

Renate Lachmann

KÖRPERKONZEPTE IM PHANTASTISCHEN TEXT

I.

Für viele phantastische Texte gelten bezüglich der Körper, die sie sich ausdenken, vom Standard abweichende Konzepte, die jedoch auch im Kontext von jeweils relevanten Körper- (und Menschen)bildern stehen; diese werden entweder invertiert, hyperbolisiert oder zur Gänze verworfen. Der Körper wird zu überkörperlichen Fähigkeiten ermächtigt, er wird unsichtbar, erhebt sich fliegend in die Luft, erscheint als bleichgesichtiger Revenant, verfügt über Kräfte, die die Physiologie des Kopfes nicht vorgesehen hat: wie Weit- und Hellsehen, Deuteroskopie.

Mit andern Worten: Der im phantastischen Text entworfene Körper tritt aus dem Rahmen heraus, der das (normierte) Körperbild einfasst. Entsprechend der jeweils geltenden Konvention spielen bei der Bestimmung des letzteren Kriterien der Natürlichkeit oder Künstlichkeit, Normen des Ästhetischen eine Rolle, aber auch metrische Daten, Wissen über Leistungsfähigkeit und Lebensdauer des Körpers. Der in etlichen Texten der Phantastik privilegierte groteske Körper durchkreuzt das Bild vom schönen, harmonischen, in sich geschlossenen Körper. Eine Steigerung des Grotesken liefert die Vorstellung eines teilbaren Körpers oder eines Körpers, von dem sich einzelne Teile abspalten, eines Körpers, der defizitär ist, der sich auflöst. Oder aber er erscheint als Objekt, das zerstückt, vertilgt (wie in den mythischen *Sparagmos*- und *Anthropophagie*-Riten), zerlegt und neu zusammengesetzt und dessen Beschaffenheit bis zur Unkenntlichkeit verändert wird. In vielen Texten der Phantastik wird der Körper Verwandlungsprozessen (Lachmann 2005, 37-48) unterworfen, die dunkle aus dem Inneren des Menschen aufsteigende oder von außen auf ihn wirkende Mächte (Demiurgen, Chirurgen) verursachen. Worum es den Autoren solcher Texte geht, sind Experimente der Überschreitung: Überschreitung der Grenze zwischen außen und innen, zwischen Körper und Umwelt, zwischen Körper und Körper, der Grenze zwischen tot und lebendig, Materie und Geist, aber auch um das Wechselspiel von Körperbild und Menschenbild, die Beziehung zwischen Bild und Körper.

Die Konturen, die das Körperbild dabei erhält, sind oft von physiologischen Wissensdiskursen mitbestimmt. Letztere werden häufig aus antiaufklärerischer Perspektive rezipiert und erhalten arkane Züge. Der Körper erscheint als Geheimnis und die Eingriffe in ihn als unheimliche Machenschaften. Die Transplantationstechniken, die die chirurgischen Bastler seit Ende des 18. Jahrhunderts in oft geheim gehaltenen Experimenten erproben, sind zweifellos dazu angetan, die Phantasie der Literaten zu provozieren. Das Körperinnere, bzw. seine anatomische Erkundung erweist sich als Faszinosum. Zu den Manipulationen am gegebenen Körper treten Schöpfungsphantasien. Erfindungen in Mechanik und Technik führen zu ambitionierten, dezidiert anti-natürlichen Science Fiction-Ideen. Die Versuche der mit Tiegeln und Tinkturen hantierenden Alchemisten, denen keine Schöpfung gelingt, werden abgelöst durch die materialbezogenen Körper-Manufakturen, denen sich – einem klaren Bauplan folgende – Ingenieure widmen.

Es kommt zu Körpererfindungen, die quer stehen zu jeder Vorstellung von Ähnlichkeit, d.h. zu Erfindungen, die auf nichts Humanes mehr rückführbar sind. Das Ähnlichkeitskriterium gerät nicht nur in eine Krise, sondern wird zur Gänze aufgegeben. Die Nichtähnlichkeit führt zum Nicht-Bild, ein rigoroser A-Mimetismus läßt das Menschenbild verschwinden.

Texte von Vladimir Odoevskij, Ksaver Šandor Gjalski, Bruno Schulz und Vladimir Sorokin liefern Körperphantasmen, die beispielhaft für einige der genannten Aspekte stehen. Während es bei Odoevskij und Gjalski um den Frauenkörper und seine Funktion als Bild-Repräsentation und deren Krise geht, erscheint bei Schulz das Weibliche nurmehr als formbare Materie, aus der er seinen Schöpferhelden Abwegiges herstellen läßt. Sorokin führt den Körper, weiblich, männlich, nach extremer, geradezu unvordenklicher, Gewalteinwirkung zur totalen Desintegration.

II.

Odoevskij entfaltet in „Improvizator“ (1987, 152-188) von 1833 – es ist die Erzählung der siebten Nacht seiner *Russkie noči* (Odoevskij 1975) – einen spezifischen Aspekt von Geheim- und ‚Zukunfts‘-Wissen. Der Improvizator, Kypriano, der seine Improvisationsgabe schwinden fühlt, erhält durch den Pakt mit einem dämonischen, allwissenden Wunderdoktor sein verlorenes Talent auf eine spektakuläre Weise zurück. Nicht nur erlangt er die Fähigkeit zu totaler Verfügung über die Sprache, sondern auch die Gabe der Allwissenheit, die ihn mit einem durchdringenden Tief- und Scharfblick ausstattet, der ihm alle Geheimnisse der Materie und des Geistes zu durchschauen ermöglicht. Dieses Totalwissen offenbart die Gesetze der Natur ebenso wie die der Kunst und legt die Mechanismen des Denkens und der Einbildungskraft als zerebrale Funktionen bloß.

Die Folge ist die vollständige Entzauberung der Welt. Kypriano, dessen mikroskopischer, nachgerade Röntgenblick in das Innere des Körpers, auch des Gehirns, eindringt, wird angesichts dieser erschreckenden Transparenz in extreme Unruhe versetzt, sein plötzliches Glück verläßt ihn, Verwirrung tritt an die Stelle der Klarsicht. Der Körper seiner Geliebten, Charlotte, liegt vor ihm, entblößt seine inneren Organe und deren Funktionen vor seinem Auge:

И в самом деле было любопытно! Сквозь клетчатую перепонку, как сквозь кисею, Киприяно видел, как трехгранная артерия, называемая сердцем, затрепетала в его Шарлотте; как красная кровь покатила из нее и, достигая до волосных сосудов, производила эту нежную белизну, которою он, бывало, так любовался ... Несчастный! в прекрасных, исполненных любви глазах ее он видел лишь какую-то камер-обскуру, сетчатую плеву, каплю отвратительной жидкости; в ее миловидной поступи – лишь механизм рычагов... Несчастный! он видел и желчный мешочек, и движение пищеприемных снарядов ... Несчастный! для него Шарлотта, этот земной идеал, пред которым молилось его вдохновение, сделалась – анатомическим препаратом! (Odoevskij 1975, 94)

Durch das Zellengewebe, als wäre es nur ein Schleier, sah Cypriano, wie die dreiwandige Arterie, die man Herz nennt, in seiner Charlotte zuckte; wie das rote Blut herausströmte und, die Haargefäße erreichend, jene zarte Blässe hervorrief, an der er sich immer so erfreut hatte... Der Unglückliche! In ihren schönen Augen sah er nur eine Camera obscura, die Netzhaut, einen Tropfen der widerwärtigen Flüssigkeit; in ihrem anmutigen Gang den Mechanismus von Hebeln... Der Unglückliche! Er sah die Gallenblase und die Bewegung der Verdauungsorgane... der Unglückliche! Charlotte, dieses von seiner Begeisterung angebetete irdische Ideal, war für ihn zu einem anatomischen Präparat geworden! (Odoevskij 1987, 173)

Die Pointe der Odoevskij-Erzählung ist die Verkehrung des Konzepts des Geheimwissens in das des Spezialistenwissens der Aufklärung, das den Stand der Naturwissenschaft zu repräsentieren scheint.¹ Doch Odoevskij stattet es prognostisch mit Momenten zukünftiger Techniken der Sezierung und Sondierung (Röntgen, Tomographie, Ultraschall) aus und macht es mit dieser *science-fiction* Implikation wieder zu einem phantastischen Wissen. Die Sichtbarkeit des Körperinneren führt, indem die Grenze zwischen dem Inneren und Äußeren durchbrochen wird, zur Ernüchterung. Damit ist auch das Bild der Frau tangiert. Die ideale Schönheit der Angebeteten wird durch den Blick in die Eingeweide um ihren Charme gebracht, unter und hinter der Fassade des Ästhetischen liegt

¹ Das Geheimwissens spielt für die Genese von Phantasmen eine konstitutive Rolle (Lachmann 2002, 153-194).

die nackte Wahrheit von etwas, das weder zum Schönheitskanon gehört noch Begehren oder Bewunderung erregt. Der Unglückliche, Kypriano, ist weder in die Gallenblase seiner Charlotte verliebt noch entzückt ihn die Bewegung ihrer Verdauungsorgane.

Odoevskijs *science-fiction*-Einfall lässt sich demnach auch als Versuch lesen, einer literarischen Tradition zynisch zu begegnen, in der die Koalition von *Eros* und weiblicher Schönheit Gegenstand ist.² Die besungene Frau als ästhetisches und damit begehrtes Objekt wird als anatomisches Präparat zum Objekt eines gänzlich anderen Interesses, eines anatomischen, medizinischen oder pathologischen. Ein heiles Körperbild der schönen Frau lässt sich nach diesem Einblick kaum mehr imaginieren. Odoevskij kannte vermutlich Darstellungen von anatomischen Unternehmungen und Bildern von geöffneten Leibern, die Vermutungen über Funktionen der Innereien zuließen. 1781 stellte Clemente Susini für das naturkundliche Museum *La Specola* in Florenz ein Ganzkörperpräparat einer Schwangeren her, das aufklappbar war und dessen geöffneter Zustand Einblick in die Lage der Organe einschließlich des Fötus im Uterus der Aufgeklappten gewährte. Das Präparat war durch Abformung von Leichen und den entsprechenden Organen künstlich fabriziert worden.³ Odoevskijs antizipierter Röntgenblick sieht durch die Körperhülle hindurch die Organe einer Lebenden in Aktion. Das Verschwinden des Erscheinungsbildes des äußeren Körpers setzt die Koalition von Ästhetik und Erotik außer kraft. Die um ihr Äußeres gebrachte (quasi entlarvte) Frau in Odoevskijs Erzählung erregt Widerwillen und – trotz ihrer Entzaubertheit – ein Gefühl des Unheimlichen, was durch die Verknüpfung des aufgeklärten Röntgenblicks mit dem Geheimwissen des fremden Wunderdoktors hervorgerufen wird.

III.

Im 19. Jahrhundert lässt sich eine zunehmende Dämonisierung des Erotischen beobachten, die auch das Bild der Frau erfasst. Frau und Liebe erscheinen als lustvoll und todbringend zugleich. An dieser ambivalenten Konzeption sind zwei der führenden Diskurse des 19. Jahrhunderts, der medizinische und der psychologische, beteiligt. Diese sind zwar aus der Aufklärung hervorgegangen, doch ist ihre Wahrnehmung stark von der schauerromantischen Tradition geprägt, so dass ihre Gegenstände, Körper und Psyche, die Aura des Unheimlichen behalten.

Ein Beispiel aus spätrealistisch-symbolistischer Prosa, die mit schauerromantischen Elementen spielt, ist Ksaver Šandor Gjalskis Erzählung „San doktora

² Das trifft insbesondere für die Tradition des Petrarkismus zu; petrarkistische Topik und Metaphorik haben die Darstellung der Frau in verschiedenen Genres nachhaltig mitgeprägt.

³ Hans Belting weist auf Susinis Präparat als Beleg für ein Konzept hin, das den nicht repräsentierenden Körper als „anonymen und seelenlosen Organismus“ zeigt (Belting 2001, 104).

Mišića“ („Der Traum von Doktor Mišić“, 1890).⁴ Hier ist die Arkanisierung von medizinischem und psychologischem Wissen gleichermaßen relevant. Es geht speziell um oneirologisches Wissen, das mit Elementen von Traumtheorien aus der Mitte des 19. Jahrhunderts durchsetzt ist, genauer um die Gotisierung eines psychologischen Wissens, das (vordergründig und hintergründig) männliche erotische Wunschvorstellungen zum Gegenstand hat. Der weibliche Körper, geträumt, begehrt, als tot vorhergesehen und als tot erlebt, steht im Zentrum der Erzählung. Hier nun bedient sich Gjalski des Traums als eines Instruments der Repräsentation, um ein körperbezogenes Psycho-Drama zu entwickeln, das nicht nur den Schlaf- mit dem Wachzustand verbindet, sondern dem nächtlichen Verschwinden in einer phantastischen Welt die Rückkehr in eine reale Welt gegenüberstellt, die in jener ersten vorgezeichnet, antizipiert und grausam deutlich vorhergesehen ist. Die Traumgesichte des von unerklärlicher Unruhe heimgesuchten Körperspezialisten haben mit Hellsichtigkeit, mit dem zweiten Gesicht, der Deuteroskopie, zu tun. – Es drängt sich auf, das Traumgeschehen, das Gjalski üppig mit Bildern des weiblichen Körpers ausstattet, die sich dem Traumsüchtigen darbieten, psychoanalytisch zu lesen. Die Traumerzählung ließe sich geradezu als literarische Inszenierung psychoanalytisch relevanter Befunde ausgeben. Aber das hieße, das phantasmatische Moment außer acht lassen, das Träumen und Hellsehen zusammenführt und dem psychologischen Wissen eine unheimliche Kehrseite abgewinnt. Es ist just das darin enthaltene Unerklärliche, das sich nicht durch psychoanalytische Erklärung, die letztlich aufklärerisch ist, reduzieren lässt. – Die Antizipation eines schrecklichen realen Geschehens im Träumen bringt die Ordnung der Dinge (und der Psychologie) durcheinander: die Traumwirklichkeit usurpiert den Status der Realität und übertrumpft sie durch die verkehrte Chronologie der Ereignisse. Das noch nicht wirklich Geschehene wird im Traum erinnert oder anders: die Realität erscheint als Wiederholung. Antizipation und Wiederholung vollziehen sich auf verschiedenen Seinsebenen, die durch eine deutliche Grenze von einander getrennt sind. Nicht also die Aufhebung der Grenze zwischen Traumzustand und Wachsein, sondern eine Art Spiegelverhältnis zwischen den beiden Zuständen wird hier vorgeführt, wobei der konkrete, berührbare Körper der Traumgeliebten sich im Wachzustand in einen Körper verwandelt, der begehrt wird, aber entzogen bleibt.

Gjalski, der in der Erzählung sowohl Schopenhauers Traumtheorie als auch die Tradition des Artemidorus von Daldis (das *Oneirokritikon*) zitiert, lässt sich eine Pointe einfallen, die von den Traumtheorien so nicht vorgesehen ist. Das Traumgesicht erlaubt Mišić nicht nur, den Körper der unbekanntenen Schönen zu

⁴ Roger Caillois hat die Erzählung in seine Anthologie *Puissances du rêve* (Caillois 1962) aufgenommen. Die zweibändige Werkausgabe der realistischen Texte Gjalskis enthält die phantastische Erzählung nicht. Dagegen erscheint sie in der kroatischen Übersetzung der Caillois Anthologie *Moći sna* (Gjalski 1983, 84-118) in der kroatischen Originalfassung.

sehen und zu lieben, sondern auch dessen Tötung vorauszuträumen. Die Tageswirklichkeit deckt den Mord an einer Zigeunerin auf, deren Leiche aus forensischen Gründen seziiert werden muss und Mišić als dem Mediziner am Ort zum Sezieren überstellt wird. Das Wiedererkennen des begehrten Körpers im toten Körper, „er erkennt jede Linie“, führt zum Erschrecken: „Er zittert und fühlt heftige Angst“ und zur Begierde, den Leichnam zu berühren. Gjalski wiederholt die Erotik der Traumszenen in der Szene der Nekrophilie.⁵ Die (letztlich) unerfüllte Liebe zum Phantom, „fantom“, wird zur erfüllten Nekrophilie:

Ogromno nježno tronuće spusti mu se u cijelu unutrašnjost, i bilo mu je da počuti potrebu, dirnuti se usnama mrtvoga lica. Fantastično zabrode mu glavom misli i u nekom stranom zanosu uzme govoriti poluglasno da je ona njegova, da mu je dosuđena, [...] Ona je moja – ona je moja! I on se prigne do nje i poljubi je u hladne usnice. U prvi mah lecne se od neugodnoga mrzlog dodira i mrtvačkog vonja. No spustivši opet oči po njoj krasnoj, ubavoj i nježnoj, iznova ga svlada predašnji zanos i predašnje tronuće, pa se čisto zastidi što je tek časkom mogao osjetiti osjećaj odvratnosti prema njoj, ma i mrtvoj, ali od njega „ljubljenoj“ – pa sada uze mrtvacu ljubiti ne tek po licu, već i kosu i ramenice i grudi i ruke obaspe cjelovima. (Caillois 1983, 112f.)

Ein gewaltiges Gefühl der Zärtlichkeit erfüllt sein Inneres und er spürt den Drang, das tote Gesicht zu berühren. Phantastische Gedanken irren in seinem Kopf. In einer Art Entzückung beginnt er halblaut zu sagen, daß sie die seine sei, daß sie ihm vom Schicksal bestimmt sei [...] Sie ist die meine – sie ist die meine! Er neigt sich zu ihr nieder und küßt ihre Lippen, einen Augenblick schaudert er zurück vor der eisigen Berührung und dem Leichengeruch. Dann gleiten seine Augen über den schönen, verlockenden, zärtlichen Körper, es erfäßt ihn die frühere Lust und er schämt sich des Augenblicks des Ekels vor der Toten, von ihm Geliebten. Nun beginnt er die Leiche zu umarmen und bedeckt Gesicht, Brust, Haar, Schultern, Arme mit Küssen.

Die nekrophile Berührung der Toten auf dem Seziertisch und die anschließende Zerlegung in Einzelteile, wobei die Schnitte in Brust und Leib hervorgehoben werden und die Entfernung des Herzens als Höhepunkt der Aktion erscheint, werden als Vorspiel zu jener letzten Vereinigung deutbar, die durch die Infizierung mit Leichengift und den Tod durch Vergiftung ermöglicht wird. Die von Hand und Messer geleitete chirurgische Sezierung, die den entblößten Körper und sein Inneres dem Blick öffnet, machen die Frau zum Objekt, (der Griff nach dem Herzen und dessen Herauslösung eine Art Opferhandlung?), das sich passiv wehrt.

⁵ Der tote Frauenkörper als begehrter gehört in den von Elisabeth Bronfen entworfenen Kontext (1992).

[...] zasuče rukave do pod ramena i prihvati opet instrumente. Ah – dakako već prvi zarez unakrst čela zadao mu užasne moralne boli. Ono krasno glatko čelo – ono divno lice- koje ga je cijeloga osvojilo svojom ljepotom i dražesti u divnim i slatkim sanjama, sad je morao nožem uništavati. I kad je kožu svukao i lubanju stao piliti, morao je časkom stati i zraka iskati. [...] Od uzrujanosti, strašne boli i tuge čisto je drhtao i cijelim se tijelom tresao. Samo njegova silna vještina izvrsna anatomu učini uopće da je mogao parati. Kad je morao otvoriti prsa, zatim utrobu – gotovo je već smalaksao, i nije više učinio posve pravilan prorez. [...] Kad je izvadio srce. Bude mu strašno teško. Čisto ga obuzela neka omaglica: zanjiše se, klone i sklopi se gornjim tijelom nad truplom, a ruke mu se unakrst saviju. – Pazite za ime Božje, da se ne porežete! – klikne grobar, opazivši da se kod toga desna ruka s nožem zadjela nekud pod lijevo rame. Doktor ga nije čuo. Smućen pridigne se za čas – i gotovo bez svijesti i više mehanički nastavi posao. (Caillois 1983, 114)

Er streifte die Ärmel bis zu den Schultern hoch und ergriff wieder die Instrumente. Ach – schon der erste Schnitt über die Stirn verursachte ihm schreckliche moralische Pein. Diese schöne, makellose Stirn, dieses herrliche Gesicht, das er in wunderbaren und süßen Träumen in seiner Schönheit ganz und gar wahrgenommen hatte, mußte er nun mit dem Messer zerstören. Und als er die Haut abzog und begann, den Schädel aufzusägen, mußte er innehalten und nach Luft suchen. [...] Wegen seiner Erregtheit, des schrecklichen Schmerzes und der Trauer schwankte er und zitterte am ganzen Körper. Nur seine Fähigkeit als erfahrener Anatom erlaubte ihm weiterzuschneiden. Als er die Brust, dann den Leib öffnen mußte, vermochte er aus Schwäche keinen korrekten Schnitt mehr durchzuführen. [...] Als er das Herz herauslöste, erfaßte ihn eine Art Ohnmacht, er beugte sich vor, sank mit dem Oberkörper auf den Leichnam, wobei sich seine Arme überkreuz legten. – Passen Sie um Gotteswillen auf, daß Sie sich nicht schneiden! rief der Totengräber, als er bemerkte, wie die rechte Hand das Messer in den linken Arm stieß. Der Doktor hörte ihn nicht. Verwirrt richtete er sich auf – und nachgerade ohne Bewußtsein, eher mechanisch, setzte er seine Arbeit fort.

Der Frauenkörper erscheint in dieser Erzählung als Phantom, das Lust und Grauen einflößt, als Objekt für Auge und Hand. Das ästhetische Moment bei der Betrachtung des Körpers ist stark betont (der Betrachter wünscht bildender Künstler zu sein), doch wird der Körper ästhetischer Anschauung zum Körper der Leidenschaft, *strast*, der berührt und besessen werden muß. Der Weg geht vom Auge als modellierendem Instrument zum Messer als sezierendem Instrument, von der Augenerotik zur Handerotik. Wobei in der Optik auch ein Moment des Sezierens enthalten ist, ebenso wie das Chirurgische auf das Sehen angewiesen ist. In Gjalskis Traumvisionen wird eine direkte Berührung imaginiert, die auf dem Seziertisch dann tätlich exerziert wird. Die dem Körper geltende Traumphantastik wird realisiert. Das gilt auch für die (aus der petrarkistisch

geprägten Liebesschmerzichtung bekannte) Giftmetaphorik, die Semantik der tödlichen Wunde. Der an Liebesschmerz Leidende in Gjalskis Erzählung stirbt tatsächlich, ebenso wie das Phantom der quälenden Liebesträume sich in die wirkliche Leiche auf dem Seziertisch verwandelt.

Das Extrem der passiven Gegenwehr ist das Leichengift, mit dem der tote Körper den Liebenden tötet. Gerade in der Passivität liegt die unheimliche Gefahr, die von der Frau ausgeht. Ihr Körper gehört trotz chirurgischer Zerlegung in den Bereich des Arkanen, in die Welt des Traums und der seltsamen Gesichte.

Während Odoevskij den Blick ins Körperinnere als Beginn einer schrecklichen Ernüchterung darstellt, die den Scharfsichtigen letztlich um den Verstand bringt, bringt bei Gjalski die forensische Handlung in der Pathologie dem chirurgischen Experten den Tod. Es sind die weiblichen Körper, durchsichtig geworden oder aufgesägt, die den Mann ruinieren. Für Odoevskij wird der äußere Körper zur Hülle, zur trügerischen Erscheinung, die das eigentliche, das rein Physiologische verbirgt, damit verliert das körperliche Erscheinungsbild seine Repräsentationsfunktion für den Menschen (die Frau). Die Verwirrung verursachende Entzauberung ist hier der zentrale Punkt, bei Gjalski hingegen kehrt der Zauber zurück, der die Schnitte in den Leichenkörper begleitet.

Odoevskij ist avantgardistisch in seinem Entwurf eines anatomischen Präparats, das durch den Blick ins lebendige Innere ermöglicht wird. Blicke dieser Art waren vor Röntgens Erfindung nur durch Öffnung des toten Körpers möglich. In Gjalskis Erzählung ist der Arzt zu dieser Methode aus forensischen Gründen gezwungen, ihm geht es nicht um ein anatomisch motiviertes Interesse. Die Frage nach der Korrektheit der anatomischen Handlung in einem Text dieser Art ist zwar müßig, dennoch wäre der chirurgisch-pathologische Kenntnisstand Gjalskis von Interesse. Ergebnisse anatomischer Unternehmungen waren seit dem 16. Jahrhundert bekannt, ebenso wie die Skandalaffären, die mit der heimlichen Leichenbeschaffung für die zensierte und bis ins ausgehende 18. Jahrhundert noch anrühige Zerlegungsneugier der Physiologen verbunden waren, Verbreitung fanden. Es ging zunächst um die Freilegung des Skeletts, das Knochenstudium, die Erkundung der Muskelstruktur; Lage und Funktion der inneren Organe wurden in einer späteren Phase untersucht. Auch waren nicht therapeutische Ziele handlungsleitend, sondern ein anthropometrisches Interesse, das mit dem Konzept von Idealmaß und Ästhetik verbunden war und die anatomische Szene, hernach öffentlich geworden, im *Theatrum anatomicum* beherrschte (Belting, 2001, 104-106).

IV.

Die Zerlegungs- und Zerstückelungsstrategien nehmen in der phantastischen Literatur seit der Romantik in dem Maße zu, in dem das analytische Interesse für das Mechanische in den Vordergrund tritt. In der Zerlegung manifestiert sich dann eine ebenso rauschhafte Illusion wie sie sich in der minutiösen Zusammensetzung oder Fabrikation aus erlesenen Materialien zeigt. Die Herstellung der Simulakren/Androiden, insbesondere der weiblichen, kann aufgrund verschiedener Techniken und Materialien differenziert werden. Neben der Manufaktur gibt es die Maschinenfertigung, an die Stelle der Skulptur und Malerei tritt die Phototechnik, die handgemachten Puppen und Marionetten werden von den Puppenautomaten und im 20. Jahrhundert von Robotern mit eingebautem Mechanismus oder ferngesteuerten Cyborgs verdrängt.

Für Bruno Schulz' Schöpfungsphantasien gilt dieser Hintergrund, zugleich aber knüpft er an gnostische und kabbalistische Spekulationen an, die an die Stelle von Wissensdiskursen treten. Aber nicht nur die Schöpfungspekulationen von Gnosis und Kabbala werden zu Elementen einer grotesken Semantik, sondern auch die Homunculus-Alchemie (Faust-Legende). Es gibt Parallelen zu bestimmten thematischen und narrative Details literarischer Interpretationen der Schöpfungsmytheme: so z. B. der Marionetten-, Automaten- und Puppenphantasie der Romantik (Kleist, Hoffmann, Brentano); der techno-magischen Science-Fiction Version des Pygmalion-Mythos (wie in der *Eve future* von Villiers de l'Isle-Adam); der spätsymbolistischen Bearbeitung des Golem-Stoffes (Meyrink) und dem Puppenzerstückelungswahn (Hans Bellmer).⁶

Anders als bei Gjaliski geht es hier um Neu- oder Umschöpfungen, nicht um die Zerlegung eines vorhandenen Körpers. Der weibliche Körper wird nunmehr als formbare Materie gesehen, das Ähnlichkeitskriterium ist für die Neuschöpfungen kaum mehr leitend und verliert zunehmend seine Relevanz. Während für die Schöpfungsphantasien, die organisches Material (Leichenteile bei Mary Shelley, Stücke aus Tierleibern bei G.H. Wells und Bulgakov) oder materiales Material (wie bei den Ingenieuren und Körperkonstruktoren) benötigen, Ähnlichkeit mit dem menschlichen Körper eine Leitvorstellung bleibt, verzichtet der Schulzsche Demiurg letztlich auf menschliche Vor-Bilder, opponiert gegen das Diktat bestehender Formen. Der Verzicht auf anatomische Richtigkeit und Ästhetik der Form lässt auf ein Körperkonzept schließen, das als extreme Konsequenz aus negativen, dem Asketismus (der Gnosis) verwandten Vorstellungen verstanden werden kann. Der Triumph über die trügerische Erscheinung des Körpers besteht nicht nur in der Entähnlichung, sondern in der Entfernung von

⁶ Ausführlicher zu den kabbalistischen, gnostischen und alchemistischen Elementen (und zum Zusammenhang mit Villiers de L'Isle-Adams *Eve future* und Meyrinks *Der Golem*) Lachmann (2002, 337-374).

einem Menschen-Bild. In den Willkürtorsen und Fragmentkörpern wird das Bild vom Menschen der Vergessenheit anheimgegeben.⁷

Im „Traktat über die Mannequins oder Das zweite Buch Genesis“ aus *Die Zimtläden* (1982) (*Sklepy cynamonowe*, 1957) gelten die delirierenden Spekulationen der Konstruktion geschlechtsloser, fragmentarischer, unsteter Figuren, für deren Verfertigung „die formbare weibliche Materie“ zur Verfügung steht.

Mit den Schöpfungsworten des als „Häresiarch“ und „Magnetiseur“ bezeichneten Begründers einer zweiten Genesis geht es weder um die Herstellung einer künstlichen Schönheit, die die geborene Schönheit übertrumpfen würde, wie sie der futurologische Erfinder Edison in Villiers de l'Isle-Adams *Eve future* fabriziert, noch um die Manufaktur einer mechanisch bewegten Puppe, von der eine außergewöhnliche Faszination ausgeht, wie sie in Hoffmanns „Der Sandmann“ die Alchemisten Coppola und Spalanzani zuwege bringen, noch überhaupt um dem menschlichen Körper analoge Formen. Die groteske Bearbeitung der mythologischen Folie radikalisierend, rückt Schulz von den Präsentationsformen ab, die der Pygmalion-, Golem- und Fauststoff bei den genannten Autoren erfahren hat. Arabeske ist die spektakuläre Metapher für die Nicht-Ähnlichkeiten, zu denen Tapeten, Teppichmuster, Kalligraphien, Palimpseste und Buchformen gehören, die an die Stelle menschlicher Körper treten. Die Phantasmen umfassen abstrus-anstößige Gebilde des Schöpfer-Vaters, von denen der Sohn – als Erzählinstanz – berichtet:

Potem, nagle poważniejąc, znów rozpatrywał nieskończoną skalę form i odcieni, jakie przybierała wielokształtna materia. Fascynowały go formy graniczne, wątpliwe i problematyczne, jak ektoplazma somnambulików, pseudomateria, emanacja kataleptyczna mózgu, która w pewnych wypadkach rozrastała się z ust uspiętego na cały stół, napelniała cały pokój, jako bujająca, rzadka tkanka, astralne ciasto, na pograniczu ciała i ducha. (Schulz 1957, 75)

Dann wurde er (der Vater) aber plötzlich ernst und patrouillierte abermals die unendliche Skala der Farben und Nuancen ab, welche die vielgestaltige Materie angenommen hatte. Ihn faszinierten zweifelhafte und problematische Formen wie etwa das Ektoplasma der Somnambulen, die Pseudomaterie und die kataleptische Emanation des Gehirns, die sich in manchen Fällen aus dem Mund des Eingeschlaferten auf dem ganzen Tisch ausbreiteten und als wucherndes, dünnes Gewebe, als astraler Teig, an der Grenze zwischen Körper und Geist, das ganze Zimmer füllten. (Schulz 1982, 46)

An die Stelle der Zerstückelung des ganzen Körpers tritt das Setzen des Stückes für das Ganze. Der Gedanke der Opferung, der dem Zerstückelungsritus

⁷ Zur Poetik der Devianz vgl. die Interpretation von Gerhard Bauer (2000).

(Dionysos, Osiris, Pentheus) zugrunde liegt, ist zwar erhalten, aber nicht als Stufe, die der Wiederauferstehung des Zusammengefügten vorangeht. Vielmehr wird das Bein, der Arm – für die Ausführung einer einzigen Geste ins Leben gerufen – einer einmaligen Aufgabe geopfert, um dann ins Nicht-Sein zurückzufallen. Die Wendung, die Schulz dem Zerstückelungsmotiv gibt, ist also die des Stückwerks. Sein „Programm dieser zweiten Demiurgie“ (program tej wtórej demiurgii) enthält das Bild jener „zweiten Generation von Geschöpfen, die in offener Opposition zur herrschenden Epoche stehen.“ (Schulz 1982, 38) (obraz tej drugiej generacji stworzeń, która stanąć miała w otwartej opozycji do panującej epoki) (Schulz 1957, 67).

Nie zależy nam — mówił on — na tworach o długim oddechu, na istotach na daleką metę. Nasze kreatury nie będą bohaterami romansów w wielu tomach. Ich role będą krótkie, lapidarne, ich charaktery — bez dalszych planów. Często dla jednego gestu, dla jednego słowa podejmiemy się trudu powołania ich do życia na tę jedną chwilę. Przyznajemy otwarcie: nie będziemy kładli nacisku na trwałość ani solidność wykonania, twory nasze będą jak gdyby prowizoryczne, na jeden raz zrobione. Jeśli będą to ludzie, to damy im na przykład tylko jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę, tę mianowicie, która im będzie w ich roli potrzebna. Byłoby pedanterią troszczyć się o ich drugą, nie wchodzącą w grę nogę. Z tyłu mogą być po prostu zaszyte płótnem lub pobielone. (Schulz 1957, 67)

Es liegt uns nichts, sagte er, an Geschöpfen mit langem Atem, an Wesen auf lange Sicht. [...] Oft nur für eine Geste, für ein einziges Wort, werden wir uns der Mühe unterziehen, sie für diesen einen Augenblick ins Leben zu rufen. Wir geben offen zu: wir werden keinen Nachdruck auf Dauerhaftigkeit und Güte der Ausführung legen, unsere Geschöpfe werden gleichsam provisorisch, für das eine Mal gemacht sein. Wenn das Menschen sein sollen, werden wir ihnen zum Beispiel nur eine Gesichtshälfte, nur einen Arm, ein Bein geben – eben nur das, was sie für ihre Rolle brauchen. Es wäre Pedanterie, sich um das zweite Bein zu kümmern, das nicht zum Spiel gehört. Hinten können sie einfach mit Leinwand zugenäht oder geweißt werden. (Schulz 1982, 39)

Zerstückelung, Zusammensetzung, Sezierung, Röntgenblick *avant la lettre* stellen ein Phantasma her, das den Körper als erschreckend (transparent oder tot) begreift oder das den Körper durch Gegenkörper auszuschalten versucht. Schulz, ein Autor der 30er Jahre, kümmert sich nicht um offizielle Körperkonzepte. Seine grotesk-abstrusen, gewissermaßen paradoxen Körper sind nicht als Gegenentwurf zu bestehenden Körperbildern gemeint. Vielmehr sind sie, gerade auch in ihrer verquerten Beziehung zu den Schöpfungsspekulationen, auf eine Art Meta-Physik, Meta-Physiologie gerichtet, die die Bedingungen des irdischen Körpers ignoriert, die Willkür der geschaffenen Körper herausstellt und, wie in einigen hier nicht behandelten Verwandlungsvorgängen, den Körper zum

Verschwinden bringt. Körperlosigkeit liegt in der Konsequenz dieser Antikörper-Phantasmen.

V.

Die metaphysiologische Groteske Schulz' hat ihr Komplement in der physiologischen Groteske Bachtins, die als Gegenentwurf auf das verordnete Körperbild des Stalinismus reagiert (Günther 1981, 137-177, Lachmann 1987, 7-46).

Der groteske Körper, wie ihn Bachtin utopisiert, ist ein nie fertiger, nie abgeschlossener, es ist ein Körper, der schmerzlos geteilt, zerspalten werden kann, ein sich selbst überschreitender, überindividueller Körper. Sein exzentrisches Nachaußentreten durch Wölbungen, Ausstülpungen ist Symptom seiner Entgrenzung, es ist ein werdender, vergehender Körper, der, mit seinen niedrigen Funktionen versöhnt, seinen Tod nicht als Ende, sondern als Verheißung der Wiedergeburt hinnimmt. Die über den glatten Körper hinausragenden Partien, die auch als ablösbare dargestellt werden (Nase, Phallus), überwinden die Grenze zwischen Körper und Welt. In der Nobilitierung des Abjekten entwickelt Bachtin sein Körper-Pathos: „Kot und Urin verkörperlichen die Materie, die Welt und die kosmischen Elemente [...] Urin und Kot verwandeln kosmisches Entsetzen in Karnevalsheiterkeit“, heißt es im Kontext seiner Interpretation der „Arschwisch-Episode“ in Rabelais' *Gargantua et Pantagruel* (Bachtin 1987, 377).

Der das Grausame aussparende und dem Abscheulichen eine versöhnliche Note abgewinnende Gestus Bachtins privilegiert eine Art Versöhnungsgroteske. Deren Verkehrung in eine kompromisslose Gewaltgroteske wird von Sorokin vollzogen. (Die Bachtinsche Groteske, aus der Sicht Boris Groys', hat bereits den Index des Totalitarismus, der pervertierten Avantgarde.⁸) Alle von Bachtin ausgestellten Attribute des grotesken Leibes werden aus ihrer theoretischen Unschuld herauskatapultiert: Gewalt, perverse Sexualität, Hässlichkeit, das Ekelerregende erscheinen wie abwegige Auslegungen der fröhlichen Materie, der sich auflösenden Individualität; der aggressive Schock, den die auf Scheußlichkeiten insistierenden Beschreibungen zum Ziel haben, wird zur Umpolung des befreienden Gelächters, von dem die Bachtinsche Utopie kündigt.

Sorokins Entwurf grotesker Ornamente der Perversion, der Gewalt-Debauchen, des Exzesses in seinem Roman *Roman* (1994)⁹ ist katastrophistisch und

⁸ Zur Diskussion mit dieser Position vgl. Lachmann (2004, 43-51), wo ich die ursprüngliche Ablehnung der These von Boris Groys (FAZ vom 21.06.1989), analoge Thesen in seiner kulturalistischen Monographie (Groys 1988) angesichts der Texte Sorokins relativiere. Es geht bei Bachtin nicht um die Positivierung von Organen der Gewalt, des Obszönen und Abjekten, dennoch lassen sich aus seiner Theorie perverse Konsequenzen ableiten.

⁹ Zur Interpretation dieses Textes im Kontext postsowjetischer Parallelaktionen (Roman wird als Untergang des „Großen modernen Romans“ gefeiert) vgl. Sasse (2001, 223-240).

von exaltierter Blutrünstigkeit. Ein großflächiges Tableau an Personen mit Spezialcharakteristiken ist entfaltet, ein *Apogäum* des Glücks in hypertropher Stilistik vorbereitet. Genau an dieser Stelle holt der Autor zu einem ikonoklastischen Schlag aus. Er lässt seinen Helden Roman in einem Rausch, der ohne psychologische Motivierung bleibt, das den Roman bevölkernde Personal niedermetzeln. Während die mystische Braut ihrem Angetrauten mit dem Klingeln eines Holzglockchens assistiert, erschlägt Roman mit einer als Hochzeitsgeschenk vorgefundenen Axt nacheinander alle im Festhaus versammelten Verwandten und Bekannten. Die Abschlachtung wird im Einzelfall preziös und mit genauer Bezeichnung der jeweilig variierenden Methode geschildert. Darauf folgt die systematische Niedermetzlung des gesamten Dorfes, d.h. aller vorher namentlich eingeführten Bewohner samt Kleinkindern und Säuglingen. Hier nun wird die Stilistik der variierenden Ausschmückung drastisch reduziert: die in monotoner Syntax gehaltene Wiederholung der mit der Axt gleichsam rituell ausgeführten Kopf- oder Rückenspaltungsgesten erzeugt einen lähmenden Effekt, führt zur Abstumpfung. Steigerungen werden aufgebaut: die Gedärme, hernach die Köpfe der Geschlachteten werden in die Dorfkirche (die zuvor der Hochzeitszeremonie diente) gebracht, Manipulationen mit Altar, Weihwasserbecken und Sakramentalien werden vorgeführt, pagane Opferriten am russisch-christlichen Ort, monströse Blasphemie.

Roman nahm die Gedärme von Nikolaj Gorochov und hängte sie an die Ikone „Der heilige Märtyrer Pantelejmon“. Roman nahm die Gedärme von Fedor Kosorukov und hängte sie an die Ikone „Geburt Johannes des Täuflers“. Roman nahm die Gedärme von Stepan Černov und hängte sie an die Ikone „Paraskeva am Scheideweg, mit Legende“. (Sorokin 1995, 667ff.)

Роман взял кишки Николая Егорова и повесил их на икону „Святой великомученик Пантелеймон“. Роман взял кишки Федора Косорукова и повесил их на икону „Рождество Ионна Предтечи“. Роман взял кишки Степана Чернова и повесил их на икону „Параскева Пятница, с житием“. (Sorokin 1994, 382f.)

Dieses Aufhängen der Gedärme an die mit bestimmten Festtagen, Legenden und Riten verbundenen Ikonen wird seitenweise fortgeschrieben. Auch der Sprachkörper wird beschnitten. Die Sätze werden weiter reduziert auf Subjekt, Prädikat, Objekt:

Roman nahm die Axt. Roman hackte den linken Arm vom Körper von Tatjana ab. [...] Roman nahm die Axt. Roman zerhackte den Brustkorb von Tatjana. Roman holte das Herz von Tatjana heraus. (Sorokin 1995, 672ff.)

Роман взял топор. Роман отрубил левую руку у тела Татьяны. [...] Роман взял топор. Роман разрубил грудную клетку тела Татьяны. Роман вынул сердце Татьяны. (Sorokin 1994, 385ff)

Die zerstückelten Leichen werden zu Brei gestoßen, auch Tatjana, die reine Braut, wird geköpft, ausgeweidet, gehäutet und dem Brei beigemischt. Der durch Ausscheidungen des Akteurs (Exkreme, Urin, Sperma) vermehrte Brei wird von diesem auf den eigenen Körper geschmiert, verspeist, ausgeschieden, nochmals verspeist – verdoppelte Anthropophagie. Die Sätze schrumpfen auf Subjekt und Prädikat zusammen: Auf den letzten zehn Seiten werden nunmehr der Akteur, Roman, und seine Körperaktionen genannt. Vollkommen auf sich selbst, seinen Körper reduziert, stirbt nicht nur Roman. Sorokins Zerstörungswerk gilt dem Roman, der allmählich und gründlich zerstückelt wird, das Blut, bzw. der aus Leichenteilen gemachte Brei, sickert gleichsam durch die letzten 130 Seiten.

In *Serdca četyrěch* (1991) (*Die Herzen der Vier*, 1993) führt die Vernichtung des (Bachtinschen) Lachens¹⁰ zu kompromissloser Brutalisierung und lässt die Groteske zur sprachlichen Obsession werden. Dabei geht es offenbar nicht darum, in der Artikulation der Sex-Marter-Phantasien die Grenzen der Sprache zu erkunden, sondern darum, die radikale Gleichgültigkeit der Sprache zu demonstrieren. Einer Sprache, in der es kein Unaussprechliches gibt: Die ungeheuerlichste Monstrosität findet ihr Vokabular und ihren Satzbau.¹¹ Anders als die postromantische, neogotische Horror-Phantastik, die Howard Phillips Lovecraft beschreibt (1927/1995), anders auch als die Schreckensphantastik der 70er und 80er Jahre (Brittnacher 1997), die eine auf Angst-Affekt setzende Spannungs- und Geheimnismotivation zulässt und in die Sujetfüging aufnimmt, funktionieren die Ekel-Phantasmen Sorokins wie rhythmisch wiederholte Schockpunkte oder Schockschnörkel, die das Sujet letztlich überwuchern. In dem genannten Text, mit dem Genretitel Roman, planen vier Personen unterschiedlicher Altersstufen, einem verwickelten, Berechnungen und intuitive Voraussagen umfassenden Schema folgend, einen zwischen KGB, Armee, Nomenklatura und Mafia jonglierenden Coup. Es geht um die Inbesitznahme eines ominösen Apparates. Der Weg dorthin geht über Leichen: die Erdrosselung und Zerlegung der geliebten Eltern des einen, die Verbreiung und Verflüssigung der Mutter des anderen, die in einem Behältnis mittransportiert wird von Station zu Station, wo hohe Militärs und Staatsbeamte fäkalisch sexuelle Handlungen mit letalen Folgen vollziehen, darunter eine genital ausgeführte Gehirnfolter im gespaltenen Kopf einer Schwangeren etc. Unflat-Tiraden wechseln mit friedfertigen Gesprä-

¹⁰ Anders Smirnov (1999, 65-74).

¹¹ Sylvia Sasse behandelt Sorokins Sprachkonzept im Kontext der Sprachästhetik der Moskauer Konzeptualisten aus der Perspektive der Performativität der Sprechakte und deren subversiver Funktion (2003).

chen, gespickt mit offiziösem Vokabular und honorigen Erinnerungen an Krieg und Nachkriegszeit. Der erkämpfte Apparat erweist sich als eine aus vier Pressen bestehende Maschinerie, der sich die Vier todessüchtig hingeben. Ihre Zermalmung lässt ihre Herzen als (in der sibirischen Kälte) gefrorene Würfel in der nunmehr geronnenen, vormals flüssigen Mutter zurück. Das Groteske des Körpers erscheint in seiner Zerstückelung, in seinem ungeheuerlichen Missbrauch, in seiner Auflösung, im Ekel, den er erregt, in den Abartigkeiten, die ein Körper dem anderen zumutet, in der Erniedrigung des Todes, den er sterben könnte.

Die Tradition, die in Sorokins Porno-Gewalttexten weiterwirkt, wenn sie hier auch ins Extrem getrieben und damit an ihr Ende gelangt ist, reicht von der Antike über das Barock, die Schauerromantik und ihre Nachfahren bis ins 20. Jahrhundert. In diese Tradition gehört das Obszöne, Abscheu Erregende ebenso wie das Schreckliche und Grauen Einflößende, wobei die Abgrenzung der Bereiche genreabhängig ist: die hohen Gattungen, Epos, didaktische Poesie, Tragödie, privilegieren Schrecken und Grauen (bei Ennius, Vergil, Ovid, Seneca d.Ä., und besonders in Lukans *Pharsalia* (Fuhrmann 1968, 23-66). In den sog. niederen Gattungen wie Satire, Jambus und in der späteren Entwicklung in den altfranzösischen *Fabliaux* (Stempel 1968, 187-206) findet das Obszöne (Beschreibung sexueller Handlungen, der Genitalien etc.) seinen literarischen Ort. In Greuelschilderungen, in denen insbesondere die Zerstückelung oder Zerfleischung des Körpers, die Abtrennung einzelner Gliedmaßen, Verwesung und Verrottung der gemetzelten Leiber auf dem Schlachtfeld Furore machen, geht es um Schockeffekte, die mit immer neuen Überbietungsstrategien aufgefrischt werden. Ekel wird durch die detaillierte Beschreibung der entstellten Körper und ihres Zersetzungsprozesses bewirkt.

Sorokins Körperkonzept lässt sich durchaus in dieser Tradition sehen, wenn er sie auch durch hyperbolische Gesten seiner Gewalt- und Ekel-Imagination und die Suggestion, sie allegorisch zu lesen, übertrumpft. Die Perversion des Grotesken in eine spektakuläre Gewalt- und Porno-Phantastik, in heillose Spiele mit der Entartung, in eine Art Meta-Entartung, führt zu einem literarischen Totalitarismus, zum Terror des Grotesken, der den Menschen und seinen Körper vertilgt. Das Körperbild, das Bild vom Körper wird nicht zu dessen Karikatur, es wird – wie der Romantext – massakriert. Durch seine Abschlachtung, Verstümmelung und Erniedrigung wird der Körper als Repräsentant für Menschliches ausgeschaltet. Der Körperbild-Ikonoklasmus bedeutet nicht nur, dass man sich kein Bild vom Körper machen darf, sondern auch, dass man sich keines (mehr) machen kann. Die Frage, was an die Stelle des Körpers treten soll, und ob damit, falls etwas diese Stelle einnehmen würde, eine Bildfunktion verbunden wäre oder nicht, bleibt ungestellt. Mensch-Bild-Körper haben nichts mehr gemein.

Literatur

- Bachtin, M. 1987. *Rabelais und seine Welt*, Frankfurt/M.
- Bauer, G. 2000. „Prachtvolle Lästerungen gegen diese Welt“. Die Obsession des Provisorischen in Bruno Schulz' Zimtläden“, G. Bauer, R. Stockhammer (Hg.), *Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*, Wiesbaden, 184-199.
- Belting, H. 2001. „Das Körperbild als Menschenbild. Eine Repräsentation in der Krise“, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, 87-114.
- Brittnacher, H. R. 1997. „Vom Zauber des Schreckens. Phantastik und Fantasy in den siebziger und achtziger Jahren“, Walter Delabar (Hg.), *Deutschsprachige Literatur. Autoren-Tendenzen-Gattung*, Darmstadt, 13-37.
- Bronfen, E. 1992. *Over her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetics*, Manchester.
- Caillois, R. 1962. *Puissances du rêve*, Paris.
- 1983. *Moci sna*, Bd. II, übers. von Gordana V. Popović, Zagreb.
- Fuhrmann, M. 1968. „Die Funktion grausiger und ekelhafter Motive in der lateinischen Dichtung“, H.R. Jauß (Hg.), *Die nicht mehr schönen Künste, Poetik und Hermeneutik, Bd. 3*, München, 23-66.
- Günther, H. 1981. „Michail Bachtins Konzeption als Alternative zum Sozialistischen Realismus“, Peter Zima (Hg.), *Semiotics and Dialectics*, Amsterdam, 137-177.
- Groys, B. 1988. *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München.
- Lachmann, R. 1987. Vorwort zu Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, Frankfurt/M., 7-46.
- 2002. *Erzählte Phantastik*, Frankfurt/M.
- 2002. „Metamorphose: Die andere Morphologie. Bruno Schulz' Prosa“, *Erzählte Phantastik*, Frankfurt/M., 337-374.
- 2004. „Der Bachtinsche Groteskebegriff und die postsowjetische Literatur (das Beispiel Sorokin)“, *kulturrevolution*, 48/2, 43-51.
- 2005. „Verwandlungen“, *Festschrift für Johanna Renate Döring, Wiener Slawistischer Almanach 55*, 33-48.

- Lovecraft, H.Ph. 1995. *Die Literatur der Angst. Zur Geschichte der Phantastik* (1927), übers. v. Michael Koseler, Frankfurt/ M.
- Odoevskij, V.F. 1975. *Russkie noči*, hg. v. B.F. Egorov, Leningrad.
- 1987. „Der Improvisator“, *Russische Nächte*, hg. von K. Städtke, übers. von Eckhard Thiele, Berlin, 152-188.
- Sasse, S. 2001. „Texte mit Türen-Über das Gehen durch den ‚Letzten russischen Roman‘“, S. Frank, E. Greber, Sch. Schahadat, I. Smirnov (Hrg.), *Gedächtnis und Phantasma*, München, 223-240.
- 2003. *Texte in Aktion. Sprech -und Sprachakte im Moskauer Konzeptualismus*, München.
- Schulz, B. 1957. *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydra. Kometa. Proza*, hg. von A. Sandauer, u. J. Ficowski, Krakau.
- 1982. *Gesammelte Werke in zwei Bänden*, Bd. 1, hg. von Mikołaj Dutsch u. Jerzy Ficowski, übers. von Josef Hahn, München.
- Smirnov, I. 1999. „Der der Welt sichtbare und unsichtbare Humor Sorokins“, D. Burkhart (Hg.), *Poetik der Metadiskursivität. Zum postmodernen Prosa-Film- und Dramenwerk Sorokins*, München, 65-74.
- Sorokin, V. 1991. *Serdca četyrěch*, Moskau.
- 1993. *Die Herzen der vier*, übers. von Thomas Wiedling, Zürich.
- 1994. *Roman*, Moskau.
- 1995. *Roman*, übers. v. Thomas Wiedling, Zürich.
- Stempel, W.-D. 1968. „Mittelalterliche Obszönität als literaturästhetisches Problem“, H.R. Jauß (Hrg.), *Die nicht mehr schönen Künste, Poetik und Hermeneutik, Bd. 3*, München, 187-206.