

Dirk Uffelmann

**MARINÁ HIMMELFAHRT UND LIQUIDIERUNG.
ERHÖHUNG UND ERNIEDRIGUNG IN SOROKINS ROMAN
TRIDCATAJA LJUBOV' MARINY**

Aber statt eine dynamische, geschichtliche und konkrete Dimension zu bekommen, die glaubwürdig und inspirierend sein könnte, ist sie [Maria] ein Idealtyp geworden, ganz hoch, weit weg und blaß. Auf kleines Maß zurechtgestutzt wurde sie besonders dann, wenn eine männliche Geistlichkeit auf sie projizierte, was ihr als weibliches Ideal vorschwebte: klein, niedrig, und vor allem keusch, keusch, keusch... (Halbes 1980, 115)

Postkanonische Herabziehung und deren Kanonisierung

Die Postavantgarde der Moskauer konzeptualistischen Zirkelkultur der 1970er und 80er Jahre nimmt nicht für sich in Anspruch, die Ausdruckformen der Sowjetkultur einfach hinter sich zu lassen, im Gegenteil: Sie benutzt sie, zitiert sie, reproduziert sie. Im Konzeptualismus kommt der Sozrealismus (SR) in sein postkanonisches Stadium; qua Zitation, Reproduktion, Hyperbolisierung ist die sozrealistische Poetik weiter auf eigenartige Weise präsent (Günther 2000, 287). Dieses Repro-Verfahren wird unterfüttert mit Tabubrüchen, die hinausgehen über die politisch-ideologischen Tabubrüche der Dissidenten und Dorfprosaiker. Mit Themenfeldern, welche die Sowjetliteratur tabuisierte, nämlich sinnloser Gewalt, (vielfach abnormer) Sexualität, Psychopathologie überschreitet die neue Literatur – etwa bei Mamleev, Viktor Erofeev und anderen – vor allem ästhetische und Anstandsgrenzen. Wie nebenbei überwindet sie die implizite Barriere des Ernstes und wird ludistisch (Peters 1996, 15).

Schon zahlreiche Verfahren der alternativen Literatur der 60er und 70er Jahre – in Texten von Aleškovskij, Limonov, Sokolov oder Venedikt Erofeev – waren über soziale Erniedrigungsbewegungen beschreibbar; die Helden waren menschliche Versuchsobjekte, Outsider, Debile, Obdachlose und Alkoholiker.¹ Die konzeptualistische Richtung der russischen Literatur lässt sich als teils dazu pa-

¹ Zur Selbsterniedrigungsfigur in Nachfolge Christi bei Erofeev s. Uffelmann 2002.

rallele, teils darüber hinaus gehende Bewegung von Reduktion, Entleerung, Karnevalisierung, Herabziehung und Erniedrigung beschreiben: Gewalt wird vom politischen Zweck oder ethischer Bewertung herabgezogen auf Horror-Szenarien; die Anthropologie erscheint immer weniger als geistige denn als körperliche, fäkal-sexualistische; mimetischer oder normativer Ernst wird abgelöst durch Nonsense, Absurdität, Sprachspiel.

Mit den Prosawerken Vladimir Georgievič Sorokins (*1955) soll der Degradierungsprozess in der russische Literatur, einer verbreiteten Meinung zufolge, an einem Tiefpunkt angelangt sein: Sorokin zerstöre die Literatur, die Sprache, die Ästhetik; seine Werke bordeten über von Gewalt und Hässlichkeit, riefen Ekel hervor. Auch Sorokin wohlgesommene Beobachter können nicht umhin, ihn als „grausames Talent“ (Groys 1988, 109) oder „enfant terrible“ (Genis 1997, 222) zu charakterisieren. Sorokins Texte werden von Kritikern als elitär wahrgenommen (Ermolin 2003, 416), was sich insofern bestätigt, als selbst noch der Leseindruck der Langeweile, des Uninteressanten, den diese Kritiker gewinnen (bspw. Bujda 1994; Kenžeev 1995, 203), von Sorokins (elitären) Verteidigern als Abwehrreaktion unwilliger Leser eingestuft wird (Ryklin 1992, 209).

Dies hängt nicht zuletzt zusammen mit der Rezeptionsgeschichte von Sorokins Texten. Einem kleinen Kreis von gleichgesinnten Konzeptualisten durch mündlichen Vortrag und Manuskript-Lektüre im Samizdat bekannt geworden, wurden Sorokins Werke zunächst im Tamizdat, in Frankreich, den USA und vor allem im deutschsprachigen Raum publiziert. Die Tamizdat-Veröffentlichungen wurden von westlichen Slavisten gefördert, welche diesen Texten als erste wissenschaftliche Aufmerksamkeit widmeten (Genis, Groys, Smirnov, Witte). Die Kunde von der wissenschaftlichen Behandlung „dort“ drang nach Russland und führte zu kuriosen Übertreibungen wie der Levšins (1993, 283), in Deutschland seien 35 Dissertationen zu Sorokin im Entstehen begriffen. Richtig ist wiederum, dass die erste, allein Sorokins Werk gewidmete Tagung 1997 in Mannheim ausgerichtet wurde (Burkhart 1999a) und deutschsprachige Slavistinnen und Slavisten dort den Ton gaben (s. Uffelmann 2000).

Diese frühe westlich-wissenschaftliche Sorokin-Konjunktur erleichterte den Reimport seiner Arbeiten auf den postsowjetischen Markt nicht, im Gegenteil, sie erschwerte ihn, verließ sie Sorokin doch den Index des Fremden. Erst gegen Ende der 1990er Jahre erlangte Sorokin in Russland breitere Bekanntheit, welche aber wieder zu einer, diesmal konzertiert angestrebten Abwehrreaktion führte. Am 27.06.2002 nämlich ließ die Pro-Putin-Organisation *Iduščie vmeste* vor dem Moskauer Bol'šoj-Theater Sorokin-Bücher zerreißen und in ein Schaumstoffklo werfen; am 11.07. erstattete Artem Magunjan in ihrem Auftrag Strafanzeige gegen Sorokin nach § 242 des Strafgesetzbuches der Russischen Föderation (Verbreitung von Pornographie); die Organisation druckte zum Zweck der Stützung ihrer Vorwürfe eine Broschüre *Sorokin: Izbrannoe*, was

Sorokin und sein Verleger Aleksandr Ivanov zum Anlass für eine Schadenersatzklage gegen die *Iduščie vmeste* wegen Verletzung des Urheberrechts nahmen, die sie am 29.08.2002 verloren. Das Verfahren wegen des Pornographie-Vorwurfs wurde am 25.04.2003 eingestellt. Gerade dank den Angriffen durch die *Iduščie vmeste*, aber auch dank eines telegenen Auftritts in der russischen Reality-Soap *Za steklom* gewann Sorokin schließlich Popularität. Die Paradoxalität der Wirkung des Skandals ist so frappant, dass manche an eine konzertierte Marketing-Aktion glaubten.² Behinderte die Skandalträchtigkeit zunächst Sorokins russische Rezeption, so machte ihn der gerichtsnotorische Skandal in Moskau kanonisch.

Die Elemente Gewalt, Sexualität und Ekel sind in Sorokins Texten so omnipräsent, dass kein Versuch narrativer oder teleologischer Funktionalisierung greifen kann. Allein – auch Inflation ist Entwertung, Depotenzierung. So meint Viktor Erofeev, bei Sorokin würde die erzählte Gewalt dermaßen automatisiert, dass dies sie grundlegend verändere (s. 1997, 28f). Die Serialität, das absichtsvolle Zuviel, das so gut wie alle Sorokinschen Texte in der einen oder anderen Weise auszeichnet, lässt die Transgressionen, die punktuell entsetzlich sind, in einem anderen, wenigstens einem zusätzlichen Licht erscheinen. In diesem Sinne meint Genis, Sorokins Werke hielten eine doppelte Lesart von Gewalt, Pornographie etc. bereit; neben der Eignung vieler Sujets als Block-Buster-Vorlage erschienen diese als intellektuelle, distanzierte Konstrukte (1999, 209).

Die systematischste Formulierung jener zweiten Perspektive stammt aus Boris Groys' programmatischem Aufsatz *Moskovskij romantičeskij konceptualizm/Moscow Romantic Conceptualism*, wenngleich sich Sorokin dort nicht unter den Beispielen findet. Wenn Sorokins Texte – und sei es nur facettenweise – mit Konzeptkunst verwandt sind, so wären sie nicht mimetisch zu lesen, sondern als Reflexionen auf die Bedingungen von Kunst (Groys 1979, 4), als Meta-Reflexion und – im Falle erzählender Prosa – „metafiction“ (Gillespie 1997, 165). Zur Beschreibung der spezifisch Sorokinschen Metaposition hat sich in der Forschung der Begriff der Metadiskursivität eingebürgert (Deutschmann 1998, 334-338, Burkhart 1999a, 12). Die Entsprechung von Zeichen und Gegenständen werde aufgehoben (Vladiv-Glover 1999, 26); intersignifikative Bezüge träten an die Stelle von extratextueller Referenz.

Wenn aber Diskurse den eigentlichen Referenzpunkt von Sorokins Texten bilden, dann erscheinen auch die Sujets als Realisierungen sprachlicher Schablonen. Ein großer Teil der bei Sorokin begegnenden Exkrementations- und Gewaltakte lässt sich als Realisierung von Metaphern ausdeuten (Engel 1997, 62; Ryklin 1998, 742). Gewalt auf der Handlungsebene wäre demnach nichts anderes als Meta-Mat. Am weitesten in Richtung Entschuldigung von Sorokins Un-

² S. Ryklin 2002 – ein Vorwurf, den Sorokin scharf zurückweist (Narbutovic/Sorokin 2002).

botmäßigkeit geht Igor' Smirnov; er attestiert ihm die Unschuld des Mediums (Smirnov 1995, 127). Doch bekanntlich wird auch der Bote geschlagen.

Täter-und Opfer-Texte

Agenten der Gewalt sind in Sorokins Texten traditionelle (auch literarisch-konventionelle, s. Kasper 1999, 110f) Waffen wie Romans Axt (*Roman*), undurchsichtige technische Vorrichtungen (*Serdca četyrech*) oder Foltermaschinen (*Mesjac v Dachau*), das *patiens* hingegen immer menschliche Körper. Dieser steht im Zentrum einer „izvraščennaja somatika“ von Exkrementation, Gestank und Verwesung (Smirnov 1996, 415). Es vollzieht sich eine vor allem „physiologische ‚Erniedrigung‘“ (Witte 1989, 146) vollzieht. Der Fokus Fleisch gibt Sorokins Texten trotz aller metadiskursiven Distanz einen hyperrealistischen Anstrich. Allerdings geht es beileibe nicht um eine fröhliche „Rekarnevalisierung“ (Smirnov 1999, 69), sondern um „antikarnevaleskes“ (ebd., 70; vgl. auch Gillespie 1997, 158) Quälen, ja oft Vernichten von Fleisch.

Nun scheint ein großer Teil der Gewaltszenarien in Sorokins Romanen klar der Seite des Verübens zuzuschlagen zu sein, da aus der Täterperspektive erzählt wird (s. die Aktivverben des Zuschlagens in *Roman*). Doch wäre es zu einfach, in der Täterperspektive der „schwarzen“ Literatur seit den 70er und 80er Jahren ein Novum der russischen Kulturgeschichte auszumachen, wie es Walter Koschmal vorschlägt. Ihm zufolge war in der russischen Kulturgeschichte Gewalt qua „Askese und ähnlichen Formen“ stets gegen das Subjekt selbst gerichtet, also Autoaggression; mit den neuerdings sprießenden „Blumen des Bösen“ richte sich die Aggression erstmals nach außen (Koschmal 1996, 34). Der Befund von Sorokins Texten spricht jedoch eine andere Sprache.

Gibt es in *Roman* nur die Seite des Täters, so sind dagegen die Konstellationen von Tätern und Opfern, Russen und Deutschen in *Hochzeitsreise* und *Mesjac v Dachau* komplementär. Beide Texte spielen mit dem Wechselspiel von sadistischer und masochistischer Rolle. Wie Sorokins Freuds Lehre nicht als Wissenschaft, sondern als Metapher aufgefasst wissen will (Laird/Sorokin 1992, 155f), so werden von ihm auch Masochismus und Sadismus als interkulturelle Geschichtsmetaphern benutzt – von den genital-masochistischen Russen und den anal-sadistischen Deutschen (ebd., 156). In der psychohistorischen Erklärung des deutschen Überfalls auf die Sowjetunion wendet Sorokin dieses komplementäre Sexual(gewalts)modell ins Hyperbolisch-Phantastische (Drubek-Meyer/Sorokin 1995, 68). Allerdings begegnet der Russe in *Mesjac v Dachau* in der masochistischen Position und übernimmt die Russin Maša in der *Hochzeitsreise* umgekehrt den sadistischen Part. Zu poetischen Zwecken sind die Rollen also austauschbar. Bezieht man über die Ebene des Personals hinaus auch die des Erzählers mit ein, so ist *Mesjac v Dachau* in sich nicht weniger dialektisch:

Der Autor steckt – sadistisch – sein masochistisches Double in Folterinstrumente (Brockhoff 1992, 142; Smimov 1994, 285); so erscheint der „Schreibakt als Aggression und Selbstaggression“ (Brockhoff 1992, 142).

Neben dem Täter-Text *Roman*³ und unzähligen weiteren Gewaltszenen aus Täterperspektive in anderen Prosatexten Sorokin einerseits und neben den Komplementär-Konstellationen von Täter und Opfer in *Hochzeitsreise* und *Mesjac v Dachau* andererseits gibt es einen Sonderfall in Sorokins Werk – einen Text, in dem die Opfer-Perspektive dominiert: *Tridcataja ljubov' Mariny*.

Der 1983/84 geschriebene und 1987 in französischer Übersetzung erstmals publizierte Roman stellt im Werk Sorokins schon deshalb einen Sonderfall dar, weil die für Sorokins Prosa charakteristische „Sujet-Explosion“ in die umgekehrte Richtung weist. Das sonst einschlägige Verfahren eines Bruchs von einer glatten diskursiven Oberfläche in der ersten Hälfte zu Entartung und Absurdität in der zweiten (Kenžeev 1995, 202) wird verkehrt: In der zweiten Hälfte von *Tridcataja ljubov' Mariny* wird kein unter dem Diskurs verborgenes ‚Reales‘ enthüllt, sondern mündet die Handlung in einen immunen Diskurs (s. Ryklin 1998, 738). Hier wird nicht die Verdrängung von Gewalt unter eine „scheinbar glatte Oberfläche“ aufgedeckt und diese dadurch dekonstruiert, wie in den übrigen Texten Sorokins (Engel 1999, 140), sondern eine glatte Oberfläche als Verdeckung und zugleich Realisierung eines Opfergeschehens konstruiert.

Mit dieser Umkehrung der üblichen Brüche hängt zusammen, dass statt eines Aggressionsausbruch die Disziplinierung der Heldin erfolgt. Marina unterwirft sich einer Autorität; das Zulassen des Eindringens der Autorität stellt eine Autoaggression, Selbstdisziplinierung, ja Selbsterniedrigung der Heldin dar. Marina, die schon zuvor immer wieder männliche Gewalt erfahren hat, vollzieht im Moment des Umbruchs die Introversion von Gewalt und erlebt einen Passivitätsschub, der sie in die Duldungshaltung der Kindheit zurückversetzt und zu einem eigenartigen Individualitätsverzicht führt. Insofern stellt *Tridcataja ljubov' Mariny* in Sorokins Werkbiographie so etwas wie die letzte kulturhistorisch-konservatorische Leistung dar vor dem radikalisierten Zerstörungsgestus der folgenden Werkphase, von *Roman* und *Serdca četyrech*.

Vielleicht ist *Tridcataja ljubov' Mariny* aufgrund dieses (scheinbar?) konventionelleren, konservativeren Entwicklungsschemas in der Forschung weniger beachtet worden. Und womöglich hängt mit dieser Domestizierung und progressiven Erniedrigung der Heldin auch ein Moment zusammen, das die übrigen Täter- oder Täter-Opfer-Romane in geringerem Maße aufweisen: Ein zumindest strukturell christliches Moment von Duldungsbereitschaft.

³ Nichtsdestotrotz nimmt der Täter Roman Christoformität für sich in Anspruch (s. Kasper 1999, 108).

Pansexualismus und Psychoanalyse

Sorokins Roman *Tridcataja ljubov' Mariny* beschreibt einen relativ kurzen Zeitraum im Frühling 1983, als Marina Ivanovna Alekseeva 30 Jahre alt ist. Den Hintergrund ihres Lebens bildet damit genau der Zeitrahmen von Stalins Tod,⁴ bis zur Andropov-Zeit (s. *TLM* 653). In Rückblenden wird Marinas Sozialisierung von ersten kindlichen sexuellen Ahnungen über den Missbrauch durch den Vater zu einer non-konformistischen jungen Erwachsenen ausgeleuchtet, die in Dissidentenkreisen verkehrt, sich prostituiert, diversen Konsumfreuden obliegt und mit der Sowjetrealität spielerisch umgeht. Bis sie in eine Identitätskrise gerät, im Zuge derer sie den Parteifunktionär Rumjancev kennen lernt und durch seine Mitwirkung zur mustergültigen Stoßarbeiterin bekehrt wird. Sie geht so im Kollektiv auf, dass sie schließlich ganz unter dem ideologischen Diskurs offizieller Verlautbarungen der Andropov-Zeit verschwindet.

Was der Text von Beginn an in den Mittelpunkt stellt, ist die Erotik der klischeehaft schönen Prostituierten Marina (einer Brünetten mit Silberblick; *TLM* 612). Der Leser wird gleich eingangs in eine Prostitutionsszene geworfen, in der Marina den Pianisten Valentin bedient (*TLM* 597-601); es ist wohl jenes Stück Sorokin-Prosa, das (ganz anders als die Chruščev-Stalin-Episode von *Goluboe salo*) einem Softporno am nächsten kommt. Jene Erotik, welche die Umgebung in Marina hineinlegt, prägt praktisch alle ihre sozialen Beziehungen, zu Parteioffiziellen wie Dissidenten, und ihr Ekel über die alltägliche Anmache in der Öffentlichkeit (*TLM* 655f) bringt Erotik und Sowjetrealität zusammen.

Über die erotischen Dienstleistungen, die Marina dem aus der Lagerhaft entlassenen Mitja gewährt, hängt auch die zweite Dimension des doppelköpfigen antiken Eros-Begriffs mit dem Dissidententum zusammen: die Liebe zur Wahrheit und zum Guten (s. Lotz 1979, 57f). So steht Marina zunächst unter den Vorzeichen einer unerfüllten Panerotik, einer all ihr Streben durchwirkenden Liebesbereitschaft und -sehnsucht. Marinas Liebesbegehren hat bis dato keine volle Erfüllung gefunden. Auf einer rein körperlichen Ebene heißt dies, dass sie noch nie mit einem Mann einen Orgasmus erlebt hat (*TLM* 602). Das Problem ist aber – wie sich später zeigen soll – weit grundsätzlicher. Heterosexuelle Erfüllung ist Marina trotz zwiespältiger Empfindungen in der Kindheit – bei der Beobachtung eines Ehebruchs der Mutter (*TLM* 619) sowie beim Missbrauch durch den Vater (*TLM* 626f) – verwehrt geblieben. Den Ausweg sucht sie in Homosexualität. Den ersten gleichgeschlechtlichen Verkehr hat sie mit Marija (*TLM* 648-650), worauf eine Serie von weiteren 28 weiblichen Geliebten folgt, über die sie ein Album anlegt (*TLM* 669-678) und die in Marinas Traum von Lesbos, der „Insel der Rosa Liebe“, im Reigen auftreten (*TLM* 682-684).

⁴ Sorokin 1998, I 612; im Folgenden abgekürzt *TLM*.

Wie Heterosexualität und Homosexualität in *Tridcataja ljubov' Mariny* nebeneinander laufen, so hält der Text auch zwei psychoanalytische Chiffren bereit, die für Sexualität allgemein und Heterosexualität im Speziellen stehen: Das freudianische „ÉTO“ (TLM 613) für den Eros allgemein und das „ON“ (TLM 625) für den erigierten Penis/Phallus des Vaters. Der Missbrauch durch den Vater geht mit Schmerz einher, und auch sein Tod hebt die damit geschehene Unterwerfung unter das „Gesetz des Vaters“ nicht auf. Marina untersteht – all ihrer homosexuellen Libertinage zum Trotz – einer ganzen Stafette von Vaterautoritäten: toten Personifikationen der Parteiautorität wie Lenin, fernen wie dem Emigrant Solženicyn und greifbaren wie dem Parteifunktionär Rumjancev.

Diese Autoritätenstafette beginnt mit Lenin, dessen Porträt in Marinas kindlichem Traum zu sprechen anhebt: „Agtek, Mainočka, Agtek!“ (sic, TLM 619); Lenin-Porträts säumen Marinas weiteren Weg (etwa TLM 622), um im jugendlichen Alter von Solženicyn bzw. dessen Porträts abgelöst zu werden. Auf ihn wird jetzt die Sehnsucht, der Wunsch nach einer Autorität projiziert. Auch hier werden Obertöne einer politischen Religion angestimmt: Marina hat eine Vision von der Ankunft Solženicyns/des Messias (TLM 656), die ihr – in Marinas sexualistische Denkschablone eingepasst – den heterosexuellen Orgasmus bringen soll:

Марина была уверена, что с НИМ все случится как надо. Как положено случаться, но чего, к сожалению, ни разу не произошло у нее ни с одним мужчиной. Глупое, медицинское слово ОРГАЗМ с отращением выталкивалось из грез, подыскивались синонимы, но и они не были в состоянии выразить то, что так остро и точно чувствовало сердце.

[...] ОН... ОН всегда оставался тайным знанием, скрытой возможностью любви, той самой, о которой мечтала Марина [...] (TLM 668)

Dass der Name des Begehrten nicht genannt wird, liegt nicht nur an der Anspielung auf die Psychoanalyse, sondern auch an der Partizipation an einer sakralen Repräsentationspraxis. Es handelt sich hier weniger um eine Sorokin-typische karnevalistische Herabziehung oder Kontamination von Religiösem mit Leiblichem als um den Ausfluss des religiösen Namensverbotes, um apophatische Scheu angesichts der Vorstellung einer Hierogamie von weiblich-irdischem Prinzip mit Gott oder Messias. In dieser Gender-Anordnung bleibt die Vorstellung von einer gottgegebenen (heterosexuellen) Ordnung virulent und wird eine weiblich-heterosexuelle Untertanenposition perpetuiert – allen vordergründigen (homosexuellen, dissidentischen) Protesthandlungen Marinas zum Trotz. Diese Unterwerfung unter eine Vatergottheit wird noch plastischer, als das Solženicyn-Porträt am Tiefpunkt von Marinas Identitätskrise nicht mehr auf sie wirkt und Marina – lediglich im Singular statt im Plural – 3 Mos 26,1 zitiert: „Ne tvori sebe kumira.“ (TLM 709).

Rumjancev, der nun die Stelle der Vaterautorität einnimmt, erscheint Marina auf den ersten Blick als Solženicyn ähnlich (*TLM* 711), als sein „Doppelgänger“ (Brockhoff 1992, 140), was aber an den Details (kein Bart, keine blauen Augen, komische Krawatte) widerlegt wird (*TLM* 712); d.h. Rumjancev besetzt schlicht die Leerstelle des Vaters, wogegen die ideologische Divergenz nur vordergründig entscheidend ist.⁵ Rumjancev tritt als Personifikation einer unpersönlichen, wiederum unsagbaren Autorität auf – des KGB. Denn als Marina einen Weinkrampf hat, begründet Rumjancev seine Aufdringlichkeit, sie nach Hause bringen zu wollen: „Mne do vsego est' delo...“ (*TLM* 714) – mit seiner KGB-Zugehörigkeit. Wie der KGB steht die ferne Personifikation Lenin als Garant hinter Rumjancevs Boten-Autorität: Im Dienstzimmer des Parteisekretärs der Fabrik hängt wieder ein Leninporträt (*TLM* 734). Der Kreis schließt sich.

Die mehrfache Ersetzung der Vater-Autorität im Lauf des Romans durch sehr verschieden aussehende Personen zeigt die Austauschbarkeit derer, welche diese Stelle, den „Ort des Vaters“ einnehmen, welcher immer nur durch einen besetzbar ist (als Rumjancev Marina zum Kommunismus bekehrt, muss das Solženicyn-Bild vernichtet werden; *TLM* 730). Die konkreten Männer gewinnen ihre Funktion nur als Vaterautorität für Marina und vollziehen an ihr (Lenin und Solženicyn visionär, der Vater und Rumjancev manifest) „allesamt demiurgische Penetrationen“ (Brockhoff 1992, 140). All das ist allzu leicht in psychoanalytische Termini übersetzbar (Dobrenko 1990, 175); die Sequenz der „Väter“ erscheint als gezielte literarische „Hypertrophierung des Ödipalen“ (Döring-Smirnov 1992, 561), eine Unterhöhung des simplen psychoanalytischen Schemas mittels Durchschaubarkeit und Serialisierung.

Noch augenfälliger als die Proliferation der vier Vaterautoritäten wird in *Tridcatoraja ljubov' Mariny* schon im Titel die Serialität der (weiblichen) Geliebten beschworen. Es sind ihrer 29. Das Moment der Homosexualität ist durch das Prinzip der inflationären Wiederholung überhaupt charakterisiert – durch Marinas serielle Orgasmen mit der ersten Geliebten Marija und weiteren Gespielinnen (*TLM* 650). Realisiert wird dieses Verfahren in Marinas Blättern in ihrem Album mit den Fotos aller 29 weiblichen Geliebten, das die Aufschrift „ROSE LOVE“ trägt (*TLM* 669-678). Dass durch diese Serialität Individualität ausgehebelt werden soll, zeigt zudem die Zuschreibung stereotyper Eigenschaften an die verschiedenen Geliebten, die ein Kaleidoskop von Frauentypen bilden (mit kranken Biologismen und Rassismen; *TLM* 670 u. 672f).

⁵ „[...] dva odinakovych lica s odinakovym vyražením smotreli na nee, no kak po-raznomu oni smotreli“ (*TLM* 717).

Eros, Philia, Agape

Wiederholungen, die zu Entwertungen geraten, finden sich auch auf anderen Ebenen; so wird etwa das Quietsch-Emblem für Sexuelles (*TLM* 618 et passim) durch Serialität überstrapaziert. Und der Butterklau entartet zum Wiederholungszwang („...Sem’dejsat vtoraja pačka [...]“; *TLM* 665), ohne dass Marina je irgend eine Erleichterung spüren würde. Aus der Serialitätsfalle scheint es kein Entkommen zu geben; noch die Einsicht in die Notwendigkeit der Überwindung des Serialitätsprinzips wird aus Arithmetik heraus gewonnen:

Двадцать девять девок... Двадцать девять баб и тридцать лет. Постой, постой... Смотри-ка какое совпадение! Интересно. А может, это и не баба будет. Мужчина? Парень, наконец. Неужели. (*TLM* 709)

Und noch als Rumjancev Marina zum ultimativ-einmaligen Beischlaf weckt, hat sie gerade einen Traum, in dem die Attribute der 29 Geliebten durcheinandergelassen (*TLM* 722f).

Dabei wäre es verfehlt, eine Opposition von entwertender Serialität und wertvoller Einmaligkeit aufmachen zu wollen, denn der einmalige Koitus mit Rumjancev wird von Marina schneller vergessen als alle früheren Sexualerlebnisse. Der eine heterosexuelle Orgasmus eröffnet keine neue Welt erfüllter Sexualität, sondern streicht Sexualität ganz durch. Einmal ist offenbar keinmal.

Dieser eine/keine Orgasmus aber muss vorbereitet werden, um entsprechend annullierend wirken zu können. Marina gerät in eine äußere Krise (*TLM* 662), die ihre alte Unzufriedenheit mit dem sowjetischen Alltag auf die Spitze treibt (*TLM* 667). Diese Krise verschärft sich durch den seriellen Überdrusseffekt. Selbst die engelsgleiche 29. Geliebte Sašen’ka (*TLM* 677) kann keine Erleichterung bringen; nach einem Gelage mit Champagner, Hasch und elf Orgasmen erscheint Solženicyn Marina im Traum von Lesbos und verdammt ihre 29 Lieben. Unter diesem Eindruck trennt sich Marina in einem hysterischen Ausbruch von Sašen’ka, indem sie sie mit Gewalt vor die Tür setzt, und stürzt sich in zwanghaftes, einsames Besäufnis (*TLM* 688-690).

Marina bricht danach diverse soziale Brücken ab. U. a. schlägt sie den amerikanischen Slavisten Tony nieder (*TLM* 701) und beendet den Kontakt mit dem ZK-Mitarbeiter Leonid Petrovič (*TLM* 710). Auch verschiedene Regressionsversuche, die sie unternimmt, sind nicht dazu angetan, die Krise zu lindern, sondern geraten zur Selbstbestrafung. Die Begegnung mit dem seinen eigenen Urin trinkenden Punk-Rocker Govno (*TLM* 705) sowie die Lektüre in Daniil Andrejevs krudem Kompilat *Roza mira* (*TLM* 706-708) wirken letztlich nur noch bedrückender auf sie. Das eigentliche Geschehen findet aber nach der Krise nicht mehr auf einer sexuellen und psychologischen, sondern auf der ideologisch-moralischen Ebene statt. Von den Vaterautoritäten, den Stellvertretern der sym-

bolischen Ordnung, gehen moralische Imperative aus. Zunächst von Solženicyn, dann von Rumjancev.

Zuvor tritt noch der in seiner Männlichkeit, die Marina nicht begehrt, beleidigte Freier Valentin in der Rolle des moralischen Kritikers auf; er interpretiert dies philosophisch: „«Lesbijskaja strast'. Porazitel'no... što-to v étom ot bezumija bednogo Narcissa. Ved' v principe ty ne čužoe telo ljubíš', a svoe v čužom...»“ (TLM 607). Valentin greift hier tief in die Trickkiste der abendländischen Philosophie, die das Böse als Selbstliebe konzeptualisiert. Als habe Marina nie wirklich geliebt.

Dann sieht Marina aus Solženicyns Porträt eine autoritative ethisch-fordernde Anfrage an sich gerichtet (TLM 668). Wonach das Gesicht aber Züge „menschlicher Hilflosigkeit“ annimmt – die moralische Autorität steigt also zur Menschlichkeit herab. Derselbe Solženicyn zerstört in Marinas Lesbos-Traum in einer Art Tempelreinigung die homosexuelle Idylle auf Lesbos mit seinem Schlüsselbegriff „Lož'!“ (TLM 684). Solženicyns Zorn, aber auch seine Gewandung im Stile mönchischer Einfachheit (Christus- bzw. Tolstoj-Habitus) bilden den Gegenentwurf zum lesbischen Lotterleben:

ОН – в полушубке, то есть в простой козьей шкуре, подпоясанной широким кожаным поясом, крепкие ноги обуты в простые сандалии, загорелые руки сжимают дубовый посох, а треугольное лицо со шкиперской бородкой... о, Боже! Он хватает тяжелый кратер и со страшным грохотом разбивает о перегруженную яствами циновку. (TLM 684)

Die eigentliche Intension des Solženicynschen visionären Vorwurfs aber ist, dass Marina niemanden wirklich geliebt habe, auch ihn (den vermeintlichen Messias) nicht: „«ЛОЖ'!!! MENJA LJUBIŠ' NE TY, A ONA!!! ONA!!!»“ (TLM 685), auch Russland nicht, zumindest nicht das richtige – „«NEBESNAJA ROSSIJA»“ (TLM 685) –, jenes durch seine Leidensgeschichte geadelte Russland (TLM 686). Entsprechend bleibt Marina als Kern der von Solženicyn visionär eröffneten „istina“ (TLM 687) die bloße Aufgabe zu lieben, wenngleich immer noch mit unbestimmtem Liebesobjekt: „Kogo?“ (TLM 686).

Nach soviel Demontage falscher Liebe – welches ist die richtige? Die explizite Lösung bringt Rumjancevs patriotische Credo-Frage: „«[...] ty sovetskich ljudej ljubíš'?» [...] «[...] ty našich ljubíš'? Našich? Ponimaěš'?! Našich! Ljubíš'?»“ (TLM 716). Er legt ihr ein Ja gleichsam in den Mund; dies aber kommt erst mit beträchtlicher Verzögerung: „«[...] potomu čto ja svoich ljublju.»/ «Vot! – šlepnul on ladon'ju po ee kolenke. – Vot i otvet tebe! Ljubíš' svoich. Vot kak.»“ (TLM 720). Diese scheinbar mäeutisch gehobene, aber wie bei der Sokratischen Mäeutik stets nur eingeflüsterte, oktroyierte Erkenntnis hat Marina also schon vor dem heterosexuellen Geschlechtsakt und Hymnen-Hören. Zwar

wird diese Einsicht durch den Kollektivtausch der sowjetischen Hymne an die Oberfläche gehoben – latent ist sie je schon da.

Marina hatte schon zuvor ein kollektiv-geschwisterliches Mitleid mit den „Ihren“, die es schwer haben; dem Dissidenten Mitja schenkt sie ihren Körper als Freundschaftsdienst. Eros kommt im Gewand von Philia einher. Aufschlussreicher Weise wird diese Geschwisterlichkeits-Philia als „russisch“ und „christlich“ qualifiziert:

Марина мгновение неотрывно смотрела в его просветленные, наполняющиеся влагой глаза, потом порывисто обняла, целуя в щеку по-сестрински, по-русски, по-христиански. (TLM 664)

Der christliche Liebesbegriff wäre dann aber nicht mehr Eros und nicht Philia, sondern *agápē*, jener Terminus, der eine neutestamentliche Innovation darstellt; im NT wird die Liebe in einem Ableitungszusammenhang von Gottesüber Christus- zu Bruderliebe motiviert. Letztere begegnet besonders bei Johannes (Jh 13,34f, 15,12 u. 15,17), aber auch direkt vor der christologischen Perikope Phil 2,5-11, welche die Selbsterniedrigung (Kenose) Christi als Vorbild zur Nachahmung für alle Gläubigen empfiehlt: „[...] und ein jeder sehe nicht auf das Seine, sondern auch auf das, was dem anderen dient“ (Phil 2,4).

Ist die eine Textstelle „po-christianski“ aber nicht zu wenig, um das kollektiv-nationale Liebesgebot aus Sorokins Roman in die Tradition der christlichen Agape anstelle einer sozialistisch-immanenten Philia einzuordnen? Schließlich ist es ja der Kontext der sozialistischen Ideologie, in dem dieser Appell von Rumjancev geäußert wird. Nein, denn in *Tridcataja ljubov' Mariny* begegnen weitere Hinweise auf die Kernstelle der Agape-Lehre, auf 1 Kor 13. Marinas ungestilltes Liebesbedürfnis wird mit der Formel „Žit': verit', ljubit', nadejat'sja.“ (TLM 656) bezeichnet, die auf 1 Kor 13,13⁶ zurückgeht. Was hier also normativ verordnet wird, ist eine „Liebe zum sozialistischen Vaterland“, die ihre Herkunft von der christlichen Bruder-Agape – jedenfalls nach Sorokins Darstellung – nicht verleugnen kann. Die Liebe zur eigenen, russisch-sowjetischen Nation bildet den kleinsten gemeinsamen Nenner von Marina, Mitja, Solženicyn und Rumjancev; allesamt teilen sie den spätsowjetischen nationalistischen Unterton.

Wenn aber die (real)sozialistische Liebe „zu den Seinen“ das *télos* ist, dann ist Marinas Homosexualität gar eine Zwischenstufe auf dem Weg dorthin: Was Marina durchmacht, ist die Mäuser von der (individuellen) Homo- und Autoerotik zur (kollektiven) Autoagape. Lediglich das Niveau der selbstbezogenen Liebe wird von Eros über Philia zu Agape gehoben. Nach dem einen heterose-

⁶ „Nun aber bleiben Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; aber die Liebe ist die größte unter ihnen.“

xuellen Orgasmus verschwindet Marinas Sexualeben völlig – ohne dass die „Liebe“ enden würde: diese erotische Erfüllung bildet nur die Durchgangsstation zur asexuellen Agape. Das Aufgehen in der Kollektiv-Autoagape realisiert sich für Marina als Selbsterniedrigung im Bruderliebesdienst am Kollektiv der Werktätigen.

Christologie

Wenn die kommunistische Kollektiv-Agape ein Säkularisat der neutestamentlichen Bruderliebe ist – handelt es sich dabei um ein zufälliges Einzelphänomen in *Tridcataja ljubov' Mariny*? Oder flankieren dies weitere religiöse, christliche Momente?

Gleich das Montaigne-Motto „... ibo Ljubov', moj drug, kak i Duch Svjatoj, živet i dyšit tam, gde chočet“ (TLM 597) bringt den Heiligen Geist ins Spiel – als Analogon zur „Liebe“, einer Chiffre, die sich, wie gesehen, zunächst als Prostitution, Kindesmissbrauch, Homosexualität verkleidet, bevor sie moralisch als kollektive Autoagape sanktioniert wird. Marina selbst ist, wenngleich nicht kirchlich gebunden, so doch vage gläubig (TLM 606) und bewahrt in ihrer Intimschublade – neben Dissidentenliteratur und dem Album mit der Liste der 29 Geliebten – auch Bibel, Rosenkranz,⁷ Psalter und Gebetbuch (TLM 669) auf. Zur Zeit ihrer moralischen Krise spricht Marina auswendig ein langes Beichtgebet in der mit Tolstoj verbundene Chamovniki-Kirche (TLM 702). In diese Phase fällt auch die Lektüre des para-christlichen Andreev-Kompilats (TLM 706-708).

Diese christlichen Ansätze werden mit dem kommunistischen Umbruch beseitigt, verbrannt (TLM 730f); als stereotyper Ausdruck der sowjetischen Christentumsfeindschaft soll Marina nun auch den Ausruf „gospodi“ (TLM 745) weglassen. Aber ist der Roman einfach die lineare Geschichte der Austreibung religiöser Muster? Die Apotrope der christlichen (rhetorischen) Oberfläche läuft keineswegs parallel zu einer etwa ebenso linearen Reduzierung von Religiosität im Roman. Parareligiöses bildet viel eher eine Konstante, welche den gesamten Text durchzieht und auch den ideologischen Antagonismus von kommunistischer Staatsideologie und dissidentischer Weltanschauung überformt.

Bezeichnend ist, dass auch Rumjancev einen solchen Willen zum kontrafaktischen Glauben hat – an den Kommunismus (TLM 718), an die Erfüllung des Plans (TLM 720), daran, dass sein Glaube ganz „konkret“ der „Realität“ gelte. Die paulinische (Kol 3,8-10; ähnlich Eph 4,23f) und černyševskijsche Losung von den „neuen Menschen“ hat sich Rumjancev im Namen des Kommunismus ebenso angeeignet (TLM 719) – auch sie eine normative Setzung. Wo Marinas

⁷ Die Zählschnur *vervica* hängt im orthodoxen Kulturkreis eher mit Christus (dem Jesusgebet) als mit Maria zusammen.

Hoffen der Transzendierung immanenter Wirklichkeit gilt, da möchte Rumjancev, dass seine kommunistische Utopie in der Realität schon realisiert sei. Rumjancev hat den Vorteil, dass er die Deckung von Sollen und Sein setzt, während Marina die Kluft von Sein und Sollen als schmerzliche Differenz empfindet.

In ihrem ungerichteten Suchen nach Überschreitung des sowjetischen Jammertals bedient sich Marina bei diversen Quellen. Wenn sie zeitweise ihre politisch-religiöse Sehnsucht auf eine Wiederkunft des Exilanten Sol_enicyn richtet, so zitiert dieses Zerrbild von Messias 1) Christus in der Mandorla, 2) den Bauernhabitus Tolstojs, 3) das tellurische Pathos des *po_venni_estvo*, 4) das orthodoxe Osterfest und 5) die heidnische Symbolik des Sonnenaufgangs:⁸

Открывается овальная дверь и в темном проеме показывается ЛИЦО. [...] в этих мудрых, мужественных глазах великого человека, отдавшего всего себя служению России, стоят слезы./ ОН [...] выходит в том самом тулупчике, прижимая к груди мешочек с горстью земли русской./ [...] ОН там, наверху, залитый лучами восходящего солнца, поднимает тяжелую руку и размашисто медленно крестится, знаменуя Первый День Свободы./ И все вокруг крестятся, целуются, размазывая слезы. (TLM 656)

Mit der ovalen Türöffnung wird die Darstellung Christi in der Mandorla aufgerufen; der Armutshabit, der im russischen kulturellen Gedächtnis des 20. Jh.s vor allem mit Tolstoj assoziiert wird, geht auf den Mönchshabit zurück, also die Nachahmung von Christi Armut; das liturgisch-langsame Kreuz-Schlagen stellt ein Bekenntnis zur Christusnachfolge dar. Im Konglomerat mit anderen sind also in Marinas parareligiöser Sehnsucht christologische Anklänge manifest.

Dazu kommen, über den Romantext verstreut, weitere Allusionen, etwa an die christologische Zahl 30⁹ oder an Christi Gehen auf dem Wasser des Sees Genzareth: „Ej snilos' beskonečnoe more, po kotoromu možno bylo spokojno chodit', ne provalivajas'.“ (TLM 627). Im Lesbos-Traum, eingeschoben in Sol_enicyns Philippika gegen die „Lüge“, wider die fehlende Liebe, ertönt aus dem Off ein Troparion an einen namenlosen Christus-Imitator:

От юности Христа возлюбивив,
В легкое иго Его на ся восприяаал еси,
И мнооогими чудесааами прослааави тебе Бог,

⁸ Die auch in der Sowjettopik begegnet und von Bulatov schon als para-religiös dekonstruiert wurde (vgl. dazu Groys 1988, 90-93).

⁹ Marina ist zum Zeitpunkt der Handlung 30 Jahre alt (TLM 612); ihre 30. Liebe kommt im 30. Frühling (TLM 650) – d.h. um Ostern des 30. Lebensjahres.

Моли спастися душам наашиим...¹⁰

Das Lob für einen – in diesem Zitat nicht namentlich benannten – Christus-nachahmer ruft die traditionelle Aufforderung zur Nachfolge auf. Dass auch dies bei Sorokin beileibe nicht als direkte Handlungsanweisung an den Leser zu werten ist, garantieren seine distanzierte Medialität sowie die doppelte Brechung durch den Traum und den Zusammenhang mit dem später überwundenen, mit-hin falschen Messias Solženicyn. Darüber hinaus wird aus der narrativen Einbettung deutlich, dass diese allgemeine Christusbildung nicht das ist, worum es Solženicyn geht; für ihn besteht der Kern „v čem-to sovsem-sovsem drugom“ (TLM 685), im leidenden Russland; d.h. dem Russland der Christusbildung, einer national eingeschränkten Variante von Christus-Nachfolge (wie sie bei Dostoevskij, Solženicyn, Andrejev u.a. begegnet).

Das russische Leidensevangelium des Dissidenten wird fortgesetzt, wenn noch einmal vermeintlich die Stimme des Protodiakons ertönt, die nun aber ein Lied anstimmt, das zu besserer Parteilichkeit (als der offiziellen) auffordert (TLM 686): Also geht es um eine noch weitere historische Einschränkung – nicht um den Dienst an einem überhistorischen Russland, sondern um die Aufforderung zu aufopferungsvollem Dienst an Russland unter sowjetisch erschwerten Bedingungen? Als Gegengewicht zu dieser nun vermeintlich sehr konkreten Realisierung von dissidentischer Christusbildung sind natürlich wieder die zusätzlichen Einklammerungen Traum, vorübergehendes Erkenntnisstadium und die Metadiskursivität von Sorokins Schreiben einzuberechnen – welche die Konkretion soweit aufweichen, dass von echter imperativer Nachahmungsparänese an den Leser nicht die Rede sein kann; es bleibt bei Metaparänese.

Eine solchermaßen historisch konkretisierte (aber eingeklammerte) Inanspruchnahme der Christus-Nachfolge der Dissidenten wird mit fertigen Epitheta von Christoformität belegt: Marina tröstet/bewundert Mitja: „Ty u nas mučenik.“, „„Stradalec ty naš.““ (TLM 661f) Mitja formuliert, wie um das Raster zu komplettieren, auch noch ein Credo des sinnvollen Leidens, gibt einen Zweck der politisch zunächst wirkungslosen Selbstopferung an: „„Da, choť my i byli det'mi, dražnjaščimi drakona, naši stradanija ne bessmyslenny...? I pomolčav, dobavil tverdo, slovno vyrubiv: „Rossija podnimetsja. Ja v čto verju.““ (TLM 664).

Wie schablonenhaft all dieses Pathos in Marinas Bewunderung wie Mitjas Credo vom Sinn der Selbsterniedrigung auch daher kommt – überboten wird die Schablonenhaftigkeit durch ein grammatisches Mittel – einen pathetischen Par-

¹⁰ TLM 685. Das bekannteste derartige Troparion ist dem Hlg. Serafim von Sarov gewidmet (glas 4): „Ot junosti Christa vozljubil esi, prepodobne, / i Tomu Edinomu porabotati plamenne voždelel esi [...]“.

allelismus von Attributen – und ein graphisches – die Setzung der dissidentischen Botschaft von Russlands Leidensdulden in Großbuchstaben:

ВЕЛИЧИЕ РУСИ НАШЕЙ СЛАВНОЙ С НАРОДОМ ВЕЛИКИМ С ИСТОРИЕЙ ГЕРОИЧЕСКОЙ С ПАМЯТЮ ПРАВОСЛАВНОЙ С МИЛЛИОНАМИ РАССТРЕЛЯННЫХ ЗАМУЧЕННЫХ УБИЕННЫХ [...] СО СЛЕЗАМИ И С БОЛЮ С ВЕЛИКИМ ТЕРПЕНИЕМ И ВЕЛИКОЙ НАДЕЖДОЮ... (TLM 686)

Der autoritative Satz in Großbuchstaben im Verbund mit dem archaisierenden Pathos dieser Verkündigung höhlt die Botschaft aus. Die Hervorhebung markiert das Wissen darum, dass Sätzen zu einfach sind.¹¹

Die emphatische soziale Kenose im Dienste antisowjetischen Aufbegehrens gibt es in Sorokins Dissidentenbild also nur zitatweise, als markiertes Zitat. Zudem ist die Bereitschaft des Dissidenten Mitja zum Leidensdulden bereits zusammengebrochen; er ist resigniert und zur Ausreise bereit (TLM 662). Damit ist das Dissidententum in einem post-heroischen Stadium angelangt; Dissidententum und SR berühren sich – nach Sorokins Interpretation – im Postheroisch-Parakenotischen.

Mariologie

Welche Rolle spielt bei diesen Metabezügen auf Christus-Nachahmung die Tatsache, dass die Heldin weiblich ist? Wie relevant ist angesichts der gesehene Neutralisierung des Eros und mit ihm des Sexus in der Geschwisterlichkeitsagape die Geschlechtsidentität Marinas? Warum ist die Heldin, an der sich der Wandel von Eros zu Apape vollzieht, eine junge Frau? Hängt dies vielleicht mit der christlichen Genealogie des Agape-Konzepts zusammen?

An den Vornamen *Marina* sind Bezüge auf verschiedene heilige Frauen der Christentumsgeschichte anknüpfbar – die Hl. Magrethe (in der griechischen und dann gesamten orthodoxen Tradition: Hl. Marina), Gregor von Nyssas heilige Schwester Makrina sowie auf die diversen Mariengestalten des NT und der Christentumsgeschichte (*Marina* ist eine Paronomasie von *Maria*, was als Referenzsignal genügt). Während Gregors *Vita Macrinae* höchstens punktuelle Anknüpfungen erlaubt, erscheint die Hl. Margaretha als direkter Gegenentwurf zur Sorokinschen Protagonistin.¹² Dagegen gestatten die Mariengestalten des NT und ihre weitere christentumsgeschichtliche Karriere vielfältige Anknüpfungen.

¹¹ Thomas Mann tut im *Zauberberg* Ähnliches mit dem einzigen kursiv gesetzten Satz „Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken.“ (Mann 1986, 686).

¹² Die Hlg. Margarethe/Marina von Antiochien gewann den Titel der Megalomartyr (russ. *velikomučenica*) dafür, dass sie den römischen Stadtkommandanten Olibrius, der sie bedrängte,

Marinas Prostitution legt den Bezug zu zwei Sünderinnengestalten der Christentumsgeschichte nahe – zu Maria Magdalena, der Hure, die Jesus nachfolgt, sowie zu Maria der Ägypterin. Bei Maria Magdalena gehen Christusnachfolge und Prostitution zusammen, werden nicht in ein Ausschließungsverhältnis gebracht; Eros und Agape können bei ihr koexistieren. In der Übergangsphase ist dies bei Marina, die ihren Eros aus Mitgefühl an Mitja verschenkt, durchaus vergleichbar; der Eros bildet bei ihr ein Durchgangsstadium zur Agape.

Besonders lebendig ist in der russischen Apokryphen-Tradition (s. Remizovs *Marija Egipetskaja* aus dem *Limonar'*) die reuige Sünderin Maria die Ägypterin, die schließlich den rechten Weg findet und 47 Jahre in der Wüste strenge Askese beachtet (vgl. Söll 1984, 123). Bei dieser Maria findet also ein Umbruch statt, wie ihn Marina erlebt: vom Eros zur Asexualität, zur Askese. Bei Marina ist es lediglich Arbeits- statt Einsamkeitsaskese, ihre Wüste die Fabrik.

Alle Mariengestalten profitieren von ihrer Namensgleichheit mit der höchsten Heiligen des Christentums, Jesu Mutter Maria, der allein besondere Verehrung (*cultus hyperduliae*) gilt und die besonders in der katholischen Tradition sukzessive von allem Irdischen befreit wurde, über alle Sünde erhaben ist. Dies auf Marina zu beziehen, würde wieder bedeuten, vom Gegenteil her zu denken. Allerdings erreicht Marina nach ihrer Läuterung einen Status der Reinheit, der diese Anknüpfung doch wieder nicht zum rein lästerlichen Gestus macht.

Jedenfalls stehen im Bezug von *Marina* auf *Maria* zwei durchaus verschiedene Weiblichkeitskonzepte nebeneinander: die reine Gottesmutter und die geläuterte Maria von Ägypten auf der einen Seite, die irdischen Sünderinnen Maria Magdalena und Maria von Ägypten vor ihrer Läuterung auf der anderen. Christentumsgeschichtlich wurde diese Juxtaposition immer wieder produktiv. Eine eigene dogmatische Ausfaltung erfuhr sie in der Eva-Maria-Typologie, der zufolge Marias Reinheit den Sündenfall Evas heilsökonomisch wieder ins Lot bringt (vgl. Kallis 1996, 369f).

In *Tridcataja ljubov' Mariny* wird zunächst das Nebeneinander von himmlisch-reiner und irdisch-liebender Maria herangezogen; im Sinne einer solchen Juxtaposition nämlich erklärt der erste Klavierlehrer Marina Bachs Präludium und Fuge in f-Moll:

«Понимаешь, милочка, здесь две Марии. [...] – Прелюдия – одна Мария, а fuga, совсем другая. Они разные, если не по духу, то по характеру.» [...] «[Прелюдия –] Это состояние божественной просветленности, ожидание Благовещения, небесная любовь.» [...] «А [fuga –] это земное чувство. Другая Мария. Такая же просветленная, но и реально чувствующая землю под ногами. И любовь – земная, в

wegen ihres christlichen Glaubens zurückwies und dafür gefoltert, in den Kerker geworfen und schließlich hingerichtet wurde. Der Kontrast zu Sorokins Marina, die keinen Freier abweist, könnte größer nicht sein.

лучшем смысле этого слова, любовь истинная и полнокровная, бескорыстная и добрая, страстная и обжигающе-тревожащая...» (TLM 636)

Eindeutiger auf Maria Magdalena bezogen ist auf den ersten Blick Marinas erste weibliche Geliebte: „Ee zvali Marija. Maša. Mašen'ka./ Volny zemnoj ljubvi... Oni ischodili ot nee [...]“ (TLM 642); diese Maria steht für die irdische Liebe, den Eros. Noch weit expliziter ist der Titel von Ninas Widmungsgedicht *Ave Marina* (TLM 631), welcher – in lateinischen Buchstaben – die klassische katholische Marien-Hymne zitiert. Insofern der Katholizismus die weiteste Aufächerung der Mariologie kennt, ist zugleich der kulturelle Index des Fremden aufgerufen. Die marianischen Anspielungen in *Tridcataja ljubov' Mariny* sind außerordentlich komplex, womit es von mehreren Seiten her angezeigt erscheint, die Relation zur klassischen Mariologie eingehender zu betrachten.

Zu den Annexen der Christologie gehört Marias *compassio*; als erste repräsentiert sie das Mitleiden mit Christi Leiden auf körperliche Weise: durch Stigmatisierung. Dieses Mitleiden mit Christus, diese auf Christus gerichtete Agape wird dann zu einer marianischen Haupttugend und über Christus hinaus zu marianischer Panagape ausgeweitet; die bei Johannes über Christus hinaus metaphorische Mutterschaft Marias (Jh 19,26f) erlaubt, diese als allegorische Personifikation brüderlicher Agape zu sehen; die mariologische Ekklesiologie spricht von Maria als *typus Ecclesiae* (vgl. Söll 1984, 159f).

Marinas Fähigkeit zum Mitleiden mit dem Dissidenten Mitja ist davon höchstens ein schwacher Abglanz, der noch dazu im Gewand des Eros auftritt. Doch ist, wie gesehen, bei Sorokins Protagonistin der Keim einer Kollektivagape schon angelegt, und nur dank dieser Anlage kann später der Umschwung stattfinden.

Die Empfänglichkeit für den Schmerz anderer ist jedoch nur eine Facette der umfassenderen marianischen Tugend der Empfänglichkeit. Diese Empfänglichkeit betrifft schon vorinkarnatorisch Marias Bereitschaft, den Logos aufzunehmen und als Gefäß der Inkarnation Christi zu dienen. Sorokins Marina geht eine solche Gefäß-Empfänglichkeit anfangs gänzlich ab. Ihre heterosexuelle Frigidität ist bis zum 30. Lebensjahr unüberwindlich und dauert auch noch anfangs beim Koitus mit Rumjancev an. Die neue Empfänglichkeit wird erst erworben unter multimedialer ‚Bearbeitung‘ durch den Penis des Parteisekretärs, die Glockenschläge des Kreml-Turms und schließlich die sowjetische Hymne. All dies zusammen rührt Marina zutiefst auf (TLM 726); durch die neue Empfänglichkeit ist sie wie „zanovo rodivšajasja“ (TLM 727).

Von anatomischer Jungfräulichkeit, die in der mariologischen Theorie mit der Empfänglichkeit verknüpft ist, kann bei der professionellen Prostituierten Marina klarer Weise nicht die Rede sein. Es ist eher eine Umkehrkonstellation, wenn die Empfänglichkeit für den Logos (des Sozialismus) durch einen heterosexuell

mitausgelösten Orgasmus geknüpft ist. Die Folge dessen ist in *Tridcataja ljubov' Mariny* aber gerade keine Erweckung des Sexus, sondern dessen Annullierung. Nicht im anatomischen, wohl aber im ideologischen Sinne tritt Marina danach als reine (Neu-)Jungfrau auf. So paradox es klingt: Im Sinne einer feministischen, nicht-anatomischen Interpretation von Marias Jungfräulichkeit, die auf seelische „Rezeptivität“ und Empfänglichkeit abhebt (Halkes 1980, 113f), hat Marinas Neujungfräulichkeit durchaus marianische Züge. Neujungfräulichkeit ist dazu eine in der Geschichte der russischen Nonnenklöster eingeführte Kategorie.¹³ Ihre Neujungfräulichkeit erlaubt Marina, die früheren Keime geschwisterlicher *Philia* jetzt in Reinform zu entwickeln, in der Einfügung in den Agape-Dienst am anderen, dem Dienst am Sozialismus. Stand die erste Hälfte des Romans im Zeichen Evas, so triumphiert in der zweiten die reinigende Leistung der Gottesmutter.

Bei einer solchen von der feministischen Mariologie inspirierten Blendung der marianischen Empfänglichkeit auf Marina bleibt ein Interpretationsproblem noch ungelöst: Die Empfänglichkeit ist, wie gesehen, bloß eine neu erworbene, die Jungfräulichkeit eine Neujungfräulichkeit. Das mariologische, besonders katholisch-marianische Theorem von der uranfänglichen Reinheit Marias, ihrer *immaculata conceptio*, ihrer Freiheit von der Erbsünde (u.a. der Sexualität) wird in zeitlicher Hinsicht umgekehrt: Marina erwirbt all diese Reinheit erst nach anfänglicher (in anatomischem Sinne ja schon angesichts des Missbrauchs durch den Vater im Kindesalter unabweisbarer) Unreinheit, nachträglich. Mögen mariologische Motive anklingen – Sorokins Marina ist ohne Zweifel alles andere als eine Marienallegorie. Die Abbildungsrelation von der reinen Maria auf die neureine Marina ließe sich nicht anders als über Unähnlichkeit vermittelt beschreiben, als kenotische Repräsentation marianischer Tugenden. Oder ist es mit Marias anfänglicher Reinheit auch so eine Sache?

Die katholischen Dogmen von Jungfräulichkeit und Unbeflecktheit Marias werden durchaus nicht in allen christlichen Konfessionen gleichermaßen akzeptiert. Dass der Protestantismus daran massive Bedenken anmeldet, braucht hier nicht zu interessieren, wohl aber die Einwände der Orthodoxie. Ein Blick zurück in den Prozess der mariologischen Dogmenbildung zeigt, dass dies ein nachfolgender Reinigungsprozess ist. In den frühesten biblischen Zeugnissen hat die menschliche Frau Maria das Kind Jesus geboren (Gal 4,4), spricht Maria von Josef als dem Vater Jesu (Lk 2,48), hat Jesus leibliche Geschwister (Mk 6,3), teilt Maria zunächst mit der Umgebung das Unverständnis für Jesu Predigten (Lk 2,50) und stößt erst nach Ostern zu den Aposteln (Apg 1,14). Die dogmatische Reinigung Marias findet erst später statt: Basierend auf der Septuaginta-Übersetzung des hebräischen *almā'* [junge Frau] aus Jes 7,14 mit *parthénos*

¹³ S. das von Vasilij III. 1524 gegründete *Novodevi_ij monastyr'*, in dem die ehemaligen Ehefrauen der Zaren zu „Neujungfrauen“ zwangsgeläutert wurden.

[Jungfrau] und gestützt auf Mt 1,23 und Lk 1,27, kommt die Rede von der Jungfrauengeburt auf (vgl. Knoch 1984, 33f.85). Das paulinische Interesse am echten Menschsein Christi wird durch das an der Gottessohnschaft, also Göttlichkeit Christi überblendet, die Maria mit ‚infiziert‘. Die Ehe mit Joseph stellt sich den Mariologen dann als nicht vollzogen dar (sog. Josephsehe); Maria erscheint nicht nur vor der Empfängnis Jesu (*virginitas ante partum*), sondern auch danach (*post partum*) als ewige Jungfrau; Epiphanius von Salamis tituliert Maria um 409 *aeiparthénos*.¹⁴

Ist für all dies das Zeugnis des NT noch Basis, so gilt das nicht mehr für zwei „neue Wahrheiten“ der katholischen Kirche über Maria (Söll 1984, 124), welche nur „spekulativ“ hergeleitet wurden (ebd., 154) – Unbeflecktheit und Himmelfahrt. Die Reinheit der Jungfrau Maria von der Sünde menschlicher Sexualität wird zeitlich nach hinten erweitert auf Marias eigene Zeugung im Konzept der *immaculata conceptio*. Diese wird 1854 von katholischer Seite dogmatisiert, von der Orthodoxie aber weitgehend abgelehnt (Petri 1984, 327f; Kallis 1996, 374 u. 379), die vielmehr die kenotischen Aspekte an der „Gemeinschaft“ des Logos „mit der [sündigen] Kreatur“ Maria betont (Kallis 1996, 374f).

Parallel zur katholischen Reinigung läuft ein Prozess der Erhöhung. Mit dem Konzil von Ephesus 431 kommt das Attribut *theotókos* [Gottesgebärerin] hinzu (Wohlmuth 1998, 59), durch das Maria metaleptisch erhöht wird (s. Meyer 2001). Und auch die Dogmatisierung von Mariä Himmelfahrt durch den Vatikan 1950 bildet noch nicht den Endpunkt dieser dogmatischen Erhöhung: Schließlich soll Maria gar den Rang einer „weiblichen Dimension Gottes“ erhalten (Beinert 1984, 296).

Zugleich mit der Rückausweitung von Reinheit und der Reduzierung des Irdischen und Sündigen geschieht also eine Erhöhung Marias, die über menschenmögliche Heiligkeit hinausgeht. Zu einer solchen sukzessiven Reinigung liefe Marinas Reinigung durchaus parallel. Sorokin würde dann den Prozess der sukzessiven Reinigung in der katholischen Dogmatik an Marinas sozialistischer Läuterung abbilden; dies als Allegorese auszulegen, wäre überzogen, ein gleichgerichteter Reinigungsvorgang in der Zeit findet jedoch sehr wohl statt.

Geschieht Marinas Verwandlung aber nicht vielmehr durch menschliche (Hetero-)Sexualität – anstatt durch eine geistige Größe wie die zweite, vorinkarnatorische Person, den Logos? Nicht ganz: Marinas Verwandlung findet zwar im Moment des ersten heterosexuellen Orgasmus statt, doch ist dafür – Marina erlebt diesen Beischlaf weitgehend schlafend, anästhesiert¹⁵ – weit weniger die sexuelle ‚Leistung‘ des Parteifunktionärs verantwortlich als das Einschalten des Radios und das Ertönen der sowjetischen Hymne. Schnell ist Rumjancev danach

¹⁴ „Ewig jungfräulich“ (s. Söll 1984, 111), russisch: „Prisnodeva“.

¹⁵ „Telo poterjalo čuvstvitel'nost'" (*TLM* 724); zur Anästhesierung vgl. Zachar'in 1999, 175.

vergessen; seine Funktion beschränkt sich auf den Umbruch-Moment (in der Werkskantine ist ihm die Begegnung mit Marina schon unangenehm).

Marinas kathartisches Weinen danach gilt dem Nachklang der „slova čudesnoj pesni“ (TLM 726), nicht dem Orgasmus, und schon gar nicht Rumjancev, dessen Spermareste Marina eher verwundert an sich registriert (TLM 727). Weit wichtiger ist die verwandelnde Wirkung der Hymne: Es lässt sich pointieren, dass es „die sowjetische Hymne [ist], die nach dem Beischlaf mit Rumjancev buchstäblich anstelle des Parteisekretärs auf ihr liegen bleibt und sie als Figur im Roman übertönt.“ (Sasse 1999, 128). Angesichts dieser magischen Macht ist Rumjancev nicht nur bloß das Sprachrohr der Ideologie, sondern auch lediglich das Penisrohr des Phallus des Sowjetkollektivs, welches in der Hymne beschworen wird. Brockhoffs Einschätzung von Marinas Verwandlung als „phallischer Rekollektivierung einer in Dissidentenkreisen verkehrenden Lesbe“ (1992, 139) ist deshalb im Sinne der Wirkung des abstrakten Phallogos und nicht des konkreten Penis zu verstehen. Den Logos des Sozialismus empfängt Marina aus dem Radio von der sowjetischen Hymne. Die zentrale Stelle der Hymne/des Logos degradiert die Penetration durch Rumjancev zu einer Hilfsfunktion – oder gar zu einer literarischen Veranschaulichungstechnik. Der Penis Rumjancevs selbst hat praktisch keine Wirkung; die eigentliche Verwandlung bewirkt die Hymne. So gebiert Marina nun auch nicht den inkarnierten Logos, sondern höchstens die Idee des Sozialismus.

Erniedrigung oder Erhöhung?

Kann von einer Reinigung zur Idee, von Empfängnis des Logos die Rede sein, wo beileibe keine Aufnahme in den Himmel stattfindet, sondern in den Sozialismus, d.h. in die Niederungen proletarischer Arbeit? Folgt auf Marinas Verwandlung Marina Himmelfahrt oder ihre proletarische Liquidierung¹⁶ – Erhöhung oder Erniedrigung?

Die Forschung hat für die ästhetische Bewegung in Sorokins Prosa eine Fülle von Formeln negativer Erniedrigung gefunden, wenige positiver Erniedrigung und noch weniger von Erhöhung. In den Vordergrund drängen sich Thesen über einen Verlust an (schöner) Form in Sorokins Texten wie „Entmorphologisierung“ (von Sprache; Burkhart 1999a, 14). Die Interpreten beschreiben ein Weniger, eine „figura priniženija“ (Kuricy 1999, 61), die zur Ästhetik des Hässlichen als eines Defizitären gerechnet werden könne:

¹⁶ Die konventionalisierte Metaphorik der Verflüssigung, die im Begriff der „Liquidierung“ angelegt ist, wird in *Serđca _etyrech* realisiert; dort streben die Helden buchstäblich nach Selbstverflüssigung.

Das *Häßliche* verhält sich im Rahmen der Ästhetik zum *Schönen* wie der Stoff, die bloße Materie, zur Form, im Rahmen der Ethik wie das Inferiore, Niedrige zum Erhabenen (russisch *nizmennoe – vozvy ennoe*), das Gewaltsame zum Idyllisch-Harmonischen, und im Rahmen der Ontologie wie das Nichts zum Sein. (Burkhart 1999a, 9)

Beliebt sind auch Ableitungen von *Leere* wie „Entleerung der russischen Kultur“ (Kasper 1999, 103) oder „ideologija ‚pustogo centra‘“ (Degot’ 1999, 224). In diesem Zusammenhang wird besonders der Aspekt einer ‚leeren Signifikation‘ hervorgehoben, einer Zeichenwirkung, die ins Leere weist:

The obscene, like the pornographic, is thus pure transparent sign (‘formed emptiness’), divorced from all transcendental signifieds and predetermined sense, pointing to nothing but the Nothingness and absence that are its ground. (Vladiv-Glover 1999, 29)

Positive Erniedrigung kommt dem gegenüber im religiösen, christlichen, christologischen Kontext zur Sprache, und zwar vor allem an den Christusmotiven von *Mesjac v Dachau*. Die dort betriebene „Stilisierung von ‚Vladimir Sorokin‘ [dem Helden von *Mesjac v Dachau*] als Christus (eine postmoderne *imitatio christi*)“ (Deutschmann 1998, 350, sic) funktioniert über die „Opferrolle des Dichters als Sündenbock, als Christus“ – eine Erniedrigung, die Deutschmann jedoch nicht für originell hält, sondern als „fixen Bestandteil des literarischen Diskurses und somit diesem immanent“ ansieht (ebd.). Smirnov konzentriert sich dagegen nicht auf die Christus-Motive, sondern auf die angesprochene Entformung von Sprache und Entleerung von Signifikation. Eben diese beschreibt er als „Akt der Kenosis“ des Helden in *Mesjac v Dachau* – einen Akt, welcher diesen vom „Leben-in-der-Literatur“ befreie (Smirnov 1999, 66).

Während also Beschreibungen rein negativer Erniedrigungen für praktisch alle Texte Sorokins in Anschlag gebracht werden und die positivierte christoforme Erniedrigung vor allem mit Blick auf *Mesjac v Dachau* Verwendung findet, gibt es lediglich für *Tridcataja ljubov’ Mariny* Andeutungen von Aufstiegsbewegungen – die aber Andeutungen bleiben. Viel eher finden unentschieden-paradoxe Gesten Anwendung wie Leitners Hypothese von Marinas „Absturz ins Glück“ (1999). Eine systematische Durchbuchstabierung, worin Erhöhung und/oder Erniedrigung bestehen könnten, findet jedoch nicht statt. Diese muss noch geleistet werden. Wo findet Erniedrigung statt, wo Erhöhung, und wie gestaltet sich das jeweilige Wechselverhältnis?

Es liegt nahe, beim Feld der Sexualität zu beginnen, insofern der Pansexualismus der ersten Hälfte des Romans und das abrupte Wegbrechen aller Sexualität nach der heterosexuell-sozialistischen Wende dies aufdrängen. Die Homosexuelle Marina lebt der Sexualität zum eigenen Vergnügen, die Prostituierte Marina von der Sexualität zum Lebensunterhalt. Ihre Gedanken kreisen bei jeder

möglichen und unmöglichen Gelegenheit um Sex (s. *TLM* 666). Nach der kommunistischen Wende trainiert sich Marina das freiwillige Aufstehen um sechs Uhr an (*TLM* 732), dessen sich Rumjancev rühmt, um sein Arbeitspensum zu steigern. Rumjancev hält auch her als Vorbild eines Arbeitshelden (*TLM* 739) im Sinne der Stachanov-Romantik: „„Saljut stachanovcu““ (*TLM* 746). Die gewendete Marina arbeitet „selbstvergessen“ und bemerkt die vergehende Arbeitszeit nicht (*TLM* 745). Bei einem vorgeblich spontan von unten organisiertem Subbotnik ist sie vorne mit dabei (*TLM* 760). Gerne und locker erbringt sie jetzt Arbeitsopfer. Wie aber ist der Umschwung zu werten? Der Vektor der Sexualität weist nach unten, derjenige der Arbeitsleistung nach oben. Steigt so die Anti-Heldin Prostituierte zur Arbeitsheldin auf? Oder bot etwa gerade die Promiskuität ein hohes Maß an ‚Verwirklichung‘ des Subjekts, die Fabrikarbeit hingegen eine Selbsterniedrigung qua Einspannung in einen automatisierten Produktionszusammenhang?

Vielleicht geben ja die Gender-Modelle darüber Auskunft, die mit Fabrikarbeit und Prostitution, homosexueller Promiskuität und durch einen heterosexuellen Orgasmus ausgelösten Arbeitsaskese verbunden sind: Als Kind begegnet Marina zunächst als passives Opfer heterosexuellen Missbrauchs; diese Passivität wird noch dadurch unterstrichen, dass die Vergewaltigung durch den Vater geschieht, als Marina im Halbschlaf ist (*TLM* 626f). Während sie auch noch bei ihrer ersten homosexuellen Erfahrung zu Anfang völlig passiv ist (*TLM* 648f), ja ihr selbst ihre eigene Liebeserklärung eingesagt wird (*TLM* 651), gewinnt Marina als erwachsene Frau – wenn sie auch ihren Körper zur Verfügung stellt – Handlungssouveränität in der Zuteilung dieser Passivität. Prostitution stellt sich dar als Aktivität des Zuteilens und Bedienens (*TLM* 599-601), also als eine paradoxe aktive Steuerung der eigenen Nicht-Aktivität und emotionalen Unbeteiligung. Bei ihren 29 homoerotischen Affären übernimmt Marina zwar mitunter die aktive Rolle, was bis zum Sadismus geht (*TLM* 673), der narrativen Darstellung nach aber resultiert diese Rollenübernahme aus der Anpassung an die jeweilige Partnerin. Marinas eigene Wünsche werden auch in ihren homosexuellen Affären kaum als gestaltende Kraft dargestellt. Das einzige Mal, das Marina in einer initiativen Rolle auftritt, gehört zum Bereich ihrer nicht ausgelebten pädophilen Phantasien gegenüber einem zwölfjährigen „Adonis“ (*TLM* 632-634). Mit der Emanzipation aus einem über Passivität und Anpassung definierten Gender-Modell von Weiblichkeit ist es also bei Marina auch im Erwachsenenstadium vor ihrer Wende nicht weit her.¹⁷

Die zweifellos vorhandenen Ansätze zu eigener Aktivität werden im Zuge dieser Wende zunichte gemacht. Bei Rumjancev kehrt Marina in völlige Passi-

¹⁷ Darin ist Gillespie zu widersprechen, der meint: „One can also see Marina's initial thoroughly emancipated status as a satire of the ideal Western female emancipated status – at least, as observed from the outside by a Russian male.“ (1999, 164).

vität zurück, nimmt Duldungsstarre ein (*TLM* 724). Es ist eine reine von außen kommende „Inkorporation. Mariny unterwirft sich dem Geschlechtsverkehr“ (Obermayr 1999, 83). Was mit Marina geschieht, wird an ihr vollzogen: Wenn man es Befreiung nennen will, so ist es doch nur Befreit-Werden. Dieser Rückfall in ein Gender-Modell ‚reiner‘ Passivität aber bringt den Orgasmus. Diese Veränderung ist als Deemanzipation zu beschreiben. Und Marina verhält sich danach im Haushalt, wie es sich für ein Heimchen in einer patriarchalischen Ordnung gehört: Sie reagiert folgsam, bedient Rumjancev, gehorcht (*TLM* 728); sie frühstückt, obwohl sie dies nicht will, auf Rumjancevs Befehl. Nach Smirnovs am SR entwickelter These von Verweiblichung und Passivitätsschub als einer Spielart von Kenose (1987, 124) bedeutet Marinas Passivitätsschub eine Selbsterniedrigung. Das heterosexuelle Dominanzmodell durchläuft im Verlauf des Romans eine V-Figur – von völliger Passivität des weiblichen Parts zu Aktivitätselementen und erneut völliger Passivität, ein homosexueller und weiblich selbstbestimmter Lebensentwurf hingegen ein umgekehrtes V. Beide Sichtweisen sind berechtigt; Sorokins Roman stellt weder die Rache gekränkter Männlichkeit dar noch drückt er die Verzweiflung über die Nicht-Akzeptanz von Homosexualität aus.

Auch bleibt es nicht bei ‚Erniedrigung‘ von männlich identifizierter Aktivität zu als weiblich eingestufte Passivität. Nein, die Deemanzipation geht noch weiter – über die Passivierung, ‚Verweiblichung‘ hinaus – zur Durchstreichung von Geschlechtsidentität überhaupt. Die weibliche Identität wird Marina in dem Moment genommen, als sie einen Passierschein als „rastočnik“ (*TLM* 746) in der Fabrik bekommt und sie ganz explizit nur noch als „drug“, nicht als „podruga“ bezeichnet wird (*TLM* 757; vgl. Obermayr 1999, 92). Ein unschuldiger Kuss, den sie Rumjancev an ihrem ersten Arbeitstag auf die Wange gibt, wird von diesem zurückgewiesen – als ungehörige Geschlechtlichkeit und Aktivität (*TLM* 745). Marina hört bald gänzlich auf, sich zu schminken und auf ihre Kleidung zu achten (*TLM* 757). Infolge des einen heterosexuellen Orgasmus gelangt Marina nur kurzzeitig in eine konventionell weibliche Geschlechtsrolle, danach aber zu „Nullsexualität“ (Döring-Smirnov 1992, 560). Kann eine solche Totalreduktion noch im kenotischen Sinne als Erniedrigung um einer Erhöhung willen gedacht werden? Oder soll doch der geschlechtsneutralisierte Androgyn das vollkommene Wesen sein?

Auch auf dem Feld des Sozialen und Politischen konfliktieren Erniedrigungs- und Erhöhungsbewegungen: Dass ihr Vater und ihr erster Klavierlehrer Jahre im Lager verbrachten, erfährt Marina spät (*TLM* 634), um sich dann umso stärker mit den Opfern des GULags zu identifizieren. (*TLM* 655) und auf den „fetten _danov“ und den KGB zu schimpfen (*TLM* 693f). Ihr Aufbegehren trägt alle Kennzeichen einer Jugendrevolte; sie sympathisiert mit Hippies, liest Il’f und Petrov als Protestliteratur, identifiziert sich mit Jeanne d’Arc (*TLM* 655). Aus

diesem jugendlichen Verhaltensmuster kommt Marina bis zum 30. Lebensjahr nicht heraus; insbesondere überdauert die entleerte Protest-Geste im rituellen Butter-Klau als Nervenkitzel (*TLM* 665f). Zur Charakterisierung von Marinas Verhältnis zur Sowjetrealität wird die offizielle Floskel von der Liebe zur Sowjetmacht umgekehrt: „Bol'she vsego na svete Marina nenavidela Sovetskiju vlast'.“ (*TLM* 654). Die Formelhaftigkeit dieser Oppositionshaltung wird deutlich, als auch der Antistalinismus in raunenden Klischees erstarrt: „Ona uznala, čto takoe Stalin.“ (*TLM* 655).

Dasselbe gilt für ihre Kontakte zum dissidentischen Milieu; auch hier wird nicht eigentlich über Beweggründe oder Inhalte von Systemkritik gesprochen, sondern das Dissidententum als ein Fetisch inszeniert. Marina freut sich an der Heimeligkeit in einer Dissidentenwohnung, zu der eine Bibliothek – aber eben nicht als Gedankenspeicher, sondern als Möbel – beiträgt (*TLM* 657). Ein Teebecher, aus dem alle Dissidenten getrunken haben, auch „ER“, Solženicyn (*TLM* 659), lässt sie erschauern. Und Marina definiert sich durch ein förmliches Name-Dropping (*TLM* 657-659) als Eingeweihte – von den großen Namen der Dissidentenbewegung soll etwas moralischer Glanz auf sie abfallen.

Dem fetischisierten Non-Konformismus entsagt Marina unter dem Eindruck ihrer inneren Krise sowie von Rumjancevs wiederholter Kritik an Oskar Rabin (*TLM* 715), die Marina schon am Vorabend der Wandlung zur Verleugnung ihres bisherigen Abgottes veranlasst: Sie belügt Rumjancev, das Solženicyn-Porträt in ihrer Wohnung zeige Stendhal (*TLM* 721). Den zentralen Hebel von Marinas Wandel bildet Rumjancevs Appell an die kollektive, nationale Autoagape, in dem sich Konformisten wie Nonkonformisten im Roman treffen. Die Zielvorgabe lautet Konformität – mit dem vagen Begriff des „Volkes“:

Народ ошибаться не может, на то он и народ. [...] Ты отдельно живешь от народа, понимаешь? Отсюда и завихрения все. Надо вместе с народом, вместе. Тогда и тебе легче станет, и народу хорошо. Свой народ любить надо, Марина. Любить! Это же как дважды два! (*TLM* 720)

Rumjancev schafft es, Marinas Nonkonformismus ins Wanken zu bringen, indem er aus der Vorgabe der Konformität mit dem Volk eine Axiologik ableitet, der zufolge Dissidenz als verhängnisvolle Spaltung und Kollektivgeist als Wiedergewinnung verlorener Einheit erscheint. „Normalität“ soll jeden eigenen Habitus ablösen: Marina muss sich für die Fabrik konform anziehen: „I oden'sja normal'no, bez ščegol'stva.“ (*TLM* 729). Bei der Wohnform gilt dasselbe: Marina zieht unverzüglich ins Wohnheim, in einen von allem Privaten freien para-klösterlichen Raum. Von dort aus wird alles im Kollektiv unternommen (*TLM* 753). Der Gipfel an Konformisierung ist erreicht, als Marina selbst als Teil des Repressionsapparats auftritt und im Ordnungsdienst zwei

„Störer der öffentlichen Ordnung“ der Miliz überliefert (TLM 762). Marina gibt ihre negative Freiheit auf zugunsten eines (theologischen und totalitären) Freiheitsbegriffs der Kongruenz mit einer unbestritten autoritativen Ordnung. Der Text aber verfiicht beide Freiheitsbegriffe – den negativen, nonkonformistischen und den positiven, konformistischen.

Die intellektuelle Seite des spätsowjetischen Dissidententums spielt in der personalen Perspektive Marinas kaum eine Rolle; Mitja schenkt Marina ein Buch (TLM 657f) – dass sie es läse, erfährt der Leser nicht. Valentins Intellektualität kommt zwar als spielerische Eleganz daher (er streut Latein und Französisch in seinen russischen Diskurs ein), erzeugt bei Marina aber schon gleich zu Anfang eine Abwehrreaktion (TLM 601). Auch in dieser Abwehr ist jedoch wenig Entschiedenheit und keine Systematik. Als regelrechter Prediger von Anti-intellektualität tritt der Parteifunktionär Rumjancev auf; er wolle sich bei „Ismen“ gar nicht auskennen (TLM 716). Marina muss ihm Abstrakta wie „mystisch“ einsagen, damit er sie nachsprechen kann (TLM 720). Was ihm einzig verständlich ist, ist die praktische Tat.

Eben die Plumpheit und intellektuelle Unbedarftheit Rumjancevs gereichen Marina aber zur Identifikation: „[...] ona vdrug proniklas' simpatiej k èтому uglovatomu čeloveku, stremjaščemusja vo čto by to ni stalo podelit'sja soboj, perebudit' ee.“ (TLM 717). Vor allem geht dieser Effekt auf Rumjancevs rhetorische Unfähigkeit zurück; das Scheitern seiner *persuasio* suggeriert Marina, er verfüge über ein inneres, höheres Wissen:

«А главное, ты пойми, мы – это будущее. Мы – это...как тебе сказать... слов не хватает... в общем... я вот нутром чувствую, что правда на нашей стороне! Как пить дать!» (TLM 718).

Das nebulöse innere Wissen Rumjancevs löst in Marina den erwünschten Effekt aus – ein ebenso nebulöses Gespür, dass „Wichtiges“ mit ihr voringe. Das „Wichtige“ ist also ein Schub von Entintellektualisierung. Hatte Marina anfangs den allzu proletarischen Vater eines Klavierschülers verspottet (TLM 632) und vom „Elend“ der Werktätigen gesprochen¹⁸ – eine Gegenversion zur sowjetischen Lesart vom Glück der Werktätigen –, übernimmt sie selbst später fast genau die Arbeit, welche jener verachtete „Prolet“ macht, und nennt dies noch „Berufung“ (TLM 756). Nach der Durchstreichung rhetorischer *persuasio* geht die eigentliche Überzeugungswirkung von physischer (Männer-)Arbeit aus:

¹⁸ „Ot slesarja pachlo vinnym peregarom, tabakom i niščetoj, toj samoj – obydennoj i privyčnoj, bodroj i ubogoj, v suščestvovanie kotoroj tak uporno ne chotel verit' ulyba-juščijsja Marine slesar'.“ (TLM 654).

Эти мускулистые и решительные руки подробно и обстоятельно рассказывали ей то, что не успел рассказать Сергей Николаич. Монолог их был прост, ясен и поразителен. (TLM 738)

Marina folgt Rumjancev an dessen ehemaliger Werkbank nach. Die letzte emotional-individuelle Regung Marinas im Roman ist der freudige Aufschrei, als sie als „рабоцаја“ (TLM 745) in die Brigade integriert worden ist. Im Pathos der Arbeit „muskulöser Männerarme“ und infantiler Technikbegeisterung, die Marina erfasst, kommt sozrealistische Fabrikromantik zum Tragen. Hier greift Genis These, nach welcher der SR als Populärkultur in Soz-Art eingeht („Russian postmodernism = avant-garde + *sots-realism*“; Genis 1999, 206). Diese Vermählung ist möglich dank dem *tertium* Einfachheit, das Populärkultur und SR gemein haben. Marinas Wende ist somit eine Reinfantilisierung – aber ist dies lediglich ein Abstieg von Intellektualität, Problem- und Krisenbewusstsein (das die Erwachsenenkultur konstituiert), von Komplexität? Stellt nicht Regression ein klassisches Mittel von Literatur dar, um positive Identifikationen zu erzeugen? Und die Steigerung von Identifikationsmöglichkeiten durch einen kenotischen Abstieg (von Rhetorik, Episteme, Habitus) ist eine alte christliche Strategie der Paränese.

Wie intellektuelle Souveränität wird auch Weltläufigkeit abgebaut: Valentins Intellektualität drückte sich vorzugsweise in der Beherrschung von Fremdsprachen aus wie der Benutzung französischer Lehnverben („gofrirovat“, TLM 603). Marina war in der Vergangenheit froh über den Umgang mit dem Amerikaner Tony, der das Flair der großen weiten Welt in ihren sowjetischen Mikrokosmos brachte. Doch mit der Ausreise befreundeter Dissidenten nach Amerika (TLM 662 u. 716) wendet sich das Blatt. Das Ausland stellt sich nun – für die zurückbleibende Marina – als Ursache für Verlust dar. Das macht sie empfänglich für Rumjancevs patriotische Predigt. Als Tony betrunken und voller Ironie russisch-sowjetische Verschwörungstheoreme zitiert,¹⁹ wird Marina aggressiv, verteidigt aus dissidentischer Perspektive das „geistige Russland“ gegen den „geistlosen Westen“ (TLM 701). Nach der kommunistischen Wende reicht auf eine Warum-Frage die knappe Nennung Amerikas, um stummes Einverständnis über den Ursprung aller Übel herzustellen (TLM 733). Spottet der Roman über die Primitivität des Nationalismus? Oder sollte die Tatsache, dass eigentlich alle ideologischen Kräfte im Text im (natürlich grundverschieden interpretierten) Patriotismus übereinstimmen, etwa bedeuten, dass hier eine Setzung als Selbstverständlichkeit sanktioniert wird?

Auch die Welt des Konsums, welche die erste Hälfte des Textes dominiert, partizipiert an der Opposition von Sowjetischem und Nicht-Sowjetischem. Ma-

¹⁹ „„Da! Mý postavim vas na kol’eni! My prevratim vas v rabov! Razrušim vašu kul’turu! Spilim ber’ezki. Ravalim cerkvi! Pov’esim na vaši ŗei tjažkoe jarmo kapitalizma!““ (sic, TLM 698).

rina staunt bei Valentin über die für Sowjetverhältnisse ungewöhnlich hohe Qualität eines Messers aus vorrevolutionärer Produktion (*TLM* 603), und Valentin selbst ruft Sueton als Gewährsmann für Luxus am römischen Kaiserhof an (*TLM* 603). Die Lebensmittel, die als Insignien von Luxus unter sowjetischen Bedingungen fungieren, sind jedoch klassisch russische: Kaviar, Champagner, Wurst und Borschtsch (*TLM* 603-606).

Konsum beschränkt sich nur in der Minderheit der Fälle auf ein Lebensmittel oder einen angesprochenen Sinn. Konsum-Freuden treten meist in Kombination auf – für die jugendliche Marina sind es etwa Eis und Schokolade, eine Rockmusikplatte (*TLM* 643), für die Erwachsene ein gemeinsames Bad mit Sašen'ka mit Wein, Hühnchenschenkeln und erotischer Spannung – eine Totalinstallation, die Sašen'ka „wie im Paradies“ empfindet (*TLM* 679). Nach ihrem Lesbos-Traum verwirft Marina dieses ganze Paradies: „,Gospodi, kak vse gadko! Baby eti, klitora, trjap'e, plančik poganyj! Tožno vse... tožno... tožno...““ (*TLM* 692).

Das Gelage mit dem amerikanischen Slavisten Tony im Restaurant mit Kaviar, Fleischsalat und Wodka stellt sich danach schon nur noch Vergangenheitszitat der „goldenen Siebziger“ (*TLM* 698) dar. Der Konsum bricht ab, als sich Tony erbricht, wie sich Marina an der „Schaltstelle des Buches“, in der Krise, ebenfalls übergeben muss (Wiedling 1999, 155). Beim Zusammensein mit Rumjancev spielt das Essen kaum mehr eine Rolle. In der spießigen Kantine der Fabrik wird der unvermeidliche Kantinen-Borschtsch schnell gelöffelt (*TLM* 742f), und in ihrem Wohnheim frühstücken die Arbeiterinnen nur noch hastig. Dass diese frugalen Mahle besonders schmackhaft sein sollen (*TLM* 743 u. 762f), nimmt im Kontrast zum vorherigen Konsumrausch wunder. Wird mit dem Abbau der Konsumfixierung eine Fehlentwicklung korrigiert, wie es die sozialistische Ideologie der zweiten Hälfte nahe legt – oder geschieht doch eher eine Vertreibung aus dem epikureischen Paradies – ins irdische Sparta?

Daran schließt sich die Frage des Maßes an. Marina lebt – der sowjetischen Defizitlage zum Trotz – in ständigem Übermaß. Ein Paket mit unzugänglichen Luxuslebensmitteln aus der ZK-Kantine gibt sie ohne Zögern ihren Dissidenten-Freunden weiter, ohne eine Gegengabe zu erwarten. Selbst die unter Herzklopfen gestohlene Butter verschenkt sie gleich danach unbemerkt (*TLM* 666). Sie gibt nach ihrem Bußgebet in der Chamovniki-Kirche ein übermäßiges Almosen, um ihre Vergangenheit abzulegen (*TLM* 702). Ihr Verhalten kombiniert Uneigennutz und das Ignorieren der offiziellen Tauschrelation, durchbricht also in doppelter Hinsicht die Ökonomie des Maßes und perpetuiert so die orthodoxe Skepsis gegen den merkantilen Tausch.

Dem entgegen steht die offizielle Genauigkeit der Sowjetordnung, utriert in der übergenauen Rechnung für das halb-legale, gegen die offizielle Ordnung verstößende Geschenk aus der ZK-Kantine (*TLM* 654). Die zweite Texthälfte bringt einen ausführlichen Diskurs über den Sinn der Stechuhr und die Notwen-

digkeit peniblen Einhaltens von Arbeitszeiten. Arbeitsnormergebnisse werden skrupulös festgehalten: Rumjancev habe einst 600 Werkstücke pro Schicht geschafft (TLM 741), Marina produziert bald 210, darauf 324, wofür ihr den Titel der „Arbeitsheld der Woche“ verliehen wird (TLM 755, 757 u. 759). Der Roman inszeniert den Konflikt eines antiökonomischen Ethos der Freigebigkeit mit ökonomischer Genauigkeit qua Planerfüllung. Zum Zeitpunkt ihrer jeweiligen Anwendung werden beide durchaus emphatisch vertreten, sodass die Wirtschaftsethiken unversöhnt aufeinanderprallen.

Eine der Ausprägungen einer Ökonomie der Überfülle gehört in den Kontext des Konsums; selten sind es Genüsse nur eines Produktes, nur für einen Sinn. Thomas Wiedling hat herausgearbeitet, dass in *Tridcataja ljubov' Mariny* eine enge und bis zum Wendepunkt stabile Ligatur von Essen und Sexualität hergestellt wird. Augenfällig ist dies etwa an der leitmotivischen Bezeichnung von Marinas Geschlechtsorgan als „pirožok“ (s. Wiedling 1999, 155). Die Kombinationswirkung von Alkohol, westlicher Rockmusik und Mode und dann noch des Rauchens bereitet den Weg zum ersten homosexuellen Geschlechtsverkehr mit Marija (TLM 648-650). Ohne multisensorisches Konsumerlebnis auch keine sexuelle Ausschweifung.

Von Anfang an spielt Musik eine zentrale Rolle – von der Mutter, deren Spiel Marina zur Musik brachte (TLM 609), über Marinas eigenes Musikstudium bis zur Tätigkeit als Musiklehrerin und zu ihrem Freier, dem begnadeten Pianisten Valentin. Dessen „elegante“ Interpretation von Chopins 13. Nocturne in c-Moll wird als Emblem von Marinas Lustleben apostrophiert: „Ėto byl EE noktjurn, trinadcatyj, do-minornyj, ognennym steržnem pronizavšij vsju ee žizn'.“ (TLM 609). Marinas physische Empfänglichkeit für Musik weist auf eine synästhetische Disposition; die Musikstunden lösen solche Synästhesien aus („ponedel'nik i četverg otnyne okrasilis' zvukami“; TLM 635), und auch der Rausch des ersten Kusses mit einer Frau teilt sich Marina multisensorisch mit: „čužoj jazyk vošel v nich, tronul jazyčok Mariny. Rot prijatno onemel, slovno prinjal v sebja obžigajuščee sladkoe vino [...]“ (TLM 649). Die synästhetischen Assoziationen, welche Sexualität, Musik, Gerüche etc. in ihrem Gefolge haben, sind eine genuin literarische Technik; in der russischen Literaturgeschichte sind synästhetische Verfahren vor allem mit dem Symbolismus verbunden. Wenn an anderer Stelle Bach mit einer Kathedrale assoziiert wird (TLM 636), ist der Akmeismus aufgerufen.

Doch wie alles, was Marinas Leben vor der Wende ausgemacht hat, gerät auch die Musik in die Krise. Unter deren Eindruck klingen für sie alle Akkorde stumpf (TLM 709). Das Musik-Motiv führt noch zur Begegnung mit Rumjancev und kehrt in der Gegenmusik der sowjetischen Hymne wieder, um dann zu verschwinden. Wo am Ende nur noch der ideologische Diskurs zu vernehmen ist, ist kein Platz mehr für andere Sensorien, geschweige denn Synästhesien. Aus

der Vielstimmigkeit verschiedener Sinneneindrücke wird der von allen Neben- und Gegenstimmen gereinigte Monolog der Ideologie.

Es mag, da es sich um Literatur handelt, verführerisch scheinen, die klassisch literarische Technik der Synästhesie über den ideologischen Monolog zu stellen und von daher einen Abstieg auszumachen. Doch wie sicher ist diese konventionelle Axiologie, insofern es sich bei dem seine eigene Literarizität annullierenden Text um eine katastrophische Zerstörung handelt? Sobald der Maßstab konventioneller Literarizität in Zweifel gezogen wird – handelt es sich bei den Synästhesien nicht um Zitate einer toten Poetik? –, ist auch die vermeintliche Degradierung nicht mehr sicher.

Der offiziöse Schlussmonolog prägt unweigerlich die Sprache. Hat der Mat in Marinas Kindheit den Reiz einer verbotenen Attraktion (*TLM* 614), schwelgt Valentin geradezu darin (*TLM* 604), und auch Marina bedient sich seiner als Erwachsene frei und ungezwungen (*TLM* 620). Je nach Gesprächspartner kommen andere Routinen zum Tragen, vom dissidentischen Vokabular über lesbische Lyrismen und Gedichtstropfen zu Versatzstücken anderer Sprachen. Demgegenüber geschieht nach der Wende eine progressive Unifizierung der Sprache in Richtung Propagandahetorik. Wie die übrigen Personen verliert auch Marina die an ihrem ersten Tag in der Fabrik noch vorhandene Fähigkeit zu wenigstens positiven Gefühlsäußerungen und passt sich immer mehr den offiziösen Schablonen an: „«Polnost'ju odobrajaju tvoe predloženie», – zametila Alekseeva, – «tem bolee, što neprijatnoe proiššestvie proizošlo na moich glazach.»“ (*TLM* 764). Wieder nimmt literarischer Facettenreichtum unbestreitbar ab. Aber kann die Reinigung der Sprache von Vulgärsprache, Internationalismen, ‚landesverräterischem‘ Vokabular der Dissidenten nicht auch umgekehrt gewertet werden? Sind Heterogenität und Individualität etwa Werte an sich?

Marinas Individualität ist vor allem über ihren exzeptionellen Körper definiert. An dieser strategisch und merkantil eingesetzten Leiblichkeit vollzieht sich eine Veränderung zu fast entkörperlichtem Dasein im Kollektiv. Für die kollektive Agape wird der Eros geopfert. Wenn Eros eine „vorphersonale“ Größe ist (Lotz 1979, 53) und erst die Philia eine personal-individuelle (ebd., 91), dann kann die göttliche Agape, wenn sie „von Gott zum Menschen herniedersteigt“ (ebd., 163), wohl gar nicht anders, als die menschliche Person durch ein „Übermenschliches“ zu verdrängen. Ist das aber noch ein personal zurechenbares Opfer für ein Kollektiv, eine freiwillige Aufgabe von Individualität – oder doch eher eine gänzliche Entmenschung, insofern Marinas Entkörperlichung an Maschinisierung grenzt (s. Nedel' 1998, 254)?

Allerdings suggeriert der Roman, dass mit der Entindividualisierung Glück einherginge (Leitner 1999, 100f). Die romanspezifische Spielart von ‚Glück‘ wird – beschreibt man sie im Vokabular der Psychopathologie –, durch psychotische Verwerfung (Vladiv-Glover 1999, 32), einen Realitätsverlust infolge

Wiederholung des Traumas (männliche sexuelle Gewalt) erreicht. Aber ist Marinas Beglückung wirklich nur ein ‚krankes Glück‘? Sorokin selbst beschwört im Interview ein „spasenie ot individuacii“ (Rasskazova/Sorokin 1992, 124). Ob es für ihn womöglich nur ‚krankes Glück‘ gibt – und ‚gesundes Unglück‘?

Die Forschung hat Marinas Verwandlung gerne in lacanistischen Termini beschrieben: als Eintritt in die symbolische Ordnung und Aufgabe des realen Begehrens (s. Obermayr 1999, 87) – aber ist das Auf- oder Abstieg? Schließlich geschieht dies ja – ganz gegen Lacan – in Verbindung mit (wenngleich einmaliger) sexueller Lust, in „paradoxe[r] Gleichzeitigkeit von *Enthemmung und Unterwerfung*“ (ebd., 81). So wird bei Sorokin auch Lacans Theorem höchstens punktuell, quasi in Anführungszeichen zitiert (Vladiv-Glover 1999, 33). Gerade mit dem Verlust von körperlicher Erotik wird im Roman das Objekt eines unbewussten Begehrens erreicht.²⁰

So berechtigt die lacanistische Assoziation und ihr Weiterdenken in Richtung Paradox, so problematisch ist eine Lesart, welche den erzählten Mechanismus, der in Termini der Psychopathologie beschreibbar ist, auf Sorokins Psychobiographie zurückbezieht (Skoropanova 1999, 266 u. 279), dem Autor selbst eine Schizophrenie unterschiebt, die sich in seiner literarischen Produktion niederschlägt.²¹ Zwar sind psychobiographische Lesarten von Sorokin selbst befördert worden (s. Sorokin 1992), doch pocht er andererseits immer wieder auf eine klare Trennung von Literatur und Leben. Wenn also Marinas Wandlung mit den Termini der Schizoanalyse beschreibbar sein soll, so handelt es sich doch maximal um eine Schizopoetik. Sorokin verortet schizophre[n]es Verhalten in einem bestimmten Kontext, macht Schizophrenie an einem bestimmten Verhaltensmuster fest. Eine historisch referenzielle Lesart würde geneigt sein, Sorokin eine Art sowjetologischer Routine zu unterschieben und behaupten, er diagnostiziere eine totalitäre Untertanenmentalität als schizophren.²²

Wenn menschliches Glück durch Maschinisierung erreicht wird, sind widersprüchliche Konstellationen unumgänglich. Doch muss es der pathologische Begriff der Schizophrenie sein, mit dem dieser Widerspruch konzeptualisiert wird? Oder genügt die klassische christologische Rhetorik des Paradoxes?²³

²⁰ So Boris Groys: „[...] geroinja [...] perechodit k udarnomu socialističeskomu trudu kak k naibolee ékstatičeskoj manifestacii érotičeskogo podsoznanija.“ (2001, 116).

²¹ Bei Genis und Sasse/Schramm wird der Schizo-Begriff in einem anderen Sinne verwendet – dem der Signifikatslosigkeit von Sorokins Texten, seiner Medialität, seiner Reproduktionen (Genis 1997, 224; Sasse/Schramm 1997, 319).

²² Vgl. Ryklins Abheben auf den Psychose-Terminus zur Beschreibung (post)totalitärer Mentalität (2003, 12) wie zur Interpretation von Sorokins *Hochzeitsreise* (ebd., 192-209).

²³ Nicht erst der moderne Psychiater, welcher Schizophrenie diagnostiziert, auch die Christologen der Spätantike glaubten, dass es Phänomene gebe, die allein durch zwei Perspektiven gleichzeitig beschreibbar seien, die ihrerseits – „unvermischt und ungetrennt“ (Konzil von Chalcedon 451; Wohlmuth 1998, 86) – aufeinander angewiesen wären. Mit Rückgriff darauf

Zugunsten des Paradox-Terminus spricht, dass 1), wer diesen benutzt, nicht die Keule der Pathologisierung schwingt, also mit dem Objekt der Beschreibung ‚höflicher‘ umgeht, und 2) dass bei der Etikettierung alles Paradoxen als schizophran wohl zu vieles (wenn nicht gar alles) in der europäischen Kulturgeschichte pathologisch geriete – und mit nicht-differenziellen Begriffen ist hermeneutisch bekanntlich nichts gewonnen.

Sorokins Xenotextualität

Wie aber kommt es, dass sich für die Paradoxe in Sorokins Werk Einstufungen wie Schizophrenie aufdrängen, dass offenbar divergente Wertperspektiven so nebeneinander bestehen können, dass die Widersprüche nicht auslösbar sind und daher zur Pathologisierung reizen?

Wie in anderen Sorokin-Texte auch wirkt die Narration in *Tridcataja ljubov' Mariny* literarisch gekonnt, aber unterkühlt, zitiert, reproduziert – in der zweiten Hälfte auf den ersten Blick, in der ersten auf den zweiten. Ausgesprochen konventionelle literarische Verfahren wie retardierende Momente (TLM 620f, 625f) oder im Nachhinein entschlüsselbare Verweise auf spätere Ereignisse finden dort als Metazitate Verwendung. Ebenso erscheint die von Šklovskij an Tolstoj beschriebene genuin literarische Technik der Verfremdung mittels kindlichen Unverstehens (TLM 615 u. 618) mehr als Formalismus-Zitat des „neuen Sehens“ („Vse v nej prevratilos' v zrenie [...]“; TLM 619) denn als Werkzeug der Narration. Sorokin automatisiert nicht nur die Verfahren und stellt die Automatisierung von Verfahren aus (Ěpštejn 1989, 228), sondern stößt den Leser zugleich noch mit der Nase auf ihre Beschreibung in der Literaturtheorie des 20. Jh.s hin.

Was für die Verfahren zutrifft, gilt in noch höherem Maße für die ideologischen Komplexe, die Werte. Der Sowjetkanon des SR und der Gegenkanon disidentischer Literatur werden gegeneinander in Stellung gebracht, aber als austauschbar denunziert. Sorokins Poetik der Wiederholung (s. Koschmal 1996, 27) kapriziert sich in *Tridcataja ljubov' Mariny* nicht auf einen dominanten Intertext bzw. eine dominante Poetik wie etwa in *Roman* oder den frühen Erzählungen, sondern bringt diverse Intertexte gegeneinander in Stellung. Entscheidend sind dabei weniger jene vielzähligen Intertexte, die markiert zitiert werden, als zwei allgemeine Schreibweisen und die mit ihnen einhergehenden Wertsysteme, die typologisch-intertextuell (Burkhart 1997, 254) aufgerufen, ämuliert werden. Es ist dies auf der einen Seite der SR, auf der anderen ‚antisowjetische Literatur‘,

sieht der katholische Dogmatiker Piet Schoonenberg in *Christus zonder tweeheid* die Gefahr einer „schizophrenie in Christus“ (1966, 291). Ist es also angebracht, die paradoxen Figuren der Christologie (s. Uffelman 2002), ja der Religion insgesamt als schizophran einzustufen? Oder sollte die vermeintliche Diagnose Schizophrenie nicht besser umgekehrt durch den rhetorischen Terminus des Paradoxes ersetzt werden?

d.h. Dissidenz (als politisches Wertsystem), kombiniert mit spätsowjetischen Habitusdegradationen à la Venedikt Erofeev, Juz Aleškovskij oder Édouard Limonov. Sorokin arbeitet also in *Tridcataja ljubov' Mariny* nicht nur wie sonst öfters mit einfacher typologischer Intertextualität, sondern mit doppelter. Keiner der beiden dominanten typologischen Intertexte ist dem anderen voranzustellen. Und beide werden nicht nur in einem gezielt unklaren Konglomerat zu einem Pastiche (Burkhart 1999a, 14) zusammengespannt, sondern in ihren Axiologien, Ästhetiken und präferierten Habitusmodellen gegeneinander in Stellung gebracht.

Selbst der Terminus *Intertextualität* greift für die vorliegende Ämulation dieser beiden Fremdkomplexe in ihrer Frontstellung gegeneinander nicht. Denn Dialogizität, eine Replik auf den fremden Text bzw. hier die beiden fremden Schreibweisen, politischen und sozialen Wertsysteme – eine solche Antwort gibt der Roman *Tridcataja ljubov' Mariny* nicht; eine eigentliche Inter-Relation entsteht nicht (vgl. Nedel' 1998, 251). Die fremden Formationen werden – man könnte das Verfahren xenotextuell nennen – ämuliert, aber nicht von einer Autorfigur als axiologischem Subjekt bewertet. Eine Aneignung findet nicht statt. Vielmehr werden die beiden Fremddiskurse in einer Art Schaukampf aufeinander losgelassen, ohne dass eine dritte Stimme (die des manifesten Textes) deren Kampf als Schiedsrichter bewerten würde. Das *inter* spielt sich zwischen den beiden typologischen Prätextformationen, zwischen den zwei Xenotexten ab, nicht zwischen Posttext und Prätexten; die Leistung des Posttextes beschränkt sich darauf, zwei Xenotexte aufeinander loszulassen.

Da unter Vorzeichen von Intertextualität der replizierende Bezug von Post- auf Prätext(e) das Proprium von Autorschaft ausmacht, gerät an Sorokins Romanen auch die Kategorie der Autorschaft in Gefahr. Der Topos vom Tod des Autors in Bezug auf Sorokin wird in der Forschung entsprechend inflationär verwendet (bspw. Smirnov 1996; Nedel' 1998, 252f; Smirnov 1999, 66). Weiter als die ‚Totschlagmetapher‘ führt ihre poetologische Übersetzung bei Gundlach („personadžnyj avtor“).²⁴ Die Durchstreichung eines intratextuellen Autors, der nur noch Xenotexte in den Ring führt, nimmt ja gerade ein extratextueller Autor vor. Diesem gereicht es zur Autorschaft, jenen zum Xenotext-Sklaven zu degradieren. Der extratextuelle Autor hingegen wird, indem er den intratextuellen Autor den Xenotexten opfert, wiedergeboren (und nicht nur „misswiedergeboren“; Smirnov 1996). Allein der intratextuelle erscheint ohne „polnocennaja generirujuščaja mošč“ (Smirnov 1996, 415). Das Antlitz des extratextuellen Autors prangt groß auf dem Umschlag von der zweibändigen Ausgabe (1998), ja wird zur dreibändigen (2002) hin nochmals aufgebläht.

²⁴ Gundlach 1985, 76; zur „Poetisierung“ Sasse/Schramm 1997, 318.

Erniedrigung = Erhöhung

Dass Literatur der (Post-)Moderne extensiv mit Zitaten arbeitet, ist kein Novum. Doch ist hier – wie stets – der Umschlag von Quantität in Qualität entscheidend. In Sorokins typologische Xenotextualität ohne Dialogizität geht die Masse des Nicht-Eigenen asymptotisch gegen 100%. Einige Prozente Replik aber braucht es, damit ein Posttext Wertpositionen bezieht.

Es ist, wie gesehen, kaum möglich, an irgendeiner Stelle festzulegen, was denn als Erhöhung, was als Erniedrigung zu bestimmen sei. Alle Wertaspekte sind in Sorokins Metadiskursen ins Rutschen geraten. Die Wertungen müssen je nach tentativ bezogener Werthaltung verschieden ausfallen. Wenn der Text selbst praktisch keine Wertpositionen vorgibt, dann ist es der Konkretisation des Lesers überlassen, diese spielerisch durchzuprobieren.

Daraus wird deutlich, dass die Wertpositionen austauschbar sein sollen. Offenbar setzt sich Sorokin die postaxiologische (vgl. Smirnov 1995, 141; Vladiv-Glover 1999, 24) Aufgabe, diese Austauschbarkeit zu inszenieren, vorzuführen. Wie Viktor Erofeev literarhistorisch eine ästhetische Ähnlichkeit von SR und Dissidenz-Literatur konstatiert (1997, 12), so verfolgt Groys zufolge auch Sorokin das Ziel, die „immanente Nähe“ verschiedener Diskurse zu zeigen (1988, 111). Und Sorokin geht noch einen Schritt weiter: Er trägt SR und Dissidenz-Literatur (und weitere Formationen mehr wie Psychoanalyse, Religion u.a.) in ein axiologisch leeres Koordinatensystem an derselben Stelle ein. Wie die Ästhetiken, so sollen auch die Axiologien austauschbar sein.

Marinas Zustände vor und nach ihrer ideologischen Wende sind nicht durch irgendeinen vorgegebenen Maßstab hierarchisieren; einen solchen Wertmaßstab aber bräuchte es, um festzustellen, wo ein Abstieg, wo ein Aufstieg, wann eine Erniedrigung, wann eine Erhöhung stattfindet. Sorokin zeigt, dass auch Austausch und Umkehrung Form von Identität sind: Erhöhung = Erniedrigung.

Unter diesen Auspizien kann eine Zusammenschau mit Christi Selbsterniedrigung aus *Tridcataja ljubov' Mariny* unmöglich eine kohärente, eine allegorische Lesart zu Christi Inkarnation, Leiden und Sterben herausdestillieren. Wo grundsätzlich alle Werthaltungen austauschbar sind, da können lediglich Versatzstücke identifiziert werden – Versatzstücke von Erniedrigungen und Erhöhungen, welche die christologischen Paradoxe transformieren, ihnen die hergebrachten Richtungen der Vektoren belassen, aber die axiologische Sättigung entziehen. Sorokin evoziert nicht mehr direkt die paulinische Kenosis, sondern nur noch die säkularisierte, automatisierte Figur der Erniedrigung aus der russischen Tradition von Dostoevskij über Nikolaj Ostrovskij bis Solženicyn. Aus

neutestamentlicher Umwertung der Werte wird durch diese mehrfache Mittelbarkeit die konzeptualistische Entwertung bzw. Nivellierung aller Werte.²⁵

Am offensichtlichsten wird die Gleichwertung von sich ausschließenden Werten (gemeinhin: positiven und negativen) in der rhetorischen Figur des Oxymorons. Oxymoral empfindet schon das Kind Marina angesichts von mit Verbot belegten angenehmen Empfindungen (*TLM* 615), die sich dann bei der Beobachtung erwachsener Sexualität verdichten: „Mat' stonala, i s každy m stonom čto-to vchodilo v Marinu – novoe, sladkoe i tainstvennoe, vspuchajuščee v grudi i bešeno stučaščee v viskach.“ (*TLM* 619). Trotz des Eindrucks, dass die Erwachsenen etwas für sie Angenehmes tun, interpretiert die kleine Marina das, was ein anderer Mann als der Vater da mit der Mutter tut, als Gewalt gegen diese (*TLM* 618). Solchermaßen anmoderiert, avanciert das Oxymoron im Laufe des Textes zu einem Stereotyp, jedenfalls zu einer der am häufigsten gebrauchten Tropen. Es wird weiter und über Sexualität hinausgehend verwendet, etwa gleichfalls seit frühester Kindheit beim Hören klassischer Musik (*TLM* 609).

Gegen die eventuelle Interpretation von Marinas Oxymora als Symptomen für Masochismus ist anzumerken, dass Sorokins Roman (heterosexuelle) Sexualität als Gewalt durchaus nicht verharmlost. Auch Marinas einer heterosexueller Orgasmus geschieht im Zuge einer Halb-Vergewaltigung; der Beischlaf mit Rumjancev wird von Marina nicht gewünscht (*TLM* 723f), die Penetration als „grubo, neprijatno“ (*TLM* 724) erlebt. Der Orgasmus ist eher keiner der Lust als einer der Ideologie.

Erfasst der aus der Sexuallehre stammende Masochismus-Begriff die paradoxe Wertkonstruktion von *Tridcataja ljubov' Mariny* auch nicht hinreichend, so kann doch am vordergründigen Pansexualismus des Textes nicht einfach vorübergegangen werden; Marina denkt in der ersten Hälfte ständig an Sex und praktiziert solchen auf Schritt und Tritt. Noch die ideelle Wende wird vordergründig über die Vermittlung von Sex eingeleitet; die Erweckungstat Rumjancevs ist schließlich von ihm nicht als sexuelle Bekehrung zur Asexualität intendiert, sondern schlicht Ehebruch (*TLM* 722). Und Marina erlebt keine Liebesaufwallung für Rumjancev, sondern assoziiert im Traum, während Rumjancev sie ‚beschläft‘, die Szenerie des Missbrauchs durch den Vater (*TLM* 724) – also die Urszene patriarchaler Gewalt. Jener heterosexuelle Orgasmus, den sie erlebt, kann mitnichten als rein Positives ausgelegt werden. Zu evident ist die Unterwerfung unter Vater-Autoritäten, die Regression zur Passivität. Der heterosexuelle Orgasmus, der von Freud als Fortschritt weiblicher Sexualität zur

²⁵ Vom Aspekt der konzeptuellen Ausstellung und Entwertung der Erzählmuster Erniedrigung/Erhöhung her liegt es nahe, Sorokin trotz seines gelegentlichen, wenngleich nicht konsequenten Einspruchs (Rasskazova/Sorokin 1992, 120; Roll/Sorokin 1996, 128) und entsprechenden Echos in der Sekundärliteratur (Kasper 1995, 28) mit dem Konzeptualismus zu verbinden.

vaginalen Passivität (weg von kindlicher klitoraler Aktivität; vgl. zur Freud-Analogie Zachar'in 1999, 175) gedeutet wurde, ist beim ludistischen Postfreudianer Sorokin längst kein unzweideutiger Fortschritt mehr. Der Orgasmus selbst wird an diesem Punkt zu einem Verzichtgeschehen, einem ‚kenotischen Orgasmus‘. Sorokin inszeniert den Orgasmus als Opferung des Eros; die vermeintliche sexuelle Lust entpuppt sich als finale Austreibung sexueller Lust, als apokalyptisches Versanden des Eros – um der kollektiv-unpersönlichen Agape Platz zu machen.

Wie der Eros der Agape macht Marina dem Kollektiv Platz. Hervor treten die Fabrikbrigade, das Wohnheimkollektiv; am Schluss von *Tridcataja ljubov' Mariny* steht Marina nicht nur nicht mehr im Zentrum einer personalen Erzählhaltung; sie verschwindet völlig. Marina opfert sich selbst, als Individuum, vor allem als Perspektive in einem Akt der Kenosis ins Kollektiv. So durchläuft Sorokins Protagonistin ein der russischen ekklesiologischen Anthropologie (*sobornost'*) analoges Entwicklungsmuster vom individuellen Nonkonformismus zu persönlichkeitsauslöschender politischer Konformität. Meinungsverschiedenheiten werden hinfällig; selbst die extensive Debatte über die Maßregelung eines säumigen Arbeiters geschieht im Geiste sozialistischer Absenz antagonistischer Widersprüche – ein Säkularisat der normativen Einheit in Kirche. Marinas vermeintliches Glück im Kollektiv ist damit nicht nur als Dechiffrierung der Psychologie von Untertanen in totalitären Systemen zu lesen, sondern auch als Metainterpretation von Konzepten zur Kollektiv-Kenose aus der russischen Religionsphilosophie des 19. Jh.s (Chomjakov, Solov'ev).

So sehr die Kenose ins Kollektiv Wurzeln im 19. Jh. hat, so unzweideutig gehört die angeführte ideologische Spezifizierung dieses Kollektivs in der Arbeitsbrigade dem 20. Jh., dem SR an. Allerdings ist die Brigade nicht das einzige Kollektiv, dem sich das Individuum Marina opfert. Am Ende steht nämlich auch nicht mehr die konkrete Fabrik im Vordergrund, sondern Makroökonomie und Außenpolitik der Sowjetunion. Selbst noch die lokalen Kollektive Brigade und Fabrik werden ausgelöscht und durch die Nation, hier die sowjetische, ersetzt. Der Nationalfokus von Kenose für eine Kollektiv entstammt wiederum dem 19. Jh., ist vor allem mit dem Namen Dostoevskij verbunden.

Auch für Marinas Verwandlung hat das nationale Kollektiv größere Bedeutung als das Individuum Rumjancev. Sein Penis bereitet dem Phallogos von Partei, Staat, Hymne höchstens den Weg. Der eigentliche Bezugspunkt von Marinas Orgasmus ist der Chor der Millionen, welcher in ihrer Imagination die Sowjethymne intoniert. Die Unterordnung von vaginal-klitoraler Lust unter den Nationalorgasmus, der Marina an der Epiphyse packt, wird in einem Apogäum des Sowjetnationalismus (der nichts ist als ein Teil des Xenotexts SR) ausagiert:

Оргазм, да еще какой, – невиданный по силе и продолжительности. Вспыхнув в клиторе мучительным угольком, он разгорается, воспа-

меняет обожженное прибором тело, как вдруг – ясный тонический выдох мощнейшего оркестра и прямо за затылком – хор. Величественный, огромный, кристально чистый в своем обертоновом спектре, – он прямо за спиной Марины, – там, там стоят миллионы просветленных людей, они поют, поют, поют, дружно дыша ей в затылок, они знают и чувствуют, как хорошо ей, они рады, они поют для нее:

**СОЮЗ НЕРУШИМЫЙ РЕСПУБЛИК СВОБОДНЫХ СПЛОТИЛА
НА ВЕКИ ВЕЛИКАЯ РУСЬ! ДА ЗДРАВСТВУЕТ СОЗДАННЫЙ
ВОЛЕЙ НАРОДОВ ЕДИНЫЙ МОГУЧИЙ СОВЕТСКИЙ СОЮЗ!**
Марина плачет, сердце ее разрывается от нового необъяснимого чувства, а слова, слова... опьяняющие, светлые, торжественные и радостные, – они понятны как никогда и входят в самое сердце:
СЛАВЬСЯ, ОТЕЧЕСТВО НАШЕ СВОБОДНОЕ! (TLM 725)

Marina verschwindet gebührender Maßen in der Unsichtbarkeit; sie nimmt das „edinstvennoe svobodnoe mesto v strojnoj kolonne mnogomilliononogo chora“ (TLM 725) ein. Der Wert eines nationalen Kollektiv, das alles, was kleiner ist als es selbst, unsichtbar macht, das es nicht nur die Individuen, sondern auch die lokalen Kollektive völlig verschwinden lässt, kann wohl kaum als unbestritten positiv festgelegt werden. Der Triumph der höchsten Größenordnung geht mit der Opferung der untersten und auch der mittleren Ebene einher.

Auch das nationale Kollektiv braucht aber Medien, um sich zu kommunizieren. Vertreten wird das nationale Kollektiv durch den offiziellen Diskurs, der am Schluss jede andere Stimme ausschaltet. Die Medialität Sorokins wird insofern auch für den Sujetbau (oder sollte man sagen: den Sujetabbau?) von *Tridcataja ljubov' Mariny* konstitutiv. Das „Medium Sorokin“ inszeniert in diesem Roman eine mediale Funktion seiner Helden. Beim Radio ist die mediale Leistung für die sowjetische Botschaft offensichtlich; dabei gehen diesem demiurgisch wirkenden Medium der sowjetischen Ideologie viele andere Sprachrohre voraus – menschliche Sprachrohre. Rumjancev selbst führt seine Sprachrohr-Funktion gegenüber Marina als Autorisierung an:

«Знаешь... странно... когда ты говоришь, мне как-то тепло и хорошо... и спорить не хочется.»/ «Так это ж потому, что я с тобой не от себя говорю. Я за собой силу чувствую. И правду... [...]» (TLM 721)

Deshalb und nur deshalb hat Rumjancev die fertige Lösung für Marinas Kurparat. Er verordnet kraft seiner Sprachrohr-Autorität die sowjetische Lösung: „«Da. Vse jasno s toboj, [...]» «[...] vse ne kak u ljudej... sud'ba-indejka...»“ (TLM 715).

Die Verwandlung bedingt, dass auch Marina medialisiert wird (vgl. Smirnov 1995b, 142), die bisher als Sprachrohr für die sowjetischen Lesart ungeeignet war. Sie imaginiert sich bei der Wende als Sprachrohr für den Millionen-Chor, der die sowjetische Hymne singt; sie stimmt innerlich ein in die para-religiöse

„lučšaja pesnja iz pesen“.²⁶ Am Tag nach der Verwandlung äußert sie noch Sprechhülsen des Einverständnisses mit der sowjetischen Fabrikrealität (*TLM* 733-735), dann wird sie Mitarbeiterin des halboffiziösen Mediums Betriebswandzeitung (*TLM* 749 u. 754). An den folgenden Tagen werden Marinas Repliken selten, und bald spricht sie gar nicht mehr, „sondern die wahre Sprache spricht von ganz allein aus ihr.“ (Wiedling 1999, 155). Das Man monologisiert (Leitner 1999, 99).

Das Sprechen einer Stimme ohne Angaben über ihren medialen Transport, über die Situation, in der gesprochen wird, über die Sprecher und deren Innenleben usw. ist die dramaturgisch schlichteste Möglichkeit. Doch ganz erreicht wird dies erst am Schluss. Bevor der anfangs polyphone, synästhetisch, oxymorale Text dort angelegt, müssen diverse Reduktionen vorgenommen werden. So werden die Empfindungen Marinas von Oxymoralität auf Eindimensionalität reduziert: „Kak prosto i genial'no [...]“ (*TLM* 735), freut sich die gewendete Marina über die Produktion eines Blechdeckels. Was Marina denkt und redet – die subjektive Wahrheit –, bildet die zunehmend irrelevante Kontrastfläche für die graphische Hervorhebung absoluter Wahrheit durch Großbuchstaben. Diese signalisieren Wahrheiten auf eine unhöflich eindeutige Weise. Das zu offensichtlich Dekretierte wirkt gerade nicht affirmativ, sondern erregt Verdacht. Hier wird gezielt platt dekretiert, vorsätzlich schlecht geschrieben. An die Stelle der Psychologie mit ihren Uneindeutigkeiten treten reine Setzungen, Reproduktionen normativer Sätze – ein ganz eigener, metaideologischer Übergang ins Phantastische. Hatte Marina Rumjancevs Credo an den Kommunismus gerade noch entgegen gehalten, Solches habe sie noch nie erlebt („[...] pervyj raz za tridcat' let vstrečaju čeloveka, kotoryj iskrenno verit v kommunizm...“; *TLM* 721), feiert die Unwahrscheinlichkeit und Unglaubwürdigkeit normativ eindeutiger Wahrheiten dann fröhliche Urstände. Das aber nimmt den Inhalten jene Glaubwürdigkeit, für die Rumjancev eintreten sollte. Die Schwäche der *persuasio* des platt Verordneten wird ausgestellt.

Der Text wird nicht nur in seinen Verlautbarungen so maximal wie unglaubwürdig, sondern schlicht unlesbar: Da die atmosphärisch-sinnliche Verdichtung der ersten Texthälfte gen Schluss immer weiter ausgedünnt wird und die rhetorische Grundtugend der *variatio* verloren geht, versiegt auch die Lesbarkeit. Gundlach sagt zurecht über die zwei Hälfte des Romans *Tridcataja ljubov' Mariny*: „prednaznačetsja ne dlja čtenija, a dlja vzvešivanija na rukach pački akkuratno napečatannyh stranic“. (1985, 77). Doch was unlesbar wird, ist ja wiederum nicht der Text selbst; was da zugrunde gerichtet wird, ist das „fremde Wort“ (Smirnov 1995b, 146), der Xenotext SR. Das Ende der Lesbarkeit erscheint gleichzeitig als Selbsterniedrigung des manifesten Textes wie als Opferung eines anderen, als poetologische Aggression und Autoaggression.

²⁶ *TLM* 726 – die russische Bezeichnung des *Hohen Liedes* lautet *Pesn' pesnej*.

Sorokins Text aus dem Jahre 1984 inszeniert seine Verwandlung in eine ältere Schreibweise. Marina und mit ihr der gesamte Roman regredieren „in das überwundene, abgestorbene diskursive Vergangene“ (Smirnov 1999, 66). Sorokins Roman bildet so eine Metainterpretation der SR-Formation in der Literaturgeschichte als einer überlebten, zu einfachen Vergangenheit. Die Großartigkeit, Arbeiterherrlichkeit, ideologische Festigkeit, die in *Tridcataja ljubov' Mariny* scheinbar erreicht wird, ist eben bloß eine Reduktion.

Konzeptkenose und Strukturkonservatismus

Was für die typologisch evozierten fremden Textformationen gilt, die in ihrer Ämulation durch den Sorokinschen Posttext doch Xenotexte bleiben, lässt sich ähnlich auch für rhetorisch-logische oder motorische Konzepte wie Erniedrigung und Erhöhung sagen. Auch sie erscheinen nur noch als Xenokonzepte. In dieser Hinsicht ist der Begriff der Konzeptkunst noch einmal ins Spiel zu bringen: Mag auch die Zuordnung Sorokins zur Konzeptkunst einige Schwierigkeiten bereiten – für seine Spielart einer Metabetrachtung von Denkstrukturen, die bei ihm als Xenostrukturen wiederkehren, ist dieser Begriff durchaus einschlägig.²⁷ Wie die Konzeptkunst auf die Bedingungen von Kunst reflektiert, so reflektiert der Roman *Tridcataja ljubov' Mariny* auf die Bedingungen von Erniedrigungs- und Erhöhungsvorstellungen, auf die Motorik und Axiologie von Kenosis. Für diese Metaevokation von Konzepten träfe dann auch der von Burkhart (1999b, 15) und Vladiv-Glover (1999, 23f) veranschlagte Begriff der Dekonstruktion zu.

Der SR hatte sich gemüht, die christlichen Muster zu verdrängen – und war nicht zuletzt dadurch wieder in sie hineingeraten. Sorokin hat keinerlei kämpferisch-innovatorischen Impetus mehr. Seine Metaposition ist nicht apotroptisch, sondern postapotroptisch. Das bedeutet einerseits, dass er nicht durch das Bestreben um Ersetzung in das Fahrwasser des Bekämpften zurückfällt – denn er bekämpft nichts; das bedeutet andererseits aber, dass sein Verfahren der Ent- und Gleichwertung beide Wertdimensionen der alten Erniedrigungsmuster reproduziert: Erniedrigung und Erhöhung. In *Tridcataja ljubov' Mariny* gibt es daher eine durchaus positiv konnotierte Erniedrigung (in Richtung SR), die keine bloße Zerstörung ist; Marinas Wandlung ist immerhin ein Fremdzitat von Erhöhung, ironische Erhöhung. Eine „ironic kind of slavation, a pseudosalvation“ (Laird/Sorokin 1999, 148), wie Sorokin es selbst nennt, partizipiert zweifellos noch an der Erlösungsvorstellung. Denn eindeutig komisch wird diese

²⁷ Sorokin beschreibt sich selbst als infiziert nicht nur von der Oberfläche der Sowjetideologie, sondern auch von deren Erzählmustern (Laird/Sorokin 1999, 148), also unweigerlich auch von Erniedrigungserzählungen, Opfertopik etc.

Ironie nicht.²⁸ Die Wiederholung und Ämulation zeigt sich als überlebt, erstarbt, überflüssig – „Marinas *preobraenie* ist eine überflüssige, ahistorische Vervollständigung, Luxus des Rituals.“ (Obermayr 1999, 85) –, aber vorhanden ist sie allemal. Solcherart meta-betrachtet und deaxiologisiert, stellen Sorokins entleerte, immer fremd bleibende Erniedrigungsmotoriken keine einfache Kenosis mehr dar, sondern Metakenosis oder Kenosis der Kenosis. Der Konzeptualismus streicht die eigenen Aussagen durch,²⁹ und so auch die Kenose.

Концептуализм не спорит с прекрасными утверждениями, а раздувает их до такой степени, что они сами гаснут. В этом смысле он есть *продолжение и преодоление* всей нашей утопически-идейной традиции, двойное отражение ее: повтор – отбив, воспроизведение – отбрасывание. (Ėpštejn 1989, 233f)

Im Kontrast zum Utopismus der historischen Avantgarde geriert sich der Konzeptualismus als postutopisch – und auch postnegatorisch. Zudem verwehrt insbesondere die Kenose eine effektive Durchstreichung: Die Anwendung der Erniedrigung auf die Erniedrigung iteriert diese, ohne sie zu potenzieren noch zu erledigen.

Was aber bedeutet das für den klassischer Weise mit der Kenose einhergehende Appell, die Paränese zur Nachahmung der Selbsterniedrigung Christi? Mag eine entleerte Kenose noch eine Kenose sein – eine entleerte Paränese ist keine Paränese mehr. Wenn etwa in *Mesjac v Dachau* der kenotische Imperativ der klassischen russischen Literatur (Dostoevskijs) selbst zum Foltermittel avanciert (vgl. Brockhoff 1992, 142), dann kann dies wohl kaum eine Nachahmungsaufrorderung an den zeitgenössischen Leser mehr bedeuten. Die Kenose ist in dem Fall kein Verhaltensmuster mehr, das frei, freiwillig und als positives gewählt werden könnte und sollte, sondern das immer schon da ist, dem auszuweichen nicht möglich ist. Die Konzeptparänese bildet keinen positiven Aufruf in die Nachfolge, sondern konstatiert bloß noch ein angeblich unausweichliches Muster.

Kann die Iterierung einer religiösen Figur wie der Kenose, welche diese perpetuiert, verbunden mit der Iterierung religiöser Paränese, welche diese durchstreicht, noch Züge – und seien es kleinste – eines religiösen Bekenntnisses transportieren? Diese Frage ist so idiosynkratisch nicht – so gut wie alle anspruchsvollen Kommentatoren des Sorokinschen Werkes haben sich daran versucht, den Konzeptualismus von seinen Verfahren her oder Sorokins Schaffen im Speziellen mit Religion zu relationieren. Die These eines einfachen antireli-

²⁸ S. die These, dass Sorokin die in nahezu all seinen Texten latente Möglichkeit von Komik nicht nutzt (Bujda 1994; Kenžeev 1995, 202; Ermolin 2003, 416f).

²⁹ „Концептуализм *отривает и превращает* утверждение.“ (Ėpštejn 1989, 230).

giösen Impetus (etwa Ermolin 2003, 411) ist zu banal, um nicht komplexere Gegenthesen von postreligiösen Konstellationen zu provozieren.

Bei solchen Interpretationen auf Postreligiosität hin spielen in der Forschung negativ-sakrale Repräsentationsstrategien eine herausragende Rolle: So meint Groys schon 1979, der Schritt zur Seite bilde ein charakteristisches Verfahren des Konzeptualismus, der einen quasi metaphysischen Sprung vollführe, einen religiösen Schritt ohne religiösen Inhalt (1979, 11); die Konzeptualisten versuchten, das Andere, das „Transzendente“ bzw. Tabuisierte darzustellen, allerdings durch gezielt ungeeignete Formen der Repräsentation eines Höheren. Gerade „Simulation, Zitat und Eklektizismus“ gerieten der Postmoderne „vollkommen theologisch“, nämlich apophatisch (Groys 1988, 118f). Soz.-Art weise Dimensionen von Remythologisierung auf (ebd., 101). Was aber nun dieses ungesagt-unsagbare Höhere, dieses zu Remythologisierende sei, um dessentwillen das Eigene aufgegeben wird, bleibt unklar. Für Ryklin liegt die Unklarheit im Gebilde selbst – in Sorokins Texten, welche eine „vozmožnost' moralizacii“ (Ryklin 1992, 209) enthielten, die nicht mit direkter, ausgesagter Moralisierung verwechselt werden dürfe, sondern *in potentia* verharre.

Wenn Groys wie Ryklin Recht haben, dann besitzen negative Repräsentationsformen eine positive, wiederum axiologische, ethische Implikation. Am deutlichsten zieht Āpštejn ein mögliche ethische Konsequenz aus der Repräsentation des Konzeptualismus, die allerdings seiner eigenen Beschreibung zufolge eher kenotische Repräsentation statt apophatische genannt werden sollte:

Ничтожеством своим это концептуальное создание заставляет униженно пережить ничтожество собственной жизни, и если какой-то последующий жест оправдан, то – стукнуться лбом об пол, зарыдать и взмолиться: «Помилуй, Господи!» Ибо ничего, кроме праха, из жизни своей человек не производит, ведь и сам из него состоит. (Āpštejn 1989, 227).

Aus der vermittelten Einsicht in die eigene Nichtigkeit resultiere, so Āpštejn, das Bedürfnis moralischer Reinigung: „Konceptualizm rodstven tomu, što v religioznoj sfere imenuetsja raskajaniem i vytekaet iz potrebnosti samoočišćenija.“ (1989, 235). Reue und Selbstreinigung aber sind Verfahren, die auf Niedrigkeit die Antwort Selbsterniedrigung geben. Folgt man Āpštejn, dann würde aus der kenotischen Repräsentationsstrategie des Konzeptualismus wiederum eine kenotische Ethik folgen. Und Sorokins Metakenose wäre doch noch ein Aufruf zu kenotischem Verhalten; so wie in *Mesjac v Dachau* der Ausweg aus der unentrinnbaren Pantextualität die Reue und das Gebet sind:

[...] Деррида прав каждое автоматическое движение текстуально каждый текст тоталитарен мы в тексте а следовательно в тоталитаризме

как мухи в меду а выход выход неужели только смерть нет молитва
молитва и покаяние [...] (Sorokin 1998, I 810)

Jegliche religiöse Regung wird erst über ihre sozialen Implikationen fassbar. Von politischen Implikationen des Sorokinschen Schaffens wird aber – abgesehen wieder von zu einfachen Thesen, die auf Provokation, Tabubruch etc. abheben wie Gillespies Auffassung von Sorokins „rejection of all manifestations of authority“ (1997, 171) – kaum gehandelt. Eine Ausnahme bildet Vajl's Gegenthese von Sorokin als „Stilkonservator“, die politische Implikationen hat (selbst wenn das nicht Vajl's Anliegen ist):

[Сорокин –] собиратель и хранитель. Чего? Да все тех же стилистических – внеидеологических! – штампов и клише, несущих уверенность и покой. Они обновляются, разнообразно возрождаясь под сорокинским пером, не в ерническом наряде соц-арта, а как знаки стабильности, едва ли не фольклорной устойчивости без времени и границ [...] (Vajl' 1995).

Der von Vajl' benutzte Terminus „konservator“ ist zweideutig: Neben ‚Konservator‘ ist auch ‚Konservativer‘ aufgerufen. Das hieße, Sorokins Konservierungsleistung würde nicht lediglich auf „stilistischem“ Gebiet greifen, sondern auch konzeptuell, ja ideologisch. Die Bewahrung der Figur der Selbsterniedrigung würde dann, trotz der Leere von Metaparänese, doch eine soziale Praxis beschreiben, wengleich diese weniger normativ entworfen denn als alternativlos sanktioniert wird. Wenn die Unterwerfung unter Vater-Autoritäten nur immer neu reproduziert werden kann, dann wird kein Aufbegehren gegen diese Autoritäten, wie es Marina anfangs unternimmt, je etwas an dieser Sozialstruktur ändern. Dann ersetzt jede Revolte nur eine Autorität durch eine andere, ohne je das Strukturmuster zu brechen. Axiologisch sind, so suggeriert die Austauschbarkeit von Solženicyn und Rumjancev, die alte und die neue Autorität nicht hierarchisierbar. Der sozialistische Inhalt der von Rumjancev „offenbarthen“ Ideologie stellt sich als kontingent, als sekundär, ja irrelevant heraus; wichtig ist allein die Tatsache, dass da eine Vater-Autorität Ansprüche erhebt und diese von infantilen Helden³⁰ akzeptiert werden (der Effekt dieser Kombination ist „Offenbarung“): „Marina molča smotrela na ètogo čeloveka, ne podozrevavšego, ČTÓ on otkryl ej v prošedšuju noč.“ (TLM 729).

Dann aber enthielte der Roman *Tridcataja ljubov' Mariny* eher ein politisches, konservatives Credo (von der Alternativlosigkeit des Glücks durch Unterwerfung) als ein religiöses. Die soziale, politische Dimension dieser Meta-

³⁰ Kavelin sieht in der Infantilität eine Brücke von SR zu Tauwetter-, Dissidenz- und Perestrojka-Literatur (1990, 193). Die Austauschbarkeit Rumjancevs und Solženicyn bei Sorokin liefert zu Kavelins These die literarische Illustration.

Kenose wäre wichtiger als die religiöse. Und das brächte Sorokin in eine unerwartete Nähe, nämlich zu den soziopolitischen Interessen der konservativ-orthodoxen Prediger von Unterwerfungsgesten wie Pobedonoscev. Dann ist die vermeintliche „subversive Affirmation“ (Sasse/Schramm 1997), die von Sorokins Werken ausgehen soll, viel eher eine affirmative Subversion: Kein Akt der Subversion könnte, wollte man dem folgen, je anders, als autoritäre, patriarchale Ordnungen zu affirmieren, deren Muster zu iterieren, zu perpetuieren. Ob dies irgend etwas mit einer ‚Autor-Intention‘ zu tun hat, ist irrelevant; auch wenn Sorokin keine konservative Intention verfolgt – *Tridcataja ljubov' Mariny* insinuiert eine solche Wirkung.

Literatur

- Beinert, W. 1984. „Die mariologischen Dogmen und ihre Entfaltung“, *Handbuch der Marienkunde*, Hg. v. W. Beinert u. H. Petri, Regensburg, 232-314.
- Brockhoff, A. 1992. „Schießt meine körper dicke bertha in himmel groß deutschland“. Versuch über Vladimir Sorokin“, *Schreibheft*, 40 (1992), 136-143.
- Bujda, Ju. 1994. „Nešto ništo' Vladimira Sorokina. On pišet lušče, tem dyšit“, *Nezavisimaja Gazeta* 05.04.1994, 7.
- Burkhart, D. 1997. „Intertextualität und Ästhetik des Häßlichen. Zu Vladimir Sorokins Erzählung *Obelisk*“, *Kultur und Krise. Rußland 1987-1997*, Hg. v. E. Cheauré, Berlin, 253-266.
- (Hg.) 1999a. *Poetik der Metadiskursivität. Zum postmodernen Prosa-, Film- und Dramenwerk von Vladimir Sorokin*, (=WdS SB 6) München.
- 1999b. „Ästhetik der Hässlichkeit und Pastiche im Werk von Vladimir Sorokin“, in: Burkhart 1999a, 9-19.
- Degot', E. 1999. „Kinoscenarij Vladimira Sorokina ‚Moskva‘ v novoruskom i postavangardnom kontekstach“, in: Burkhart 1999a, 223-228.
- Deutschmann, P. 1998. „Dialog der Texte und Folter. Vladimir Sorokins ‚Mesjac v Dachau‘“, *Romantik – Moderne – Postmoderne. Beiträge zum ersten Kolloquium des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft, Hamburg 1996*, Hg. v. C. Gölz; A. Otto; R. Vogt. Frankfurt a.M. e.a., 324-351.
- Dobrenko, E.A. 1990. „Preodolenie ideologii. Zаметki o soc-arte“, *Volga*, 11, 164-184.
- Döring-Smirnov, J.R. 1992. „Gender Shifts in der russischen Postmoderne“, *Psychopoetik. Beiträge zur Tagung Psychologie und Literatur. München 1991*. Hg. v. A.A. Hansen-Löve (=WSA SB 31), Wien, 557-563.
- Drubek-Meyer, N.; Sorokin, V. 1995. „Russland und Deutschland. Eine missglückte Romanze. Interview mit Wladimir Sorokin“, *Via Regia*, Mai/Juni 1995, 67-71.
- Engel, C. 1997. „Sorokin im Kontext der russischen Postmoderne. Problem der Wirklichkeitskonstruktion“, *WSJb*, 43, 53-66.

- 1999. „Sorokins allesverschlingendes Unbewusstes. Inkorporation als kannibalischer Akt“, in: Burkhart 1999a, 139-149.
- Ėpštejn, M. 1989. „Iskusstvo avangarda i religioznoe soznanie“, *Novyj mir*, 12, 222-235.
- Ermolin, E. 2003. „Pis'mo ot Vovočki“, *Kontinent*, 115 (2003), 402-418.
- Erofeev, V. 1997. „Russkie cvety zla“, *Russkie cvety zla*, Hg. v. V. Erofeev. M., 7-30.
- Genis, A. 1999. „Postmodernism and *Sots-Realism*. From Andrei Sinyavsky to Vladimir Sorokin“, *Russian Postmodernism. New Perspectives on Post-Soviet Culture*, Hg. v. M. Epstein, A. Genis, S. Vladiv-Glover, Oxford-New York, 197-211.
- Genis, A. 1997. „Beseda devjataja. Čuzn' i žido'. Vladimir Sorokin“, *Zvezda* 10 (1997), 222-225.
- Genis, A.; Vajl', P.; Sorokin, V. 1992. „Vesti iz onkologičeskoj kliniki. Beseda s pisatelem Vladimirom Sorokinym“, *Sintaksis*, 32, 138-143.
- Gillespie, D. 1997. „Sex, Violence and the Video Nasty. The Ferocious Prose of Vladimir Sorokin“, *Essays in Poetics. The Journal of the British Neo-Formalist Circle* 22, 158-175.
- 1999. „Sex and Sorokin. Erotica or Pornography?“, in: Burkhart 1999a, 161-165.
- Groys, B. 1979. „Moskovskij romantičeskij konceptualizm/Moscow Romantic Conceptualism“, *A-Ja*, 1 (1979), 3-11.
- 1988. *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur der Sowjetunion*, München-Wien.
- 2000. „Polutornyj stil'. Socrealizm meždu modernizmom i postmodernizmom“, *Socrealističeskij kanon*. Hg. v. <H. Günther> Ch. Gjunter u. E. Dobrenko, Sankt-Peterburg, 109-118.
- Gundlach, S. 1985. „Personažnyj avtor“, *A-Ja*, 1 (1985), 76f.
- <Günther, H.> Gjunter, Ch. 2000. „Žiznennye fazy socrealističeskogo kanona“, *Socrealističeskij kanon*, Hg. v. <H. Günther> Ch. Gjunter u. E. Dobrenko, Sankt-Peterburg, 281-288.
- Halkes, C.J.M. 1980. *Gott hat nicht nur starke Söhne. Grundzüge einer feministischen Theologie*, Gütersloh.
- Kallis, A. 1996. „Die Gottesgebälerin in der orthodoxen Theologie und Frömmigkeit“, *Handbuch der Marienkunde*, 2. Auflage, Hg. v. W. Beinert u. H. Petri, Regensburg, Bd. 1, 364-381.
- Kasper, K. 1995. „Obėriutische und postmoderne Schreibverfahren. Zu den Relationen von Prätext und Text bei Vaginov und Sorokin“, *ZfSl*, 40, 1 (1995), 23-30.
- 1999. „Das Glöckchen und die Axt in Sorokins *Roman*“, in: Burkhart 1999a, 103-114.
- Kavelin, I. 1990. „Imja nesvobody“, *Vestnik novej literatury*, 1 (1990), Hg. v. M. Berg u. M. Sejnker, M., 176-197.
- Kenžeev, B. 1995. „Antisovetčik Vladimir Sorokin“, *Znamja*, 4 (1995), 202-205.
- Knoch, O. 1984. „Maria in der Heiligen Schrift“, *Handbuch der Marienkunde*, Hg. v. W. Beinert u. H. Petri, Regensburg, 15-92.

- Koschmal, W. 1996. „Ende der Verantwortungsästhetik?“, *Enttabuisierung. Essays zur russischen und polnischen Gegenwartsliteratur*, Hg. v. J.-U. Peters u. G. Ritz. (=Slavica Helvetica 50). Bern e.a., 19-43.
- Kuricyñ, V. 1999. „Telo teksta. Ob odnoj sintagme, pripisyvaemoj V.G. Sorokinu“, in: Burkhart 1999a, 61-64.
- Laird, S.; Sorokin, V. 1999. „Vladimir Sorokin (b. 1955)“, *Voices of Russian Literature. Interviews with Ten Contemporary Writers*. Hg. v. S. Laird. Oxford, 143-162.
- Leitner, A. 1999. „Der Absturz ins Glück. *Tridcataja ljubov' Mariny* von Vladimir Sorokin“, in: Burkhart 1999a, 95-101.
- Levšin, I. 1993. „Ėtiko-ĕstetiĕskoe prostranstvo Kurnosova-Sorokina“, *NLO*, 2 (1993), 283-288.
- Lotz, J.B. 1979. *Die Drei-Einheit der Liebe. Eros, Philia, Agape*, Frankfurt a.M. Mann, T. 1986. *Der Zauberberg. Roman*, Frankfurt a.M.
- Meyer, H. 2001. „*Ecce attentatum*. Heimsuchungen von ‚Text‘ und ‚Bild‘ in zwei Gedichten des polnischen Frühbarock“, *Behext von Bildern. Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder*. Hg. v. H.J. Drügh; M. Moog-Grünwald (=Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft 12), Heidelberg, 37-56.
- Narbutovic, K.; Sorokin, V.G. 2002. „Russland ist noch immer ein feudaler Staat. Der Moskauer Schriftsteller Vladimir Sorokin über Tschetschenien, Yuppies und die Zerstörung seiner Bücher“, *Der Tagesspiegel*, 29.10.2002, 25.
- Nedel', A. 1998. „Doska transgressij Vladimira Sorokina. Sorokinotipy“, *Mitin urnal*, 56 (1998), 247-287.
- Obermayr, B. 1999. „Die Liebe zum Willen zur Wahrheit. Der Höhepunkt als Exzeß der Macht in *Tridcataja ljubov' Mariny*“, in: Burkhart 1999a, 81-93.
- Peters, J.-U. 1996. „Enttabuisierung und literarischer Funktionswandel“, *Enttabuisierung. Essays zur russischen und polnischen Gegenwartsliteratur*. Hg. v. J.-U. Peters u. G. Ritz. (=Slavica Helvetica 50), Bern e.a., 7-17.
- Petri, H. 1984. „Maria und die Ökumene“, *Handbuch der Marienkunde*, Hg. v. W. Beinert u. H. Petri, Regensburg, 315-359.
- Rasskazova, T.; Sorokin, V. 1992. „Tekst kak narkotik“, *Vladimir Sorokin*, M., 119-126.
- Roll, S.; Sorokin, V. 1996. „Literatura kak kladbišĕe stilistiĕskich nachodok. Interv'ju“, *Postmodernisty o postkul'ture. Interv'ju s sovremennymi pisateljami i kritikami*, Hg. v. S. Roll. M., 199-130.
- Ryklin, M. 1992. *Terrorologiki*, Tartu-M.
- 1998. „Medium i avtor. O tekstach Vladimira Sorokina“, in: Sorokin 1998:I 737-751.
- 2002. „Polittechnologien“, *Lettre International*, 58 (2002), 112.
- 2003. *Räume des Jubels. Totalitarismus und Differenz. Essays*, Frankfurt a.M.
- Sasse, S. 1999. „Gift im Ohr. Beichte – Geständnis – Bekenntnis in Vladimir Sorokins Texten“, in: Burkhart 1999a, 127-137.
- Sasse, S.; Schramm, C. 1997. „Totalitäre Literatur und subversive Affirmation“, *WdSl*, 42, 2 (1997), 306-327.

- Schoonenberg, P. 1966. „Christus zonder tweeheid?“, *Tijdschrift voor theologie*, 6 (1966), 289-306.
- Skoropanova, I.S. 1999. *Russkaja postmodernistskaja literatura. Učebnoe posobie*, M.
- Smirnov, I.P. 1987. „Scriptum sub specie sovietica“, *Russian Language Journal*, 41 (1987) 138/139, 115-138.
- 1992. „Die Evolution des Ungeheuren. Versuch über Jurij Mamleev“, *Schreibheft*, 40, 150-152.
- 1994. „O druž'jach... požariščach“, *NLO* 7 (1994), 285-289.
- 1995. „Oskorbljajuščaja nevinnost'. O proze Vladimira Sorokina i samopoznanii“, *Mesto pečati*, 7, 125-147.
- 1996. „Die Misswiedergeburt des Autors nach seinem postmodernen Tod.“ *Al'manach Kanun*, 2, Sankt-Peterburg, 405-416.
- 1999a. „Der der Welt sichtbare und unsichtbare Humor Sorokins“, in: Burkhart 1999a, 65-73.
- Söll, G. 1984. „Maria in der Geschichte von Theologie und Frömmigkeit“, *Handbuch der Marienkunde*, Hg. v. W. Beinert u. H. Petri. Regensburg, 93-231.
- Sorokin, V.G. 1992. „Zabintovannyj štyr“, *Psychopoetik. Beiträge zur Tagung Psychologie und Literatur. München 1991*. Hg. v. A.A. Hansen-Löve (=WSA SB 31), Wien, 565-568.
- 1998. *Sobranie sočinenij v 2-ch tt.* M.
- 2002. *Sobranie sočinenij v 3-ch tt.* M.
- Uffelmann, D. 2000. „Rez.: Dagmar Burkhart Hg.: Poetik der Metadiskursivität. Zum postmodernen Prosa-, Film- und Dramenwerk von Vladimir Sorokin. München 1999.“ *WSA*, 45, 279-282.
- 2002. „*exinanitio alcoholica*. Venedikt Erofeevs *Moskva-Petuški*“, *WSA*, 50, 331-372.
- Vajl', P. 1995. „Konservator Sorokin v konce veka“, *Literaturnaja Gazeta*, 01.02.1995, 4.
- Vladiv-Glover, S. 1999a. „Sorokin's Post-avant-garde Prose and Kant's Analytic of the Sublime“, in: Burkhart 1999a, 21-35.
- Wiedling, T. 1999. „Essen bei Vladimir Sorokin“, in: Burkhart 1999a, 151-160.
- Witte, G. 1989. *Appell – Spiel – Ritual. Textpraktiken in der russischen Literatur der sechziger bis achtziger Jahre*, Wiesbaden.
- Wohlmuth, J. 1998. *Conciliorum oecumenicorum decreta. Bd. I. Konzilien des ersten Jahrtausends*, Paderborn e.a.
- Zachar'in, D. 1999. „Onania im Spiegel der russischen Postmoderne“, in: Burkhart 1999a, 167-177.