

DER UNTOTE BARDE

UND DIE POSTAPOKALYPTISCHE SCHREIBWEISE SOROKINS

Susi K. Frank

Aleksandr Pjatoj, der Barde, der schon vor seinem endgültigen Tod für immer im Sarkophag Platz genommen hat, besingt die Geschichte seiner Fahrt in die Tiefe des russischen Waldes, wo die barmherzigen Schwestern Glaube, Liebe, Hoffnung mittels einer rituell inszenierten seltsamen künstlichen Befruchtung dem Siechen doch noch die Möglichkeit einer physischen Reproduktion verschufen. Der Auszug aus Sorokins jüngstem - endlos dahinsterbenden? - und nur mit dem Tod des Autors selbst zu vollendendem Roman „Konzert“ befremdet zunächst und scheint doch denen, die seine anderen Texte kennen, allzu vertraut, ja geradezu wie ein Resümee. Ist der Barde nicht das Alter ego jenes Autors, der als Letzter, als Ende des postmodernen Endes der Literatur gepriesen wird und der gleichsam als Antwort diese Interpretation selbst in neuen Texten umzusetzen sucht. Der todgeweihte Dichter, der sterbend doch nicht aufhören kann weiterzusingen/ weiterzuschreiben und dabei noch immer erstaunliche Macht über sein Publikum besitzt, hat seine Nachfolge gesichert, indem er die Bäume des russischen Waldes mit seinen verfaulenden Körpersäften hat schwängern lassen. Waldgeister (russ. „lešij“) als Nachfahren der russischen Literatur? Wie ist das zu verstehen? Und wenn dem so ist, dann bringt Sorokin Text und Leben in eine eigentümliche Interdependenz, die die totengleiche Passivität der Person des Autors zur Bedingung des Anhaltens der Macht seiner Texte über die Leser macht.

Sorokin hat einmal gesagt, die Literatur der Zukunft werde eine „ganz private Angelegenheit“ sein. In gewissem Sinn betreibt er selbst diese Angelegenheit schon heute als ganz private. An die eigenartige Hermetik bzw. Diskretheit seiner Prosawelten ist weder mit herkömmlichem literaturwissenschaftlichem Instrumentarium noch mit philosophischen Überlegungen und vielleicht nicht einmal mit anthropologischen Fragestellungen heranzukommen. Die Literaturkritik suchte nach dem Erscheinen der deutschen Übersetzung des Romans „Die Herzen der Vier“ (1993) in fast einhelliger Ablehnung einen Ausweg aus ihrer Ratlosigkeit, die sich u.a. darin manifestierte, daß keine einzige Bemerkung zur spezifischen Verschllossenheit des Textes gemacht wurde. Die Rezensenten sprachen vielmehr über den Text so, wie es der Klappentext suggeriert: als ob es sich um eine - freilich künstlerisch mißlungene - Bearbeitung des Massengenres Thriller handelte. Vielleicht kommt man Sorokins Prosa nur dann ein wenig näher, wenn man nach der Art und den Ursachen ihrer Unzugänglichkeit fragt. Igor Smirnov hat dies im Artikel „Verletzende Unschuld“ (Via Regia 1996) versucht und ist zudem Schluß gekommen, daß Sorokins Texte sich nur dem Anthropologen erschließen, weil es darum geht, den Menschen, d.h. „uns selbst quasi von außen zu betrachten“. Sorokin selbst tue das in seinen Texten, er könne das jedoch nur, weil er „unschuldig“, d.h. frei von Selbstreflexion (=Schuldgefühl/ -bewußtsein) sei. In dieser Interpretation wird Sorokin zu so etwas wie einem Propheten der Postmoderne, der natürlich keine Offenbarung verkündet - das wäre ja (prä)modern, sondern nur das Andere des Menschen als solches zur Erscheinung bringt, das den Menschen mit seiner prinzipiellen Schuldhaftigkeit konfrontiert. Die „Unschuld“ der Texte Sorokins besteht nach Smirnovs These dann darin, daß sie nicht unterscheiden zwischen moralisch und unmoralisch, daß sie nicht urteilen über gut und böse. Diese Unschuld aber provoziert jeden, der nicht bereit ist, sie anthropologisch zu verstehen und - wie Smirnov - besondere Prämissen zur Person oder Psyche Sorokins einzuräumen.

Ich möchte mich im Prinzip Smirnovs Argumentation anschließen, aber, statt in dieser Weise einen Weg zu suchen, wie man Sorokins Prosa doch noch verstehen könnte, mich mit einer These zur Unzugänglichkeit und Befremdlichkeit der Welten Sorokins begnügen. Ich meine, daß Sorokins Texte in einem traditionellen Sinn prinzipiell unlesbar bzw. unverständlich bleiben, weil sie postapokalyptisch sind. Dieser Begriff ist sicherlich zunächst dazu geeignet, bei allen Derridalesern ein ironisches Schmunzeln hervorzurufen, die wissen, daß die Apokalypse, d.h. die Offenbarung der transzendenten Wahrheit, gleichsam der Joker des abendländischen und in diesem Fall auch des russischen Diskurses ist, der sich mit ihrer Hilfe in unendlichem Aufschub am Leben und an der Macht erhält. Doch dieses Schmunzeln könnte die eigentliche Ironie des Postapokalyptikers übersehen. Albrecht Koschorke hat den Begriff „postapokalyptisch“ - leider ohne sich mit Derrida auseinanderzusetzen - aus inhaltlichen Beobachtungen zu den Massengenres der Literatur und des Kinos wie SF-Thriller und Road Movie entwickelt und ihn dann zur Analyse der philosophischen Projekte, den Kulturzustand zu überwinden (von Hobbes über Rousseau bis Nietzsche), angewandt. Der erste Postapokalyptiker ist als Erbe des Panoramablicks der Erhabenheitsästhetik Nietzsches Übermensch, der - als Gegenstück zu dem in den Niederungen selbstgenügsam dahinvegetierenden „letzten Menschen“ - von einem Standpunkt „jenseits von ziviler und pazifizierter Ordnung, von Moral ... [und] von metaphysisch oder religiös verbürgter

Wahrheit und folglich auch jenseits des sichernden Bezugs auf die apokalyptische Eschatologie" auf die Menschenwelt blickt. Derrida, so muß man Koschorke ergänzen, hat recht, wenn er die Apokalypse als Phantom des abendländischen Diskurses entlarvt, er muß sich aber selbst in der Geste des Entbergens in ihm weiterbewegen. Aber indem er immer wieder vehement auf ihren konstitutiven Entzugscharakter verweist, darauf, daß sie nichts ist als eine machtstrategisch eingesetzte diskursive Geste, denkt er zugleich postapokalyptisch. Das Jenseits des Postapokalyptikers hat nichts mit der Transzendenzgewißheit des Apokalyptikers zu tun, die Trägerin seiner eschatologischen Hoffnungen ist. Es ist nichts als das Diesseits ohne die schützende Einbettung im transzendentalen Denken, das, zurückgeworfen auf die reine Immanenz, zum ruinösen Ebenbild der bekannten Welt mutiert ist. Es kann nun nicht mehr darum gehen, die Welt mit einer letzten Wahrheit über sie zu konfrontieren, sondern nur darum, in den Ruinen der transzendentalen Welt, der das Transzendente abhanden gekommen ist, Überlebensstrategien zu entwickeln. Diese können jedoch, so Koschorke, wenn Geschichtlichkeit, Evolution gekappt sind, nur in einem bastelnden Verwerten der Überreste bestehen, aus dem nichts Neues mehr entsteht, sondern bloß der Tod als reines Anderes der alten Welt hinter den Trümmern hervorlugt. Vielleicht kann die Philosophie die Apokalyptik prinzipiell nicht überwinden, die Literatur kann es, und Sorokins Prosa ist der Beweis dafür. Seine Texte befremden so sehr, weil sie die dem apokalyptischen Denken eigenen Gesten des Bedeutens ständig demonstrativ betonen bzw. zitieren und zugleich mit der Leere der Bedeutung, mit dem Entzug der Transzendenz konfrontieren. Sie sind postapokalyptisch. doch nur auf einem Mißverständnis beruhen.

Sicherlich, die Kritik hatte es nicht schwer, himmelschreiende Grausamkeiten in diesem Roman, der von seiner Struktur her mehr einem Drehbuch ähnelt, zu finden. Neben der Tatsache, daß die Gruppe der Protagonisten die Eltern des einen und die Mutter eines anderen auf kaltblütige Weise ermordet, her nach zerlegt bzw. versaftet und die Endprodukte dann als Fetische mit sich herumträgt, ist vielleicht die Szene, in der ein Außenstehender, ein Feind der Gruppe, an einer noch lebendigen Frau im wahrsten Sinn des Wortes einen Hirnfick durchführt, der Gipfel an Unmenschlichkeit. Aber darum, so scheint mir, geht es nur in einem eher abstrakten Sinn. Die meisten Grausamkeiten können auf rein literarischer Ebene als Realisierung von Schimpfwortwendungen aus der russischen Fluchsprache, des sog. mat entziffert werden, d.h. sie entfalten fiktional, was die Idiomatik des mat schon bereitstellt, suggerieren durch die fiktionale Realisierung jedoch eine Transgression der reinen Sprachlichkeit - die der Fluch noch bewahrt - hin auf eine durch Sprache hergestellte Realität. Es geht also nicht um die Abbildung unsäglicher Grausamkeiten, sondern um das Heranführen des Lesers an die Grenzen der Sprache, deren fiktionale Überschreitung ihr ein furchterregendes Machtpotential zu verleihen scheint. Mit diesem sieht sich der Leser konfrontiert und ist befremdet, ratlos vor sich selbst. Wie man diesen Text jedoch für einen mehr oder weniger gewöhnlichen Thriller halten kann, bleibt zu fragen. Denn zu einem Thriller und seiner wichtigsten Technik, dem suspense, bedarf es gewisser Motivierungen, Erzählstrategien, die die Beschränkungen einzelner Perspektiven, darunter auch der des Lesers, gegeneinander ausspielen, und so mit einer Konstruktion von einer Position des Außen her. Das alles fehlt in den „Herzen der Vier“. Der Erzähler gibt eigentlich nur so etwas wie Regieanweisungen, die die direkten Reden der Protagonisten legieren, ohne sie jedoch zu kommentieren. Aus den Gesprächen der „Vier“, des alten Staube, Rebrows, des halbwüchsigen Sereża und Ol'gas, wird klar, daß sie einen unauflöslichen, vertraglich gesicherten Freundschaftsbund bilden und einen gemeinsamen Aktionsplan verfolgen. Da die Handlung aber anscheinend willkürlich erst zu dem Zeitpunkt einsetzt, als Staube zum ersten Mal den Vertrag bricht, erfährt der Leser nie, worin der Vertrag eigentlich besteht. Weil der Anfang im Dunkeln bleibt, wird der sinnsuchende Leser immer wieder vor den Kopf gestoßen, und auch das Ende kann ihm keine Enthüllung bringen. In der Hoffnung, Spuren des Anfangs in irgendeiner Konsistenz ihrer Handlungen zu finden, scheitert er an der Diskrepanz zwischen den allzu vertrauten Tönen ihres moralisierenden Diskurses und ihren Taten, mit denen sie die obersten Moralgesetze, die sie eben noch ausgesprochen haben, wie z.B. das strenge Verbot des Elternmordes, durchbrechen. Weil es aber den Anschein hat, daß die Vier schon vor der Ermordung ihrer letzten eigentlichen Verwandten, die sie zu einer Art letzten Menschen macht, in der Komplementarität ihrer Charaktere und Altersstufen nicht nur eine quasi Familie, sondern eine überindividuelle Einheit bilden, die sie fast als eine Art allegorisches Wesen deuten ließe, und weil sie in ihrem Vorgehen strikten Regeln zu folgen vorgeben, liest man dennoch, auf Aufklärung hoffend, weiter. Der Aktionsplan, so erfährt man Schritt für Schritt, besteht in der Bewältigung von drei Aufgaben, die die Voraussetzung für die Erlangung des gemeinsamen Ziels sind, das sich in Sibirien, in der Nähe von Krasnojarsk befindet. Worin zwei der Aufgaben bestehen, kann der Leser nie wirklich erfahren, da die Dinge, um die es geht, immer mit quasi- oder *zaum*-Wörtern bezeichnet werden. Die Lösungen der ersten Aufgabe auf der Militärkommandantur und der letzten im Ministerium für Spezialarbeiten manifestieren sich jedenfalls in einem Massaker, bei dem alle Beteiligten, die nicht zur Gruppe der Vier gehören, umkommen. Die Rolle des Meisterschützen verkörpert da bei Ol'ga, die Smirnov einmal als Erbin der revolutionären „Volk und Freiheit“-Bewegung des 19. Jhd. und der „entschlossenen und prächigen Frauen Turgenevs“ bezeichnet hat. Die zweite Aufgabe besteht in der

Tötung der Mutter Rebrovs, des Kopfs der Bande, der feinsäuberlichen Zerlegung ihrer Leiche mit Hilfe des mitgebrachten Instrumentariums, wie z.B. einer Elektrosäge, und ihrer anschließenden „Versaftung“. Als „flüssige Mutter“ wird sie von den Vieren in einem Koffer bis an die Endstation ihrer Reise mitgenommen. Man kann die Protagonisten aber auch nicht verurteilen, weil ihre Motive, deren Vorhandensein der Text gleichwohl suggeriert, im Dunkeln bleiben, und damit der Sinn der Handlungen in radikaler Weise vakant ist. Die Szenen, in denen die Aufgaben gelöst werden, bestehen wie auch der Rest der Handlung zu neunzig Prozent aus direkter Rede, die dem Leser als Zitat verschiedener Alltags- und Berufsdikurse erscheint, aber zu meist keinerlei Aussagewert hat und leerläuft. Der Text zwingt den Leser mit radikalen Mitteln in jene Position der Unentscheidbarkeit, die der Indifferenz des Autors entspricht.

Mit dem ominösen Vertrag hängt aber noch ein weiteres Handlungselement zusammen, das gewissermaßen leitmotivisch den gesamten Text durchzieht und unübersehbar deutlich Bedeutsamkeit signalisiert: das quasi-rituelle Würfeln. Sereža spielt ständig mit einem Rubycube. „Vorangelegenheit 1“ besteht in einem quasi-Ritual mit einem Riesenkubus, in den Staube eingenagelt wird und den Rebrov auf die Schultern nimmt, während sich Ol'ga und Sereža auf dem Boden zwischen seinen gespreizten Beinen Rücken auf Rücken aufeinanderlegen. In dieser Position spricht dann jeder der Vier nacheinander seinen individuellen Code, der eine Ziffern, der zweite quasi-Silben, Ol'ga die italienischen Tonleiternamen und Sereža Farbnamen. Diese Codes markieren nichts als die reine Differenz und werden im weiteren Text nie wieder aufgegriffen. Drittens hält Rebrov die anderen immerfort dazu an, zum rechten Zeitpunkt „auszuwerfen“, als ob davon ihre Zukunft oder das Gelingen der Aktionen abhänge. Höchst bedeutungsvoll breiten sie eine Spielmatte mit eingezeichneten Feldern aus und werfen darauf Würfel, wobei sie die Ergebnisse des Würfels in emotionale Erregung versetzen. Aber aus dem darüber Gesagten kann der Leser nicht erkennen, ob es sich um irgendein bekanntes Spiel handelt, die Ergebnisse lassen sich nicht als Elemente eines Systems entschlüsseln. Nicht die Regeln - wie bei einem normalen Spiel - scheinen arbiträr, gesetzt, sondern die Ergebnisse, die sich auf keine Regeln zurückführen lassen; daraus bleibt als einzig möglicher Schluß, daß hier das Würfelspiel als solches zitiert wird, bei dem Kontingenz und Bedeutsamkeit eine unauflösbare Einheit bilden. Würfeln galt in vielen Kulturen als sakrales Spiel, das entweder in rituellem Kontext zur Erforschung des Götterwillens gespielt wurde und damit Orakelfunktion hatte, oder aber, z.B. in der germanischen Mythologie, von den Göttern selbst (vgl. Huizinga 1987). Würfeln hat somit immer den Index des Verweises auf göttliche, transzendente Wahrheit, und diese Geste des schicksalhaften Bedeuten wird hier zitiert. Aber wieder gibt der Text nicht preis, welchen Zusammenhang es eigentlich zwischen dem Ritual des Auswerfens und dem Vollzug der Handlungen gibt. Es ist müßig zu fragen, ob die Vier nach den Ergebnissen des Würfels vor gehen, oder ob sie aus den Würfeln die Ergebnisse vorhersehen wollen. Erst das Finale zeigt, daß das Würfeln und mit ihm der ganze Text ohne Bezug auf Transzendenz und damit ohne rekonstruierbaren Sinn bezug bleiben muß und damit postapokalyptisch ist. Nach Erfüllung der drei Aufgaben begeben sich die Vier auf ihre letzte Reise. Ihr Ziel ist eine sibirische Stadt, Čulym, in der Nähe von Krasnojarsk, die, wie sich herausstellt, mitten in einem Atomsperrgebiet liegt und, menschenverlassen, seit längerer Zeit einer Geisterstadt gleicht. Die weite Reise ist gleichsam die Fortsetzung und Konsequenz aus ihrem bisherigen ständigen Herumfahren in immer wieder anderen Autos, deren Typen - wie in einem Roadmovie - immer explizit hervorgehoben werden: Žiguli, Volga, ZIL, MAZ. Für die Vier, die in ihrer Komplementarität und unauflösbaren Zusammengehörigkeit auch eine Art Mikrokosmos bilden, sind die Fortbewegungsmittel, die sie ständig benützen, wie eine Arche Noah, die sie immer wieder errettet. Nach Sibirien gelangen sie aber nicht mehr mit Autos, sondern zunächst mit dem Zug und später mit dem Pferdewagen (so, als ob sie mit der räumlichen Reise in den sibirischen Nordosten zugleich eine rückwärtsgewandte Zeitreise in der Geschichte der Transportmittel machen würden.) In der Geisterstadt, deren Gebäude bereits den Objekten der romantischen Ruinenästhetik ähneln, begeben sie sich - z.T. Mithilfe der Instrumente, die sie sich im Zuge der Aufgaben angeeignet haben - in einen tief unterirdisch liegenden Bunker und lassen ihre Herzen dort von Preßmaschinen in Würfel transformieren. Als Würfel bleiben sie liegen. Die vier Zahlen, die die Würfel zeigen, sind zugleich das Ende des Romans: 6, 2, 5, 5. So treiben die Vier das „Auswerfen“ auf die Spitze, indem sie sich selbst auswerfen. Und was nun? Die Geste des einen transzendenten Sinn offenbarenden Würfels bleibt als reine, an den Leser gerichtete Geste übrig, dem sie erschreckend das Andere dieses transzendenten Sinns, leere Kontingenz vorhält. Der Raum, in dem die Vier ihre finale Tat vollbringen, ist ein postapokalyptischer; Furcht vor der und Hoffnung auf die Offenbarung sind obsolet. Im menschenleeren Atomsperrgebiet - die „Zone“ im „Stalker“ von Andrej Tarkovskij könnte Sorokin hier angeregt haben -, in dem allein die Technik weiter funktioniert, bietet der Bunker, dessen Bedeutung gemeinhin als Schutz vor der apokalyptischen Katastrophe kodiert ist, keine Rettung, sondern das Instrumentarium zur Transformation des Scheins von Sinnhaftigkeit in reines Bedeuten ohne Sinnhorizont. So kann der sibirische Bunker Sorokins zugleich eine Inkarnation des sibirischen Bergwerks sein,

in dem seit den Dekabristen Generationen von russischen Intellektuellen zu Zwangsarbeit verdammt waren und das Sibirien zur Metapher eines irdi sehen Jenseits werden ließ, eben zum russischen Tartarus, und er kann auch der von den Ruinen der Oberfläche im Unterirdischen verborgene tote Keim der sowjetischen Utopie sein, deren Topos in der Literatur des Sozialismus Sibirien wurde.

Auch in anderen Texten Sorokins wird die Sibirientopik der russischen Literatur in ihren verschiedenen Varianten aufgerufen und auf ihren kleinsten Nenner, das diesseitige Jenseits, kondensiert. Die Protagonisten von „Roman“ z.B. sind auf eine Weise mit Sibirien verbunden, die die Vermutung nahelegt, daß dort der Ursprung des Endes zu suchen sei. Tatjana ist einerseits Waise wie Roman, d.h. herkunftslos in dieser Welt, andererseits aber ist Sibirien - wieder Krasnojarsk (Gott weiß, warum Sorokin diese Stadt so gut gefällt! ... oder ist es nur ihr ausgesprochen ästhetischer Name?) - ihre Heimat und wahrscheinlich der Ort eines primären Traumas. Und Kljugin, der nihilistische Landarzt, der Roman das Instrument zur Abrechnung (nämlich das Beil) liefert, ist durch die sibirische Verbannungshölle gegangen.

Die Fahrt der Vier in die Totenstadt Čulym, in den postapokalyptischen Raum Sibiriens -ist zugleich eine Reise ans Ende der Welt oder an die äußerste Peripherie. Darin erinnert sie an einen anderen Ort/ Topos, der in den Texten Sorokins zumeist Schauplatz sujetbestimmender Ereignisse ist, an den russischen Wald. So z.B. ist schon in der Kurzgeschichte „Saisoneröffnung“ (A-Ya 1985; dt. Noma 1993) die Waldeslichtung Schauplatz der quasi-turgenev'schen Jagdszene, bei der statt des Wilds aber ein Mensch zur Beute der Jäger wird, die ihn ausweiden und seine Eingeweide als Jagdtrophäen verspeisen. Im (neben Gončarovs „Schlucht“, dem Freischützlibretto u.a.) ebenfalls Turgenev evozierenden „Roman“ muß der Held erst den seltsam toten Frühlingswald durchfahren, ehe er an sein Ziel, den Ort des übermenschlichen Glücks und der endgültigen Abrechnung, gelangt. Der Wald ist hier auch Ort des die entscheidende Sujetperipetie herbeiführenden Zweikampfes zwischen Roman und dem Wolf (vgl. von Dante bis Lermontov und weiter), in den sich der Protagonist, traumatisiert durch die unfaire Grausamkeit der Natur - der Wolf hatte ein wehrloses Elchkitz erlegt -, Hals über Kopf gestürzt hatte und aus dem ihn nur der Förster Kunicyn, Vater seiner zukünftigen Braut Tatjana, erretten kann. Und auch die Vier müssen erst auf Umwegen den Tajga-Wald durchqueren, um nach Čulym und zum Bunker zu gelangen. Der Wald als mythischer und literarischer Ort der Initiation, die eines dem Innenraum der Kultur gegenüberstehen den Außen bedarf, gibt die Möglichkeit einer zeitweiligen absoluten Distanzierung von dieser Welt. Im Wald als klassischem Ort der Passage verschmelzen präkulturelles Chaos und postkulturelle Entropie zu einem einheitlichen Dickicht. Die für Sorokin so wichtige Lichtung im Wald kann so - vergleichbar dem sibirischen „Čulym in den „Vier“-zu einem hermetischen Gegenort werden, der einerseits metaphorisch als Ebenbild der Kulturwelt aufgefaßt werden kann, die vom Chaos des Waldes umgeben ist, andererseits aber metonymisch als Teil des Waldes selbst, als Teil des Randes, der Peripherie der Welt. Dadurch aber wird er zu einem Raum der Ambivalenz oder des Undefinierten/ Undefinierbaren, in dem die Ereignisse zugleich auf ihren mythischen Kern zurückgeführt bzw. verdichtet und zugleich ihrer codierten Bedeutung enthoben sind. Für den Postapokalyptiker Sorokin ist der Wald ebenso wie die sibirische Ruinenstadt prädestiniert als räumliche Metapher des leeren Anderen, als Ort des reinen und ruinösen Zitats, das nur noch auf sich selbst verweist und so die Erstarrung der Welt in Immanenz demonstriert.

Sorokins Fahrten in den Wald und in periphere Räume generell muten speziell vom Beispiel der „Herzen der Vier“ aus gesehen an wie eine Parodie auf die Kollektiven Aktionen der Moskauer Konzeptualisten, an denen Sorokin selbst häufig teilgenommen hat. Eine bedeutende Anzahl dieser Kollektiven Aktionen, die sog. „Fahrten ins Grüne“, bestanden in Fahrten an die städtische Peripherie, an die Ränder der russischen Wälder und können als räumliche Inszenierung des besonderen künstlerischen Selbstverständnisses der Konzeptualisten verstanden werden, die im Gegensatz zur traditionell strengen Grenzziehung zwischen Kunst und profanem All tag an den Strukturen eines im Zuge der Aktionen entstehenden „künstlerischen Feldes“ mit „verwaschenen“, „Undefinierten Rändern“⁶⁴ interessiert waren. In den „Herzen der Vier“ wird dieser Bezug weiterhin dadurch gestützt, daß sich die Vier wie die Teilnehmer der von Andrej Monastyrskij geleiteten und kommentierten KA auf einen den Lesern unbekanntem Geheimvertrag berufen, daß sie sich zweitens einer Art Privatsprache mit zahlreichen Kürzeln bedienen, und drittens durch das Quasi-Schicksalsspiel, das an die rätselhafte Verknüpfung des Aufbaus verschiedener KA mit dem I-Ging-Spiel erinnert. Zahlenreihen gekoppelt mit schicksalhaften Schlagwörtern stehen hier wie da im Zentrum und erwecken den Anschein, den Sinnzusammenhang zwischen den einzelnen Elementen und Teilnehmern herzustellen. Während in den Erläuterungen Monastyrskij's die Zahlenreihen, deren Ordnung manchmal das einzige transparente Element der Aktion ist, die Bedeutsamkeit bzw. semantische Konsistenz des Ganzen glaubhaft machen, sind es in den „Herzen der Vier“ gerade sie, die die Abwesenheit eines Sinnhorizonts bezeugen. Als eine Art

postapokalyptisches Roadmovie parodieren die „Herzen der Vier“ auch noch die Kollektiven Aktionen, bei deren Erkundungen der Randgebiete sich semantische Entleerung und semiotische Überfrachtung die Waage gehalten hatten. Die für die KA charakteristische Rückführung und Verdichtung des Semiotischen auf mythische Urhandlungen wird auch in der Erzählung von Aleksandr Pjatoj aus Sorokins letztem Roman „Konzert“ zitiert. Die Befruchtung der Bäume, die die Allegorien der drei wichtigsten Kardinaltugenden mit den Säften des Barden vornehmen, kann als eine Art umgekehrtes Schamanenritual gelesen werden: im Schamanismus sind Bäume die Träger der Seelen der Schamanen. Als Weltenbäume verbinden sie die vertikalen, d.h. geistigen Ebenen der Welt. Aus ihnen, die in manchen Mythen zugleich Metaphern für die Tiermütter, d.h. die geistigen Beschützerinnen und Geliebten des Schamanen sind, bezieht der Schamane die Kraft, die Grenzen zwischen Diesseits und Jenseits zu überwinden. Und in den Schamanenbäumen wachsen, neben den Seelen der Verstorbenen, die Nachkommen der Schamanen heran. „Golos Pjatogo“ transformiert die archaische Mythologik in eine postapokalyptische. Gerade an den Bäumen und im Wald, Mythem, die die Verbindung zwischen dieser und der transzendenten Welt zum Inhalt haben, zeigt es sich, daß die geistige Vertikale auf eine rein räumliche Horizontale übertragen, reduziert ist und die rituelle Handlung somit zur Parodie ihrer selbst erstart.

Sorokin liebt die Orte des Jenseits im Diesseits, weil sich in ihnen die absolute Unentscheidbarkeit zwischen Diskretheit und Vakanz der Transzendenz, zwischen apokalyptisch verheißenem Sinn und semantischer Leere der reinen Immanenz manifestiert. Das „Postapokalyptische“ ist das Befremdliche der Sorokinschen Prosa, von dem jede Lektüre, für die die Literatur noch immer der Inbegriff des Apokalyptischen ist, abstoßend angezogen wird.

Die Autorin:

Susi K. Frank hat in Wien und Konstanz studiert und promoviert (Diss. 1995 „Der Diskurs des Erhabenen bei Gogol und die longinsche Tradition“), arbeitet derzeit als Assistentin an der Slavistik/ Literaturwissenschaft der Universität Konstanz und schreibt eine Habilitation über „die kulturelle Aneignung Sibiriens in der russischen Literatur“.

Erschienen in:

VIA REGIA – *Blätter für internationale kulturelle Kommunikation* Heft 48/49 1997,
herausgegeben vom Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen

Weiterverwendung nur nach ausdrücklicher Genehmigung des Herausgebers

Zur Homepage VIA REGIA: <http://www.via-regia.org>