

Anne Krier

**VLADIMIR SOROKINS „NEUES RUSSLAND“ ZWISCHEN
ZUCKERKREMLN UND KÖRPERSTRAFEN:
DIE ZUKUNFT ALS VERGANGENHEIT**

„Heutzutage wirkt Russland wie eine Landschaft, die mit allegorischen Ruinen übersät ist [...]. Sie wirken wie die Ruinen von Atlantis – eine Vergangenheit, die ohne rechte Bedeutung ist.“

(Iampolski 2005, 164)

Vladimir Sorokin ist ein Schriftsteller, der seine „eigene Uneigentlichkeit“ im Spiel mit dem von Zitaten durchwirkten oder gar aus Zitaten gewebten Text bis zur Neige auskostet: Die Zitation ist Verfahren der Textproduktion und Thema des Texts zugleich, sie wird implizit verwendet oder ostentativ vor- bzw. aufgeführt. Sorokin schreibt, so Sasse (2003, 193ff.) aus der Perspektive des Lesers und des Hörers sowjetischer und anderer Sprechweisen. Er reproduziert, zitiert und simuliert fremde Schreibweisen oder wiederholt in seinen Texten die Rede eines kollektiven Körpers wie jenes der Warteschlange im Roman *Očered'* (Die Schlange).¹ In seinem schon quasi als obsessiv zu bezeichnenden Verhältnis zum fremden Text, seiner gesteigerten Sensibilität für die Frage nach Zitation und Verantwortung,² für die Enteignung und Selbstentmündigung des Autors sowie für den Bezug zwischen Schriftsteller und Text offenbart sich Sorokins

¹ Erstmals publiziert 1985 bei Syntaxe; zur Reproduktion der rituellen Rede eines kollektiven Körpers bei Sorokin G. Witte (1989, 156ff.); Michail Ryklin spricht vom „gewaltsamen Tun der Rede“ in Sorokins Texten (Ryklin 1997, 141-172); Sven Gundlach hat Sorokins Schreibweise 1985 mit dem Konzept des „personažnij avtor“ (Autor als Figur) bezeichnet (Gundlach, 1985, 76f.); Dies impliziert, dass Sorokin seine Texte aus der Perspektive einer erfundenen Autorsperson schreibt. Sorokin schreibt jedoch, so Sylvia Sasse (2003, 208), zusätzlich noch in der Sprache eines anderen: Seine Autorschaft „konstituiert sich [im Verhältnis zu anderen literarischen Texten und Verfahren]“. Dabei „tauch[t Sorokin] als Autor auf, indem er die Diskurse arrangiert und sie knetet“.

² „Er stellt die Leser vor die Frage, ob der Zusammenhang von Unschuld und Zitation auch für ihn als Autor gilt. Kann Sorokin sich als Autor freisprechen, wenn er die Sprache des Anderen spricht? Kann Sorokin als Autor schuldig werden, wenn er nicht selbst der Autor seiner Texte ist, bzw. wenn er so tut, als sei er nicht der Autor seiner Texte?“ (Sasse 2009, 392); sein Spiel mit Zitaten hat Sorokin jedenfalls nicht davor bewahren können, dass der Vorwurf der Pornographie gegen ihn erhoben wurde.

Nähe zu – seine Herkunft aus – dem Kreis der Moskauer Konzeptualisten, die der sowjetischen Kultur mit dem Verfahren der „subversiven Affirmation“, dem Nachvollzug und der gleichzeitigen Verfremdung „totalitärer, ideologischer und schließlich auch postmoderner Theorien“ (Sasse 2003, 14) entgegentraten. Sorokin begann seine schriftstellerische Laufbahn als Medium, das das kollektive Andere durch sich sprechen lässt, bemerkt Michael Ryklin (2003, 192). Nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion muss er jedoch einen Wandel vollziehen: „Die Nicht-Autor-Position in Reinform zu erhalten war nicht mehr möglich, aus dem Medium begann sich ein neuer Autor herauszuschälen: Vladimir Sorokin II. Dem ist selbstverständlich das Medium nicht fremd. Doch die Tatsache bleibt: Aus dem altbekannten Medium bricht vor unseren Augen ein neuer Autor mit seinen eigenen Leidenschaften und Interessen hervor.“ (Ryklin 2003, 192)

Hatte der 1998 erschienene Roman *Goluboe salo* (*Der himmelblaue Speck*) einen Skandal hervorgerufen – Kritiker wie Basinskij forderten kurzerhand, Sorokin sei zu verhaften, die Jugendorganisation *Iduščie vmeste* ging zur öffentlichen Zerstörung seiner Bücher über und gegen Sorokin wurde wegen Verbreitung pornographischer Materialien (§ 242 des Strafgesetzbuchs der Russische Föderation) ermittelt – wurde es, ausgenommen die Proteste gegen die Auf-führung der Oper *Deti Rozentalja*, deren Libretto Sorokin geschrieben hatte, in den folgenden Jahren stiller um Sorokin, bis dieser mit den Romanen *Den' opričnika* (2006) (*Der Tag des Opričniks*) und *Sacharnyj kremľ*' (2008) (*Der Zuckerkremľ*) wieder das Interesse einer breiten Öffentlichkeit erregte. In vorderster Linie funktioniert *Sacharnyj Kremľ*' als Pendant zu *Den' opričnika*, dessen Handlung im „Neuen Russland“ des Jahres 2027 spielt: Hatte hier der Opričnik Komjaga das Wort ergriffen, der den Leser als Ich-Erzähler durch einen Tag des Lebens eines Mannes aus dem inneren Kreise der Macht führte und war so ein zusammenhängender Erzähltext entstanden, funktioniert *Sacharnyj kremľ*' nicht als zusammenhängender, ein Sujet entfaltender Text. Denn im Gegensatz zum Vorläufertext macht *Sacharnyj kremľ*' den Leser nicht mit dem „Neuen Russland“ aus der Perspektive der Machthaber bekannt: In 16 heterogenen Kapiteln eröffnet sich eine bruchstückartige Einsicht in jenes Reich, das vom Gossudaren und seinen Opričniki beherrscht wird. Beide Bücher wurden von der Kritik als Anzeichen der Rückkehr der politischen Literatur nach Russland gefeiert: So wurde *Den' opričnika* sofort als düstere Prophezeiung und als Pamphlet gegen das Russland Vladimir Putins verstanden.³ Sorokin selbst ließ verlauten, er habe vor allem einen Ort in der Zukunft erschaffen wollen, von dem aus man das heutige Russland betrachten könne: „Но одновременно это и антиутопия [...] она позволяет как бы получить площадку в обозримом будущем, чтобы взглянуть на современную Россию.“ (Rešetnikov,

³ So etwa Valentin Kolesnikov in *Vzglyad. Delovaja gazeta* am 16. 08. 2008.

2008). In einem Interview bemerkte er, dass er, als er *Den' opričnika* geschrieben habe, zwar einerseits auf der Suche nach einer Metapher für das heutige Russland gewesen sei, er aber gleichzeitig gehofft habe, dass sich das Land nicht in diese Richtung entwickeln würde. Bei der Arbeit an *Sacharnyj kremľ'* hingegen habe er sein eigenes Schreiben durchaus schon als prophetisch empfunden, ebenso wie auch die ersten Leser des Texts diesen als bei Weitem erschreckender als den Vorläufer *Den' opričnika* empfunden hätten (Štepa, 2008).

Die Bezugnahme von *Sacharnyj kremľ'* auf *Den' opričnika* funktioniert nicht in Form einer einfachen Fortsetzung des Buches, sondern auf der Ebene der Weiterverwertung des Settings, d.h. von Zeit und Ort der Handlung bzw. auf der Ebene des weiterhin verwendeten politischen Hintergrundes der Textfragmente. Ein schon bekanntes Universum „revisited“: Vom Zentrum der Machtausübung bewegt sich der Fokus diesmal jedoch fort, kaleidoskopartig gezeigt wird nun auch die Peripherie des „Neuen Russland“. Sowohl der geographische Rand des Imperiums, als auch die Ritzen, in denen die sozial Randständigen ihr Dasein fristen müssen, rücken ins Blickfeld des Texts: Es erscheinen Landstreicher, Prostituierte, „Erniedrigte und Beleidigte“. Darüber hinaus ruft Sorokin den Vorläufertext punktuell auch auf der Figuren- und auf der Handlungsebene auf, wenn dem Leser etwa die schon bekannten Figuren der *Opričniki Komjaga* und *Ochlop* oder der Frau des *Gossudaren* erscheinen.

Sacharnyj kremľ' zeigt die Auswirkungen der Machtausübung der *Opričniki* ohne den genussvollen Kommentar eines in die Zerstörungsaktionen involvierten Ich-Erzählers:⁴ So beschreibt etwa das Kapitel *Underground* durch die *Opričniki* zerstörte Moskauer Geschäfte und die Rachegeleüste derjenigen, die durch sie erniedrigt wurden.⁵ Sorokin erzeugt somit eine Differenz zum Vor-

⁴ Andreas Tretner beschreibt das Verhältnis zwischen Ich-Erzähler und Text wie folgt: „Das Buch hat in *Opritschnik Komjaga* einen homogenen, charakterlich ausgeformten, psychologisch grundierten Erzähler, ein Täter-Ich, an dem sich Zerstörung und Selbsterstörung in ihren somatischen wie semantischen Verläufen genauso gut studieren lassen. Das Referat der eigenen Gewalttaten im beherrschten, soldatisch-patriotischen Tonfall demonstriert Panzerung, selbstverordnete Fühllosigkeit. [...] Der massiven körperlichen Enthemmung entspricht die sprachliche Restriktion. Humor geht dem Erzähler ab, nur nicht rasselnder Hohn gegenüber den Opfern. Selbstironie, auch Zynismus sind kaum gebrauchte Register. Zwischen- durch wird routinemäßig moralisiert und gefrömmelt, mit regulierten Ausbrüchen von Pathos, Hurrapatriotismus in verknöchelter Form, einem penetranten Hang zum Volkstümeln. [...] Ein sprachlicher Sodomasochismus in institutionalisierter Form.“ (Tretner 2007, 13)

⁵ „Здесь было грязно, сумрачно и многолюдно: валом валили приехавшие после рабочего дня, сидели по углам нищие [...] и [она] вышла к пятиэтажному, недавно сожженному зданию торгового товарищества Буслай. На черном от копоти здании висел стандартный знак опричников: собачья голова и метла в красном круге.“ (Sorokin 2008, 270). „Hier war es schmutzig, dunkel und voller Menschen: In Scharen nach der Arbeit Ankommende, in den Ecken sitzende Bettler [...] und sie ging zu dem fünfstöckigen Haus der Handelsgesellschaft *Buslaj* hinaus, das nicht vor allzu langer Zeit abgebrannt worden war. Am schwarzen Ruß des Hauses hing das Zeichen der *Opričniki*: Ein Hundekopf und ein Besen in einem schwarzen Kreis.“ [Ü.d.V.]

gängertext, die im Kontrast zum Blick des Machtmenschen besteht, ohne sich jedoch einer sich einmischenden Erzählerinstanz zu bedienen, die den Leser lenken und gegen den Vorläufertext argumentieren würde – es gibt keine übergeordnete ethische Position. Die Rezeption des Vorläufertexts wird durch die Lektüre von *Sacharnyj Kreml'* dennoch nachträglich beeinflusst, da *Sacharnyj Kreml'* den Blick irritiert, den der Opričnik auf „seine“ Welt und seine Handlungen geworfen hatte – sie war heil, sein Text war ganz,⁶ während die Welt in *Sacharnyj Kreml'* eine kaputte, in Textsplitter fragmentierte Welt ist, die durch den Bau der „Großen Russischen Mauer“ künstlich zusammengehalten wird.

Das de Sadesche Diktum „j'aime tous les genres“ als literarische Handlungsmaxime befolgend, reiht Sorokin in *Sacharnyj kreml'* das Pseudo-Volksmärchen Kočerga an den Einakter Kaliki und den in eine Beichte mündenden Brief Pis'mo an den einzig aus Figurenrede bestehenden Text Očered'.⁷ Ebenso variieren die Figuren und variieren Ort und Zeit der Handlung⁸ von Kapitel zu Kapitel: Der Text beginnt in jenem kleinbürgerlichen Moskauer Milieu, innerhalb dessen die kleine Marfušenka, die Hauptfigur des ersten Kapitels, aufwächst und wechselt im zweiten Kapitel abrupt vor die Tore Moskaus, wo vier Landstreicher versuchen, sich bettelnd und Lieder vortragend durchs Leben zu schlagen. Im weiteren Verlauf des Texts erscheint ein ganzer Reigen weiterer Figuren und somit auch sozialer Milieus: Ein Staatsanwalt und ein Untersuchungshäftling, die Frau des Gossudaren, Häftlinge, die in Ostsibirien beim Bau der „Großen Russischen Mauer“ eingesetzt werden, Liliputaner, die an die Zwerge im Dienste Peters des Großen erinnern, Henker, Studenten und Prostituierte, Provinzbürger, Arbeiter und Künstler, Bauern und Geheimpolizisten.

Ein Querschnitt durch die Gesellschaft, doch die Figuren aus unterschiedlichen Milieus interagieren nicht oder nur sehr wenig da ihr Handlungs- bzw. Entfaltungsraum auf je ein Kapitel angelegt ist. Aufgrund der kurzen Zeitfenster der einzelnen Kapitel – der starken Gegenwartsbezogenheit des Texts, der ohne jegliche Prolepse und mit nur wenigen Analepsen funktioniert – kann der Leser die

⁶ „Von den Techniken postmoderner Dekonstruktion aus Sorokins früheren Werken ist aber – zumindest an der Textoberfläche – wenig übriggeblieben. Das Buch hat in Opiritschnik Komjaga einen homogenen, charakterlich ausgeformten, psychologisch grundierten Erzähler, ein Täter-Ich, an dem sich die Zerstörung und Selbstzerstörung in ihren somatischen wie semantischen Verläufen genauso gut studieren lassen.“ (Tretner, 2007, 13)

⁷ Die meisten Kapitel funktionieren als Prosaerzählungen; Ausnahmen sind Kapitel 2 „Kaliki“ (Einakter), Kapitel 4 „Kočerga: Russkaja narodnaja skazočka“, das, wie der Titel besagt, in Form eines Märchens beginnt (dann jedoch wieder zu einer Erzählung wird); *Očered'*, das Sorokin wie den gleichnamigen Roman von 1985 aus Figurenrede aufbaut und Pis'mo, ein Kapitel, das als Brief beginnt und als Schuldgeständnis endet.

⁸ Neben Moskau, das klar den Schwerpunkt der räumlichen Verortung der Kapitel bildet, werden die Gegend um Moskau, Perm und Ostsibirien als Orte der Handlung genannt; zeitlich gesehen, verlässt keines der Kapitel den Zeitraum des Jahres 2028 (eine Ausnahme bilden kurze Erinnerungssequenzen wie die des Staatsanwalts Sevast'janov, der sich an das Jahr 2008 und an seine Jugend erinnert), das Datum jedoch verschiebt sich.

Figuren nicht in ihrer Entwicklung verfolgen. Ihre Geschichte liegt hinter ihnen, Früheres wird manchmal erinnert, ohne dass jedoch der narrative Bogen zur Handlungsgegenwart geschlagen würde, ohne dass die Biographie der Figur so offengelegt würde, dass der Leser die Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart verstehen könnte. So etwa die Figur des Sevast'janov: Der Leser kennt Sevast'janov als folternden Staatsanwalt, als „großen Inquisitor“ und erlebt ihn dann in einer Erinnerungssequenz als jungen Mann im Jahre 2008:

Это было известная песня, привет из далекого 2008-го, когда Коля Севастьянов, благополучно окончив московскую школу №120, поступил на экономический факультет Московского университета, ездил на метро и маршрутках, на первом курсе носил дреды, потом обрился наголо, напяливал огромные штаны, занимался любовью с Соней на даче ее родителей в Крекшино, читал Елизарова и Бегбедера, слушал Марка Рибо и „Гогол Борделло“, курил траву и пил пиво „Арсенальное“, смотрел Вырыпаева и Альмадорова, играл в волейбол, в „Mortal Combat“ и раз в месяц ходил с Олесей в В-2. (Sorokin 2008, 103f.)⁹

Auf die mögliche Entwicklung zum Staatsanwalt, zum Verfolger von „schlechten Russen“ und Staatsfeinden lässt das erinnerte Fragment aus Sevast'janovs Jugend prinzipiell nicht schließen: Er erscheint somit als Konformist, der jenes – „verwestlichte“ und dekadente – Russland, in dem seine Jugend sich abgespielt hat und das untergegangen ist, hinter sich gelassen und sich dem Wandel der russischen Gesellschaft angepasst hat.

Kohärenz entsteht in diesem fragmentarischen Text über die Verbindung einzelner Kapitel durch einen Akt, genauer, den Akt des Erhaltens/Kaufs oder den Verzehr des Zuckerkremls, einer aus Zuckerguss geformten Nachbildung des Kremls – dem Symbol der Machtvertikale –, der dem Leser allerdings nie zur Gänze, sondern immer nur in Fragmenten präsentiert wird. Marfuša, die Landstreicher, der Staatsanwalt Sevast'janov, die Schlangestehenden in Perm, die Frau aus der Filmcrew in „Kino“, die Lagerinsassen und die Mädchen des „dom terpimosti“,¹⁰ sie alle „essen Kreml“. Ob die Figuren der anderen Kapitel Kreml prinzipiell verschmähen oder nur gerade in der Situation, in der sie gezeigt werden, nicht dazu kommen, Kreml zu essen, bleibt unklar: So hat z.B. Staatsanwalt Sevast'janov im dritten Kapitel während des Verhörs keine Zeit, sich ein Stück

⁹ „Es war ein bekanntes Lied, ein Gruß aus dem fernen Jahr 2008, in dem Kolja Sevast'janov, nach erfolgreicher Beendigung der Schule № 120 an der ökonomischen Fakultät der Moskauer Universität aufgenommen wurde, Metro und Maršrutka fuhr, im ersten Semester Dreadlocks trug und sich dann eine Glatze scheren ließ, riesige Hosen anzog, mit Sonja auf der Datscha ihrer Eltern in Krekšino Liebe machte, Elizarov und Beigbeder las, Mark Ribot und „Gogol Bordell“ hörte, Gras rauchte, Bier der Marke „Arsenal“ trank, Vyrypaev und Almadorov schaute, Volleyball und „Mortal Combat“ spielte und einmal im Monat mit Olesja ins В-2 ging.“ [Ü.d.V.]

¹⁰ Es handelt sich um die Kapitel 1, 2, 4, 5, 9, 12 und 14.

Kreml zu genehmigen (er tut dies am Ende des vierten Kapitels nach getaner Arbeit¹¹) – dass sein Gegenüber, der Angeklagte Smirnov als Staatsfeind an der gesamtrussischen Kreml-Kommunion hingegen nicht teilhaben kann, scheint logisch. Die Frau des Gossudaren wiederum (Kapitel „Son“) lebt im Kreml, hat Teil an der Macht und bedarf des Kremlverzehr wohl nicht. Dafür träumt ihr, das gesamte Bauwerk sei aus Kokain – als Droge sorgt das Symbol der Macht für Hochgefühle, funktioniert nebenbei als Jungbrunnen bzw. Bestandteile des Bauwerks – die Kanonen – lassen sich, zumindest im Traum der Herrscherin, als Sexspielzeug verwenden. Im Kapitel „Pis’mo“ erscheint der Kreml ebenfalls als Bauwerk mit einer sehr speziellen Auswirkung: Der weissgestrichene Kreml scheint beim Betrachter eine Art Trance auszulösen, wobei die Erinnerung an diesen Moment der kollektiven Trance und der Halluzination einer glücklichen Zukunft zum Auslöser des Schuldbekenntnisses der Briefschreiberin wird. Kapitel 11 wiederum („Na zavode“) führt den Leser direkt in die Fabrik, in der die Zuckerkreml verpackt werden. Hier nutzt der Chef („master cecha upakovki“) Afanasij Nosov den Lagerraum, um sich (gegen Geld) mit seinen Arbeiterinnen zu vergnügen. Nicht fern bleibt das Kreml-Universum auch im Kapitel „Underground“ (Anspielung an Vladimir Makanins Underground): Die junge Ariša, eine der vielen, deren Leben durch das Regime der Opričniki zerstört wurde, nimmt an einem illegalen Treffen teil, bei dem die Teilnehmer nach Einnahme einer Pille auf einen kollektiven Rachetrip an der Gossudarenfamilie gehen (man denkt an Dostoevskij Trip¹²) – Ort der (halluzinierten) Handlung ist also wiederum der Kreml.

Durch den Akt der Einnahme einer Pille bzw. die in der Halluzination erfolgende Fressszene – d.h. im den Akt des Verzehr, des Aufnehmens einer Sub-

¹¹ Das Kapitel beginnt mit einem ausgiebigen Frühstück, das Sevast’janov sich nach seiner Ankunft im Tajnyj prikaz genehmigt; nach dem Verhör geht er zum Mittagessen über. Am Ende seines Arbeitstages genehmigt er sich ein Stück Kreml: „[...] в синей пометочной бумаге лежал маленький сахарный двуглавный орел, отломанный дочкой Севастьянова от башни сахарного Кремля, который она получила еще на Рождество на Красной Площади. По семейной традиции двуглавных орлов, или орликов, как она их называла, дочка всегда отламывала от башен кремлевских и отдавала папе. Всего их было семь. [...] Положил орла на язык [...] Сахарный орел капитана Севастьянова приятно треснул и развалился на три части.“ (Sorokin 2008, 102ff.); „[...] in blaues Papier eingeschlagen lag ein kleiner doppelköpfiger Adler aus Zuckerguss, den Sevast’janovs Tochter vom Turm jenes Zuckerkremls abgeschlagen hatte, den sie Weihnachten auf dem Schönen Platz erhalten hatte. Gemäß der Familientradition schlug die Tochter die doppelköpfigen Adler oder Adlerchen, wie sie sie nannte, von den Kremltürmen ab und gab sie dem Papa. Insgesamt waren es sieben. [...] Er legt sich den Adler auf die Zunge [...] Kapitän Sevast’janovs Zuckeradler bekam einen angenehmen Riss und zerbrach in drei Stücke.“ [Ü.d.V.]

¹² In Dostoevskij Trip findet sich eine Gruppe Junkies nach der Einnahme einer Pille mit dem Namen „Dostoevskij Trip“ in Dostoevskijs *Idiot* wieder. Der Literaturtrip findet jedoch keinen guten Ausgang, da, wie der Dealer es formuliert, „[...] Dostoevskij tödlich wirkt“. (Sorokin, 2001, 57).

stanz in den Körper – ist Underground natürlich auch mit jenen Kapiteln verbunden, in denen Kreml gegessen wird (nur wird hier gegessen, was/wer sich im Kreml befindet). Doch bleibt die Frage offen, welche Wirkung stärker ist – jene der zuckersüßen Replik des Machtsymbols oder jene der Droge? Der Effekt der Droge mag kurzfristig stärker sein, besteht er doch in Halluzinationen; der Effekt des Zuckerkremls als einmal im Jahr ausgegebener Volksdroge liegt hingegen auf der Ebene einer Kommunion in der Dauer, über die Spitze der Machtvertikale wird eine Kohäsion des Volkskörpers hergestellt, von dem der Leser jedoch, wie im Falle des allgegenwärtigen Zuckerkremls, nie das Ganze, sondern nur einzelne Teile gezeigt bekommt: Die Existenz dieses Ganzen wird somit im Text sowohl vorausgesetzt und also in gewissem Sinne bestätigt, als auch in Frage stellt.

Die Beziehung zum direkten Vorläufertext ist nicht die einzige Verbindung, die *Sacharnyj kreml'* zum früheren Schreiben Sorokins unterhält. Vielmehr treibt der Text Sorokins Zitierwut auf die Spitze, da er sich als ein „Netz von Zitaten“ aus dem gesamten Feld der vergangenen Textproduktion Sorokins präsentiert. Prägnantestes Beispiel für diese Weiterverarbeitung literarischer Altlasten ist das Kapitel *Očered'*: Hinter dem Zitat des Romantitels von 1985 verbirgt sich eine verkürzte Aktualisierung des frühen Prätexts.¹³ An dieser Stelle möchte ich nun beispielhaft zeigen, wie die Verwandlung von Altem in Neues, von Sowjetischem in „Neurussisches“ funktioniert. Vergleichen wir den Beginn von *Očered'*¹ mit dem von *Očered'*²:

- Товарищ, кто последний?
- Наверно я, но за мной еще женщина в синем пальто.
- Значит я за ней?
- Да. Она щас придет. Становитесь за мной пока.
- А вы будете стоять?
- Да.

¹³ Standen in *Očered'* von 1985 die Moskauer um etwas nicht näher Benanntes (wahrscheinlich ein Kleidungsstück) Tage und Nächte lang an, liegt der Ort der Handlung in *Sacharnyj kreml'* in Perm; im Gegenteil zur sowjetischen Schlange ist die neurussische Schlange überschaubar kurz und findet sogar ein Ende, da es den Figuren gelingt, das zu kaufen, worum sie anstehen: Zuckerkreml (in *Očered'*¹ verlässt die Figur Vadim die bei einem Platzregen auseinander stiebende Schlange und lernt durch Zufall eine der Verkäuferinnen kennen, die es ihm möglich machen wird, sich direkt im Lager zu bedienen – allerdings wird die Inbesitznahme des begehrten Objekts nicht gezeigt, sie bleibt in einer Zukunft liegen, die der Text nicht mehr zeigt). Ganz der offiziellen Prüderie des 'Neuen Russland' (nur für Opričniki, die Gossudarin und den Vorarbeiter Nosov wird eine Ausnahme gemacht), endet das Kapitel auch nicht, wie sein sowjetisches Vorbild, mit Lust und ob der Lust zerfallender Rede, sondern mit einem mehr oder minder keuschen Auseinandergehen und dem Versprechen eines Treffens am Abend. Auch auf der Figurenebene hat sich einiges verändert: aus Vadim und Lena sind Trofim und Vera geworden, aus dem verkrachten Studenten und einer jungen, ledigen Frau ein Heilpraktiker und eine Computerspezialistin mit Ehemann und drei Kindern.

- Я на минуту отойти хотел, буквально на минуту...
 - Лучше, наверно, ее дожждаться. А то подойдут, а мне что объяснить? Подождите. Она сказала, что быстро...¹⁴

- Православные, кто крайний?
 - Наверно, я, но за мною еще женщина в синей шубе.
 - Стало быть, я за ней?
 - Стало быть, так. Становись-ка, мил человек, за мной.
 - А вы стоять будете?
 - А как же!
 - Я на минутку отойти хотел, на минутку токмо...
 - Ты сперва ее дождишься, а после уж ступай с Богом, куда хочешь. А то подойдут, отойдут, а мне объясняйся.¹⁵

Am augenfälligsten sind die sprachlichen Veränderungen,¹⁶ die auf den ideologischen Umbruch verweisen, der zwischen 1985 und dem „Neuen Russland“ 2028 stattgefunden hat: Die alltägliche Rede ist durchdrungen von Ausdrücken aus dem kirchlich-religiösen Bereich wie „pravoslavnye“ („Rechtgläubige“) als Anredeform und „stupaj s Bogom“ („geh' mit Gott“). Ebenfalls gebräuchlich scheint die alte Anrede „mil čelovek“ („guter Mensch“), sowie der Gebrauch des volkstümlichen „Du“ anstatt von „Sie“ („Stanovites' za mnoj poka“ versus „Stanovis'-ka, mil čelovek, za mnoj“) – in der Unterhaltung zwischen Trofim Il'ič und Vera Konstantinovna wird allerdings wieder die Sie-Form gebraucht. Es finden sich auch obsoleete Wortformen wie „tokmo“ für „tol'ko“ („nur“) und die typische historisierende Umstellung der Wörter wie in „vy stojat' budete?“ (vs. „vy budete stojat“, „Sie bleiben stehen?“).¹⁷ Der Inhalt des Gesprächs

¹⁴ „- Genosse, wer ist der letzte? - Ich wahrscheinlich, aber nach mir kommt noch eine Frau im blauen Mantel. - Dann komme ich nach ihr? - Ja. Sie kommt gleich wieder. Stellen Sie sich so lange hinter mich. - Und Sie bleiben stehen? - Ja. - Ich müsste nämlich für eine Minute weg, wirklich nur für eine Minute. - Es ist sicher besser, Sie warten. Sonst kommen andere, und was soll ich denen dann erzählen? Sie hat gesagt, sie käme gleich wieder.“ (Sorokin 1990, 5)

¹⁵ „- Rechtgläubige, wer ist der letzte? - Ich wahrscheinlich aber hinter steht noch eine Frau im blauen Pelz. - Dann stehe ich also hinter ihr? - Ja. Stell dich hinter mich, guter Mensch. - Und Sie bleiben stehen? - Und wie! - Ich wollte für ein Minütchen weg, nur für ein Minütchen... - Warte erst auf sie und dann geh' mit Gott, wohin du willst. Sie kommen und gehen und ich muss es dann erklären.“ [Ü.d.V]

¹⁶ „Dem politischen Isolationismus entspricht ein verordneter Sprach-Artefakt“, schreibt Andreas Tretner (2007, 12) hierzu. Englische Fremdwörter sind nun tabu: So spricht man nicht mehr von Computern, sondern von „intelligenten Maschinen- („umnaja mašina“ oder einfach „umnaja“), Hologramme werden als „lebende Bilder“ („živaja kartinka“) bezeichnet (Mobiltelefone jedoch als „mobilo“, was jedoch, wie Andreas Tretner treffend bemerkt, „dezent archaisch – beinahe wie rubilo“ klingt). Das Chinesische jedoch hat Russland durchdrungen und wird von allen Bevölkerungsschichten verwendet; Zum Stellenwert des Chinesischen bei Sorokin schreibt auch S. Sasse (2003, 226).

¹⁷ Sorokins Verfahren erinnert an Solženicyns Nachahmung oder Erfindung einer bäuerlichen Redeweise in *Odin den' Ivana Denisoviča*, die sich, so die Kritik Varlam Šalamovs, vor al-

bleibt sich also zunächst gleich, nur verändert sich der Ausdruck, die Form – wobei jedoch diese Form stark semantisch aufgeladen ist, da sich an der Sprache die ideologische Ausrichtung des „Neuen Russland“ ablesen lässt. Wie in *Očered*¹ spiegeln sich die Ereignisse in der Sprache bzw. in der Figurenrede, ohne dass die sich anscheinend gleichzeitig abspielende Handlung, auf die die Figuren sprachlich reagieren, beschrieben würde – der Leser befindet sich in der Position eines Blinden, der mithört ohne zu sehen. Die Figurenrede steht somit nicht im Kontrast zur Handlung bzw. zur Handlungsbeschreibung durch den Erzähler wie dies in anderen Kapiteln der Fall ist – so etwa in *Dom terpmosti*, wo eine kindlich-putzige und gleichzeitig vor Ehrerbietung strotzende Sprache auf sexuell explizite Handlungsbeschreibungen trifft. Die Rede wird aber auch nicht durch das Handeln bzw. Nicht-Handeln der Figuren zersetzt, wie dies in *Očered*¹ der Fall war (dort zersetzten körperliches Agieren und körperliche Lust die Rede, brachten sie die Sprache zum Stottern bzw. brachte der Schlaf sie zum Stillstand und führte zum Aussetzen des Texts). Die Figurenrede, über die wir das Geschehen in der Schlange mitverfolgen und über die die Figuren hinter den Aussagen erschlossen werden, wird in *Očered*² geradezu offensiv dazu genutzt, den Leser über Sitten und Gebräuche der ‘Neuen Russen’ zu informieren (in *Očered*¹ hingegen konnte Sorokin darauf vertrauen, dass der sowjetisch geschulte Leser die Bezüge sofort erkennen würde), was zu einem gewissen „didaktischen Effekt“ der Figurenrede führt. So thematisiert das Gespräch zwischen Trofim und Vera das Leben von Paaren im „Neuen Russland“: Anstelle der Gleichstellung der Geschlechter propagiert man im Russland des Jahres 2028 die Unterordnung der Frau unter den Mann als höchstes Ziel einer Gesellschaft, die ihr Privatleben wieder nach dem Modell des *Domostroj* organisiert. „Наше дело бабье – мужу подчиняться [...]“ (Sorokin 2008, 203),¹⁸ umreisst Vera ihre Aufgabe als Frau. In der Beziehung zwischen Mann und Frau nehmen Körperstrafen, die der Mann seiner Frau angedeihen lässt und seine Vormachtstellung bekräftigen, eine zentrale Position ein. Gewalt und Schmerz sind Teil von Buß- und Vergebungsritualen nach ehelichen Fehlritten: Die Strafe – die Körperstrafe – und somit das Wechselspiel von Täter und Opfer, Herr und Knecht nimmt in den vom gesitteten Bürgertum praktizierten Ritualen einen festen Platz ein.

Die Unterschiede zwischen den beiden Texten werden also recht schnell manifest: Nach anfänglich starker Ähnlichkeit bewegen sich die beiden Schlan-

lem an Dal’s Wörterbuch orientiert hat („tokmo“ findet sich übrigens auch bei Dal). Im Zusammenhang mit der Sprache sei noch auf das Fluchverbot verwiesen: „In Russland 2027 sind Mutterfluch und Zote wieder tabuisiert. Obszönität als vorgeblich Überwundenes, zurückgedrängt auf nostalgische Feindsender hinter der Mauer. [...] Der Widerspruch zwischen manifester sexueller Gewalt und ihrer verdrucksten bis verschmökten Verbalisierung könnte größer kaum sein.“ (Tretner 2007, 14)

¹⁸ „Wir Weiber müssen uns dem Mann unterwerfen [...]“ Ü.d.V.

gen im weiteren Verlauf des Kapitels immer stärker auseinander, bis am Ende das Zitat gänzlich zerfällt und jeder Text für sich steht: Wie eine sich häutende Schlange schält sich der neue Text unter der schuppigen Haut des Prätexts hervor und beginnt letztendlich ein Eigenleben.

Auch über die offene Bezugnahme auf *Očered'* hinaus ist *Sacharnyj kreml'* durchsetzt von Anspielungen auf frühere Texte Sorokins. In seinem Schreiben – und so auch in *Sacharnyj kreml'* – spielen das karnevaleske Einnehmen, das Eindringen und Ausscheiden von Substanzen und Objekten im und durch den Körper eine zentrale Rolle. Zu diesem Themenkomplex gehört, was man als 'der Text als Halluzination' umschreiben könnte: Sorokin lässt seine Figuren Pillen einnehmen und schickt sie auf literarische Trips. Die Pille – die Droge – wird zum Motor der Textproduktion.¹⁹ In „Dostoevskij trip“ etwa, der ersten Texthalluzination Sorokins, finden sich die Figuren im Text von Dostoevskijs Roman *Idiot* wieder, den sie in einer kollektiven Halluzination weniger auf-führen, als dass sie ihn erleben (und an ihm sterben), ohne dass die Halluzination für Außenstehende jedoch sichtbar wäre. Der Tod der Literaturjunkies macht aus der Halluzination in Dostoevskij trip jedoch ein Ereignis, während der Rachetrip in Underground folgenlos und somit beliebig wiederholbar bleibt (der Tod – der Mord – wird zwar ‚erlebt‘, ist jedoch frei von jeglichen Konsequenzen). Es gibt für die Halluzination in Underground auch keine literarische Textvorlage, in die die Pille führen würde (und die, wie dies Dostoevskij Trip mit dem Prätext von Dostoevskij vollführt, verzerrt nachvollzogen würde), sondern ein hündisches Jagd- und Fressszenario, innerhalb dessen die Teilnehmer relativ frei handeln können und hinter dem sich diesmal gleich mehrere Anspielungen herauslesen lassen. Da wäre die dem Feld der zeitgenössischen russischen Aktionskunst entnommene Allusion an die Performances des „Hundemenschen“ Oleg Kulik,²⁰ die die Regression ins Hündische, Nicht-Menschliche als den Mangel an politischer Handlungsfähigkeit anzeigend lesbar macht. Doch auch literarische Allusionen lassen sich hier herauslesen: Turgenevs Jagdgeschichte ebenso wie Sorokins eigene Texte, so der Gewaltrausch der Opričniki in *Den' opričnika*, auf den die Untertanen im Drogenrausch antworten.

Die Revolution als das Durchbrechen der Zirkelstruktur und als Beginn einer neuen Zeit liegt nicht im Horizont des Denkens der Menschen, einzig ersehnt wird das Gefühl der Befriedigung blutiger Rachege-lüste, die Illusion zähnefletschender Allmacht. Was verdaut werden sollte – blutiges Fleisch – wird in die-

¹⁹ Das gleiche Verfahren findet sich in *Den' opričnika*: Die kollektive Halluzination erzeugt einen eigenen Text, der sich vom Rest des Erzähltexts auch dadurch unterscheidet, dass er, zumindest zu Beginn auch in einer anderen literarischen Gattung verfasst wurde.

²⁰ Auch in früheren Texten spielte Kannibalismus immer wieder eine Rolle: So wird in „Mesjac v Dachau“ der Schriftsteller gezwungen, das Fleisch zweier russischer Kinder zu sich zu nehmen; in *Goluboe salo* lässt „Fürst Chruščev“ Stalin einen jungen Mann servieren, den er soeben gefoltert hat.

sem Szenario nicht mehr verdaut, da es nie gegessen wurde: Sobald die Pille „verdaut“ ist (d.h. ihre psychische Wirkung nachläßt), zeigt sich, dass der Körper außer dieser Pille nichts aufgenommen hat. Diese Nicht-Ereignishaftigkeit erinnert auch an die Endszene von *Goluboe salo*: Hier scheint nach dem Einspritzen von „himmelblauem Speck“ in Stalins Gehirn ein Mega-Ereignis kosmischen Ausmaßes stattzufinden, doch letztendlich fällt alles in sich zusammen und bleibt – beim Alten.²¹ Dies entspricht der Diagnose, die Michael Iampolski dem politischen Russland der 2000er Jahre gestellt hat: In „Die Gegenwart als Vergangenheit“ stellt Iampolski fest, dass Russland „nunmehr [nach den 90er Jahren, A.d.V.] schlagartig von einem Zustand der politischen Lähmung ergriffen [wurde]. Niemand zweifelt mehr daran, dass in Russland ein zusehends autoritäres Regime die Geschicke leitet, doch begegnet dieser Entwicklung kein nennenswerter Widerstand.“ (Iampolski 2005, 153)

Darüber hinaus erinnert der Akt des Essens von Zuckerkreml an die Einnahme von Norma in *Norma*, wenn sich auch, ganz wie in der Bezugnahme auf *Očered'*, feine Abweichungen zwischen den Texten bestimmen lassen. Besteht *Sacharnyj kreml'*, wie schon erwähnt, aus 16 unabhängigen Kapiteln, ist *Norma* aus acht eigenständigen Teilen und einem Prolog aufgebaut, wobei der erste Teil aus einer Serie von dreissig Skizzen zum Alltagsleben in der Sowjetunion besteht und alle hier vereinten Textstücke durch den Akt des Verzehrs von 'Norma' verbunden werden. Zuckerkreml und Norma haben in ihrer Beschaffenheit nicht viel miteinander zu tun: Zuckerkreml sind aus Zuckerguss geformte Kremlnachbildungen, während „Norma“ eine zu Briketts gepresste, bräunliche und übelriechende Masse bezeichnet. Was ist „Norma“?

[Norma] ist für die Leser zunächst ein Signifikant, ein Zeichen, dessen Referenz nicht genau zu erkennen ist. Niemand, oder fast niemand, spricht davon, was eigentlich Norma bedeutet, alle sind sichtlich dankbar, einen Namen für das, was dahinter steht, erhalten zu haben, der Normalität suggeriert, neutral ist und leicht benutzbar. [...] alle essen täglich „kaka“, wie Vovka, ein kleiner Junge, „es“ nennt, oder auch „Scheiße“ [...]. Normalerweise aber wird ganz „normal“ darüber gesprochen, indem das Signifikant ausgelassen wird. Norma ersetzt das, was dahinter steht. (Sasse 2003, 231)

Norma wird täglich gegessen: Im Gegensatz dazu ist das Essen von Zuckerkreml nichts Alltägliches, kein Zwangsritual und auch nichts Ekelhaftes (allenfalls schmeckt Zuckerkreml etwas geschmacklos und sehr süß) – alle tun es

²¹ „Nach 126.407.500 Jahren verwandelte sich das Gehirn in ein schwarzes Loch und begann zu schrumpfen. Nach noch einmal 34.564.007.330 Jahren war es bis auf das tatsächliche Maß des Gehirns von Iosif Stalin geschrumpft. Doch die Gehirnmasse des Sowjetführers überstieg die Masse der Sonne um 345.000 mal. Da erinnerte Stalin sich an die Birne. Und er öffnete die Augen.“ (Sorokin 2003, 382).

freiwillig. Zuckerkreml werden zu Weihnachten als Geschenk des Gossudaren an die Moskauer Kinder ausgeteilt, bzw. von den Eltern für ihre Kinder gekauft, von Ehefrauen an die inhaftierten Männer geschickt und als Belohnung verschenkt. Zuckerkreml scheint es nicht das ganze Jahr über zu geben, während „Norma [...] im Zentrum des Lebens der Sowjetbürger [steht] [...]“ schreibt Sylvia Sasse, wobei „[d]as Zentrum des sowjetischen Lebens [...] hier signifikant leer [ist] im Hinblick auf den Sinn des Unternehmens [...]“. Die braunen Briketts sind das Reale des Sowjetbürgers, das sich ewig Wiederholende. Sie bilden einen Kreislauf [...].“ (Sasse 2003, 232) Norma steht somit für die ewige, tägliche Wiederkehr des Gleichen (des Alltäglichen, Sinnentleerten und Widerlichen),²² während die Verteilung von Zuckerkremln zu Weihnachten auf die Zeit des Fests und das Außergewöhnliche verweist.

Da Norma von Kindern gewonnen wird, kann sie mit Tchouboukov-Pianca (1995, 113) auch als „Auswurf der Zukunft“ interpretiert werden. Hierin lässt sich eine Analogie zum Schreiben Sorokins sehen, der, so Sasse (2003, 233) „suggestiert [...], dass das Lesen und sein Schreiben-Lesen als Schreibweise ein koprophager Akt ist, bereits Verdautes wieder in einen Kreislauf der Aufnahme bringt,“ wobei allerdings anzumerken bleibt, dass die Substanz, die hier verarbeitet wird als bereits Verdautes ebenfalls auf die Vergangenheit und die Gegenwart verweist, was auch bedeutet, dass die Zukunft das in der Gegenwart zu Verdauende, das immer schon Verdaute und somit letztendlich ihre Ausscheidung ist. Ebenso läuft der fremde Text durch den Textkörper hindurch: „Text und Körper sind gleichermaßen Durchgangsstationen für bereits Verdautes.“ (Sasse 2003, 234) Diese Analogie zwischen Essen bzw. Verdauen und Schreiben hat Sorokin in mehreren seiner Texte vorgeführt, so etwa in *Pelmeni*, in *Obelisk* oder in *Mesjac v Dachau*: „Text und Körper sind gleichermaßen Durchgangsstation für bereits Verdautes [...] Sorokin als Autor kaut Texte wieder, die Protagonisten seiner Erzählung das Verdaute ihrer Kinder [oder Eltern, A.d.V.], das Verdaute derjenigen also, die sie selbst gezeugt haben.“ (Sasse 2003, 234) Der Akt des Essens von Zuckerkreml – der zuckersüßen Miniaturreproduktion des Machtsymbols schlechthin – wiederum entspricht der Aufnahme des Kreml-Chronotopos durch die einzelnen Teile des kollektiven Körpers des russischen Volkes: Ähnlich dem bachtinschen Chronotopos des Schlosses, jedoch angefüllt nicht mit historischer Zeit, sondern mit der Ewigkeit der Machtzeit. Die Replik dieser Ewigkeit wird vom Körper aufgenommen und verdaut, sie ist vergänglich und doch, da sie ja reproduzierbar ist, in gewissem Sinne ewig.

In *Sacharnyj kreml'* zitiert Sorokin einen weiteren Diskurs, der für die russischen Literatur maßgeblich war und ist, den er selbst immer wieder zum Gegen-

²² Igor' Smirnov schreibt zu solchen Kreisläufen, wie z.B. der Schlange: „Input есть уже Output.“ („Der Input ist schon der Output.“). Zit. nach Sylvia Sasse (2003, 234).

stand und Material seines Schreibens gemacht hatte und der selbst vor allem aus Zitation besteht: Die Beichte bzw. das Schuldbekenntnis. Die Beichte ist in der Praxis der russisch-orthodoxen Kirche eng mit Zitation verbunden: „Entweder wurde nachgesprochen, was der Beichtvater an Sünden vorschlug, oder man zitierte aus den sogenannten Antwortbüchern (ponovlenija) nicht nur das Verbrechen, sondern auch den Wortlaut, um nicht erneut wieder in Sünde zu fallen.“ (Sasse 2009, 396) Schon in frühen Texten wie *Mesjac v Dachau* und *Obelisk*, um nur zwei Beispiele zu nennen, erscheint bei Sorokin die Beichte als Sprechakt sowohl eng an Akte des Aufnehmens, des Ausscheidens und des Zitierens (von diversen Substanzen oder Diskursen) als auch an Akte extremer Gewalt geknüpft. So wird in *Mesjac v Dachau* der Schriftsteller Sorokin gezwungen, sich seine auf Video aufgezeichnete Folterung anzusehen und über Dostoevskij zu referieren, während seine Folterer ein gemütliches Mahl zu sich nehmen. Anschliessend wird er wieder gefoltert und gezwungen, über Raskol'nikovs Geständnis zu sprechen.

Wie die kirchliche Beichte hat auch sein Sprechen unter Schmerzen einen Referenztext, eine Vorgabe, von dem es inhaltlich nicht abweichen soll, ohne jedoch seinen Wortlaut zu wiederholen. Dabei erwartet man gerade das nicht von ihm, um dessenthalten zumindest vorgeblich immer gefoltert wird – ein Geständnis, verwertbare Informationen. Seine Folterung bleibt, so Sasse (2009, 232) – wie das Essen von *Norma* – „signifikant leer in Hinblick auf den Sinn des Unternehmens“. An anderer Stelle wird er gezwungen auszusagen, dass seine Mutter seinen Vater ermordet habe und muss das falsche Geständnis ablegen, selbst ein Saboteur und CIA-Agent zu sein (einen deutlicher Verweis auf das Funktionieren der stalinistischen Justiz und die Schauprozesse der 30er Jahre). In *Mesjac v Dachau* muss ein Schriftsteller unter Schmerzen über fremde Texte sprechen, findet aber im Geständnis auch die anale Befriedigung, alles loszuwerden. In *Obelisk* wiederum führen Mutter und Tochter am Grabe des im II. Weltkrieg gefallenen Vaters ein pervertiertes Beicht- und Bussritual auf, dessen Adressat zugleich der Urheber des durchzuexerzierenden Texts ist:

Der anale Verkehr, den der Vater befiehlt, die Aufbereitung der Fäkalien bzw. das Füttern mit seinem eigenen Kot, den er der sechsjährigen Tochter einflößte, als er noch lebte, verkehrt den Zeugungsakt in einen Ausscheidungsakt, den die Tochter in der Beichte als Sprechakt, als stetes Wiederkäuen der bereits ausgeschiedenen Redeakte des Vaters, immer zu wiederholen hat. (Sasse 2009, 395)

Doch zurück zu *Sacharnyj kremľ*: Die Kapitel „Charčevanie“, „Pis'mo“ und „Kočerga. Russkaja narodnaja skazočka“ greifen ebenfalls auf den Diskurs der Beichte zurück: In dem in einem ostsibirischen Lager spielenden Kapitel Charčevanie muss eine Häftlingsbrigade, die die Norm nicht erfüllt hat, drei Männer

zur Bestrafung bezeichnen. Die drei werden öffentlich von dem extra per Hubschrauber eingeflogenen Henker Matjucha mit Ruten ausgepeitscht: Die beiden ersten Häftlingen ertragen die Strafe mit stoischer Ruhe, während die leidenden Körper in der für Sorokin typischen Nahsicht detailreich beschrieben werden.²³ Der dritte jedoch verfällt in lautes Schreien und beginnt, sich unangemessen zu verhalten:

И не успел Матюха замахнутья розгой, как Петров завыл в „танюшу“:

- Винова-а-а-ат! Ох, винова-а-а-ат!

[...] Зад вздрогнул, но его хозяин остался неподвижен, влипнув лицом в зеленую, горячую от солнца металлокерамику подголовника:

- Винова-а-а-ат! Ох и винова-а-а-ат!

- Да не виноват ты, ёб твою... - пробормотал Подкова. [...] Петров засучил толстыми ногами, зад его затрясся, как тесто:

- Ну винова-а-ат! Ну же винова-а-а-ат!! - вопил он в подголовник так, что белая шея его быстро порозовела, потом покраснела. [...] Когда ударов стало больше двадцати, Петров сменил покаянную тему:

- Отцы-ы-ы-ы- наши! Отцы-ы-ы-ы-ы наши! Отцы-ы-ы-ы-ы!

[...] На последних ударах Петров уже ревел маралом, слова было трудно разобрать. Он явно раздражал Матюху, вкладывавшегося в удары все сильнее и сильнее. На двадцать восьмом ударе розга переломилась. (Sorokin 2008, 134ff.)

Das Schuldbekennnis wird durch den Schmerz ausgelöst und durch den Schmerz auch wieder beendet (während der Erzählertext im Gegensatz zur Figurenrede weiterläuft und Petrovs Leiden detailliert beschreibt) und findet, da es mit dem Moment der Bestrafung zusammenfällt, öffentlich statt: Aus den Reaktionen der Zuschauer wird jedoch deutlich, dass Petrovs Verhalten hier fehl am Platz ist, dass es für das Schuldbekennnis keinen Adressaten gibt. Denn: Ein Bekenntnis wird von Petrov nicht verlangt, da es zwar eine Schuld gibt (das Nicht-Einhalten der Norm), doch der für die Verfehlung Bestrafte nicht der Schuldige ist (die zu Bestrafenden wurden per Zufallsprinzip ausgesucht). Dies zeigt sich auch in der Reaktion Matjuchas: „Да не виноват ты, ёб твою...“ (Sorokin 2008, 134) („Aber du bist doch nicht schuld, verdammt...“ [Ü.d.V.]).

²³ „Черная розга звучно секла его крепкий напрягшийся зад, лиловые полосы на ягодичках краснели, багровели, окрашиваясь проступающей кровью. Ноги напряглись, спина окостенела, голова подрагивала от напряжения. Совоська сжался, словно кулак, зажимая себя, не впуская боль в свое тело, борясь с нею по-своему.“ (Sorokin 2008, 129) „Die schwarze Rute schlug laut auf seinen starken, zuckenden Hintern, die lilafarbenen Striemen auf den Backen röteten sich, wurden von dem heranströmenden Blut glutrot. Die Beine spannten sich an, der Rücken versteinerte, der Kopf zitterte vor Anspannung. Sovos'kas Körper zog sich gleich einer Faust zusammen, verkrampte sich, ließ den Schmerz nicht in seinen Körper, kämpfte auf seine Art mit ihm.“ [Ü.d.V.]

Petrovs Schuldbekentnis geht über den Moment des sich selbst als schuldig Bezeichnens nicht hinaus – verständlicherweise, da er auch keine Schuld gestehen kann. Andererseits ist er als *âme slave*, die sich als Missetäter bekennt und um Schläge bittet, im Lager des Jahres 2028 am falschen Ort: Hier geht es nur darum, die Strafe schweigend zu ertragen.

Wie Petrov verfällt auch die Briefschreiberin im Kapitel „Pis’mo“ am Ende des Briefes an ihre in Chabarovsk mit einem chinesischen Offizier verheiratete Schwester in einen unvorhergesehenen Redefluss. An der Erinnerung an den frisch weiss gestrichenen Kreml, den sie als Kind mit Vater und Schwester gesehen hat,²⁴ zerbricht die bisherige Struktur des Texts, der nun zuerst zu einer Litanei über die Schönheit und die Auswirkungen des Kreml bei seiner Anbetung durch das russischen Volk wird, bevor er sich in ein Geständnis verwandelt:

И глазкам не больно совсем. И я смотрю, смотрю, смотрю, а он [...] смотреть в все глаза, чтобы он стоял спокойно и никуда не девался, не исчезал, а просто стоял на своем главном месте навсегда на веки вечныя, на месте главного и большого дела, хорошего дела [...] и Кремль сиял и просиял в каждом глазу и в каждом глазыньке по белому Кремлю чтобы сияло и сияло да так сияло чтобы люди стали все понимать и принимать так принимать и так знать чтобы не было вопросов у людей и все люди поняли бы что счастье пришло и никогда не уйдет токмо надобно смотреть и смотреть на Кремль и ничего не будет плохого ничего не будет тайного а все будет хорошее и явное все просияет светом белым и будет всем там хорошо а мы стоять толпой несмелой и будем делать хорошо а Кремль

²⁴ „И тут мы с тобой белый Кремль и увидали, помнишь? Он на противу-положном берегу Москвы-реки стоял. Белый-пребелый! Народ вокруг кричит, охает, папаша крестится, кланяется Кремлю. И вдруг солнце из-за тучи повыкатило, как лучами на Кремль белокаменный брызнуло, он как засиял, аж в глазах больно! Это я помню очень хорошо. И тебе тоже больно смотреть на Кремль стало, ты говоришь: Сонь, надо было темные очки взять. А папаша смеялся над тобой и говорил: Доченька, на красоту в темных очках не смотрят. А потом как-то я всмотрелась, всмотрелась в этот Кремль, и так у меня все в голове засияло, словно свет нетварный, про который наш батюшка говорить любит. Все прямо сияет и поет в голове, а смотреть на Кремль все больше и больше хочется.“ (Sorokin 2008, 227). „Und hier haben wir den weißen Kreml mit dir gesehen, erinnerst du dich? Er stand auf der anderen Seite der Moskva. Weiß, ganz weiß! Rundherum schreit und stöhnt das Volk. Papachen bekreuzigt sich, verbeugt sich vor dem Kreml. Und plötzlich kam die Sonne hinter den Wolken hervor und als die Strahlen auf dem Kreml aus weißem Stein aufsprühten, strahlte er so, dass es in den Augen weh tat! Daran erinnere ich mich sehr gut. Und dir fing es auch an weh zu tun, auf den Kreml zu schauen und du sagst: Sonja, wir hätten Sonnenbrillen mitbringen sollen. Und Papachen lachte über dich und sagt: Töchterchen, man schaut nicht mit einer Sonnenbrille auf die Schönheit. Und dann habe ich den Kreml immer angeschaut, immer nur angeschaut und in meinem Kopf strahlte es so, genau wie das göttliche Licht, über das unser Großvater so gerne spricht. Im Kopf strahlt und singt alles und ich will immer mehr und immer mehr auf den Kreml schauen.“ [Ü.d.V.].

великий нам сияет и мы все счастливы совсем когда все хорошо бывает и белый кремль и белый день когда пришли родные люди смотреть на белый вечный Кремль тогда все хорошо так будет что все мы будем видеть Кремль и будут все глаза раскрыты [...] но только бы все рядом встали и увидали сразу Кремль и тут же мертвые восстали чтобы увидеть белый Кремль [...]. (Sorokin 2008, 227f.)²⁵

Das Ende des Texts besteht aus drei abgerissenen Sätzen, die über respektive 11, 12 und 9 Zeilen wiederholt werden, bevor Brief und Kapitel unvermittelt abbrechen: „Виновата я“ („Ich bin schuldig“), „Простите меня ради всех святых“ („Verzeiht mir, bei allen Heiligen“) und „Я больше никогда не буду“ („Ich werde [es] nie wieder [tun]“) (Sorokin 2008, 233ff.). Im Gegensatz zu Petrovs Sprechakt, der durch die Strafe hervorgerufen wird, wird hier das Schuldbekenntnis durch einen Moment des Glücks, durch eine utopische Vision von Macht, nationaler Vereinigung und Wiedergeburt hervorgerufen. Die Endzeit bricht an und in der messianischen Stillstellung des Geschehens finden alle und alles zurück zur Vollkommenheit (Apokatastasis). Wie für das Schuldbekenntnis Petrovs gilt auch hier, dass der Sprechakt sowohl ohne Adressaten funktioniert, als auch eine Wirkung ohne Ursache darstellt und somit als monströs (im Sinne eines Zeichens, das zeigt, aber auf nichts zeigt) gewertet werden muss: Die Kraft des monströsen Sprechaktes wischt den Text, aus dem er entstanden ist, weg.

Der Häftling Smirnov hingegen, Autor von *Kočerga*“, Schriftsteller und Staatsfeind, wird von Sevast'janov Schmerz und Angst gezielt ausgesetzt: Smirnov muss reden – er muss Informationen liefern. Sevast'janov weiss, dass Smirnov den Text geschrieben hat, doch er muss wissen, wem Smirnov den Text noch zu lesen gegeben hat.²⁶ Sevast'janov nimmt in der Art, ihn zu foltern sein Geständnis eigentlich schon vorweg: Er verwandelt Smirnov – in einem für Sorokin typischen Verfahren des Wörtlichnehmens eines Ausdrucks – in einen gläsernen Untertan, der der Macht nichts verbergen kann und absolut verletzlich ist;²⁷ nach dem Geständnis wird Smirnov durch die Verbrennung (Brandmal)

²⁵ An dieser Stelle greift der Text auf die biopolitischen Utopien Fedorovs und der Biokosmisten zurück. Fedorovs Projekt der gemeinsamen Tat besteht in der „Schaffung der technologischen, sozialen und politischen Bedingungen [ist], unter denen es möglich ist, alle Menschen, die je gelebt haben, auf technische, künstliche Weise wiederauferstehen zu lassen.“ (Groys 2005, 9); Der Kreml wird zu einer Maschine zur Produktion der Dauer. Übrigens wies , so Groys (2005, 14), Aleksandr Svatogor daraufhin, dass es „einer zentralen Macht bedarf, um die Unsterblichkeit eines jeden Einzelnen und seine Bewegungsfreiheit im Kosmos zu gewährleisten.“

²⁶ „Меня, Андрей Андрееч, вот что интересует: кому ты давал считать свою сказочку?“ (Sorokin 2008, 83f.) „Mich, Andrej Andreič, interessiert Folgendes: Wem hast du dein Märchen zu lesen gegeben?“ [Ü.d.V.]

²⁷ „Резким движением Севастьянов задрал голову Смирнову, приставил иньектор к сонной артерии и нажал спуск. Чпокнула раздавленная мягкая ампула, иньекция вошла в

mit dem Instrument des Anstosses aus seinem eigenen Text gestraft.²⁸ Das Wort ist die Tat („Slovo i Delo“, „Wort und Tat“ lautet auch der Wahlspruch der Opričniki): Der Autor Sorokin lässt den Schriftsteller Smirnov einen Feuerhaken in Szene setzen, der sich von der Geheimen Kanzlei als Folterinstrument anheuern liess,²⁹ ruft den Feuerhaken aus der Ebene der Binnenerzählung auf

кровь подследственного. Тело Смирнова дернулось, он вскрикнул и замер, окостенев. Его большие серые глаза округлились и остекленели, став еще больше. Губы раскрылись и замерли в немом вопросе. [...] - Ты понял что ты стал хрустальным? [...] капитан слегка стукнул по его плечу молоточком. [...] давай-ка мы этого хрустального интеллигента разобьем на куски, а? Чтобы он больше не вредил России. - Давай! - ощерился молотобоец. [...] - Называй, га! - зашипел следователь, хватая Смирнова за ухо. - Живо! - Руденский... Попов...[...].“ (Sorokin 2008, 85ff.) „Mit einer schnellen Bewegung zog Sevast'janov Smirnov den Kopf nach hinten, legte den Injektor an die Halsschlagader und drückte auf den Knopf. Die weiche Ampulle machte »plopp«, die Injektion drang in die Blutbahn des Häftlings ein. Smirnovs Körper erzitterte, er schrie auf und erstarrte, versteinert. Seine großen grauen Augen wurden rund und gläsern, wobei sie noch größer wurden. Die Lippen öffneten sich und erstarrten in einer stummen Frage. [...] - Hast du verstanden, dass du jetzt aus Kristall bist? [...] der Hauptmann schlug leicht mit einem Hämmerchen an seine Schulter. [...] lass uns diesen kristallinen Intelligenzler in Stücke schlagen, ha? Damit er Russland nicht mehr schaden kann. - Ja! - freute sich der Hammerschied [...] Zähl auf, du Miststück! - zischte der Staatsanwalt und zog Smirnov am Ohr. - Schnell! - Rudenskij... Popov... [...]“ [Ü.d.V.]

- ²⁸ „Севастьянов прижал пятки кочерги к худосочной ягодице подследственного. Красный раскаленный металл моментально прожиг грубую мешковину тюремных штанов, с шипением впился в плоть. Смирнов завопил, задергался.“ (Sorokin 2008, 94). „Sevast'janov drückte das Ende des Feuerhakens an den dünnen Hintern des Häftlings. Das rot glühende Metall fraß sich sofort durch den groben Stoff der Gefängnishosen und drang mit einem Zischen ins Fleisch ein. Smirnov heulte auf, erzitterte.“ [Ü.d.V.]; im Anschluss an die Folterung Smirnovs geht Sevast'janov übrigens zu einem anderen Fall über: Es geht um die Mitglieder der „mystischen antirussischen Sekte Jarosvet“, die auf eine weiße Kuh eine Karte Russlands gezeichnet haben, die Kuh dann nach einem magischen Ritual zerteilt und die Stücke in verschiedene Gegenden Russlands verschickt haben, wo sie Ausländern zu essen gegeben wurden - Russland, den Fremden zum Fraß vorgeworfen. Die Eingeweide des Tieres wurde wahrscheinlich auf Geheiß eines inzwischen tot aufgefundenen bekehrten Juden, der jedoch nur ein Mittelsmann der Sekte war, im „Heiligen Petrograd“ als Pasteten in Konservenform an (westliche) Ausländer verschenkt. Der mysteriöse Fall verweist direkt auf die seit 1987 kursierende Bezeichnung NOMA und spannt den Zeitbogen der Sorokinschen Referenzen gleichzeitig bis zurück ins Alte Ägypten: „Die Wortschöpfung [NOMA], die auf Pavel Pepperštejn zurückgeht, soll, wie vom 'Nominator' selbst angegeben, keine Stilrichtung bezeichnen, sondern als Signifikant für den kollektiven Körper des konzeptualistischen Kreises stehen. NOMA, wie auch der tote Körper des Osiris (den Äußerungen der NOMA Mitglieder zufolge soll 'nom' ein altägyptischer Landstrich sein, in dem Körperteile des toten Osiris begraben lag), ist überallhin verstreut. Und damit ist er als Name zugleich Spur für Suchende und ein Indiz für die Verstreutheit und Auflösung eines imaginären Ganzen, das es nicht wiederherzustellen, aber aufzusuchen gilt.“ (Sasse 1997, 6).

- ²⁹ „Будешь вместе со мной врагов народа пытать: пятки им жечь, мудя прижигать, на жопу государственное тавро ставить. Работа чистая, легкая и веселая. Подумала, подумала кочерга и согласилась. С тех самых пор работает она в Тайном Приказе.“ (Sorokin 2008, 81) „Du wirst mit mir die Feinde des Volkes foltern: Ihnen die Sohlen verbrennen, das Gehänge ausbrennen, das Brandmal des Staates auf ihren Hintern setzen. Eine saubere,

die der Rahmenerzählung und lässt die Schriftstellerfigur mit dem Produkt seiner eigenen Phantasie foltern. Passend dazu erklärt Sevast'janov:

Понимать ты должен: каждый из нас за все ответственен. И за дела, и за слова. Ибо каждое дело на слово опирается. Там, где слово, там и дело. (Sorokin 2008, 94)³⁰

Über den Diskurs der Beichte hinaus webt Sorokin eine weitere Bezugsgröße in *Sacharnyj kremľ'* ein, die sowohl auf das literarische Feld als auch auf das Feld politischer Diskussionen verweist: Utopie und Antiutopie bzw. Dystopie. Der Text spielt mit der utopischen Tradition und somit auch mit der Frage nach Ideologie und Macht: Er bedient sich einerseits gewisser Elemente narrativer oder fiktionaler Utopien,³¹ greift andererseits aber auch auf argumentative und verwirklichte Utopien³² zurück. Die Utopie, die „Platzierung ohne wirklichen Ort“, wie Foucault die Utopie in Andere Räume charakterisiert, ist ein inexistenter oder räumlich weit entfernter idealer Topos – ein unwirklicher Raum, ein Nicht-Raum, der jedoch, seitdem im 19. Jahrhundert die utopischen Sozialisten – Fourier, St. Simon und Proudhon – den utopischen Raum in die Zeit projiziert haben, durch die Vision einer glücklichen Zukunft ersetzt werden kann.³³ Utopien werden durch eine Reihe von Merkmalen charakterisiert: Die utopische Gesellschaft bzw. der Raum, in dem sie lebt und der ihre Existenz ermöglicht, trägt Inselcharakter, d.h. ist räumlich oder zeitlich entfernt und somit schwer

leichte und fröhliche Arbeit. Der Feuerhaken überlegte und überlegte und sagte dann zu. Seitdem arbeitet er in der Geheimen Kanzlei.“ [Ü.d.V.]

³⁰ „Du musst verstehen, dass jeder von uns für alles verantwortlich ist. Sowohl für die Taten, als auch für die Worte. Denn jede Tat gründet in einem Wort. Wo ein Wort ist, ist auch eine Tat.“ [Ü.d.V.]; Wort und Tat stehen in der sowjetischen Kultur in einem paradoxen Verhältnis zueinander, in dem dem Wort eine performative Kraft zugeschrieben wird, die aus ihm selbst schon Handlung macht. Zu Wort und Tat in der Sowjetunion bzw. im Konzeptualismus siehe (Sasse 2003, 23ff.); in den 30er Jahren lautete der Spruch übrigens: „Wo ein Mensch ist, findet sich auch eine Tat.“

³¹ Als solche bezeichnen Heller und Niqueux (2003, 16) Texte genuin literarischer Art, die also in den Rahmen des historisch entstandenen Genres der literarischen Utopie gehören.

³² Unter argumentativen Utopien verstehen Heller und Niqueux (2003, 16) jenes unüberschaubare Textkorpus, das Werke verschiedener Genres (politische Werke, Publizistik, Abhandlungen, philosophische Essays) umfasst, die jedoch mehr oder weniger von der gleichen utopischen Konzeption ausgehen wie etwa die Utopie der Aufklärung oder die anarchistische Utopie.

³³ Der exakte Terminus wäre „Euchronie“; verschiedene Unterarten von Utopien sind Eupsychien, die darauf abzielen, das Wesen des Menschen zu verändern oder etwa Eutechnien, die auf die Veränderung der Umwelt abzielen. Des Weiteren kann zwischen statischen und dynamischen Utopien bzw. eskapistischen (prometheischen) und konstruierenden (pelagianischen) Utopien unterschieden werden. In Russland finden sich noch Utopien wie jene einer gottgeschaffenen Welt: Die Stadt Kitež in der russischen Volksutopie (vs. menschengemachte Utopien).

zugänglich oder gänzlich unzugänglich. Der zeitliche Bruch mit der Gegenwart drückt

[...] sich mehr oder weniger radikal aus [...]: Ablösung, Trennung, Schnitt, Ausschließung, Sprung aus der Zeit – durch den Traum oder eine Maschine – oder dem Raum – die Insel, die exklusive kleine Gemeinschaft –, *Tabula rasa*, die „große Kehrtwende“ oder der „große Sprung nach vorn“, die Abwehr der Vergangenheit oder der Zukunft. (Heller/Niqueux 2003, 13)³⁴

Das Begriffsfeld des Utopismus wird also durch zwei Kriterien begrenzt: den raumzeitlichen Bruch³⁵ und das Kriterium der Gesellschaftlichkeit.

Die Utopie stellt, so die Kritik am Ideal allgemeinen Glücks, den Menschen vor die Wahl zwischen Freiheit und Glück, die sich als zwei anscheinend unvereinbare Prinzipien gegenüberstehen. Hiermit verbunden ist die radikale Abkehr von der Vorstellung einer Berechtigung individueller Ansprüche in Utopien: Das utopische Subjekt ist ein Vergesellschaftetes. Im Zentrum der Utopie steht somit auch die Frage nach der Macht – diese Frage ist es auch, die für Ricoeur (1997, 17ff.) dazu führt, dass Utopien mit Ideologien in Verbindung treten: Beide versteht er als komplementär in ihrer Beziehung zur Macht. Ideologie ist für Ricoeur ein Distorsions- oder Dissimulationsprozess, die Projektion einer sozialen Realität in eine symbolische Dimension, durch die, so Ricoeur, ein Individuum oder eine Gruppe seine/ihre Situation auch unbewusst ausdrücken kann: Die Ideologie kann somit nicht losgelöst von der Wirklichkeit gedacht werden, repräsentiert sie jedoch spiegelverkehrt. Diese Funktion der Distorsion der Ideologie wird komplementiert durch ihre Legitimationsfunktion: Ideologie ist als ein Interpretationscode zu verstehen, der die Legitimation von Herrschaft und die Identifikation des Beherrschten mit dem System ermöglicht. Utopien hingegen erfüllen eine der Ideologie diametral entgegengesetzte Funktion: Sie besitzen, so Ricoeur, alle Vorteile der Extraterritorialität. Indem wir einen leeren Raum konzipieren, von dem aus wir über uns nachdenken können, vergrößern wir das Feld des Möglichen, ermöglichen wir neues Denken. Die Funktion der Utopie ist somit eine exzentrische, eine Verfremdungsfunktion: Während die auf die Legitimation der Macht gerichtete Ideologie kein „Denken des Außen“

³⁴ Als weitere Charakteristika von Utopien wären zu erwähnen: Der kollektive Charakter des utopischen Ideals, dessen Zweck das allgemeine Glück ist, die Abwesenheit des Bösen und des Geldes, Schönheit und friedliche Ruhe, Überfluss an Gütern und reguliertes Geschlechtsleben.

³⁵ Utopien pflegen ein besonderes Verhältnis zur Geschichte: In Utopien erhält die Zukunft völlige Autorität, während die zukünftige Gesellschaft von der vergangenen Erfahrung getrennt lebt (dieses Phänomen lässt sich übrigens auch in *Sacharnyj kreml'* beobachten). Die utopische Gesellschaft lebt nach dem Ende der Geschichte: Die Zeit der Veränderungen ist vorbei. (Clowes 1992, 378ff.).

kennt, sondern integrative Funktion besitzt, befragt die Utopie den Einsatz der Macht.³⁶

Dass Herrschaft, Macht, jedoch wie schon angesprochen auch in Utopien eine Rolle spielen, legen Antiutopien offen. Zum Begriff der Antiutopie muss zuerst angemerkt werden, dass die Unterscheidung zwischen Antiutopien und Dystopien in der Forschungsliteratur nicht von allen Autoren getroffen wird und dass die Begriffe gerne als Synonyme gehandhabt werden.³⁷ Eine praktikierbare Unterscheidung besteht darin, als antiutopisch jene Texte zu verstehen, die dem Leser eine verwirklichte Utopie vor Augen führen, die künstlich geschaffene Welt der Utopie und ihr Ideal eines dem Menschen aufgezwungenen Glücks ablehnen und somit die Utopie von ihrer anderen, negativen Seite her zeigen, da sie sie als beengt erscheinen lassen und die Zwangsmethoden offenlegen, die zur Erhaltung der utopischen Gesellschaft eingesetzt werden müssen.³⁸ Die Dystopie hingegen zeigt die Welt nach einer gewalttätigen Reorganisation, einem Krieg, einer Revolution, was auf die Dystopie als Darstellung der Utopie in einem tragischen (und eben nicht parodierenden) Licht hinweisen würde.³⁹ Man kann Dystopien somit auch als Visionen des „schlechten Ortes“, als apokalyptische Vision verstehen: Eine Gesellschaft nach dem Amoklauf. Die Antiutopie, die die Utopie von innen als geschlossenes, repressives System zeigt also, mit Ricoeur gesprochen, ihre ideologische Seite im Sinne des permanentes Kampfes um Machterhaltung und um die Legitimation von Macht, während in der Dystopie der Akzent auf dem Einsatz von Gewalt als Wirkung ohne Ursache

³⁶ Zur Hinterfragung der Macht bleibt allerdings anzumerken, dass die Utopie den ihr eigenen Einsatz von Macht, ihre Art der Ausübung von Macht nicht hinterfragt: Dies zu tun bleibt Sache der Antiutopie. Zum Spannungsverhältnis zwischen Ideologie und Utopie schreibt auch Clowes (1992, 379), dass Utopie als eine Form der Ironie oder Satire „points out the credibility gap normally filled by ideology between the rulers' claim to power and the willingness of the citizenry to accept that claim.“ Clowes Theorie besagt weiterhin, dass die Regime Hitlers und Stalins den Gegensatz zwischen Utopie und Ideologie auflösen: Sie verschmelzen und das neue Konstrukt erfüllt sowohl die Funktion, die existierende Machtstruktur zu legitimieren, als auch die Gegenposition einer Ideologie (etwa des Kapitalismus) anzutreten.

³⁷ Ehre definiert Utopien und Dystopien als Extreme der Literatur, allegorische Konstruktionen des rationalen, Ordnung stiftenden Verstandes. In diesem Sinne versteht er sie auch als eine Spezies der Fantasy-Literatur (sie verneinen, was besteht, zu Ehren dessen, was sein sollte): Sie sind Träume der Vernunft. „In utopian literature idyll blends with satire, as praise of the ideal alternates with, or at least implies, criticism of the real. Dystopian literature is almost pure satire. Like his or her utopian antagonist, the dystopian writer postulates imaginary worlds, „nowheres“, where reason, instead of triumphing, has gone berserk. [...] The dystopian vision also proceeds from some standard of human value and finds utopia more dehumanizing than the society it seeks to displace.“ (Ehre 1991, 601)

³⁸ Zu dieser Unterscheidung muss allerdings mit Sofronova (2002, 6ff.) bemerkt werden, dass in den Texten durchaus Elemente beider Kategorien auftreten können.

³⁹ Ehre hingegen – dies sei noch angeführt, um zu verdeutlichen, wie gering die Konsensbildung in der Forschungsliteratur ist – merkt an, dass „Dystopian literature is almost pure satire [...].“ (Ehre 1991, 601)

liegt. Wenn Macht, so Foucault, ein Gegenüber braucht, ein Subjekt, mit dem sie arbeitet,⁴⁰ so arbeitet Gewalt – Terror oder absolute Macht – mit dem Körper: Sie zielt auf die Zerstörung des Subjekts, da sie, würde sie es als Gegenüber anerkennen, ihre Souveränität verlieren würde.

In *Sacharnyj kreml'* greift Sorokin auf Elemente der utopischen Tradition zurück.⁴¹ So sind etwa Verweise auf die Inselhaftigkeit Russlands im gesamten Text zu finden (das Gleiche gilt für den Vorläufertext *Den' opričnika*): Verdeutlicht wird dieser utopische Topos durch den Bau der „Großen Russischen Mauer“ („Velikaja russkaja stena“), der durch den Gossudaren begonnen wurde und Russland vor seinen Feinden schützen soll. Nach der Vollendung der Mauer soll das allgemeine Glück anbrechen, gleichzeitig wird der Moment der Vollendung aber von vornherein als nicht erreichbar dargestellt:

Знает, что никак не завершат строительство Стены Великой, что мешают враги внешние и внутренние. Что много еще кирпичиков надобно слепить, чтобы счастье всеобщее пришло. Растет, растет Стена Великая, отгораживает Россию от врагов внешних. А внутренних – опричники государевы на куски рвут. (Sorokin 2008, 18f.)⁴²

Inselcharakter trägt die Gesellschaft der Zuckerkremlesser auch, da die Bevölkerung schon vor Jahren in einer großen Aktion auf dem Schönen Platz ihre Auslandspässe verbrannt hat und sie das Land somit nicht mehr verlassen kann. Das Außen ist für die Bewohner der Zukunftsvision Sorokins zwar nicht zugänglich, doch dringt es in Russland ein, bzw. geht es durch den territorialen Kollektivkörper Russlands hindurch: So zirkulieren die Waren aus China über eine Trasse, die sich von Osten nach Westen durch das Land frisst, so leben in Russland Familien chinesischer Arbeiter und chinesische Offiziere sind anscheinend begehrte Partner für russische Frauen. Zudem kreierte das System der *Opričnina* das Außen im Inneren der neurussischen Gesellschaft, indem immer

⁴⁰ „Macht erkennt den Anderen als ein Subjekt an, auf dessen Handeln sie einwirken will – Macht eröffnet somit einen breiten Fächer von möglichen Reaktionen und Wirkungen. Gewaltbeziehungen hingegen „schneiden alle Möglichkeiten ab. Sie kennen als Gegenpol nur die Passivität, und wenn sie auf Widerstand stoßen, haben sie keine andere Wahl als den Versuch, ihn zu brechen“. (Foucault 2005, 255)

⁴¹ Der deutsche Übersetzer, Andreas Tretner (2007, 12), schreibt der „Roman [sei] eine auf heute zielende Anti-Utopie: Russlands politische Zukunft, ins 16. Jahrhundert regrediert. Seine Figuren sind Wiedergänger, die im Bestreben, Wissen und Erfahrung von Jahrhunderten wieder loszuwerden, Mauern aus Stein und aus Sprache um sich zu errichten.“

⁴² „Sie weiß, dass die Große Mauer nicht fertig gebaut werden kann, dass die äußeren und inneren Feind stören. Dass noch viele Ziegelsteine geformt werden müssen, damit das allgemeine Glück anbricht. Es wächst, es wächst die Große Mauer, sie schützt Russland von seinen äußeren Feinden. Und die Feinde im Inneren reißen die *Opričniki* des Gossudaren in Stücke.“ [Ü.d.V.]; hinter „rastet stena velikaja“ („es wächst die große Mauer“) lässt sich übrigens deutlich das patriotische „Vstavaj strana velikaja“ („Erhebe dich, du großes Land“) heraus hören, mit dem das Kriegslied „Svjaščennaja vojna“ beginnt.

neue „Feinde“ aus der Gesellschaft ausgeschlossen werden und somit nach dem Prinzip der einschließenden Ausschließung ein Gegenrussland geschaffen wird.⁴³ Zugleich widerlegt dies das Glücksversprechen der Mauer, denn da die Opričnina dafür Sorge tragen wird, dass im Inneren immer neue Feinde entstehen werden, wird der Moment des Anbruchs des allgemeinen Glücks auch immer weiter hinausgezögert: Die Opričnina gibt sich als Schutz gegen den Feind aus und ist doch vor allem Produzent des Feindes. Für den Leser, der diese Einschließung bzw. Ausschließung mit seinem historischen Vorwissen abgleicht, klingt die Verwirklichung der (erneuten) Abschottung Russlands rein regressiv nach einer Rückkehr in die Zeit vor der Perestrojka bzw. in vorpetrinische Zeiten – und repressiv. Durch das Prisma historischen Vorwissens rezipiert, erscheint die Utopie der glücklichen Zukunft als Antiutopie, erscheint Werdendes als längst Gewordenes und wird Neu zu Alt: Die Utopie offenbart sich als schale Wiederkehr der Geschichte, das Ideal erscheint als Groteske.

Das Utopische ist in *Sacharnyj kremľ* eng an historische Elemente gebunden – historische Zitate bzw. die Einschreibung des literarischen Texts in die sowjetische (und deutsche) totalitäre Vergangenheit ist ein in Sorokins Texten vielfach eingesetztes Verfahren. Lag in frühen Texten wie *Norma* (1979-1984), *Očered'* (1982/83) oder *30aja ljubov' Mariny* (1982-1984) der Schwerpunkt auf der Nachahmung und Simulation der Schreib- und Sprechweise des sowjetischen Realismus und des alltäglichen sowjetischen Sprachgebrauchs, beginnt Sorokin in der hierauf folgenden Periode, sich intensiv mit der Vergangenheit, genauer dem Stalinismus und dem Nationalsozialismus zu beschäftigen. In Texten wie *Mesjac v Dachau* (1990) und *Hochzeitsreise* (1989) werden die beiden Systeme einem ständigen Vergleich unterzogen: An Hand der Liebesgeschichte zwischen der Tochter einer jüdischen NKVD-Schergin und dem Sohn eines deutschen SS-Offiziers analysiert *Hochzeitsreise* die biographischen bzw. psychologischen Auswirkungen der totalitären sowjetischen und deutschen Vergangenheit.⁴⁴

Mesjac v Dachau wiederum inszeniert, wie schon beschrieben, die Reise eines sowjetischen Schriftstellers namens Sorokin in das Nazideutschland des Jahres 1990. Im KZ Dachau wird Sorokin durch das „höllische dichotomische Zwillingsgestirn“ (Brockhoff 1992, 142) Gretchen und Margarethe in 24 Kam-

⁴³ „Solche Leute gibt es – nach allem, was war – zu Hunderttausenden. Rechnet man Kinder und Ehegatten mit ein, sind es Millionen. Das ist keine gering zu veranschlagende Kraft, man muss ihr Rechnung tragen. Auch hier lohnt es sich vorauszudenken, Züge des Gegners abzusehen. Und dass man diese Leute aus ihrer vertrauten hauptstädtischen Umgebung ausgesiedelt und nach Orenburg oder Krasnodar gescheucht hat, ist kein Ausweg, keine Lösung [Hervorhebung im Original].“ (Sorokin 2008, 119), überlegt sich Opričnik Komjaga.

⁴⁴ An die Fleischerhaken des Fabian von Nebeldorf erinnert übrigens der Feuerhaken im Kapitel „Kočerga“. Die „Kristallisierung“ des Gefangenen erinnert darüber hinaus an die Versteinigung, die Nebeldorf Jr. angesichts einer LKW-Ladung voller an Fleischerhaken hängender Schweineleiber ergreift. Hierzu schreibt auch Michail Ryklin, (2003, 196ff.).

mern gefoltert: „Sorokin [...] imaginiert das Verhältnis beider Imperien in delirierenden Tagebuchnotizen als tiefenpsychologischen Komplementärkontrast, als Musterbeispiel für „das Freud'sche Schema der sadomasochistischen Beziehungen“ (Brockhoff 1992, 42). Der 1999 erschienene Roman *Goluboe salo* wiederum entwirft eine Zukunftsvision der russischen Gesellschaft (der Roman beginnt im Jahre 2068), die der nicht weniger deprimierenden russischen Vergangenheit und einer fiktiven deutschen Geschichte (Deutschland, mit der UdSSR nach dem gemeinsamen Sieg über die Westalliierten brüderlich vereint) entgegensteht und letztendlich mit ihr verschmilzt. Diesem Text, der der Vergangenheit eine apokalyptische Zukunft prophezeit bzw. die beiden Zeitebenen durch eine Zeitreise verbindet und sie letztendlich auf der Figurenebene zeitgleich koexistieren lässt, stehen Texte gegenüber, die die sowjetische Geschichte als chronologischen Leitfaden verwenden, um sich an dieser Kette prägnanter historischer Ereignisse (Revolution, Bürgerkrieg, Zweiter Weltkrieg) von der Vergangenheit in die Gegenwart vorzuarbeiten: So folgen die in *Trilogija* (2005, resp. 2004 und 2002) versammelten Texte dem Verlauf der russischen/sowjetischen Geschichte ausgehend von der Katastrophe von Tunguska durch Revolution, Bürgerkrieg, Stalinzeit und Zweiten Weltkrieg bis zum Russland der Postperestrojka und 2000er Jahre.⁴⁵

Das Genre der Utopie beschäftigt Solokin hingegen erstmals in *Šči* (1995), einer antiutopischen Zukunftsvision von einer globalen vegetarischen Ökodiktatur. Schon hier zeigt sich: Das Verfahren, aus dem Sorokins Zukunftsvisionen erwachsen, besteht in der Fortführung, Zuspitzung und Zusammenführung historischer Prozesse und Ereignisse. Typisch utopische Elemente sind in *Šči* auf temporaler Ebene der Zeitsprung, der die Gesellschaft der Zukunft von der heutigen trennt, sodann auf der gesellschaftlichen Ebene das allgemeine Glück, das die strikte Organisation der Weltgesellschaft nach „ökologisch reinen“ Kriterien gewähren soll. Die Utopie, die hier umgesetzt wird, ist universell: Sie dient nicht nur zur Erlösung aller Menschen, sondern auch zu der der Tiere (wobei allerdings anzumerken bleibt, dass ökologische Ideale in der russischen Politik der 90er Jahre keine Rolle spielten und somit eine solche Utopie – nach dem Kommunismus – als weiterer Westimport gelten muss). Die progressive Welt der Vegetarier und Tierschützer, in der das Töten von Hühnern zu Speisezwecken verboten ist, verfügt andererseits, dass Menschen, die den neuen Gesetzen nicht nachkommen und weiterhin Fleisch essen, ihrer Freiheit beraubt und in Lagern eingesperrt werden müssen: Da *Šči* die Utopie aus der Sicht der aus ihr Aus-geschlossenen oder von ihr ihrer Freiheit Beraubten zeigt, zeigt das Stück exemplarisch die repressive Seite einer utopischen Gesellschaftsordnung. Hinter der antiutopischen Fassade spielt Sorokin jedoch sein altes Spiel mit der

⁴⁵ Die Figuren verfolgen die Realisierung ihrer eigenen Utopie: Die Überwindung des Bösen durch die Vernichtung des Menschen.

sowjetischen Vergangenheit – die „ökologisch sauberen“ Lager der Zukunft erinnern stark an das sowjetische Lagersystem. Die herrschende Klasse sind die so genannten „Köche im Gesetz“, auf russisch „povary v zakone“, die anscheinend die sowjetischen „vory v zakone“ (man beachte den geringen phonetischen Unterschied), die „Diebe im Gesetz“, ersetzt haben. Der Ehrenkodex und die Lebensweise dieser Kaste ähneln jener der Diebe. Und dennoch ist alles leicht verschoben: Nachts werden Rezepte rezitiert, statt Drogen oder Waffen werden hauptsächlich Delikatessen geschmuggelt und das höchste Gut, um das alle kämpfen, ist nicht eine Kollektion teurerer Juwelen, sondern eine Sammlung eingefrorener Kohlsuppen. Unter dem Firnis der Zukunft brodeln weiterhin die alten Traditionen: Das historische Element wird in der Berührung mit der Öko-Utopie vom „vor“ zum „povar“, ohne jedoch in dieser Transformation an krimineller Energie zu verlieren.

Genau dieses Verfahren der Zukunftsimagination verwendet auch *Sacharnyj kreml'*: Die russische bzw. sowjetische Geschichte wird hier über zahlreiche Textelemente aufgerufen. Zielgebend ist die Regression in Zeiten vor der Revolution bzw. den Reformen Peters des Großen, die zum Goldenen Zeitalter stilisiert werden: Damit einher geht die Rückkehr zur russischen Tradition, zu einem Leben, das den Regeln des Domostroj folgt, zu „echten“ russischen Namen, zu Institutionen und Bezeichnungen wie „Tajnyj Prikaz“ (Geheime Kanzlei), „Strelcy“ (Strelitzen) oder „Opričnina“. Auch die Ausübung von Macht scheint einer russischen Tradition zu folgen: Das Verhalten der Opričnina gewahrt natürlich an den Kampf Ivans des Schrecklichen gegen die Bojaren, ruft aber, da ganze Straßenzüge, ministerielle Departements und soziale Klassen auf Anweisung des Gossudaren „gesäubert“ werden, auch eine rezentere Seite der sowjetischen Geschichte auf – die stalinistischen Säuberungen. Als drittes Element dieser unheiligen historischen Trias fungiert die in den 90er Jahren entstandene Macht mafiöser Strukturen, die sich tief in den staatlichen Organen eingenistet haben (so finanziert sich auch die Opričnina über dunkle Kanäle und Erpressung).⁴⁶ Neben Allusionen an die Vergangenheit wie allgegenwärtigen Warteschlangen (*Očered'*¹ und *Očered'*², sowie die Warteschlange im Kapitel „Marfušina radost'⁴⁷) und Lagern (*Charčevanie / Mesjac v Dachau*) stehen Kompo-

⁴⁶ „Zudem ist unverkennbar, dass der neue russische Staat mit etlichen kriminellen Elementen kooperiert“, drückt Iampolski (2005, 159) die Entwicklung der 1990er und 2000er Jahre vorsichtig aus.

⁴⁷ „А в лавке уж очередь стоит, но небольшая, человек тридцать. [...] А там, под стеклом, лежит все, чем торговать положено: мясо с косточками и без, утки и куры, колбаса вареная и копченая, молоко цельное и кислое, масло коровье и постное, конфеты Мишка косопалый и Мишка на севере. А еще водка ржаная и пшеничная, сигареты Родина и папиросы Россия, повидло сливовое и яблочное, пряники мятные и простые [...] Да, придется ради хлеба и папирос дедушкиных всю очередь отстоять.“ (Sorokin 2008, 24) „Vor dem Laden steht schon eine Schlange, doch keine große, etwa 30 Leute. [...] Und dort, hinter dem Glas, liegt alles, womit Handel getrieben werden darf: Fleisch am Kno-

nenen aus der Gegenwart, wie z.B. die ökonomische Allgegenwärtigkeit Chinas, die in *Sacharnyj kreml'* allerdings übertrieben wird – das mächtige Reich der Mitte versorgt Russland nun mit teuren Autos für seine Opričniki, billigen Arbeitskräften und allerlei Waren, während die chinesische Sprache das Englische aus der alltäglichen Kommunikation verdrängt hat.⁴⁸

Die sich als ein Albtraum entpuppende utopische Zukunft ist das Resultat einer Bricolage: Sie entsteht aus Vergangenheit und (Schreib)Gegenwart, aus Elementen der untergegangenen kommunistischen Utopie („Die kommunistische Utopie lag allein in der Zukunft. Heute ist der Kommunismus Vergangenheit“ bemerkt Groys (2005, 36)) und postkommunistischen oder postutopischen Elementen, entnommen jener „[h]eterogene[n] Symbolik, mit der sich Putins Regime schmückt – [...] jenem verrückten Durcheinander monarchistischer, religiöser und kommunistischer Heraldik.“ (Iampolski 2005, 159) Sorokins „Neues Russland“ mutiert somit zum „alten Russland“ – zu einem „ewigen Russland“, in dem das Vergehen der Zeit nichts auszurichten vermag. Hierauf verweist auch das Zitat aus de Custines (von den Konzeptualisten übrigens hochgeschätztem) Reisetext *Lettres de Russie*, das dem Text als Motto vorangestellt ist: „Но сколько произвола в этой тишине, которая меня так влечет и завораживает! Сколько насилия! Сколь обманчив этот покой!“ (Sorokin 2008, o.S.)⁴⁹ Geschrieben 1839 und als Motto sowohl 2006/2008 als auch 2027/2028 immer noch aktuell: „Die Geschichte wird zu einer grotesken Wiederholung der Vergangenheit, [...] sämtlicher Inhalte entleert.“ (Iampolski 2005, 159) Für Sorokins Russland ist die Zukunft eine Regression in die Vergangenheit. Eine der Voraussetzungen für diese Regression ist die geschichtsfeindliche Haltung des „ewigen Russland“: So sind die sowjetische Geschichte, die 90er Jahre und die Putinzeit verpönt und werden mythologisiert als „Rote Wirren“, „Weiße Wirren“ und „Graue Wirren“ bezeichnet, wird Jelzin nicht mehr als historische Figur namentlich bezeichnet, sondern als „Trechpalyj Vrag“ („Dreifingriger Feind“) zur Teufelsfigur stilisiert (Sorokin 2008, 149). Die Vergangenheit durchdringt die Zukunft, ohne dass sie von den Figuren erkannt

chen und Fleisch ohne Knochen, Gänse und Hühner, gekochte und geräucherte Wurst, Vollmilch und Sauer Milch, Kuhbutter und magere Butter, Bonbons Miška der Tollpatsch und Miška im Norden. Und Vodka aus Roggen und Vodka aus Weizen, Zigaretten der Marke Rodina und Papirossy Rossija, Pflaumen- und Apfelmus, Prjaniki mit Minze und einfache Prjaniki [...] Für Brot und Großvaters Zigaretten muss sie nun Schlange stehen.“ [Ü.d.V.]

⁴⁸ Sorokin erfindet seit Goluboe salo ein fiktives Chinesisch, das er in einem Glossar oder in Fußnoten erläutert: „Nun arbeitet Sorokin mit Anzeigern der Verständlichkeit, mit dem Versuch der Übersetzung, die letztendlich aber nicht dabei hilft, den Sinnzusammenhang der Erzählung, der Figurenhandlung oder einzelner Aussagen zu verstehen.“ (Sasse 2003, 225); Der Westen hingegen – die USA – spielen 2028 keine Rolle mehr: Europa prophezeit der Text eine düstere Zukunft zwischen Gasmangel und „arabischen Cyberpunks“.

⁴⁹ „Doch wie viel Willkür verbirgt sich in dieser Ruhe, die mich so anzieht und mich so fasziniert! Wie viel Gewalt! Wie trügerisch ist diese Ruhe!“ [Ü.d.V.]

würde: Sie nehmen Veränderung wahr, wo doch nur Wiederholungen stattfinden, sehen sich in einem wenn auch mythischen und teleologisch ausgerichteten Geschichtsverlauf verortet (vom Goldenen Zeitalter über eine Zeit der Krise hin zur elysischen, realisierten Utopie), wo doch nur die Zirkelstruktur der ewigen Wiederkehr herrscht. In der Zusammenführung von Vergangenem und Gegenwärtigem im Zukünftigen, also in der Aktualisierung des Historischen, der Historisierung des Gegenwärtigen und im Gestus der apokalyptischen Zukunftsprophezeiung lässt Sorokin die russische Geschichte eine letztendlich zur Erstarrung kommende Kreisfigur vollführen: Vordergründig in der datierbaren Linearzeit, bzw. in einem teleologischen Zeitverständnis situiert, lassen sich *Den' opričnika* und *Sacharnyj kreml'* auch lesen als Ausdruck einer stehenden Gegenwart, die ihrerseits durch den Kreml und seine zuckersüße, vergängliche und doch reproduzierbare Replik symbolisiert wird.

Schon immer schien Sorokin das Ziel zu verfolgen, den Hypertext der russischen Literatur zu schreiben; nun scheint er es auch darauf anzulegen, den Hypertext seines eigenen Schreibens zu produzieren. Er zitiert nun Texte, die ihrerseits schon aus Zitation bestanden: Ist Lesen ein koprophiler Akt, so ist „der Abfall in diesem Fall die Gabe, die die Leser [und der Autor als Leser, A.d.V.] empfangen“ (Sasse 2009, 395), wobei ein endloser Kreislauf entsteht, in dem Ende und Anfang verschmelzen. Aus dem Text der russischen/sowjetischen Geschichte und Kultur zitiert Sorokin genauso hemmungslos, wie er aus eigenen und fremden Texten zitiert: Die Kulturgeschichte erweist sich als ein Text, den man ebenso aufrufen kann, wie die eigenen Texte, um ihn dann weiterzuverarbeiten. Hemmungslos vermischt er Epochen und politische Systeme: Geschichte ist Abfall, der recycelt wird, vergangene Zeit ist Müll, der wieder in den Kreislauf eingespeist werden kann. Er arbeitet dabei weiterhin mit Bruchstücken, mit diversen Diskursen entnommenen Fetzen: In Anlehnung an die Interpretation von Il'ja Kabakovs Wertvolles und Wertloses auf eine Stufe stellende Arbeiten mit Müll möchte ich deshalb auch von Sorokins Texten als aus einem Verfahren der Verwertung bzw. der Wieder- und Weiterverwertung (Recycling oder „Bricolage“ nach Lévi-Strauss) des sowjetischen/russischen und eigenen Textuniversums entstanden sprechen. Zitate aus eigenen und fremden Texten werden ebenso wie historische Gegebenheiten aus ihrem Zusammenhang herausgerissen (was an Walter Benjamins Verständnis des Fragments als Teil eines Ganzen erinnert, das der Autor selbst zerschlägt) und in neue Zusammenhänge gestellt, die jedoch nicht zu einem organischen Ganzen zusammenwachsen. Mit *Sacharnyj kreml'* ist dieserart ein fragmentarischer Text entstanden, der das Gegensätzliche nebeneinander stellt bzw. zwischen Buchdeckeln wie zwischen Mauern vereint, ohne zwischen den Elementen des Texts eine Hierarchisierung oder Wertung vorzunehmen und dessen fragmentarischer Charakter auf der

Ebene des Erzähltexts in der Zersplitterung des Zuckerkremls in essbare Stücke seinen Ausdruck findet (eine Schreibweise bzw. ein Konzept wird zum Motiv).

Im Sinne dieses Nebeneinanderstellens von Positionen, dieser Gleichsetzung des Verschiedenen lässt sich von *Sacharnyj kremľ* auch sagen, dass der Text somit genau das performiert, was nach Iampolski „trash“⁵⁰ ist. Trash ist „der große Gleichmacher für alles und jeden, und diese Gleichmacherei ist nur möglich dank einer radikalen Unterdrückung der Kulturgeschichte, der Erinnerung und sämtlicher Werte“ – was an Kabakovs Müllinstallationen erinnert, weshalb, so wiederum Iampolski (2005, 163), der Ursprung von trash auch „im Moskauer Konzeptualismus gesehen wird, besonders in Ilya Kabakovs Beschäftigung mit Müll“ (Iampolski 2005, 161). Iampolski definiert die Gegenwart durch trash als aus „bedeutungslosen Bruchstücken der Vergangenheit“ rekrutiert, wobei die „Vergangenheit als unwiederbringlich verloren“ (Iampolski 2005, 163) zu gelten hat. Die Postmoderne, so Smirnov (1997, 66) verschlingt sich selbst – und Sorokins Text, in dem Schreibabfälle hemmungslos verwertet werden, performiert diesen autokannibalistischen Akt.

Literatur

- Bachtin, M. 2008. *Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, Frankfurt a.M.
- Barck, K. et al. (Hg.) 1992. *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig.
- Benjamin, W. 1977. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M.
- Brockhoff, A. 1992. „Schießt meine körper dicke bertha in himmel groß deutschland. Versuch über Vladimir Sorokin“, *Schreibheft*, 40, 136-143.
- Carden, P. 1987. „Utopia and Anti-Utopia: Aleksei Gastev and Evgeny Zamiatin“, *Russian Review*, 46/1, 1-18.
- Clowes, E. W. 1992. „Ideology and Utopia in Recent Soviet Literature“, *Russian Review*, 51/3, 378-395.
- Ehre, M. 1991. „Olesha's Zavist': Utopia and Dystopia“, *Slavic Review*, 50/3, 601-611.

⁵⁰ „Der Ausdruck trash machte in der russischen Kultur frühestens Mitte der neunziger Jahre die Runde und wurde sogleich ohne weiteres hoffähig. Nach und nach verdrängte er die Bezeichnung Postmoderne, die bis dato in aller Munde war und noch eine Verbindung zur Moderne und hohen Kunst aufrechterhalten hatte. [...] Der Aufstieg des trash vollendete jene Entwicklung die von der hohen Kunst oder Kunst überhaupt bis zum Kitsch und zu einer Kultur der bloßen Ware führte. In der Theorie beschrieb man diese Entwicklung als Wechsel von überholten und künstlichen Unterscheidungen, die rein geschmacksbedingt waren, bis hin zu einer völligen Beseitigung aller Unterschiede.“ (Iampolski 2005, 160f.)

- Foucault, M. 1992. „Andere Räume“, K. Barck et al. (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig, 34-46.
- 2005. „Subjekt und Macht“, D. Defert, F. Ewald (Hg.), *Analytik der Macht*, übersetzt v. R. Ansén u. a. Frankfurt a.M., 264-272.
- 2005. *Analytik der Macht*, Hg. D. Defert, F. Ewald, übersetzt v. R. Ansén u. a. Frankfurt a.M.
- Groys, B. 1990. „Die klammheimliche Freude über die eigene Uneigentlichkeit“, *Schreibheft*, 35, 86-88.
- 1991. „Das Thema des Mülls in der Kunst Ilja Kabakows“, *Zeitgenössische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Post-Stalinismus*, München, 163-172.
- 1991. *Zeitgenössische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Post-Stalinismus*, München.
- 2005. „Unsterbliche Körper“, Ders. et al. (Hg.), *Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M., 8-19.
- (Hg.) 2005. *Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M.
- (Hg.) 2005. *Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*, Frankfurt a.M.
- Grumpelt-Maaß, Y. 2001. *Kunst zwischen Utopie und Ideologie. Die russische Avantgarde 1900-1935*, St. Augustin.
- Gundlach, S. 1985. „Personažnyj avtor“, *A-Ja*, 1, 76-77.
- Hagemeister, M. 2005. „Unser Körper muss unser Werk sein“. Beherrschung der Natur und Überwindung des Todes in russischen Projekten des frühen 20. Jahrhunderts“, Groys et al. (Hg.), *Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M., 19-67.
- Heller, L., Niqueux, M. 2003. *Geschichte der Utopie in Russland*, Bietigheim-Bissingen.
- Iampolski, M. 2005. „Die Gegenwart als Vergangenheit“, B. Groys et al. (Hg.), *Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*, Frankfurt a.M., 153-168.
- Keidel, C. 2009. *Ästhetik des Fragments. Fragmentarisches Erzählen bei Jean-Philippe Toussaint und Jean Echenoz*, Frankfurt a.M. et al.
- Ricoeur, P. 1997. *L' idéologie et l' utopie*, Paris.
- Ryklin, M. 1990. „Tela terrora (tezisy k logike nasillia)“, K. G. Isupov (Hg.), *Bachtinskij sbornik*, Moskva, 60-76.
- 1997. „Terrorlogiken II“, A. Ackermann et al. (Hg.), *Orte des Denkens. Neue russische Philosophie*, Wien, 141-172.

- 2003. „Erst Austern, dann Borschtsch. Die Archäologie der Schuld in der Hochzeitsreise von Vladimir Sorokin“, *Räume des Jubels. Totalitarismus und Differenz*, Frankfurt a.M., 192-211.
- Sasse, S. 1997. „Texte aus dem Kanon der Leere. Sozart – Konzeptkunst – Norma – Mokscha“, *Via Regia*, 48/49, 4-11.
- 2003. *Texte in Aktion. Sprech- und Sprachakte im Moskauer Konzeptualismus*, München.
- 2009. *Wortsünden. Beichten und Gestehen in der russischen Literatur*, München.
- Sofronova, L.A. 2002. „Ob utopii i utopičeskom“, *Utopija i utopičeskoe v slavjanskom mir, Rossijskaja akademija nauk. Institut slvjanovedenija*, Moskva, 6-13.
- Sorokin, V. 1998. *Sobranie sočinenij*, T. 1, 2, Moskva.
- 1998. „Očered““, *Sobranie sočinenij*, T. 1, Moskva, 261-411.
- 1998. „Mesjac v Dachau“, *Sobranie sočinenij*, T. 1, Moskva, 799-815.
- 1998. „Pel'meni“, *Sobranie sočinenij*, T. 2, Moskva, 498-522.
- 1998. „Obelisk“, *Sobranie sočinenij*, T. 1, Moskva, 545-552.
- 2001. „Dostojevskij Trip“, *Dostojevskij Trip. Krautsuppe, tiefgefroren. Zwei Stücke. Aus dem Russischen von B. Lehmann*, Frankfurt a.M.
- 1999. *Goluboe salo*, Moskva.
- 2003. *Der himmelblaue Speck. Roman, Aus dem Russischen von D. Trottenberg*, München.
- 2006. *Trilogija*, Moskva.
- 2006. *Den' opričnika. Povest'*, Moskva.
- 2008. *Der Tag des Opritschniks, Aus dem Russischen von Andreas Tretner*, Köln.
- 2008. *Sacharnyj kreml'. Roman*, Moskva.
- Smirnov, I. 1997. „Vidimyj i ne vidimyj miry jumora Sorokina“, *Mesto pečati*, (10), 60-76.
- Svjatlovskij, V. 1922. *Russkij utopičeskij roman*, Petrograd.
- Tchouboukov-Pianca, F. 1995. *Zur Konzeptualisierung der Graphomanie in der russischsprachigen postmodernen Literatur*, München.
- Tretner, A. 2007. *Komjagas Klöten. Der Tag des Opritschniks aus der Nahsicht des Übersetzers. Kultura*, August (2), 12-15.
- Witte, G. 1989. *Appell – Spiel – Ritual. Textpraktiken in der russischen Literatur der sechziger bis achtziger Jahre*, Wiesbaden.

Internetquellen

- Štepa, V. Lipkoe vozroždenie. Rossija – strana bez buduščego, <http://www.kasparov.ru/material.php?id=48DC9C7474D2C> [26. 09. 2008].

Rešetnikov, K. Vsem lizat' „Sacharnyj kreml'“!, [http:// www. stringer. ru. publication.mhtml?Part=49&PubID=9852](http://www.stringer.ru/publication.mhtml?Part=49&PubID=9852) [24. 08. 2008].