

Tanja Zimmermann

**DER DOPPELGÄNGER ALS INTERMEDIALE FIGUR –
WAHNSINN ALS INTERMEDIALES VERFAHREN**
Zu Nabokovs *Otčajanie/Despair*

1. Import und Export der Medien als Projektion

Die literarische Figur des Doppelgängers ist sowohl im psychoanalytischen als auch im technischen, medialen Sinne eine Projektion. Den Begriff der Projektion hat die Psychoanalyse den Medien ihrer Entstehungszeit entlehnt – der um 1880 entwickelten Diaprojektion, technisch gesehen einem Vorläufer des Kinos – und ihn metaphorisch verwendet. Die Psyche ‚projiziert‘ nicht Bilder auf eine Leinwand, sondern das Unbewußte projiziert unverarbeitete Erlebnisse, die sich der Akzeptanz entziehen, zurück in eine verfälschte Wirklichkeit. Was in der Psychoanalyse nur Metapher ist, wird in der literarischen Figur des Doppelgängers zu einer medialen Projektion: die Figur schafft sich eine Projektion ihrer selbst, die in ein anderes, bloß suggeriertes Medium projiziert wird. Der Projizierende im ersten Medium der schriftlich fixierten Literatur interagiert mit seiner Projektion im zweiten, auditiven und/oder visuellen Medium. Die Spaltung bzw. Verdoppelung der Medien macht dabei das mediale System der Literatur im Kontext anderer Medien – der bildenden Kunst, des Theaters und des Films – zum Thema. So beruht der Doppelgänger als literarische Figur auf einer Spaltung bzw. Verdoppelung einer projizierenden Gestalt, des Projektors, der einem entwicklungsgeschichtlich älteren Medium angehört, und einer projizierten Figur, der Projektion in einem neueren, darüber gelagerten Medium.¹ Die Projektion vollzieht sich entweder durch eine visualisierte Beschreibung, deren Hintergrund die Verfahren der visuellen Medien in Kunst und Technik sind, oder durch den *skaz*, durch den sich die auseinanderdriftenden Figuren auditiv, mimisch und gestisch allmählich verselbständigen.² Die beiden Typen der Audiovisualisierung werden wiederum zum Echo mediengebundener Schreibverfahren, die im jeweiligen medienhistorischen Kontext des Werkes bedeutsam

¹ Kittler (1977) zeigt am Beispiel der romantischen Doppelgängerfiguren die Vormacht der schriftlich fixierten Figuren vor denen im Medium der unfixierten mündlichen Sprache.

² Drubek-Meyer/Meyer (1997) unterscheiden im Text zwischen zwei medialen Ebenen, der ‚Erstschrift‘ bzw. dem schriftlich fixierten Text, und der ‚Zweitschrift‘, einer mit Hilfe vom *skaz* evozierten auditiven, über die ‚Erstschrift‘ gelagerten Schicht.

waren. Der Doppelgänger ist also mehr als die Halluzination eines Wahnsinnigen bzw. eine phantastische Gestalt der romantischen Literatur. Er fungiert als eine intra- bzw. intermediale Figur innerhalb des literarischen Werkes. Es handelt sich also um suggerierte, inszenierte Intermedialität, indem innerhalb eines Mediums die Spur eines anderen Mediums gelegt wird. Wie die Projektion in der Psychoanalyse nur metaphorisch verstanden wird, in der literarischen Konstruktion des Doppelgängers aber als technisches, mediales Verfahren wieder Anwendung findet, so wird die inszenierte Intermedialität der literarischen Doppelgängergeschichten später in der Verfilmung zur wirklichen Intermedialität – der Stoff wird nun tatsächlich in zwei technisch verschiedenen Medien, der Literatur und dem Film, realisiert.

2. Wahnsinn als intermediales Verfahren

Der Held des Romans *Otčajanje/Despair* (1932/1966),³ der privat und geschäftlich ruinierte Schokoladenfabrikant Hermann, scheint an einer Geisteskrankheit zu leiden, als deren Folge er sich nicht nur die wahnhaftige Figur eines Doppelgängers einbildet, sondern diese als falschen Doppelgänger in eine wirkliche Person projiziert. Der Wahn produziert nicht nur eine immaterielle, halluzinierte Gestalt, sondern macht einen anderen Menschen zur bloßen Projektionsfläche. Den Mord am Doppelgänger, in der literarischen Tradition zuvor stets ein Selbstmord, macht Nabokov zum Mord an einem anderen Menschen. Doch Nabokov warnt im Vorwort zur zweiten, englischen Fassung des Romans vor einer sozialen oder politischen, philosophisch-ethischen oder psychoanalytischen Interpretation des Romans: „*Despair*, in kinship with the rest of my books, has no social comment to make, no message to bring in its teeth. It does not uplift the spiritual organ of man, nor does it show humanity the right exit. [...] The attractively shaped object or Wiener-schnitzler dream that the ea-

³ Zu *Otčajanje/Despair* vgl. Field 1967, 235, 237; Rosenfield 1967; Proffer 1968; Suagee 1974; Grayson 1977, 59-82; Carroll 1982; Connolly 1983; Connolly 1992; Klosty Beaujour 1995; Davydow 1995; zuletzt als Monographie: Smirnov (Hg.) 2000. Der Roman hat eine lange und komplizierte Genese. Als *Otčajanje* 1932 in Berlin geschrieben, erschien das Werk 1934 in Fortsetzungen in der in Paris herausgegebenen Zeitschrift *Sovremennye zapiski*, bevor es 1936 im Emigrantenv Verlag Petropolis in Berlin verlegt wurde. 1936 übersetzte Nabokov den Roman erstmals für den Londoner Verlag John Long ins Englische. Das Buch erschien 1937, ging jedoch bei der Bombardierung Londons in der gesamten Auflage verloren. In der zweiten Übersetzung des Romans, die 1966 beim Verlag Putnam's Sons in New York erschien, nahm Nabokov Veränderungen vor, indem er die Spur des filmischen Mediums noch deutlicher in Erscheinung treten ließ (Hervorhebung des Visuellen, Einrahmung der ‚Bilder‘ als *tableaux*, Dynamisierung der ‚Bilder‘ zu *tableaux vivants*, regieartige Anweisungen, Verwandlung des Lesers in den Betrachter durch Manipulation seiner Blicke, neue voyeuristische Szenen usw.). Zur Visualisierung und Medialisierung im Roman *Lolita* vgl. Murašov 1998, zur Thematisierung und Allegorisierung des Films und seiner Rezeption vgl. Drubek-Meyer/Meyer 1999. Zu den filmischen Zitaten aus dem deutschen Stummfilm vgl. Borisova 2000, Schlothauer 2000.

ger Freudian may think he distinguishes in the remoteness of my wastes will turn out to be on closer inspection a derisive mirage organized by my agents (Nabokov 1966, 8).“

Die drei Verfahren der Verfremdung – Demotivierung, Depsychologisierung und Dekontextierung, – die im Zentrum von Nabokovs literarischen Strategien stehen (Hansen-Löve 1978, 580), lassen vom Wahnsinn nur entleerte Signifikanten übrig. Sie entstammen der literarischen Tradition des Wahnsinns, die von *Hamlet* bis zu den cineastischen Realisierungen im frühen 20. Jahrhundert reichen. Kunst (als Mediegeflecht) und Wahnsinn sind bei Nabokov synonym und austauschbar (Field 1967, 180; Connolly 1983; Wood 1994). Der Wahn und die Trance sind die Entrückung, der Transport. Der entleerte Wahnsinn und der falsche Doppelgänger, Hauptthemen des Romans, werden von Hermann, zugleich Held und impliziter Autor, mit dem russischen formalistischen Begriff *inoskazanie*, „Anders-Sagen“, bezeichnet (*Otčajanie*, 150/*Despair*, 168). Auf der Ebene des Sujets wird der Wahn als *inoskazanie* zum Schlüssel eines intermedialen Verfahrens erhoben, die multiple Persönlichkeit steht fürs mediale Geflecht.

2. Wahnsinn als intermediales Verfahren

Michel Foucaults Geschichte des Wahnsinns verdanken wir die Einsicht, daß der Wahn ein gesellschaftliches Konstrukt ist – eine Fiktion, der in den Mechanismen von Einschluß und Ausgrenzung, Identität und Alterität, Bewußtsein und Verdrängung eine Schlüsselrolle zukommt (Foucault 1968; Foucault 1997). Doch der Psychologie, die den Wahn bloß zur Krankheit erklärte, mißlang es, ihn in seiner Gesamtstruktur zu erfassen. Jacques Derrida stellte in seiner Kritik von Foucaults *Wahnsinn und Gesellschaft* in Frage, ob das Unterfangen, eine Geschichte des Wahnsinns zu schreiben, überhaupt möglich sei (Derrida 1997, 53-101). „Das Schweigen des Wahnsinns“, den Foucault zum Sprechen bringen wollte, könne nur metaphorisch, im Pathos ausgedrückt werden. Doch gerade durch seine Übersetzung in die Literatur bleibt der Wahnsinn gegenüber Derridas Kritik immun, da er sich als Pathos, als Ausdruck im Roman re-produzieren läßt (Hansen-Löve 1991, 7-14). Der Wahn-Sinn wird in sinn-fälligen und sinnlichen Wahn verkehrt, und als solcher löst er die gesellschaftlich gezogene Grenze, die ihn einsperrt, auf.

2.1. Wahnsinn als Methode

William Shakespeare ließ um 1600 Polonius Folgendes über Hamlet konstatieren: „Though this be madness, yet there is method in’t (Shakespeare 1997, 130).“ Dreihundert Jahre später umschreibt Dr. Watson mit demselben Satz die

detektivische Methode Sherlock Holmes' in „The Reigate Puzzle“ (Sebeok-/Umiker-Sebeok 1983, 45): „I have usually found that there was method in his madness (Conan Doyle 1981, 402).“ Hamlet hat sich als Wahnsinniger, Holmes als Detektiv in die Literaturgeschichte eingeschrieben. Polonius führt seine Beobachtung noch weiter: „Mad let us grant him then, and now remains/ we find out the cause of this effect,/ Or rather say, the cause of this defect [...] (Shakespeare 1997, 124).“ Polonius erkennt nicht nur eine Methode, ein Verfahren im Wahnsinn, sondern stellt den Wahnsinn, den Defekt, mit dem künstlerischen Effekt gleich. Daß diese Worte gerade ihm in den Mund gelegt wurden, ist kein Zufall. Polonius behauptet, er kenne sich mit der Kunst nicht aus. So versichert er der Königin, „Madam, I swear I use no art at all [...] (Shakespeare 1997, 124).“ Da die Aufgabe der Kunst bzw. der Kunstfertigkeit ist, ihr Verfahren zu maskieren, fällt dem ‚Laien‘ Polonius die Rolle zu, das Verfahren Shakespeares bloßzustellen. Der anonyme Begleiter Monsieur Dupins aus den Detektivgeschichten Edgar Allan Poes, der als Erzähler fungiert, und Dr. Watson, der Berichterstatter Sherlock Holmes', kennen sich genauso schlecht wie Polonius mit der ‚Kunst‘ aus – in diesem Falle der Kunst des Aufdeckens von Verbrechen. Beide stehen, wie der ‚langsame‘ Leser, als betrachtende Zeugen zur Seite. Ihr Auge erweist sich als ein unzuverlässiges Instrument, dem die künstlerischen Effekte, unsichtbar bleiben. In Conan Doyles „A Case of Identity“ wird der Unterschied zwischen dem selektiven, detektivischen Auge und dem unselektiven, ‚blinden‘ Auge des Chronisten explizit vorgetragen. Auf Watsons Bemerkung „You appeared to read a good deal upon her which was quite invisible to me,“ antwortet Holmes: „Not invisible but unnoticed, Watson; you did not know where to look, and so you missed all that was important (Conan Doyle 1981, 196).“

Auch in den wahnhaften Wahrnehmungsstörungen von Nabokovs Held Hermann in *Otčajanie/Despair* zeichnet sich eine Methode ab. Im zentralen 9. Kapitel weist der Held und implizite Autor selbst darauf hin, daß die Doppelgänger-Thematik sinnbildlich als „inoskazanie“ (*Otčajanie*, 150) bzw. „allegorical meaning“ (*Despair*, 168) gemeint sei. Die Allegorie von dem wohlhabenden Hermann und dem armen Felix, sei – so Nabokov im Vorwort – jedoch keine Allegorie von Reichtum und Armut, von Böse und Gut, von Kapitalismus und Sozialismus. Auch die Wahnvorstellung vom Doppelgänger sei nicht mit der psychoanalytischen Methode analysierbar. Hinter der allegorischen ‚obscuritas‘ verbirgt sich ein sinnbildliches System, ein ‚Anders-sagen‘ (*ino-skazanie*), dessen primäre Sinnebene beständig durch eine sekundäre ersetzt wird.⁴ Hermanns Methode wird wie die Hamlets und die des Detektivs durch ein

⁴ Der Begriff *inoskazanie* geht im russischen Formalismus weit über seine rhetorische Bedeutung hinaus. Unter *inoskazanie* wird nicht nur eine Allegorie verstanden, sondern ein wesentliches Prinzip der Verfremdung (vgl. Hansen-Löve 1978).

künstlerisches System verhüllt. Die Rolle des für die künstlerischen Effekte ‚blinden‘ Polonius bzw. des Chronisten, der das Verfahren bloßlegt, fällt dem ausdrücklich als unbegabt charakterisierten Maler Ardalion zu. Er entlarvt Hermanns vermeintliche Kunst, die Inszenierung des Doppelgängers, als einen billigen, banalen, altbekannten Trick (*Otčajanie*, 196/*Despair*, 215). Ardalion legt nicht nur Hermanns Verfahren bloß, sondern macht den Leser auch mit einem augenfälligen Fehler bekannt: Hermann und Felix, Original und Kopie, ähneln einander in keiner Weise. Damit fehlt die entscheidende Voraussetzung einer traditionellen Doppelgängergeschichte.

In Shakespeares Tragödie, in den Detektivverzählungen Edgar Allan Poes und Arthur Conan Doyles, und schließlich in Nabokovs Roman wird dieselbe Konstellation eines scheinbar wahnsinnigen ‚Künstlers‘ und eines für die Kunst ‚blinden Un-Künstlers‘ hergestellt. Der ‚Künstler‘ produziert den Wahn als sinnvolles künstlerisches Verfahren und folgt den Gesetzmäßigkeiten der *motivirovka*, die nur innerhalb des Mediums Kunst herrschen (Hansen-Löve 1978, 401-411). Der für die Kunst ‚blinde Un-Künstler‘, der außerhalb des Mediums Kunst steht, fühlt sich in den künstlerischen Effekt bzw. Defekt (Wahn) nicht hinein, sondern betrachtet ihn nur ‚von außen‘ als Verfahren. Um den Wahnsinn literarisch zu beschreiben, werden zwei Instanzen benötigt – eine, die den Wahnsinn produziert und die andere, die ihn re-produziert, wahrnimmt und beschreibt. Die Abspaltung der Erzähl- bzw. Perzeptionsinstanzen (Projektor) von den erzählten, perzipierten (Projektion) richtet sich nach zwei Modellen:

1) als Spaltung zwischen der Erzähl- bzw. der Perzeptionsinstanz, dem Projektor, und der erzählten bzw. perzipierten Instanz, der Projektion. Der Projektor verfährt wie der technische Apparat: er produziert den Lichtstrahl, der die Projektion generiert. Er befindet sich außerhalb des Mediums bzw. im ersten Medium (aus der Sicht des Lesers), aus dem heraus er die Projektion innerhalb des Mediums bzw. im zweiten, anderen Medium (aus der Sicht des Lesers) betrachtet. Diesem Modell folgt die Detektivgeschichte, in welcher der nur im Augenblick der intuitiven Aufklärung ‚wahnsinnige‘ Detektiv im Akt der Detektion als Projektion fungiert, die vom Berichterstatter, dem Projektor, beschrieben wird. Der Chronist als Erzähler-Betrachter befindet sich in der Detektivgeschichte, der ‚wahnsinnige‘ Detektiv transzendiert im Akt der Aufdeckung in die dem Leser verschwiegene Geschichte des Verbrechens.

2) als Spaltung des Wahnsinnigen selbst in Erzähl- bzw. Perzeptionsinstanz und erzählte bzw. perzipierte Instanz. Fehlt der Erzähler, dessen Augen als Projektionsstrahl für die Generierung des Verfahrens dienen, spaltet sich der Wahnsinnige selbst, um den Wahn zu re-produzieren. Diese Spaltung kann innerhalb des Körpers als Inkorporierung oder außerhalb des Körpers als Verdoppelung erfolgen. Im Falle Hamlets, dessen Monolog zwischen zwei Redeinstanzen – seiner eigenen und der inkorporierten Instanz des Vaters – oszilliert,

erfolgt die Spaltung innerhalb des Körpers zwischen zwei Polen. Der Projektor ist der Wahnsinnige selbst, wobei der Schwerpunkt auf dem Sinnvollen seines Wahns liegt. Die Projektion ist auf den Wahnsinnigen selbst gerichtet, doch auf seinen Wahn fokussiert. Kein technisches Medium für die Projektion wird benötigt, da die Figur selbst als Körper-Medium fungiert. In den Doppelgänger-Geschichten vollzieht sich die Spaltung des Wahnsinnigen außerhalb des Körpers als Verdoppelung. Dazu wird ein technisches Medium für die Materialisierung des Doppels benötigt – ein Bild, ein Spiegel, eine Bühne oder ein Film. Der Wahnsinnige als Original dient als Projektor im ersten Medium, der Wahnsinnige als Projektion im zweiten Medium als Kopie.

2. Mediale Verdoppelung als Ver- und Enthüllung des Verfahrens

Dem Vorgehen des Wahnsinnigen und des Detektivs zur Aufdeckung eines Verbrechens liegt dieselbe Methode zugrunde: ein Spiel mit der Identität, eine Fälschung, die dem Original täuschend ähnelt (vgl. Tani 1984; van Leer 1993; Niehaus 1999). Hamlet bedient sich einer Gruppe reisender Schauspieler, die im Spiel die Mordszene verdoppeln. Indem er ein Schauspiel inszeniert, verhüllt er sein detektivisches Vorhaben. Die Pantomime dient ihm zur Entlarvung des Mörders: „I'll have these players/ Play something like the murder of my father/ Before mine uncle, I'll observe his looks,/ I'll tent him to the quick, if'a do bench/ I know my course [...] (Shakespeare 1997, 154).“ Doch die spiegelartige Verdoppelung des Spieles im Spiel dient nicht nur der Entlarvung des Mörders, sondern auch der Offenlegung des theatralischen Verfahrens. Die Bühne wird zum Ort, auf dem mit Hilfe einer Kunst, der nonverbalen Pantomime, nicht nur die kriminelle ‚Kunst‘ des Königspaars enthüllt wird, sondern auch die Kunst des Dramas *Hamlet*. In diesem Augenblick wird nämlich die Sujethaftigkeit *Hamlets* durch die Sujethaftigkeit der Pantomime, das gemischte gestisch-sprachliche Medium durch das ausschließlich gestische Medium ‚überblendet‘. Die Illusion wird nicht zerstört, indem das Schauspiel aus dem Rahmen der Bühne heraustritt, wie es später im romantischen Theater mittels der romantischen Ironie geschieht. Im Gegenteil: die Bühne öffnet sich in die andere Richtung, vom Zuschauer weg, indem sie sich verdoppelt. Es entsteht ein medialer Korridor der Verdoppelungen von Zuschauern und Schauspielern: des wirklichen und des gespielten Zuschauers auf der Bühne, des gespielten Stücks *Hamlet* und des auf der verdoppelten Bühne gespielten Stücks *Mouse-trap* – nicht nur eine Mausefalle für den König, sondern auch eine Mausefalle für alle anderen Zuschauer, auf und vor der Bühne, die zu Mitspielern, ja Komplizen werden. Der dänische Prinz spielt eine Doppelrolle, indem er zugleich als Schauspieler im Theaterstück *Hamlet* und als Zuschauer der Pantomime auftritt.

Eine ähnliche Struktur der Verdoppelung analysierte Jacques Lacan in der Erzählungen „The Purloined Letter“ (1845) Edgar Allan Poes, wo sich drei Arten von Blicken um einen kompromittierenden Brief durch Wiederholung verdoppeln (Lacan 1988): Der erste Blick, der nicht sieht, gehört dem betrogenen König, der nie vom Brief erfährt. Seine Position ähnelt der eines Schauspielers auf der Bühne. Der zweite Blick, der sieht, daß der erste nicht sieht, gehört der Königin, die sieht, daß der König nichts merkt. Sie ist Zuschauerin vor der Bühne. Der dritte Blick, der sieht, daß die ersten beiden nicht sehen, gehört dem Täter, Minister D. Indem er die Szene als Zuschauer betritt, verwandelt er die Königin in die Schauspielerin auf einer zweiten, verdoppelten ‚Bühne‘. In ihrer doppelten Rolle als Schauspielerin und Zuschauerin fällt die Königin dem Minister D. zum Opfer. In der zweiten, detektivischen Runde gehört der erste Blick, der nichts sieht, der Polizei. Der zweite Blick, der sieht, daß der erste nicht sieht, ist der des Ministers D. selbst. Der dritte Blick, der sieht, daß die ersten beiden nicht sehen, ist der Blick des Detektivs Dupin. Dupin wird zum Doppelgänger von Minister D., worauf die Anfangsbuchstaben ihrer Namen anspielen. Er verwandelt den Minister, der glaubt, Zuschauer zu sein, in einen Schauspieler auf der Bühne. Mit der Ver-rückung bzw. Verdoppelung der Bühne wird gerade diejenige Person, welche die doppelte Rolle des Schauspielers und Zuschauers zugleich besetzt, zum Opfer. Indem der Detektiv Dupin den Minister D. bloßstellt, stellt er durch die Verdoppelung zugleich auch das Verfahren der Detektivgeschichte bloß. Die Detektivgeschichte entsteht als Meta-Detektivgeschichte, die in der Selbstreflexion ihr Verfahren begründet. Die Stelle des zweiten Blicks befindet sich am Schnittpunkt zweier Genres, der Kriminal- und der Detektivgeschichte.

Das Schema der drei Blicke, übertragen auf *Hamlet*, läßt sich als Dreiecksverhältnis beschreiben. Der erste Blick, der nichts sieht, gehört den Schauspielern der Pantomime. Sie spielen, was ihnen Hamlet befohlen hat. Der zweite Blick, der sieht, daß der erste nicht sieht, ist der Blick des Königs. Er schaut sich die Pantomime an, ohne zu wissen, daß er selbst beobachtet wird. Der dritte Blick, der sieht, daß die ersten beiden nicht sehen, ist der Hamlets. Da Hamlet anschließend von Spionen bespitzelt wird, rückt er selbst in die Position des zweiten, erblickten Blicks. Hamlet agiert dabei selbst am Schnittpunkt zweier Medien: er vermittelt zwischen der stummen Welt der gestischen Pantomime, zu welcher der Geist seines Vaters gehört, und der tönenden Welt des Theaterstücks. Die Position des zweiten, erblickten Blicks am Schnittpunkt zweier Medien erweist sich als fatal. Diese Konstellation markiert immer den Platz des Opfers. In beiden Fällen stehen die doppelten Rollen, die des Schauspielers und des Zuschauers, also des betrachteten Betrachters, am Schnittpunkt. Sowohl der Wahnsinnige als auch der Täter, welcher zum Opfer wird, oszillieren zwischen der verbrecherischen Rolle eines Schauspielers auf der

Bühne und der detektivischen Rolle des Zuschauers im Parterre. Ihre Position innerhalb und gleichzeitig außerhalb des Mediums (vom Standpunkt des Lesers/Betrachters in einem andern Medium) dient zugleich der Verhüllung und der Enthüllung, dem Verbergen und der Aufdeckung.

Der verhüllend-enthüllende Charakter der Verdoppelung, übertragen auf die Ebene des Mediums, macht das mediale Geflecht zum Thema. Auch hier läßt sich eine triadische Struktur von Blicken erkennen. Der erste Blick, der nicht sieht, ist der des Schauspielers im ersten Medium. Der zweite Blick, der sieht, daß der erste nicht sieht, ist die doppelte, intra- bzw. intermediale Rolle des Schauspielers und Zuschauers zugleich am Schnittpunkt zweier Medien. Der dritte Blick, der sieht, daß die ersten zwei Blicke nicht sehen, ist der des Zuschauers außerhalb des Mediums. Demselben strukturellen Aufbau der Verdoppelung bzw. der Überblendung durch ein zweites Genre oder Medium wie Poes „The Purloined Letter“ folgen Conan Doyles „A Scandal in Bohemia“ und Nabokovs *The Real Life of Sebastian Knight* (vgl. Sweeney 1991). Auch in seinem Roman *Otčajanie/Despair* verfährt Nabokov ähnlich, nur daß er das Verfahren durch besondere Strategien auf den Leser ausweitet. Er läßt Hermann erstmals als einen allwissenden Autor des Romans bzw. allübersehenden ‚Regisseur‘, der die Handlung regiert, vor den Leser treten. Die anderen Figuren, wie seine Frau Lydia und ihr Geliebter, der Maler Ardalion, sind Akteure in seinem autobiographischen Buch bzw. ‚Film‘, denen er die Rollen zuteilt. Lydia sieht er, trotz ihres musischen Namens, in der klischeehaften femininen Rolle einer dummen, banalen Ehefrau, die ihn anbetet. Ihren Vetter Ardalion, der den tatsächlichen Doppelgänger als Geliebter im Bett seiner Frau spielt, will Hermann wegen dessen Malerberufs auf eine lange Italienreise schicken. Doch diese Position Hermanns, aus seiner Sicht außerhalb des Mediums, ändert sich, als ihn Ardalion porträtiert. Der kreative künstlerische Prozeß verdoppelt sich, und die ‚Bühne‘ dreht sich um. Hermann wird selbst ins visuelle Medium hineingezogen und rückt auf die gefährliche Stelle des zweiten Blicks, des betrachteten Betrachters. Nun erst sucht sich Hermann einen Doppelgänger aus, den arbeitslosen Musiker Felix, der Hermanns mehrfache Opferrolle – als bankrotter Geschäftsmann, betrogener Ehemann und als betrachteter Betrachter – übernehmen soll. Die Wahl fällt auf Felix, weil er selbst im Gespräch in Hermann einen Schauspieler erblickt und ihn so zum Schauspieler macht: „Вы, может быть, артист, – сказал Феликс неуверенно. [...] мысль, которую он подал мне, показалась мне гибкой, – я решил её испытать. Она любопытнейшей излучиной соприкасалась с главным моим планом (*Otčajanie*, 74).“ / „Maybe you’re an actor, said Felix dubiously. [...] the idea he gave me appeared to me subtle; the singular bend which it took brought it into contact with the main part of my plan (*Despair*, 87).“ Um der Opferrolle des zweiten Blicks zu entkommen, engagiert Hermann Felix als sein Double, das ihn in ei-

ner Schlusszene vertreten soll. An dieser Stelle spielt Nabokov mit der russischen Phrase für ‚aufnehmen‘ („его снимает аппарат“, *Otčajanie*, 83) bzw. der englischen Phrase „with the camera shooting him“ (*Despair*, 96), die zu einem wörtlichen Verständnis verschoben wird.⁵ Die Tat, im Englischen noch präziser formuliert – Felix’ zu erschießen und zum immateriellen Gespenst („star ghost“, *Despair*, 96) zu verwandeln – wird auf der ikonischen Ebene wahrgenommen. Darüber hinaus verurteilt sich Felix selbst, indem das sprichwörtliche – „У всякой мыши – свой дом, но не всякая мышь выходит оттуда“ (*Otčajanie*, 71).“/„Every mouse has a house, but it’s not every mouse that comes out“ (*Despair*, 84).“ – seinen Lauf nimmt, wie sich in der Tragödie *Hamlet* die Pantomime *Mausefalle* als fatal erweist. Wie eine Maus in ihrem Loch, so wird Felix in seiner Rolle als Double bzw. „star ghost“ gefangen. Die Parömien, in der jeweiligen Sprache gespeicherte inventarisierte und standardisierte Redewendungen und Sprichwörter, werden von Nabokov, ähnlich wie von Lewis Carroll, wörtlich genommen, fungieren als lebendige Dinge und üben eine schicksalsmächtige Wirkung auf die Entfaltung des Sujets aus (vgl. Deleuze 1993, 19-28). Das Verfahren Puškins, Redensarten und intertextuelle Zitate als verborgene Motivationen des Unbewußten zu benutzen (Schmid 1991), kehrt Nabokov um. Die Redensart verliert ihren symbolischen Charakter und wird auf der ikonischen Ebene wahrgenommen. Das Medium Sprache gewinnt als Bild ein Eigenleben und bemächtigt sich des Lebens der Helden. Ihr literarisches Dasein wird, dem Prinzip der absurden Literatur folgend, der dinglich-wörtlichen, ikonischen Oberfläche des Textes geopfert (Deleuze 1993, 19-28). Felix nähert sich auf dem Weg des dinglich-wörtlichen Determinismus immer mehr dem von ihm selbst gesprochenen Urteil. Sein sprichwörtlicher *skaz*, der gemäß der formalistischen Theorie die Rolle des Sujets einnehmen kann (Ejchenbaum 1994a, 1994b; Hansen-Löve 1978, 253-259), wird ihm zum Verhängnis.

Ähnlich wie mit den Helden des Romans, die vom ikonisch wirkenden Medium aufgesaugt werden, verfährt Nabokov mit dem Rezipienten, dem betrachtenden Leser. Den Kontakt zu ihm knüpft er durch Hermann, den er zur intermedialen Figur aufbaut. Hermann versucht mit verschiedenen Methoden, den Leser zu dynamisieren, um ihn ins ikonisch wirkende Medium hineinzuziehen. Zuerst macht er ihn auf die mangelhafte Darstellungskraft der Literatur aufmerksam und lädt ihn ein, ein Bild zu imaginieren (*Otčajanie*, 18, 19/*Despair*, 26). Er exponiert vor dem Leser/Zuschauer sein Gesicht, als ob man sich im Medium der bildenden Kunst befände. Der Leser/Betrachter ist durch die ständige Ansprache durch Hermann gezwungen, verschiedene Per-

⁵ Das Ding (*vešč’*) wird im Gegensatz zum Gegenstand (*predmet*) als ein Objekt bezeichnet, das wegen der semantischen Verschiebung (*sdvig*) außerhalb der allgemein akzeptierten pragmatischen Funktion steht (vgl. Günther 1989, 179-187).

spektiven gegenüber dem Text-Bild einzunehmen. Nacheinander nimmt er die Perspektive der drei Lacanschen Blicke ein. Die Ausgangsposition des Lesers ist der dritte Blick des Detektivs, der sieht, daß die ersten beiden – Hermann und seine Mitspieler im Roman – nicht sehen. Er befindet sich außerhalb des Mediums und wird von Hermann indirekt in der dritten Person Singular oder Plural angesprochen. Bald wird jedoch der Leser von Hermann immer mehr ins Medium hineingezogen, indem er sich direkt und mit Hilfe von Appellfiguren an ihn in der zweiten Person Singular und Plural wendet. Die Grenze zwischen dem Medium und der Welt außerhalb des Mediums verschwimmt. Der Leser nähert sich der zweiten Position im Lacanschen Dreieck, jedoch noch immer als Zuschauer vor der ‚Bühne‘. Um den Leser in die aktive Rolle des Akteurs auf die ‚Bühne‘ zu locken, provoziert ihn Hermann mit ironischer Anrede oder unverschämten Bemerkungen. Der Leser wird nicht nur zum kooperativen ‚lector in fabula‘ (Eco 1990, 61-82), sondern zum Mitautor, zum aktiven Gestalter des Sujets, zum Mittäter und Komplizen.⁶ Die Anrede gleitet in die vertrauliche, familiäre erste Person Plural und der Ton wird immer suggestiver. In diesem vertraulichen Ton erreicht der Leser die Position des zweiten Blicks, des Schauspielers und Zuschauers zugleich. Und damit fällt er Hermann zum Opfer: „Tum-tee-tum. And once more – TUM! No, I have not gone mad. I am merely producing gleeful little sounds. The kind of glee one experiences upon making an April fool of someone. And a damned good fool I have made of someone. Who is he gentle reader, look at yourself in the mirror, as you seem to like mirrors so much (*Despair*, 34).“ Ersetzt man den stimmlosen Dental ‚t‘ durch das phonetisch verwandte, stimmhafte ‚d‘, ist mit ‚tum‘ wohl ‚dumm‘ gemeint. Der Leser wird zum dummen Opfer. Er hat keine Wahl: Wenn er den Text weiter lesen möchte, wird er zusammen mit Hermann unausweichlich in die Opferrolle gedrängt. Jeder Leser, gleichgültig wie belesen er ist, wird zum Opfer der diktatorischen Nabokovschen Textstrategien. Die Involvierung des Lesers, sein Einbezug ins Sujet, kehrt die passive Mitleids-Strategie Dostoevskijs, der den Leser zum identifikatorischen Masochismus auffordert (Hansen-Löve 1989; Hansen-Löve 1991), um. Die mitfühlende Rolle wird durch eine aktive, sadistische Mittäter-Strategie ersetzt. Nabokov verwandelt den Leser in Opfer und Täter zugleich.

In *Otčajanie/Despair* ist eine weitere entlarvende Verdoppelung eingebaut, die der medialen Bloßstellung dient – die Verdoppelung des Sujets, wobei bei-

⁶ In der späteren, englischen Fassung des Romans werden die Zuschauer von Hermann in seiner Ansprache am Ende des Romans aufgefordert, zu kooperieren – zur Flucht vor der Polizei zu verhelfen. Hermann versucht, sie aus ihrem passiven Voyeurismus herauszuziehen und sie als Mitspieler zu aktivieren. Sie befinden sich nicht mehr „stumm und tief atmend“ (*Otčajanie*, 202) vor der Kinoleinwand wie in der russischen Fassung, sondern werden in sie hineingezogen (*Despair*, 222).

de, das literarisch und das ‚filmisch‘ realisierte, einander unterbrechen.⁷ Das als ‚autobiographischer Roman‘ realisierte Sujet ist sukzessiv aufgebaut, folgt der biographischen Entwicklungslinie und ist im retrospektiven Vergangenheits-tempus geschrieben. Hermann berichtet über seine Geschäftsreise nach Prag, wo er zum ersten Mal seinen Doppelgänger Felix erblickt. Dann wird sein Privatleben in allen Details ausgebreitet, in denen sich langsam die Indizien für die Untreue seiner Ehefrau häufen. Parallel verlaufen Hermanns Vorbereitungen auf den Mord an Felix. Nach dessen Realisierung, die Hermann als Signatur seines Meisterwerks betrachtet, flüchtet er sich in ein Hotel in den Pyrenäen, wo er das letzte Kapitel seines autobiographischen Kriminalromans schreiben möchte. Die filmischen Abschnitte dagegen zeigen abwechselnd Szenen aus Hermanns Leben vor und nach dem Mord, die Kulisse Berlins und die der Pyrenäen, mal erscheint er mit Bart, mal ohne. Erst am Ende des Romans, als Hermann auf der Suche nach dem richtigen Titel für seinen Roman gezwungen ist, das Werk nochmals zu lesen – und zwar zirkulär, von Anfang an (vgl. Connolly 1992, 143-160) – geht die erzählte Zeit in die Erzählzeit über, aus der Vergangenheit in die Gegenwart. Dabei entdeckt er den fatalen Fehler, zugleich den Fehler seines schlechten Kriminalromans, nämlich den am Tatort vergessenen Spazierstock mit dem eingeritzten Namen des Besitzers: Felix Wohlfahrt. In diesem Augenblick, in dem die Literatur den Film einholt, wird das literarische, sukzessiv aufgebaute Sujet mit dem asynchronen, filmischen vollkommen überblendet. Im Augenblick der Überblendung bzw. der Verdoppelung wird in der Szene der Stock sichtbar, vorher im Text in verschiedenen anagrammatischen Wortkomposita mit ‚Stock‘ (engl. „stick“ bzw. „cane“) oder in der Fülle von Details im Bild versteckt. Nach der Feststellung des Fehlers löst sich das literarische Sujet in ein flüchtiges, skizzenhaft geschriebenes Tagebuch ohne klares Schlußkapitel auf. Hermann bleibt nur das asynchrone, achronologische Medium des Films übrig, das zu laufenden Dreharbeiten an einem Detektivfilm wird. Der Romanheld betritt die Bühne bzw. die Leinwand in der Rolle eines Verbrechers, der vor der Polizei flieht. Erst vor diesem Hintergrund klärt sich die erste filmische Szene am Anfang des Romans, die einen laufenden Mann zeigt, der versucht, einen fahrenden Bus einzuholen. Der Leser/Zuschauer wußte am Anfang des Romans bzw. ‚Films‘ weder, wer der Mann ist, noch, warum er sich so anstrengt, den Bus einzuholen. Erst im Augenblick der Überblendung beider Medien, der Literatur und des ‚Films‘, erfährt der Leser die Identität des Laufenden und erkennt in ihm Hermann auf der Flucht vor der Polizei, auf seiner Wohlfahrt. Der fatale Fehler ‚stick‘ verwandelt Hermanns ‚Film‘ zum niedrigsten Filmgenre, zu einem Bewegungsbild, zum ‚slap-stick‘ mit einer typischen, wenn nicht gar stereotypen Szene – einem laufenden Mann,

⁷ Grübel (2000) spricht von dem Übergang der Fiktion aus dem Narrativen ins Theatralische, ja Kinematographische.

der versucht, einen fahrenden Bus einzuholen. Für das Medium der Literatur ist die sujetlose Szene des Laufenden irrelevant, im Medium des Films kommt ihr die zentrale Position, der Höhepunkt des auf Bewegung und Aktion ausgerichteten Genres zu. In der englischen Fassung wird diese Szene mit der rhetorischen Figur der Klimax, der Epipher, und außerdem durch den Gebrauch eines nicht-englischen Wortes markiert: „the bus, the motor-bus, the mighty montibus of my tale (*Despair*, 14).“ Der Film erreicht den höchsten Punkt des ‚mons‘, des im Text immer wiederkehrenden schneebedeckten Berges in den Pyrenäen, der Hermann an den Fudjijama erinnert – was mag hier anderes gemeint sein als das Emblem der Filmfabrik *Paramount*?⁸ Nur bei der gemeinsamen Betrachtung beider Medien, der Literatur und der inszenierten filmischen Szenen, ergibt sich ein geschlossenes Sujet, in dessen Anfang das Ende schon eingebaut ist. Die Zirkelstruktur des Romans, durch welche die Aufmerksamkeit auf die Exposition gelenkt wird, entspricht dem von Šklovskij formulierten *sjužet-zagadka* (Rätsel) (Šklovskij 1998; Hansen-Löve 1978, 246-253). Erst die Enträtselung der inkongruenten literarischen und filmischen Motivreihen durch den *sdvig*, die Verschiebung, ermöglicht einen geschlossenen Sujetaufbau. Von einer endgültigen Enträtselung des Sujets kann nicht die Rede sein. Die Motivation (*motivacija*) des Falls bleibt stets hinter der ästhetischen Funktion (*motivirovka*) zurück (vgl. Hansen-Löve 1989, 404-411).

3. Gute und schlechte Medien: Der Detektiv als Wahnsinniger – Der Wahnsinnige als Detektiv

Der intellektuelle Vorgang der Detektion offenbart bei dem Detektiv und dem Wahnsinnigen eine enge Verwandtschaft der ineinander verschränkten Verfahren. Beide versetzen sich in einen anwesend-abwesenden Zustand der Verdopplung, entweder nachts oder tagsüber in einem dunklen Raum, wobei sie auf eine okkulte Art aus ihren eigenen Körper in einen anderen zu transzendieren scheinen (vgl. Tani 1984). Hamlet hält einen scheinbar wahnsinnigen, unzusammenhängenden Monolog, innerhalb dessen seine eigene Rede mit der eines andern interferiert. Dupin wendet in der Erzählung „The Murders in the Rue Morgue“ (1841) dieselbe Methode des ‚Sich-in-den-Anderen-Hineindenkens‘ an. Seine Gesichtszüge erstarren und wirken sogar albern (die Täter sind nämlich zwei Affen!), die Augen blicken ausdruckslos, und seine Stimme verändert sich: „Observing him in these moods, I often dwelt meditatively upon the old philosophy of the Bi-Part soul, and amused myself with the fancy of a double Dupin – the creative and the resolvent (Peithman 1981, 201).“ Erst später, in

⁸ Auf Nabokovs literarische Verarbeitung von Emblemen machte Shapiro (1988) aufmerksam, der in *Priglašenie na kazn'* / *Invitation to a Beheading* und in *Dar* / *The Gift* das zerlegte sowjetische Emblem Hammer und Sichel fand.

„The Purloined Letter“ (1845) verrät Monsieur Dupin, bei wem er seine Methode abgesehen habe. Er sei nämlich in der Position des dritten Blicks – bei der Beobachtung eines Schuljungen, der im Ratespiel immer wieder gewonnen hatte, dazu gelangt. Der Junge habe ihm das Geheimnis seines Erfolges verraten – das Hineinschlüpfen in die Rolle des Gegners (Muller/Richardson 1988, 15, 16). Die Identifikation mit dem Gegner durch ein suggestives Hineindenken in dessen Rolle, die sich in der geistigen Abwesenheit spiegelt, ist der Schlüssel zur Lösung des Falls. Diesem Verhaltensmuster folgt ein halbes Jahrhundert später Sherlock Holmes („A Scandal in Bohemia“, 1891), der wegen seiner Verwandlungskunst mit einem Schauspieler verglichen wird (Conan Doyle 1981, 170). Im Akt der Detektion transzendieren alle drei – Hamlet, Dupin und Holmes – in eine andere Rolle, werden zu Doppelgängern bzw. zu Schauspielern: Sie sprechen so, wie sie sonst nicht sprechen, und sie sehen so aus, wie sie sonst nicht aussehen. Sie wechseln ihre Position im Spiel auf den zweiten Platz des Schauspielers und Zuschauers zugleich. Obwohl Hamlet, Monsieur Dupin und Sherlock Holmes dasselbe Verfahren der Detektion, die Verdoppelung der Situation und des Geisteszustandes mit Hilfe einer zur Identifikation gesteigerten Einfühlung anwenden, fällt der erste dieser Doppelrolle zum Opfer, während die anderen die tiefsten Geheimnisse des Verbrechens offen legen.

Die Untersuchung der Art und Weise, wie am dänischen Hof und bei den Detektiven mit den Medien umgegangen wird, kann Klärung bringen. Der größte Medienexperte am dänischen Hof scheint Hamlet zu sein. Die Wachposten bemühen sich umsonst, mit dem Geist Kontakt aufzunehmen. „If thou hast sound or use of voice, speak to me (Shakespeare 1997, 62)“, beschwören sie den Geist, aber der antwortet nicht. Auch die Königin, seine ehemalige Ehefrau, kann den Geist weder sehen noch hören. Nur Hamlet kann dieses intermediale Problem lösen. Er ist derjenige, zu dem der Geist des Vaters zu sprechen bereit ist. So fängt er an, als Medium des Geistes, des Schattens zu fungieren. Anstatt sich in der entlarvenden Identifikation wie ein Detektiv in die Rolle des Täters hineinzusetzen, schlüpft er in die Rolle des Rächers, der Schattengestalt seines Vaters. Doch die mediale Identifikation mit der Schattengestalt gelingt letztlich nicht. Seine Person wird mit der neuen Rolle überblendet, ähnlich wie das gestisch-sprachliche Theaterstück von der gestischen Pantomime überblendet wird. Hamlet wird zur Projektionsfläche, zum Medium der immateriellen, stummen Traumgestalt. Als intermediale Figur vermittelt er zwischen der stummen Pantomime, der Schatten- und Traumwelt, und dem Theaterstück, der Welt der Bühne und des Tons. So konstituieren sich in der Tragödie mehrere äquivalente mediale Ebenen, die aufeinander projiziert werden: die Pantomime auf das Theaterstück, die Traumwelt auf die Realität, der Schatten des Vaters auf Hamlet. Der Wahnsinnige als intermediale Figur vermittelt zwischen verschiedenen medialen Ebenen, zwischen ‚to be or not to be‘ – der Welt des Sinns und

der des Wahns. Medium und Wahnsinn werden untrennbar miteinander verbunden. Als sich die Zahl der Körper-Medien am dänischen Hof verdoppelt – zuerst Ophelia, dann Rosencrantz und Guildenstern werden als Lauschgeräte eingesetzt – repräsentiert Hamlet ein älteres Medium. Das Altern und die Ersetzung ist das Schicksal des Mediums (vgl. Kittler 1993, 1995). Sogar die Schauspielerguppe, welche die Pantomime vortrug, hatte die Residenz verlassen müssen, aus der sie durch eine jüngere, neuere verdrängt wurde: „I think their inhibition comes/ by the means of the late innovation (Shakespeare 1997, 138).“

Auch Detektive sind, wie professionelle Schauspieler, perfekte Medien, die der düsteren Kunst des Verbrechens nicht zum Opfer fallen. Sie sind die neuesten Körper-Medien, weil sie als letzte am Ort des Verbrechens erscheinen, als die Tat bereits geschehen ist. Sherlock Holmes unterläuft ein einziges Mal ein Fehler, als er in „A Scandal in Bohemia“ versucht, eine geplante, aber noch nicht erfolgte kriminelle Tat zu verhindern. Der Fall ist dazu noch mit dem neuen Medium der Fotografie verbunden. Auf der Suche nach einem skandalösen Foto im Besitz einer jungen Dame bemerkt Holms nicht, daß die Verbrecherin sein detektivisches Verfahren bereits durchschaut hat. Seiner Gegnerin gelingt es, den Meister selbst in die Opferrolle zu drängen. Als Mann verkleidet, verschwindet sie und läßt Holmes statt des skandalösen ein anderes Foto, das sie im reizenden Abendkleid zeigt, zurück. Damit gerät Holmes auf die zweite Stelle des Opfers im Lacanschen Dreieck. Mit dieser, vom Standpunkt des Detektivs aus mißglückten Detektivgeschichte, zeigt Conan Doyle, selbst Fotograf (Gibson/Green 1982), daß der Detektiv durch das perfekte Medium der Aufnahme, die Fotografie, überflüssig wird. Seine Methode der Verdoppelung und der genauen Betrachtung wird durch die Fotografie ad absurdum geführt.

Auch der Held des Romans *Otčajanie/Despair*, Hermann, fungiert als Medium und Schauspieler. An seinem Geburtstag, der mit einer Geschäftsreise nach Prag zusammenfällt, wo ihm zum ersten Mal der Doppelgänger Felix begegnet, empfindet Hermann einen besonders seelischen und körperlichen Zustand: Er fühlt sich wie ein leeres, transparentes Gefäß, das bereit ist, neue Inhalte aufzunehmen – und nimmt alle Eigenschaften eines transluziden Celluloids an (*Otčajanie*, 10/*Despair*, 18). Als unglaubwürdiger Erzähler ist Hermann ein permanenter Schauspieler (Hof 1984). Seine Aussagen sind ein „always posing“, „light-hearted, inspired lying“, in dem zwei vollkommen entgegengesetzten, paradoxen Behauptungen zum Prinzip erhoben werden. Obwohl sich Hermann für ein perfektes Medium hält und die Speicherkapazität seines ‚Kamera-Auges‘ mit dem Fotoapparat vergleicht („обладая фотографической памятью, *Otčajanie*, 59/„I have always possessed a memory of the camera type“, *Despair*, 71), erweist sich seine ‚Maschine‘ als mangelhaft und unzuverlässig:

sie kann keine Großaufnahmen leisten. So kann er kleine Details, Indizes, deren Bedeutung in seinem verbrecherischen Métier umgekehrt reziprok zu ihrer Größe ist, nicht scharf aufnehmen. Wie Hamlet hinter dem bewegten Vorhang die Gestalt des Königs zu erstechen glaubt, die sich jedoch als Ophelias Vater Polonius entpuppt, deutet Hermann Lydias „lip-stick“ in der Tasche Ardalions bloß als Relikt ihrer Schlampigkeit und übersieht die fatale Wortkomposition mit „stick“. Den Stock übersieht er auch am Tatort, an dem er in der Opferrolle des Betrachters und Schauspielers zugleich, als ein schlechtes Medium, auftritt. So wie Hermann Othello skeptisch und Desdemona untreu werden läßt (*Despair*, 56), bekommt auch die Rolle des dänischen Prinzen eine Hermannsche Interpretation. Der berühmte Hamlet-Monolog,⁹ die Wahl zwischen „to be, or not to be“, zwischen der Hingabe an die Realität oder die Geisterwelt der Schatten, wird von Hermann mit Hilfe der Katachrese medial modernisiert, filmisch uminterpretiert. Hermanns Alternative ist nicht mehr die Realität oder Pantomime, sondern die literarische Authentizität oder aber die des Stummfilms mit seinen schattenhaften Schauspielern (*Despair*, 112, 113).

Auch in *Otčajanie/Despair* erweist sich die Fotografie als ein fatales Medium, das die Realität viel zuverlässiger als Hermanns suggestives, obskures ‚Kamera-Auge‘ speichert. Wie Sherlock Holmes in „A Scandal in Bohemia“ wird Hermann im voraus, noch bevor die Tat begangen ist, von seiner eigenen Frau am Tatort, wo er später den Mord begehen wird, fotografiert (*Otčajanie*, 186/*Despair*, 65, 204). Auf dem realitätsgetreuen Paßfoto von Felix verschwindet die eingebildete Ähnlichkeit des Unähnlichen zwischen Hermann und Felix (*Otčajanie*, 166/*Despair*, 183). Mehr noch, plötzlich zeichnen sich auf dem in der Presse veröffentlichten Fahndungsfoto Hermanns, gemäß dem polizeilichen Genre, seine verbrecherischen Züge ab (*Otčajanie*, 185/*Despair*, 203). Das Foto legt bloß, was den Augen, einem schlechten, der Suggestion unterliegenden Medium verborgen blieb.

4. Zunehmende Dominanz des Visuellen bei der Inszenierung des Doppelgängers

Der Doppelgänger, seit der antiken Verwechslungskomödien eine Motivkonstante, erlebte in der Literatur des 19. Jahrhunderts einen Höhepunkt (vgl. Kline 1982; Schwarcz 1999; Grimm 1999). Er wurde mit Hilfe literarischer Beschreibung inszeniert, die ein anderes Medium suggerierten. Durch die Projektion des Originals ins andere Medium wurde die Verselbständigung des Doppelgängers als Über-setzung bzw. Re-produktion ermöglicht. Folgerichtig erscheinen Doppelgänger in der Nähe eines Mediums, das ihre Materialisierung, ihre Speiche-

⁹ Field (1967, 236) stellt in *Despair* nicht nur Zitate aus *Hamlet*, sondern auch aus *King Lear* and *Macbeth* fest.

rung ermöglicht: oft am Schreibtisch (Kittler 1993, 58-80), im Spiegel oder im Bild, auf der Bühne oder einer von der Beleuchtung und der exponierten Stellung her bühnenartigen Konstruktion, wie z.B. auf dem Himmelbett, der Totenbahre oder unter der Laterne. Eine solche Exposition bereitet die Verdoppelung als Intra- oder Intermedialität vor. Der Blick im visuellen Medium füllt sich mit dem Erblickten, der materialisierten Visualität (vgl. Todorov 1975, 110). Das Original im älteren Medium und die Kopie mit dem darüber gelagerten technischen Medium der Reproduktion konkurrieren auf Leben und Tod um das Überleben im Gedächtnis (vgl. Lachmann 1990, 20; Kittler 1993, 81-104). Je zuverlässiger die Speicherkraft, die Reproduzierbarkeit durch ein Medium wird, so Friedrich A. Kittler, desto stärker ist dessen mörderische Kraft. Der ödipale Konflikt von Vater und Sohn, der im Hintergrund der Doppelgänger-Geschichten steckt, wird nun medial ausgeweitet.

In Dostoevskijs *Dvojniki*, der zum Prototyp für spätere russische Doppelgängergeschichten wurde (vgl. Reber 1964; Lachmann 1988; Lachmann 1990, 471; Lachmann 1994, 302; Wöll 1999), verkörpert der jüngere Herr Goladkin, der Doppelgänger, ein jüngeres, neueres Medium, die Kopie, die das alte, das Original, verdrängt und schließlich ersetzt. Der alte Herr Goladkin verwandelt sich selbst in ein schlechtes, verbrauchtes Körper-Medium, das seine Speicherkraft eingebüßt hat (Dostoevskij 1972, 147). Die Doppelgängerei wird von der semantischen auf die syntaktische Ebene übertragen, wo sie medial in der Wiederholung von Wörtern, Syntagmen und ganzen Sätzen gespeichert wird. Der eloquente Doppelgänger materialisiert sich in der Schrift und verdrängt das Original ins Medium der gesprochenen Sprache, des *skaz*. Dessen schwächere Speicherkraft zeigt sich im Verlorengehen der ‚schönen Rede‘ (Lachmann 1994) – in der Auflösung der Syntax, im Stottern und in unvollendeten Sätzen. Das Original wird mit Hilfe von Akkumulationen, Tautologien und Redundanzen zum bloßen Echo (Danow 1997).

Die zunehmende Dominanz des Visuellen im medialen Gefüge des 19. Jahrhunderts privilegierte die Visualisierung des Doppelgängermotivs. In Poes „William Wilson“ (1840) gleitet der Held mit seinen Augen wie mit einem Kameraobjektiv über die mit der Lampe beleuchtete Gestalt seines schlafenden Doppelgängers (Poe 1994, 106). Das Original verliert sich in der einführenden Beobachtung an den Anderen. Im Akt der Betrachtung, des Außer-Sich-Seins, überkommen es Todesahnungen. Der Blick verhilft dem Doppelgänger zur Materialisierung im anderen Medium und vollzieht die Selbst-Hinrichtung des Originals.¹⁰ Eine ähnliche Macht des voyeuristischen, entfremdeten Blicks wird in

¹⁰ Der einzige Unterschied zwischen William Wilson, dem Original, und William Wilson, der Kopie, liegt schließlich nur noch auf der Ebene des *skaz*, der Stimme: der Rivale leidet an einer Schwäche der Sprachorgane, die ihn hindert, seine Stimme über ein leises Flüstern zu erheben (Todorov 1975, 66). Der Doppelgänger ist kein stummer Pantomime mehr, aber auch noch kein stimmgebaber Schauspieler. Im Laufe der Erzählung wird das asynchron

„Ligeia“ (1838) beschrieben. Ein Ehemann sitzt nachts vor der ‚Bühne‘ – an dem mit Kerzen beleuchteten Totenbett seiner zweiten verstorbenen Frau Rowena, die er nie liebte, dafür aber um so mehr ästhetisierte. Im Anblick der zweiten wird die Erinnerung an die erste, geliebte Frau Ligeia geweckt. Im Akt des voyeuristischen Betrachtens, des materialisierten Blicks, bemächtigt sich die schwarzhaarige und dunkeläugige Ligea des toten Körpers – zuerst der Augen – der blonden Konkurrentin (Poe 1994, 64). In „The Oval Portrait“ (1842) verschwindet die porträtierte Frau durch den malerischen Akt (Poe 1994, 190, 191). Auch im Aufbau des Textes beobachtet Ulla Haselstein (1998) einen medialen Übergang vom Text zum Bild. Wie der Blick des Erzählers an dem Porträt hängen bleibt, so kann sich auch die Erzählung nicht mehr vom Bild lösen. Der Erzähler meldet sich nicht mehr zu Wort. So geht der Text auf der syntaktischen Ebene ohne klare Grenze ins Bild, die Textualität in die Visualität, über. „The Oval Portrait“ muß, so Haselstein, ambivalent gelesen bzw. erblickt werden, entweder als literarisch eingerahmtes Bild oder als arabesk eingerahmte Erzählung.

Wie sich in Dostoevskijs *Dvojniki* die Doppelgängerei vom Thematischen ins Syntaktische verlagert, so mündet sie bei Nabokov im anderen Medium, indem sich das Genre filmisch verdoppelt (Lachmann 1988; Lachmann 1990, 463–488). Der Roman kann entweder als eine literarische Vorlage bzw. ein ‚Drehbuch‘ oder ein ‚Film‘ betrachtet werden. Der implizite Autor Hermann tritt einmal in der Rolle des Schriftstellers, ein anderes Mal in der Rolle des ‚Regisseurs‘, einmal als Romanheld, ein anderes Mal als ‚Filmschauspieler‘ auf. Wie schon bei Dostoevskij finden sich auch bei Nabokov Anspielungen auf Gogol’s Novelle „Nos“, wenn etwa Hermann seine große, leicht gebogene Nase exponiert (*Otčajanje*, 19, 20/*Despair*, 26, 27). Anstatt zu stottern, wie Akakij Akakievič in „Šinel“, zitiert er immer wieder die für seinen seelischen Zustand aufschlußreichen Verse Puškins an seine Frau („K žene“). Dostoevskijs Held ist ein Angestellter und Abschreiber, der sich vor seinem Doppelgänger zuerst, wie Renate Lachmann sagt, in das Papier flüchtet (Lachmann 1988; Lachmann 1990, 463–488). Auch Nabokovs Held, der sich als Schriftsteller und Regisseur versucht, flüchtet sich zuerst in das Papier seines Romans. Als dieser Zufluchtsort aufgedeckt wird, steigt er nun als Schauspieler seiner selbst in die asynchrone Welt des Films ein. Andere Strategien der Verdoppelung, die mit dem Doppelgängermotiv in engstem Zusammenhang stehen, erfahren bei Nabokov eine kinematographische Neuformulierung.

handelnde Paar immer synchroner, bis es im Mord durch den synchron begangenen Selbstmord ‚überblendet‘ wird. Auf der syntaktischen Ebene der Erzählung verbirgt sich noch ein weiteres Doppelgängerpaar. Indem die Erzählung aus der dritten Person in die Ich-Form übergeht, wird der Erzähler zum Doppelgänger des Helden. Der im Medium gespeicherte Doppelgänger greift jenseits des Mediums auf den außerhalb des Mediums stehenden Autor (Corsken 1975, 155–162).

Das erste Treffen Hermanns mit seinem Doppelgänger auf einem Hügel oberhalb von Prag ist Edgar Allan Poes „William Wilson“ entlehnt. Hermann sieht im Gras einen Mann liegen, durch dessen betonte Unbeweglichkeit und Leblosigkeit er sich angezogen fühlt (*Otčajanie*, 17/*Despair*, 25). Im Augenblick der Betrachtung, des entfremdeten und von ihm weggezogenen materialisierten Blicks, empfindet Hermann, wie schon der Doppelgänger bei Poe, einen Schwächeanfall. Er fühlt sich schlapp, benommen und todmüde, die Beine halten ihn nicht mehr, und im Kopf ist ihm schwindlig (*Otčajanie*, 10, 16/*Despair*, 17, 24). Das zweite Treffen Hermanns mit dem Doppelgänger spielt sich vor dem Spiegel ab. Die Spiegelszene, die bei Poe „William Wilson“ dazu verhilft, die Schlußszene des Mordes als Selbstmord inszenieren zu können, dient bei Nabokov als Eröffnungsszene der im anderen Medium verkörperten Doppelgängerei. Als Hermann nach der Begegnung mit Felix ins Hotel zurückkehrt, sieht er im Spiegel nicht mehr sein eigenes Abbild, sondern das von Felix (*Otčajanie*, 17/*Despair*, 24). Die Bewegung der beiden, vorher noch nicht koordiniert, wird jetzt in simultanen Einklang gebracht. Das virtuelle Bild im Spiegel wird in Aussehen und Gestus aktualisiert. Dem Spiegelbild schreibt Gilles Deleuze (1997, 95-97) die Eigenschaft zu, die aktuelle Person, die es einfängt, in eine virtuelle zu verwandeln. Eine ähnliche Verdrängung des Aktuellen durch das Virtuelle und die Aktualisierung des Virtuellen vollzieht sich für Deleuze auch auf der Bühne, auf der die Person des Schauspielers durch seine virtuelle Rolle verdrängt, dessen Rolle dagegen aktualisiert wird. Das Spiegelbild wird an Stelle der eingefangenen Person aktuell, gegenwärtig. Auch Hermann beginnt nach der Betrachtung im Spiegel nach Beweisen seiner eigenen Existenz, seiner Aktualität, zu suchen: er beobachtet an sich die Möglichkeit, Hunger zu empfinden und schmutzig zu werden, indem er sich dem proletarischen Felix angleicht. Nabokov inszeniert das Spiegelbild mit dem quecksilbrigen Schatten wohl als ein filmisches Star-Porträt, ähnlich wie in *Lolita* (vgl. Drubek-Meyer/Meyer 1999). Zu seinen Zeiten leuchtete man Prominente für fotografische Aufnahmen mit Hilfe frontal angesetzter Quecksilberdampf lampen aus. Dadurch erschien das Gesicht blass und faltenlos. Gleichzeitig stellt Hermann fest, daß eine solche Doppelgängerei, wie zwischen ihm und Felix, früher nicht einmal hätte geahnt werden können. Damit spielt er wohl auf eine filmische Doppelgängerei an, die erst die Filmmontage ermöglicht hat (*Otčajanie*, 17, 18/*Despair*, 24, 25). Eine weitere Verdoppelung erlebt Hermann gemäß der Doppelgängertradition auf einer bühenartigen Konstruktion – dem Ehebett, das von der Nachttischlampe mit einem starken Lichtstrahl beleuchtet wird. Gerade im Schlafzimmer, beim Geschlechtsverkehr mit seiner Ehefrau, spaltet sich Hermann in einen aktiven Protagonisten im Bett, die Projektion, und einen passiven Voyeur, der die Szene betrachtet, den Projektor. Her(r)-Manns Blick spaltet sich in den des Voyeurs und den des Akteurs: der beherrschte Herr blickt

auf den unbeherrschten Mann (*Despair*, 37). Je deutlicher das Bett als Bühne exponiert wird, desto mehr steigert sich Hermanns Erregung. Mit der zunehmenden Entfernung des Betrachters von der Bühne, die schließlich die Dimensionen eines Opern-, Theater- bzw. Kinosaals erreicht, verdichtet sich die Kraft des voyeuristischen Blicks in eine Teleskoplinse, die jedes Detail vergrößert wahrnimmt. Hermanns Schlafzimmer wandelt sich zur Kino-Leinwand, seine Frau zur Pornodarstellerin, und er selbst übernimmt die Rolle ihres Sexualpartners (*Despair*, 38). Hermann verfällt der ekstatischen Betrachtung, wobei sein voyeuristischer, materialisierter Blick von ihm abgezogen wird. Er nimmt gegenüber seinem eigenen Körper eine Außenseiterposition an („со стороны“, *Otčajanie*, 21/„an outside view of myself“, *Despair*, 29), die mit der verfremdenden Wirkung der Kamera-Aufnahme gleichzustellen ist. Das Auge distanziiert sich vom Betrachter und verselbständigt sich wie eine bewegliche Kamera. Durch seine Außenseiterposition wird Hermann bei Nacht im Bett entgültig seiner eigenen Körperlichkeit beraubt. Er löst sich, wie die porträtierte Frau in Poes „The Oval Portrait“, in eine immaterielle Schattengestalt auf, wird zur bloßen Projektion, die von Felix ungestört durchquert werden kann (*Otčajanie*, 50/*Despair*, 60, 61).

Die visuelle Inszenierung des Doppelgängers im Medium der Schrift, welche ein zweites Medium suggeriert, funktioniert ähnlich wie der *skaz*. Boris Ėjchenbaum betonte in der Studie „Kak sdelana ‚Šinel‘ Gogolja“ (1918) die Ersatzrolle des *skaz* für das demotivierte, sich auflösende Sujet (Ėjchenbaum 1994a; Ėjchenbaum 1994b). Er unterschied zwischen dem narrativen und dem reproduzierenden *skaz*, wobei sich der erste des Wortspiels, der zweite der gestischen, mimischen und artikulatorischen Sprache des Schauspiels, einschließlich der stummen Szenen, bedient. So leistet der reproduzierende *skaz* nicht nur die Verschriftlichung von Oralität, sondern zugleich von Visualität. Viktor Vinogradov, der die Ėjchenbaumsche Einschränkung auf die ‚Ohrenphilologie‘ ausweiten wollte, forderte stattdessen eine ‚synkretistische Philologie‘, eine breiter angelegte Sinneswahrnehmungstheorie des *skaz* (Vinogradov 1994, 175). Ausgehend von der medientheoretischen Auffassung vom *skaz* als einer ‚Zweitschrift‘ durch Natascha Drubek-Meyer und Holt Meyer (1997) kann auch der Doppelgänger als eine ‚Zweitschrift‘, als Verkörperung der Visualität in einem zweiten, visuellen Medium hinter der Sichtbarkeit der Schrift aufgefaßt werden. Steht bei dem *skaz* die Thematisierung des Oralität im Vordergrund, die den Text zu einem unsichtbaren Theaterspiel macht, so wird der Doppelgänger, jenes Autonomie gewinnende Spiegelbild, zur Thematisierung der zum Verfahren werdenden Visualität.

Der Roman *Otčajanie/Despair* ist dem üblichen Verfahren nach – der Verdoppelung des Originals in Original und Kopie – eine nicht realisierte Doppelgänger-geschichte. Die Hauptfiguren, Hermann und Felix, sind beide Originale

und ähneln einander nicht im geringsten. Trotzdem bedient sich Nabokov der motivischen Strategien und der Requisiten einer Doppelgängergeschichte. Die Doppelgängerei wird auf die mediale Ebene verschoben, wo zwei in Roman und ‚Film‘ verdoppelte Sujets miteinander konkurrieren. Die beiden Hauptfiguren, die ‚ino-skaz-anie‘ verkörpern, bedienen sich auch zwei verschiedener *skaz*-Techniken. Zwei gesellschaftliche Klassen mit ihren Repräsentanten – dem armen, arbeits- und wohnungslosen Musiker Felix und dem vormals reichen, jetzt jedoch bankrotten Schokoladenfabrikanten Hermann, deren unterschiedlicher gesellschaftlicher Status immer wieder ins Gespräch bzw. ins Bild gebracht wird, – stehen allegorisch für zwei verschiedene, medial bestimmte Genres. Der bankrotte Schokoladenfabrikant Hermann – die Anfänge der Lumièreschen Filmkunst waren eng mit dem deutschen Schokoladenfabrikanten Stollwerck verbunden – steht für das Film-Genre.¹¹ Sein ‚filmischer‘ Stil enthält viele nach dem Prinzip der Kamera-Arbeit visualisierte Passagen, drehbuchartige Anweisungen und orchestrale Begleitung, aber kein Wort – es ist ein Stummfilm. Als Hermann dem armen Landstreicher Felix begegnet, vom Beruf Musiker, der mit seinen naiv-sentimentalen, sprichwörtlichen Äußerungen eine Verkörperung der Dostoevskijschen Figuren repräsentiert, erkennt er in ihm den idealen Helden. Felix soll ihm mit seiner ‚Musik‘ zu einem neuen Film-Genre verhelfen – dem Tonfilm. Nach seinem dreifachen Konkurs – dem geschäftlichen, privaten und künstlerischen – entscheidet sich Hermann endgültig für den Medienwechsel. Er bereitet eine Fusion seiner Firma, des Stummfilms, mit einer anderen vor, der ‚sprechenden‘ Literatur im Stil Dostoevskijs. Der Medienwechsel wird durch den Rollentausch mit Felix vollzogen: Hermann zieht Felix’ abgenutzte, schmutzige Kleidung an und schlüpft als Schauspieler in dessen Rolle. Felix wird, umgekehrt, von Hermann rasiert, pedikürt und in dessen teure, graue Kleidungsstücke gesteckt, die ihm das Erscheinungsbild eines Gangsters geben: Anzug mit Krawatte, dazu Mantel, Hut, feine Lederschuhe und gelbe Handschuhe.¹² So ausgestattet wird Felix von Hermann erschossen – ganz in der Tradition der kriminalistischen Literatur. Der ‚theatralische‘ Dostoevskijsche

¹¹ Sander (2000) und Grübel (2000) machen auf die intertextuellen bezüge zu Tarasov-Rodinovs Erzählung „Šokolad“ (1922) aufmerksam.

¹² Die gelbe Farbe bekam um die Jahrhundertwende eine Konnotation, die heute der roten Farbe eingeräumt wird. Sie markierte den Bereich des ‚Rotlichtmilieus‘ – des Kriminellen und des Sexuellen, wie z.B. in der Literatur in Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray*, Thomas Manns *Tod in Venedig*, Arthur Schnitzlers *Traumnovelle*, im Film Richard Oswalds *The Yellow House* (1919). Berichte aus diesem Milieu wurden in der s.g. ‚gelben Presse‘ (the yellow press) veröffentlicht. Im Italienischen bezeichnet „il giallo“ noch heute einen Krimi-Film. In *Orčajanje/Despair* markieren gelbe Pfähle den Tatort des Mordes und die behandschuhten Hände des Täters. Zur russischen Konnotation von ‚gelb‘ mit der Prostitution und dem Irrenhaus vgl. Grübel 2000, 78, 79. Hier scheint Nabokov das von Jurij Tynjanov (*Problema stichotvornogo jazyka*, Moskau 1965, 51; zit. nach Hansen-Löve 1983, 333) beschriebene Verfahren der Semiotisierung der Requisiten im Theater umzukehren. Ersetzt im Theater ein Schild mit der Aufschrift ‚Wald‘ den Gegenstand, eine Waldkulisse, so steht in *Orčajanje/Despair* ein visuelles Zeichen, der gelbe Pfahl, an Stelle der Schrift.

Stil scheint mit der Entstehung des Tonfilms überflüssig zu werden. Sein Held kehrt wieder dorthin zurück, woher er gekommen ist, in die Sphäre des ‚pod-pole‘. Nach dem vollzogenen Rollentausch glaubt Hermann, den Tonfilm endgültig zu verkörpern – ein intermediales, integrales Medium, das Film und Literatur verbindet: „Мне грезится новый мир, где все люди будут друг на друга похожи, как Герман и Феликс, – мир Геликсов и Ферманов, [...] (Otčajanje, 151)“/„In fancy, I visualize a new world, where all men will resemble one another as Hermann and Felix did; a world of Helixes and Fermans (Despair, 169).“¹³

5. Medialisierung des Wahnsinns in der Medizin

5.1. Der Geisteskranke als Medium zwischen Virtualität und Realität

In der Medizin des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts wurde die Geisteskrankheit als ein Grenzbereich zur virtuellen, fiktionalen Traum- und Kunstwelt aufgefaßt (Foucault 1968, 116). Entsprechend verfuhr man bei den Beschreibungen der Symptome und bei den Benennungen verschiedener geistiger Störungen. So wurde die Hysterie als ein Zustand definiert, in welchem die Macht der Imagination und der Suggestibilität, die s.g. Psychoplastizität, die genaue Simulation pathologischer Syndrome mit sich bringt (Foucault 1968, 12; Schott 1989). Als solche sei Hysterie Simulation, Nachahmung, Verdoppelung und mimetische Reproduktion des organischen Leidens. Die Patienten wurden dementsprechend mit Zwangssuggestion zuerst durch Mesmerismus, später durch Hypnose behandelt. Als Illusion entlarvte Krankheit wurde mit Illusion kuriert. Als typische Symptome der Geisteskrankheit galten: die Unfähigkeit, sich in Zeit und Raum zurechtzufinden (Pluralität der Raum-Zeit-Koordinaten, Abbrechen der Kontinuität, Unmöglichkeit, über den Augenblick hinauszukommen, Überlagerung des Aktuellen mit dem Virtuellen), die Zersplitterung des Bewußtseins (Führung eines unzusammenhängenden, fragmentierten Monologs anstelle eines synthetischen Dialogs, zerbrochene Syntax, mangelnde Unterscheidung von aktiven und passiven Betätigungen, z.B. von Sehen und Gesehen-Werden, von Schlagen und Geschlagen-Werden, falsches Wiedererkennen), Wiederholungszwänge (Echo-Antworten, Wiederholung von mechanischen, marionettenhaften Gesten) (Foucault 1968, 31-50). Diese Symptomatik gestörter Wahrnehmung enthüllte eine enge Verwandtschaft der beiden imaginären Landschaften, des Wahnsinns und des Traums.

¹³ Der stimm- und geräuschlose Stummfilm wird in der englischen Fassung des Romans noch deutlicher zum Tonfilm. Hermann wendet sich am Romanschluß mit klaren Worten an sein Publikum, dem er mitteilt, man sei hier mit den Dreharbeiten an einem Krimi beschäftigt.

Zur Freudschen Psychoanalyse, zum s.g. ‚Wiener Quacksalber‘, hatte Nabokov eine negative Einstellung (vgl. Green 1988, 76-81; Shute 1995). Er lehnte sie sowohl als Dekodierungstheorie der inneren Mechanismen im Menschen als auch als literarische Methode der Werkdechiffrierung ab. Fast obsessiv parodierte er sie in allen seinen Werken und kontaminierte die möglichen psychoanalytischen Interpretationskonstrukte durch depsychologisierte Sujets, deren Lösung nicht in der Tiefe der Seele, sondern an der artifiziellen Oberfläche des Textes zu suchen ist (vgl. Schwalm 1991). Seine Texte sind über die optische und phonetische Textoberfläche, die Textur des Textes, wie scheinbar unwichtige Details, Wortspiele und Redensarten lesbar. Er verfährt mit den Wörtern und ‚Bildern‘ ähnlich wie die Dadaisten und Marcel Duchamp, oder auch Magritte, bei denen die psychoanalytischen Verfahren durch perzeptive abgelöst wurden. Das verborgene Geheimnis, das gemäß Freud im Detail eines Wortes oder eines Bildes steckt, wird zur Falle für den psychoanalytischen Leser umfunktioniert. Wer in einem Stock was anderes als einen Stock sieht – was ein Psychoanalytiker bei einem Gegenstand solcher Form höchstwahrscheinlich tut – kriegt einen mit dem Stock verpaßt. Er wird mit dem Verbrecher Hermann gleichgestellt, der den Stock („stick“) immer als was anderes sieht (als „lipstick“, „mystick“, „sticky“ usw.). Nabokov stattet seinen Helden mit allen medizinischen Indizien einer paranoiden Geisteskrankheit und der dazu gehörenden Traumbilder aus. Hermanns geistige Störungen scheinen, gemäß dem Freudschen Schema, durch den Bankrott, die Ehekrise und latente Homosexualität ausgelöst zu werden. Seine Wahrnehmungsstörungen zeigen sich in der *déjà-vu*-artigen ‚Überblendung‘ der Raum- und Zeitkulissen, in rebusähnlichen metaphorischen Traumbildern, in tranceartigen Geisteszuständen der Abwesenheit, in dem falschen Wiedererkennen des Ich und des Anderen, wie auch in der Unfähigkeit, passives und aktives Erleben zu unterscheiden.

Hermanns Müdigkeit auf dem Spaziergang in Prag leitet seine erste Wahrnehmungsstörung ein, das Erblicken des Doppelgängers in Felix (*Otčajanje*, 7/ *Despair*, 15). Seine Klage über Schlaflosigkeit und ständige Unerholtheit werden zum Leitmotiv des Romans. (*Otčajanje*, 111, 123, 125/ *Despair*, 125, 138, 142). Worin die Ursache des schläfrigen Zustandes steckt, verrät Hermann erst im zentralen 9. Kapitel des Romans, in dem er auch Felix ermordet. Er schreibt schon mehrere Tage, von einem bis zum nächsten Morgen (*Otčajanje*, 149/ *Despair*, 167). So schuf Nabokov eine schriftstellerische Parallele zu dem von Zwielicht zu Zwielicht lesenden Don Quijote. Cervantes’ Held liest sich, Hermann schreibt sich bis zum Wahnsinn. Nicht nur der Rezipient, sondern auch der Produzent des Textes wird durch seine Position bedroht: er ist zugleich innerhalb des Mediums – Held des autobiographischen Romans und außerhalb des Mediums – Autor des Romans. Don Quijote zieht, durch Lektüre verleitet, seinen Abenteuern entgegen. Hermann, durch sein eigenes Schreiben verlockt,

begeht den Mord. Aber hatte Hermann überhaupt Zeit, zu morden, oder verbrachte er die ganze Zeit am Schreibtisch? Beging er einen echten oder einen literarischen Mord? Am Anfang des Romans beendet Hermann seinen ersten Satz erst nach einer langen, doppeldeutigen Ellipse: „Если бы я не был совершенно уверен о своей писательской силе [...] не случилось бы ничего (*Otčajanie*, 5).“ / „If I were not sure of my power to write [...] nothing at all would have happened (*Despair*, 13).“ Sind die Tagebuchnotizen der Nacht vom 31. März die letzten Aufzeichnungen eines verfolgten Verbrechers oder die eines Drehbuchautors, der sich an den herannahenden Termin der Abgabe halten muß? Der erschöpfte Hermann meint dazu: „Но я устал; чем скорее всё это кончится, тем лучше (*Otčajanie*, 199).“ / „But I am dead-tired; the quicker it all ends, the better (*Despair*, 218).“

Für die traumähnliche Montage der Realität, des Aktuellen mit dem Abbild, dem Virtuellen bedient sich Nabokov der Metapher eines ins Wasser fallenden und dort gespiegelten Herbstblattes („лист“/„leaf“), wobei die Spiegelung im Medium der Wasseroberfläche in der englischen Fassung durch eine tödliche Konnotation ergänzt wird (*Otčajanie*, 59/*Despair*, 72). Noch auf demselben Spaziergang, als Hermann das fallende Blatt beobachtet hat, macht sich bei ihm ein somnabuler, tranceartiger Zustand bemerkbar. Das aktuelle Gespräch Hermanns mit seiner Frau beginnt mit den Zitaten des Gedichtes Puškins an seine Frau zu interferieren. Dieses Gedicht wurde von Nabokov selbst übersetzt und in der zweiten Fassung des Romans als Motto dem Vorwort vorangestellt. Das virtuelle Gedicht, von Hermann wie ein Echo rezitiert, beginnt sein aktuelles Leben mit Lydia zu überblenden (*Otčajanie*, 60, 61/*Despair*, 72, 73). Lydia merkt Hermanns Zerstreutheit und nennt ihn, gemäß dem Gedicht Puškins, zuerst einen müden Sklaven, dann assoziiert sie ihn mit einem Kind, schließlich mit einem Träumenden. Die Assoziationskette, der Poet als müder Sklave seines Mediums, das naive Kind und der Träumende werden zur Metapher der Virtualität und des verdinglichten, ikonischen Sprachdenkens.¹⁴ Hermann wird zum Sklaven seines tranceartigen, mit dem Somnambulismus vergleichbaren Zustandes.

Bald nehmen Situationen und Gespräche in Hermanns Leben die verschlüsselte Form metaphorischer, rebusartiger Traumbilder an. So evokiert das surrealistisch komponierte Stilleben Ardalions – man denke dabei an René Magrittes „Ceci n'est pas une pipe“ und „Ceci n'est pas une pomme“ – mit zwei

¹⁴ Das Kind und dessen naive Wahrnehmung spielte in den ersten „Kid Comic-Strips“ in den USA um 1900 eine сюжетbildende Rolle (Riha 1978, 176-192). Der Traum des Kindes war der Vorwand für die suggestive Wirkung der aufeinanderfolgenden Bilder, die dem zeitgenössischen Kinematoskop Edisons ähnelte. Die Konfrontation mit der Realität wurde als abruptes Erwachen des Kindes inszeniert. Das Kinoerlebnis wurde seit dem Anfang des stummen Spielfilms mit einem Traum verglichen, der Kinobesucher einem Träumenden oder Hypnotisierten gleichgestellt (vgl. Kaes 1978, 149-152; Kracauer 1996, 215-226).

Rosen und einer Pfeife auf dem zerknitterten, grünen Tuch eigentlich eine äquivalente Komposition: seine Frau Lydia, die er halb nackt, nur in ihrem grünen, zerknitterten Rock auf dem Bett in Ardalion's Atelier liegend und rauchend vorfand. Tote Dinge werden so wie im Film lebendig (*Otčajanje*, 66, 100/*Despair*, 79, 114). Beim erneuten Betrachten wird das Stilleben einer Metamorphose unterzogen. Die *natura morta* lebt und gedeiht. Die duftenden Blumen verwandeln sich in reife, sinnliche Pfirsiche, und die Pfeife wird durch einen gläsernen Aschenbecher ersetzt (*Otčajanje*, 101/*Despair*, 115): Die Früchte waren bereits geerntet, und es war schon zu Ende geraucht worden. Diese Tatsache – nach Freuds psychoanalytischen Deutung ersetzen die Früchte das Geschlecht und das Rauchen den Geschlechtsverkehr – versetzt Hermann in große Aufregung. Daß Hermann die Ehefrau und ihren Geliebten als ein „natur-mort“, tote Natur, bzw. ein „stil-life“, oder besser ‚still alive‘ sieht, entspricht seinem mörderischen Vorhaben: Er plant, Felix auf Ardalion's Grundstück in seiner eigenen Kleidung zu ermorden. Dadurch würde der Mordverdacht auf das Liebespaar, Ardalion und Lydia, fallen. Seinen Plan versteckt Hermann in ein Rebus, dessen Wortkomposita seine Handlung und die Entfaltung des Sujets enthüllen (*Otčajanje*, 49/*Despair*, 60) Die Lösung des Rebus im Russischen: *čaud* (phonetisch: šo) – *kol* (Morphem von „kolot“) – *ad* und im Englischen: *chock* – *oh* (phonetisch: o) – *late* ergibt zusammen Hermann's mörderische Beschäftigung: šo-kol-ad bzw. chock-o-late, die Schokolade, in deren Wortkomposita sich Gewaltakte und ihre Folgen verbergen. Lydia kann trotz ihrer ‚Dummheit‘ – sie gründet auf dem bildlichen Wörtlich-Nehmen der Wörter – einen geschickten Rebus für den Ehemann herstellen, indem ihm Ardalion, „orda – lion“ (*Otčajanje*, 101) bzw. „ardor – lion“ (*Despair*, 115), als ein gefährliches, animalisches Wesen präsentiert wird. Die Wortkomposita spiegeln Ardalion's und Lydias Vorstellung der Sujetentfaltung wieder: Hermann wird im Russischen durch eine Menschenmenge bedroht (die Schlußszene, in welcher der Held versucht, sich den Weg in die Freiheit zu erkämpfen), im Englischen durch seine eigene Leidenschaft für die Fiktionalität, den „ardor“ zum Löwen, das Emblem der Hollywooder Filmfirma *Metro-Goldwyn-Mayer*.¹⁵

Vor Hermann's Augen heben sich aufeinanderprojizierte, überblendete Kulissen des Aktuellen und Virtuellen auf: An mehreren Stellen des Romans fließen Hermann's Wahrnehmungen der Gegenwart mit noch nicht Erlebtem, Zukünftigem und Vergangenen, bereits Durchlebtem zusammen. Im Sommer sieht er in Königsdorf, dem Tatort des noch nicht begangenen Mordes, Schnee liegen. Die Stadtkulisse von Tarnitz wird wie ein Sediment in mehreren Schichten über die

¹⁵ Smirnov (2000) liest Ardalion's Name anagrammatisch als Art á lion. Nabokov habe im Roman die Lev-Kunst und Majakovskij's Selbstmord thematisiert, der bereits in Jakobson's Nekrolog mit einem Filmschluß zu eigenen Drehbüchern bzw. mit dem Übergang des Films ins Leben parallelisiert wurde.

Kulisse von St. Petersburg gelegt. Ein Hotel nimmt wiederum die Eigenschaften von Ardalions Wohnung an. Auch die Gemälde in Ardalions Atelier bewahren nicht ihre feste Form, sondern wechseln sozusagen ihren Inhalt, indem die Gegenstände der Stilleben sich verwandeln. Selbst Hermanns Gesicht ist einer ständigen Wandlung unterzogen, einmal erscheint er mit, ein anderes mal ohne Schnurbart, schließlich nimmt er gar die Konturen eines Stacheltieres an (*Otčajanie*, 61/*Despair*, 74).¹⁶ Die Zeit-, Raum- und Objektverschmelzungen in *Otčajanie/Despair* ähneln der filmischen Technik der Überblendung und der Montage. Alles verflüssigt sich, aus aktuellen Bildern der Umgebung werden schichtartig aufgebaute virtuelle Bilder, deren Ort in der zeitlichen Sequenz der Erzählung unbestimmt wird. Ferner verwechselt Hermann aktive und passive Handlungen: Den nicht arbeitswilligen Ardalion, der auf seine Kosten lebt, ein unbezahltes Grundstück besitzt und mit seinem Stilleben bezahlt, verwechselt er mit dem arbeitslosen, heimlosen Felix, der mit seinem Leben bezahlt. Sind doch beide Künstler, der eine Maler, der andere Musiker. Darauf folgt eine weitere Verwechslung des Pechvogels Hermann, des Ich, mit dem Spatzen liebenden Felix Wohlfahrt, der wenigstens einen Vorteil in seinem vielversprechenden Vor- und Nachnahmen hat. Dem passiven, sich wehrenden Felix schreibt er die Autorschaft der selbst geschriebenen und an sich selbst adressierten Erpressungsbriefe zu. Schließlich dringen die Wahrnehmungsstörungen in die Struktur des Romans ein, in dem Hermann einmal als Autor, ein anderes mal als Held, einmal als Regisseur, ein anderes mal als Schauspieler auftritt.

5.2. Geisteskrankheit und/als Kunst: die mediale Speicherung des Wahnsinns

Fußend auf Charakterzeichnungen der Renaissance und chiromantischen Büchern des 17. Jahrhundert postulierte Johann Caspar Lavater in *Physiognomische Fragmente* (1775) die seelenkundliche und charakterologische Interpretierbarkeit des Porträts (Baltrusaitis 1989; Madelener 1989). Die äußere Erscheinung des Menschen, seine visuelle Oberfläche, sein Schattenriß sollte dessen moralisches Leben widerspiegeln (Lavater 1992). Die Körperoberfläche wurde zum Medium des Inneren. Die Taxonomien des Physiognomischen mußten ebenso wie die pseudorationale Ausdeutung konkreter Köpfe zur Ironie herausfordern: physiognomische Porträts in der Literatur und der bildenden Kunst nahmen karnevalisierte Formen an. Synekdochische Substitute wurden mit dem Eigenleben

¹⁶ Gerade die Verwandlung des Schnurrbartes in ein Stacheltier erinnert stark an die Verfahren im Film Buñuels *Un chien andalou*, der am 1. Oktober 1929 in Paris erstmals öffentlich gezeigt wurde. Dort wandelt sich die Behaarung unter den Achseln einer Frau in einen Seeigel. Einem Mann, der sich den Mund mit der Hand weggewischt hat, verpflanzen sich auf diese Stelle die Achselhaare einer Frau. Den visuellen Metaphern für das Geschlecht der Frau steht die Metapher für das erotische Scheitern des Mannes gegenüber.

des ganzen Körpers ausgestattet. So wurde bei den Männern der Nase, bei den Frauen dem Mund eine besondere voyeuristische Aufmerksamkeit gewidmet. Beide standen für das Innerste des Menschen, für seine Moral, Psyche und die damit verbundene Sexualität. Cesare Lombrosos *Genio e follia* (1864) war die Zuspitzung einer langen Tradition der Physiognomik-Lehre (Lombroso 1995). Er wandelte lustvoll erzählte, populäre Stereotypen der Ausgrenzung zu tödlichem Ernst einer Wissenschaft um, die ihren Opfern einen Platz als Parias zuwies: Sein Buch mit Fotografien der Kriminellen und Wahnsinnigen behauptet aufgrund äußerer Ähnlichkeit der Familienmitglieder und Verwandten eine gemeinsame Neigung zu kriminellen Taten bzw. zur Geisteskrankheit, ohne daß dabei soziale oder andere biographische Faktoren ihres Lebensschicksals berücksichtigt würden.

Auf der anderen Seite bediente sich die Medizin selbst immer öfters der Kunst als Speichermediums der Geisteskrankheit. Künstler wurden angeheuert, um Geistesranke, vor allem Hysterikerinnen zu malen, die zu tanzenden Mänaden und starrenden Medusen stilisiert wurden. Später wurden Fotos aufgenommen, die in der von Jean-Martin Charcot herausgegebenen *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1876) und in der von Charcot gemeinsam mit Charles Richet publizierten Schrift *Les Démoniques dans l'art* (1887) erschienen (Madelener 1989; Didi-Hubermann 1989).

Nicht nur die Medizin hat sich der Kunst angenähert, auch die Kunst selbst schöpfte aus der Medizin. Der Kunstkritiker Max Nordau kritisierte in seinem Buch *Die Entartung* (1892-93), das er Lombroso widmete, die Kunst seiner Zeit vom Realismus bis zum Symbolismus als Ausdruck des Verfalls der Rasse. Die ‚Entartung‘, so Nordau, manifestiere sich nicht nur in Geisteskrankheiten, sondern auch in moralischen (Prostituierten), politischen (Anarchisten) und künstlerischen (Schriftsteller, Künstler) ‚Verbrechen‘ (Nordau 1892, VI, 69). Der Wahnsinn, das Verbrechen und die Kunst verschmolzen miteinander. Der Grund für die ‚Entartung‘ der Kunst suchte Nordau in der organischen Abnutzung des Menschen in der Großstadtkultur, dessen Perzeption stark beeinträchtigt wird, so daß er weder scharf sehen noch dem Verlauf von Linien und Umrissen folgen kann (Nordau 1982, 45, 90, 133, 134). Schließlich entwarf Nordau das Porträt eines typischen entarteten Künstlers, Paul Verlaines. Dazu zog er die physiognomische Lehre Lombrosos heran, um aus den unregelmäßigen Gesichtszügen des Künstlers seinen Charakter und das unvermeidliche Lebensschicksal eines Kriminellen herzuleiten: „Wir sehen einen abschreckenden Entarteten mit asymmetrischem Schädel und mongolischem Gesicht, einen impulsiven Landstreicher und Säufer, der wegen eines Sittlichkeitsverbrechens im Zuchthause gesessen hat, einen Schwachsinnigen emotiven Träumer, der schmerzlich gegen seine bösen Triebe ankämpft und in seiner Not manchmal rührende Klage­töne findet, einen Mystiker, dessen qualmiges Bewußtsein Vorstellungen von Gott und Hei-

ligen durchfluten, und einen Faselhaus, der durch unzusammenhängende Sprache, Ausdrücke ohne Bedeutung und krasse Bilder, die Abwesenheit jedes bestimmten Gedankens in seinem Gesicht bekundet (Nordau 1892, 200).“

Auf die Ähnlichkeit der Untersuchungsmethode des Kunstkenners, des Detektivs und des Psychiaters, die auf der genauen Beobachtung der Indizien beruht, macht Carlo Ginzburg (1985) aufmerksam. Das detektivische Verfahren der genauen Beobachtung vergleicht er mit der Technik der Psychoanalyse, die dem Detail der Aussage (der Sprache) oder des Benehmens (des Bildes) die verborgenen Geheimnisse entlockt. Die Kunstkennerschaft, die Detektion und die Medizin rückten einander nahe. Alle drei bedienen sich der metonymischen Methode, wo die im jeweiligen Medium – der Sprache, der Schrift und des Bildes – gespeicherten Spuren für das Unsichtbare stehen. Daß die modernen visuellen Medien gerade in dem Bereich des Detektivromans in die Literatur eindringen, ist nach Friedrich A. Kittler (1995, 314) letztlich der Technik der Kriminologie wie auch der Psychopathologie zuzuschreiben. Wie die Kriminellen durch eine visuell akkurate Spurensicherung dingfest gemacht wurden, so wurde auch die differenzierende Definition psychopathologischer Befunde durch eine detaillierte Visualisierung des Krankheitsbildes angebahnt. Die optische Dokumentation bedient sich in beiden Fällen fotografischer, später filmischer Verfahren.

In *Otčajanie/Despair* werden Kunst, Verbrechen und Wahnsinn untrennbar miteinander verflochten, sogar austauschbar. Hermann stellt die Arbeit des Dichters mit der des Schauspielers und der des Verbrechers gleich. (*Otčajanie*, 5/*Despair*, 13). Wie Thomas De Quincey in dem berühmten Essay „On Murder Considered as One of the Fine Arts“ (1827) beschwört Hermann die Ästhetik des Verbrechens. Wie die Connaissanceure des Mordes in De Quincys Essay inszeniert Hermann seinen Mord als künstlerisches Meisterwerk. Mit dem Mord an Felix wird es vollendet und zugleich signiert (*Otčajanie*, 170/*Despair*, 188). Sein Werk gerät in ein Ambivalenzverhältnis von Kunst, Wahnsinn und Verbrechen.

Auch die Physiognomie von Hermann alias Felix ist höchst verdächtig (*Otčajanie*, 19, 20/*Despair*, 26, 27): Die Doppelbeschreibung beginnt mitten im Gesicht mit der Großaufnahme der prominenten, exponierten Nase, womit Nabokov nicht nur an Gogol's Novelle „Nos“, sondern auch an die nosologische Aufmerksamkeit der Kriminalmedizin anspielt. Die Lippen werden als so dünn beschrieben, als ob sie weggewischt wären (eine Anspielung an Bunuels *Un chien andalou*). Der einzige Unterschied zwischen Hermann und Felix befindet sich auf der Stirn Hermanns, wo die Adern in Form des Buchstabens M, eines Kains-Mals, hervortreten.¹⁷ Die Beschreibung von Hermanns Zügen verliert

¹⁷ Nabokov spielt damit an den 1931 uraufgeführten Fritz Lang-Film *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* mit Peter Lorre als einem geisteskranken Kinderschänder an. Dort wird dem

sich in Details, geht derart auf die Form der Nase, der Zähne, der Augen und Ohren ein, daß die Gesamtübersicht verloren geht. Über augenfällige Merkmale wie die Haar- und Augenfarbe erfährt man nichts. Die Beschreibung setzt ihrem Informationsgehalt nach voraus, daß der Leser ein Foto oder ein Bild vor Augen hat, so daß allgemeine Angaben unnötig erscheinen. So gewinnt sie einen detektivischen bzw. einen kunsthistorischen, Morellischen Charakter.¹⁸ Der einzige Unterschied zwischen Hermann und seinem Doppelgänger Felix liegt in der Bekleidung und der Körperpflege. Felix ist ein schmutziger, ungepflegter Landstreicher (man denke an Nordaus Beschreibung Paul Verlaines!) in verfallener Kleidung (*Otčajanje*, 11, 12/*Despair*, 19). Hermann sieht sich veranlaßt, sein eigenes gepflegtes Aussehen als den einzigen Unterschied zwischen den beiden zu unterstreichen: Er selbst sei ein gesunder, sauberer und wohlgekleideter Mann (*Otčajanje*, 11/*Despair*, 18, 19). Aussehen, Bekleidung und Gepflegtheit des Körpers betrachtet Hermann als Spiegel des physischen und psychischen Gesundheitszustandes. Schließlich werden Hermann und Felix wie in einem Kamerablick miteinander verglichen, wobei der soziale Unterschied hervorgehoben wird (*Otčajanje*, 13/*Despair*, 21).

Bald entdeckt Hermann noch einen weiteren Makel an seinem Doppelgänger – seine Perzeptionsschwäche (man denke an die von Nordau festgestellte Sehschwäche der ‚entarteten‘ Künstler!), ja sogar Blindheit: Felix sieht die Ähnlichkeit zwischen den beiden nicht. Durch den Mord soll Felix als ein ‚entarteter‘, wahrnehmungsgestörter Künstler-Landstreicher im Nordauschen Sinne entfernt werden. Doch bald nach dem Identitätswechsel werden auch an Hermanns Gesicht Züge erkennbar, die sich der Darstellung – jedenfalls mit dem Bleistift – entziehen (*Otčajanje*, 40/*Despair*, 49). Wegen der Schwierigkeit, die das Porträt Hermanns bereitet, entscheidet sich Ardalion, ihn im Profil zu malen, so wie die Kriminellen von der Polizei auch aufgenommen wurden. Hermanns Gesicht bleibt schließlich ohne Augen, die der sehende Maler dem Gesehenen bis zuletzt vorenthält (*Otčajanje*, 50/*Despair*, 61). Der unbegabte Maler Ardalion übernimmt die Rolle des Kunstkenners: in seinem physiognomischen Verständnis von Kunst blickt er nicht auf das Wesentliche, sondern nur auf die Abweichungen, die verräterischen Nebensächlichkeiten (*Otčajanje*, 41/*Despair*, 51). Erneut bestätigt sich die detektivische Funktion Ardalions als Aufdecker von Hermanns Verfahren der verdoppelnden Projektion. Als außerhalb der Kunst, der projektiven Medien stehender ‚Kleckser‘ betrachtet er die

Mörder mit Kreide ein M auf den Mantel geschrieben, wodurch seine weitere Verfolgung, schließlich die Ergreifung ermöglicht wird.

¹⁸ Der Mediziner Giovanni Morelli führte eine neue Methode der Attribution von unsignierten Werken alter Meister ein. Seine Methode beruhte auf der genauen Beobachtung der sekundären, scheinbar unwichtigen Bilddetails, wie die Darstellung der Ohren, Nasen und Hände, welche die Unterscheidung zwischen Original und Kopie ermöglichten (vgl. Ginzburg 1985).

Verfahren der Projektion mit jener desillusionierenden Einfalt, durch die sie bloßgestellt wird. Wo sich für Hermann Kunst, Verbrechen und Wahn vermischen, sieht Ardalion nur den Wahn.

War der Wahnsinn bis ins 19. Jahrhundert stets die Projektionsfläche für etwas anderes, eine Verkörperung, so wurde er Ende des 19. Jahrhunderts endgültig internalisiert, inkorporiert. Der Doppelgänger bedient sich nicht mehr einer nach außen projizierten Bühne, wie die Gestalten des frühen 19. Jahrhunderts. Seine Gespaltenheit wird vielmehr in das Innere des Körpers verlegt, der Körper dagegen metaphorisch zu einem Haus, Schloß oder Theater vergrößert. Insofern spielt sich das Drama des Doppelgängers nicht mehr außerhalb, sondern innerhalb des Körper-Theaters ab. Kleine, inszenierte Bühnen, auf denen der romantische Doppelgänger erscheint, werden durch ganze Theatergebäude ersetzt. Der Wohnsitz Henry Jekylls in Robert Louis Stevensons *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1885/86) spiegelt den gespaltenen, dualen inneren Zustand des Helden wider.¹⁹ Das Haus besteht aus zwei disparaten Hälften, die durch einen geheimen Korridor verbunden sind. Die gepflegte Hälfte mit einer repräsentativen Fassade bewohnt der Wissenschaftler Dr. Jekyll, die unfreundliche und unnahbare auf der Seitenstraße mit dem bedeutungsvollen

¹⁹ Nabokov (1982, 231-261, 473, 474) zählte Stevensons *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* mit seinen wortkünstlerischen Verfahren zu den größten Meisterwerken der europäischen Literatur und zu den wichtigsten Vorläufern des modernen Kriminalromans. Die ‚Verwandlung‘ Dr. Jekylls in Mr. Hyde beschrieb er als filmähnliche Projektion des bösen Hyde auf die Projektionsfläche des guten Jekyll, bis der erste schließlich die ganze Fläche des zweiten ausfüllt. Dasselbe Verfahren der Projektion scheint Nabokov selbst in seinem Roman *Otčajanjel/Despair* anzuwenden, worin der Held an einem Roman schreibt und einen Film dreht. Der Autor bzw. der ‚Regisseur‘ wird von seinem eigenen Helden bzw. ‚Schauspieler‘ überblendet. Die Macht der Projektion nimmt zu, bis der Autor des Romans und der ‚Regisseur‘ durch gesteigerte Suggestion selbst zum Romanhelden bzw. zum ‚Schauspieler‘ werden. Auch andere Motive aus Stevensons Erzählung, auf die Nabokov in seiner literarischen Analyse aufmerksam macht, finden in verarbeiteter Form den Weg in seinen Roman, wie z.B. der Spazierstock als Verweis auf die Identität des Täters und die Schokoladen-Metapher für den Bereich des Kriminellen. Deckt in *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* der Stock, gebrochen in zwei Teile, die gespaltene Identität des Täters auf, benutzt ihn Nabokov, um die wahre Identität des Opfers bzw. die neue Identität des Täters bloßzulegen. Das Wort Stock, „stick“ bzw. „cane“, zieht sich in der englischen Fassung wie ein roter Faden durch den ganzen Roman, versteckt in verschiedenen unauffälligen Wortkomposita oder ‚Bildern‘. Die Stock-Signale erscheinen an allen fatalen Stellen, an denen sich Hermann auf die Falle zubewegt, die schließlich über ihm zuschnappen wird. Zuerst benutzt Nabokov das Wort ‚stick‘ völlig unauffällig als Synonym für ein anderes englisches Wort („stick in a new rib“, 15; „sticky soil“, 16; „my thoughts stick to the adventures“, 29, 30; „feeling sticky“, 190). Bald erscheint das Wort als Anagramm in anderen Wörtern. Lydias ‚dumme‘ Deutung des Wortes „mystic“ öffnet einen doppelten Boden, der den Besitzer und seinen Gegenstand bloßlegt: „my-stick“ (33). Schließlich versteckt sich der Stock in einem kleinen, visualisierten „sticking out a minor detail“ (161), er erscheint deutlich auf dem ‚Bild‘ als Stock (72, 73, 83, 85, 175) und erfaßt als Echo ‚ick‘ sogar die auditive Ebene des Textes (175). Erst beim erneuten Lesen entdecken Hermann und der Leser den fatalen Fehler, den auf dem Tatort vergessenen Stock, auf den Felix‘ Vor- und Nachnamen eingeschnitten waren. Beide stecken ‚stick‘, in der Falle. Ähnlich wird in der russischen Fassung concettistisch das Wort „palka“ entfaltet (vgl. Lachmann 2000).

Namen „Queer Street“ Mr. Hyde (Stevenson 1994, 10, 11). Die Fassade steht stellvertretend für die physiognomische Beschreibung Mr. Hydes, mit dessen Gesicht irgendetwas nicht in Ordnung zu sein scheint, was jedoch niemand genauer zu präzisieren vermag (Stevenson 1994, 14, 23). Mr. Utterson, der die Rolle des Detektivs übernimmt, empfindet eine Affinität zum Theater (Stevenson 1994, 9). Nachts leuchten die Bilder der kriminellen Tat wie im Spielfilm („in a scroll of lighted picture“, Stevenson 1994, 20) vor seinen Augen. Die endgültige ‚Überblendung‘ Dr. Jekylls durch Mr. Hyde erfolgt im Laboratorium, dem „surgical theatre“ mit der Glasdecke (bei Nabokov in der Beleuchtung des „surgical light“, *Despair*, 37). Der Körper wird in Stevensons Erzählung zum architektonischen Bau, zum Theater vergrößert, der Detektiv zum Besucher des Theaters, zum Zuschauer der vorgeführten Theaterstücke, der Sektion des Doppelgängers, gemacht.

Die Metamorphose Dr. Jekylls in Mr. Hyde, die noch am menschlichen Körper stattfindet – die kräftigen Hände Dr. Jekylls werden zu den dünnen, blassen Händen Mr. Hydes – realisiert Nabokov als Entfaltung der Haus-Metapher, als Umzug aus einem Hochhaus in ein einfaches Zimmer. Im Akt der Betrachtung seines Doppelgängers fühlt sich Hermann, als ob er aus der zehnten Etage eines Hochhauses heruntergefallen wäre (*Otčajanie*, 10/*Despair*, 17). Das Hermann-Gebäude stürzt wie in einem Slapstick Buster Keatons. Dabei gerät seine Wohnung in Unordnung und wird wie eine leere, verwüstete Landschaft voller Echos unbewohnbar (*Otčajanie*, 10, 21/*Despair*, 10, 29). Hermann muß sich nach einer neuen Unterkunft umschauen. In einem Traum gelangt er, so wie Dr. Jekyll, durch einen langen Korridor vor die Tür eines leeren, weiß angestrichenen, unbewohnten Zimmers. In der englischen Fassung werden dort gerade die ersten Umzugsarbeiten ausgeführt: die Vorhänge angebracht und ein Stuhl in die Mitte gestellt – wohl die Vorbereitung einer inszenierten Bühne für die Projektion des Doppelgängers (*Otčajanie*, 46/*Despair*, 56, 57). Schließlich gleicht Hermann seinen eigenen Körper mit einem kleinen klappbaren Theater (*Otčajanie*, 88/*Despair*, 100). Das neue Zimmer als improvisierte Bühne wird durch seinen Körper internalisiert, inkorporiert. Als die neuen Räume schließlich mit allen Bequemlichkeiten für den Einzug bereit stehen, stellt Hermann fest, daß ihm die neue Unterkunft, Felix' gestohlene Identität, unangenehm fremd erscheint (*Otčajanie*, 168/*Despair*, 186).

In Bram Stokers *Dracula*-Roman wird der Vampirismus zur Metonymie der Psychopathologie, ausgestattet mit allen ältern Signifikanten der Geisteskrankheit (Kittler 1993). Die innere, psychische Landschaft vergrößert sich zu einer geographischen Landschaft, fremd, widersprüchlich und gespalten. Der unternehmungslustige John Harker begibt sich nach Trans-(s)ylvanien, ein Land der Trance, um ein Immobiliengeschäft mit dem Grafen Drakula zu schließen. Gemäß Stevensons Hausmetapher sucht der Untote eine neue Unterkunft, einen

neuen Körper. Das letzte Grenzort heißt Bistritz, abgeleitet von „bister“, (mental) klar im Serbokroatischen. Bald leidet Harker unter ersten Schlafstörungen (Stoker 1975, 4), vergleicht die blasse, jedoch vitale Gestalt des Grafen mit dem Geiste von Hamlets Vater (Stoker 1975, 33), in sich selbst erkennt er Hamlet (38). Den Ärzten scheint Draculas raubvogelartiges, blasses Gesicht mit scharfen, glänzenden Zähnen im kriminalanthropologischen Sinne suspekt: „The Count is a criminal and of criminal type. Nordau and Lombroso would so classify him (Stoker 1975, 300).“ Graf Drakula interessiert sich für das Gut „Quarter Face“, in dessen Nähe sich ein privates Irrenhaus befindet (Stoker 1975, 25, 26). Der erste vom Vampirismus befallene Patient ist Renfield, von dem Dr. Seward bemerkt: „There is a method in his madness (Stoker 1975, 60).“ Als Graf Drakula mit seiner ‚Familie‘ übersiedelt, bedient er sich eines Schiffes. Das Schiff wird nicht mit dem englischen ‚it‘ für Gegenstände bezeichnet, sondern zu „she“ personifiziert, femininisiert und mit einer Hysterikerin verglichen (Stoker 1975, 76). Das zweite Opfer ist eine Frau, Lucy Westenra, die im Schlaf das Gefühl hat, im Wasser zu versenken. Im Sterben liegend vergleicht sie sich mit der ertrunkenen Ophelia (Stoker 1975, 125). Als alte Bekannte sie wieder als Untote erblicken, beschreiben sie sie gemäß den optischen Stereotypen für die Hysterie: Das Gesicht der Frau erstarrt zur physiognomischen Maske der archaischen und asiatischen Völker. Sein erotisches Zentrum, der Mund, erreicht die Dimension eines Marktplatzes, und ihre Augen entfalten die mörderische Kraft des Medusenblicks (Stoker 1975, 190).

Bram Stokers *Dracula* diente Nabokov in *Otčajanje/Despair* als eine wichtige Quelle für intertextuelles Spiel mit unterschiedlichen Medien der Erzählung. Das Ehepaar, Hermann und Lydia, zeigt gelegentlich Symptome der Hysterie. Sie werden dadurch ausgelöst, daß die Protagonisten in das Medium des Films hineingezogen werden. Hermann, seit seiner Reise nach Prag mit seinem ‚Kamera-Auge‘ intensiv mit den ‚Dreharbeiten‘ zu seinem Mord beschäftigt, bereiten seine Nerven ständig Probleme (*Otčajanje*, 180/*Despair* 198). Auch Lydia bewegt sich wie eine Hysterikerin, wenn sie Hermann auf ihre Rolle in seinem ‚Film‘ vorbereitet (*Otčajanje*, 142/*Despair*, 159). Hermanns Reise in den slawischen Bereich, nach Prag, findet wie Harkers Reise nach Transylvanien im literarisch und filmisch oft fatalen Monat Mai statt. Wie Harker auf ein unheimliches deutsch-romanisch-slavisches Wortgemisch trifft (Stoker 1975, 7), läuft Hermann an Geschäftsinschriften vorbei, die ihm teilweise bekannt, teilweise unheimlich vorkommen (*Otčajanje*, 8/*Despair*, 18). Der Name des Grenzortes, wo das Heimische ins Fremde übergeht, bei Harker Bistritz, hat in Nabokovs Roman sein Äquivalent im deutsch-tschechischen Grenzort Tarnitz, der den Übergang in die maskierte, filmische Welt der Tarnung markiert. Statt wie Harker ein Immobiliengeschäft abzuschließen, betreibt Hermann die Übernahme bzw. die Fusion der eigenen Firma mit einer ausländischen (*Otčajanje*,

7/Despair, 15). Die Geographie des Wahnsinns, bei Stoker auf den östlichen Balkan verortet, konstituiert sich bei Nabokov als eine Überblendung der deutschen Ortskulisse mit einer russischen. So evoziert das Reiterdenkmal in Tarnitz ein anderes Reiterdenkmal – Etiënne Maurice Falconets Peter den Großen als ‚ehernen Reiter‘ auf dem sich aufbäumenden Pferd in St. Petersburg, der schon in Puškins „Mednyj vsadnik“ und Andrej Belyj *Peterburg* als Gedächtnisraum der Stadt fungiert (Lachmann 1990, 43). So wie das unheimliche Trans-(s)ylvanien ein geographisiertes Sinnbild der menschlichen Psyche ist, ist auch die östliche Umgebung Berlins, wo Ardalions unbezahltes, schwer zugängliches, feuchtes, von Mücken heimgesuchtes Grundstück liegt, auf dem der Mord geschah, ein Niemandsland ohne Besitzer. Als Hermann eine große Umgebungskarte über seinen Körper ausbreitet, um den Tatort genau zu bestimmen, nützen ihm seine Körperpartien neben den Ortsnamen als zusätzliche Wegweiser. Sein Körper verwandelt sich in einen chiromantischen Körper-Atlas (*Otčajanie*, 51, 52/Despair, 62, 63): Berlin liegt noch in der Nähe seines linken Ellbogens, von wo die Eisenbahnlinie entlang seines linken Ärmels in Richtung Osten verläuft. In Königsdorf, dem Ort, in dessen Nähe der Mord geschieht, befindet sich das Nervenzentrum. Von dort möchte Hermann Eichenberg erreichen, das sich im Einklang mit seinem Namen hinter dem untersten Knopf der Weste versteckt. Von dort führt der Weg zum sylvanischen Waldau, wo der linke Daumen ruht. Es gibt, so Hermann, eine enge Verbindung zwischen Königsdorf, dem Nervenzentrum, und Waldau, dem Daumen, der schließlich den Hahn des Revolvers spannen wird. Hermanns Körper-Atlas, dessen Zonen sich nach dem Verfremdungs-Prinzip hinter den Ortsnamen verstecken, stellt eine enge Verbindung zwischen Nervenzentrum, Sexualität und Handeln zusammen.

6. Intermediale Spaltung des Wahnsinns

Während die Literatur den Wahnsinn nur durch visualisierte Beschreibungen und den „skaz“ inszenieren konnte, transformierte der Film die inszenierte Intermedialität zur echten, realisierten Intermedialität. Intermedial strukturierte literarische Stoffe, wie Doppelgänger- und Vampirgeschichten okkupierten die Leinwand. Der Stummfilm macht sich selbst zum Thema, wenn er stumme Doubles und Schattengestalten durch Montage, Doppelbelichtung oder mit Hilfe der Hell-Dunkel-Effekte des Schwarz-Weiß-Films Gestalt annehmen läßt. Schon die Zahl von Filmen mit Doppelgängerthematik veranlasst Kittler (1995, 311-314) zu der Beobachtung, daß der Doppelgänger zur Metapher der Leinwand selbst und ihrer Wirkungsästhetik auf den Zuschauer wurde. Frühere Stoffe phantastischer Literatur fanden ihre filmische Verarbeitung. So erlag der Wahnsinn selbst mit der Entstehung des Films einer intermedialen Spaltung in

das neue Medium des Films und das alte Medium der Literatur, die sich ihrerseits bald vom Film nicht mehr unabhängig halten konnte.

6.1. Implosion des Wahnsinns in der Literatur: Ornamentalisierung

Die Psychoanalyse, so Tsvetan Todorov (1978, 142, 143), hat die phantastische Literatur, die Welt der Doppelgänger und Vampire, abgelöst und ersetzt, indem sie sich ihre Themen – obschon als Forschungsgegenstand – zueigen machte. Das Phantastische, dessen Funktion es ist, den Text dem Zugriff des Gesetzes zu entziehen, wurde durch den methodischen Eingriff der Psychoanalyse entzaubert. Dem Wahnsinn, verhüllt in die phantastische Inszenierung, wurde seine Methode enteignet. So blieb von ihm nur noch seine Inszenierung, sein Effekt übrig. Die Krankheit wurde durch die Psychoanalyse entdiabolisiert und entmystifiziert, rationalisiert. Die alten Signifikanten des Wahnsinns wurden verdeckter, oft zitierartig, ja ornamental angewendet, wie z.B. in Arthur Schnitzlers *Traumnovelle* (1925-26), in der die Bereiche der Sexualität und des Traumes mit den alten Signifikanten des Wahnsinns belegt werden. So macht der polnische Pianist Nachtigall, der bei einer Orgie als Musikant anwesend sein darf, eine Anspielung auf Rumänien, das Land der Vampire: „Ich hab’ schon viel gesehen, man glaubt nicht, in solchen kleinen Städten – besonders Rumänien, – man erlebt vieles (Schnitzler 1999, 32).“ Die geheime Parole, welche die Tür zur verbotenen Orgie öffnet, lautet „Dänemark“ – das Land Hamlets. Da der Arzt Fridolin die zweite Parole nicht erraten kann – wohl „Hamlet“, wird er als nicht Eingeweihter hinausgeworfen. Seine Ehefrau wiederum betrügt ihn währenddessen in ihrem Traum mit einem Dänen.

Auch in Nabokovs *Otčajanie/Despair* werden die Signifikanten des Wahnsinns von ihren Signifikaten getrennt, erscheinen demotiviert und als verselbständigte Ornamente. Wie in Bram Stokers *Dracula* tropft auch in *Otčajanie/Despair* auf mehreren Seiten das Blut oder wird, umgekehrt, über Anämie geklagt (*Otčajanie*, 5, 18-20/*Despair*, 13, 26-28). Hermann spricht als Autor immer wieder mit einer vampirartigen Obsession über das Blut, mit dem seine anämischen Romanhelden ernährt werden sollten: „Бледные организмы литературных героев, питаются под руководством автора, наливаются живой читательской кровью (*Otčajanie*, 19).“ / „The pale organism of literary heroes feeding under the author’s supervision swell gradually with the reader’s lifeblood (*Despair*, 26).“²⁰ Der Familienfreund Orlovius, dessen Rolle im Roman völlig nebulös ist, ist allem Anschein nach ein verkappter Vampir.²¹ Obwohl

²⁰ Zu Hermanns vampirartigem Dasein vgl. auch Grübel 2000, 75.

²¹ Sein Name läßt sich vom Obervampir Drakula aus Murnaus berühmtem Stummfilm *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922) herleiten, in dem Drakula wegen seines adlerartigen Gesichts einen slawisch klingenden Namen, Graf Orlok, erhält.

Orlovius als permanente Nebenfigur funktionslos bleibt und sich unscheinbar im Hintergrund hält, spielt er – darin nur Hermann vergleichbar – eine wichtige Rolle für die Entstehung des Romans bzw. ‚Films‘. Der Leser erfährt nie, was eigentlich Orlovius von Beruf ist, oder worauf sein Verhältnis zu Hermann beruht. Hermann teilt dem Leser beiläufig mit, daß er bald nach der Begegnung mit seinem Doppelgänger in Kontakt mit Orlovius getreten sei (*Otčajanie*, 47/*Despair*, 53, 54). Orlovius scheint einen Einblick in Hermanns Schreiben an seinem filmischen Roman zu haben, wobei Hermann dem Leser besorgt mitteilt, daß Orlovius unzufrieden mit dem Verlauf der Kapitel sei. Er unterbricht Hermann gerade in dem Augenblick, als dieser einen neuen Helden ins Sujet einführen möchte (*Otčajanie*, 43/*Despair*, 58). In der englischen Fassung des Romans fängt Hermann an, Orlovius’ Instruktionen genau zu befolgen (*Despair*, 58). Schließlich unterschreibt Hermann einen mysteriösen Vertrag mit Orlovius’ Firma, der ihn zu bedrücken scheint: Seither verschlechtert sich sein seelischer Zustand, er wird depressiv, schweigsam und geistig abwesend (*Otčajanie*, 48/*Despair*, 59). Erst gegen Ende des Romans erfährt der Leser, daß Hermann einen einzigen Vertrag abgeschlossen hat, nämlich eine hohe Lebensversicherung: Orlovius ist, wie Vampire, ein Lebensversicherungsagent. Auch von Orlovius’ Erscheinungsbild erfährt der Leser sehr wenig. In der russischen Fassung macht sich in seinem Akzent die Aussprache des ‚l‘ bemerkbar, die Hermann mit dem ‚l‘ im russischen Wort „lopata“, die Schaufel, vergleicht. So macht Orlovius aus jedem ‚l‘ eine Schaufel, die man am häufigsten wohl auf Friedhöfen benutzt (*Otčajanie*, 43). Die Tatsache, daß das Englische das Wortspiel mit der ‚Schaufel‘ nicht erlaubt, kompensiert Nabokov durch den Tausch von Labialen, indem Orlovius ‚the best‘ als ‚Pest‘ – die Begleiterin der Vampire – ins Gespräch bringt: „When I young was, I came upon the idea of supposing only the best (he all but turned ‚best‘ into ‚pest‘, so gross were his lip-consonants). I hold this idea always. The chief thing by me is optimism (*Despair*, 58).“ Die Pest war es, woran Orlovius in seiner Vampirjugend geglaubt hat. Als ‚Lebensversicherer‘ zieht er sie immer wieder hoffnungsvoll in Erwägung – der Gedanke erfüllt ihn mit Optimismus. Auch die Art, wie sich Orlovius Hermanns Porträt anschaut, spricht für seinen vampirartigen Kunstgeschmack: Mit halbgeöffnetem Mund tritt er ganz nah an das Bild, so daß er das Bild nicht mehr sehen, sondern nur noch riechen kann, als ob er es verspeisen wollte. Den grellen Pastellfarben des Porträts zieht er die schwarz-weiße Technik einer daneben aufgehängten Lithographie vor, noch besonders, weil ihm das Motiv, Arnold Böcklins „Toteninsel“, gefällt (*Otčajanie*, 55/*Despair*, 66). Die Aufmerksamkeit wird auf seine Zähne (*Otčajanie*, 125/*Despair*, 141) und greifartige Hände gelenkt (*Otčajanie*, 105/*Despair*, 119). Schließlich scheint auch Hermann dem Vampirismus zu verfallen: Er legt sich mit den Spiegeln an (*Otčajanie*, 22, 23, 169/*Despair*, 31, 187). Vor Toten empfindet er

keine Angst (*Otčajanje*, 175/*Despair*, 193), fürchtet sich jedoch vor seinem eigenem Schatten (Vampire haben kein Schatten, sondern sind selbst Schatten!), wenn dieser tot zu seinen Füßen fällt (*Otčajanje*, 169/*Despair*, 187). Auf zahlreiche Geister in Nabokovs Werken, die in der Wasserspiegelung, im Nebel, in Lichtstrahlen der natürlichen oder künstlichen Beleuchtung erscheinen oder sich durch Tiere zeigen, machten Rowe (1971, 1976, 1981) und Drubek-Meyer/Meyer (1999) aufmerksam. Die Schattenwelt der zugleich Toten und Unsterblichen spielt auf das Medium Film an, die schwarz-weiße, unsterbliche und doch tote Schattenwelt auf der Kinoleinwand. Der Vampirismus, der sich in Bram Stokers *Dracula* der Menschen als erotisierter, anziehender Medien bedient, wird in Nabokovs *Otčajanje/Despair* zur Erotisierung der Schaulust, des Voyeurismus, die sich bei Hermann zur verdoppelnden Betrachtung seiner selbst aus dem tot-untoten Mediums des Films heraus steigert. Nicht nur der erotische Körper auf der Leinwand, sondern vor allem seine Rückkoppelung an das Auge, an den erotisierten, voyeuristischen Blick des Zuschauers, macht die erotische Anziehungskraft des Mediums aus. So thematisiert Nabokov, wie viele seiner Zeitgenossen, die erotische Wirkung der neuen Medien (vgl. Drubek-Meyer/Meyer 1999), neben dem Film und der Fotografie etwa unter die Kleidung wie unter die Haut blickende Röntgenstrahlen, die den menschlichen Körper einem eindringlichen Voyeurismus unterzogen haben (Civ'jan 1984; Tsvian 1996).

6.2. Explosion des Wahnsinns im Film: das Medium Film als Geisteskrankheit

Der Film als Medium des Optisch-Unbewußten entzog sich wegen seiner Sog-Wirkung vorerst der Reflexion und der Analyse. Der einzige frühe Versuch, filmische Verfahren psychoanalytisch zu interpretieren, Hugo Münsterbergs *Grundzüge der Psychotechnik* (1914) bzw. *The Photoplay. A Psychological Study* (1916) fanden unter den Zeitgenossen kein Echo (Kittler 1985b, 95-104). Die Kino-Debatte aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts spiegelt das ungelöste Problem der Film-Bewältigung: Sie ist von der Angst vor der Macht der beweglichen Bilder über den Künstler selbst und den Rezipienten geprägt, der in einen unreflektierten, tranceartigen Zustand versetzt wird (Bolz 1987). Für Walter Benjamin (1977, 10-44) war der Film, nicht die Fotografie, der Repräsentant „des Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.“ Die Kunst und der Künstler, so Benjamin, seien im Kino ihrer Echtheit, des Hier und Jetzt, beraubt, und durch eine virtuelle, traumähnliche Scheinexistenz ersetzt. Die Reproduktion auf der Filmrolle verwandele den echten Theaterschauspieler aus Fleisch und Blut zu einem durch die Kamera gespeicherten Doppelgänger. Benjamin veranschaulicht dies am Beispiel der zeitgenössischen

Rezeption des Romans *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* oder *Si gira* (1924) von Luigi Pirandello: „Der Filmdarsteller fühlt sich wie im Exil. Exiliert nicht nur von der Bühne, sondern von seiner eigenen Person. Mit einem dunklen Unbehagen spürt er die unerklärliche Leere, die dadurch entsteht, daß sein Körper zur Ausfallserscheinung wird, daß er sich verflüchtigt und seiner Realität, seines Lebens, seiner Stimme und der Geräusche, die er verursacht, indem er sich rührt, beraubt wird, um sich in ein stummes Bild zu verwandeln, das einen Augenblick auf der Leinwand zittert und sodann in der Stille verschwindet (Benjamin 1977, 25).“ Wie die Helden der romantischen Doppelgängergeschichten muß nun der Schauspieler um die Materialität seines Körpers fürchten, die von der Maschine in einen virtuellen Schatten verwandelt wird. Das Befremden des Schauspielers vor der Apparatur vergleicht Benjamin mit dem Befremden des Menschen vor seiner Erscheinung im Spiegel. Durch die Kamera sei das Spiegelbild vom Menschen ablösbar und transponierbar geworden. Der Schauspieler verliere seine menschliche Identität und werde als Requisit und Maske verdinglicht. Auch die dargestellten Helden der Tradition, selbst historische Zeugen seien durch ihre filmischen Doppelgänger ersetzt worden, so daß die Geschichte neu produziert und redupliziert werde. Zudem würden Schauen und Erleben durch den Film eng verknüpft und letztlich austauschbar, so daß Schauen immer mehr Erleben bedeute. Die filmische Fiktion überdecke das Leben. Entsprechend verwandele der Film nicht nur den Schauspieler, sondern auch den Zuschauer in einen Doppelgänger.

Erwin Panofsky (1993) widmete seinen Aufsatz „On Movies“ (1936) nicht mehr der Entfaltung der Bilder auf der Kinoleinwand, sondern seiner Wirkung auf den Kinobesucher. Nicht mehr die Angst, sondern eine detektivische Analyse kennzeichnet seine Schrift. Der Zuschauer, gefesselt an seinen Sitzplatz im dunklen, suggestiven Kinosaal spaltet sich. In der Schaulust trennen sich die Augen von dem Körper und identifizieren sich mit der beweglichen Kamera: „Im Kino hat der Zuschauer einen festen Sitzplatz, aber nur physisch... Ästhetisch gesehen ist er in permanenter Bewegung, indem sein Auge sich mit den Linsen der Kamera identifiziert, die permanent in Hinsicht auf Abstand und Richtung die Stellung ändert. Und der dem Zuschauer präsentierte Raum ist so beweglich wie der Zuschauer selbst. Nicht nur bewegen feste Körper sich im Raum, sondern der Raum selbst bewegt, ändert, löst, und rekrustallisiert sich [...] (zit. nach Kracauer 1991, 12).“ Das Auge wird zur Synekdoche für den Zuschauer und sein Erlebnis. So entsteht auch im Rahmen der Filmkunst ein mediales Dreieck: Der erste Blick, der nicht sieht, ist der Schauspieler im Film. Der zweite Blick, der sieht, daß der erste nicht sieht, ist der in die Trance versetzte Zuschauer, der mit den Augen die Projektionsfläche betritt. Der dritte Blick, der sieht, daß die ersten zwei nicht sehen, gehört dem Zuschauer-Detektiv, der sich der Wirkung des Mediums bewußt ist. Falls der dritte, re-

flektierte Blick nicht zustande kommt, fällt der Zuschauer-Schauspieler seiner eigenen Imaginationskraft zum Opfer.

Die intermediale Dimension des Doppelgängermotivs fand schließlich ihre filmische Verarbeitung im metafilmischen Langfilm-Slapstick *Sherlock Junior* (1924) unter der Regie Buster Keatons, der auch die Hauptrolle spielte. Buster Keaton tritt in der Rolle eines begeisterten Lesers von Sherlock Holmes auf, der als Filmvorführer im Kino arbeitet. Bei dem Versuch, die im Buch beschriebenen, detektivischen Vorgehensweisen im wirklichen Leben nachzuahmen, fällt er der Literatur zum Opfer. In seiner Verzweiflung schläft er bei der Kinovorführung eines Detektivfilms, eines Films im Film, ein. Im Traum spaltet er sich – durch Doppelbelichtung – in einen Träumer, den schlafend Betrachtenden, und einen aktiven Doppelgänger, der als Detektiv die Leinwand betritt. Zunächst ist er im Kinosaal noch als Bühnenschauspieler, nicht als Filmstar präsent: Er purzelt aus einer Szene in die andere, bevor er von den immer wieder neuen fiktionalen Räumen der Leinwand wirklich absorbiert wird. Doch die Lösung des Falls erfolgt erst in der Realität. Zwei identischen Szenen spielen sich in den letzten Sequenzen ab, ein Pärchen auf der Leinwand – der Detektiv und seine Freundin – kommen sich immer näher, und Buster Keaton, den vorgestellten Mustern auf der Leinwand einige Sekunden später folgend, seiner Angebeteten. Als der Detektiv im Film schließlich mit Zwillingen auf dem Schoß erscheint, erwacht Buster Keaton plötzlich – weil er wegen des zeitlichen Sprungs die Handlung nicht mehr nachvollziehen kann – mit verwirrter Miene aus der Filmtrance. Die zeitgenössische Kritik lobte, wie Keaton die Produkte zweier Traumfabriken – des Tag- bzw. Nacht- und des filmischen ‚Traums‘ – parallel geführt hatte (vgl. Robinson 1969, 96-106; Moews 1977, 75-99; Tichy/Schütte 1975, 99-103; Kline 1993, 43-45, 97-101; Deleuze 1997, 81, 82). Die Detektivgeschichte war besonders geeignet für die Darstellung des intermedialen Überganges von der Literatur in den Film. Die Einbeziehung des Lesers in den Prozeß der Detektion und der Visualisierung der Detektionsverfahren gehörten zu den Konventionen des Genres. Buster Keaton verdeutlicht die Übersetzung der Detektivgeschichte in den Film nicht nur durch die Lektüre des Helden, sondern auch durch die spezifische Figur des Doppelgängers. Der Doppelgänger verwischt die Grenze zwischen der medialen, virtuellen und der realen, aktuellen Welt, zwischen Schauspieler und Zuschauer. Im Film erfolgt die Verdoppelung des Virtuellen: Der Held versucht zuerst mit Hilfe der Literatur die Realität zu bewältigen. Diese Illusion wird bald enttäuscht. In seinem Traum drängt ihm das Medium die Rolle des allmächtigen Schauspielers auf, von der er sich nach dem mißglückten Versuch, den Filmmustern zu folgen, aufs neue desillusioniert verabschieden muß.

Auch Nabokov wählte ein kriminalistisch gefärbtes literarisches Genre, das den aktiven Einbezug des Lesers-Betrachters vorschreibt. Daß Nabokov *Sher-*

lock Junior kannte und ihn für einen der gelungensten der Stummfilm-Produktion hielt, betont er ausdrücklich in seinen Gesprächen mit Alfred Appel Jr. (1974). Auch Nabokov, als russischer Emigrant in Berlin mit der Perspektive der Verfremdung gut vertraut, gestaltete seinen Roman *Otčajanie/Despair* als eine suggestive Reise des Helden in das Medium Film. In dem 9. Schlüsselkapitel, in dem Hermann dem Verbrechen in seinem blauen Auto Icarus entgegen ‚fliegt‘, wird das reiche Farbenspektrum der Landschaft auf das Schwarzweiß des damaligen Films reduziert (*Otčajanie*, 152, 153/*Despair*, 170). Hermann wird schläfrig; sein Verstand ordnet sich dem bewußtlosen Automatismus unter. Als wäre er vom Auto in einen Bus gewechselt, kann er plötzlich aus den Augenwinkeln andere nebeneinander sitzende, dumm starrende Passagiere wahrnehmen. Hermanns Fahrt wird zur Reise des in Trance versetzten Kinzuschauers über die schwarz-weiße Filmleinwand. Die Position eines denkenden, reflektierenden Zuschauers, der – wie ein Autor sein Buch – das Geschehen auf der Leinwand überschaut, geht bald verloren. Der gierige Blick des Helden wird von der Leinwand vampirartig aufgesogen; bald teilt er mit den Passagieren die imaginäre, traumartige Schattenexistenz. Vom Autor, Schriftsteller und Regisseur zugleich, der über das Medium verfügt, wird Hermann immer mehr zum Helden seines eigenen Romans und zum Schauspieler im eigenen Film. Explizite Verweise Hermanns auf kinematographische Verfahren zeugen anfangs von einer bewußten, reflektierten Aufnahme. Das Verfahren, obwohl mit dem bloßen Auge nicht wahrnehmbar, wird als filmisch erkannt und namhaft gemacht: zwei Szenen mit demselben Schauspieler werden durch die Montage („линия склейки“/„a line down the middle“) zu einer verschmolzen (*Otčajanie*, 18/*Despair*, 25, 26). Die expliziten Verweise auf kinematographische Verfahren werden bald weggelassen und durch drehbuchartige Passagen und Regieanweisungen ersetzt. Der Held hört auf, über die Filmkunst zu reflektieren. Er gerät nun unvermittelt in den Vollzug der unmittelbaren Aufnahme, des medialen Betrachtens. Appellative, kurzgefaßte Aufforderungen an den Betrachter, dieses oder jenes als Bild zu imaginieren, kommen gegen Ende des Romans gehäuft vor. Die ‚Dreharbeiten‘ werden immer hektischer: „Стоп, господа, - поднимаю огромную белую ладонь, как полицейский, стоп! Никаких, господа, сочувственных вздохов. Стоп, жалость (*Otčajanie*, 169).“/ „Stop short, you people - I raise a huge white palm like a German policeman, stop! No sighs of compassion, people, none whatever. Stop, pity (*Despair*, 187)!“ Schließlich verschmilzt Hermanns Film mit einem älteren Film, den er bereits zweimal hatte sehen müssen: mit Paul Wegeners *Der Student von Prag* von 1913 und 1924.²² Ein Ausschnitt aus diesem Film erscheint kurz vor Felix' Er-

²² *Der Student von Prag* wurde schon von Otto Rank (1993, 8-12) zu Anfang seiner Doppelgänger-Studie als filmische ‚Krone‘ aller früheren literarischen Doppelgängergeschichten, zugleich als deren paradigmatisches Beispiel behandelt. Nabokovs Roman wurde umgekehrt

mordung vor Hermanns Augen – die Fotografie einer Studentengruppe, vor einem Gasthaus sitzend (*Otčajanje*, 153, 154/*Despair*, 171, 172). Die Fotografie wird als Filmstil behandelt, als Film, der auf seine mediale Vorstufe zurückübersetzt wurde. Die suggestive Kraft des literarischen Filmerlebnisses verdoppelt sich in dem Ausschnitt aus dem früheren Doppelgänger-Film. Der Autor Hermann wird vom Film aufgesogen.

In der russischen Fassung des Romans tritt der Held in der Schlußszene zum Fenster, zieht die Vorhänge zur Seite und erblickt vor dem Haus ein hundertköpfiges Publikum, das ihn anstarrt – die Situation, die dem Blick von der Bühne ins Theater (oder in den Kinosaal) entspricht – ein beliebtes Verfahren früherer Filme. Er möchte sich mit Worten an die Menge wenden, doch bevor er zu seiner Rede kommt, endet der Roman. Hermann ist sich nicht sicher, ob die ganze Situation nicht ein schlechter Traum sei, aus dem er erwachen würde (*Otčajanje*, 202). Die in der russischen Fassung verschwommene Grenze des Tag- bzw. Nacht-Traumes und des Film-Traumes wird in der späteren, englischen Fassung klar gezogen (*Despair*, 222.) Durch die regieartigen Anweisungen Hermanns wird der Betrachter in den Film einbezogen. So wird nicht mehr nur die fließende Grenze von Traum und Film, sondern der Übergang, ja die Auflösung der Realität im Film thematisiert. Held und Leser werden in den endlosen, intermedialen Kreis hineingezogen. Der Traum selbst wird zum Trauma ausgebaut, zu einem nie zu Ende geträumten Traum, zu einem intermedialen Zirkel ohne Anfang und Ende.

Literatur

- Alexandrov, V.E. (Hg.) 1995. *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, New York-London.
- Appel, A. Jr. 1974. *Nabokov's Dark Cinema*, New York.
- Baltrusaitis, J. 1989. „Tierphysiognomik der Menschenseele“, J. Clair/C. Pichler/W. Pichler (Hg.), 181-189.
- Benjamin, W. 1977. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main.
- Bolz, N. 1987. „Die Schrift des Films“, F.A. Kittler/M. Schneider/S. Weber (Hg.), *Medien*, Opladen (=Diskursanalysen 1), 26-34.
- Borisova, N. 2000. „German i Golem“, Smirnov, I.P. (Hg.), 251-256.
- Carroll, W.C. 1982. „The Cartesian Nightmare of Despair“, J.E. Rivers/ Ch. Nicols (Hg.). *Nabokov's Fifth Arc. Nabokov and Others on his Life's Work*, Austin, 83-104.
- Civ'jan, J. 1984. „K genezisu rusckogo stilja v kinematografu“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 14, 255-281.

bei seiner Erscheinung 1966 von der amerikanischen Literaturkritik – in einem anonymen Essay in *Times Literary Supplement* – in Verbindung mit diesem frühen und einflussreichen Doppelgänger-Film gebracht (Page 1982, 190-192).

- Clair, J./Pichler, C./Pichler, W. (Hg.) 1989. *Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele*, Wien.
- Conan Doyle, A. 1991. *Complete Sherlock Holmes*, London.
- Connolly, J.W. 1982. „The Function of Literary Allusion in Nabokov's *Despair*“, *Slavic and East European Journal* 26, 302-313.
- Ders. 1983. „Through a Transforming Lens: Madness and Art in Nabokov's Fiction“, *Delta*, 17, 1-10.
- Ders. 1992. *Nabokov's Early Fiction. Patterns of Self and Other*, Cambridge (=Cambridge Studies in Russian Literature).
- Corsken, R. 1975. „William Wilson and the Desintegration of Self“, *Studies in Short Fiction*, 12, 155-162.
- Danow, D.D. 1997. „Dostoevskij's ‚Dvojniki‘ and its (Anti-)Poetic Ambiance“, *Russian Literature*, 51, 19-36.
- Davydov, S. 1995. „Despair“, V.E. Alexandrov (Hg.), 88-101.
- Deleuze, G. 1993. *Logik des Sinns*, Frankfurt am Main.
- Ders. 1997. *Das Zeit-Bild*. Kino, Frankfurt am Main.
- Derrida, J. 1997. *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main.
- Didi-Huberman, G. 1989. „Ästhetik und Experiment bei Charcot. Die Kunst, Tatsachen ins Werk zu setzen“, J. Clair/C. Pichler/W. Pichler (Hg.), 281-296.
- Dostoevskij, F.M. 1972. *Bednye ljudi. Povesti i rasskazky 1846-1847*, Leningrad (=Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach 1).
- Drubek-Meyer, N./Meyer, H. 1997. „Gogol' medial: skaz(ki) und zapiski“, *Wiener Slavistischer Almanach*, 39, 107-154.
- Dies. 1999. „Low-lee-ta and Lo-Culture: Eine Schrift und ihre Verfilmung im Fadenkreuz der Medien und Kulturen“, *Balagan. Slavisches Drama, Theater und Kino*, 5, 90-116.
- Eco, U. 1990. *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*, München (=dtv Wissenschaft).
- Éjchenbaum, B.M. 1994a. „Wie Gogol's ‚Mantel‘ gemacht ist“, J. Striedter (Hg.), 122-159.
- Ders. 1994b. „Die Illusion des skaz“, J. Striedter (Hg.), 162-167.
- Fichtner, I. (Hg.) 1999. *Doppelgänger. Von endlosen Spielarten eines Phänomens, Bern-Stuttgart-Wien* (=Facetten der Literatur. St. Galler Studien 7, Hg. W. Wunderlich).
- Field, A. 1967. *Nabokov. His Life in Art*, Boston-Toronto.
- Flaker, A. (Hg.) 1989. *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz-Wien.
- Foucault, M. 1968. *Psychologie und Geisteskrankheit*, Frankfurt am Main.
- Ders. 1997. *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt am Main.
- Gibson, J.M./Green, R.L. 1982. *The Unknown Conan Doyle. Essays on Photography*, London.
- Ginzburg, C. 1985. „Indizien: Morelli, Freud und Sherlock Holmes“, U. Eco/T.A. Sebeok (Hg.). *Der Zirkel oder Im Zeichen der Drei. Dupin, Holmes, Peirce*, München (=Supplemente 1, Hg. H.-H. Henschen), 125-179.

- Grayson, J. 1977. *Nabokov Translated. A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford (=Oxford Modern Languages and Literature Monographs, Hg. R. Auty).
- Green, G. 1988. *Freud and Nabokov*, Lincoln-London.
- Grimm, E. 1999. „Verschwinden und Wiederkehr des Doppelgängers: Mediale Bedingungen eines literarischen Phänomens im Roman der Weimarer Republik“, I. Fichtner (Hg.), 79-91.
- Grübel, R. 2000. „Der sublimale Schein planender und geplanter Wirklichkeit und die Realität der Täuschung in Nabokovs Roman *Die Verzweiflung (Otcajanie)*“, Smirnov, I.P. (Hg.), 71-102.
- Günther, H. 1989. „Ding (Vešč’“)“, A. Flaker (Hg.), 179-187.
- Hansen-Löve, A.A. 1978, *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien (=Veröffentlichung der Kommission für Literaturwissenschaft 5).
- Ders. 1989. „Motivierung, Motivation“, A. Flaker (Hg.), 401-411.
- Ders. 1990. „Nachwort“, F.M. Dostojewski, *Der Doppelgänger. Frühe Romane und Erzählungen*, München-Zürich, 894-944.
- Ders. 1991. *Psychopoetik. Beiträge zur Tagung ‚Psychologie und Literatur‘. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 31*.
- Ders. 1991. „Zwischen Psycho- und Kunstanalytik“, A.A. Hansen-Löve (Hg.), 7-14.
- Haselstein, U. 1998. „Arabeske/Allegorie. Zum Verhältnis von Bild und Text in Edgar Allan Poes Erzählung ‚The Oval Portrait‘“, *Poetica*, 30, 435-452.
- Hof, R. 1984. *Das Spiel des unreliable narrator. Aspekte unglaubwürdigen Erzählens im Werk von Vladimir Nabokov*, München (=American Studies. A Monograph Series 59).
- Kaes, A. (Hg.) 1978. *Kino-Debatte. Literatur und Film 1909-1929*, Tübingen (=Deutsche Texte, Hg. G. Wunberg).
- Kittler, F.A. 1977. „Das Phantom unseres Ichs und die Literaturpsychologie: E.T.A. Hoffman – Freud – Lacan“, F.A. Kittler/H. Turk, *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*, Frankfurt am Main, 139-166.
- Ders. 1985a. *Grammophon – Film – Typewriter*, Freiburg.
- Ders. 1985b. „Romantik – Psychoanalyse – Film. Eine Doppelgängergeschichte“, J. Hörisch/G.Ch. Tholen (Hg.), *Eingebildete Texte. Affaires zwischen Psychoanalyse und Literaturwissenschaft*, München (=UTB 1348), 118-135.
- Ders. 1995. *Aufschreibesysteme 1800-1900*, München.
- Ders. 1993. *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig.
- Kline, J. 1993. *The Complete Films of Buster Keaton*, Toronto-New York.
- Ders. 1982. „Doubling the Double“, E. Crook (Hg.), *Fearful Symmetry. Double and Doubling in Literature and Film*, Tallahassee, 65-83.
- Klosty Beaujour, E. 1995. „Translation and Self-Translation“, V.E. Alexandrov (Hg.), 714-724.
- Kracauer, S. 1991. *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des Films*, Frankfurt am Main, Hg. K. Witte.
- Ders. 1996. *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main 1996.

- Lacan, J. 1988. „Seminar on ‚The Purloined Letter‘“, J.P. Muller/W.J. Richardson (Hg.), *The Purloined Poe. Lacan, Derrida & Psychoanalytic Reading*, Baltimore-London, 28-54.
- Lachmann, R. 1988. „Doppelgängerei“, M. Frank/A. Haverkamp (Hg.), *Individualität*, München (=Poetik und Hermeneutik 13), 421-437.
- Dies. 1990. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt am Main.
- Dies. 1994. *Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen*, München (=Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen 93, N.F., Reihe A: Hermeneutik – Semiotik – Rhetorik 8, Hg. A. Assmann/H. Danuser u.a.).
- Dies. 2000. „Semiotika mistifikacii: ‚Otčajanje‘ Nabokova“, Smirnov, I.P. (Hg.), 43-52.
- Lavater, J.C. 1992. *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Stuttgart, Hg. Ch. Siegriste.
- Lombroso, C. 1995. *Delitto – genio – follia. Scritti scelti*, Torino.
- Madlener, E. 1989. „Ein kabbalistischer Schauplatz. Die physiognomische Seelenerkundung“, J. Clair /C. Pichler/W. Pichler (Hg.), 159-179.
- Moews, D. 1977. *Keaton. The Silent Features Close Up*, Los Angeles.
- Murašov, Jurij 1998. „Das tastende Auge des Eros. Zur Medialisierung in Vladimir Nabokovs Roman ‚Lolita‘“, *Schreibhefte* 50, 219-224.
- Nabokov, V. 1966. *Despair*, New York.
- Nabokov, V. 1978. *Otčajanje*, Ann Arbor.
- Nabokov, V. 1991. *Die Kunst des Lesens. Meisterwerke der russischen Literatur*, Frankfurt am Main, Hg. F. Bowers.
- Niehaus, M. 1999. „Der Doppelgänger als Figur der Enthüllung“, I. Fichtner (Hg.), 61-76.
- Nordau, M. 1892. *Entartung I*, Berlin.
- Page, N. (Hg.) 1982. *Nabokov. The Critical Heritage*, London.
- Panofsky, E. 1993. *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film*, Frankfurt am Main (=Edition Pandora, Sonderband, Hg. H./U. Raulf).
- Peithman, St. 1981. *The Annotated Tales of Edgar Allan Poe*, New York 1981.
- Poe, E.A. 1994. *Selected Tales*, London (=Penguin Popular Classics).
- Proffer, C. 1968. „From Otčajanje to Despair“, *Slavic Review. American Quarterly of Soviet and East European Studies*, 27, 258-267.
- Rank, O. 1993. *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*, Wien, mit dem Nachwort von M. Dolar.
- Reber, N. 1964. *Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostoevskij und E.T.A. Hoffmann*, Giessen (=Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas 6).
- Riha, K. 1978. „Bilderbogen, Bildergeschichten, Bilderroman. Zu unterschiedlichen Formen des Erzählens in Bildern“, W. Haubrichs (Hg.), *Erzählforschung 3. Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik*, Göttingen, 176-192.
- Robinson, D. 1970. *Buster Keaton*, London (=Cinema One 10).

- Rosenfield, C. 1967. „Despair and the Lust for Immortality“, L. S. Dembo (Hg.). *Nabokov. The Man and His Work*, Madison (=Wisconsin Studies in Contemporary Literature), 66-83.
- Rowe, W.W. 1971. *Nabokov's Deceptive World*, New York.
- Rowe, W.W. 1976. „Nabokovian Superimposed and Alternative Realities“, *Russian Literature Triquarterly* 14, 59-66.
- Rowe, W.W. 1981. *Nabokov's Spectral Dimension*, Ann Arbor.
- Sander, N. 2000. „Pozrtvovanie avtorstvom“, Smirnov, I.P. (Hg.), 123-136.
- Schlothauer, L. 2000. „Roman ‚Otčajanje‘ Vl. Nabokova i nemoj nemeckij kinematograf“, Smirnov, I.P. (Hg.), 257-264.
- Schmid, W. 1991. „Zur Entstehung der Bewußtseinskunst in der russischen Erzählprosa“, A.A. Hansen-Löve (Hg.). *Psychopoetik. Beiträge zur Tagung Psychologie und Literatur, Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 31, Wien, 31-45.
- Schnitzler, A. 1999. *Traumnovelle*, Frankfurt am Main.
- Schott, H. 1989. „Fluidum – Suggestion – Übertragung. Zum Verhältnis von Mesmerismus, Hypnose und Psychoanalyse“, J. Clair/C. Pichler/W. Pichler (Hg.), *Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele*, Wien, 85-95.
- Schwarz, Ch.E. 1999. „Der Doppelgänger in der Literatur. Spiegelung, Gegensatz, Ergänzung“, I. Fichtner (Hg.), *Doppelgänger. Von endlosen Spielarten eines Phänomens*, Bern-Stuttgart-Wien (=Facetten der Literatur. St. Galler Studien 7, Hg. W. Wunderlich), 3-14.
- Schwalm, H. 1991. *Dekonstruktion im Roman. Erzähltechnische Verfahren und Selbstreflexion in den Romanen von Vladimir Nabokov und Samuel Beckett*, Heidelberg (=Anglistische Forschungen 218).
- Sebeok, T.A./Umiker-Sebeok, J. 1985. „Sie kennen ja meine Methode. Ein Vergleich von Charles S. Peirce und Sherlock Holmes“, U. Eco/T. A. Sebeok (Hg.), *Der Zirkel oder Im Zeichen der Drei. Dupin, Holmes, Peirce*. München. (=Supplemente 1, Hg. H.-H. Henschen), 28-87.
- Shakespeare, W. 1997. *Hamlet. Englisch/Deutsch*, Stuttgart, Hg. Holger M. Klein.
- Shapiro, G. 1998. „Nabokov's Allusions: Dividedness and Polysemy“, *Russian Literature* 43, 329-338.
- Shute, J. 1995. „Nabokov and Freud“, V.E. Alexandrov (Hg.), *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, New York-London, 412-420.
- Smirnov, I.P. (Hg.) *Hypertext ‚Otčajanje‘/Sverchtekst ‚Despair‘. Studien zu Vladimir Nabokovs Roman-Rätsel*, München (=Die Welt der Slaven. Sammelband 9, Hg. P. Rehder, I. Smirnov).
- Ders. 2000. „Art á lion“, Smirnov, I.P. (Hg.), 137-144.
- Stevenson, R.L. 1994. *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, London (=Penguin Popular Classics), London.
- Stoker, B. 1975. *The Annotated Dracula by Bram Stoker*, New York, Hg. L. Wolf.
- Striedter, J. (Hg.) 1995. *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München.

- Suagee, S. 1974. „An Artist's Memory beats All Other Kids. An Essay on Despair“, C.R. Proffer (Hg.), *A Book of Things About Vladimir Nabokov*, Ann Arbor, 54-62.
- Sweeney, S.E. 1991. „Purloined Letters: Poe, Doyle, Nabokov“, *Russisan Literature Triquarterly*, 24, 213-237.
- Šklovskij, V. 1998. „Die Kriminalerzählung bei Conan Doyle“, J. Vogt (Hg.), *Der Kriminalroman. Poetik-Theorie-Geschichte*, München, 142-153.
- Tani, S. 1984. *The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*, Carbondale-Edwardsville.
- Tichy, W./Schütte, W. 1975 (Hg.). *Buster Keaton*, München-Wien (=Hauser 182, Film 3).
- Todorov, Tz. 1975. *Einführung in die fantastische Literatur*, München (=Ullstein Buch 3191).
- Tsivian, Y. 1996. Media Fantasies and Penetrating Vision. Some Links Between X-Rays, the Microscope, and Film“, J.E. Bowlit/O. Matich (Hg.), *Laboratory of Dreams. The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*, San Francisco, 81-99.
- van Leer, D. 1993. „Detecting Truth: The World of the Dupin Tales“, *New Essays on Poe's Major Tales*, Cambridge, Hg. K. Silverman, 65-91.
- Vinogradov, V. 1995. „Das Problem des skaz in der Stilistik“, J. Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München, 170-207.
- Wöll, A. 1999. *Doppelgänger. Steinmonument, Spiegelschrift und Usurpation in der russischen Literatur*, Frankfurt am Main-Berlin-Bern u.a. (=Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen 17, Hg. Wolf Schmid).
- Wood, M. 1994. *The Magician's Doubts. Nabokov and the Risks of Fiction*, Princeton.