

Tom Jürgens

NABOKOV'S PHOTOGRAPHISCHE TODE

Woher kommt die objektive Magie des Photos: daher, daß das Objekt die gesamte Arbeit erledigt. Die Photographen werden das nie zugeben, sondern werden behaupten, alle Originalität beruhe auf ihrer Sicht der Welt. Auf diese Weise machen sie allzu gute Photos, indem sie ihre subjektive Sicht mit dem unwillkürlichen Wunder des photographischen Akts verwechseln.

Das hat nichts mit der Schreibkunst zu tun, deren Kraft zur Verzauberung weitaus höher ist – dafür ist die Kraft zur Überraschung des Photos weitaus höher als die der Schreibkunst. Selten kann ein Text sich mit derselben Unmittelbarkeit darbieten, mit der selben Evidenz wie ein Schatten, ein Licht, ein Gegenstand, ein photographisches Detail. Mitunter bei Gombrowicz oder bei Nabokov, wenn ihr Schreiben die Spur der ursprünglichen Unordnung wiederfindet, die materielle, objekthafte Vehemenz der Dinge ohne Eigenschaften, die erotische Macht einer nichtigen Welt.

J. Baudrillard, *Das perfekte Verbrechen*¹

Tod durch, mit und in der Photographie

Bereits in den ersten Jahren der Photographie kommt es zur Herausbildung zweier paradigmatischer Haltungen gegenüber dem neuen Medium, wobei die erste durch euphorische Begeisterung hervorsteht und in der Photographie die endgültige Lösung der Frage realistischer Abbildung sieht, die zweite hingegen von einem Skeptizismus geprägt ist, auf dessen Grundlage immer wieder der Tod unmittelbar mit der Photographie in Verbindung gebracht wird. „Die Menschen kehren in den Medien nicht als Menschen, sondern als Gespenster zurück – über ihre Anwesenheit, über ihren Tod hinaus“, so faßt B. Groy's diese Position zusammen. „Darin wurde oft ein Verlust gesehen – der eigentliche, mystische Tod des Subjekts, wenn nicht gar der mediale Mord an der lebendigen Person“ (Groy's 2000, 82f.). Der zum medialen Simulakrum gewordene Mensch,

¹ Baudrillard 1996, 138.

so muß das Paradoxon lauten, stirbt, indem er – medial hypostasiert – die Fähigkeit zu sterben verliert:

Die Erscheinung des Gespenstes bestätigt demnach den endgültigen Tod eines Menschen, der sonst vielleicht noch die Chance hätte, in der lebendigen Erinnerung anderer Menschen lebendig zu bleiben oder gar wieder aufzuerstehen. Das Gespenstische der Photographie und des Films löscht das vergangene Leben demnach noch radikaler aus, als der Tod selbst es vermag. Die Medien akzeptieren den Tod – und überbieten ihn sogar. Dieser Vorwurf wurde von vielen Theoretikern gegen die Medien erhoben und bildet nach wie vor den eigentlichen Hintergrund für jede grundsätzliche Medienkritik. (ibid., 83)

Die Spielarten, in denen man Photographien, Photographen oder die Photographie an sich im Werk Nabokovs begegnet, sind vielfältig, was nicht zuletzt auf die Entwicklung des Mediums im Verlauf des 20. Jahrhunderts zurückzuführen ist. Doch in jeglicher Weise, in der die Photographie in den Romanen Nabokovs auftaucht, zeigt sich, daß er durchaus auf der Seite derjenigen Kritiker der Photographie bzw. Photopessimisten steht, die diese in der Nähe des Todes ansiedeln. Dabei geht es nicht nur um die photographische Darstellung des Todes² oder des Tötens in der Photographie, die sich hier exponiert abzeichnet, sondern gerade auch um den Tod durch Photographie. Ein solcher Abbildungstod, der augenscheinlich das materielle und mediale Bewahren der Erinnerung suggeriert, steht in Opposition zur im Schreiben realisierten Poesis, die die Möglichkeit der *Aufrechterhaltung* im Groys'schen Sinne in sich trägt.

In Nabokovs Œuvre finden sich zahlreiche Stellen, an denen der Tod bzw. die Hinrichtung stets in Begleitung der Photographie auftaucht. Ein zentrales Beispiel ist die Kriminalausstellung, die Dreyer in *Korol', dama, valet* besucht. Das anhand eines Ausstellungsrundgangs entfaltete Narrativ passiert die Stationen verschiedener fetischisierter Objekte, die direkt oder indirekt mit Kriminalfällen in Verbindung stehen, zahlreiche Photographien von Mördern, Opfern

² Als die erste fiktionale Photographie gilt das *Selbstporträt als Ertrunkener* Hippolyte Bayards aus dem Jahr 1840. In der Auseinandersetzung um die Rechte an der Erfindung der Photographie, die letztlich eher eine Entdeckung durch mehrere als die Erfindung eines einzelnen war, ging der englische Privatgelehrte Bayard leer aus. Auf der Rückseite des *Selbstporträts als Ertrunkener*, das einen halb nackten, in ein Tuch gewickelten Mann zeigt, liest man: „Die Leiche des Mannes, den Sie umseitig abgebildet sehen, gehört Monsieur Bayard, der jenes Verfahren erfunden hat, dessen wunderbare Resultate Sie gerade gesehen haben oder noch sehen werden. [...] Die Akademie, der König und alle, die seine Zeichnungen sahen, haben sie so bewundert, wie Sie sie jetzt bewundern. Das hat ihm viel Ehre, aber keinen Pfennig eingebracht. Der Staat, der allzu großzügig gegenüber Monsieur Daguerre war, hat sich außerstande gesehen, etwas für Monsieur Bayard zu tun, worauf der Unglückliche den Tod im Wasser gesucht hat. Oh, wie wechselhaft ist doch das Schicksal der Menschen! Die Künstler, Gelehrten und die Zeitungen haben sich ausgiebig mit ihm beschäftigt, und nun liegt er schon seit Tagen im Leichenschauhaus, und niemand hat ihn bisher wiedererkannt oder vermißt. [...]“ (Frizot 1998, 30)

und Tatorten sowie diverse andere reliquienähnliche Exponate des Verbrechens. Dabei ist die Planung, Ausführung und Aufdeckung des Mordes ebenso Thema der Ausstellung wie auch seine Sühnung durch Hinrichtung. Gerade das letzte Moment ist es, das den Rahmen des Kriminalistischen transzendiert und den Passus somit zu einer Darstellung unterschiedlicher Todesarten, zu einer Variation des Themas „Verbrechen und Strafe“ werden läßt, dessen Dreh- und Angelpunkt Tod und Tötung in ihrer objekthaften und photographischen Repräsentation sind.³

Photographien dokumentieren unterschiedliche Formen der Hinrichtung, durch die Guillotine ebenso wie durch den elektrischen Stuhl. Die Photographie findet sich nicht nur in unmittelbarer Nähe zur Tötung, sie suggeriert auch – durch die ihr eigene mediale Beschaffenheit – authentisch und objektiv Augenzeugnis abzulegen. Dabei läßt sie in Vergessenheit geraten, daß die angebliche Objektivität, das sich selbst gemacht habende Bild, immer der Blick eines anderen ist, von dem H. Scheurer sagt: „Die Medien treten dem Rezipienten in einer Geschlossenheit entgegen, die alle Wahrnehmung nicht mehr vom Willen und der Fähigkeit des Wahrnehmenden abhängig macht.“ Stattdessen, so konstatiert er, wird diese Wahrnehmung „durch die sich ständig perfektionierende Inszenierung bestimmt. Perfekt ist hier die Wahrnehmung fremder Blicke mit eigenen Augen.“ (Scheurer 1987, 70f.) Dreyer erliegt, als Augenzeuge zweiter Ordnung, der Perfektion medialer Täuschung bis hin zur Identifikation mit den photographisch reproduzierten hinzurichtenden und hingerichteten Verbrechern. Folgt man einer These Baudrillard, so ist „das Verbrechen [...] niemals perfekt“ – gerade dann nicht, wenn es aufgedeckt, geahndet und museal exponiert werden kann – wohingegen „die Perfektion [...] stets verbrecherisch“ ist. „Doch

³ „Мертвенная серость экспонатов [...] – все это, в представлениях Драйдера, выражало самую сущность преступления. [...] И, обыкновенно, все кончается судом, каторгой, казнью. На рассвете, в автомобиле, едут заспанные, бледные люди в цилиндрах – представители города, помощники бургомистра. Холодно, туманно, пять часов утра. Каким, вероятно, ослом себя чувствуешь – в цилиндре в пять часов утра! Ослом стоишь в тюремном дворе. И приводят осужденного. Помощники палача тихо его уговаривают: «не кричать... не кричать...» Потом публике показывают отрубленную голову. Что должен делать человек в цилиндре, когда смотрит на эту голову, – соболезнующе ей кивнуть, или укоризненно нахмуриться, или ободряюще улыбнуться: видишь, мол, как это все было просто и быстро... Драйер поймал себя на мысли, что все-таки любопытно было бы проснуться раным-рано и, после основательного бритья да сытного обеда, выйти в полосатой тюремной пижаме на холодный двор, поклопать солидного палача по животу, приветливо помахать на прощание всем собравшимся, поглазеть на побелевшие лица магистратуры... [...] А вот и головорубка, – доска, деревянный ошейник – все честь честью. А рядом – американский стул. Зубной врач в маске. Пациенту тоже – маску на лицо, с дырками для глаз. Штанину на голени разрезают, чтобы приложить провод. Пускают ток. Прыгаешь, хоп-хоп, как на ухабах. Жилы на кистях лопаются, изо рта, из ушей клубы пара. Какие дураки! Коллекция дурацких физиономий и замученных вещей.“ (KDV, 240ff.) Eine ausführliche Beschreibung dieses Abschnitts in Verbindung mit der kriminalistischen und anthropometrischen Photographie findet sich in T. Jürgens 2001.

Perfektion wird immer bestraft: die Strafe für Perfektion ist Reproduktion.“ (Baudrillard 1996, 9)

In diesem Motiv also verschränken sich der nicht perfekte Mord des primären Verbrechens mit der perfekten und somit verbrecherischen Ermordung der photographisch dargestellten Wirklichkeit, die sich, auf der textuellen Ebene – nicht mehr wie Dreyer als einem Augenzeugen zweiter Ordnung, sondern dem Leser als einem Imaginationszeugen – präsentiert. Zugespitzt läßt sich also sagen, daß durch die Überführung des photographischen Bildes in die Textualität von *Korol', dama, valet* die mortifizierende photographisch-mimetische Abbildhaftigkeit vernichtet und somit das primäre Moment – nämlich die exemplifizierten Todesarten – auf der Ebene der Fiktion bzw. Imagination authentifiziert und damit „re-animiert“ wird. Erst das Entschreiben der Wirklichkeit aus ihrem Reduplikat verwirklicht und erlöst sie.

Photo-Eschatologie

Das Motiv der photographisch dokumentierten Hinrichtung und der daraus abgeleiteten Entschreibung des Todes aus dem Tod ist kein nebensächliches, da es uns nicht nur in *Korol', dama, valet* begegnet, sondern durch verschiedene Romane Nabokovs migriert. Festgehalten als ein scheinbar authentisches biographisches Moment findet sich eine Schilderung dieser Art von Photographie in *Drugie berega*, bzw. in *Speak, Memory*. Zu fragen, ob es sich bei dem hier geschilderten sommersprossigen und bebrillten Deutschen, der seine Photokollektion präsentiert, um eine authentische Figur handelt, die den Prototyp des hinrichtungsgeilen Jungnazis darstellt, ist im Rahmen von Nabokovs Autobiografie uninteressant.

Vielleicht ist das hier, in der Synchronizität der Autobiographie seinen Anfang nehmende Motiv nicht auf besagten Deutschen zurückzuführen – dennoch wird an dieser Stelle das Fundament für ein Motiv gelegt, dem wir in *Priglasenie na kazn'* ebenso begegnen wie in *Korol', dama, valet* oder in *The Real Life of Sebastian Knight*. Die im dreizehnten Kapitel von *Drugie berega*⁴ erzählte Geschichte des deutschen Jungen „Dietrich“ ist, wie sein sprechender Name schon sagt, eine aufs Gesamtwerk bezogene Schlüsselsituation. Was in *Drugie berega / Speak, Memory* ex post angelegt ist, nimmt sowohl den Weg der Migration (*Sebastian Knight / Korol', dama, valet*) als auch den Weg der Entfaltung (*Priglasenie na kazn'*). Für eine weitere Betrachtung sei also diese Szene vorangestellt, da sie für die folgende Betrachtung eine Schlüsselposition einnimmt:

[Он] коллекционировал фотографические снимки казней. Уже при

⁴ Dieser Passus aus dem zweiten Unterkapitel des dreizehnten Kapitels von *Drugie berega* entspricht dem ersten Unterkapitel des vierzehnten Kapitels von *Speak, Memory*.

второй встрече он показал мне купленную им серию („Ein bißchen getouchiert“, – грустно сказал он [...]), изображавшую разные моменты заурядной декапитации в Китае; он с большим знанием дела указывал на [...] прекрасную атмосферу той полной кооперативности между палачом и пациентом, которая, на очень ясном снимке, заканчивалась феноменальным гейзером дымчато-серой крови. [...] На Балканах он присутствовал при двух-трех посредственных повешениях, а на Бульваре Араго в пленительном Париже на широко рекламированной, но оказавшейся весьма убогой и механической „гильотинаде“ (как он выражался, думая, что это по-французски); как-то всегда так выходило, что ему было плохо видно, пропадали детали, и не удавалось ничего интересного снять дорогим аппаратиком, спрятанным в рукаве макинтоша. Несмотря на сильнейшую простуду, он недавно ездил в Регенсбург, где казнь совершалась по-старинке, при помощи топора [...]. Дитрих [...] надеялся когда-нибудь попасть в Америку, чтобы посмотреть электрокуцию, и мечтательно хмурясь, спрашивал себя, неужели правда, что во время этой операции сенсационные облачки дыма выходят из природных отверстий содроганного тела. При третьей и к сожалению последней встрече (сколько еще было штрихов в этом Дитрихе, которые мне хотелось добрать и сохранить для писательских нужд!) он [...] рассказал, что недавно провел целую ночь, терпеливо наблюдая за приятелем, который решил покончить с собой и после некоторых переговоров согласился проделать это в присутствии Дитриха [...]. Я давно потерял из виду милого Дитриха, но вполне ясно представляю себе выражение совершенного удовлетворения и облегчения („...наконец-то...“) в его светлых форелевых глазах, когда он нынче, в гемютном немецком городке, избежавшем бомбежки, в кругу других ветеранов гитлеровских походов и опытов, демонстрирует друзьям, которые с гоготом добродушного восхищения („Дизер Дитрих!“) бьют себя ладонью по ляжке, те абсолютно вундербар фотографии, которые так неожиданно, и дешево, ему за те годы посчастливилось снять. (Db, 284ff.)

Reduziert man die Skizze von Dietrich also nicht nur auf die Beschreibung eines sensationsgierigen Jungnazis, so spiegelt sich hier ein spezifisches Interesse am Tod wider. Dieses Interesse bezieht sich nicht auf die Darstellung des Toten oder des zu Tötenden, vielmehr gilt es der ontologischen Dimension des Todes an sich: Der Moment, der sich in seiner Finalität der Mitteilbarkeit entzieht, fokussiert sich in der augenscheinlichen Objektivierung der photographischen Apparatur. Das Objektiv wird zum eschatologischen Detektor einer von Seiten Dietrichs subjektiv getragenen Passion, wie ihr durch die Entwicklung der Photographie der Weg bereitet wurde.

Der Keil, den die Photographie zwischen die subjektive Wahrnehmung und den von ihr vermittelten objektiven Schein der Realität trieb, verschärfte vor allem Ende des 19. Jahrhunderts die Auseinandersetzung um die Frage nach der

„Zuverlässigkeit“ menschlicher Wahrnehmung in fast allen Bereichen und Diskursen. Mit dem Photoapparat glaubte man eine Apparatur gefunden zu haben, die das menschliche Auge nicht nur zu substituieren vermochte,⁵ sondern die darüber hinaus auch noch zuverlässiger arbeitet. Die Sinne können getäuscht werden, so aber nicht das Auge der Kamera, das nicht nur das Sichtbare, sondern durch Spektral-, Makro-, Infrarotphotographie etc., durch lange oder mehrfache Belichtungen usw. auch das Unsichtbare zu erfassen vermochte (Frizot 1998, 273-284). Der Reduktionismus, der der Photographie allein schon durch die Notwendigkeit der Ausschnittswahl anhaftete, konnte mit Leichtigkeit kompensiert werden durch all die anderen Aspekte des Mediums, die ein „Mehr-Sehen“ bedingten, die aber auch ein „Wieder-Sehen“ sowie ein „Parallel-Sehen“, also den Vergleich von Augen-Blicken ermöglichten. Hierbei läßt sich beobachten, daß die Exploration der medialen Eigenschaften der Photographie im Dienste der Wissenschaft weitaus schneller voranschritt als im Bereich der Kunst. Auf dem für sie günstigen Nährboden eines extremen Positivismus waren es vor allem die Bereiche der Medizin, der Ethnologie und der Kriminologie, in denen die Photographie seit den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts boomte. Die Leichtigkeit, mit der Photographien – ab dem Zeitpunkt der notwendigen Miniaturisierung der Apparate und einer Optimierung der Handhabung des Filmmaterials – angefertigt werden konnten, führte zur schnellen und umfangreichen Verfügbarkeit visueller Information. Diese vermochte nicht nur Skizzen, Abgüsse und Beschreibungen zu ersetzen, sondern die zur Verfügung stehende Datenmenge erweitern. Dies gewährleistete zum einen eine größere Genauigkeit des Vergleichs und stellte andererseits Daten zur Verfügung, die bis dahin nicht handhabbar waren.

Dietrichs Sammeln letzter Augenblicke, ihre visuelle und narrative Präsentation, befindet sich genau in diesem Kontext, wie er von den Wissenschaften initialisiert wurde, in denen sich die Photographie als Medium zum Zweck der visuellen Erfassung „unhinterfragbarer“ da authentischer Daten etablieren konnte. Dabei kommt gerade der Sichtbarmachung derjenigen Augenblicke besondere Bedeutung zu, die auf der Grenze zwischen dem gerade noch Erblicken des Lichtes der Welt und dem Erlöschen des Lichtes liegen. Der objektivierende Apparat übernimmt somit die Aufgabe der „Erfassung des Unfassbaren“.

Die Etablierung der Photographie in den Wissenschaften im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts verdankt sich nicht allein ihrer Funktion der Dokumentation oder der Fixierung (so z.B. in der Tatort-Photographie⁶), oder der Sichtbar-

⁵ Eine wörtlich genommene Substituierung findet sich beim 1946 in Slowenien geborenen Evgen Bavčar, einem blinden Photographen. Vgl. Bavčar 1994.

⁶ Vgl. Karallus 1999. Bezug auf den Tatort nimmt auch W. Benjamin im Zusammenhang mit Baudelaires Photographie-Skeptizismus: „[Baudelaire]: ‚Wird es der Photographie erlaubt, die Kunst in einigen ihren Funktionen zu ergänzen, so wird diese alsbald völlig von ihr verdrängt und verderbt sein, dank der natürlichen Bundesgenossenschaft, die aus der Menge ihr

machung des Unsichtbaren im Sinne der Infrarot- oder Röntgenphotographie. Fundamental revolutioniert wird die Wahrnehmung durch die Aufdeckung chronotopischer Punktualität, also durch das piktorale Herauspicken eines Sekundenbruchteils aus der Geschlossenheit eines Eindrucks. Dies ist es, was Walter Benjamin in seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* als die Detektierung des Optisch-Unbewußten beschreibt:

Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt. Ist es schon üblich, daß einer, beispielsweise, vom Gang der Leute, sei es auch nur im groben, sich Rechenschaft gibt, so weiß er bestimmt nichts mehr von ihrer Haltung im Sekundenbruchteil des ‚Ausschreitens‘. Die Photographie mit ihren Hilfsmitteln: Zeitlupe, Vergrößerungen erschließt sie ihm. Von diesem Optisch-Unbewußten erfährt er erst durch sie, wie vom Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse. (Benjamin 1977, 371).

Das Hauptinteresse bei der Photographie des Todes gilt diesem einen Moment, kürzer als ein Augenblick, der schon nicht mehr Leben ist und noch nicht Tod. Dies ist die Frage nach „dem letzten Bild“, das den Zeitpunkt des Todes markiert, den Punkt, der die Schwelle zwischen Lebendem und Totem, zwischen Gehentem und Photograph markiert.

Die antropomorphe Kamera

Dem exterioren photographischen Bild stand ab den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts ein interiores Konstrukt gegenüber, das noch bis in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts diskutiert, dann aber von Expertenseite her weitestgehend abgelehnt wurde: das sogenannte *O p h t h a l m o g r a m m* :

erwachsen wird. Sie muß daher zu ihrer eigentlichen Pflicht zurückkehren, die darin besteht, der Wissenschaften und der Künste Dienerin zu sein'. | Eins aber ist damals von beiden – Wiertz und Baudelaire – nicht erfaßt worden, das sind die Weisungen, die in der Authentizität der Photographie liegen. Nicht immer wird es gelingen, mit einer Reportage sie zu umgehen, deren Klischees nur die Wirkung haben, sprachlich im Betrachter sich zu assoziieren. Immer kleiner wird die Kamera, immer mehr bereit, flüchtige und geheime Bilder festzuhalten, deren Chock im Betrachter den Assoziationsmechanismus zum Stehen bringt. An dieser Stelle hat die Beschriftung einzusetzen, welche die Photographie der Literarisierung aller Lebensverhältnisse einbegreift, und ohne die alle photographische Konstruktion im Ungefähren stecken bleiben muß. Nicht umsonst hat man Aufnahmen von Atget mit denen eines Tatorts verglichen. Aber ist nicht jeder Fleck unserer Städte ein Tatort? nicht jeder ihrer Passanten ein Täter? Hat nicht der Photograph – Nachfahr der Augurn und der Haruspexe – die Schuld auf seinen Bildern aufzudecken und den Schuldigen zu bezeichnen? ‚Nicht der Schrift-, sondern der Photographieunkundige wird, so hat man gesagt, der Analphabet der Zukunft sein.‘ Aber muß nicht weniger als ein Analphabet ein Photograph gelten, der seine eigenen Bilder nicht lesen kann?“ (Benjamin 1977, 385).

Es soll danach das beim letzten Blick des sterbenden Opfers auf dessen Netzhauthintergrund fixierte Bild des Täters durch Photographie festgehalten und zur Identifizierung herangezogen werden können, weil, infolge des Todes, die physiologischen Nachlieferungsvorgänge, welche die photochemischen Veränderungen des Sehpurpurs alsbald rückgängig machen, aufhören.“ (Haber⁷)

Interessant an der Herausbildung einer solchen Idee erscheint vor allem das erneute Zusammenfallen von Tod und bildhafter Fixierung, basierend auf physikalischen und chemischen Prozessen.

Diesem Konstrukt einer anthropomorphen Kamera steht die Konstruktion der tatsächlichen Kamera spiegelbildlich gegenüber – ihr Aufeinandertreffen ist nicht der Wechsel zweier Blicke, sondern die duellhafte Begegnung zweier Aufzeichnungsapparaturen. Der Augenblick, den sie aus der jeweiligen Perspektive aufzeichnen, ist der Augenblick des Todes, ist der Augenblick, der in seinem Eintreten begriffen ist, der aber das Bewußtsein des Menschen noch nicht erreicht hat. Der Photoapparat fungiert hier also als Detektor der Zeit, die er in ein räumliches Kontinuum transzendiert. Die langen Belichtungszeiten in der Frühphase der Photographie erzeugten laut Benjamin eine Lebendigkeit, die bald verloren ging:

„Die Synthese des Ausdruckes, die durch das lange Stillhalten des Modells erzwungen wird, sagt Orlik von der frühen Photographie, ist der Hauptgrund, weshalb die Lichtbilder neben ihrer Schlichtheit gleich guten oder gezeichneten Bildnissen eine eindringlichere und länger andauernde Wirkung auf den Beschauer ausüben als neuere Photographien.“ Das Verfahren selbst veranlaßte die Modelle, nicht aus dem Augenblick heraus, sondern in ihn hinein zu leben; [...] Alles an diesen frühen Bildern war angelegt zu dauern. (Benjamin 1977, 373)

Spätestens mit dem Aufkommen der Blitzlichtphotographie im Jahr 1878⁸ hielt der Tod als die *E n t - S t e l l u n g* des Menschen Einzug in das Medium. Die Photographie wird des Menschen gewahr, bevor er ihrer gewahr wird. Der Blitze schleudernde Photograph wird zum göttlichen Herrn über Licht und

⁷ In: *Goldtamms Archiv für Preussisches Strafrecht* (begründet 1853; seit 1900 von J. Kohler, dann von Klee herausgegeben als *Archiv für Strafrecht und Strafprozeß*), Bd. 67, 403. Zitiert nach Tetzner (1949, 11). Zur Diskussion des Ophthalmogramms vgl. auch Eder (Bd. 30, 908) und Stenger (1938, 132).

⁸ Vgl. Greimer (1999): „In jenem Jahr veröffentlichten die Berliner Photographen Gädicke und Miethe ein Verfahren, das es erlaubte, durch explosionsartiges Abbrennen von Magnesiumpulver photographische Aufnahmen in dunklen Räumen und zu lichtarmen Tages- und Jahreszeiten durchzuführen. Die entscheidende Eigenschaft des Magnesiumlichts ist seine Schnelligkeit. Ihr verdankt es seinen Namen, denn ‚Blitz dient vortrefflich zur Bezeichnung höchster Geschwindigkeit‘“ (*Deutsches Wörterbuch*, 1860).

Dunkel, und, wie V. Flusser es zuspitzt: „Wen Gott vernichten will, den blendet Er.“ (Flusser 1998, 22f.)

Die Auslösung des Todes

Die Bedeutung dieses technischen Erhaschens des letzten Augenblicks und seiner Fixierung geht über die Bedeutung von Dietrichs Sensationsgier oder Schaulust hinaus. Der Versuch den letzten Augenblick von außen zu fixieren ist der Versuch, das Syntagma der Zeit als eine Abfolge von Punkten zu betrachten, von denen einer die Grenze zwischen Tod und Leben markiert. Die Hinrichtung durch den elektrischen Stuhl, die Dietrich eines Tages mitzerleben träumt, ist uns bereits in den Photographien der Kriminalausstellung in *Korol', dama, valet* begegnet. Im Jahre 1927 wurde das Photo einer solchen Hinrichtung zum Photo des Jahres gekürt und ging um die ganze Welt. Um den Augenblick des Todes festzuhalten, wurde dabei der Mechanismus zur Auslösung des Photoapparates mit der Apparatur zur Auslösung des Stromschlags, zur „Auslösung des Todes“ verbunden. Hier ist es wörtlich zu nehmen, daß der Auslöser des Photoapparates den Menschen aus dem Leben löst. Auslösung der Apparatur und Auslöschung sind zu Synonymen geworden – der Mensch erlischt im Augenblick der Abbildung.

Der Druck auf den Auslöser, der den Menschen vom Diesseits ins Jenseits und zugleich aus der Realität ins Photo befördert, findet sich noch in einem weiteren Motiv des obigen Zitates verborgen. Die groß angekündigte aber ziemlich öde und mechanische Hinrichtung durch die Guillotine – diese auf Turgenevs Beschreibung der Hinrichtung Tropmans zurückgreifende Szene (Turgenev 1870) wird ebenfalls in der Kriminalausstellung besprochen –, der Dietrich in Paris beiwohnt, findet auf dem Boulevard Arago statt.

Dominique François Arago (1786–1853), französischer Physiker, Astronom und ständiger Sekretär der Akademie, präsentierte zum ersten Mal am 3. Juli 1839 vor der Deputiertenkammer, und dann am 19. August des gleichen Jahres vor der Akademie der Wissenschaften und der Künste, das Verfahren der Daguerrotypie⁹. Arago, nicht als Erfinder, sondern als der Überbringer der Photographie, wird somit zum Überbringer sowohl des Todes als auch des neuen Lichtes, das sich im Kämmerchen fangen läßt (*camera lucida* oder *chambre claire*¹⁰). Die Auslösung des Guillotine-Mechanismus exekutiert ebenso wie die des Photoapparates den Tod und bannt das letzte Bild auf das Ophthalmogramm oder die photographische Platte.

Für Dietrich, von dem es am Ende des Absatzes heißt, daß er vielleicht jetzt im Kreise anderer Veteranen sitzt und die Bilder zeigt, die er in der Hitlerzeit

⁹ Der Großteil des Berichts ist wiedergegeben in Buddemeier (1970, 209-219).

¹⁰ So lautet auch der Titel von Roland Barthes letztem Buch zur Photographie (Barthes 1980).

gemacht hat, wird der Tod zu einer Sammlung letzter Augenblicke, einem privat-eschatologischem Kompendium. Sein späteres Dasein als Henker in der Hitler-Zeit und seine Liebe zur Photographie machen für ihn – wie auch für M'sieur Pierre in *Priglašenje na kazn'* – den alle betreffenden Tod zu einem Tod der anderen. Indem er den Tod sammelt, versucht er ihm selbst zu entgehen, denn als Betrachter des Todes, der dazu noch mit seiner Sammlung um die Anerkennung und das Lachen seiner Kameraden heischt, steht er selbst auf der Seite des Lebens.

Der Großteil der geschilderten Hinrichtungen sind Hinrichtungen durch Enthauptung, denn gerade hier kommt es zur Mechanisierung (mittels Guillotine), die in der Mechanisierung der Darstellung (mittels Photographie) ihren Spiegel findet. Doch auch die manuelle Variante zu dieser mechanischen liegt als Photo vor. Das Motiv der Hinrichtung in China findet sich nicht nur hier, sondern es migriert durch einige Romane. Hier wird es in Form einer Serie („разные моменты заурядной декапитации в Китае“) präsentiert, die einen Ablauf dokumentieren. Diese Serie von Photographien, die nicht einen einzigen Zeitpunkt – den des Todes – darstellt, sondern die Geschichte einer Tötung in der Abbildung mehrerer Augenblicke iterativ schildert, sujetisiert den Tod hier in ähnlicher Weise, wie ein Album¹¹ das Leben. Von seinem seriellen Kontext isoliert, begegnet uns diese chinesische Hinrichtung an anderer Stelle, in *The Real Life of Sebastian Knight*, als Einzelbild. Genauer gesagt findet sich dieses Photo zwar ebenfalls in der Nähe weiterer Bilder, die jedoch anderen Ursprungs sind. Diese Nähe zu anderen Photos ist im doppelten Sinne gegeben, und zwar einerseits innerhalb des Raumes, den das Bücherregal, auf dem sie sich befinden, markiert, andererseits durch die räumliche Nähe zu einigen Photos, die im Roman nur wenige Absätze zuvor besprochen wurden.

Sprach Nabokov in obigem Zitat davon, daß er von Dietrich gern noch mehr erfahren hätte, was sich literarisch verwenden läßt, so findet sich eine solche Verwendung hier umgesetzt:

Suddenly I felt tired and miserable. I wanted the face of his Russian correspondent. I wanted pictures of Sebastian himself. I wanted many things... Then, as I let my eyes roam around the room, I caught sight of a couple of framed photographs in the dim shadows above the bookshelves. I got up and examined them. One was an enlarged snapshot of a Chinese stripped to the waist, in the act of being vigorously beheaded, the other was a banal photographic study of a curly child playing with a pup. The place of their juxtaposition seems to me questionable, but probably Sebastian had his own reasons for keeping and hanging them so. (SK, 39)

¹¹ Das Albentema findet sich in mehreren Varianten in diversen Romanen Nabokovs. Aufgrund seiner Relevanz und seines Umfangs kann hier nicht ausführlich darauf eingegangen werden.

Während sich also kein Photo finden läßt, auf dem Sebastian abgebildet ist, werden zwei Photos beschrieben, die auf eine andere Art auf ihn verweisen. Es ist seine Art des Nebeneinanderstellens (*j u x t a p o s i t i o n*) dieser beiden Photos, der räumlichen Anordnung, die im Gegensatz zur Komposition steht und ihn somit nicht als Poeten, sondern als scherzenden Anordner, als *j u x e n d e n p o s e r* ‚porträtiert‘. Die Art, wie die beiden Photos positioniert sind, bleibt für den Erzähler, den Bruder des verstorbenen Sebastian Knight, der sich daran macht dessen Leben zu biographieren, fragwürdig, wird aber von ihm nicht weiter diskutiert. In dieser kleinen Szene kulminiert die Frage, die sich als eine zentrale in *The Real Life of Sebastian Knight* erweist, und die sich hier auf ganz ähnliche Weise stellt wie beispielsweise auch in Nabokovs Gogol'-Biographie oder im vierten Kapitel von *Dar*, in dem die Biographie Černyševskijs gezeichnet wird. Es ist die Frage nach der Abbildhaftigkeit unterschiedlicher Abbilder. Dabei kann sowohl *The Real Life of Sebastian Knight* im ganzen als auch das Černyševskij-Kapitel in *Dar* als ein Gegenprogramm zur Abbildhaftigkeit des Realismus der Photographie als auch des Realismus im allgemeinen gelesen werden.

Was sich in obigem Zitat fragmentarisch darstellt, entfaltet sich im Roman unterschiedlich. Die Gestalt des Sebastian entzieht sich dem Photographischen – sein reduplikatorisches Abbild ist nicht auffindbar, bleibt ein Desideratum: „I wanted pictures of himself.“ Und ebenso wenig wie ein photographisches Abbild – also ein räumliches, als reine Oberfläche vorliegendes Kontinuum – Sebastians gegeben wird, ist es der Wunsch des die Lebensspuren seines toten Bruders recherchierenden Erzählers, ein geschlossenes zeitliches Kontinuum, methodisch erarbeitet und unterrichtend bebildert, zu präsentieren:

For reasons already mentioned I shall not attempt to describe Sebastian's boyhood with anything like the methodical continuity which I would have normally achieved had been Sebastian a character of fiction. Had it been thus I could have hoped to keep the reader instructed and entertained by picturing my hero's smooth development from infancy to youth. But if I should try this with Sebastian the result would be one of those „biographies romancées“ which are by far the worst kind of literature yet invented. (SK, 18)

Was hier als Programm präsentiert wird ist aus der Perspektive des Erzählers die Schaffung des biographischen Abbildes einer realen Person – aus der Perspektive des Autors aber ist es noch weitaus mehr, nämlich die Authentifizierung einer fiktiven Person. Dem Tod durch Photographie, der sich bereits in dem Photo der chinesischen Hinrichtung allegorisiert, setzt sich die schaffende Kraft des Schriftstellers entgegen (personifiziert im Erzähler), die keine Grenzen mehr kennt zwischen Leben und Tod, zwischen Wirklichkeit und Fiktion. Was Sebastian Knight hinterlassen hat sind keine Abbilder seiner Person, sondern

allenfalls Abbilder von Dingen und Personen, die mit ihm, seinen Interessen und seinem Schaffen in metonymischer Verbindung stehen. In folgendem Abschnitt wird dieses Schaffen beschrieben, bei dem sich Sebastian photographischer Vorlagen zu bedienen geplant hatte. Dieses Verfahren, von dem nicht wenige Schriftsteller des Realismus und des Naturalismus Gebrauch machten, wird jedoch geahndet: Wie der Erzähler beschreibt, ist Sebastian wohl über dem Versuch eine auf Photos basierende fiktive Biographie (eine der erwähnten „biographies romancées“ which are by far the worst kind of literature yet invented“) zu schreiben, gestorben:

I thought I should find lots of girls. You know the kind, – smiling in the sun, summer snapshots, continental tricks of shade, smiling in white on pavement, sand or snow, – but I was mistaken. The two dozen or so of photographs I shook out of a large envelope with the laconic Mr. H. written on top in Sebastian's hand, all featured one and the same person at different stages of his life: first a moonfaced urchin in a vulgarly cut sailor suit, next an ugly boy in a cricket-cap, then a pug-nosed youth and so on till one arrived at a series of full-grown Mr. H. – a rather repellent bulldog type of man, getting steadily fatter in a world of photographic backgrounds and real front gardens. I learnt who the man was supposed to be when I came across a newspaper clipping attached to one of the photographs.

„Author writing fictitious biography requires photos of gentleman, efficient appearance, plain, steady, teetotaler, bachelors preferred. Will pay for photos childhood, youth, manhood to appear in said work.“

That was a book Sebastian never wrote, but possibly he was still contemplating doing so in the last year of his life, for the last photograph of Mr. H. standing happily near a brand new car, bore the date „March 1935“ and Sebastian had died but a year later. (SK, 38f.)

Die Frage nach der Abbildhaftigkeit wird auch hier mehrfach dekliniert: Sebastians photomimetisch intentionierte Schreibweise – das Photo wird hier zum Krückstock der Imagination – vermag sich nicht der Abbildung zu entschreiben. Sie bliebe auf der Seite der Juxtaposition, dem bloßen Nach- oder Nebeneinander stehen, würde sie nicht in die Poesis des Nabokovschen Romans überführt. Schreiben thematisiert sich hiermit dreifach: Nabokov schreibt einen Roman, dessen Hauptheld die Spurensuche nach seinem verstorbenen Bruder, dem Schriftsteller Sebastian Knight niederschreibt. Ist der Ausgangspunkt für Sebastians Schreiben das Abbild, so ist es – in Ermangelung von Abbildungen – für seinen Bruder nur mehr die Spur, für Nabokov aber die Imagination. Folgt man einem Statement Nabokovs, in dem es heißt: „A creative writer must study carefully the works of his rivals, including the Almighty. He must possess the inborn capacity not only of recombining but of re-creating the given world“ (*Strong Opinions*, 32), so ergibt sich aus der Trias Sebastian – Bruder –

Nabokov eine Hierarchisierung der Schreibweisen, die sich kurzfassen ließe als: juxtaposition / recombination – composition – re-creation.

Nicht nur der lose Packen von Photos, den der Erzähler aus dem Umschlag herausschüttelt, nicht nur ihr diachrones Zusammenfügen zu dem Sujet eines Lebens, sondern auch schon ihre Anzahl (etwa zwei Dutzend), die in etwa der Anzahl der großen Arkana des Tarock entspricht, das für den demiurgischen M'sieur Pierre in *Priglasenie na kazn'* von Bedeutung ist, rücken Sebastian Knight in dessen Nähe. Hatte M'sieur Pierre die Tochter des Gefängnisdirektors durch die Photos des Photohoroskops sterben lassen, so ist es in diesem Fall der „Henker“, der stirbt, noch ehe er die Photovorlagen zum Syntagma der fiktiven Biographie zusammengefügt und rekombiniert hat. Zusammengefügt hat er nur die beiden Photographien oberhalb des Bücherregals – die ‚Studie‘ des lockigen Kindes, das mit dem Hund spielt und die chinesische Hinrichtung, in der gleichsam der Tod studiert wird. Wirkt die Schilderung des Kinderbildes wie eine Allegorie auf die Unschuld, an deren Seite der Hund als ikonographische Darstellung der *f i d e s*, der Treue weilt, so tritt ihr die Photographie, die die Ahnung der Schuld zum Thema hat, entgegen und läßt das Nebeneinander so zu einem *Concetto* gerinnen.

Möchte man die Frage nach eventuellen Vorlagen für die beiden Motive aufwerfen, so entzieht sich das Kinderbild der Konkretisierung. Es besticht nicht dadurch, daß ihm etwas Außergewöhnliches anhaftet, das eine Verortung ermöglichen würde – allenfalls ließe sich spekulieren. Anders hingegen sieht es mit der Hinrichtungsszene aus, die sich durchaus fokussieren läßt.

Chinesische Routinehinrichtungen

Während sich in vielen europäischen Ländern, gerade unter dem Einfluß des Humanismus, die Art der Hinrichtung zusehends ‚humanisierte‘,¹² waren Folter und Hinrichtung in China bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts als besonders grausam und brachial. Nebst Abbildungen des auf Hochverrat stehenden *T o d d e r t a u s e n d S c h n i t t e*, in dessen Vollzug dem Angeklagten bei lebendigem Leibe ein Glied nach dem anderen amputiert wurde,¹³ waren es Photographien von genau solchen Enthauptungen¹⁴, wie sie sich bei Nabokov geschildert finden, die seit den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts in Europa kursierten. Erneute Popularisierung erfuhren derartige Enthauptungsphotos um 1900, und zwar in Verbindung mit der westlichen Rezeption des chinesischen

¹² S. hierzu Foucault 1975.

¹³ Einige dieser erschreckenden Photos finden sich abgebildet in G. Batailles *Les Larmes d'Eros* (1961).

¹⁴ Eine der Nabokovschen Darstellung sehr entsprechende, W. Saunders zugeschriebene photographische Darstellung aus den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts findet sich in Worswick 1979, 63.

Boxeraufstandes sowie des chinesischen Bürgerkrieges¹⁵ in den Jahren zwischen 1911 und 1949. Die Enthauptung, die nebst der Kreuzigung ursprünglich als Strafe auf Straßenräuberei stand, erwies sich als geeignetes Mittel im Umgang mit den Aufständischen. Zu diesem Zeitpunkt waren die Reproduktionstechniken bereits von einer Handhabbarkeit, die es den Medien ermöglichte, die brutalen Ereignisse im Reich der Mitte umfangreich journalistisch ‚auszuschlachten‘.

Wie sich angesichts der weiten Verbreitung solcher Bilder vermuten läßt, dürften sie somit auch Nabokov bekannt gewesen sein. Ein und dasselbe Bild erhält also eine doppelte Funktion: Zum einen wird es zum Attribut der zweifelhaften Autorengestalt Sebastians, dessen Methode des literarischen Schaffens als auf der Seite der Mimesis und des Todes stehend gekennzeichnet ist. Zum anderen tritt uns das Bild hier als eines entgegen, auf das Nabokov selbst referiert und das, als Zitat einer medialen Spur vorliegend, seiner Abbildhaftigkeit entschrieben ist. Durch Rückgriff also auf das Medium selbst wird es in seiner Medialität überwunden. Schreiben, genauer gesagt Poesis in Nabokovs Verständnis, wird zum einzig wahren Universum, in dem die anderen medialen Hypostasen frei zu kreisen vermögen. Literarische *re-creation* ist hier gleichzusetzen mit Auferstehung aus dem photo-mimetisch-medialen Tod.

Einladung zur Photographie

Was sich derart in einzelnen Motiven unterschiedlicher Romane andeutet, findet seine umfangreichste Entfaltung in Nabokovs *Priglasenie na kazn'*. Eine Annäherung aus der Perspektive der Photographie soll nicht die anderen möglichen Perspektivierungen ausblenden.¹⁶ Die photographische Welt, wie sie sich hier präsentiert, ist jedoch weitaus komplexer, als eine erste Lektüre vermuten läßt, und es gilt die Frage nach der Beschaffenheit dieser Welt zu stellen. Dabei erweisen sich vor allem die Ansätze von R. Lachmann¹⁷ und S. Davydov¹⁸ als praktikable Ausgangspunkte. Lachmann schreibt:

Diese mythopoetische Schreibutopie – zweifellos das Kernstück des Nabokovschen Romans – wird durch eine Gegenutopie beunruhigt, die ein anderes Medium verheißt: den Photoapparat. Die Konfrontation zweier Weisen mimetischen Handelns – die Nabokov auch in einigen seiner spä-

¹⁵ Der Herausgeber der deutschen Ausgabe von *The Real Life of Sebastian Knight* (*Das wahre Leben des Sebastian Knight*) verweist auf zwei derartige Pressefotos aus dem Boxeraufstand sowie dem Bürgerkrieg, die sich in Villeneuve 1968, 87 u. 175 abgebildet finden. Vgl. Zimmer 1998, 285.

¹⁶ Ein Abriß der unterschiedlichen Ansätze findet sich im ersten Absatz des fünften Kapitels in Buks 1998, 115f.

¹⁷ Lachmann 1990.

¹⁸ Davydov 1982.

teren Romane fortführt – wird in *Einladung zur Enthauptung* als Widerstreit des richtigen und des falschen Abbildes ausgetragen. Dies ist letztlich eine Neubesetzung der in der platonischen Mimesis-Konzeption enthaltenen Ambivalenz (Mimesis als positive Teilhabe am Urbild einerseits und als Abfall des Abbildes vom Urbild andererseits), deren Spuren in der gnostischen Lehre vom Kosmos als Fälschung und in Nabokovs Interpretation der Welt als Parodie erkennbar sind. (Lachmann 1990, 443)

Dem „Konzept des guten Demiurgen, der das Schreiben als Erlösung vom Tod entwirft“ (ibid., 439) steht das Konzept des bösen Demiurgen gegenüber, der in der Person des M'sieur Pierre zugleich den Photographen und den Henker verkörpert. Sein mimetisches Handeln, von dem Renate Lachmann spricht, geht jedoch über den Schöpfungsentwurf hinaus, wie er ihn in dem als „Photohoroskop“ titulierten Album vorlegt, das er für die Tochter des Gefängnisdirektors geschaffen hat und das, auf Photomontagen und Retouchen basierend, die Zukunft des Mädchens vorwegnimmt.

Die Einladung zur Hinrichtung, bzw. zur Enthauptung ist eine Einladung zur Photographie, durch die der Mensch aus der Wirklichkeit scheidet. Aufgrund gnoseologischen Frevels, aufgrund seiner „Undurchdringlichkeit“, „Opazität“ und „Okklusion“ ist der Hauptheld Cincinnat zum Tode verurteilt, denn seine Wirklichkeit ist eine andere als die, in der er sich hier findet, in diesem auf Platons Höhlengleichnis zurückverweisenden Reich der Schatten. Die Hinwendung zur Wahrheit ist eine Abwendung von den Schatten, vom Prinzip der Verdoppelung. „Damit beginnt der alles entscheidende Übergang, der aus dem Zwielficht der Höhle in die Helligkeit des Tages führt, von den Phantasmagorien der ‚doxa‘ zu dem Seienden.“ (Busch 1995, 16) Dies ist das Reich, dem er nicht zu entfliehen vermag, dem er sich letztlich nur ent-schreiben kann:

В коридоре на стене дремала тень Родиона, сгорбившись на теневом табурете, – и лишь мельком, с краю, вспыхнуло несколько рыжих волосков. [...] Оставив за собой туманную громаду крепости, он заскользил вниз по крутому, росистому дерну, попал на пепельную тропу между скал, пересек дважды, трижды извивы главной дороги, которая, наконец стряхнув последнюю тень крепости, полилась прямее, вольнее, – и по узорному мосту через высохшую речку Цинциннат вошел в город. (Pnk, 9f.)

In einem Augenblick der Pyknolepsie, wie sie Paul Virilio in seiner Ästhetik des Verschwindens beschreibt (Virilio 1986, 9ff.), in einem Augenblick, kurz wie das Betätigen des Auslösers eines Photoapparates, in dem sich ein unmerkter Riß in der Zeit vollzieht, kommt es zur Ablösung des Schattens von seinem Verursacher:

Когда-то в детстве, на далекой школьной поездке, отбившись от

прочих, – а может быть, мне это приснилось, – я попал знойным полднем в сонный городок, до того сонный, что, когда человек, дремавший на завалинке под яркой белой стеной, наконец встал, чтобы проводить меня до околицы, его синяя тень на стене не сразу за ним последовала... О, знаю, знаю, что тут с моей стороны был недосмотр, ошибка, что вовсе тень не замешкалась, а просто, скажем, зацепилась за шероховатость стены... – но вот что я хочу выразить: между его движением и движением отставшей тени, – эта секунда, эта синкопа, – вот редкий сорт времени, в котором живу, – пауза, перебой, – когда сердце, как пух... (Pnk, 29f.)

Dieser Augenblick, diese Synkope von der hier die Rede ist und von der Cincinnat sagt, daß es die Sekunde sei, in der er lebt, trennt die Welt des Lichts von der Welt der Schatten – und in dieser Form ist es vielleicht genau der Augenblick, der die Schwelle bildet zwischen dem Leben und dem Tod. Dieser Tod jedoch ist nicht allein der, der den Menschen durch sein Ableben ereilt – im Falle der *Priglašenje na kazn'*, wie auch in anderen Romanen Nabokovs, ist es der Tod der kläglichen Zweidimensionalität, den der Mensch durch sein Abbild in den mimetischen Verfahren der Photographie aber auch des Films findet. Das photographische Abbild mordet den Abgebildeten und überbietet dabei den Tod, wie Groys argumentiert. Dies ist das Gegenmodell zu dem, was Nabokov als Kunst definiert, denn dieses Verhältnis des Todes kehrt sich in ihr um. Prägnant formuliert Nabokov dies in den einleitenden Worten zu seinem Vortrag über Kafkas „Die Verwandlung“: „*Beauty plus pity* – that is the closest we can get to a definition of art. Where there is beauty there is pity for the simple reason that beauty must die: beauty always dies, the manner dies with the matter, the world dies with the individual.“ (Nabokov 1980, 251)

In diesem pyknoleptischen Moment ist im Keim die Diskussion enthalten, die die Frage nach der Kunst behandelt. Die Frage nach dem Kunstcharakter der Photographie, auch wenn sie die Photographie von Anfang an begleitete, wird bei Nabokov nicht laut: sie bleibt ein Murmeln, artikuliert sich nicht. In der Oppositionierung der Photographie zum Schreiben (in *Priglašenje na kazn'*, in *The Real Life of Sebastian Knight*, in *Otčajanie*, aber auch in *Mašenka* oder der Gogol'-Studie) formuliert sich eine Position: Das mimetische Verfahren des Schreibens, kurz die Literatur im Nabokovschen Verständnis, erweckt zum Leben und hält am Leben – sie steht über den Dingen des Lebens und der Wirklichkeit wie über den Dingen des Todes und der Fiktion.

Zurück zum bösen Demiurgen, zurück zu M'sieur Pierre und seiner Welt, in der sich Cincinnat gefangen findet und die ihm nach dem Leben trachtet. Dieses Reich der Schatten ist nicht wirklich das Reich des Todes – die materielle Welt, die ihr Ende im Tode fände, die Welt, in die sich Cincinnat geworfen findet, ist *f a k e*, reine Illusion im negativen Verständnis. Als solche wird sie nicht erst durch das Ende des Romans entlarvt, an welchem der Tod nicht eintritt –

Cincinnati steht einfach auf und geht, so wie man einen schlechten Film im Kino verläßt. Genauer gesagt ist es nicht die Illusion des Films, die hier verlassen wird, sondern die des Panoramas (bzw. Dioramas)¹⁹, der photographischen Kulisse, der Staffage des *tableau mort*, die des Demiurgen Machwerk ist.

Der Augenblick der Bewußtwerdung ist der des nicht eintretenden Todes, der Todesverweigerung durch Desillusionierung, die dadurch eingeleitet wird, daß Cincinnati die Frage nach seinem Da-Sein aufwirft: „зачем я тут? отчего так лежу? – и задав себе этот простой вопрос, он отвечал тем, что привстал и осмотрелся.“ (Pnk, 129) Von dieser Frage ausgehend nimmt die Desillusionierung ihren Lauf und die Welt wird in ihrem trügerischen Schein und ihrer Zweidimensionalität überführt: Die Wirklichkeit bewirkt nichts mehr und stürzt als Kulisse in sich zusammen:

Кругом было странное замешательство. Сквозь поясицу еще вращавшегося палача просвечивали перила. Скрученный на ступеньке, блевал бледный библиотекарь. Зрители были совсем, совсем прозрачны, и уже никуда не годились, и все подавались куда-то, шаркаясь, – только задние нарисованные ряды оставались на месте. Цинциннат медленно спустился с помоста и пошел по зыбкому сору. Его догнал во много раз уменьшившийся Роман, он же Родриг:

– что вы делаете! – хрипел он, прыгая. – Нельзя, нельзя! Это нечестно по отношению к нему, ко всем... Вернитесь, ложитесь, – ведь вы лежали, все было готово, все было кончено!

Цинциннат его отстранил, и тот, уныло крикнув, отбежал, уже думая только о собственном спасении.

Мало что оставалось от площади. Помост давно рухнул в облаке красноватой пыли. Последней промчалась в черной шали женщина, неся на руках маленького палача, как личинку. Свалившиеся деревья лежали плашмя, без всякого рельефа, а еще оставшиеся стоять, тоже плоские, с боковой тенью по стволу для иллюзии круглоты, едва держались ветвями за рвущиеся сетки неба. Все расплзлось. Все падало. Винтовой вихрь забирал и крутил пыль, тряпки, крашенные щепки, мелкие обломки позлащенного гипса, картонные кирпичи, афиши; летела сухая мгла; и Цинциннат пошел среди пыли, и падших вещей, и трепетавших полотен, направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему. (Pnk, 129f.)

Die Schlußszene mutet an wie ein Alptraum, aus dem sich der Träumende selbst herausreißt. Auch daß Cincinnati, ehe er aufsteht, zu zählen beginnt, läßt an eine Traumsituation oder die Beendigung der Hypnose durch den Hypnotiseur denken. Dennoch kann im Nabokovschen Kontext allenfalls metaphorisch vom Traumcharakter die Rede sein – eine Metapher, die nicht aufgeht. Der Konzeption dieser illusionistischen Welt, die Cincinnati verläßt, ist nämlich die

¹⁹ Vgl. Buddemeier 1970.

Welt des Traums genau gegenübergestellt, was letztlich in der Aussage mündet, daß die Welt des wahrhaften Traums, der ein ‚Bruder des Schlafes‘ und der Imagination, vor allem aber der Erinnerung ist, weitaus mehr an Wahrhaftigkeit für sich beanspruchen kann, als die Welt der Kulissen und der photographischen Illusionen. Dem in der photographischen Welt Lebenden und Wachenden erscheint die wirkliche Wirklichkeit in seinen Träumen. In diesem Sinne ist der Traum – nicht aber seine Deutung – die *via regia* in die Wahrhaftigkeit. Der Eintritt in den Traum macht den Gefangenen zum Herrscher über die Wirklichkeit, so wie Segismundo in Calderón de la Barcas Versdrama *La vida es sueño* (dt.: *Das Leben ein Traum*), das als ein Prätext für *Priglašenje na kazn'* aber auch für andere Romane Nabokovs mit ähnlicher Thematik gelesen werden kann. Dieser hier kulminierende Konflikt entfaltet sich in den immer wiederkehrenden Szenen der „Tamara-Gärten“.

Die Tamara-Gärten sind ein Ort aus Cincinnats – wie auch aus Nabokovs – Vergangenheit, denen er im Roman mehrfach und in unterschiedlicher Weise begegnet – und zwar einerseits als Erinnerungsbild, andererseits als photographische Repräsentation dieses Erinnerungsbildes. Der Konflikt, der sich zwischen diesen beiden Polen entspannt, ist bereits in der Erzählung „Admiral-tejskaja igla“ aus dem Jahre 1933 angelegt:

Представьте себе такую вещь: я, скажем, однажды гулял по чудным местам, где бегут бурные воды и повелика душит столпы одичалых развалин, – и вот, спустя много лет, нахожу в чужом доме снимок: стою гоголем возле явно бутафорской колонны, на заднем плане – бесесый мазок намалеванного каскада, и кто-то чернилами подрисовал мне усы. Откуда это? Уберите эту мерзость! Там воды гремели настоящие, а главное, я там не снимался никогда. Прояснить ли Вам притчу? Сказать ли Вам, что такое же чувство, только еще глупее и гаже, я испытал при чтении Вашей страшной „Иглы“? (Ai, 411f.)

In *Priglašenje na kazn'* wird diese kleine Szene umfassend entfaltet:

Нет, это было лишь подобие окна; скорее – витрина, а за ней – да, конечно, как не узнать! – вид на Тамарины Сады. Намалеванный в нескольких планах, выдержанный в мутно-зеленых тонах и освещенный скрытыми лампочками, ландшафт этот напоминал не столько террариум или театральные макеты, сколько тот задник, на фоне которого тужится духовой оркестр. Все передано было довольно точно в смысле группировок и перспектив, – и кабы не вялость красок, да неподвижность древесных верхушек, да неprovорность освещения, можно было бы, прищурившись, представить себе, что глядишь через башенное окно, вот из этой темницы, на те сады. Снисходительный глаз узнавал эти дороги, эту курчавую зелень рощ, и справа портик, и отдельные тополя, и даже бледный мазок посреди

неубедительной синевы озера, – вероятно, лебедь. А в глубине, в условном тумане, круглились холмы, и над ними, на том темно-сизом небе, под которым живут и умирают лицедеи, стояли неподвижные, кучевые облака. И все это было как-то не свежо, ветхо, покрыто пылью, и стекло, через которое смотрел Цинциннат, было в пятнах, – по иным из них можно было восстановить детскую пятерню.

– А все-таки выведи меня туда, – прошептал Цинциннат, – я тебя умоляю. (Pnk, 43)

Dies ist die Beschreibung eines Dioramas, das sich, im Gegensatz zum Panorama, auch Effekten wie der Beleuchtung von hinten etc. bediente, um die Illusion von Tag- und Nachtstimmungen zu erzeugen. Wie Oettermann zeigt, waren Pano- und Dioramen häufig so konzipiert, daß reale Gegenstände im Vordergrund so angeordnet waren, daß sie von den gemalten des Hintergrunds nur unterschieden werden konnten, indem sich die Besucher Operngläser bedienten. Illusionistische und reale Welt vermischen sich also – um ihre Grenze zu vermitteln, bedarf der Betrachter technischer Hilfsmittel. Der Grenzverlauf ist auch für Cincinnat nicht zu ermitteln – was unreal erscheint ist real und vice versa. Ähnlich wie in der Thematisierung des Traums im Traum, die exemplarisch Franz in *Koro!*, *dama, valet* vornimmt, der Frage nach der „wirklichen Wirklichkeit“ also, kommt es auch hier zu einem ständigen Verschwimmen der Wirklichkeitsgrenzen. Weit später im Roman begegnet Cincinnat noch einmal den Tamara-Gärten²⁰ – dieses Mal jedoch mit einem anderen Wirklichkeitsstatus:

Стоя у балюстрады, Цинциннат смутно всматривался в темноту, – и вот, как по заказу, темнота прельстительно побледнела, ибо чистая теперь и высокая луна выскользнула из-за каракулевых облачков, покрывая лаком кусты и трелью света загораясь в прудах. Вдруг с резким движением души Цинциннат понял, что находится в самой гуще Тамариных Садов, столь памятных ему и казавшихся столь недостижимыми. (Pnk, 108)

In der Form, wie sie ihm in seiner sinnlichen Wahrnehmung – nicht als Erinnerung oder Traum – präsentiert werden, sind sie das Machwerk des Demiurgen mit dem Photoapparat. Die Illusion, die hier für Cincinnat erzeugt werden soll, ist dioramisch. Fixiert die Photographie das Abgebildete, so war es beim Diorama notwendig, die Wahrnehmung des Betrachters zu lenken, um perspektivische Verzerrungen und Unstimmigkeiten zu eliminieren. Eine solche Lenkung

²⁰ Eine Anlehnung, sowohl an die Tamara-Gärten, als auch das Medium, das uns hier nun aber in Form der kitschig-dekorativen Innenausstattung eines Schweizer Hotels begegnet, findet sich in *Transparent Things*: „A local miracle of nature, the Tara cataract, was painted on the watercloset door in the passage, as well as reproduced in a huge photograph on the wall of the vestibule.“ (TTH, 11)

erfolgte zumeist durch eine Fixierung des Standpunktes, bzw. dadurch, daß der Blick durch ein Fenster gelenkt wurde, das wie eine Schaukastenbühne angelegt war. Genau in dieser im Pano- und Diorama, bzw. der Photographie zu Tage tretenden Fixierung des Blickes des Betrachters besteht die Parallele zur Lage, in der sich Cincinnat befindet: in einer Scheinwelt arretiert zu sein.

Nicht von Anfang an weiß Cincinnat, daß es sich bei M'sieur Pierre nicht um einen weiteren Gefangenen, sondern um seinen Henker handelt. Dieser verheißt ihm den Tod ebenso wie die Photographie. Im sechsten Kapitel entfaltet M'sieur Pierre mit dem Habitus eines Croupiers einen Stapel seiner Photos, führt Kartentricks vor, erzählt Anekdoten, die die Enthauptung andeuten (Rodrig Ivanovič kommentiert: „Sie bringen Leben in die Bude“), reimt und präsentiert sich als *trickster* (in der englischen Fassung) bzw. als *fokusnik*²¹, d.h. als ‚Taschenspieler‘. M'sieur Pierre ist ein ‚fokusnik‘ im doppelten Sinne: Er trickst die Welt aus, die er zugleich auch fokussiert. Die photographische Welt des M'sieur Pierre, in die sich Cincinnat geworfen findet, ist die Welt eines platten Demiurgen, eines Photoamateurs und Tricksters, eben eines Fokusnik. Sein Mach-Werk setzt sich zusammen aus dem, was er mittels seiner Kamera gefangen hat und was er zu einem scheinweltlichen Hokusfokus neu kombiniert. Dieser Demiurg, der alles sieht, schnappschießt und richtet ist omnipräsent wie ein Paparazzo.²² Im Anschluß an diese Selbstinszenierung wendet er sich an Cincinnat mit der Ankündigung:

– О чем, бишь, мы говорили? – с прелестным тактом, будто ничего не случилось, воскликнул м-сье Пьер. – Да – мы говорили о фотографиях. Как-нибудь я принесу свой аппарат и сниму вас. Это будет весело. (Pnk, 49)

Was aufs erste nur wie ein zufälliges Hobby eines Henkers anmutet, hat seinen historischen Hintergrund und seine Wurzeln in den Anfängen der kriminalistischen Photographie des 19. Jahrhunderts:

Auf den Porträtpostkarten der 1860er Jahre waren [...] neben anderen

²¹ Der Ausdruck fällt noch nicht an dieser Stelle. Das in der Luft schwebende Wortspiel wird erst in Zusammenhang mit dem Photohoroskop für die Tochter des Gefängnisdirektors realisiert. Dort heißt es: „При помощи ретушировки и других фотофокусов как будто достигалось последовательное изменение лица Эммочки (искусник, между прочим, пользовался photographиями ее матери), но стоило взглянуть ближе, и становилась безобразно ясной аляповатость этой пародии на работу времени.“ (PNK, 98)

²² So unterschreibt auch Ch. Jürgens einem Artikel der *Süddeutschen Zeitung* zu einem Flusser-Symposium mit der Frage: „Ist Gott ein Paparazzo?“ In diesem Artikel heißt es: „Gott ist ein Photograph. Er schafft den Menschen nach seinem Bilde. Früher war die Welt magisch. Heute ist sie es wieder. In Hochglanzzeiten ist Gott ein Paparazzo. Er gibt Ruhm und er nimmt Ruhm. Er schafft Stars mit seinem Bilde. Und wenn er sie beim Photo-Shooting in den Tod hetzt, macht er sie unsterblich, macht aus farblosen Kindergärtnerinnen bunte Herzensköniginnen.“ (Ch. Jürgens 1998, 13)

Bizzarrerien auch Konterfeis der schlimmsten Mörder abgebildet (Appert photographierte Tropmann 1869, Richebourg seine Opfer). Erst die politischen Ereignisse der Kommune führten 1871 in Frankreich – ähnlich wie der amerikanische Bürgerkrieg – zu einem intensiveren Einsatz der bis dahin nur sporadisch verwendeten Photographie. Appert photographierte die Kommunarden in den Gefängnissen von Versailles, wobei seine Absichten nicht besonders klar waren (die Inhaftierten konnten ihre Porträts selbst erwerben). Diese Bilder dienten für die Erstellung einer ‚Präventivakte‘, in der bei einem Rückfall jederzeit nachgeschlagen werden konnte. (Frizot 1998, 263)²³

Wie bereits bei Richebourg vereinen sich auch bei M'sieur Pierre in Personalunion beide Tätigkeiten: die des Henkers und die des Photographen. In der weiter oben zitierten Szene der chinesischen Routinehinrichtung ist die Rede von der harmonischen Kooperation zwischen dem Henker und seinem Opfer. Diese Beschreibung erinnert an V. Flussers Beschreibung der Geste des Photographierens (Flusser 1994, 100ff.), wobei sich der Photograph in Abhängigkeit seines Apparates (beim Henker das Beil), der abzubildenden Szene (des Delinquenten) bewegt und nicht nur nach einem geeigneten Standpunkt sucht, den das Photo dem Rezipienten liefern soll, sondern auch in die abzubildende Szene eingreift, um sie zu gestalten.

Im siebzehnten Kapitel, am Vorabend der Hinrichtung, wird ein Ausflug zu einem Abendessen im Haus des Stadtverwalters unternommen. Dabei kommt es zu einer Situation, die photographisch das vorwegnimmt, was in der Hinrichtung zwischen Henker und Gehenkttem zu geschehen hat, die aber auch das Gesicht

²³ Der hier von Appert photographierte J.B. Tropmann, ist der selbe, dessen Hinrichtung I. Turgenew 1870 beiwohnte und die er in *Kazn' Tropmana* beschreibt. Eugène Apperts Photographien gingen über die bloße Dokumentation weit hinaus, indem sie Ereignisse – darunter auch Hinrichtungen, zumeist durch Erschießung – nachstellten, collagierten, montierten und auch vorwegnahmen: „Für seine Serie *Die Verbrecher der Kommune* läßt der Maler-Photograph Appert einige Figuren an Originalschauplätzen posieren. Die entstehenden Dokumente wollen das aktuelle Zeitgeschehen sichtbar machen, sind jedoch häufig tendentiös und ironisch [...]. Die anderen Bilder lassen sich bis zu einem gewissen Grad als erkenntnisdienliche Photos einstufen. Es handelt sich dabei in erster Linie um Einzelporträts [...], die deshalb so attraktiv sind, weil sie der Öffentlichkeit ‚die Köpfe der Schuldigen‘ vor Augen führen [...]. Die Kommunarden, selbst als Gefangene, verteilen ihre Porträts mit Widmung, da sie eine ‚faßbare Erinnerung an bessere Zeiten‘ verkörpern. [...] Als jedoch die Zensur diese Photographien ins Visier nimmt, da sie ‚der Erhaltung der öffentlichen Ordnung‘ zuwiderlaufen könnten, wird ihre Verbreitung reglementiert. Die Porträts erleichtern nun die Verfolgung der Kommunarden: Die Polizei erstellt eine Kartei, die sich dieser Photographien bedient. [...] Jedes Porträt wird begleitet von einzelnen schriftlichen Bemerkungen (Personenstand, Aussehen, Rolle innerhalb der Kommune, etc.). Die meisten von ihnen sind von Appert aufgenommen, der systematisch die Verhafteten in den Gefängnissen von Versailles photographiert hat.“ (Petitjean 1998, 146) Zur Stellung und Wirkung dieser Photos im Kontext mit dem politischen Tagesgeschehen der Pariser Kommune vgl. auch English 1984, 21ff. Der Themenkomplex Verbrecher – Gefängnis – Photographie findet sich ausführlich besprochen in Regener 1999.

des Henkers dem des Delinquenten ähnlich werden läßt.²⁴ M'sieur Pierre, der hier nicht selbst photographiert, da er, wie auch Cincinnat ‚Objekt‘ des Photos ist, nimmt sein Fatum selbst in die Hand, indem er sich zum Inszenateur macht:

Перед уходом гостей хозяин предложил снять м-сье Пьера и Цинцинната у балюстрады. М-сье Пьер, хотя был снимаемым, все же руководил этой операцией. Световой взрыв озарил белый профиль Цинцинната и безглазое лицо рядом с ним. (Pnk, 110)

Das augenlose Gesicht neben dem bleichen Profil Cincinnats entlarvt M'sieur Pierre in seiner eigenen Attrappenhaftigkeit. Der Urheber der Täuschung ist selbst eine solche.

Vorauselende Abbilder

Cincinnats Tod durch Photographie kündigt sich nicht nur in den Szenen an, in denen ihm M'sieur Pierre als sein Photograph und Henker begegnet, sondern auch in den Photographien, die von ihm selbst rezipiert werden. Diese zerfallen grob in zwei Gruppen: in eine der Vergangenheit, repräsentiert durch Illustrierte, die Cincinnat aus der Gefängnisbibliothek entleiht, und in eine der nahen Zukunft, repräsentiert durch Tageszeitungen. Die Illustrierten sind der Ausgangspunkt für Cincinnats Reflexionen über das Verhältnis von Photographie und Zeit im Allgemeinen – in den Tageszeitungen hingegen spitzt sich diese Auseinandersetzung konkret zu. In den Illustrierten findet Cincinnat Photographien einer Zeit, die kein *tempus retrovè* ist, sondern die sich den Bildern entzieht:

Это был том журнала, выходявшего некогда, – в едва вообразимом веке. [...] То был далекий мир, где самые простые предметы сверкали молодостью и врожденной наглостью [...]. То были годы всеобщей плавности; [...] и без конца лилась, скользила вода; грация спадающей воды, ослепительные подробности ванных комнат, атлассистая зыбь океана с двукрылой тенью на ней. Все было глянцево, переливчато [...]. Упиваясь всеми соблазнами круга, жизнь довертелась до такого головокружения, что земля ушла из-под ног, и, поскользнувшись, упав, ослабев от тошноты и томности... сказать ли?... очутившись как бы в другом измерении... – Да, вещество постарело, устало, мало что уцелело от легендарных времен, [...] и никому не было жаль прошлого, да и самое понятие «прошлое» сделалось другим.

„А может быть, – подумал Цинциннат, – я неверно толкую эти кар-

²⁴ Von dieser Ähnlichkeit ist sowohl im Kriminalausstellungs-Passus in *Koro!*, *dama, valet* die Rede, als auch in *Orčajanie*, wo die visuelle Äquivalenz zwischen Opfer und Täter zum Dreh- und Angelpunkt der Geschichte wird.

тинки. Эпохе придаю свойства ее фотографии. Это богатство теней, и потоки света, и лоск загорелого плеча, и редкостное отражение, и плавные переходы из одной стихии в другую, – все это, быть может, относится только к снимку, к особой светописи, к особым формам этого искусства, и мир на самом деле вовсе не был столь изгибист, влажен и скор, – точно так же, как наши нехитрые аппараты по своему запечатлевают наш сегодняшний наскоро сколоченный и покрашенный мир“.

„А может быть (быстро начал писать Цинциннат на клетчатом листе) я неверно толкую– Эпохе придаю... Это богатство... Потоки... Плавные переходы... И мир был вовсе... Точно так же, как наши... [...]“ (Pnk, 28f.)

Diese Szene ist nicht allein eine Auseinandersetzung mit den nostalgisierenden Augenblicken der photographischen Abbilder, sie ist auch eine Szene der Initiation. Die Initiation besteht darin, daß nämlich genau diese Reflexion über die Photographien einer vergangenen Zeit Cincinnat den Bleistift in die Hand nehmen läßt und er zu schreiben beginnt. Mit dem Stift nimmt er zugleich seine eigene Erlösung in die Hand – das Schreiben überwindet den Tod. R. Lachmann schreibt:

Im Schreibprozeß – so ließe sich die Nabokovsche Version des Dualismus lesen – fallen der bürgerlich-hyletische und der künstlerisch-pneumatische Cincinnat auseinander. Das Schreiben selbst wird als gegen den Tod gerichtete Erlösungshandlung deutbar. Nabokov inszeniert dies mit Hilfe aller am Schreiben beteiligten Faktoren. Die ver-schriebene Zeit – abgebildet im dahinschmelzenden Bleistift – ist die bis zur Hinrichtung verstreichende Zeit. Der Stummel schreibt als letztes das Wort ‚Tod‘ und streicht es aus. Der Text, der sein eigenes Ende dementiert, wird zum Unsterblichkeit garantierenden Doppelgänger des Schreibers und kehrt das Symbol des Schreibutensils um. Je mehr es sich als Utensil, als *hylē*, verflüchtigt, desto mehr wächst das Pneuma des Schreibers in der Spur der Ausstreichung. (Lachmann 1990, 443)

Hier ist der Punkt erreicht, an dem für Cincinnat die Entscheidung gefallen ist, gegen den Tod zu schreiben, was zugleich auch bedeutet, gegen die Photographie zu schreiben. Dabei werden die Photographien in den Illustrierten nicht verurteilt – es wird letztlich nur die Frage aufgeworfen, ob sie ihre Zeit adäquat repräsentieren. Für Cincinnat ist ihre Betrachtung eine Reise in die Vergangenheit, die sich zugleich aber als ein Ertrinken, als ein ‚Tod in der Zeit‘ liest. Zum Bibliothekar der Gefängnisbibliothek gewandt sagt er: „Эти журналы древних – прекрасны, трогательны... С этим томом я, знаете, как с грузом, пошел на дно времен. Пленительное ощущение.“ (Pnk, 30) Dieser Wertung der Illustrierten wird die Wertung von Cincinnats Mutter gegenübergestellt, für die die Bilder nur etwas wiedergeben, was selbst noch Teil ihrer Erinnerung an

Vergangenes ist. Ihr sticht nur das ins Auge, was Sensationscharakter hat – die Photographie des Besonderen, Skurrilen und Abnormen, wie sie eine Kuriositätensammlung im Kleinen darstellt. Beachtenswert ist auch der Umstand, daß hier vom „letzten Erfinder“²⁵ die Rede ist:

Мимходом заинтересовавшись картинкой в раскрытом журнале, она достала из кармана макинтоша бобовидный футляр и, опустив углы рта, надела пенсне. – Двадцать шестой год, – проговорила она, усмехнувшись, – какая старина, просто не верится.

(... две фотографии: на одной белозубый президент на вокзале в Манчестере пожимает руку умищенной летами правнучке последнего избобретателя; на другой – двуглавый теленок, родившийся в деревне на Дунае...) (Pnk, 75)

Betrachtet man das Thema bzw. die Funktion der erwähnten Tageszeitungen näher, so zeigt sich hier eine Verschärfung dessen, was sich in den Illustrierten vergangener Zeiten angekündigt hat. Von ihnen ist Cincinnat direkt betroffen, denn in ihnen kündigt sich sein medialer Tod im Lichte der Öffentlichkeit an. Die Tageszeitungen sind der Kanal durch den einerseits die Öffentlichkeit über jeden Schritt des Delinquenten informiert wird, andererseits sind sie auch der Kanal, in dessen Sog Cincinnat gerät. Beginnend bei der Dokumentation des Aktuellen als Beschwörung des zeitlich Authentischen begleiten sie den Häftling bis hin zu dem Punkt, an dem sie, ähnlich wie M'sieur Pierres Photohoroskop den Ereignissen vorausseilen.

Zu Beginn wurzelt das Interesse der Zeitungleute und Photographen noch ganz im Paradigma der kriminalistischen Spurendokumentation:

Такой он увидел ее нынче среди публики, когда его подвели к свежепокрашенной скамье подсудимых, на которую он сесть не решился, а стоял рядом, и все-таки измарал в изумрудном руки, и журналисты жадно фотографировали отпечатки его пальцев, оставшиеся на спинке скамьи. (Pnk, 11)

Das sich hier an seiner Person und der von ihr hinterlassenen Spuren zutagetretende Interesse gilt nicht allein ihm, sondern allem, was als totum pro parte für ihn steht. Die Kritik, die hier laut wird, richtet sich nun nicht mehr allein gegen die Photographie, sondern gegen die Weise, wie die Medien von ihr

²⁵ Das Thema des Erfinders entfaltet Nabokov ausführlich in *Korol', dama, valet*. Ein solcher, ebenfalls ganz in der Nähe der Photographie stehender Erfinder wird von Dreyer zur Konstruktion von animierten Kleiderpuppen, sogenannten ‚Automannequins‘ engagiert. Ganz wie M'sieur Pierre entpuppt sich sein Mach-Werk als *fake*, als schlechte Fiktion und dient als Gegenfolie zur Welt des Traums und der Imagination, in der Dreyer oder Franz zuhause sind. Der Streit um die ‚Erfindung der Photographie‘ selbst stellt eine wichtiges Kapitel in der Geschichte dieses Mediums dar und geht sehr bald einher mit der Inszenierung des Todes. Vgl. Anm. 2.

Gebrauch machen. In der Multiperspektivik der Sachlagen, in der Verfremdung der ursprünglichen kriminalistischen Tatort-Photographie durch Paparazzi²⁶, des Demiurgen Handlanger, macht sich diese Photographie zu ihrem eigenen Gegenstand:

Утренние газеты, которые с чашкой тепловатого шоколада принес ему Родион, – местный листок „Доброе Утречко“ и более серьезный орган „Голос Публики“, – как всегда кишели цветными снимками. В первой он нашел фасад своего дома: дети глядят с балкона, тесть глядит из кухонного окна, фотограф глядит из окна Марфиньки; во второй – знакомый вид из этого окна на палисадник с яблоней, отворенной калиткой и фигурой фотографа, снимающего фасад. Он нашел, кроме того, самого себя на двух снимках, изображающих его в кроткой юности. (Pnk, 12)

Das Belegen des Verbrecherischen, die Dokumentation der ‚Welt des Delinquenten‘ entpuppt sich also als reine Selbstdarstellung der Photographie, als Duell, das sich die Photographen auf Bild eins und Bild zwei liefern. Ein Bezug zu Cincinnat selbst ist nur noch sekundär, durch die beiden Photos aus seiner Jugend, hergestellt. Als Person ist er in diesen Photographien bereits nicht mehr enthalten. Sein Fehlen (es folgt auch weiter im Roman keine einzige beschriebene Photographie, auf der er abgebildet wäre – und das, obwohl er des öfteren photographiert wird) kündigt seinen Tod an. Hier ist er im übertragenen Sinne bereits aus der photographischen Welt geschieden – bzw. niemals in sie eingetreten.

Der zur Selbstdarstellung verkommene Versuch der Abbildung durch die Wahl unterschiedlichster Perspektiven, der sich hier darstellt, findet seine Parallele in der Kritik an einem auktorial erzählten Roman mit Titel *Quercus*²⁷ (dt. *Die Eiche*), den Cincinnat im elften Kapitel in die Hände bekommt. Analog zum Begriff des *Photorealismus* in der Kunst ließe sich hier von einem literarischen *Photorealismus* sprechen. Von *Quercus* heißt es:

Автор, казалось, сидит со своим фотоаппаратом где-то в верхних

²⁶ Der Begriff *Paparazzo* wurde durch Fellinis Film *La dolce vita* geprägt. Dieser Typ des jagdbesessenen Photographen, wie er auch in Antonionis *Blow-up* auftaucht und wie er blonde Prinzessinnen in den Tod jagt, findet seinen Prototyp im ‚ersten‘ Paparazzo-Photoreporter Erich Salomon (1886–1944), der in den 20er und 30er Jahren vorwiegend Politikern auflauerte und dessen Passion sich bereits im Titel seines 1931 veröffentlichten Buches *Berühmte Zeitgenossen in unbewachten Augenblicken* spiegelt. Vgl. Salomon 1978.

²⁷ Eine Eiche spielt ebenfalls eine zentrale Rolle in Virginia Woolfs 1928 erschienenen fiktiven Biographie *Orlando*. Während der knapp dreihundertfünfzig Jahre, die Orlandos Leben beschrieben wird, verändert sich in seinem / ihrem Umfeld nahezu alles. Selbst sein / ihr Geschlecht unterliegt einer Verwandlung. Zu den wenigen Dingen, die konstant bleiben, zählt die besagte Eiche. Ob Nabokov durch *Quercus* hierauf anspielt, ist denkbar, wird aber nicht expliziert.

ветвях *Quercus*'a – высматривая и лова добычу. Приходили и уходили различные образы жизни, на миг задерживаясь среди зеленых бликов. (Pnk, 70)

Die den Ereignissen vorausseilende Berichterstattung, die Cincinnat nur ex negativo präsentiert, kündigt ihm das an, dem er noch einmal entging. An dieser Stelle greift Nabokov wiederum zurück auf Turgenyevs Prätext *Kazn' Tropmana*²⁸. Dort wird im sechsten Kapitel ein betrügerischer Händler erwähnt, der noch vor dem Vollzug der Enthauptung eine Broschüre über die noch nicht eingetretenen Ereignisse zum Verkauf anpreist: „лишь изредка пробивался сквозь непрерывный гам пронзительный возглас спекулянта-разносчика, продававшего брошюру о Тропмане, об его жизни, его казни и даже ‚о последних его словах‘...“ (Turgenyev 1967, 156). In der Zeitung erfährt Cincinnat davon, daß er am Vortag nicht hingerichtet wurde. Er erfährt es nicht direkt, denn die Zensur hat sich auch hier gegen die Schrift gewandt – hinter schwarzen Balken verbirgt sich die aufgeschobene Zukunft:

На другое утро ему доставили газеты, – и это напомнило первые дни заключения. Тотчас кинулся в глаза цветной снимок: под синим небом – площадь, так густо пестрящая публикой, что виден был лишь самый край темно-красного помоста. В столбце, относившемся к казни, половина строк была замазана, а из другой Цинциннат выудил только то, что уже знал от Марфиньки, – что маэстро не совсем здоров, и представление отложено – быть может, надолго. (Pnk, 117)

Was sich in all den anderen Todesszenen bereits fand, die oben besprochen wurden, das tritt auch hier ein (wenn auch der eigentliche Tod nicht eintritt): Die Hinrichtung wird nicht nur zu einem öffentlichen Ereignis, sondern sie soll in Gegenwart der Photographie vollzogen werden. Der Tod wird zu einem Tod im Angesicht der Photographie, im Angesicht der Photo-Schergen, ihres Demiurgen und Meisters M'sieur Pierre. Auf dem Weg zum Hinrichtungsplatz strotzen die alten Steinbrücken von Photographen. Als M'sieur Pierre sich Cincinnat nähert, heißt es in Klammern: „Закачались и замерли черные квадратные морды фотографов“ (Pnk, 128). In diesem Augenblick nimmt M'sieur Pierre jedoch nicht das Beil zur Hand, um zum Schlag auszuholen. Stattdessen dirigiert er die Szene wie bereits schon im Hause des Stadtvorstehers. Er macht Cincinnat vor, wie er am Richtblock korrekt zu liegen hat. Diese Art der Identifikation mit dem Opfer, das Einnehmen seiner Perspektive, erinnert an Dreyer in der Kriminalausstellung, der ebenfalls die Hinrichtung aus der Perspektive des Delinquenten imaginiert. Zunächst gibt er ihm Anweisungen in einer Weise, wie Erwachsene häufig mit Kindern sprechen. Diese Art des „unintelligenten Sprechens“ wird in

²⁸ Vgl. Anm. 23.

Bend Sinister als die Eigenart des Ikonoklasten, eines zu Generalisierungen neigenden und in seiner Wahrnehmung eingeschränkten Menschen, bezeichnet²⁹. Dann verfällt M'sieur Pierre ganz in den Jargon eines Photographen, der darum bemüht ist, sein Objekt ‚ins rechte Licht zu rücken‘:

- Никакого волнения, никаких капризов, пожалуйста, – проговорил м-сье Пьер. – Прежде всего нам нужно снять рубашечку.
- Сам, сказал Цинциннат.
- Вот так. Примите рубашечку. Теперь я покажу, как нужно лечь. М-сье Пьер пал на плаху. В публике прошел гул.
- Понятно? – спросил м-сье Пьер, вскочив и оправляя фартук (сзади разошлось, Родриг помог завязать). – Хорошо-с. Приступим. Свет неможно яркий... Если бы можно... Вот так, спасибо. Еще может быть, капельку... Превосходно! Теперь я попрошу тебя лечь. (Pnk, 129)

Wie sich gezeigt hat, wird hier der „Tod durch Photographie“ wörtlich genommen und über die volle Länge des Romans hinweg entfaltet. Dabei werden Photograph, Demiurg, aber auch der auktoriale Erzähler (in *Quercus*) miteinander gleichgesetzt. Im Angesicht des Todes findet also nicht allein eine Auseinandersetzung zwischen zwei mimetischen Verfahren statt, wie R. Lachmann festgestellt hat, sondern auch eine Auseinandersetzung um zwei Arten des Schreibens – eine, die via Imagination die Welt zu erschaffen und den Autor zu erlösen und die Vergangenheit aufzuerstehen lassen vermag, die andere, der Photographie verwandte, die die Welt abtötet und sie um die Zukunft bringt.

Diese Auseinandersetzungen, die sich in unterschiedlichsten Diskursen niederschlagen, werden in der Nabokovschen Textwelt performativ verhandelt. Die zentrale Frage nach der Abbildhaftigkeit des Abbildes beantwortet sich im Vollzug des Schreibens, dessen Metaposition sich nicht durch Objektivität, sondern durch *recreation* konstituiert. Nur im Schreiben kann das Sein von seinem mortifizierenden mimetischen Reduplikat befreit werden bzw., im erweiterten Groys'schen Sinne, das (Ur-)Bild aus dem Abbild auferstehen.

In diesem Kontext erscheint die Frage nach der Intermedialität von Photographie und Literatur im Sinne einer gegenseitigen Einflußnahme hinfällig, da sich – trotz der motivischen Präsenz der Photographie – beide Medien nicht per se begegnen. Die Literatur in Nabokovs Verständnis und Praxis ist das Hypermedium, das sich auch all dessen zu bedienen vermag, was es verwirft, um es somit zu transsubstantiiieren.

²⁹ In *Bend Sinister* heißt es: „[...] his ‚petty bourgeois‘ existed only as a printed label on an empty filing box (the iconoclast, like most of his kind, relied entirely upon generalizations and was quite incapable of noting, say, the wallpaper in a chance room or talking intelligently to a child)“. (BS, 79)

Literatur

- Barthes, R. 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris.
- Bataille, G. 1961. *Les Larmes d'Éros* (Deutsche Ausgabe: *Die Tränen des Eros*. Übs. v. G. Bergfleth. München 1981), Paris.
- Baudrillard, J. 1996. *Das perfekte Verbrechen*, München.
- Bavčar, E. 1994. *Das absolute Sehen*, Frankfurt a.M.
- Benjamin, W. 1977. *Kleine Geschichte der Photographie*, Gesammelte Schriften, Bd. II-1, Frankfurt a. M., 368-385.
- Buddemeier, H. 1970. *Panorama – Diorama – Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*, München.
- Buks, N. 1998. *Ěšafot v chrystal' nom dvorce. O ruskich romanach V. Nabokova*, Moskva.
- Busch, B. 1995. *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, Frankfurt a.M.
- Davydov, S. 1982. »*Teksty-Matreški*« *Vladimira Nabokova*, (Slavistische Beiträge. 152), München.
- Eder, J.M. (Hg.) 1938. *Jahrbuch für Photographie und Reproduktionsverfahren*, Band 30, Halle.
- English, D.E. 1984. *Political Uses of Photography in the Third French Republic 1871-1914*, Ann Arbor.
- Flusser, V. 1994. *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt.
- Flusser, V. 1998. „Fotosymposion Schloss Mickeln, Düsseldorf, 1981“, V. Flusser, *Standpunkte. Texte zur Fotografie*, Göttingen, 22-23.
- Foucault, M. 1975. *Surveiller et punir*, Paris.
- Frizot, M. (Hg.) 1998. *Neue Geschichte der Photographie*, Köln.
- Frizot, M. 1998. „Der Körper als Beweisstück. Eine Ethnofotografie der Unterschiede“, Frizot, M. (Hg.) 1998, 259-271.
- Frizot, M. 1998. „Das absolute Auge. Die Formen des Unsichtbaren“, Frizot, M. (Hg.) 1998, 273-284.
- Goldtammers Archiv für Preußisches Strafrecht* (begründet 1853; seit 1900 von

J. Kohler, dann von Klee herausgegeben als *Archiv für Strafrecht und Strafprozeß*), Band 67.

Greimer, P. 1999. *Sehen / Nicht-Sehen. Fragmente einer Geschichte der Blendung*. Abstract zu einem Vortrag, gehalten im Rahmen des 1. Lion Symposiums: Auge und Apparatur – Die Wahrnehmung der Fotografie, Konstanz, 28.-30.10.1999.

Groys, B. 2000. *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München / Wien.

Jürgens, Chr. 1998. „Flusser ohne Widerkehr. Ist Gott ein Paparazzo? Ein Symposium streitet für eine Philosophie der Photographie“, *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 278, Mi., 2. 12. 1998, 13.

Jürgens, T. 2001. „Der Mensch im Archiv. Gesammelte Photoidentitäten bei Nabokov“, Tagung Freiburg, März 2001 (im Druck).

Karallus, Chr. 1999. *Etwas in Augenschein nehmen. Die fotografische Identifizierung des Tatortes um 1900*. Abstract zu einem Vortrag, gehalten im Rahmen des 1. Lion Symposiums: Auge und Apparatur – Die Wahrnehmung der Fotografie, Konstanz, 28.-30.10.1999.

Lachmann, R. 1990. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a.M.

Nabokov, V. 1944. *Nikolai Gogol*, New York.

Nabokov, V. 1980. *Lectures on Literature*, London.

Nabokov, V. 1989 (1967). *Speak, Memory. An Autobiography Revisited* (zitiert als SM), New York.

Nabokov, V. 1990 (1947). *Bend Sinister* (zitiert als BS), New York.

Nabokov, V. 1990 (1973). *Strong Opinions* (zitiert als SO), New York.

Nabokov, V. 1990 (1933). *Admiraltejskaja igla* (zitiert als Ai), T. 2, 411-419.

Nabokov, V. 1990 (1952). *Dar*, T. 3, 3-330.

Nabokov, V. 1990 (1954). *Drugie berega* (zitiert als Db), T. 2, 131-302.

Nabokov, V. 1990 (1928). *Korol', dama, valet* (zitiert als Kdv), T. 1, 113-280.

Nabokov, V. 1990 (1926). *Mašen'ka*, T. 1, 35-112.

Nabokov, V. 1990 (1936). *Otčajanie*, T. 3, 331-462.

- Nabokov, V. 1990 (1938). *Priglašenie na kazn'* (zitiert als Pnk), T. 2, 5-130.
- Nabokov, V. 1990. *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, Moskva.
- Nabokov, V. 1992 (1941). *The Real Life of Sebastian Knight* (zitiert als SK), New York.
- Petitjean, J. 1998. „Die Kommune von Paris“, Frizot, M. (Hg.) 1998, 146.
- Regener, S. 1999. *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*, München.
- Salomon, E. 1978 (1931). *Berühmte Zeitgenossen in unbewachten Augenblicken*, München.
- Scheurer, H.J. 1987. *Zur Kultur- und Mediengeschichte der Fotografie. Die Industrialisierung des Blicks*, Köln.
- Stenger, E. 1938. *Die Photographie in Kultur und Technik*, Leipzig.
- Tetzner, H. 1949. *Die Photographie in der Kriminalistik. Eine Einführung in die photographischen Arbeitsmethoden der naturwissenschaftlichen Kriminaluntersuchung*, Berlin.
- Turgenev, I.S. 1967 (1870). *Kazn' Tropmana*, Sočinenija, Tom XIV, Moskva / Leningrad, 147-171.
- Villeneuve, R. 1968. *Le Musée des supplices*, Paris.
- Virilio, P. 1986. *Ästhetik des Verschwindens*, Berlin.
- Woolf, V. 1928. *Orlando. A Biography*, London.
- Worswick, C. 1979. *Imperial China*, London.
- Zimmer, D. 1997. „Anhang“ zu Nabokov, V. 1997. *Einladung zur Enthauptung*, Reinbek bei Hamburg.