PSYCHOPOETIK
BEITRÄGE ZUR TAGUNG
«PSYCHOLOGIE UND LITERATUR»
MÜNCHEN 1991

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
SONDERBAND 31

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
SONDERBAND 31
LITERARISCHE REIHE, HERAUSGEGEBEN VON
AAGE A. HANSEN-LÖVE

EIGENTÜMER UND VERLEGER

Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien)

REDAKTION DIESES BANDES

Aage A. Hansen-Löve

REDAKTIONELLE MITARBEIT

Natascha Drubek-Meyer
Anton Sergl

ANFERTIGUNG DER DRUCKVORLAGE

Susanne Desch

REDAKTIONSADRESSE

Institut für Slavische Philologie, Universität München
Geschwister-Scholl-Platz 1, München (Telefon: 06-089-2180-3781)

DRUCK

Pannonhalmi főapátság
H-9090 Pannonhalma, Vár 1
Ungarn

© Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien
Alle Rechte vorbehalten

ISSN 0258-6853

INHALT

- Vorbemerkung 5
- A. Hansen-Löve (München), Zwischen Psycho- und Kunstanalytik 7
- W. Koschmal (Saarbrücken), Die 'befleckte Empfängnis' Solomonijas 15
- W. Schmid (Hamburg), Zur Entstehung der Bewußtseinskunst in der russischen Erzählprosa 31
- A. Thomas (Newark), A Russian Oedipus: Lacan and Puškin's "The Queen of Spades" 47
- N. Drubek-Meyer (München), Gogol's Psychologik in den *Večera na chutore bliz Dikan'ki* 61
- E. Naiman (Boulder), «Ne grešno li èto želanie?»: *Nakanune*, failure, and the psychopoetics of literary evolution 101
- R. Grübel (Oldenburg), Die Axiologie symbolischer und allegorischer Psychopoetik und ihre Destruktion in der melancholischen Paraphrenie Vasilij Rozanovs 117
- A. Hansen-Löve (München), Zur psychopoetischen Typologie der Russischen Moderne 195
- I.P. Smirnov (Konstanz), Sadoavangard 289
- D. Rancour-Laferriere (Davis), Why the Russian Formalists had no theory of the literary person 327
- A. Flaker (Zagreb), Psiholožestvo 339
- E. Greber (Konstanz), Subjektgenese, Kreativität und Geschlecht. Zu Pasternaks *Detstvo Ljuvers* 347

E
R
R
A
R
D
©

P.A. Jensen (Stockholm), Boris Pasternak als Ästhetiker im Sinne Søren Kierkegaards	399
R. Lachmann (Konstanz), Dezentrierte Bilder. Die ekstatische Imagination in Bruno Schulz' Prosa	439
T. Seifrid (Los Angeles), Literature for the Masochist: "Childish" Intonation in Platonov's later works	463
A. Zholkovsky (Los Angeles), The terrible armor-glad general line: A new profile of Eisenstein's poetics	481
R. Fieguth (Fribourg), Zur immanenten Subjektgenese in Vladimir Nabokovs <i>Zaščita Lužina</i>	503
A. Sergl (München), Katabasis als Metrofahrt	521
J.R. Döring-Smirnov (München), Gender shifts in der Russischen Postmoderne	557
V. Sorokin (Moskau), Zabyntovannyj štyr'	565
D. Prigov (Moskau), Tjaželoe detstvo, ili 20 strašnen'kich istorij	569

Rolf Fieguth

ZUR IMMANENTEN PSYCHOPOETIK IN VLADIMIR NABOKOV'S *ZAŠČITA LUŽINA*

Das Verhältnis Vladimir Nabokovs zur Psychologie ist bekanntlich überschattet von seinen notorischen Ausfällen gegen Sigmund Freud und die "Wiener Delegation"¹ – der Fall ist übrigens analog zu seinen Angriffen gegen Dostoevskij. Im etymologischen Wortsinn des Terminus verfügt selbstverständlich auch Nabokov über seine Psychopoetik, d.h. seine Art und Weise der literarischen Darstellung von Bewußtseinsvorgängen und Seelenzuständen. Jedenfalls ist er wohl kaum jener Linie der russischen Avantgarde zuzurechnen, die A. Flaker in seinem Vortrag erwähnte und die sich mit dem polemischen Schlagwort "psicholožestvo" (Psycho-Unzucht) von aller Psychologie absetzte.

Einige Charakteristika der immanenten Psychopoetik des Romans sollen im folgenden kommentiert werden. Dabei werden die Freudparodien, oder vielmehr wohl die Parodien landläufiger Vorstellungen über die Tiefenpsychologie des Wiener Meisters, die in *Zaščita Lužina* anzutreffen sind, nur am Rande kommentiert. Wichtige diesbezügliche Punkte sind wohl u.a. der spöttische Ersatz des Phallus-Symbols durch das im ganzen Roman allgegenwärtige Quadrat-Motiv, dann der Mißerfolg des Psychiaters in Kapitel 10, dem ein analytischer oder auch nur einfach menschlich überzeugender Zugang zur Kindheit (und damit zur Seele) des Patienten Lužin nicht gelingt. Den Patienten überkommt die Erinnerung an die Kindheit vielmehr aus eigenem Antrieb wie ein übermächtiges Glück (наиболее счастливое видение его жизни, 171)² - ein Glück, das am Ende noch stärker persönlichkeitszerstörend wirken wird als das Schachglück, das den kleinen Lužin seit dem 4. Kapitel überwältigt hatte. In diesem Zusammenhang ist auch auf die systematische Destruktion der Grenze zwischen der Realität des Bewußten und der Realität des Unbewußten hinzuweisen. Während der dargestellte Psychiater im Bündnis mit der Verlobten Lužins gestörte Seele für ein Leben in der vom Unbewußten nicht mehr gefährdeten Trivialität reparieren will, denunziert der Roman beständig die Grenze zwischen den Realitäten: Die Realität, auf die Lužins Bewußtsein hinbugsiert werden sollte, das russische Berlin, das neu gewonnene Familien- und Eheleben ist zwar banal, aber darum kaum weniger phantasmagorisch, scheinhaft und unsubstantiell als seine Schachphantasien und seine Kindheitserinnerungen. Defektheit und Scheinhaftigkeit der dargestellten Lebenswirklichkeit werden durch viele Einzelheiten deutlich gemacht, nicht zuletzt auch durch die Namenlosigkeit der meisten wichtigen Figuren, darunter die Gattin und die

Schwiegereatern des Helden, und, allen voran, der vornamenlose Lužin selbst. Der Leser darf sich fragen, für welche Art von Leben eine psychiatrische Behandlung des Helden überhaupt gut sein soll.

Mehr als diese und andere freudparodistische Komponenten³ sollen uns hier näherhin literaturwissenschaftliche Fragen der immanenten Psychopoetik beschäftigen. Zunächst ist festzuhalten, daß *Zaščita Lužina* sich in seiner Erzählstruktur und in seiner spezifischen Psychopoetik am Modell des realistisch-psychologischen Romans abarbeitet. In diesem herkömmlichen Romantyp sind die Grenzen zwischen dem Erzähler und dem impliziten Autor nicht selten fließend. Der allwissende auktoriale Romanerzähler hat bei Bedarf unbehinderten Zugang zur Seele seiner Helden, und das Gesamtarrangement der Erzählstruktur entwirft zudem indirekt und durchaus ambig auch Seele und Bewußtsein des impliziten Autors, in dem der reale Autor ein Stück seiner selbst neu erfindet und komponiert.

Ein Beispiel für den gemeinten Typus des realistischen Romans ist Tolstojs *Anna Karenina*, ein Werk, das Nabokov spätestens seit seiner Studienzeit in Cambridge nachhaltig beschäftigt hat. Man wird sich sogar die Frage vorlegen dürfen, ob *Zaščita Lužina* nicht gerade zu diesem Roman eine kontrastive und transformative Intertextualitätsbeziehung eines rein narrativ-formalen Typs unterhält, im Gegensatz zu den vereinzelt thematisch-motivischen Dostoevskij-Anspielungen, die Nabokovs Roman ebenfalls aufzuweisen hat (vgl. unten). Die immanente Psychopoetik, aber auch die Erzählstruktur in Tolstojs *chef d'œuvre* kreist um die Konzeption einer inneren Stimme des Gewissens oder des Bewußtseins, die jedem menschlichen Individuum innewohnt, und die auf kontraktische Vorstellungen von den Idealen eines unverkürzten menschlichen Lebens und zugleich von einer höheren, göttlichen Ordnung bezogen ist. Die innere Stimme ist in Tolstojs Roman offenbar konstitutiv für die Subjektgenese. Sie wird indessen vom Individuum selten in klare, bewußte Worte oder Gedanken gefaßt, sondern meist nur indirekt zur Geltung gebracht. Sie ist in den direkten Dialogen, in den erzählten Gedanken der Figuren sowie in den berühmten wortlosen Kommunikationsakten verhüllt. Sie kommt im Romantext vor allem auch in dem ungemein proteischen und wandlungsfähigen Erzählmonolog auf die unterschiedlichste Weise, in unterschiedlichster individueller Färbung und in unterschiedlichem Verhüllungs- und Verfälschungsgrad in den Gedankenströmen der einzelnen Figuren zum Ausdruck, Gedankenströmen, denen der Erzähler seine unverwandelnden Formulierungen leiht. Die Narration ist dabei von hochgradiger Ambiguität gekennzeichnet, denn sie oszilliert ständig zwischen monologischer und erlebter Rede bzw. erlebter Wahrnehmung.

Das, was wir als das Prinzip der inneren Stimme umschreiben können, umfaßt und vereinheitlicht in *Anna Karenina* trotz aller Ambiguität der Narration und trotz der weit getriebenen Individualisierung bei der Personendarstellung die Figu-

ren, den Erzähler sowie den impliziten Autor (verstanden als übergeordnete semiotische Position im Bedeutungsaufbau des Romans). Zumindest das Ideal einer positiven Subjektgenese bleibt hier auf allen Ebenen erhalten.

Es ist nach meiner Einschätzung dieses Romanmodell, dieser Typ von Erzählstruktur und dieser Typ von immanenter Psychopoetik (wenn nicht gar ganz konkret *Anna Karenina*), woran Nabokov sich in *Zaščita Lužina* abarbeitet. Sehr bezeichnend hierfür ist die bereits angedeutete Episode in Kapitel 10, wo der Psychiater vergebens versucht, Lužin zum Sprechen über seine Kindheit zu bewegen, wohl aber Lužins Bewußtseinsstimme aktiviert:

То, что он вспоминал, невозможно было выразить в словах, - просто не было взрослых слов для его детских впечатлений, - а если он и рассказывал что-нибудь, то отрывисто и неохотно, - бегло намечая очертания, буквой и цифрой обозначая сложный, богатый возможностями ход (174).

Daß Lužin hier vor allem nichtverbale Denkformen für seine innere Erinnerungsstimme findet, stellt die Verbindung zu vergleichbaren Passagen in *Anna Karenina* (darunter das seltsame Liebesgespräch mit Buchstaben zwischen Kitty und Levin in IV, 13) heimlich und doch manifest her.

Derartige vage motivische Anknüpfungen⁴ sind freilich nur unscheinbare Indizien für die profunde Umgestaltung der Tolstojschen Erzählstruktur und Psychopoetik, die Nabokov in seinem Roman vornimmt. Bei dieser Transformation geht es letzten Endes um folgendes: Während bei Tolstoj trotz aller Brüche das Gelingen der Subjektconstitution zumindest als Ideal erhalten bleibt, wird bei Nabokov das Scheitern einer Subjektconstitution zum sujet- und kompositionsbildenden Faktor. Nicht nur mißlingt Lužin die Entwicklung zum selbstbestimmten Subjekt; auch die herkömmlichen Verbindung zwischen Erzähler, implizitem und "literarisch selbstkomponiertem" realem Autor werden durchbrochen; das Mißlingen der Lužinschen Subjektconstitution findet seine literarische Entsprechung in Zerfallstendenzen der Romankomposition.

Nabokov bricht in erster Linie den bei Tolstoj gegebenen Zusammenhang zwischen implizitem Autor, fiktionalem Erzähler und dargestellten Figuren auf. Er defunktionalisiert durch einige recht drastische parodistische Maßnahmen, die noch zu erörtern sein werden, die semiotische Position des impliziten Autors. Dies hat eine Hypertrophierung und kaum verborgene Autonomisierung des Erzählmonologs zur Folge; zugleich wird der "natürliche" Zusammenhang zwischen der Stimme des Erzählers und der inneren Bewußtseinsstimme der dargestellten Figur unterminiert. Lužin, die Zentralfigur des Romans, verfügt nicht mehr selbstverständlich über seine Seele, sein Bewußtsein und seine Erinnerung - all dies wird vielmehr unter unseren Augen weitgehend aus seiner Person

entfernt, in den Erzählmonolog verlegt und dort zum literarischen Konstrukt verwandelt - bis der beinahe zur Marionette gewordene Lužin aus dem - wohl quadratisch zu denkenden - Oberfenster des Badezimmers in die eisige Luft seiner quadratisch gemusterten Schachewigkeit hinausgestoßen wird. Dieses konstruktive Verfahren der literarischen Seelen- und Bewußtseinsdarstellung in *Zaščita Lužina* verbindet sich übrigens mit einer auffälligen Prägnanz oder inneren Anschaulichkeit der dargestellten Bewußtseinsvorgänge. Die hohe Sinnfälligkeit der, wie Ingarden sagen würde, schematisierten Ansichten von Lužins dargestellten Seelen- und Bewußtseinsbewegungen wird vielfach durch Musikmetaphern erzielt und ist ein besonders auffälliges Merkmal des Romans.

Im folgenden werde ich mich auf zwei Punkte konzentrieren: (1) die Transformation und Defunktionalisierung der impliziten Autorposition; (2) die kunstreiche Separierung zwischen Lužins Person und seinem Bewußtseinsinhalt. In diesem Zusammenhang werde ich behaupten, daß die Erzählung von Lužins Kindheitsgeschichte, die sich in den ersten vier Kapiteln vorfindet, nachträglich drei-, wenn nicht sogar viermal einen erheblichen Statuswechsel in der Erzählstruktur des Romans erfährt und auf diese Weise der dargestellten Person Lužins weitgehend entfremdet und entzogen wird.

1. Transformierung und Defunktionalisierung der impliziten Autorposition.

Wie schon angedeutet, gehört zu den auffälligsten Eigenschaften von Nabokovs Erzählpoetik nicht nur in *Zaščita Lužina* eine spezifische Transformation der semiotischen Position des impliziten Roman-Autors. Diese wird zum Quellort einer Vielzahl von ephemeren Autor-Figuren umgestaltet, die im Bereich der dargestellten Figuren ihr Wesen treiben⁵. Die prätendierten Autor-Figuren werden durch ihre Vielzahl und durch ihr ephemeres Wesen für die Position des impliziten Autors und damit auch für autorbezogene tiefenpsychologische Analysen funktionsuntüchtig gemacht. Zugleich schirmen sie den fiktionalen Erzähler anscheinend von jeder auktorialen Intervention ab; der Erzähler hat freie Bahn, und obwohl er sich auf weite Strecken wie der allwissende, sich von Fall zu Fall jede Figurenperspektive aneignende auktoriale Erzähler des klassischen realistischen Romans gebärdet, überschreitet diese Freiheit oftmals die Grenzen, die der Realismus sich gesetzt hatte.

Nicht alle ephemeren Autor-Figuren können hier angemessen kommentiert werden. Unter ihnen sind der Geiger, das rothaarige Tantchen und ihr greiser Liebhaber. Sie führen unter metonymisch eingebrachten erotischen Begleitumständen die Entstehung des Schachwunderkindes Lužin herbei, sind also gewissermaßen dessen "Autoren". Die erotischen Begleitumstände können als weitere Freudparodien identifiziert werden: Der Geiger macht den kleinen Lužin

auf das Schachspiel aufmerksam, während er nach seinem Hauskonzert mit einigen Kompositionen von Lužins Großvater ein lustloses Liebestelefonat mit seiner illegitimen Geliebten absolviert (Kapitel 3). Beim Tantchen, der vorübergehend verstoßenen Geliebten von Lužin senior, nimmt Lužin junior zeitweise den Platz des Vaters ein und ertrotzt sich von ihr mit bei ihm ungewohnter Zärtlichkeit eine Einführung ins Schachspiel - gleichsam als Ersatz für eine erotische Initiation (ibidem). Das Tantchen wiederum entgeht den erotischen Beanspruchungen ihres greisen anderen Liebhabers, indem sie diesem den kleinen Lužin überläßt. Wenn der Alte den kleinen Jungen in die höheren Weihen des Schachspiels einführt, so ist dies ebenfalls als Ersatzhandlung für Erotik in ironische Anführungszeichen gesetzt. Abgesehen von den verschiedenartigen seltsamen Liebesbeziehungen zum kleinen Lužin, die hier untergründig-parodistisch assoziiert werden, nehmen die drei erwähnten Autor-Figuren symbolisch und ebenfalls parodistisch die Plätze von Lužins Eltern und Großvater ein - des schriftstellernden Vaters (der Geiger), der betrogenen und lebensmüden Mutter (das erotische rothaarige Tantchen), und des verstorbenen komponierenden Großvaters (der schachkundige greise Besucher⁶ des Tantchens).

In die Reihe der ephemeren Autor-Parodien gehört ferner Valentinov, der von Lužins Vater die Rolle von Lužins Impressario übernimmt, den Jungen überhaupt erst zum erfolgreichen Schachwunderkind modelt und trotz des nur achtjährigen Altersunterschiedes ein weiterer, wortlos geliebter Ersatzvater für Lužin wird (103), bis er ihn auszahlt wie eine verabschiedete Geliebte (102). Valentinov parallelisiert übrigens wie ein billiger Freudjünger das Schachgenie seines Schützlings mit dem Geschlechtstrieb, und um ihn als Turnierspieler fit zu halten, verhindert er nach Möglichkeit Lužins Umgang mit Frauen (103). Das Labyrinth angedeuteter emotionaler Beziehungen zwischen Valentinov und seiner Kreatur Lužin junior wird durch eine hübsche Parodie auf ein Motiv aus Puškins "Stacionnyj smotritel'" weiter verkompliziert: So wie Puškins Samson Vyrin Tränen vergießt, teils wegen der Trauer über das vermeintlich böse Schicksal seiner inzestuös begehrten Tochter (W. Schmid 1991, 103-170), teils wegen des Punschs, den ihm der Erzähler stiftet, so bestellt der von Valentinov verlassene Lužin всю ту же минеральную воду, которая слегка была в нос, вызывая щекотку в углах глаз, словно слезы об исчезнувшем Валентинове (104/5). Valentinovs späterer Versuch, sich seines früheren Geschöpfes erneut zu bemächtigen, wird zum Anstoß für Lužins Untergang; er ist der Schurke des Romans.

Valentinov ist eine spezifische Auto-Parodie des realen Autors, eine Rolle, in der Nabokov selbst auftritt wie Hitchcock in seinen Filmen, allerdings sorgfältig maskiert als der Bösewicht des Romans. Die ersten drei Buchstaben des Namens Valentinov sind ein Anagramm der ersten drei Buchstaben von Nabokovs Vornamen Vladimir⁷; einige Einzelheiten von Valentinovs Lebensumständen sind

nabokovsche autobiographische Anspielungen (Valentinov ist wie V.N. Autor von Schachproblemen, Sportlehrer und hat mit dem Film zu tun). Diese Figur ist eine dermaßen unangemessene und groteske auktoriale Auto-Parodie, daß sie die Beziehung zum realen Autor geradezu ausschließt.

Gegenspieler Valentinovs sind der Berliner Psychiater, der Lužin für ein schachloses Leben ummodellieren möchte und der demzufolge ebenfalls in die Reihe der Autor-Parodien gehört, namentlich aber auch Lužins mit dem Psychiater gleichsam verbündete Verlobte und spätere Frau. In ihrem treuherzig-naiven Bemühen, dem asthmatischen und apathischen Fleischkloß von Gatten die poetische Seele zu entlocken, die sie in ihm zu spüren meint, ist sie ein komischer weiblicher Bildhauer Pygmalion, der sich in eine männliche Statue Galathea verliebt. Diese männliche Galathea-Statue ist allerdings nicht Produkt von Lužinas Kunst, sondern Projektion ihrer Wunschvorstellungen über Lužins Seele.

Im Zentrum aller Autor-Parodien steht freilich der Vater des Helden, настоящий Лужин, пожилой Лужин, Лужин писавший книги (23). Er ist der natürliche Erzeuger des Helden, er spielt die Rolle des Impressarios, bevor Valentinov sie übernimmt, insbesondere ist er aber sozusagen auch der parodistisch gefaßte literarische Autor seines Sohnes. Лужин старший, Лужин писавший книги (33) tritt bereits im zweiten Kapitel gleichsam als Verfasser seines Sohnes auf, als er nämlich erstmals den Gymnasiallehrer des kleinen Lužin aufsucht - полон щекочущего оживания, некоторого волнения и робости, - всех тех чувств, которые он некогда испытал, когда, юношей в студенческой форме, пришел к редактору, которому недавно послал первую свою повесть (34/35). Der kleine Lužin wird hier also scherzhaft mit einer ersten Erzählung seines schriftstellernden Vaters gleich-gesetzt, und in den Augen der Schule ist mit Lužin junior genau so wenig los wie in den Augen des Erzählers mit Lužin seniors Literatur. Im 5. Kapitel wird dieser Autor nun bei dem erfolglosen Versuch gezeigt, sich nach Jahren der Berliner Emigration seines Sohnes erneut zu bemächtigen, indem er ihn zum Helden seiner geplanten povest' "Gambit" macht - ein Projekt, das in den Roman halb als Parodie, halb als Spiegel dieses nämlichen Romans eingebaut wird⁸ und über dem der alte "echte" Lužin stirbt. Wir können dieses Kapitel als "meta-narrativ" bezeichnen. Nabokov läßt den Autor dieser "Erzählung in der Erzählung" natürlich nicht von ungefähr vor ihrem Zustandekommen sterben; dieses Fabelement trägt assoziativ durchaus zu der hier in Rede stehenden Destruktion der Autorposition bei⁹.

Ich bin mir nicht sicher, ob nicht auch die Hauptgestalt selbst unter die defekten Autor-Figuren zu zählen ist. Immerhin ist dieser Schachspieler heimlich die Künstlerfigur des Romans überhaupt, und in den letzten vier Kapiteln unternimmt er den Versuch, sich mit den auf sein Leben angewendeten Mitteln seiner Kunst gegen seine Kunst selbst zu komponieren; mit diesem Selbst-

kompositions-Versuch scheitert er, wie sein Papa und Autor mit der povest' "Gambit".

Die eher inkohärente Vielfalt von ephemeren und parodistischen Autor-Gestalten, die die Position des impliziten Autors in diesem Roman gebiert, steht im Zusammenhang mit bemerkenswerten Ambivalenzen und Brüchen im Text des Romans sowie in der Darstellung von Lužins Bewußtsein und Seele. Diese Ambivalenzen und Brüche sollen nun anhand der ersten vier Kapitel des Romans untersucht werden, in denen Lužins Kindheitsgeschichte erzählt wird.

2. Die Separierung von Person und Bewußtseinsinhalt. Zum mehrfachen narrativen Statuswechsel der Kindheitsgeschichte in den Kapiteln 1 - 4.

Die ersten vier Kapitel erzählen den Lebenslauf des 1898 geborenen Lužin von 1908 bis 1912, also etwa von seinem 11. bis zu seinem 15. Lebensjahr¹⁰. Sie erwecken bis kurz vor dem Ende des vierten Kapitels beim Leser den Eindruck einer psychologisch zwar in vielem recht hintergründigen, kompositorisch aber vergleichsweise harmlosen Erzählung. Sehen wir von den oben angedeuteten parodistisch-tiefenpsychologischen Nebengeräuschen einmal ab, ergibt sich folgendes Bild: Ein kleiner zehnjähriger Junge verliert sein Kindheitsparadies und seinen Vornamen, indem er in Petersburg ins Gymnasium gesteckt wird. Dies stürzt ihn in eine Lethargie, aus der ihn schließlich die zufällige Entdeckung des Schachspiels rettet. Das Schachspiel befreit ihn von dem ungeliebten Gymnasium und wird zur Leidenschaft, aber auch von Anfang an zur gesundheitlichen Gefährdung seines Lebens und seiner Seele.

Obwohl es nicht an massiven Vorausdeutungen auf spätere Lebensphasen des Helden mangelt, wird diese Kindheit so intensiv geschildert, daß die Erzählung von Lužins Entwicklung zwischen 1908 und 1912 zunächst den Eindruck eines schlichtvergegenwärtigenden epischen Präteritums vermittelt.

Das 4. Kapitel enthält nun kurz vor seinem Ende die zunächst ganz fragmentarische Andeutung eines Zeitsprungs von 16 Jahren¹¹. Aus dem nachfolgenden 5. und insbesondere aus dem 6. Kapitel erfahren wir den Gesamtzusammenhang: Lužin junior ist gegenwärtig nach 16 Jahren, nämlich im Sommer 1928, an einen deutschen Kurort zurückgekehrt, wo er sich im Jahre 1912 schon einmal in Begleitung seines Vaters zur Erholung von einer seiner Nervenkrisen und zur Stärkung vor neuen Turnieren aufgehalten hatte - hier war er auf eine Gruppe deutscher Berufsschachspieler gestoßen, mit denen er heimlich und verbotenerweise spielte; übrigens hatte sich damals auch das namenlose verbotene Petersburger Tantchen in der Nähe des Vaters und des Sohnes befunden. Hierher war schließlich die telegraphische Nachricht vom Tod der Mutter in Petersburg gekommen.

Jetzt, im Sommer 1928, ist eine in vielem recht parallele Situation eingetreten. Der nunmehr dreißigjährige Lužin befindet sich erneut am selben Ort und im selben Hotel zur Erholung und zur Vorbereitung auf ein wichtiges Turnier mit dem Schachspieler Turati in Berlin, das im Herbst 1928 stattfinden wird. Statt aber wie 1912 auf heimliche Schachpartner zu stoßen oder unversehens Vaters Geliebter zu begegnen, lernt er in diesem Hotel seine ähnlich wie er selbst namenlose spätere Frau kennen. Die neue Bekannte hat aus einer russischen Zeitung erfahren, daß kürzlich Lužins Vater in Berlin gestorben ist¹². Sie fragt Lužin nun nach seinem Leben aus, und seine Antworten darauf werden sowohl in einigen direkten Reden («Вот видите эти окошки, - сказал он, указывая тростью на крыло гостиницы. - Там имел место тогда турнирчик [...]», 79), als auch in erlebter Rede angedeutet (Что-то понастроили, крыло дома теперь выглядело иначе. А жили они **вон там**, во втором этаже (81).) Dies läßt nun die vorangegangene Kindheitsschilderung in den Kapiteln 1-4 nachträglich insgesamt als Antwort auf die Fragen der jungen Frau erscheinen. In dieser Beleuchtung wechseln die vorangegangenen Kapitel 1-4 im Nachhinein brüsk ihren Status. Sie sind nicht mehr schlichtes episches Präteritum, sondern Plusquamperfekt, nicht mehr schlichte Erzählerrede, sondern in erheblichem Maße erlebte Rede.

Freilich ist es nicht der maulfaule und in keiner Sprache mehr sattelfeste Lužin allein, der in den besagten vier Kapiteln seine Kindheitsgeschichte der neuen Freundin erzählt hat, sondern es war oberhalb der "ungeschickten Worte" Lužins (93) der Erzähler, der sie uns Lesern *anscheinend* aus der Perspektive des sich erinnernden dreißigjährigen Lužin¹³ erzählte. Der Erzähler hat hier nahezu doppelgängerhaft Lužin junior vertreten, und wir Leser befanden uns gewissermaßen an der Stelle der zuhörenden Frau. Auf diese Weise werden in diesem Roman auch wir Leser "ins Bild gesetzt", d.h. dorthin gesetzt oder versetzt, wo auch schon die Parodien des Autors gelandet waren. Die Rolle der dargestellten Zuhörerin ist übrigens keineswegs passiv. Sie projiziert nämlich aus Lužins Worten viel von der Poesie in seine Seele hinein, die uns Lesern aus dem Erzählberichtgegentritt:

Но даже в этом равнодушии, в его неуклюжих словах, в тяжелых движениях его души, как бы поворачивавшейся спростонья и засыпавшей снова, ей мерещилось что-то трогательное, трудно определяемая прелесть, которую она в нем почувствовала с первого дня их знакомства (93).

Man vergleiche dazu auch die ganz hierauf bezogene Passage mit Elementen der erlebten Wahrnehmung der jungen Frau:

Речь его была неуклюжа, полна безобразных, нелепых слов, - но иногда вздрагивала в ней интонация неведомая, намекающая на какие-то другие слова, живые, насыщенные тонким смыслом, которые он выговорить не мог (178).

Hier haben wir es übrigens wohl mit einem Reflex jener oben erwähnten Tolstojschen "inneren Stimme" zu tun, die hier von der jungen Frau geahnt oder in Lužin hineinprojiziert wird.

Die ersten vier Kapitel präsentieren sich jedenfalls nachträglich als vom Erzähler in idealisierter Lužin-Perspektive und im Einklang mit den Wünschen der jungen Frau kreierte Erinnerung - und es wird ein Zweifel darüber gestiftet, wo denn die ganze abenteuerliche Lužinsche Seelengeschichte ihren Sitz hat - tatsächlich im Kopf und Bewußtsein des äußerlichen Monstrums Lužin, oder vielleicht eher in der kreativen Narration des Erzählers?

Immerhin hatte dieser zu Beginn des 3. Kapitels gesagt:

Только в апреле, на пасхальных каникулах, наступил для Лужина тот неизбежный день, когда весь мир вдруг потух, как-будто повернули выключатель, и только одно, посреди мрака, было ярко освещено, новорожденное чудо, блестящий островок, на котором обречена была сосредоточиться вся его жизнь. Счастье, за которое он уцепился, остановилось; апрельский этот день замер навеки, и где-то, в **другой плоскости**, продолжалось движение дней, городская весна, деревенское лето, - смутные потоки, едва касавшиеся его (47).

Bei diesem einen nachträglichen Statuswechsel der ersten vier Kapitel bleibt es aber nicht; es folgen vielmehr ein zweiter, ein dritter und ein vierter.

Betrachten wir zunächst den zweiten etwas näher. Er verschärft den Verdacht, daß die Seele der literarischen Figur Lužins woanders angesiedelt ist als in seiner eigenen Person.

Er wird durch das meta-narrative 5. Kapitel vorgenommen. Wie sich erst allmählich herausstellt, rekapituliert hier der Erzähler im wesentlichen die Erinnerungen des "echten alten Lužin" an den Sohn und an dessen Impressario Valentinov, denn Lužin senior will sie zur povest-"Gambit" verarbeiten. Das Kapitel setzt allerdings die Darstellung des Lebenswegs von Lužin junior aus dem 4. Kapitel anscheinend direkt fort. Zwar macht die bisherige intensive Erzählung einzelner Episoden nun einem raffenden Darstellungsgang Platz, doch bleibt Lužin juniors Perspektive in der Narratio zunächst erhalten (**Отец** носил на рукаве черную повязку [83].). Erst nach einigen Sätzen gleitet diese Fortsetzung in die Perspektive des Schriftstellers Lužin senior über, die vom Erzähler spöttisch als "писательским воображением слегка ретушированное воспоминание" (85) qualifiziert wird. Hier wird der Verdacht gestiftet,

daß dies zumindest partiell auch auf die vorangegangenen vier ersten Kapitel zutrifft. Tatsächlich hatten das erste und das zweite Kapitel mit Erzählpassagen aus der Perspektive des Vaters eingesetzt, und für die ersten drei Kapitel kann in der auktorialen Narratio insgesamt ein ständiger Wechsel zwischen der Annäherung an die Perspektive des Vaters und der an die des Sohnes konstatiert werden. Durch den in Rede stehenden zweiten Statuswechsel werden die ohnehin dort vorhandenen Elemente der väterlichen Perspektive nachträglich verstärkt. Über das, was sich zunächst als normale Erzählung des fiktionalen Erzählers, und dann als vom Erzähler kreierte Erinnerungsleistung des Helden Lužin junior dargestellt hatte; legt sich jetzt zusätzlich das Gepräge einer schriftstellerischen Erinnerungs- und Phantasieleistung des alten Lužin. Dies hat Folgen auch für die fiktionale Erzähl- und Hörerinstanz. Die Erzählinstanz sieht sich nun um die Elemente der idealisierten Erinnerungsperspektive Lužin juniors und Lužin seniors aktiv erweitert; die fiktionale Zuhörerinstanz, zunächst zusätzlich durch die Perspektive der künftigen Lužina mitbesetzt, erhält darüber hinaus nun auch das Gepräge eines Publikums, das die *povest'* des alten Lužin hätte haben sollen, aber nie haben wird.

Das 5. Kapitel ist überdies nicht nur bedeutsam als Motor des zweiten nachträglichen Statuswechsels der ersten vier Kapitel. Es ist zugleich von großem ästhetischem Gewicht als "Text im Text". Es zerreißt ganz offen die kompositorische Kontinuität zwischen den Kapiteln 4 und 6 (Kapitel 6 setzt das in Kapitel 4 begonnene Motiv der Begegnung Lužins mit seiner künftigen Frau fort). Dadurch verweist es zugleich auf die verborgene allgemeine Tendenz zum Zerfall dieses Romantexts in verschiedene kürzere Texte: viele, wenngleich nicht alle der vierzehn Kapitel von *Zaščita Lužina* erweisen sich bei näherem Zusehen im Licht des fremdkörperhaften 5. Kapitels als heimliche *short stories*, die ohne weitere Veränderung isoliert publiziert werden könnten und die auch in mancherlei motivischen und strukturellen Beziehungen zu Nabokovs authentischen *rasskazy i povesti* stehen. Diese Fragmentarisierungstendenz wird übrigens bei der Schilderung von Lužin seniors *povest'*-Projekt indirekt kommentiert. Lužins Erzeuger und "Autor" hatte an eine Fabel von "ungewöhnlicher Lebendigkeit", mit einem "Beigeschmack von Abenteuer" (90) gedacht - d.h. eine erzählerische Kurzform mit deutlichem Novellencharakter geplant. Aber - wie ausführlich und mit viel satirischen Seitenhieben dargelegt wird - dem alten Lužin will es nicht gelingen, aus dem Zeitgeschehen durch Selektion und Verdichtung die angestrebte geschlossene Komposition zu destillieren: Krieg und Revolution verhunzen ihm zu seinem Ärger den intendierten novellistischen Aufbau seiner *povest'* (87) - und er fühlt sich durch das Zeitgeschehen in der Freiheit seiner Kunst beeinträchtigt (88). Andererseits gelingt ihm im Ansatz ein künstlerisches Verfahren, dessen Wert ihm gar nicht recht zu Bewußtsein zu kommen scheint: Впервые писатель Лужин, задумав книгу, невольно начинал с красок (90).

Aber diese Farben fügen sich, wie gesagt, nicht zu einem Ganzen zusammen: Ведь это до сих пор были только краски, правда теплые, живые, но **ПЛЫВШИЕ ОТДЕЛЬНЫМИ ПЯТНАМИ** (90).

Das ist indessen nicht nur Darstellung eines an Krieg, Revolution und Unfähigkeit scheiternden künstlerischen Schaffensprozesses, sondern auch heimlicher Kommentar zu den Zerfallstendenzen im Bau des ganzen Romans. Die nachträgliche Ausstrahlung des 5. Kapitels aktiviert in den Kapiteln 1 - 4 rückwirkend sowohl die väterliche Perspektive im dortigen Erzählbericht, als auch ihre bis dahin eher verborgene Tendenz zur Verselbständigung. Was bis dahin überwiegend als problemlos durchkomponierte Darstellung von Lužins Kindheit gewirkt hatte, erweist sich nun - unter dem Eindruck des die Komposition ganz explizit zerreißenden 5. Kapitels - rückwirkend als kunstreiche Verkettung kleinerer autonomer Erzähleinheiten. Zumindes jedes der ersten drei Kapitel erinnert für sich genommen stark an die fragmentarische Form vieler authentischer Erzählungen des Autors aus den 20er und 30er Jahren und könnte - literarisch und kompositorisch sinnvoll, wenngleich mit reduziertem Bedeutungsgehalt - auch für sich allein stehen. Das Verfahren der heimlichen Auto-nomisierung der Kindheitskapitel wird durch die offene Autonomie des 5. Kapitels nachträglich bloßgelegt.

Die Tendenz zur Fragmentarisierung der Romankomposition entfaltet zwei divergierende Stoßrichtungen. Sie vervielfältigt zum einen das novellistische Erzählprinzip, das nicht nur Vater Lužins *povest'* "Gambit", nicht nur einzelnen Kapiteln, sondern auch dem Roman selbst heimlich zugrundeliegt¹⁴. Zum anderen schafft sie ein rein literarisches Äquivalent zur Darstellung der Zerfallsprozesse in Lužins Bewußtsein.

Nach unseren bisherigen Befunden wird die Kindheitsschilderung des Romanbeginns (Kapitel 1 - 4) in den Kapiteln 4 - 6 nachträglich zweimal vervielfältigt, und der Romanaufbau weist Fragmentarisierungssymptome auf. Diese beiden Faktoren erzeugen gemeinsam Zweifel am Verhältnis zwischen der Person des schachspielenden Lužin und den ihr zugeschriebenen Seelen- und Bewußtseinsbewegungen. Zwei miteinander konkurrierende Versionen beginnen sich herauszuschälen - einerseits der aufgeschwemmte dreißigjährige Lužin als nahezu sprachloser, nach außen hin ungefüger Sonderling, in dem die feine poetische Seele des begabten glücklich-unglücklichen Kindes wohnt; andererseits Lužin als innerlich leere monströse Kunstfigur, dessen Seele bis auf trümmerartige Reste ihren Sitz außerhalb Lužins hat, im Monolog des Erzählers, in der Komposition des impliziten Autors, in den Erwartungen der jungen Frau und in der mäßigen Erinnerungs- und Phantasieleistung des "echten, bücherschreibenden Lužin senior"¹⁵.

Bei der Wahrnehmung der Hauptfigur wird der Künstlichkeitsverdacht durch eine ganze Reihe von Motiven genährt: Der kleine Lužin fletscht die "metallisch eingerüsteten Zähne" (скаля зубы в металлических лесах (25)). Man erinnert

sich später nicht an sein Gesicht, und selbst der Vater sieht in der Erinnerung das Gesicht seines Sohnes nur als "bleichen Flecken", oder in der Geste des abgewandten Gesichts (39). Sein Kopf wird mit einem komplizierten Apparat bzw. einem Wachspräparat verglichen (141 f.). Das wiederkehrende Puppen- und Marionettenmotiv, das in der Sekundärliteratur so gern behandelt wird¹⁶, weist in die gleiche Richtung. Nicht wenig trägt auch das Spiel mit Lužins Vor- und Vatersnamen dazu bei. Der Vorname wird ihm gleich zu Anfang des Romans bedeutungsträchtig entzogen; sein künftiger Schwiegervater fragt ihn zweimal vergebens nach Vor- und Vatersnamen, und erst in den letzten beiden Sätzen des Romans wird er genannt, im Augenblick von Lužins Sprung aus dem Berliner Badezimmerfenster in seine Schachewigkeit:

Дверь выбили. "Александр Иванович, Александр Иванович!"
- заревело несколько голосов.
Но никакого Александра Ивановича не было (267).

Der Leser darf sich mit Recht fragen, ob es irgendeinen Aleksandr Ivanovič Lužin im Verlauf des Romans überhaupt je gegeben habe, und ob er es nicht beständig mit einer Kunstfigur zu tun hatte, die ihren Vornamen - und ihre Seele - verloren hat wie Schlemihl seinen Schatten. Diese Frage sollte den Eindruck zumindest beunruhigen, den ansonsten die psychopoetisch empathische Schilderung der Hauptfigur auf ihn macht.

Zu dieser zweiten Version - Lužin als seelenlose Kunstfigur - tragen aber auch einige Intertextualitätsrelationen bei. Auffallend häufig handelt es sich dabei um Anspielungen auf den von diesem Schriftsteller so gern geschmähten Dostoevskij. Mit diesen Allusionen wird unser Held behängt, beworfen oder irrlichternd beleuchtet, meist auf hervorstechend regellose, unangemessene und nicht selten komische Weise. Wenn sie zu mehr dienen als zum heimlichen Amusement des Autors, dann zu zwei Zwecken: um die "natürliche" Verbindung zwischen Erzähler und Figur zu verkünstlichen und zu problematisieren, und um den allgemeinen künstlich-literarischen, phantasmagorischen Charakter der Hauptfigur zu signalisieren. Im folgenden beschränke ich mich auf Anspielungen, die mit Nabokovs Lužin junior in Verbindung gebracht werden können.

"Lužin" ist zunächst ein Name aus Dostoevskijs *Prestuplenie i nakazanie* - Dunjas zeitweiliger Verlobter heißt so; er ist dort die verkörperte *pošlost'*. Der Dostoevskij-Bezug dieser Namensgebung mag unsicher und vage erscheinen¹⁷, gewinnt jedoch in Verbindung mit anderen Dostoevskij-Reminiszenzen an Substanz. Aus der Namensgleichheit mit Dunjas Verlobtem geht aber bemerkenswerterweise nichts Spezielles hervor, weder für Lužin senior (einen *пошляк* ganz anderer Art als Dostoevskijs Figur¹⁸), noch für Lužin junior - außer dem erwähnten allgemeinen Signal für Literarizität und Künstlichkeit.

Gezielter als alle anderen scheint der Dostoevskij-Bezug der auffallenden Wendungen "настоящий Лужин, пожилой Лужин, Лужин, писавший книги" bzw. "Лужин старший, Лужин, писавший книги" zu sein - Bezeichnungen des Vaters im 1. Kapitel, S. 23, bzw. im 2. Kapitel, S. 33, mit einem Schuß erlebter Rede aus der Perspektive der so benannten Figur. Diese Bezeichnungen verweisen recht deutlich auf Dostoevskijs *Dvojniki*¹⁹. Hier wurde der Herr Goljadkin in Abgrenzung von seinem Doppelgänger, Goлядкин-младший (Dostoevskij 1972, I, Kap. 7, 155, und passim) ähnlich benannt, und zwar ebenfalls mit einer Dosis erlebter Rede - Goлядкин-старший (ibidem, 158, und passim) bzw. Goлядкин-старший и вместе с тем настоящий (ibidem, Kap. 10, 185, und passim). Legt diese Anspielung nicht für einen Moment indirekt nahe, Lužin junior sei nur ein doppelgängerhaftes Hirngespinnst seines Vaters und "Verfassers"?

Im 6. Kapitel läuft Lužin vor seiner Liebe zu der jungen Frau zunächst davon; auf dem Rückweg vom Bahnhof ins Hotel wirft ihm ein Knabe schmerzhaft einen Stein an den Rücken (111/112). Es ist, als bewerfe der Autor hier den dicken asthmatischen Lužin aus purem Mutwillen von hinten mit einer Reminiszenz an Dostoevskijs schönen, mönchischen Aleša, dem bekanntlich in *Brat'ja Karamazovy* (Teil 2, Buch 4, Kap. 3) das gleiche Mißgeschick widerfährt. Die Anspielung ist ebenso offenkundig wie grotesk. Lužin selbst, der unfreiwillig groteske Scherzbold, interpretiert diesen Steinwurf übrigens als Pfeil Amors (125).

Die künftige Schwiegermutter weist in ihrer Dümmlichkeit und herzlichen Grobheit mancherlei Ähnlichkeiten mit der Lizaveta Epančina aus Dostoevskijs *Idiot* auf; in ihren Begegnungen mit dem Verehrer der Tochter richtet sich der Reflex einer literarischen Erinnerung an den Fürsten Myškin, den "Idioten", auf Lužin, ohne daß daraus ein spezieller bedeutungshafter Mehrwert erwüchse.

Lužinas Bemühungen, ihren Gatten aus seiner brütenden Lethargie herauszuholen, erinnern zumindest von ferne an Andrej Stolz' und Ol'gas Bemühungen um den passiven Oblomov aus Gončarovs Roman. Daß Lužin sich am Ende dem Familien- und Eheleben durch seinen Sprung aus dem Fenster entzieht, ist wiederum eine ebenso deutliche wie grotesk unangemessene Anspielung auf den Fenstersprung Podkolesins in Gogol's *Ženit'ba*²⁰.

Diese und sicherlich noch viele andere Intertextualitätsreflexe, die auf die Zentralgestalt des Romans projiziert werden, nähren, wie gesagt, den Künstlichkeitsverdacht, der dem Leser bei der Erfassung dieser anscheinend so illusionsstark und einfühlsam geschilderten Figur heimlich suggeriert wird. Sie spielen aber bei der Konstitution dieser Nebenversion von Lužin als leerer Kunstfigur nicht die Hauptrolle. Ein Leser braucht sie nicht unbedingt wahrzunehmen, um dennoch auch *diese* Ansicht der Hauptgestalt zu gewinnen.

Es ist aber noch von einer dritten und einer vierten Statusänderung der ersten vier Kapitel zu berichten.

Die dritte nachträgliche Statusveränderung ist verbunden mit Lužins bereits eingangs erwähnter glückseliger Rückkehr in die Kindheit nach seinem Zusammenbruch beim Berliner Turnier mit Turati.

Des dreißigjährigen Lužins eigene erinnernde Rückkehr in die Kindheit setzt überhaupt erst ansatzweise durch seinen Kontakt zu seiner künftigen Frau (ab Kapitel 4) und ihrer Familie ein. Sie verstärkt sich in den Pausen des dramatischen Turniers mit Turati im 8. Kapitel (143 f.), das er schließlich in dem Wahn verläßt, sein in Kap. 1 geschildertes sommerliches Kindheitsparadies aufzusuchen (151 ff.). Die Erinnerung daran kommt ihm schließlich in ihrer ganzen Fülle während seiner Behandlung in der psychiatrischen Klinik. Besonders der Text des ersten Romankapitels wird hier nachträglich zum dritten Mal neu beansprucht: es erweist sich nun als Erinnerungsgehalt des genesenden Lužin²¹. Aber wie bereits gesagt wurde, ist es auch hier wieder Lužins Doppelgänger, der Erzähler, der die Erinnerungen formuliert, für die Lužin selbst in der erwachsenen Sprache keine oder nur ganz unangemessene Worte findet.

Einen vierten und letzten nachträglichen Statuswechsel der Kindheitsgeschichte kann man bereits vor Lužins Erkrankung, insbesondere aber nach seiner scheinbaren Genesung ansetzen: der Inhalt seiner Erinnerungen entfremdet sich ihm. Er mischt sich in sein Erleben der aktuellen Gegenwart zunächst als schachfremdes, lebensbejahendes Element ein (Kap. 8, 143 ff.), erweist sich aber nach der Heilung zunehmend als lebensbedrohende Wiederholungs-Obsession (darunter der Berlinbesuch von Lužinas Schulkollegin und Tantchens Bekannter aus Leningrad samt ihrem monströs reaktionsschwachen *mal'čugan* Mit'ka, den Lužin als seinen kindlichen Doppelgänger empfindet - Kapitel 13, 230) - und führt schließlich zu seinem Untergang.

Wir fassen unsere Bemerkungen über das Verhältnis des Nabokovschen Romans zum Erzählmodell des realistisch-psychologischen Romans (*Anna Karenina*), über die Dekomposition der auktorialen Instanzen sowie über die mehrfache nachträgliche narrative Statusänderung der Kindheitserzählung zusammen. Unter der "realistischen" Oberfläche von *Zaščita Lužina* haben wir es mit Verschiebungen zu tun, die von ferne an die aperspektivischen Konstruktionsverhältnisse avantgardistischer Bilder erinnern: Lužins Bewußtseinsinhalt, seine Seelenbewegungen, sind gleichsam über seinen Kopf hinweg gemalt oder geschrieben, und das, was sonst im geistigen Raum zwischen Werk und Rezipienten den bedeutungsvereinheitlichenden Fluchtpunkt bildet, die implizite Autorposition, ist auf die Ebene der dargestellten Figuren, gleichsam in die Bildfläche, zurückversetzt und steht zersplittert und vervielfältigt um die Figur Lužin herum. Die Kindheitsgeschichte ist nicht in einer einheitlichen Perspektive dargeboten, sondern präsentiert sich simultan unter mehreren verschiedenen perspektivischen Verkürzungen - der Erzählerperspektive, der Perspektive des ungelenken und fragmentarisch seine Kindheit erzählenden Lužin, der Perspektive

des sich retuschierend erinnernden und dichtenden Vaters, und der Perspektive des genesenden Lužin - und entzieht sich dadurch zumindest der alleinigen Verfügung von Lužins Person. Es mag sein, daß dieser etwas allzu bildhafte Veranschaulichungsversuch sich nicht unmittelbar mit dem ersten Leseindruck deckt, den *Zaščita Lužina* vermittelt. Die Dekompositionsverhältnisse, die dort anzutreffen sind, verbergen sich hinter einer scheinbar ganz konventionell daherkommenden Illusionierungskraft, die von dem Roman gleichwohl ausgeht.

Zaščita Lužina kann und sollte wohl auf zwei Arten zugleich gelesen werden: als literarisch-empathische Studie der wahnhaften Mentalität des Schachspielers, aber auch als die exemplarisch kunstvolle und exemplarisch ambivalente Textstruktur, die die Struktur einer Seele zugleich erzeugt, aufsaugt und ersetzt.

Anmerkungen

- 1 Was die Psychologie betrifft, und namentlich Nabokovs Verhältnis zu Freud, so hat Geoffrey Green 1988 eine geduldige und erhellende Studie vorgelegt, die Nabokovs Freud-Sticheleien eher in Klammern setzt. Leider geht er auf unseren Roman nicht ein. Andrew Field 1988, 213 zitiert grob genüßlich eine Nabokovsche *strong opinion*, worin dieser sich dazu bekennt, sich "schon immer sehr für Psychologie interessiert" zu haben - "And I was always interested in psychology. I knew my Havelock Ellis [*Studies in the Psychology of Sex*], rather well. There are many Australian case histories, as I remember now, in this book".
- 2 Zitate aus dem Roman entsprechen der Ausgabe Nabokov o.J.; **Hervorhebungen** stammen vom Verf.; auf Nabokov o.J. verweisen auch die Seitenzahlen in ().
- 3 Renate Lachmann wies mich darauf hin, daß Lužins Seelenkrankheit als eine absurde Kombination aus Neurose und Psychose - und damit ebenfalls freudparodistisch gelesen werden kann.
- 4 Diese ließen sich vermehren, vgl. G. Adamovičs Vergleich der Schneiderszene am Beginn von Kap. 11 "с незабываемыми туалетными обрядами Чичикова или Стивы Облонского" (in Nabokov o.J., 15). Kaum weniger grotesk als die verunglückte Formulierung von Levins erstem Heiratsantrag an Kitty ("Я за этим приехал... что... быт' моею женой!", I, 13) wirkt Lužins geradezu amtsmäßige Formulierung «Итак, продолжая выпесказанное, должен вам объявить, что вы будете моей супругой [...]» (112). Nabokov hat übrigens nicht versäumt, diesem Roman in seinem Roman ein eigenes kleines Denkmal zu setzen. Während Lužins Krankenlager gehört zu "den anderen Büchern, die ihm gefallen", auch Tolstojs *Anna Karenina* (177). Daß dies mehr ein Sympathie-Erweis des Autors als eine Charakteristik Lužins ist, geht aus den gleich angeschlossenen Antipathiebekundungen über Rilke (bedrückt den Patienten) und Dostoevskij (ist Lužin vom Arzt verboten) hervor (178).

- 5 Als verkappter Selbstkommentar kann übrigens Nabokovs Hinweis auf die Rolle der ephemeren Figuren bei Gogol' gelesen werden - vgl. Nabokov, V., 1961, 42 ff. - wenngleich hier nicht die Rede von ephemeren Autor-Figuren ist.
- 6 Dieser wird indirekt auch mit dem Vater in Zusammenhang gebracht: Lužin junior verweigert dem Tantchen die Begleitung zur Beerdigung ihres alten Liebhabers (77), so wie er später seiner Frau den gemeinsamen Besuch am Grab seines Vaters verweigert. Mit solchem "pattern-hunting" folge ich den meisten Kommentatoren unseres Romans, darunter G.M. Hyde, 1977; Rowe, W.W., 1981; Tammi, P., 1985; Boyd, B., 1987. Es war mir nicht möglich, die Arbeit von Magdalena Medanič, 1988, *Od Mašenjke do Lolite*, Zagreb "August Cesare" (Hinweis von A. Flaker) zu beschaffen.
- 7 Diese Annahme hatte wohl u.a. in einem seinen vielfältigen Nabokov-Kommentare Andrew Field vorgebracht; sie wird nicht dadurch entkräftet, daß man den Namen auch auf den Filmschauspieler Rudolf Valentino bezieht - vgl. G.M. Hyde, 1977, 83. Zum Verfahren der Buchstabenspiele bei Nabokov vgl. auch R. Lachmann 1990, 439 - 462.
- 8 Es handelt sich hier um einen "Text im Text" im Sinne Davydovs, 1982, der unseren Roman nicht behandelt.
- 9 Vom toten "echten" Lužin übernimmt übrigens Lužins Braut und Frau sozusagen die Rolle der "Autorschaft" an Lužin, wobei sie in ihren Modellierungsversuchen ebenso erfolglos ist, wie ihr Schwiegervater mit seiner *povest'* über den Sohn, und wie in ihrem auffälligen Bestreben, den Gatten an das Grab seines Vaters zu bringen - er entspringt ihr zuvor in sein Schachjenseits.
- 10 Ich übergehe hier die komplexe Informationsvergabe über diese zeitlichen Verhältnisse.
- 11 Kap. 4, 79 ff., ab den Worten "Шестнадцать лет спустя, снова посетив этот же курорт..."
- 12 Er starb einen Monat, bevor sie Lužin junior in diesem Hotel begegnete (93); die Parallele zur telegraphischen Nachricht vom Tod der Mutter, die Vater und Sohn 1912 in demselben Hotel erreicht (82), ist evident.
- 13 Hierbei erinnert sich der nach dem Tod des Vaters mit der Erinnerung beschäftigte Dreißigjährige zugleich an seine zurückliegenden Erinnerungsleistungen während der Nervenkrisen seiner Knabenjahre; vgl. Kap. 4, 78.
- 14 Sowohl in Nabokovs "Novellen", als auch in diesem Roman begegnen einander Qualitäten wie Abenteuerlichkeit, Dramatik, Zuspitzung, "puškin-skaja stremitel'nost'" mit signifikanter Bedeutungsminde rung der sog. Ereignishaftigkeit (*sobytijnost'*) in vielen einzelnen Kapiteln. Es ist bei Nabokov, als

- habe sich alles wirklich Wesentliche in Rußland ereignet, während in der Berliner Welt der *prizraki* nur noch Scheinereignisse, Ereignisse nach den Ereignissen stattfinden könnten. Zu den möglichen gnostischen Hintergründen dieser Konzeption einer Scheinwelt vgl. Davydov, 1982, sowie R. Lachmann, 1990, 439 - 462 "Mythos oder Parodie. Buchstabenspiele in Nabokovs «Einladung zur Enthauptung»".
- 15 Diese zweite Version der Zentralgestalt wird im Wesentlichen durch die Reaktionen der Außenwelt auf Lužin erzeugt - Reaktionen seiner Mutter, seines Vaters, seiner künftigen Schwiegermutter, und teilweise auch seiner Frau, aber auch durch Schilderungen des Erzählers (vgl. z.B. Kap. 6, S. 93). Sie drängt sich gegenüber der ersten Version nicht unmittelbar auf, schlägt sie nicht aus dem Feld, stellt sich ihr aber auf beunruhigende Weise assoziativ entgegen.
- 16 Stellvertretend für die Sekundärliteratur zum Roman sei hier die gescheite Analyse in Tammi, P., 1985 hervorgehoben.
- 17 Vgl. die Auskunft des Ehepaars Nabokov, wonach der Name von dem Fluß- und Stadtnamen "Luga" abgeleitet sei - Field 1988, 129 f. Hier auch der Hinweis auf die Nabokov-Erzählung *Slučajnost'* [Erstdruck Segodnja, 22.6.1924; wieder abgedruckt in Nabokov 1989, 309 - 317], deren Hauptfigur Aleksej L'vovič Lužin heißt, aber weder mit Dunjas Verlobtem noch mit unserem Helden in irgendeiner Beziehung zu stehen scheint.
- 18 Mit dem Hinweis auf die "Gott weiß wie vielen, lyrik- und druckfehlergesättigten Schwanengesänge" des Berliner Emigrantenschriftstellers Lužin in der exilrussischen Zeitung (Kap. 5, 83) erlaubt Nabokov sich wohl eine Anspielung auf Karmazinovs Manuskript "Merci" in Dostoevskijs *Besy*, II, Kap.6, § 5, das seinerseits von Dostoevskij als Verspottung von Turgenev gedacht war.
- 19 Für diesen Hinweis danke ich Renate Lachmann. Vgl. hierzu auch ihren Beitrag "Der Doppelgänger als Simulakrum: Gogol', Dostoevskij, Nabokov" in R. Lachmann, 1990, 463 - 488.
- 20 Für diesen Hinweis danke ich Vladimir Sorokin.
- 21 Es bestehen natürlich Übergänge zwischen dem ersten und diesem dritten nachträglichen Statuswechsel der Kapitel 1-4, aber damit ist der Unterschied zwischen dem sich aufgrund der Fragen der neuen Freundin erinnernden Lužin und dem sich während seiner Krankheit erinnernden Lužin nicht aus der Welt geschafft.

Literatur

- Boyd, B. 1987. "The problem of pattern. Nabokov's Defense", *Modern Fiction Studies*, Winter, 33 (4), 575-604.
- Davydov, S. 1982. "Teksty-matreški" *Vladimira Nabokova*, München (Slavistische Beiträge 152).
- Dostoevskij, F.N. 1972. *Polnoe sobranie sočinenij v 30-i tomach*, Leningrad.
- Field, A. 1988. *VN. The Life and Art of Vladimir Nabokov*, London.
- Green, G. 1988. *Freud and Nabokov*, London.
- Hyde, G.M. 1977. *Vladimir Nabokov. America's Russian Novelist*, London.
- Lachmann, R. 1990. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt/Main.
- Nabokov, V. 1961. *Nikolai Gogol*, New York (New Directions Paperbook 78).
- Nabokov, V. 1989. *Izbrannye proizvedenija*, Moskva Sovetskaja Rossija.
- Nabokov, V. o.J. *Zaščita Lužina. Roman* [Predislovie G. Adamoviča; Ot avtora (predislovie avtora k anglijskomu izdaniju)], Paris Edition de la Seine.
- Rowe, W.W. 1981. *Nabokov's Spectral Dimension*, Ann Arbor.
- Schmid, W. 1991. *Puškina Prosa in poetischer Lektüre. Die Erzählungen Belkins*, München (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste, Band 82, NF A, 4).
- Tammi, P. 1985. *Problems of V. Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis*, Helsinki (Annales Academiae scientiarum fennicae. Ser. B; 231).