

— Christina Färber —

Das gestorbene Ich (Be)Schreiben von Nicht-Leben – oder

„All the characters in this book are fictitious and any
resemblance to actual persons, living or dead, is
purely coincidental.“

In Vladimir Nabokovs Kurzroman *Sogljadataj (The Eye! / Der Späher)* von 1930 begleitet der Leser einen Ich-Erzähler, der seine Ehre verloren glaubt und sich daraufhin gezwungen sieht, Suizid zu begehen, was er auf den ersten Seiten auch gleich tut. Fortan teilt er aus dem vermeintlichen Jenseits Beobachtungen einer Welt mit, die er sich nach seinem Tod imaginiert und die sich im Grunde nicht von der unterscheidet, in der er zuvor gelebt hat. Anstatt, wie bei einem Ich-Erzähler zu vermuten, einen Einblick in seine Innenwelt darzustellen, vermittelt er zumeist Beobachtungen seiner Umwelt, vor allem über die mysteriöse Figur Smurov. Die Auflösung am Ende des Romans – der beobachtende Ich-Erzähler und der beobachtete Smurov sind dieselbe Person – ist nur *scheinbar*.

Im Folgenden wird versucht, mit einem erzähltheoretischen und systemtheoretischen Begriffsinstrumentarium aufzuzeigen, welchen erzählerischen Unsicherheiten und Paradoxien man im Roman begegnet und welche Besonderheiten im Hinblick auf das Literarische sie haben. Die Sprachparadoxien des Erzählens von Tod und Sterben werden dabei nicht nur als Motiv begriffen, sondern als Analysestruktur, mit der diese Textphänomene hervorgehoben werden.

1 Im Folgenden wird die von Vladimir Nabokov autorisierte englische Fassung *The Eye* von Dmitri Nabokov von 1965 als Übersetzung verwendet; auf übersetzerische Besonderheiten wird ggf. in den Fußnoten hingewiesen.

Sterben und Sprechen, Sterben und Erzählen

[T]ак как я *знал* теперь, что после смерти земная мысль, освобожденная от тела, продолжает двигаться в кругу, где все по-прежнему связано, где все обладает сравнительным смыслом, и что потусторонняя мука грешника именно и состоит в том, что живучая его мысль не может успокоиться, пока не разберется в сложных последствиях его земных опрометчивых поступков.² (Nabokov 1989, 478; Hervorhebung von mir, C. F.)

Das Ich, das hier davon spricht, dass es *weiß*, wie das Leben nach dem Tod sei, vollzieht einen paradoxen Sprechakt und eine Aporie: Kein sprechendes Ich kann *wissen*, was nach dem Tod sei, wohl aber können literarische Texte narrative Experimente zur Vorstellung dessen gestalten, *was da kommt*. Man könnte also diesen Sprechakt aus dem Jenseits und die Feststellung des Erzählers, wie das Leben nach dem Tod sei, genauso prinzipiell anerkennen wie jede andere fiktionale Kommunikation.

Wenn hier von einem Sprechakt die Rede ist, dann wird vorerst John Austins Konzeption vorausgesetzt.³ In seiner Sprechakttheorie ist insbesondere die Wirkungsfunktion von sprachlichen Äußerungen dominant. In diesem Zuge wird beispielsweise die Bedingung der Ehrlichkeit für missglückte oder gelungene sprachliche Handlungen zwischen Sprechern einer Sprachgemeinschaft obsolet. Es entkräften sich in der parallelen Lesart mit erzähltheoretischen Ansätzen vereinfachende Begriffsmuster repräsentationsoptimistischer Überlegungen, die Formen *unmöglichen* Erzählens, wie sie bei einem gestorbenen Ich-Erzähler zu beobachten sind, seien lediglich *unzuverlässiges* Erzählen. Als literaturwissenschaftliches Beschreibungsmodell für Erzählsituationen im/nach

2 „For I *knew* now that after death human thought, liberated from the body, keeps moving in a sphere where everything is interconnected as before, and has a relative degree sense, and that a sinner’s torment in the afterworld consists precisely in that his tenacious mind cannot find peace until it manages to unravel the complex consequences of his reckless terrestrial actions.“ (Nabokov 2010, 23; Hervorhebung von mir, C. F.)

3 Die Sprechaktmodelle von John L. Austin betonen die Wirkungsfunktion und reformulieren das epistemologische *ethos*-Problem der Rhetorik durch deskriptive Regeln (als Widerspruch in sich). Die Zuschreibung von Bedeutungen ist kein nachträgliches Benennen einer klar strukturierten außersprachlichen Realität, sondern entsteht durch Iteration und Performanz von Sprechakten (im dualen Verhältnis der Sprecher einer Sprachgemeinschaft). Dadurch wirkt eine Konvention, die einen Wirklichkeitsbezug der Sprache als Handlung zumindest suggeriert, z. B. Versprechen, Feststellungen oder Befehle (siehe Austin 1962).

dem Tod scheint dies, auch unter der Betrachtung des aristotelischen *eikos*-Begriffs,⁴ keine zureichende Beschreibung zu liefern, wenn das *Wahre*, das hinter sprachlichen bzw. erzählerischen Kommunikationsebenen verborgen scheint, keinen Sprechakt im weiteren Sinne hat.

Eine Problematik bei der Arbeit mit Begriffen aus der Sprechakttheorie muss dabei aber bedacht werden: John Austin beispielsweise schließt in seinen Modellen dezidiert den Raum der fiktionalen Narrative aus. Vor allem die Kommunikationswirkung könne für das Literarische nicht ausgewiesen werden, weil die Fiktion an sich eine Rahmung setze bzw. erzeuge, die einem Kommunikationsmodell als dualem Verhältnis zu widersprechen scheine.⁵ In der literaturwissenschaftlichen Forschung zu Sprechakten finden sich allerdings Beschreibungsmodelle,⁶ u. a. bei Gérard Genette, dass Fiktion als eigener Sprechakt, und zwar illokutionär, funktioniere (Genette 1991, 41–63). Das heißt, die Fiktionalität verbirgt unter dem Schein der Deklaration von Wirklichkeit die illokutionäre Kraft, in der Imagination des Lesers eine Vorstellung zu erzeugen. Die Entstehung von Wirklichkeiten im literarischen Text – hierin sei Genette gefolgt – ist demnach ein sprachlicher Prozess. Sowohl auf sprachtheoretischer Ebene, als auch erzähltheoretisch und textimmanent ist die außersprachliche Realität in ihrer Erkennbarkeit *an sich* durch das Subjekt

4 Gemeint ist die Ausführung zum Möglichkeitsbegriff in der *Poetik*, „daß es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit [*eikos*] oder Notwendigkeit [*anankaion*] Mögliche“ (Aristoteles 1994, 29 [1451a, 36–38]). Diese Aussage gilt nicht nur für die Tragödie, sondern für die Dichtung im Allgemeinen (vgl. Fuhrmann in Aristoteles 1994, Anmerkung 9.2, 113). Weiter sei der Dichtung auch eigen, dass sie über das Allgemeine schreibt (im Gegensatz zur Geschichtsschreibung, die über das Besondere mitteilt). Für die These zu einer prinzipiellen Formqualität von literarischen Erzählsituationen scheint die Anschlussüberlegung erhellend, da sie die Schlussfolgerung zulässt, dass die Beobachtungsperspektive als Form der Erzählung (allgemeine Beschaffenheit) noch vor dem Inhalt (bestimmte Dinge) konstitutiv ist: „Das Allgemeine besteht darin, daß ein Mensch von bestimmter Beschaffenheit nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit bestimmte Dinge sagt oder tut [...]“ (Aristoteles 1994, 29 f. [1451b, 8–10]).

5 Das zeigt sich wohl in der (fehlenden) Differenz von lokutionärem (Aussagen als Summe ihrer grammatischen, referentiellen oder lautlichen Eigenschaften unter Vernachlässigung ihres Wirkungspotentials) und illokutionärem Sprechakt literarischer Texte; letzterer kann als sprachliche Äußerung ein Versprechen, ein Befehl oder eine Feststellung sein und eine Konvention als Bedingung des Gelingens funktionalisieren, deren Ziel mit der Äußerung selbst erreicht wird und die damit selbstreferentiell ist (Austin 1962, 99).

6 Wie Erika Fischer-Lichte in *Theaterwissenschaft* aufzeigt, können Modelle performativer Sprechakte literarische Kommunikations- bzw. Erzählsituationen, also literarischen bzw. fiktiven Raum, beschreiben (vgl. Fischer-Lichte 2010, 28). Sandy Petrey argumentiert in *Speech Acts* dafür, dass Sprechakte des narrativen Raums per se illokutionäre sind (Petrey 1990, 109).

prinzipiell in Frage gestellt. Wissen ist eine qualitative Form des Erzählens, jedoch nicht Ordnungskategorie für (literarische) Wirklichkeiten, was sich in Nabokovs Roman besonders eindringlich darstellt. Der Text konstituiert durch ästhetische Konventionsspiele einen Wirklichkeitsbezug, der Sprache als Handlung suggeriert. Der Ich-Erzähler reflektiert diese Verbindung, die festgestellt wird im aristotelischen Spiel eines *Als ob*: „[O]тяжелел, оделся прежней плотью, – словно действительно вся эта жизнь вокруг меня была не игрой моего воображения, а сам я в ней участвовал телом и душой.“⁷ (Nabokov 1989, 500; Hervorhebung von mir, C. F.)

Systemtheoretische Überlegungen

Die skizzierte Problematik der Sprechakte in und von literarischen Texten wirft eine weitere Frage auf, die von fiktionalen Sprechakten forciert wird: wer spricht vom *Ich*? Besonderen Nachdruck scheint diese Frage Texten zu verleihen, in denen ein Ich als Erzähler gestorben ist. Wer spricht hier das *Ich*, wenn doch der Tod das Ende von Bewusstsein und Sprache sei? Eine grundlegende Konventionsleistung illokutionärer bzw. fiktionaler Sprechakte vermag in literarischen Texten eine Perspektive zu stabilisieren, die eine Erzählung an ein lokalisierbares Bewusstsein bindet und deren Sprechakte man – im Rahmen fiktionaler Konventionen – als wirklich anerkennt. Diese Konventionen (oder Versuchung) stellt Nabokovs Roman in ganz besonderer Weise aus, indem sie nicht nur mit erzählerischen Mitteln dargestellt, sondern, wie es aufzuzeigen gilt, durch den Erzählmodus selbst hinterfragt werden.

Zu diesen strukturellen Fragen nach Bewusstsein und Kommunikation sowie Subjekt- und Objekt-Beziehungen liefert die Systemtheorie von Niklas Luhmann wertvolle Denkansätze: Der literarische Text vollzieht seine Sprechakte in einem abgeschlossenen Kommunikationssystem. Hier kommt es darauf an,

daß ein Kommunikationssystem ein autonomes System ist, das nur aus Kommunikationen besteht, keineswegs aus Menschen. Menschliche Individuen – Systemtheorie spricht von ‚Bewußtseinen‘ bzw. psychischen Systemen – gehören vielmehr in die Umwelt eines solchen Systems. Sie können, mitsamt ihrem Selbstverständnis, ihren

⁷ „I grew heavy, surrendered again to the gnawing of gravity, donned anew my former flesh, as if indeed all this life around me was not the play of my imagination, but was real, and I was part of it, body and soul.“ (Nabokov 2010, 60; Hervorhebung von mir, C. F.)

eventuellen Intentionen oder Bedürfnissen, nur in der Kommunikation von der Kommunikation konstruiert werden, nicht in sie ‚eingehen‘. (Stanitzek 1992, 660)

Die poststrukturalistische Befreiung des Textes durch den *Tod des Autors* trennt gleichsam textuelle Evidenz und Produktionsbewusstsein. Der Text hat eine Autonomie als Sprachäußerung, die nicht mehr als Handlung eines Individuums, als eine Autorschaft gedacht wird, die es als Intention herauszuarbeiten gelte. Allerdings erheben weder Luhmanns System-, noch Austins Sprechakttheorie einen Anspruch auf die Analyse literarischer Texte. Zwar fasst die Systemtheorie die Literatur als soziales System und Texte als Kommunikationshandlung eines Individuums auf, bei schriftlichen bzw. ästhetischen sowie textimmanenten Kommunikationssystemen fehlt es ihr aber an Präzisierung. Georg Stanitzek, einst Schüler bei Luhmann, hat wichtige Erweiterungen der Theorie vorgenommen und sich mit ihrer erzähltheoretischen Anschlussfähigkeit für literarische Texte auseinandergesetzt. „Man muß sich nur im Klaren sein, daß man auf diesem Weg an Stelle des vollen Umfangs systemtheoretischer Fragen und Begriffe eher den ‚Stil‘ dieser Fragen und Begriffe zu fassen bekommt.“ (Stanitzek 1992, 652) Stanitzeks entscheidende Erweiterung ist, dass literarische Texte einen Kommunikationsakt vorschlagen, der als fiktional und als *Als ob* deklariert und innerhalb dieses Codes als Form anerkannt wird. Indem man sich auf diesen Fiktionsakt einlässt, in dem es für *möglich* gehalten wird, dass der Erzähler aus dem Jenseits spricht, erkennt man diesen Kommunikationsakt an, so wie prinzipiell jede Erzählsituation in literarischen Texten anerkannt wird. Es sei nochmal an das Eingangszitat erinnert –

[W]ie kann man diese Zeile [als das *Wissen vom Tod*; C.F.] verstehen, wenn Verstehen heißt, Information und Mitteilung zu unterscheiden? [...] Dabei geht es um die erfolgreiche *Annahme* der Kommunikation im Unterschied zur *Ablehnung*, darum, daß der von einer Kommunikation selegierte Sinn dann auch von folgenden Kommunikationen aufgenommen wird [...] – selbst ein noch so verständliches Argument muß ja damit rechnen, daß ein ‚Nein‘ folgt. (Stanitzek 1992, 654)

Narrative Versuchsanordnungen von literarischen Texten werden also, und das sollte Literaturwissenschaftlern besonders einleuchten, angenommen, weil ihre Sinnhaftigkeit als und durch die literarische Form

bejaht wird und ihre Sprechakte als Realitätszuschreibungen angenommen werden. Damit wird eine zunächst rein prinzipielle Dualität von Kommunikationsleistung fiktionaler Sprechakte sowohl systemtheoretisch als auch sprechakttheoretisch beschreibbar und kann zudem für die Analyse des Literarischen herangezogen werden.

Beobachtungsebenen im und am Text

In *Sogljadataj* werden Betrachtungen darüber angestellt, wie das Verhältnis von Subjekt und Objekt als Beobachtungsleistung gedacht werden kann. Am wichtigsten scheint dabei zunächst die bereits eingangs skizzierte Unterscheidung zwischen Leben und Tod zu sein, die vom Erzähler als Wirklichkeit konstruiert wird. Um den unklaren Status der beschriebenen Wirklichkeit im Roman herauszustellen, scheint es pointierter, das Begriffspaar Leben/Tod fortan durch Leben/Nicht-Leben zu ersetzen. Dies impliziert eine Struktur, die auch in *Sogljadataj* angelegt ist, und zwar dergestalt dass die Welt, von der das gestorbene Ich erzählt, sich vom Leben darin unterscheidet, als dass es eben *Nicht*-Leben ist. Der Ich-Erzähler suggeriert, dass er sich umgebracht hat, er tot ist und dass sich sein Fortleben aus seiner Einbildungskraft konstruiert:

[Т]о сразу, *послушно моей воле*, выросла вокруг меня прозрачная больничная палата [...]. Я полагал, что посмертный разбег моей мысли скоро выдохнется, но, по-видимому, мое воображение при жизни была так мощно, так пружинисто, что теперь хватало его надолго. Оно продолжало разрабатывать тему выздоровления и довольно скоро выписало меня из больницы.⁸ (Nabokov 1989, 477 f.; Hervorhebung von mir, C. F.)

Auch wenn sich hier ein erster Widerstand regen könnte – Ob es nämlich sein kann, dass sich der Erzähler diese Einbildungskraft wiederum nur einbildet und er *gar nicht wirklich tot* ist? –, was wäre mit dieser Interpretation gewonnen und welche Unsicherheiten, die im Text konstruiert werden, als erzählerische Qualität einfach übergangen? Es kann bei dieser Erzählsituation (bzw. generell in den Fällen von Erzählern, deren Verortung zwischen

8 „[A]t once *obedient to my will*, a spectral hospital ward materialized around me [...]. I assumed that the posthumous momentum of my thought would soon play itself out, but apparently, while I was still alive, my imagination had been so fertile that enough of it remained to last for a long time. It went on developing the theme of recovery, and pretty soon had me discharged from the hospital.“ (Nabokov 2010, 22; Hervorhebung von mir, C. F.)

Leben/Nicht-Leben unklar ist) nicht lediglich darum gehen, einen *wahren* Sachverhalt zu rekonstruieren und Paradoxien bzw. Unverständlichkeiten aufzuweichen, sondern darum, „*wie* dieses Unverständliche, entgegen dem erwartbaren Normalfall, Verstehensbemühungen herausfordert und ihnen Aussicht auf Erfolg verspricht“ (Stanitzek 1992, 654; Hervorhebung von mir, C. F.). Diese Verstehensbemühungen korrespondieren mit der ästhetischen Form, die „*послушно моей воле*“/„*obedient to my will*“ im Text verschiedene Modi und Ebenen von Erzählern (als Beobachter) als Versuchsanordnungen veranschaulicht. Es sind spezielle ästhetische Modellierungen von Kommunikation und Beobachtungen, in der „die Mitteilung über sich selber informiert, und zwar nicht darüber, *daß* sie stattfindet – denn das wäre trivial im Sinne der beschriebenen ‚stupiden‘ Unverständlichkeit [oder Unzuverlässigkeit; C. F.] –, sondern *wie* sie stattfindet“ (Stanitzek 1992, 655). In *Sogljadataj* zeigt sich, dass der gestorbene Ich-Erzähler nicht lediglich eine motivische Auffälligkeit ist, sondern eine strukturelle Qualität des Literarischen in seinem Erzählen verarbeitet wird. Durch verschiedene deiktische Verschiebungen des *Ich* bzw. seiner *scheinbaren* Auflösung gegen Ende des Romans können wir nicht mit Sicherheit sagen, wer und wo der Ich-Erzähler ist, bzw. ob er sich selbst oder andere beobachtet. Damit geht eine Unsicherheit in den Text ein, die die Grundkonventionen von literarischem Erzählen ausstellt: das Erzeugen von Realitäten. Die Leerstelle, die das sich konstruierende Ich als Wahrnehmungs- und Darstellungsorigo verkörpert, um diesen Prozess in Gang zu bringen, wird im Großteil des Romans explizit überkompensiert. Der Erzähler häuft seine Beobachtungen und versichert gleichzeitig in illokutionärer Dimension, seine Welt bestünde nur aus den Konstruktionen seiner selbst. Er führt eine aristotelische Kontingenzerfahrung an, die sowohl Leben als auch Nicht-Leben ununterscheidbar, aber jeweils prinzipiell möglich erscheinen lässt: „Я шел по знакомым улицам, и все было очень похоже на действительность, и ничто, однако, не могло мне доказать, что я не мертв и все это не загробная греза.“⁹ (Nabokov 1989, 478; Hervorhebung von mir, C. F.)

Die maximale Verunsicherung entsteht in der *scheinbaren* Erkenntnis, dass sich der Ich-Erzähler mit der beobachteten Figur Smurov auf irgendeine Weise deckt – aber nicht, in welchen Zuordnungssystemen das Ich von Smurov zu unterscheiden wäre. Die Informationen, die

9 „I walked along remembered streets; everything greatly resembled reality, and yet there was nothing to prove that I was not dead and that Passauer Strasse was not a postexistent chimera.“ (Nabokov 2010, 23; Hervorhebung von mir, C. F.; die Übersetzung weicht mit einer genauen Ortsbezeichnung vom Original ab, wo es an dieser Stelle nur heißt „... and that all was not a postexistent chimera.“)

vom Ich-Erzähler gegeben werden, suggerieren eine semantische Unsicherheit, die zwar nicht endgültig gelöst, obgleich letztlich allein von der Form der Beobachtungen und dem Erzählen aufgefangen wird. Das ist, was dieses Erzählen überhaupt ausmacht:

Die Information liegt in der *Form* der Mitteilung; und die Unterscheidung von Mitteilung und Information wird als Unterscheidung der Form getroffen. [...] Nur unter dieser Voraussetzung vermag [...] die Unsicherheit [über das gestorbene Ich; C. F.], statt Ärger auf sich zu ziehen, als Qualität (der Form) zu erscheinen. (Stanitzek 1992, 655)

Der Roman zeigt anhand des gestorbenen Ich-Erzählers auf, welche prinzipiellen Unsicherheiten bei der Verortung von der Form *Ich* auftreten können. Zugleich sinnt er an, die Leerstelle von *Ich* zu akzeptieren. Sie erscheint, auf sich selbst verweisend, als perspektivische Form, nicht aber als Bewusstseinswahrheit. Analog dazu kann lebensweltlich der Tod beschrieben werden. Die Bedeutung seiner Form ist verständlich (Tod bedeutet Nicht-(Mehr-)Leben), semantisch verbleibt aber eine unauflösbare Unsicherheit – die in verschiedenen (beispielsweise religiösen oder wissenschaftlichen) Versuchen der Diskursivierung ähnlich überkompensiert (erzählt) wird wie in der Beobachtungs- und Zuordnungsobsession des Erzählers, wenn er über den *wahren* Smurov sinniert:

Положение становилось любопытным. Я уже мог насчитать три варианта Смурова, а подлинник оставался неизвестным. Так бывает в научной систематике. [...] Вот так и я решил докопаться до сущности Смурова, уже понимая, что на его образ влияют климатические условия в различных душах, что в холодной душе он один, а в цветущей душе окрашен иначе ...¹⁰ (Nabokov 1989, 493)

Mit dem *scheinbaren* Einbruch der Wirklichkeit gegen Ende des Romans – Smurov und der Ich-Erzähler seien dieselbe Person – zeigt sich eine Metalepse. Dabei werden Beobachterebenen dargestellt, die

10 „The situation was becoming a curious one. I could already count three versions of Smurov, while the original remained unknown. This occurs in scientific classification. [...] In the same way I resolved to dig up the true Smurov, being already aware that his image was influenced by the climatic conditions prevailing in various souls – that within a cold soul he assumed one aspect but in a glowing one had a different coloration.“ (Nabokov 2010, 48)

das perspektivische Zentrum zunächst relativieren bzw. auflösen, weil es sich als Objekt weiterer Beobachterebenen herausstellt. Die Figur Kašmarin spricht den Erzähler mit „Smurov“ an, dieser dreht sich um, als er seinen Namen hört (oder vorsichtiger: beim „Klang“, „Schall“ oder „Laut“ seines Namens: „на звук моего имени“ [Nabokov 1989, 515]). Die vermeintliche Auflösung (oder Enttarnung) durch Kašmarin, der zu Beginn Anlass für den Selbstmord des stets namenlosen Ich-Erzählers war, kann ebenso aus den Einbildungsleistungen des gestorbenen Ich stammen; diese Vermutung wird durch den sprechenden Namen (košmar, dt.: Albtraum) zumindest möglich. Doch diese Beobachtungsleistung (v. a. als Anlass für eine vermutete *Unzuverlässigkeit* des Erzählers) lässt sich nicht fest zuschreiben – und das ist auch nicht nötig:

Кашмарин унес с собой еще один образ Смурова. Не все ли равно, какой? Ведь меня нет, – есть только тысячи зеркал, которые меня отражают. [...] Я понял, что единственное счастье в этом мире – это наблюдать, соглядатайствовать, во все глаза смотреть на себя, на других, – не делать никаких выводов, – просто глазеть. Клянусь, что это счастье.¹¹ (Nabokov 1989, 515 f.; Hervorhebung von mir, C. F.)

In der (autorisierten) englischen Übersetzung löst der Roman seinen Titel ein. Das „eye“ verschmilzt mit „I“. Im Sinne einer Derrida'schen *différance*¹² decken sich die Ebenen von Beobachten/Erzählen und der

11 „Kashmarin had borne away yet another image of Smurov. Does it make any difference which? For I do not exist: there exist but the thousands of mirrors that reflect me. [...] I have realized that the only happiness in this world is to observe, to spy, to watch, to scrutinize oneself and others, to be nothing but a big, slightly vitreous, somewhat bloodshot, unblinking eye. I swear this is happiness.“ (Nabokov 2010, 88; Hervorhebung von mir, C. F.; die englische Übersetzung will vermutlich die Verschmelzung von „I“ und „eye“ absichern, im Russischen heißt die Stelle wörtlich übersetzt etwa: „I have realized that the only happiness in this world is – to observe, to spy, to watch oneself and others, – not to draw connections, – only to stare.“)

12 Jacques Derridas Begriff der „différance“ als (im phonetischen Bild des Begriffs dargestellte) unendliche Sinnaufschubung scheint aufschlussreich im Kontext der systemtheoretischen Überlegungen und im Hinblick auf die Beobachtungsebenen, die in Nabokovs Roman erzählt werden: Sprache trifft grundsätzlich Unterscheidungen, die entweder ausgestellt oder unauffällig sind und die ihre Bedeutung lediglich über Differenz zu anderen Sinnzuschreibungen erhalten. Literarische Texte sind in ihrem Textsinn grundsätzlich unabgeschlossen. Die phonetische Deckung von „eye“ und „I“ bzw. das Mitsprechen von „ja“ in „sogljadajstvovat“ provoziert eine semantische (ununterscheidbare) Deckung. Von Vladimir Nabokov wird „The Eye“ im Vorwort zur englischen Ausgabe als die am meisten geeignete Übersetzung diskutiert (Nabokov 2010, 1–5).

Leerstelle des Ich; die Leerstelle wird dabei aber nicht mit Sinn aufgefüllt, sondern lediglich geformt: „Ich“ ist nicht mehr und nicht weniger als eine Beobachtungsfähigkeit bzw. -möglichkeit. Unterstützt wird diese Formqualität durch die Verschmelzung des Spiegelbilds von Ich-Erzähler und Smurov am Ende des Romans. Der russische Originaltitel *Sogljadataj* wie auch das „Spähen“ („sogljadatajstvovat“) an dieser Textstelle tragen, in Schriftbild und Aussprache zwar weniger auffällig, ebenso „Ich“ als „ja“ in sich. Die Verschmelzung der Ebenen ist nicht ganz so deutlich abgesichert, kündigt aber mit der letzten Silbe (klanglich wie „eye“) die phonetische und semantische Deckung für die englische Übersetzung quasi mit an.

Zum Ergebnis: Autopoiesis von Erzählen, Schreiben und Literarischem

Der Roman ermutigt, die Paradoxie der Erzählsituation eines gestorbenen Ich-Erzählers anzuerkennen und seine Sprechakte nicht unter dem Begriff eines performativen Widerspruchs oder unter den unbefriedigenden Begriffen zum unzuverlässigen Erzähler seiner Qualität zu berauben. Das gestorbene Ich ist dabei nicht lediglich ein Motiv einer metaphysischen Reflektion über Leben und Nicht-Leben, sondern hat eine literarische Funktion für Beobachtungen, Unterscheidungen und Sinnzuschreibungen. Es ist ein selbstreferentieller Verweis auf Form und Modus des Erzählens überhaupt. Im Begriffsfeld der Systemtheorie ist diese Sinnkonstruktion als Autopoiesis beschreibbar. Der unverortbare Ich-Erzähler zeigt sich als Teil eines autopoietischen Vorgangs, indem er sich selbst aus sich selbst konstruiert, Leerstelle bleibt, und dies in literarischer Form performiert: Der Begriff der Autopoiesis wird im Folgenden als

Ausdruck für ein Hervorbringen benutzt, dessen ‚Schöpfer‘ ausdrücklich nicht identifiziert werden soll. Autopoiesis umfaßt dabei sowohl die tatsächliche und tatsächlich schaffende Operativität eines Systems als auch die Eigenreguliertheit des Prozesses, der weder über Intention noch über sonstige Psychologismen oder teleologische Annahmen erklärt werden muß. So schlägt Stanitzek ‚*factio* als *poiesis* oder *Mache*‘ zur aktuellen Deutung von Fiktion vor. Fiktion ist Fertigungsprozess und Täuschung oder Schein in einem, nur daß der Fertigungsprozeß weder teleologisch noch auktorial abläuft und die Täuschung nicht psychologistisch zu verstehen ist. Mangelnde Auktorialität bedeutet, daß kein ‚Schöpfer‘

einer Unterscheidung angenommen werden muß, damit sich die Unterscheidung ‚macht‘ oder damit die Unterscheidung etwas aus sich macht. (Bunia 2007, 107 f.; zitiert Stanitzek 1997, 15)

Diese Überlegungen, die (wie schon die Verschmelzung von Ich-Erzähler und Smurov) eine Metalepse implizieren, lassen sich auch auf die Ebene des Schriftkörpers ausweiten. Der gestorbene Ich-Erzähler in *Sogljadataj* zeigt eine Leerstelle auf, denn wer spricht, fixiert und erzählt eigentlich dieses Ich, wenn es doch nicht mehr lebt? Die Frage nach der Wertigkeit von Beobachtungen und Erzählen im schriftlichen Aufschreibesystem wird von ihm in zwanghafter, ja obsessiver Weise verfolgt. Er entwendet die Tagebuchaufzeichnungen der Nebenfigur Bogdanovič und vermutet darin, im Rausch der Schriftlichkeit, eine Fixierung von Beobachtungen über Smurov:

От одной мысли, что образ Смурова может быть так прочно, так надолго запечатлен, меня прохватывал озноб [...]. Богатый некоторым опытом, я вполне был готов к тому, что образ Смурова, предназначенный, быть может, жить бессмертно, на радость книголюбам, окажется для меня сюрпризом, но самое желание обладать этой тайной, увидеть Смурова в будущих веках так меня ослепляло, что никакое разочарование не было страшно [...].¹³ (Nabokov 1989, 504)

Die metaleptische Struktur ist nicht nur textimmanent – in Beobachtungsebenen, die über das Ich hinausgehen –, sondern ist auch für das Literarische konstruiert. An dieser Stelle wird auf eine weitere (schriftliche) Erzählebene verwiesen, die das Formhafte dieses Ichs, so autonom und unverortbar es auch scheinen mag, als Beobachtung fixiert.

Literatur vermag Kontingenzerfahrung von Fiktion an sich selbst darzustellen. Das Literarische an Literatur wird besonders beim sterbenden bzw. gestorbenen Ich-Erzähler (durch ‚unmögliche‘ Sprechakte) autopoietisch mitgesprochen: Es ist möglich, alles zu erzählen. Dabei ist nicht der Inhalt das Entscheidende, sondern *dass und wie erzählt wird*. So verfährt auch der Erzähler in *Sogljadataj*: Er kann erzählen, *wie* er

13 „At the very thought that Smurov’s image might be so securely, so lastingly preserved I felt a sacred chill [...]. Experience warned me, of course, that the particular image of Smurov, which was perhaps destined to live forever [...], might be a shock to me; but the urge to gain possession of this secret, to see Smurov through the eyes of future centuries, was so bedazzling that no thought of disappointment could frighten me.“ (Nabokov 2010, 68)

will. Die Beobachtungsebenen sind strukturanalog zum Tod, indem sie als Form zugleich absolut und relativ sind. Durch die Relativierung des perspektivischen Zentrums stirbt das Ich als erzählter Erzählmodus und rekonstituiert sich an seiner eigenen Auflösung wieder. Es bleibt das Fiktionale in der Perspektive, das autopoietisch auf seine Form verweist und als Erzählung, als Kontingenz, als *Als ob* bejaht wird. Dies wird besonders deutlich in der Motivstruktur des sterbenden Erzählers. Der Ich-Erzähler im Roman versucht uns gar nicht zu *beweisen*, dass er tot ist, sondern er *erzählt* es uns. Eine geläufige editorische Notiz aus dem Impressum, die sich auch in der englischen Nabokov-Ausgabe findet, bringt die skizzierten Überlegungen (unfreiwillig) besonders für die textimmanente Ebene auf den Punkt: „All the characters in this book are fictitious and any resemblance to actual persons, living or dead, is purely coincidental.“ (Nabokov 2010, Impressum)

Literaturverzeichnis

- Aristoteles: Poetik. Hg. und übers. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994.
- Austin, John L.: How to do things with words. Cambridge (MA) 1962.
- Barabtarlo, Gennady: Aerial view. Essays on Nabokov's art and metaphysics. New York u. a. 1993.
- Bunia, Remigius: Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien. Berlin 2007.
- Derrida, Jacques: De la Grammatologie. Paris 1967.
- Derrida, Jacques: Spectres de Marx. Paris 1993.
- Fischer-Lichte, Erika: Theaterwissenschaft. Tübingen 2010.
- Genette, Gérard: Les actes de fiction. In: Fiction et diction. Paris 1991, S. 41–63.
- Hansen-Löve, Aage: Diskursapokalypsen. In: Das Ende. Hg. von Karl-Heinz Stierle/Rainer Warnung. München 1996, S. 183–250.
- Jahraus, Oliver: Literatur als Medium. Sinnkonstitution und Subjekterfahrung zwischen Bewußtsein und Kommunikation. Weilerswist 2003.
- Köpf, Gerhard: Komm, stirb mit mir ein Stück. In: Warum sie schreiben wie sie schreiben. Hg. von Werner M. Lüdke/Delf Schmidt. Reinbek/Hamburg 1987, S. 64–71.
- Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt/M. 1984.
- Nabokov, Vladimir [1930]: Sogljadataj. In: Istreblenie tiranov. Minsk 1989, S. 469–516.
- Nabokov, Vladimir [1965]: The Eye. London u. a. 2010.

- Ort, Nina: Zum Gelingen und Scheitern von Kommunikation. Kafkas Urteil – aus systemtheoretischer Perspektive. In: Kafkas Urteil und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen. Hg. von Oliver Jahr- aus/Stefan Neuhaus. Stuttgart 2002, S. 197–219.
- Petrey, Sandy: *Speech Acts and Literary Theory*. New York 1990.
- Plumpe, Gerhard/Werber, Nils: Herr Meier wird Schriftsteller. In: Sys- temtheorie der Literatur. Hg. von Jürgen Fohrmann/Harro Müller. München 1996, S. 173–208.
- Rolf, Eckard: Der andere Austin. Zur Rekonstruktion/Dekonstruktion performativer Äußerungen. Bielefeld 2009.
- Stanitzek, Georg: Systemtheorie? Anwenden? In: Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Hg. von Helmut Brackert/Jörn Stückrath. Reinbek/ Hamburg 1992, S. 650–664.
- Stanitzek, Georg: Was ist Kommunikation? In: Systemtheorie der Li- teratur. Hg. von Jürgen Fohrmann/Harro Müller. München 1996, S. 21–55.
- Stanitzek, Georg: Im Rahmen. In: Systemtheorie und Hermeneutik. Hg. von Hank de Berg. Basel 1997, S. 11–30.
- Stanzel, Franz: *Theorie des Erzählens*. Göttingen 1995.
- Stierle, Karlheinz: Die Wiederkehr des Endes. Zur Anthropologie der Anschauungsformen. In: Das Ende. Hg. von Karl-Heinz Stierle/ Rainer Warnung. München 1996, S. 578–599.

Zur Autorin

Christina Färber, 2007 bis 2012 Studium der Allgemeinen und Verglei- chenden Literaturwissenschaft (AVL) und Neueren Deutschen Litera- tur in München (LMU), 2012 bis 2013 wissenschaftliche Hilfskraft am Münchner Institut für Slavische Philologie. Seit 2013 Doktorandin der AVL am Peter-Szondi-Institut in Berlin (FU), gefördert durch ein Pro- motionsstipendium der *Studienstiftung des deutschen Volkes*. Arbeitstitel des Dissertationsprojekts: „Das sterbende Ich. (Be)Schreiben des Todes“.