

Andrey Kotin

Vladimir Nabokovs Eigenwelt

Deutsche Bezugsfelder einer russischen Künstlerexistenz



V&R unipress



unipress

Andersheit – Fremdheit – Ungleichheit

Erfahrungen von Disparatheit in der
deutschsprachigen Literatur

Band 10

Herausgegeben von

Paweł Zimniak und Renata Dampc-Jarosz

Andrey Kotin

Vladimir Nabokovs Eigenwelt

Deutsche Bezugfelder einer russischen
Künstlerexistenz

Mit 7 Abbildungen

V&R unipress

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<https://dnb.de> abrufbar.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Universität Zielona Góra.

© 2022 Brill | V&R unipress, Theaterstraße 13, D-37073 Göttingen, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd,
Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien,
Österreich)

Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh,
Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress.

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Vladimir Nabokovs Eigenwelt. Coverabbildung von Paweł Maruszewski.

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISSN 2699-7487

ISBN 978-3-8470-1456-0

Meinen Eltern

Inhalt

Einleitung	11
1. Der diskrete Charme der Verfremdung – Berlin als Handlungsraum in Nabokovs russischsprachiger Prosa	19
1.1 Asyl- und Heimatreflexion im ›russischen Berlin‹ der ersten Emigrationswelle	19
1.2 Der Sonderfall Nabokov – Fluch und Segen der Heimatlosigkeit . .	24
1.3 Zeit vs. Raum – Zur Poetik des Vergangenen in Nabokovs Emigrantenprosa	28
1.3.1 Van Vins Zeitphilosophie in <i>Ada oder das Verlangen</i>	28
1.3.2 <i>Maschenka</i> oder Die gezähmte Nostalgie	33
1.3.3 <i>Stadtführer Berlin</i> – Die Poetik der Raumbemächtigung . . .	51
1.3.4 <i>Die Gabe</i> oder Berlin als ›seltsamer‹ Ort der Wiedergeburt der russischen Literatur	64
2 Die Banalität des Bösen und das Böse der Banalität – Vladimir Nabokov und Hannah Arendt	97
2.1 Nabokovs ›philosophische Antikrimis‹	97
2.1.1 Das blinde Dreieck in <i>König Dame Bube</i> und <i>Gelächter im Dunkel</i>	97
2.1.2 Die <i>Verzweiflung</i> des Scheinkünstlers – Verbrechen als ästhetischer Fehlgriff	121
2.2 Die Philosophie des Bösen und das Bild der totalitären Gesellschaft bei Vladimir Nabokov und Hannah Arendt	142
2.2.1 Das Konzept des Bösen im christlich-abendländischen Gedankengut	142
2.2.2 Hannah Arendts und Vladimir Nabokovs Visionen des Individuellen und Kollektiven – Der keimende Totalitarismus in <i>Wolke, Burg, See</i>	146

2.2.3 Literatur und Philosophie vs. Staat und Diktatur in <i>Das Bastardzeichen</i>	158
2.2.4 Hannah Arendts und Vladimir Nabokovs Visionen des Totalitären	166
3 Das erzählte Unaussprechliche – Nabokov und die deutsche Romantik	177
3.1 Die Durchsichtigkeit des Seins	177
3.1.1 Das Problem des ›Romantischen‹	177
3.1.2 Die (neu)romantische Wortkunst zwischen Sprachmagie und Sprachskepsis	185
3.2 ›Schacheinsamkeit‹ – <i>Lushins Verteidigung</i> als neuromantisches Schauermärchen	198
3.3 Das Motiv der Wasserfrau bei Nabokov und in der deutschen romantischen Dichtung	226
3.3.1 <i>Lilith, Lolita, Lenore</i> – Nabokovs Mädchenfrauen zwischen Dies- und Jenseits	226
3.3.2 Die Humanisierung des Nymphenmythos – Friedrich de la Motte Fouqués <i>Undine</i>	240
3.3.3 <i>Lolita</i> und <i>Undine</i> – Zusammenfassender Vergleich	250
4 Einladung zum Prozess – Vladimir Nabokov und Franz Kafka	255
4.1 Der Verhaftete und das Gesetz – Zu strukturellen und narrativen Besonderheiten von Vladimir Nabokovs <i>Einladung zur Entthauptung</i> und Franz Kafkas <i>Der Prozess</i>	255
4.2 Josef K. und Cincinnatus C. – Zu philosophischen und metaphysischen Unterschieden beider Romane	273
4.3 Individuum und Persona – Das erzählte Ich bei Nabokov und Kafka	302
Vladimir Nabokovs (Lebens)Kunst zwischen Idealismus und Weltbürgertum – Resümee	315
Literatur	319
Primärliteratur	319
Sekundärliteratur	321
Internet	329
Vladimir Nabokovs Texte und Äußerungen	329

Wissenschaftliche und publizistische Texte über Nabokov (+ eine Videovorlesung)	329
Wissenschaftliche und publizistische Texte zu anderen Themen	331
Zitate aus der Bibel und Weltliteratur	331
Allgemeine Informationen, Presseberichte u.Ä.	332
Personenregister	333

Einleitung

Die vorliegende Arbeit setzt sich zum Ziel, die wechselhaften, in diverse Kontexte eingebetteten Zusammenhänge, Konfliktsituationen sowie gegenseitige Einflüsse zwischen dem Schriftsteller Vladimir Nabokov und Deutschland als soziokulturellem Raum zu beleuchten. Das Biographische an sich spielt dabei nur eine geringe Rolle, da diese Thematik mehrmals besprochen und reichlich erforscht wurde.¹ Das Anliegen besteht hingegen darin, aus der Gesamtheit der deutschen Kultur diejenigen Blickwinkel zu wählen, welche in der Verknüpfung mit Nabokovs Texten neue – interdisziplinäre und transkulturelle – Denkrichtungen eröffnen.

Der 1899 in Sankt Petersburg geborene Vladimir Nabokov ist kurz nach dem Ausbruch der Oktoberrevolution mit seinen Eltern und Geschwistern vor der bolschewistischen Regierung nach Europa geflohen, und so blieb der bittersüße Vertreibungsschatten auch in den späteren amerikanischen und Schweizer Jahren Nabokovs ständiger Begleiter. Sein Leben war durch mehrfaches Exil geprägt. Jalta, London, Cambridge, Berlin, Paris, Cornell, Montreux – das sind nur einige Städte, in denen der Schriftsteller etliche Jahre verbracht hat. Er selbst betrachtete dieses ewige Wandern als äußerst inspirierend und plädierte gar für Gleichsetzung von Exil und Kunst.² Das heißt keineswegs, dass Nabokov seine russische Heimat nicht vermisste. Im Gegenteil: Sein ganzes literarisches Werk ist durch ein enorm intensives, manchmal gar desperates Nostalgiegefühl gekennzeichnet. Es handelt sich dabei aber um keine Nostalgie im üblichen Sinne des Wortes.

1 Genaue Informationen über Nabokovs Leben in Berlin kann man unter anderem folgenden Monographien entnehmen: Urban, Thomas: *Vladimir Nabokov – Blaue Abende in Berlin* (siehe oben); Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. Die russischen Jahre 1899–1940*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH 1999; Schlögel, Karl: *Das Russische Berlin. Ostbahnhof Europas*. München: Pantheon 2007; Jörg, Natalia: *Schreiben im Exil – Exil im Schreiben*. München–Berlin: Verlag Otto Sagner 2012; Mierau, Fritz: *Russen in Berlin 1918–1933. Eine kulturelle Begegnung*. Weinheim–Berlin: Quadriga Verlag 1988.

2 <https://meduza.io/feature/2015/03/11/ya-gotov-prinyat-lyuboy-rezhim-esli-razum-i-telo-budut-svobodny/> letzter Zugriff am 23.04.2016.



Abb. 1: Marmorne Tafel an Nabokovs Geburtshaus (heute Nabokov-Museum) in Sankt Petersburg

Nicht das reale historische Russland war das wahre Objekt seiner reichlich stilisierten und romantisierten Sehnsucht, sondern das verlorene Paradies seiner Kindheit – das Land, wo er die frühesten, glücklichsten Jahre seines Lebens genießen durfte.

In der Forschung wird Nabokovs Schaffen in zwei Perioden eingeteilt: die russisch- und die englischsprachige. Die wichtigsten russischsprachigen Texte von Nabokov entstanden hauptsächlich in Berlin, wo er in den Jahren 1922–1937 lebte. Mit der Emigration in die USA begann eine neue Phase in Nabokovs Schaffen, denn seit jener Zeit hat er kein einziges Prosastück auf Russisch verfasst (mit der Ausnahme der selbst erstellten Übersetzung seines englischsprachigen Romans *Lolita* ins Russische). Insgesamt hat Nabokov siebzehn vollendete Romane geschrieben: neun auf Russisch und acht auf Englisch. Vielleicht wäre er auch bis heute nur ein Geheimtipp-Autor, ein sogenannter ›Schriftsteller für Schriftsteller‹ geblieben, wenn nicht der sensationelle Erfolg seines berühmtesten und berüchtigtsten Werkes, das 1955 im französischen Erotik-Verlag Olympia-Press unter dem Titel *Lolita* veröffentlicht wurde. Der Roman erfreute sich eines internationalen Ruhmes, wurde mittlerweile wohl in alle Weltsprachen übersetzt und gilt heute als ein unbestrittener Klassiker der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts. Vladimir Nabokov stieg somit zu einem der bekanntesten und

bedeutendsten Schriftsteller seiner Epoche auf. Stellt man sich die Frage, wieso ausgerechnet *Lolita* zu Nabokovs Durchbruch wurde und bis heute sein berühmtester Text bleibt, so wäre die umstrittene Thematik nur eine der Antworten darauf. Darüber hinaus kommt in *Lolita* wie wohl in keinem anderen Roman von Nabokov eine perfekt ausgewogene Mischung aus erzählerischer Zugänglichkeit und elitärer Intertextualität zum Ausdruck. Allerdings wurzelt dieser wirkungsvolle Form-Inhalt-Einklang in einer repräsentativen Besonderheit von Nabokovs Schreiben.

Nabokovs Prosa ist nämlich nicht zuletzt deshalb so einzigartig und inkomparabel, weil sie die zwei Oberkategorien erzählender Texte, die man als handlungs- und ideenorientierte Literatur bezeichnen könnte, auf eine latente, unheimlich komplizierte Weise kombiniert. Beinahe in jedem seiner Romane gibt es eine ziemlich klare, zumindest nacherzählbare und manchmal gar verblüffend einfache Story, die stets um die ewige Liebes- und Todesthematik kreist. Fast in keinem findet man dagegen barockartig gestaltete psychologische Untersuchungsversuche à la Proust, den Nabokov bewunderte, oder lange philosophische Dispute à la Thomas Mann, der für ihn ein »schwafelnder Journalist und ein schludriger Komödiant«³ war. Die wohl einzige Ausnahme scheint die Erzählung *Ultima Thule* zu sein, deren Hauptteil ein angesichts des gesamten Textumfangs erstaunlich langes metaphysisches Gespräch bildet (obschon die darin enthaltenen Ideen dem Leser kaum bei Entschlüsselung des eigentlichen Rätsels helfen).⁴ Ansonsten werden solche Themen bei Nabokov selten behandelt. Trotzdem ist er ein zutiefst philosophischer Schriftsteller, und zwar einer der originellsten. Der Grund dafür liegt nicht etwa darin, dass philosophische bzw. metaphysische Fragen Nabokov fernlagen (eher das Gegenteil ist der Fall). Vielmehr geht es darum, dass die handlungs- und die ideenorientierten Ebenen seiner Texte eine parallele Koexistenz führen, ohne auf eine gewohnte Art und Weise verflochten zu sein (etwa mittels kommentierender Passagen oder Dialoge zwischen den Figuren). Koexistenz darf hier jedoch nicht mit willkürlicher Unabhängigkeit gleichgesetzt werden. Das Was der Handlung, das Was der Gesamtaussage und das Wie der Erzählform sind in diesem bis ins kleinste Detail durchdachten Dreieck aufs Engste miteinander verzahnt. Um es mit Jürgen Perter auszu drücken:

Nun existieren ästhetische Ausdrucksformen aber nicht an und für sich, sondern im Verbund mit dem, was man die Aussage, den Gehalt, den eigentlichen Sinn eines poetischen Textes nennen kann. Das ist nicht der »plot«, sondern das Ganze der auf bestimmte ästhetische Weise präsentierten Elemente der Handlung, der Probleme, der

3 Nabokov, Vladimir: *Deutliche Worte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1993, S. 73.

4 Vgl. Nabokov, Vladimir (Набоков, Владимир): *Полное собрание рассказов. (Gesammelte Kurzgeschichten)*. Moskau: Azbuka 2013, S. 502–527.

Figurenkonstellationen etc. In einem sprachlichen Kunstwerk sind alle Elemente miteinander funktional verbunden und machen als diese Verbindung das artistische Gebilde aus.⁵

Diese auch im Allgemeinen aufschlussreiche Feststellung trifft auf Nabokovs Schaffen besonders zu, denn eben dasjenige ästhetisch untermauerte und doch nicht auf bloße Ästhetik reduzierte Ganze, das Petersen dem ›plot‹ zurecht gegenüberstellt, bildet den Kern aller von Nabokov kreierten Erzählwelten. Dennoch wurde seine Prosa relativ spät zum Phänomen der Weltliteratur. Von einigen Ausnahmen abgesehen, sah die Emigrantenkritik des ›russischen Berlin‹ in Nabokov, der damals unter dem märchenhaft-volksrussischen Pseudonym Wladimir Sirin⁶ publizierte, einen leichtsinnigen Adepten der ›Kunst um der Kunst willen‹ (*l'art pour l'art*). In der Sowjetunion waren alle seine Bücher strengst verboten. In den USA wurde sein Name, wie gesagt, erst nach der Veröffentlichung von *Lolita* allgemein bekannt. Ähnlich sah es in Europa aus, wobei man sagen muss, dass Nabokovs frühe Rezeption ausgerechnet in Deutschland einige markante Höhen erlebte. So liest man in Thomas Urbans *Vladimir Nabokov – Blaue Abende in Berlin*:

Mit dem stattlichen Honorar, das ihm der Ullstein-Verlag für die Rechte an der deutschen Ausgabe des Romans *König Dame Bube* zahlte, finanzierte er eine fünfmonatige Reise nach Südfrankreich, während derer er seine Frau Vera in die Grundlagen der Schmetterlingskunde einwies.⁷

Bedenkt man die Tatsache, dass es sich dabei um den zweiten Roman des in Berlin lebenden jungen russischen Autors handelt, kann dies, wenigstens in kommerzieller Hinsicht, als Erfolg bezeichnet werden. Das Problem bestand jedoch darin, dass es nicht diejenige Art von Erfolg war, nach der Nabokov strebte. Sich an sein Leben und Schaffen in Berlin erinnernd, erwähnte er einzig die russische Leserschaft, übrigens in einem eher resignierten Ton:

Unter den Emigranten waren gute Leser in genügender Zahl, um in Berlin, Paris und anderen Städten die Veröffentlichung russischer Bücher in verhältnismäßig großem Umfang zu gewährleisten; doch da keine dieser Schriften in der Sowjetunion verbreitet werden konnte, hatte das alles in gewisser Weise den Anschein einer hinfalligen Unwirklichkeit.⁸

5 Petersen, Jürgen H.: *Erzählssysteme. Eine Poetik erzählender Texte*. Stuttgart; Weimar: Verlag J.B. Metzler 1993, S. 3.

6 Vgl. Swerew, Alexei (Зверев, Алексей): *Набокков (Nabokov)*. Moskau: Молодая Гвардия 2016, S. 98.

7 Urban, Thomas: *Vladimir Nabokov – Blaue Abende in Berlin*. Berlin: Propyläen Verlag 1999, S. 69.

8 Zitiert nach: ebd., S. 21.

Desto hinfälliger war die (Un)Wirklichkeit des ›deutschen Berlin‹, in dem sich sowohl Nabokov als auch die meisten russischen Revolutionsflüchtlinge fremd und verloren fühlten. Um es mit Ulrike Goldschweer zu formulieren: »Wer emigriert, überschreitet mit der Ausreise einerseits physisch die Grenzen seines Landes, und erlebt andererseits eine existenzielle Verlust- und damit Grenzerfahrung.«⁹ Was Nabokov angeht, so konnte bzw. wollte er sich weder an deutsche Realien anpassen noch fand er in den Emigrantenkreisen die ihm verwandte Lebens- und Kunstempfindung. In seiner englischsprachigen Autobiographie *Erinnerung, sprich!* gibt er zu:

Wirft man den Blick zurück, so bemerkt man mit Überraschung, daß diese freien Belletristen im Exil das unfreie Denken in ihrer Heimat nachäfften, indem sie verkündeten, daß es wichtiger wäre, der Vertreter einer Gruppe oder einer Epoche zu sein als ein unabhängiger Schriftsteller.¹⁰

Das Verhältnis des jungen Schriftstellers zu Deutschen und Deutschland zeichnete sich durch eine (zu) weit gehende Abneigung aus. Dieter Zimmer – der bedeutendste deutsche Nabokov-Übersetzer – pointierte dies mit folgenden Worten:

Es ist nicht leicht für einen Deutschen, über Vladimir Nabokovs Verhältnis zu seinem Land und seinen Landsleuten zu sprechen. Für einen Deutschen, dem Nabokov viel bedeutet, ist es schmerzhaft. Nabokov war kein Mann der lauen Gefühle und der distanzierenden, relativierenden, historisierenden Abwägung des Für und Wider. Die Gefühlsbasis seiner Urteile war immer stark polarisiert. Spontan zerfiel für ihn die Welt in zwei Teile: der eine mit einem positiven, der andere mit einem negativen Vorzeichen. [...] Es lässt sich nicht übersehen, dass Deutschland und die Deutschen für ihn durchweg auf der Schattenseite rangierten. Gelinde gesagt, mochte er uns einfach nicht, ganz allgemein, und gerade darum konnte sich auch jeder Deutsche höchstpersönlich gemeint fühlen: ungemocht, abgelehnt, verachtet, von vornherein abgeurteilt.¹¹

Darin mag der Grund dafür liegen, warum der multilinguale Weltkulturmensch, der Nabokov zweifelsohne war, während seines 15 Jahre dauernden Berliner Asyls weder die deutsche Sprache erlernt noch Kulturkontakte angeknüpft hat. Sein lebenslanger Sprach-, Denk- und Kulturraum bestand aus drei Teilräumen: Russland, England und Frankreich. Sogar Nabokovs ›amerikanische Odyssee‹ hat daran nicht viel geändert. Zwar schätzte er mehrere in den USA wirkende

9 Goldschweer, Ulrike: *Von der Unbehaustheit des Exils. Prekäre Wohnsituationen im Werk Vladimir Nabokovs am Beispiel des Romans Mašen'ka*, 1926. In: Franz, Norbert; Kunow, Rüdiger (Hg.): *Kulturelle Mobilitätsformen: Themen – Theorien – Tendenzen*. Potsdam: Universitätsverlag 2011, S. 152.

10 Nabokov, Vladimir: *Erinnerung, sprich. Wiedersehen mit einer Autobiographie*. 3. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2005, S. 387–388.

11 <http://www.d-e-zimmer.de/PDF/nabokov+deutschland1999.pdf>, S. 1 / letzter Zugriff am 25.04.2016.

Autoren sehr hoch: John Updike, J.D. Salinger, John Barth, John Cheever, um nur einige prominente Namen zu nennen. Die meisten Elemente, die als feste Bestandteile des amerikanischen *lifestyles* anerkannt werden – z. B. alles, was unter den Sammelbegriff ›Popkultur‹ fällt – wurden aber von Nabokov vehement abgelehnt. Mit der beinahe dogmatischen Ablehnung Deutschlands kann sein teilweise distanziertes, generell jedoch ausgesprochen heiteres Verhältnis zu Amerika allerdings kaum verglichen werden. Dabei sollte man natürlich die politisch-historischen Faktoren nicht außer Acht lassen. Nabokovs Ehefrau war Jüdin, und so waren die Beiden gezwungen, zusammen mit ihrem Sohn Deutschland 1937 zu verlassen. Sein homosexueller Bruder Sergei, Lehrer und Dichter, starb im KZ Neuengamme, wo er 1945, vier Monate vor Befreiung, verhungerte.

In Deutschland erfreut sich dagegen Nabokovs Werk einer, wenn nicht wachsenden, dann immerhin stabilen Beliebtheit, spätestens seit dessen (Wieder)Entdeckung durch Marcel Reich-Ranicki, der 1960 postulierte: »Man hätte es nicht für möglich gehalten. Da gibt es also in Amerika seit über zwanzig Jahren einen Schriftsteller, der hochinteressante, ja hervorragende Romane schreibt – und wir haben einfach nichts von seiner Existenz gewußt.«¹² Man könnte behaupten, Ranickis Bewunderung für Nabokovs Schaffen kennzeichne gerade diejenige Unvoreingenommenheit, die Nabokov in Bezug auf Deutschland fehlte. Ranicki, der sich bekanntlich für die sozial und politisch engagierte Literatur aussprach, erkannte in Nabokov zwar ganz eindeutig den konträren Gegensatz zu derartiger Einstellung, lobte ihn und seine Erzählkunst trotzdem – ja gerade deshalb – über alle Maßen. Das Werk von Nabokov bezeichnet Ranicki treffend als »nicht etwa die Literatur eines Volkes oder einer Epoche, sondern die Literatur schlechthin«¹³ und stellt würdigend fest: »Nabokov, keiner Schule, keiner Richtung und keiner Gruppe zugehörig, ist einer der hervorragendsten Außenseiter der zeitgenössischen Literatur. Er kann auch schwerlich als Vertreter irgendeiner Nationalliteratur gelten.«¹⁴

Daraus resultiert die Bandbreite des analysierten Materials. Während im ersten Kapitel eine Brücke zwischen Nabokovs konfliktbehaftetem Verhältnis zu Deutschland und dem Schicksal der russischen sowie deutschen Hauptfiguren seiner Berliner Romane geschlagen wird, widmet sich das zweite Kapitel der Problematik des Bösen bei Vladimir Nabokov und Hannah Arendt. Den Ausgangspunkt bildet dabei kein nachweisbarer Einfluss, sondern die grundlegende Feststellung, das Böse sei immer banal, welche sowohl in Arendts kontroverser und einflussreicher Reportage *Eichmann in Jerusalem* als auch in den Romanen

12 Reich-Ranicki, Marcel: *Vladimir Nabokov. Aufsätze*. Zürich: Ammann Verlag 1995, S. 15.

13 Ebd., S. 14.

14 Ebd., S. 25.

und Essays von Nabokov zum Ausdruck kommt. Selbstverständlich wird die Banalität des Bösen bei Arendt und Nabokov größtenteils unterschiedlich konzipiert, daher konzentriert sich der Vergleich eher auf die in diesem Zusammenhang entstehenden Divergenzen, obwohl auch einzelne Ähnlichkeiten ans Licht gebracht werden. Ein damit unmittelbar verbundenes Randthema ist auch Nabokovs ›Philosophie des Verbrechens‹, die am Anfang des Kapitels am Beispiel von drei Romanen verdeutlicht wird: *König Dame Bube*, *Camera Obscura* (auch als englischsprachige Überarbeitung unter dem Titel *Laughter in the Dark* bekannt) und *Verzweiflung*.

Das dritte Kapitel verbindet das Böse mit dem Dunklen, um vorerst die (schwarz)romantischen Aspekte in Nabokovs Roman *Lushins Verteidigung* aufzuspüren. Die Geschichte eines wahnsinnigen bzw. wahnsinnig werdenden Schachspielers korrespondiert nämlich stellenweise mit den schaurig-schönen Erzählwirklichkeiten von Ludwig Tieck und E.T.A. Hoffmann. In der zweiten Hälfte des Kapitels wird das Wasserfrauen- bzw. Nymph(e)ntemotiv bei Nabokov und den deutschen Romantikern verfolgt.

Das letzte Kapitel stellt eine vergleichende Analyse von zwei Romanen dar: Vladimir Nabokovs *Einladung zur Enthauptung* und Franz Kafkas *Der Prozess*. Die beiden Autoren wurden in der Forschung miteinander mehrmals verglichen.¹⁵ Dies nimmt kein Wunder, zumal Kafka zu Nabokovs Lieblingsautoren gehörte (ein absoluter Ausnahmefall unter den deutschsprachigen Schriftstellern) und *Die Verwandlung* in Nabokovs Vorlesungen über die europäische Literatur erzähltechnisch sowie interpretatorisch gründlich untersucht wurde. Ein präziser, zielorientierter Vergleich von Nabokovs und Kafkas Texten wurde jedoch bisher kaum durchgeführt (jedenfalls im deutschsprachigen Raum). Diese Lücke versuche ich teilweise zu füllen. Als *tertium comparationis* gelten dabei strukturelle, narrative und semantische Elemente der untersuchten Romane sowie deren metaphysischer Sinngehalt, vor allem der Unterschied zwischen den Begriffen *Individuum* und *Persona*, was einen knappen Exkurs in die orthodox-theologische Terminologie evoziert. Der Umstand, dass Kafka, streng genommen, kein deutscher, sondern österreichisch-tschechoslowakischer Schriftsteller war, ist im hier besprochenen Kontext nebensächlich. Nabokov, für den weder

15 Vgl. z. B. Engelking, Leszek: *Nabokov a Franz Kafka [Nabokov und Franz Kafka]*. In: Engelking, Leszek: *Chwył metafizyczny. Vladimir Nabokov – estetyka z sankcją wyższej rzeczywistości. [Der metaphysische Griff. Vladimir Nabokov – Ästhetik mit Sanktion zur höheren Realität]*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2011, S. 203–215; De La Durantaye, Leland: *Kafka's Reality and Nabokov's Fantasy: On Dwarfs, Saints, Beetles, Symbolism, and Genius*. *Comparative Literature* 59, no. 4: S. 315–331; Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. Die russischen Jahre*, S. 172, 415; Hyde, George M.: *Vladimir Nabokov: America's Russian Novelist*. London: Prometheus Books 1977, S. 129, 146; Maar, Michael: *Solus Rex. Die schöne böse Welt des Vladimir Nabokov*. Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag 2010, S. 89, 137.

Staatsangehörigkeit noch Nationalfrage in der Literatur von Bedeutung war, betrachtete ihn lediglich als einen deutschen Autor.¹⁶

Das Buch schließt ein lapidares Resümee, in dem das für Nabokovs Schaffen zentrale Dilemma der (Lebens)Kunst im Spannungsfeld zwischen Idealismus und Weltbürgertum zusammenfassend thematisiert wird.

16 <https://www.zeit.de/1959/16/wer-ist-der-lolita-autor/komplettansicht/> letzter Zugriff am 06.01.2021.

1. Der diskrete Charme der Verfremdung – Berlin als Handlungsraum in Nabokovs russischsprachiger Prosa

[...] die Auswanderer halten sich in der Fremde bekanntlich vorzugsweise an ihresgleichen [...].¹⁷

W.G. Sebald. *Die Ausgewanderten*

*Die Aufgabe, mich sprachlich abzuschotten, wurde erleichtert durch den Umstand, daß ich in einem geschlossenen Emigrantenzirkel von russischen Bekannten verkehrte und ausschließlich russischsprachige Zeitungen, Zeitschriften und Bücher las.*¹⁸

Vladimir Nabokov im Interview mit Kurt Hofman (1971).

1.1 Asyl- und Heimatreflexion im ›russischen Berlin‹ der ersten Emigrationswelle

Das Problem der kulturellen Konfrontation gewinnt heutzutage, nicht zuletzt wegen der Flüchtlingsfrage, an Bedeutung. Die liberale Öffentlichkeit plädiert für die ›Politik der offenen Tür‹, während der rechtsradikale Flügel Alarm schlägt und meint, die europäische Kultur sei durch den Zustrom muslimischer Asylananten bedroht. Indessen wird ein wesentlicher Umstand ignoriert, auf den Karl Schlögel schon 2007 in *Russisches Berlin. Der Ostbahnhof Europas* hinweist:

Wie benommen vom Horror des Krieges im Osten haben wir etwas übersehen, das vielleicht noch wichtiger ist als alle Greuel und Grausamkeiten: das Ende von etwas, das für Generationen fraglos und selbstverständlich gewesen war. Es handelt sich um kulturelle Nähe, die keiner umständlichen Übersetzung bedarf.¹⁹

In dieser authentischen (weil ontologischen) kulturellen Nähe, die sich von selbst versteht und daher gar nicht gerechtfertigt werden soll, sieht der Autor jene »Zivilisationsnormalität«²⁰, die im vergangenen Jahrhundert verlorenging. Schuld dafür trägt, so Schlögel, nicht zuletzt die »Konstellation der ineinander verkrallten Totalitarismen, in der die Völker Europas zur Geisel selbstmörderischer Bewegungen wurden.«²¹ Mit anderen Worten: Das Konzept des ›guten alten Europas‹, dessen Untergang spätestens seit Oswald Spengler angekündigt und mittlerweile fieberhaft diagnostiziert wird, ist tatsächlich Geschichte geworden. Geführt dazu haben aber weder fremde Einflüsse noch immense Migrations-

17 Sebald, W.G.: *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 2015.

18 Nabokov, Vladimir: *Deutliche Worte*, S. 294.

19 Schlögel, Karl: *Das Russische Berlin*, S. 13.

20 Ebd.

21 Ebd., S. 18.

ströme, sondern innere Zerrissenheit und allumfassender soziokultureller Verfall, dessen blutige Auswirkungen in beiden Weltkriegen sowie unter diversen totalitären Regimen geerntet wurden. Wenn man also heute, sich auf einen Burka-Streit bzw. Weihnachtsskandal in einer multikulturellen Schule berufend, von einem Kulturkonflikt spricht oder, im Gegenteil, für multikulturelle Pluralität eintritt, so wird dabei ein folgenschweres Faktum missachtet. Und zwar: Es geht hier um den sog. ›Durchschnitt‹, d. h. weder um die europäische noch um die muslimische Kultur, sondern um eine höchst schablonenartige Massenkultur, welche aktuell sowohl den Westen als auch den Osten dominiert. Dasselbe betrifft gleichermaßen die postsowjetische russlanddeutsche Zuwanderung in der Zeitspanne nach der Perestroika bis zum heutigen Tag. Um dies mit Schlögel zu verdeutlichen:

Die Generalität spricht weder Russisch noch Deutsch, sondern das Amerikanisch, das im europäischen *headquarter* üblich ist. Die Flüchtlinge, die das russische Berlin von einst gebildet hatten, sind abgelöst von den ›neuen Russen‹ im Berlin von heute. *Business as usual* am Ende eines Jahrhunderts der Katastrophen.²²

Ob diese Massenkultur nun national-religiös oder international-säkular gefärbt ist, spielt eine zweitrangige Rolle. Viel wichtiger ist die Tatsache, dass ein syrischer Germanist und ein deutscher Islamforscher ganz gewiss zueinanderfinden (oder sich wenigstens verständigen), genauso wie ein Musikprofessor aus Japan und ein Pianist aus dem Iran. Dagegen kann es zwischen einem deutschen und einem russischen Jugendlichen bei einer Disco-Party in Berlin durchaus zu Spannungen bzw. Gewaltausbrüchen kommen. Das Schlüsselwort ist hier eben *die Kultur* in ihrem ursprünglichen, transnationalen Ausmaß (man sollte nebenbei bemerken, Letzteres sei auch für die Kulturlosigkeit kennzeichnend).

Die russische Emigration der ersten Welle – nach der Oktoberrevolution 1917 bis in die Vierziger²³ – bildet insofern eine Ausnahmesituation, als man in diesem Fall mit einer massenhaften Auswanderung kultureller Eliten zu tun hat. Vladimir Nabokov sprach 1964 in einem *Playboy*-Interview von der großen und noch unbesungenen Ära der russischen Intellektuellenvertreibung – grob gesagt zwischen 1920 und 1940.²⁴ Nicht zufällig lautet der Untertitel von Fritz Mieraus Chronologie des russischen Berlins in den Jahren 1918–1933: *Kulturelle Begegnungen*²⁵, was den Charakter des damaligen Emigrantenlebens treffend widerspiegelt. Denn Kultur war damals in den Kreisen russischer Flüchtlinge in der Tat

22 Ebd., S. 19.

23 Vgl. Baur, Johannes: *Die russische Kolonie in München 1900-1945. Deutsch-russische Beziehungen im XX. Jahrhundert*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 1998, S. 17.

24 Nabokov, Vladimir: *Deutliche Worte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1993, S. 65.

25 Mierau, Fritz: *Russen in Berlin 1918-1933. Eine kulturelle Begegnung*. Weinheim/Berlin: Quadriga Verlag 1988.

allgegenwärtig und sogar in den schwierigsten Zeiten präsent. So liest man z. B. Ende 1923 im Brief eines hungernden Studenten, der sich an eine Hilfsorganisation wendet:

Ich befinde mich in einer furchtbaren materiellen Lage, habe aber dennoch den sehnlichsten Wunsch, mein Studium fortzusetzen... ich bitte die Organisation in ständigem darum, mir mit einem monatlichen Stipendium zu helfen, damit ich meine sehr bescheidene Wohnung bezahlen kann und die Möglichkeit habe, mich wenigstens von Schwarzbot und Wasser zu ernähren [...] Weiter bitte ich ergebenst darum, mir zumindest einen sehr einfachen Anzug zu geben, Schuhe und Wäsche... ich besitze eine umfangreiche Sammlung verschiedenster poetischer Werke: Mysterien, Dramen, Tragödien, Poeme, Kindermärchen, eine Masse lyrischer Gedichte. Doch in der gegenwärtigen alpträumhaften Zeit kann ich [...] von der schriftstellerischen Arbeit nicht existieren, und für körperliche Arbeit bin ich wegen einer schweren Verletzung an der linken Hand ganz und gar ungeeignet.²⁶

Die Erwähnung der »gegenwärtigen alpträumhaften Zeit« ist symptomatisch für denjenigen Zerfall der oben angesprochenen kulturellen Zivilisationsnormalität vergangener Jahrhunderte, auf die Schlögel in seiner Untersuchung mehrmals verweist. Heute würde ein künstlerisch begabter Flüchtling (egal aus welchem Land), eine Organisation um finanzielle Unterstützung bittend, seine literarischen Schriften, wenn schon, dann eher ausnahmsweise thematisieren. Anfang des 20. Jh. war dies die Norm, obwohl man daraus keine voreiligen Schlüsse ziehen sollte. Denn kulturelle Begegnung heißt nicht immer kulturelle Verschmelzung und bei weitem nicht Integration. Das kulturelle wie alltägliche Berlinleben russischer Emigranten der ersten Welle verlief nämlich parallel zur deutschen Wirklichkeit. In Nabokovs Berliner Biographie schreibt Thomas Urban:

Die Organisatoren des *Hauses der Künste* bemühten sich, Brücken zur deutschen Kultur zu schlagen. So konnten sie im März 1922 Thomas Mann für einen Vortrag gewinnen. [...] Derartige Begegnungen zwischen Russen und Deutschen blieben jedoch eine Seltenheit. Die meisten deutschen Intellektuellen suchten eher Kontakte zu Besuchern aus Sowjetrußland. Schriftsteller, beispielsweise Alfred Döblin, sahen in der sowjetischen Avantgarde eine Hoffnung für die Weltkultur.

Die Emigranten waren hingegen vor allem mit sich selbst beschäftigt und suchten kaum den Kontakt zu Deutschen.²⁷

Es war also eine interessante Sonderart einer kulturellen Apartheid, welche nicht staatlich festgelegt bzw. ›vertikal‹ organisiert wurde, sondern rein existenzielle Gründe hatte. Das Einsiedlerische, Eremitenhafte an dieser äußerst bunten, sich rasch entwickelnden Emigrantenkultur entsprang der tiefgreifenden Diskrepanz

26 In: Schlögel, Karl: *Das russische Berlin*, S. 122–123.

27 Urban, Thomas: *Vladimir Nabokov – Blaue Abende in Berlin*. Berlin: Propyläen 1999, S. 31.

zwischen ihrem elitären, von Sehnsucht und Verfremdung geprägten Innenraum und dem urban-modernen Außenraum der deutschen Hauptstadt. Mit anderen Worten: »Die russische Diaspora [...] erfüllte die Funktion einer Gegenkraft, die der Desorientierung und dem Entstehen des sprachlichen, kulturellen und literarischen Vakuums entgegenwirkte.«²⁸ Ein bedeutungsvoller Aspekt sind dabei die von Urban angedeuteten extremen Meinungsverstimmungen zwischen den deutschen Intellektuellen und der Mehrheit russischer Flüchtlinge im Verhältnis zur Oktoberrevolution und allgemein zum Bolschewismus. Die soziopolitischen Umbrüche in Sowjetrußland, in denen Döblin »eine Hoffnung für die Weltkultur« erblickte, bedeuteten für einen gerade vor diesen Veränderungen flüchtenden Auswanderer genau das Gegenteil, nämlich ein abruptes, brutales Ende russischer Kultur als Teil der Weltkultur. Eine dezidierte, zurückhaltende Position gegenüber der Sowjetunion und Künstlerhetze nahmen auch andere bedeutende deutsche Autoren ein:

Als *Schmeljow* 1932 Thomas Mann aufforderte, sich für in der Sowjetunion verfolgte Autoren einzusetzen, schrieb er ihm: »Ich als Nichtrusse [...] kann und darf mir kein Urteil anmaßen über das heutige Rußland und den gewalttätigen sozialen Versuch, den es unternommen hat. Das Lebens- und Zukunftsrecht dieses neuen Staats- und Gesellschaftswesens muß durch die Zeit bewiesen oder widerlegt werden.«²⁹

Die russischen Exilautoren waren da, gelinde gesagt, anderer Meinung. Was die Literatur betrifft, so behauptete Vladimir Nabokov (ein erklärter Thomas-Mann-Verächter), das Beste, was in der russischsprachigen Literatur im 19. Jh. geschaffen wurde, entstand außerhalb von Rußland, wohingegen die sowjetische Prosa ihm als ständiges Verspottungsobjekt galt.³⁰ Wie es nun oft der Fall ist: Wenn die Gegenwart versagt, so wird die Vergangenheit glorifiziert. Das vorrevolutionäre Rußland wurde also für die aus ihrer Heimat verbannten Flüchtlinge zu einem märchenhaften, mythologisierten Wunschgemälde, dessen nebliges, erträumtes Bild mit der Idee des »Goldenen Zeitalters« in der deutschen Romantik vergleichbar ist.

Auf einige markante Gemeinsamkeiten zwischen den deutschen Romantikern und den russischen Künstlern des sog. »Silbernen Zeitalters« (insbesondere Symbolisten) machte der Literaturwissenschaftler, Slawist und Altphilologe Sergei Awerinzew schon 2005 aufmerksam.³¹ Um diesen – auf den ersten Blick vielleicht überraschenden – Vergleich etwas zu konkretisieren und gleichzeitig zu

28 Jörg, Natalia: *Schreiben im Exil*, S. 45.

29 Zitiert nach: Koenen, Gerd; Kopelew, Lew (Hg.): *Russen und Rußland aus deutscher Sicht. Deutschland und die russische Revolution 1917–1924*. München: Fink 1998.

30 Vgl. Nabokov, Vladimir: *Deutliche Worte*, S. 98–99.

31 Vgl. Awerinzew, Sergei (Аверинцев, Сергей): *Связь времен (Zeitbindung)*. Kiew: ДУХ І ЛІТЕРА 2005, S. 295.

erweitern, würde ich vorschlagen, folgende konstitutive Stichpunkte zu postulieren:

1. Das von den Bolschewiken zerstörte alte (Zaren-)Russland erlebte im Bewusstsein vieler russischer Emigranten *mutatis mutandis* eine ähnliche Verwandlung (evtl. auch Neubewertung), wie das von der Aufklärung verspottete und verdammte Mittelalter im Bewusstsein deutscher Romantiker.
2. Dementsprechend könnte man auch zwischen der romantischen Abneigung gegenüber der Aufklärung und der kompromisslosen Verwerfung kommunistischer Ideologie seitens der russischen Revolutionsflüchtlinge gewisse psychologisch-ideologische Parallelen ziehen.

Die Idealisierung des Damals ist ein genauso unausweichlicher Teil einer solchen Konstellation wie die Dämonisierung des Jetzt. Daher behauptet Monika Sidor zu Recht, der Gesamtcharakter russischer Emigrationsliteratur wurde gleichermaßen durch die Situation heimloser Abgeschnittenheit sowie durch die Isolation von den westlichen Gesellschaften beeinflusst.³² »Es waren schöne, glänzende Zeiten, wo Europa ein christliches Land war, wo Eine Christenheit diesen menschlich gestalteten Weltteil bewohnte [...]. Ohne große weltliche Besitztümer lenkte und vereinigte Ein Oberhaupt die großen politischen Kräfte«³³ heißt es am Anfang des berühmten Essays von Novalis unter dem Titel *Die Christenheit oder Europa* aus dem Jahre 1799. Der Frühromantiker besingt darin das Mittelalter, doch mit denselben Worten konnte ein Iwan Schmeljow oder ein Boris Zajcew das monarchistisch regierte, orthodoxe Russland glorifizieren. Lob an die eigene Nation geht dabei seltsamerweise mit der scharfen Kritik an ihrem aktuellen geistigen Zustand einher. Vergleichen wir folgende zwei Aussagen. Die erste stammt wieder von Novalis:

Deutschland geht einen langsamen aber sicheren Gang vor den übrigen europäischen Ländern voraus. Während diese durch Krieg, Spekulation und Parteigeist beschäftigt sind, bildet sich der Deutsche mit allem Fleiß zum Genossen einer höheren Epoche der Kultur, und dieser Vorschrift muß ihm ein großes Übergewicht über die anderen im Laufe der Zeit geben.³⁴

Wie es sich dann »im Laufe der Zeit« entwickelte, soll hier nicht genauer besprochen werden. Die Geschichte kennt kein Erbarmen, wenn es um jegliche hurrapatriotische und nationalistische ›Volkspropheteizungen‹ geht. Als tref-

32 Sidor, Monika: *Rosja i jej duchowość. Proza »pierwszej fali« emigracji rosyjskiej (Russland und seine Geistigkeit. Die Prosa der »ersten Welle« der russischen Emigration)*. Lublin: Wydawnictwo KUL 2009, S. 12.

33 Novalis: »*Die Christenheit oder Europa*« und andere philosophischen Schriften. Werke in zwei Bänden. Band 2. Köln: Könnemann 1996, S. 23.

34 Zitiert nach: Dilthey, Wilhelm: *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*. Siebente Auflage. Leipzig und Berlin: Verlag B.G. Teubner 1921, S. 291.

fende Illustration wäre aber ein Ausschnitt aus Michael Aschenbrenners *Iwan Schmeljow. Leben und Schaffen des großen russischen Schriftstellers* (1937) nicht unangebracht:

Im Marxismus und Kommunismus, in den Weltanschauungen des Materialismus und Atheismus und in den praktischen Auswirkungen derselben sehen wir nicht den Ausdruck der russischen Volksseele, sondern der jüdischen, was durch Nachweis der Rassezugehörigkeit der Hauptvertreter dieser Weltanschauungen und der auf ihnen fußenden politischen Richtungen gezeigt wird.³⁵

Iwan Sergejewitsch Schmeljow – ein nach dem Fall der Sowjetunion wiederentdeckter russischer Schriftsteller, der sein Heimatland 1922 für immer verlassen musste – würde allerdings dieser eindeutig antisemitischen Darlegung zweifelsohne zustimmen. Heute gilt er gerechterweise als ein leidenschaftlicher Eiferer der tradierten religiösen Ordnung des alten Russlands. Darüber hinaus war er aber auch judenfeindlich gestimmt, was unter anderem in seinem Briefwechsel mit dem russischen nationalreligiösen Philosophen Iwan Iljin zum Ausdruck kommt.³⁶ Allgemein waren antisemitische Tendenzen unter den patriotisch engagierten, dem orthodox-monarchistischen Ideal ergebenden Exilrussen ziemlich verbreitet. Die naheliegende Analogie zu den (spät)romantischen nationalistischen Neigungen bildet einen weiteren ideentopographischen Kreuzpunkt zwischen dem romantischen Hang zum Vergangenen und der brennenden, mythologisch gefärbten Nostalgie russischer Revolutionsflüchtlinge. Was jedoch für den Durchschnitt gilt, erstreckt sich nicht auf die Ausnahme.

1.2 Der Sonderfall Nabokov – Fluch und Segen der Heimatlosigkeit

In ihrem Standardwerk *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik* schreibt Aleida Assmann:

Menschen sind als Individuen zwar ›unteilbar‹, aber keineswegs selbstgenügsame Einheiten. Sie sind immer schon Teil größerer Zusammenhänge, in die sie eingebettet sind und ohne die sie nicht existieren könnten. Jedes ›Ich‹ ist verknüpft mit einem ›Wir‹, von dem es wichtige Grundlagen eigener Identität bezieht. Auch dieses ›Wir‹ ist wie-

35 Aschenbrenner, Michael: *Iwan Schmeljow. Leben und Schaffen des großen russischen Schriftstellers*. Ost-Europa-Verlag 1937, S. 131.

36 Vgl. <https://omiliya.org/article/perepiska-i-a-ilina-i-i-s-shmeleva.html/> letzter Zugriff am 28. 12. 2017.

derum keine Einheitsgröße, sondern vielfach gestuft und markiert zum Teil ineinander greifende, zum Teil disparate und nebeneinander stehende Bezugshorizonte.³⁷

Das Leben und Wirken des 1899 in Sankt Petersburg geborenen, 1917 aus Sowjetrußland ausgewanderten (im Berliner Exil hat er insgesamt 15 Jahre verbracht) und 1977 in Montreux (die Schweiz) verstorbenen Vladimir Nabokov scheinen im krassen Gegensatz zu der oben zitierten Behauptung zu stehen. Sowohl sein literarisches Schaffen als auch sein teilweise schicksalhaftes, zum größten Teil aber selbst erwähltes Außenseitertum sind von einem unnachgiebigen, oft extremen Individualismus gekennzeichnet. Das Wir-Konzept war ihm in allen denkbaren Ausprägungen (sozial, künstlerisch, religiös) tiefst zuwider. Es ist übrigens bemerkenswert, dass Assmann das menschliche »Ich« ausgerechnet mit einem »Wir« zu verknüpfen sucht und nicht etwa mit einem »Du« (wie es z. B. in der Philosophie von Martin Buber³⁸ der Fall ist). Das Privat-Individuelle wird demgemäß in eine endlose Kette des Allgemein-Kollektiven eingebettet, denn auch die Wir-Ebene ist, wie die Autorin ausdrücklich betont, nur Teil eines mehrstufigen, unermesslich verflochtenen Beziehungssystems. Die daraus folgende Erinnerungstheorie bleibt diesem Grundgedanken konsequent treu: »Das Gedächtnis des Individuums umfasst [...] weit mehr als den Fundus unverwechselbar eigener Erfahrungen; in ihm verschränken sich immer schon individuelles und kollektives Gedächtnis.«³⁹ Nabokov, »ein eingefleischter Nicht-Gewerkschafter«⁴⁰ sah dies ganz anders. Gefragt in einem BBC-Interview aus dem Jahre 1962, worin für ihn die Bedeutung der Erinnerung liege, antwortete er:

Die Erinnerung ist – im Grunde, an sich – ein Werkzeug, eines der vielen Werkzeuge, die der Künstler benutzt; und manches Erinnernte – Erinnerntes mehr intellektueller als emotionaler Art – ist sehr empfindlich und verliert unter Umständen das Aroma des Realen, wenn der Romancier es in sein Buch einfließen läßt [...]. Andererseits zum Beispiel... sagen wir meinetwegen die Frische jener Blumen, die der Untergärtner gerade im kühlen Wohnzimmer unseres Landhauses aufstellte, als ich mit meinem Schmetterlingsnetz in der Hand an einem Sommertag vor einem halben Jahrhundert die Treppe hinunterrannte – derartiges ist ewig, unvergänglich [...], es bleibt mein eigen und mir immer gegenwärtig; der rote Sand, die weiße Gartenbank, die schwarzen Tannen, alles, alles ist da, ein unverlierbarer Besitz. Meiner Meinung nach ist das alles eine Frage der Liebe: Je mehr man eine Erinnerung liebt, desto intensiver ist sie.⁴¹

37 Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C.K. Beck 2006, S. 21.

38 Siehe: Buber, Martin: *Ich und Du*. Ditzingen: Reclam 1995.

39 Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 23.

40 Nabokov, Vladimir: *Erinnerung, sprich. Wiedersehen mit einer Autobiographie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2005, S. 405.

41 Nabokov, Vladimir. *Deutliche Worte*, S. 31.

Eine so verstandene, derlei aufgefasste Erinnerung ist erstens kein natürliches, sondern ein genuin künstlerisches und somit der Phantasie verpflichtetes Phänomen (nicht zufällig spricht Nabokov von Erinnerung »im Grunde, an sich«). Zweitens kann man dieses Phänomen einzig in persönlichen Kategorien betrachten. Eine »kollektive Erinnerung« würde in Nabokovs ästhetisch-philosophischem Normsystem deplaziert wirken. Die Parallele zur Liebe ist somit logisch, denn Liebe ist eine der intimsten menschlichen Empfindungen, die sich stets jeglichen Generalisierungsproben entzieht. Demzufolge dürfte man Nabokovs individualistische Erinnerungsphilosophie als eine Art Antithese zu Assmanns Konzeption des kollektiven Erinnerungsfundus sehen. Die auf dem Wir-Prinzip beruhende Gemeinschaftsidee erweist sich bei Nabokov als eine das Ich unterdrückende, es gar bedrohende Kraft. Das Ich wird durch das Wir weder ergänzt noch erweitert; nicht novelliert, sondern nivelliert. Im oben erwähnten Interview mit Nabokov kann man hierzu u. a. lesen: »Die Wirklichkeit ist eine sehr subjektive Angelegenheit. Ich weiß keine andere Definition für sie als die, daß sie in einer Art stufenweiser Informationsakkumulation besteht. Und in Spezialisierung.«⁴² 1968, in einem anderen BBC-Gespräch, sagte er: »Gewiß, es gibt eine für jedermanns Wahrnehmung vorhandene Durchschnittsrealität, aber das ist nicht die wahre Realität: Es ist nichts weiter als die Realität der allgemeinen Ideen, [...] der Leitartikel der Tagespresse.«⁴³ Ähnlich war Nabokovs Einstellung zur Erinnerung. Das von Aleida Assmann servierte Konzept würde sich – nach diesen Maßstäben – auf eine Art »Durchschnittserinnerung« beziehen, nicht aber auf die »wahre« Erinnerung.

Dies allerdings nur einerseits. Andererseits sind Nabokov die ich-überschreitenden Tendenzen nicht fremd, und Assmanns Vorstellung, »dass es die Erinnerungsfähigkeit ist, [...] die Menschen erst zu Menschen macht«⁴⁴, würde er in gewissem Sinne teilen (wenigstens insofern, als man dasselbe über die schöpferische Fähigkeit behaupten könnte). Das Transpersonale in Nabokovs Werk und Philosophie ist jedoch keineswegs mit dem Sozialen bzw. Kollektiven gleichzusetzen. Die soziale Wir-Dimension wird in seinen Texten durch die suprarrealistische Vision eines allumfassenden, überindividuellen und gleichzeitig personal gestimmten Universums ersetzt. Ein schönes und durchaus illustratives Beispiel findet man in Nabokovs Autobiographie *Erinnerung, sprich*, wenn der Schriftsteller die Gefühle, welche die Geburt seines Sohnes bei ihm hervorgerufen hat, zum Ausdruck bringt:

Immer wenn ich beginne, an meine Liebe zu einem Menschen zu denken, habe ich die Gewohnheit, von dieser Liebe aus [...] – vom zarten Kern privater Materie aus – Radien

42 Ebd., S. 28.

43 Ebd., S. 188.

44 Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 24.

zu ungeheuerlich entfernten Punkten des Weltalls zu ziehen. Etwas zwingt mich, das Bewußtsein meiner Liebe an so unvorstellbaren [...] Dingen wie dem Verhalten von Spiralnebeln zu messen (deren Entfernung allein schon die Form des Wahnsinns ist), an den furchtbaren Fallgruben der Ewigkeit, dem Unerkennbaren hinter dem Unbekannten, [...] den kalten, Übelkeit bereitenden Involutionen und Durchdringungen von Zeit und Raum. [...] Der ganze Weltraum, die ganze Zeit muß an meinem Gefühl teilhaben, an meiner sterblichen Liebe, so daß ihrer Vergänglichkeit die Spitze genommen wird und ich eher imstande bin, gegen die tiefe Erniedrigung, gegen die Lächerlichkeit [...] der Einsicht anzukämpfen, in einem endlichen Leben eine Unendlichkeit an Fühlen und Denken hervorgebracht zu haben.⁴⁵

Philosophisch gesehen handelt es sich dabei um eine äußerst eigenartige Mischung aus neuromantischem Personalismus und gnostisch gefärbtem Pantheismus (nicht aber Buddhismus, den Nabokov rigoros ablehnte). Das emotiv-geistige Zentrum des transindividuellen Weltalls befindet sich zwar im individuellen Ich. Die schöpferische Liebesenergie des Letzteren (und Liebe ist ja für Nabokov mit Erinnerung aufs Engste verknüpft) beschränkt sich aber nicht allein auf die individuelle Sphäre, sondern strömt, den physisch-ermessbaren Zeitraum durchbohrend, ab ins Metaphysisch-Unbekannte, wo es, streng genommen, weder »Ich« oder »Du« noch »Wir« im gewohnten, alltäglichen Verständnis dieser Begriffe gibt. 1968 hat Nabokov die Frage des englischen BBC-Reporters – »*Welche Bedeutung hat die Tatsache des Exils für Sie gehabt?*«⁴⁶ – folgenderweise beantwortet:

Der Typus des Künstlers, der sich immer im Exil befindet, auch wenn er vielleicht niemals auch nur einen Schritt aus dem Stammsitz der Familie oder dem väterlichen Kirchspiel hinausgetan hat, ist einer aus der Biographik wohlbekannte Gestalt, der ich mich in mancher Hinsicht verwandt fühle [...]. Meine sämtlichen Bücher sind in meinem Geburtsland verboten [...]. Es ist Rußlands Schade, nicht meiner.⁴⁷

Das bittere Bekenntnis sollte mitnichten als snobistischer Ausdruck indifferenter Arroganz missverstanden werden. Vielmehr geht es hier um eine aufrichtige (wenn auch keineswegs bescheidene) Perspektive eines Menschen, dem es gelang, seine private Doppeltragödie – den erzwungenen Abschied von Russland und später auch den intentionellen Verzicht auf russischsprachiges Schreiben – in literarische Kunst höchster Probe umzuarbeiten – eine Kunst, die erst mehrere Jahre nach Nabokovs Tod den ihr gebührenden Platz im literarischen Pantheon eingenommen hat und bis heute ein nahezu unerschöpfliches Forschungsfeld bietet, sei es in einer narratologischen, literaturhistorischen oder philosophischen Auffassung. Anders als die meisten russischen Autoren der

45 Nabokov, Vladimir: *Erinnerung, sprich*, S. 405.

46 Nabokov, Vladimir: *Deutliche Worte*, S. 187.

47 Ebd., S. 187–188.

ersten Emigrationswelle hat Vladimir Nabokov den mühsamen Kampf gegen Nostalgie letztendlich gewonnen. Der Schmerz der Entwurzelung wurde von trilingualer kreativer Freiheit und internationaler Anerkennung wenn nicht geheilt, so doch jedenfalls gelindert. Der Fluch der Heimatlosigkeit löste sich im sagenhaften Schöpfungssegen auf.

1.3 Zeit vs. Raum – Zur Poetik des Vergangenen in Nabokovs Emigrantenprosa

1.3.1 Van Vins Zeitphilosophie in *Ada oder das Verlangen*

Als philosophische Kategorie scheint Zeit, im Vergleich zu Raum, eine größere Rolle in Nabokovs Werk zu spielen. Die Räumlichkeit wird eher künstlerisch bearbeitet bzw. poetisch bemächtigt, nicht aber problematisiert. Anders sieht es mit dem Zeitphänomen aus, welchem in *Ada oder Das Verlangen*,⁴⁸ dem vorletzten vollendeten Roman von Nabokov, ein extra Kapitel (»Vierter Teil«⁴⁹) gewidmet wird. Van Veen, der männliche Protagonist, versucht darin, die eigentliche Natur der Zeit – sowohl transpersonal als auch im »Sinn von individueller Wahrnehmungszeit«⁵⁰ – zu erforschen: »Ich möchte das Wesen der Zeit untersuchen, nicht ihr Vergehen, denn ich glaube nicht, daß sich ihr Wesen auf ihr Vergehen reduzieren läßt. Ich möchte die ›Zeit‹ liebkosten.«⁵¹ Dabei macht er gleich am Anfang seiner Überlegungen eine klare und für seinen weiteren Gedankengang äußerst relevante Unterscheidung zwischen Zeit und Raum:

Man kann ein Liebhaber des Raums und seiner Möglichkeiten sein: Nehmen wir, zum Beispiel [...] die Glätte und das Schwertschwirren von Geschwindigkeit; [...] den Freudenschrei der Kurve; und man kann ein Amateur der Zeit sein, ein Epikureer der Dauer. Ich erfreue mich sinnlich an Zeit, ihrem Stoff und ihrer Ausdehnung, ihrem Faltenentwurf, [...] an der Kühle ihres Kontinuums. Ich möchte daraus etwas machen; mich einem Schein von Besitz hingeben. Ich bin mir bewußt, daß alle, die versucht haben, das verzauberte Schloß zu erreichen, sich in Dunkelheit verirrt haben oder in ›Raum‹ steckengeblieben sind.⁵²

Die zeitliche und die räumliche Existenzebene werden somit einander gegenübergestellt: »Der blinde Finger des Raums stochert und reißt an der Textur der

48 Nabokov, Vladimir: *Ada oder Das Verlangen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1994.

49 Ebd., S. 405.

50 Ebd., S. 407.

51 Ebd., S. 408.

52 Ebd.

Zeit.«⁵³ Interessant ist, dass die Kategorie der Geschwindigkeit in diesem Diskurs den räumlichen Charakteristika zugeschrieben wird. Auf den ersten Blick mag das paradox klingen. Wenn man dies aber in Verbindung mit dem vorigen Zitat bringt, so offenbart sich ein gewisser logischer Faden in Vans Zeitbetrachtung. Und zwar: Lässt sich »das Wesen der Zeit« nicht auf ihr Vergehen reduzieren, dann gehört »das Schwertschwirren von Geschwindigkeit« konsequenterweise eher zum Raum, denn es geht hier ums Zurücklegen einer bestimmten Strecke. Die Zeit (wie Van sie versteht und untersucht) ist dabei von sekundärer Bedeutung, da es sich in diesem Fall eben nicht um die reine Zeit an sich handelt, sondern einzig ums Zeitvergehen, also um einen mechanistischen Prozess, der Vans Gedanken kaum beschäftigt. Die Geschwindigkeit setzt sich zum Ziel, vom Punkt A zum Punkt B möglichst schnell zu gelangen, der Vorrang gilt hier jedoch dem »Freudenschrei der Kurve«, also dem Raum. Die Tatsache, ob die Zeit für den Menschen schneller oder langsamer vergeht, beeinflusst aber weder den ursprünglichen »Stoff« der Zeit noch die ontologische »Kühle ihres Kontinuums«. Wieso ist nun ausgerechnet die Zeit und nicht etwa der Raum für Van Veen so wichtig? Die Antwort auf diese Frage wird im oben angeführten Passus eigentlich bereits gegeben. Die Zeit gibt dem Protagonisten den »Schein von Besitz«, er will »daraus etwas machen«. Mit anderen Worten: Die Zeit eignet sich besser zur künstlerischen Wiederentdeckung bzw. Neuerschaffung der Welt. Der Raum ist nämlich einfach da: Man kann ihn bewundern, mit einigen neuen Elementen (Architektur, Technik usw.) ausstatten, aber damit sind seine Vorräte auch aufgebraucht. Demgegenüber stellt die Zeit – schon allein kraft ihrer nicht-visuellen, ungreifbaren Natur – etwas qualitativ Anderes dar. Ist der Raum ein gegebenes, handfestes Faktum, so erweist sich die Zeit als ein Abstraktum und gerade deshalb mit dem menschlichen Bewusstsein aufs Engste verbunden:

[...] während Raum betrachtet werden kann, naiv, vielleicht, aber direkt, kann ich der Zeit nur zwischen Anspannungen lauschen [...], wachsam und wehmütig, mit der wachsenden Erkenntnis, daß ich nicht der Zeit selbst lausche, sondern dem Blutstrom, der durch mein Gehirn und von dort durch die Venen des Halses zum Herz läuft, zurück zum Sitz privater Agonien, die keine Beziehung zur ›Zeit‹ haben.⁵⁴

In dieser Textpassage wird ein neues Begriffspaar sichtbar: Die Zeit-Tod-Parallele tritt deutlich in den Vordergrund, wenn der Ich-Erzähler vom menschlichen Herzen als einem »Sitz privater Agonien« spricht. Doch ähnlich wie beim verbreiteten Zeit-Raum-Tandem haben derartige Zeitvorstellungen mit der wahren, überpersönlichen Zeit wenig gemeinsam. Die Todesangst, deren Metaphorik in Nabokovs Texten häufig ausgesprochen zeitliche Merkmale trägt, hängt also

53 Ebd., S. 409.

54 Ebd., S. 409–410.

damit zusammen, dass man die tatsächliche Natur der Zeit nicht zu erkennen vermag. Die »Kausalverbindung Uhr – Tod [...] drückt bildlich die Aufhebung der Kategorie der Zeit im Tod aus«,⁵⁵ aber nur für diejenigen, die ein tiefgründig-selbstloses Verhältnis zum Phänomen der Zeit haben. Bemerkenswert dabei ist, dass der Tod in gebräuchlicher religiöser Vorstellung eher mit dem Raum als mit der Zeit assoziiert wird. Man spricht vom Tod als einem Übergang ins Jenseits, d. h. in einen anderen Raum. Die Zeitproblematik wird in diesem Kontext nur selten berücksichtigt. Das Problem besteht nun, so Van, darin, dass der Mensch beide entgegengesetzten Kategorien allzu oft miteinander verwechselt bzw. vermischt. Daraus entsteht sein Versuch, Zeit von Raum abzugrenzen und als eine separate, in sich abgeschlossene Erscheinung zu analysieren. Das innere Wesen einer so verstandenen Zeit definiert Van zuerst negativ, indem er sagt, was diese Zeit nicht ist, um jegliche populäre Missverständnisse zu vermeiden (eines ähnlichen Verfahrens bedient sich die sog. »negative Theologie« bei der Beschreibung Gottes). Später geht er aber zu einer positiven Definition über, welche allerdings notwendigerweise metaphorisch gefärbt ist:

Zeit ist Rhythmus: der Insektenrhythmus einer warmen, feuchten Nacht, Gehirnwellen, Atmen, das Pochen in meiner Schläfe – dies sind unsere treuen Zeitmesser; und Vernunft korrigiert den fiebrigen Pulsschlag. [...] Vielleicht ist das einzige, was auf einen Zeitsinn hinweist, Rhythmus; nicht die wiederkehrenden Schläge des Rhythmus, sondern die Lücke zwischen zwei schwarzen Schlägen: das Zärtliche Intervall. Das regelmäßige Pochen an sich bringt bloß den elenden Gedanken vom Messen zurück, aber dazwischen, da lauert etwas wie die wahre ›Zeit‹.⁵⁶

Vans Zeitverständnis ist infolgedessen ein Produkt künstlerisch-intellektueller Anstrengung. Falls diese »Lücke zwischen zwei schwarzen Schlägen«, von der er spricht, dem ursprünglichen Zeitstoff entspricht, wird sie dadurch zur Rettungslücke, die der vom Todesangst überwältigte Verstand als eine Art Trosterklärung nutzt. Darin zeigt sich das eigentliche Paradoxon von Vans Zeitverständnis. Einerseits strebt er nach einem transpersonalen, kühl-objektiven Zeitbild. Andererseits verfolgt er dabei aber ein höchst persönliches Ziel: die Endgültigkeit des Todes in Frage zu stellen. Die Zeitempfindungen von Autor und Erzähler sind, wie oft in Nabokovs Prosa, zwar einigermaßen verwandt, aber nicht identisch. So teilt *Adas* Protagonist mit seinem Autor die Idee der illusionären Natur der temporalen Lebensteilung.⁵⁷ Anders als Van, über den sich Nabokov übrigens ziemlich abwertend äußerte⁵⁸, sah er in der Zeit jedoch kein

55 Hüllen, Christopher: *Der Tod im Werk Vladimir Nabokovs. Terra Incognita*. München: Verlag Otto Sagner in Kommission 1990, S. 141.

56 Nabokov, Vladimir: *Ada oder Das Verlangen*, S. 409.

57 Vgl. Nabokov, Vladimir: *Deutliche Worte*, S. 191–192.

58 Vgl. ebd., S. 192.

Liebkosungsobjekt, sondern vielmehr ein Hindernis, welches mithilfe verbaler Phantasie bewältigt werden kann. Sehr prägnant artikuliert dies Brian Boyd in der Einleitung zu *Vladimir Nabokov. Die russischen Jahre 1899–1940*, dem ersten Band seiner Monumental-Biographie, die bis heute eine unerschöpfliche Fakten- und Interpretationsquelle für die Werkanalyse des russisch-amerikanischen Schriftstellers bildet:

Kraft seiner Kunst beantwortet Nabokov die Frage [...], die ihn, wie er bekennt, immer wieder verwirrt und bedrängt hat: Was liegt außerhalb des Gefängnisses der Menschenzeit, unseres Gefangenseins in der Gegenwart, unserer Unterwerfung unter den Tod? Bezeichnenderweise zieht er es vor, die Kraft des Verstandes zu demonstrieren und nicht zu verhehlen – eines Verstandes, der *nicht* spontan arbeitet und somit in der Lage ist, aus dem Alltäglichen ein Bild oder einen Gedanken zu erschaffen. Die Energie, die dem menschlichen Bewußtsein beim Überspringen der Zeitbarriere eignen kann, deutet mehr als alles andere auf die Verwandtschaft mit einer Bewußtseinsform, die jenseits menschlicher Grenzen verborgen liegt.⁵⁹

Sowohl Nabokov als auch der von ihm erdachte Van Veen führen ihre Auseinandersetzung mit der Zeit unter ständiger Berücksichtigung der Todesproblematik. Der entscheidende Unterschied liegt jedoch darin, dass, während Vans Zeitphilosophie streng ichorientiert, ja egozentrisch bleibt, es Nabokov gelingt, das Gefängnis der Zeit gerade dank der Verwerfung von Egogrenzen zu durchbrechen. Van ist zwar zweifellos ein begabter Mensch, aber – laut Nabokovs Axiologie – weder ein richtiger Wissenschaftler noch ein wahrer Künstler, da ihm die dafür unentbehrliche Selbstlosigkeit fehlt. Er fürchtet sich vor dem Tod, will ihn aber – ähnlich wie die Zeit – nicht bekämpfen, sondern liebkosend ignorieren bzw. neu interpretieren, um sich damit zu trösten. Dabei kümmert sich die maskuline Hauptfigur von *Ada* nur um ihre eigene Sterblichkeit. Die Zeit und der Tod erscheinen in diesem Kontext also als eng begriffene private Probleme, nicht etwa als ein allgemeinmenschliches Drama. Boyd sagt dazu Folgendes:

Wenn Romanfiguren wie Humbert, Hermann, Axel Rex oder Van und Ada Veen behaupten, daß sie etwas Besonderes sind, daß sie Künstler sind, daß sie sich auf einer anderen Daseinsebene bewegen als ihre Umgebung, so überbetonen sie damit eine reale Bedingung des menschlichen Lebens. [...] Nabokovs Künstler-Helden erheben Anspruch auf Dispens von der herkömmlichen Moral nur, weil sie sich nicht vorstellen können, daß andere ebenfalls etwas Besonderes sind, sich zumindest dafür halten. Nabokov gibt diesen »Künstlern« allen imaginären Spielraum, den sie benötigen, um ihre zweifelhafte Vergangenheit festzuhalten, aber zugleich verdammt er ihr Taktieren als bloße Vertuschung ihres Mangels an Vorstellungskraft [...].⁶⁰

59 Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. Die russischen Jahre*, S. 23.

60 Ebd., S. 26–27.

Es ist also gerade der Mangel an Vorstellungskraft, der Nabokovs ›Antihelden‹ bzw. ›Nicht-Helden‹ (wie z. B. Hugh Person) beim letztendlichen Zugang zum Geheimnis der Zeit, des Lebens und des Todes stört. Denn eben die menschliche Phantasie (in der fortwährenden Zusammenarbeit mit dem Verstand) entdeckt hinter der alltäglichen Realitätsfassade immer neue, unerwartete Wirklichkeitsaspekte. Einer dieser Aspekte ist die Relativität menschlicher Zeitvorstellungen, über die schon Immanuel Kant reflektiert hat (Zeit als Bewusstseinskategorie). Dieses bloße Wissen, das auch Van Veen durchaus zugetraut wird, reicht aber nicht, um die Grenzen der Zeit aufzuheben. Geprägt von egoistischer Todespanik, bar jeglicher Würde und Menschenliebe, machen ihn seine Überlegungen zu einem, wie er sich selbst nennt, »Amateur der Zeit«. ⁶¹ Für einen ›Zeitprofi‹ ist er jedoch zu selbstüchtig. Kennzeichnenderweise bringt Boyd eben diese zwei Begriffe – Zeit und Selbstsucht – in Verbindung miteinander, indem er schreibt:

Nabokov preist die Freiheit, die wir im Augenblick finden, den Reichtum unserer Wahrnehmungen, Gefühle und Gedanken. Dennoch sind wir alle in uns selber gefangen, in der Falle der Gegenwart, zum Tode verurteilt. [...] Doch *vielleicht* weist uns im glücklichsten Fall das Bewußtsein da einen Ausweg. In Kunst und Wissenschaft, in der Erinnerung, im Aufbieten von Phantasie, Aufmerksamkeit und Güte scheint der Geist fast imstande zu sein, über die Gefängnismauern von Selbstsucht und Zeit zu spähen. ⁶²

Damit ist die Brücke zu einer der Hauptfragen von Nabokovs Schaffen gebaut, der Frage nach den Möglichkeiten und – wie überraschend es gerade bei diesem Autor auch klingen mag – Aufgaben literarischer Kunst. Denn eben Nabokov, der mehrmals betonte, reine Kunst verfolge keinerlei Ziele, drückte einmal die Hoffnung aus, eines Tages komme ein scharfsinniger Kritiker, die in ihm einen feurigen Moralisten erkennt, dessen Werke das Brutale und Vulgäre verdammen, das Gute und Zärtliche dagegen glorifizieren. ⁶³ Als einer der gründlichsten Nabokov-Interpreten schenkt Brian Boyd dieser Dimension seines Schaffens besondere Aufmerksamkeit. Daher weist er den vermeintlich gehaltlosen Ästhetizismus, der Nabokovs Texten oft vorgeworfen wurde, eindeutig ab:

Kunst um der Kunst willen?

Nein: Nabokov glaubte an Kunst des *Lebens* willen. [...] die Kunst hat uns, so Nabokov, Qualitäten wie Detail, Einheit und Harmonie zu Bewußtsein gebracht, Qualitäten, die wir nur als Teil der dem Leben innewohnenden Artistik erkennen können. Sieht man die Welt auf diese Weise, so wird alles – ein zerknittertes Blatt, der Qualm über einem Aschenbecher – zu einem Wunder, einem Beweis für die unerschöpfliche Kreativität der Welt. ⁶⁴

61 Nabokov, Vladimir: *Ada oder Das Verlangen*, S. 408.

62 Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. Die russischen Jahre 1899–1940*, S. 24–25.

63 Vgl. <https://voplit.ru/article/ya-ne-byt-legkomyslennoj-zhar-ptitsej-a-naoborot-strogim-moralistom-publikatsiya-i-perevod-s-anglijskogo-d-babicha/> letzter Zugriff am 04.01.2021.

64 Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. Die russischen Jahre 1899–1940*, S. 25.

Diese Grundprämisse von Nabokovs Schaffen macht sich bereits in seinem ersten, 1926 veröffentlichten Kurzroman *Maschenka* erkennbar.

1.3.2 *Maschenka* oder Die gezähmte Nostalgie

Die Handlung der in der *Vossischen Zeitung* unter dem Titel *Sie kommt – kommt sie?*⁶⁵ gedruckten Geschichte spielt auf zwei verschiedenen, in jeder Hinsicht oppositionellen zeitlichen und räumlichen Ebenen. Das Gegensatzpaar ›Berlin der 20er Jahre vs. das vorrevolutionäre Russland‹ fungiert hier als räumliches Äquivalent des zeitlich markierten Gegensatzpaares ›Gegenwart vs. Vergangenheit‹. Der Protagonist Lev Ganin, ehemaliger russischer Offizier, fristet in erzwungener Emigration in Berlin ein fades, hermetisches Außenseiterdasein und kann weder im engen Kreis seiner Landsleute noch im sprachlich wie kulturell fremden Außenraum Verständnis oder Erfüllung finden. Sein uninspirierter Alltag bekommt erst dann Sinn, als Ganin sich bewusst wird, dass die von ihrem Ehemann sehnsüchtig erwartete junge Frau des Antiprotagonisten Alexej Alfjorow – die titelgebende Maschenka – Ganins erste Liebe sei, mit der er in Russland kurz vor der Revolution eine zarte, romantische (wobei gar nicht so unschuldige, wie es manche ForscherInnen behaupten⁶⁶), dramatisch kurze Liebesgeschichte erlebt hat. Schließlich haben sich die Beiden voneinander geistig wie räumlich entfernt, sodass Maschenkas weiteres Schicksal Ganin nicht bekannt war. Mit der Tatsache, dass dieses bezaubernde, durch Ganins Gedächtnis so unerwartet und doch so exakt wiederbelebte Mädchen mit dem philiströsen, abstoßenden Alfjorow verheiratet ist, kann sich der Protagonist nicht abfinden. Also beschließt er, seinen ahnungslosen Gegner mittels Schlaf-tabletten und eines umgestellten Weckers zu überlisten und Maschenka vom Bahnhof abzuholen. In den letzten Minuten vor der Ankunft der Titelfigur (die in der erzählten Gegenwart des Romans kaum auftaucht) gibt Ganin seinen Plan jedoch auf, da es ihm plötzlich klar wird,

daß seine Liebesgeschichte mit Maschenka für immer zu Ende war. Nur vier Tage hatte sie gedauert – vier Tage, die vielleicht die glücklichsten seines Lebens waren. Aber jetzt hatte er seine Erinnerung bis zur Neige ausgeschöpft, und sein Bild von Maschenka

65 Vgl. <http://www.morgenpost.de/kultur/article102179634/Sehnsucht-nach-Jugend.html> / letzter Zugriff am 02.06.2017.

66 Vgl. Celkova, Lina (Целкова, Линна): *Романы Владимира Набокова и русская литературная традиция. (Die Romane von Vladimir Nabokov und die russische literarische Tradition)*. Moskau: ›Русское Слово‹ 2011, S. 55.