Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2010)

Heft: 41: Autoritäre Moderne = Autorité et modernité = Authority and modernity

Artikel: Kulturelle Autorität und autoritärer Habitus : das Feld der Exilliteratur in V. Nabokovs Roman Die Gabe

Autor: Kissel, Wolfgang Stephan

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006366

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Wolfgang Stephan Kissel

Kulturelle Autorität und autoritärer Habitus

Das Feld der Exilliteratur in V. Nabokovs Roman *Die Gabe*

I

Vladimir Nabokov gilt zu Beginn des 21. Jahrhunderts als einer der zentralen Autoren der literarischen Moderne, einige seiner Romane wie *Dar* (*Die Gabe*), *Lolita* oder *Pale Fire* gehören zum festen Bestand der Weltliteratur.[1] Der einst auch rechtlich marginalisierte Exilant, der nur mit einem "Nansenpass" ausgestattet durch die Wechselfälle der Zwischenkriegszeit manövrieren musste, ist zum Klassiker geworden.[2] Person und Werk besitzen heute in hohem Masse Autorität, d. h. ihnen wird in verschiedenen Kulturen und Sprachräumen Anerkennung und Wertschätzung zuteil, mehrere Generationen junger Autoren orientieren sich an Nabokovs Themen, seiner Weltsicht, seinem Stil oder seinen literarischen Verfahren. Dies gilt längst nicht mehr nur für die Vereinigten Staaten oder Russland, sondern auch für Frankreich, Schweden oder Deutschland.[3] Dabei spielt eine wichtige Rolle, dass Nabokov nicht als Vertreter

1 Über die vielfältige Wirkung im englischsprachigen Raum informiert Vladimir E. Alexandrov (Hg.), *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York, London, Garland, 1995.

2 Zum Zusammenhang von Autorität und Klassiker in der Gegenwart vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, "Warum wir Klassiker brauchen" *Zeitschrift für Ideengeschichte Heft* IV/4, Winter 2010, S. 111–120.

3 Eine französische Gesamtausgabe der Romane ist 2010 in der angesehenen Edition de la Pléiade abgeschlossen worden, sicheres Zeichen der Kanonisierung eines Autors, vgl. Vladimir Nabokov, *Œuvres Romanesques*, Édition publiée sous la direction de Maurice Couturier. Présentations et annotations des traducteurs et traductrices. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2010 (1999). Als Beispiel für einen schwedischen Autor mit explizitem Interesse an Nabokov wäre z. B. der Schriftsteller und Übersetzer Aris Fioretos, für einen deutschen Autor Daniel Kehlmann zu nennen.

einer Nationalliteratur wahrgenommen wird, sondern auf Grund seiner frühen Emigration aus Russland und der Zweisprachigkeit des Werkes keiner Literatur eindeutig zuzurechnen ist und daher ohne Vorbehalte als transnationaler Autor akzeptiert werden kann.[4] Seine besondere Autorität beruht jedoch nicht nur auf seinem zweisprachigen Romanwerk, sondern auch auf seinen international anerkannten wissenschaftlichen Beiträgen zur Lepidopterologie, seinen Experimenten mit der Komposition von Schachproblemen und auf seinen Einsichten in den Zusammenhang von Wahrnehmungsvermögen, insbesondere visueller Art, Sprache und Bewusstsein.[5] Nabokov ist nicht nur Literat, sondern auch Wissenschaftler und Erkenntnistheoretiker, d. h. er steht sowohl innerhalb als auch ausserhalb des literarischen Feldes. In einer Zeit, in der Literatur und Buch verschärfter Konkurrenz durch andere Medien und Erkenntnisformen ausgesetzt sind, liegt in dieser Konstellation ein wesentlicher Grund für seine immer noch wachsende Ausstrahlung. Ein russischer Sammelband hat die Hintergründe und Ursachen dieser aussergewöhnlichen kulturellen Autorität vor einiger Zeit unter dem Titel *Das Imperium N. Nabokov und Erben* analysiert.[6]

Nabokov verkörpert nicht nur eine besondere Autorität unter den Schriftstellern der Moderne, er ist auch ein Beispiel dafür, dass diese Moderne eng mit einem autoritären Gestus verbunden sein kann. Unter den schwierigen Bedingungen des Exils der zwanziger Jahre wurde er früh mit den Machtmechanismen konfrontiert, die im "System Literatur" wirken und den Status eines Schriftstellers, seinen kommerziellen Erfolg ebenso wie sein Ansehen bei der Literaturkritik stark beeinflussen. Planvoll und gegen viele Widerstände baute er seine Position zunächst auf dem Feld der russischen (Exil-)Literatur, dann der nordame-

4 Zur Transnationalität vgl. Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. The Russian Years*, Princeton, Princeton UP, 1990 und ders., *Vladimir Nabokov. The American Years*, Princeton, Princeton UP, 1991.

5 Zur Lepideptoerologie vgl. Charles Lee Remington, Lepidoptera Studies, in: Alexandrov, Vladimir E., (Hg.), *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York, London 1995, S. 274–283.

6 *Imperija N. Nabokov i nasledniki. Sbornik statej*, redaktory-sostaviteli Jurij Leving, Evgenij Soškin, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie 2006.

rikanischen und schliesslich der Weltliteratur auf.[7] Dabei setzte er sehr gezielt Strategien der Selbstbehauptung im literarischen Feld ein, zu denen seine umfangreiche Übersetzungstätigkeit aus dem Englischen und Französischen ins Russische und später aus dem Russischen ins Englische, seit Mitte der dreissiger Jahre auch Selbstübersetzungen seiner russischen Romane ins Englische gehörten sowie eine Vielzahl von Para- und Epitexten, die der Erklärung des eigenen Werks und der Steuerung der Rezeption dienen sollten, wie Vor- und Nachworte oder sorgfältig vorbereitete Interviews.[8] Auch die Kontakte zu Verlagen in Frankreich und England und die Verhandlungen über Publikationsverträge folgten dem Muster einer systematischen Professionalisierung und einer Erweiterung des Aktionsradius unter den erschwerten Bedingungen der dreissiger Jahre. Schliesslich diente auch ein charakteristisch autoritärer Habitus, den er im Umgang mit anderen Autoren, den lebenden und den toten Konkurrenten im literarischen Feld, an den Tag legte, dieser Selbstbehauptung. In der folgenden Rekonstruktion geht es zunächst um Nabokovs Erfahrungen im literarischen Feld der Exilliteratur, seine Teilnahme an den Polemiken um Puškin und Dostoevskij und schliesslich um die komplexe literarische Brechung dieses Feldes im Roman *Die Gabe*.

II

Oktober-Revolution und Bürgerkrieg führten zu Beginn der zwanziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts zu einer Spaltung der russischen Kultur zwischen Sowjetunion und Exil. Nach der Konsolidierung der bolschewistischen Parteidiktatur gehörten Exklusionspraktiken wie Vertreibung, Gefangenschaft und Verbannung zum festen Bestand sowjetischer Machtausübung.

7 Zum Begriffspaar "Habitus/Feld" vgl. die Studie von Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, zur deutschen Übersetzung: ders., *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999.

8 Zu den Hierarchien und Mechanismen der Übersetzungen im 19. und 20. Jahrhundert vgl. Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

Flüchtlingsmassen und kulturelle Eliten bildeten zum ersten Mal "ein Rußland jenseits der Grenzen Rußlands" – "zarubežnaja Rossija" oder "Rossija za rubežom". Diese russische Diaspora verteilte sich auf zahlreiche Städte in Europa, Asien und Nord- und Südamerika. In dem Masse, in dem sich die Sowjetunion festigte, mussten sich die Emigranten mit der Perspektive einer "Emigration auf Dauer" abfinden. Diese sog. "Erste Emigration" von 1918–1939 gilt unbestritten als die literarisch-künstlerisch und intellektuell-wissenschaftlich produktivste Phase der vier russischen Emigrationswellen im 20. Jahrhundert.

Nach der Flucht aus Russland sahen sich vor allem die jungen, unbekannten Autoren mit der Isolation in einem fremden Sprachraum, dem Schwund institutioneller Grundlagen, dem Verlust eines Literaturmarkts, der meisten Leser und vieler Literaturkritiker und Literaturwissenschaftler konfrontiert. Die tiefen Zäsuren von Weltkrieg, Revolution, Bürgerkrieg und Vertreibung drohten zudem die Übertragung kultureller Autorität von einer Generation auf die nächste zu unterbrechen. Vor dem Hintergrund einer Legitimationskrise literarischer Autorschaft im Exil fand eine heftige Auseinandersetzung um zentrale Figuren des Literaturkanons wie Aleksandr Puškin und Fedor Dostoevskij statt.

Erstmals in den späten zwanziger und frühen dreissiger Jahren nahm Nabokov teil an einer Auseinandersetzung um die kulturelle Autorität Aleksandr Puškins, die zwischen "Erster Emigration" und Mutterland, aber auch unter den Exilschriftstellern mit aller Schärfe stattfand, und wurde auf diese Weise in die Bildung eines Exilkanons involviert. Als Reaktion auf die Krise versuchten herausragende Repräsentanten der vorrevolutionären Ära wie Dmitrij Merežkovskij, Zinaida Gippius oder Ivan Bunin, eine kulturelle "Mission des Exils" zu formulieren, deren Ziel die Erinnerung an das "wahre Russland" und der Erhalt seiner besten Traditionen, nicht zuletzt der praktizieren Orthodoxie und der orthodoxen Theologie sein sollten. Auf der Suche nach dem Kern eines Bildungskanons und einer besonders sinnstiftenden und bildungsträchtigen Epoche russischer Literatur und Kultur orientierten sie sich an der sog. "Puškin-Zeit". Der "Kulturheros" Puškin wurde diesem Kreis zum überlebenswichtigen Symbol für die gesamte petrinische Epoche, für die Ära der Mo-

dernisierung Russlands und seine Teilhabe an der europäischen Kultur.[9] Seit Mitte der zwanziger Jahre besann sich die exilierte Intelligenzija auf diese Art von Traditionspflege und rief z. B. Puškins Geburtstag zu einem "Tag der russischen Kultur" aus.

Doch Puškins Autorität für die gesamte russische Kultur wurde phasenweise immer wieder heftig angefochten, so auch in der Vorkriegszeit. So betrieb die Avantgarde den Klassikersturz zumindest rhetorisch als unabdingbare Voraussetzung einer genuin modernen Kunst. In einer vielfach zitierten Formulierung verlangten Majakovskij und Chlebnikov in ihrem Manifest "Poščečina obščestvennomu vkusu" (Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack), Klassiker wie Puškin und Tolstoj "vom Dampfer der Gegenwart zu stoßen". In der frühen Sowjetliteratur bis gegen Ende der zwanziger Jahre wurde diese Linie fortgesetzt. Der Streit um die Puškin-Biographie bzw. das Puškin-Bild wurde zwischen den Vertretern einer offiziellen Kulturdoktrin, die sich seit 1922 zunächst langsam herauskristallisierte, den Vertretern einer avantgardistischen Ästhetik, die immer mehr in die Defensive gerieten, und der ersten bzw. Pariser Emigration ausgetragen und dauerte bis in die dreissiger Jahre fort.

In Paris, seit Ende der zwanziger Jahre Zentrum der Exilliteratur, propagierte eine Gruppe um die Zeitschrift *Čisla* (Daten), allen voran der Literaturkritiker Georgij Adamovič und der Lyriker Georgij Ivanov eine Abkehr von stilistischer Brillanz und technischer Virtuosität und eine Hinwendung zum schlichten, unverfälschten, authentischen "document humain". Die "glatt polierte" Oberfläche der Texte Puškins galt dieser sog. "Pariser Note" als Beispiel für die verführerische Wirkung falschen Glanzes, Dostoevskijs rauhe Texturen, seine ostentative Gleichgültigkeit gegenüber stilistischem Raffinement und häufig genug

9 Vgl. Gleb Struve, *Russkaja literatura v izgnanii. 2-oe izdanie ispravlennoe i dopolnennoe* [Die russische Literatur der Verbannung. 2., verb. u. erw. Aufl.]. Paris, YMCA-Press, 1984 und Marc Raeff, Marc, *Russia Abroad. A Cultural History of the Russian Emigration*, 1919–1939. New York, Oxford, Oxford UP, 1990, S. 21.

gegenüber sprachlicher Korrektheit hingegen als wichtiges Indiz von Authentizität.[10]

Als der Philosoph Grigorij Landau und der Nobelpreisträger Ivan Bunin gegen die Überschätzung Dostoevskijs, der Lyriker, Kritiker und Puškin-Kenner Vladislav Chodasevič gegen die "Verdunkelung der Sonne Puškins" polemisierten, zerbrach die Hoffnung auf einen einheitlichen Exilkanon endgültig.[11] Verschärft wurde der Streit durch Besonderheiten der Rezeption russischer Klassiker im Westen: Während die Romanciers des "Realismus", besonders Dostoevskij schon vor dem Ersten Weltkrieg, erst recht aber in den zwanziger Jahren zu festen Referenzgrössen des Literatursystems in Deutschland, Frankreich, England geworden waren, blieb Puškin in einer marginalen Position, die Kenntnis seines Werkes gering. Auf Seiten von Landau und Chodasevič schaltete sich der junge Schriftsteller Nabokov in die Polemik ein, der nach einer neuen Balance von Tradition und Innovation suchte.

III

Nabokovs wachsender Affinität zu Puškin entsprach eine wachsende Distanzierung von Dostoevskij, die er jedoch zunächst nur sehr vorsichtig artikulierte. In einem Vortrag aus den späten zwanziger Jahren, "Dostoevskij bez dostoevščiny" (Dostoevskij ohne Dostoevskijtümelei) griff er erstmals explizit den zeitgenössischen Dostoevskij-Kult mit seinen philosophischen, ideologischen, religiösen Spekulationen an und forderte dazu auf, den literarischen bzw. ästhetischen Kern des Phänomens Dostoevskij wiederzuentdecken, würdigte also Dostoevskij als literarischen Autor ausdrücklich und erkannte ihn bei allen unüberbrückbaren Gegensätzen in Stil und Weltbild als Schriftstel-

10 Vgl. Roger Hagglund, "The Russian Emigré Debate of 1928 on Criticism", in: *Slavic Review* 32, 1973, 515–526 sowie ders., "The Adamovitch-Khodasevitch Polemics", in: *Slavic and East European Journal* 20, 1976, S. 239–252.

11 Vgl. Aleksandr Dolinin, "Parody in Nabokov's 'Despair'", in: Igor' Smirnov (Hg.), *Hypertext Otčajanie. Sverchtekst Despair. Studien zu Vladimir Nabokovs Roman-Rätsel*, München, Sagner, 2000, S. 15–43, 17ff.

ler des "klassischen Kanons" an, eine Haltung, die er bis in die dreissiger Jahre beibehielt.[12]

Die allmähliche Distanzierung von Dostoevskij reagiert abwehrend auf dessen immense kulturelle Autorität im russischen, aber auch im westlichen Kulturraum. Sie stand in engem Zusammenhang mit der Evolution von Autorschaft und Intertextualität in Nabokovs eigenem Werk und fand auf mehreren Ebenen statt: in literaturkritische Arbeiten wie dem erwähnten Vortrag, in Parodien von expliziten Motiven, Figuren, Themen, vor allem aber in der Transformation narrativer Verfahren.

Als zentraler Prätext ist Dostoevskijs *Dvojnik* (Der Doppelgänger) zu nennen, auf den in der russischen Periode vor allem antworten: *Sogljadataj* (Der Späher, 1930) und das "Roman-Rätsel" *Otčajanie* (Verzweiflung, 1932). Hermann Karlovič, ein Deutsch-Russe, erzählt, wie er aus Geldgier seinen "Doppelgänger", einen Landstreicher, kaltblütig ermordet. Hermann glaubt, mit dem perfekten Mord einen genialen Coup zu landen bzw. ein absolutes Kunstwerk zu erschaffen. Doch die Doppelgängerschaft existiert nur in seiner wahnhaften Vorstellungswelt. Mit dem Wechsel der literarischen Gattung von der Erzählung zum Tagebuch am Ende des Romans verliert Hermann den zeitweise gewährten Status eines autonomen Autors und wird zum Objekt eines Diskurses, den Nabokov bestimmt. Eine Reihe von russistischen und komparatistischen Einzelanalysen arbeiten mit der These, schon die russische Fassung des Romans sei eine Dostoevskij-Parodie, doch nach neueren Erkenntnissen zielen die sarkastischen Anspielungen eher auf die bereits erwähnte "dostoevščina" (Dostoevskij-Tümelei) und auf eine Reihe russischer Dostoevskij-Epigonen der zehner und zwanziger Jahre, "poetae minores" in der Sowjetunion und in der Emigration.

Das Wechselspiel, das sich in *Otčajanie/Despair* zwischen innerem und äusserem Text entwickelt, setzt erzähltechnische Neuerungen fort, die vor allem Dostoevskij in den russischen Roman einführte. Der semantisch polyvalente Textaufbau der Erzählungen Dostoevskijs förderte die Einwirkung mehrerer,

12 Vgl. Aleksandr Dolinin, "Nabokov, Dostoevskij i dostoevščina", *Staroe literaturnoe obozrenie: Vladimir Nabokov v konce stoletija* 274, 1999, S. 38–46.

divergierender Positionen auf den Erzählbericht und – erstmals in der russischen Literatur – die Darstellung von verschiedenartigen, voneinander unabhängigen Bewusstseinszuständen und mehrfach gebrochenen Wahrnehmungsmodi. Auf diese narratologischen Innovationen griff Nabokov-Sirin[13] in seinen russischen Romanen zurück, wenn es um Themen bzw. Problemkomplexe wie Kreativität, Originalität, Singularität, Identität, vor allem aber Wahrnehmung bzw. Störungen oder Trübungen von Wahrnehmung ging. Während der Romancier des 19. Jahrhunderts mit einem (allerdings kalkulierten) Kontrollverlust, der Polyphonie experimentiert, entwickelt Nabokov ein Modell von auktorialer Selbstbehauptung und strebt nach weitgehender Kontrolle über seine literarischen Fiktionen.

Somit hat der Doppelgänger-Komplex in *Otčajanie/Despair* besonders wichtige auktoriale, narratologische und ästhetische Implikationen. Zudem übersetzte der Autor seinen eigenen Roman vier Jahre nach Erscheinen der russischen Fassung selbst unter de Titel *Despair* ins Englische, diese Übersetzung kann als Vorläufer der englischen Phase seines Werks und einer Reihe von Selbstübersetzungen, also einer interkulturellen Umcodierung betrachtet werden.[14]

IV

Die Verluste des Exilanten führen bei Nabokov nicht zur Haltung der Weltverneinung oder zur existientiellen Verzweiflung, wie es führende Literaturkritiker der Ersten Emigration wie Georgij Adamovič oder der Lyriker Georgij Ivanov propagierten. In scharfem Widerspruch zu diesen literarischen Strömungen weigerte sich Nabokov, Ideologien, geschichtsphilosophischen Spekulationen oder apokalyptischen Phantasmen Macht über seine schöpferische Imagination zu einzuräumen. Stattdessen ersann er auktoriale Strategien, um den Freiraum der modernen russischen, später englischsprachigen Literatur zu behaupten

13 Nabokov veröffentlichte seit 1920 unter dem Pseudonym "V. Sirin".

14 Vgl. Alexander Dolinin, "Parody in Nabokov's 'Despair'", *op.cit.*, S. 15–43.

bzw. zu erweitern und die Wirren und Absurditäten der Epoche auf Distanz zu halten.

Nabokov behauptete sich als Exilautor vielmehr gerade dadurch, dass er auf die überzogenen Ansprüche der frühen Moderne verzichtete und sich entschieden von der rücksichtslosen Affirmation eines hypertrophen Künstlertums abwandte, d.h. weder nach einer symbolistischen "Lebenskunst" noch nach einer Demontage der Kunst und ihrer Überführung in Lebenspraxis im Sinn der frühen Avantgarde strebte. Vielmehr zog er die Grenze zwischen Leben und Kunst in seinen Romanen immer wieder und immer schärfer aus. Zu dieser Grenzziehung dienten ihm Hybridgebilde, die Züge des Künstler- und Entwicklungsromans, der fiktiven Biographie wie der literarisierten Autobiographie aufweisen. Im Medium der fiktiven (Auto-)Biographien spitzte er die Probleme der künstlerischen Lebensbeschreibung zu, wie z. B. die Darstellung von Kreativität, Originalität, Singularität, Identität, vor allem aber von Wahrnehmung bzw. Störungen oder Trübungen von Wahrnehmung.

In den "erfundenen Biographien" figuriert eine ganze Galerie von Solipsisten, die mit Talent eher geschlagen als gesegnet das Gefängnis ihres eigenen Bewusstseins für das Zentrum des Universums halten. Daher können sie anderen Menschen Leid zufügen oder menschliches Leben auslöschen, ohne ihr Unrecht auch nur zu erkennen. Es sind Pseudokünstler, die sich und anderen vorgaukeln, geniale Schöpfer zu sein, die Grenze moralisch-ethischer Normen überschreiten und dabei andere zugrunde richten.

Während Nabokov Themen und Motive des Symbolismus bzw. Ästhetizismus ironisch zitiert, parodiert und sich so von ihnen distanziert, behält er dessen Ablehnung des Utilitarismus bzw. des zweckrationalen Denkens bei, vor allem aber setzt er eine wahrnehmungs- und erkenntnistheoretische Linie fort: Von der Faszination des Symbolismus für Spiegelungen und visuelle Phänomene verschiedenster Art führen Wege zu Nabokovs Scheinmimesis und Mimikry-Konzeption. Seine Selbstbehauptung als Autor realisiert sich also in einer oszillierenden Bewegung, mit der er literarische, philosophische oder wissenschaftliche Autorität(en) de- und rekonstruiert. Skeptisch gegenüber Mythen, Systemen, Ideologien und Theorien sucht er nach lite-

rarischen Erkenntnisformen, die gleich weit vom regressiven Irrationalismus wie vom mathematisch-naturwissenschaftlichen Reduktionismus entfernt sind.

V

Der letzte vollendete russische Roman Vladimir Nabokovs *Dar* (*Die Gabe*, 1937/38) gilt als einzigartige Synthese aus Künstler-, Entwicklungs- und Bildungsroman, Abenteuer- und Reisebericht, semidokumentarischer Biographie und fiktiver Autobiographie.[15] Die Forschung hat den Hinweis des Autors, das eigentliche Thema des Romans sei die russische Literatur selbst, in vielen Studien aufgenommen und wertvolle Einsichten in die rekursive Struktur oder die Intertextualität des Kunstwerks gewonnen. Dabei ist der vieldeutig schillernde Titel u.a. als die literarische Gabe des Protagonisten, als das Geschenk der Liebe zu Zina Merc und als Wunder des menschlichen Bewusstseins aufgeschlüsselt worden.[16]

Der Protagonist des Romans, der junge Exillyriker Fedor Konstantinovič Godunov-Čerdyncev, dem Nabokov einige autobiographische Züge verliehen hat, lebt zwischen 1926 und 1929 in Berlin vollkommen auf seine geistige Welt, das Werden und Wachsen seiner Lyrik konzentriert, vertieft in technische Probleme von Reim und Metrum, ständig auf der Suche nach Themen und Motiven. Von der Dürftigkeit seiner äusseren Lebensumstände bleibt er seltsam unberührt, von seiner chronischen Geldnot lässt er sich nicht niederdrücken oder in seinem

15 Vgl. z. B. Brian Boyd, *Nabokov. The Russian Years*, Princeton University Press, 1990, S. 447–478.

16 Vgl. Monika Greenleaf, "Fathers, Sons and Impostors: Pushkin's Trace in The Gift". In: *Slavic Review* 53, 1994, S. 140–158, sowie Sergei Davydov, "The Gift: Nabokov's Aesthetic Exorcism of Chernyshevskii", in: *Canadian-American Slavic Studies* 19, No.3, 1985, S. 357–74, und ders., "Weighing Nabokov's Gift on Pushkin's Scales", in: *Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden to the Silver Age*, hg. v. B. Gasparov, R. P. Hughes und I. Paperno, Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press, 1992, S. 415–428.

Schaffensdrang einschränken, vielmehr schöpft er aus den Entbehrungen des Exils eine Fülle von Anregungen für seine Lyrik.

Aus einem inneren Reichtum, aus einer Überfülle schöpferischer Gaben ist der junge Exillyriker in Berlin arm und einsam. Es widerstrebt ihm, die Bildung, die er als Abkömmling eines begüterten Adelsgeschlechts im vorrevolutionären Russland geniessen durfte, nun als Emigrant in bare Münze umzusetzen. Sein Erwerbseifer als Sprachlehrer hält sich in engen Grenzen, die Französisch- und Englischstunden, die er unfähigen oder unwilligen Schülern erteilt, sind für beide Seiten eine Qual. Godunov-Čerdyncev ist in einer ähnlichen Lage wie die meisten jüngeren Autoren russischer Sprache, die sich Anfang der zwanziger Jahre in Berlin niederliessen, weil die Inflation den Besitzern von Valuta in Deutschland zunächst günstige Lebensbedingungen verschaffte, und die nun nach der Konsolidierung diese Vorteile wieder einbüssten. Der verarmte Dichter verachtet nicht nur die nach materieller Sicherheit strebenden Einheimischen, sondern sieht in seiner Besitzlosigkeit sogar einen Anspruch auf geistig-kulturelle Exklusivität begründet. Die Verluste, die er erlitten hat, können die seltenen Gaben, mit denen das Schicksal ihn bedacht hat, nicht mindern. Zu diesen Gaben gehören sein ausserordentliches eidetisches Vermögen, seine Neigung zur 'audition colorée', zum Farbenhören bzw. zur Synästhesie, sein Ortsgedächtnis, das ihn zur exakten sprachlichen Reproduktion russischer Topographien befähigt, seine Sprachkenntnisse, seine Leidenschaft für Lepidopterologie und Schachproblemkomposition.

Zu Beginn des Romans hat er einen Band mit Gedichten über seine Petersburger Kindheit veröffentlicht, aber nicht einmal daran gedacht, Rezensionsexemplare verteilen zu lassen, da ihm die Mechanismen des Literaturbetriebs gleichgültig sind. So nehmen nur wenige Eingeweihte die Lyrik, die er bisher geschrieben hat, überhaupt wahr. Um das volle Bewusstsein seines schöpferischen Potentials und seiner schriftstellerischen Fähigkeiten zu erlangen, bedarf er einer grossen literarischen und menschlichen Herausforderung.

Die literarische Herausforderung wird aufs engste mit dem Leben und Werk Aleksandr Puškins verknüpft. Gegen Ende des ersten Kapitels nimmt Godunov-Čerdyncev an einer Versamm-

lung des Verbandes russischer Exilschriftsteller teil, auf der ein Pseudodichter aus Riga ein ungeniessbares mystisches Poem vorträgt. Beim Verlassen der grotesk verunglückten Versammlung kommt Godunov-Čerdyncev mit dem Dichter Končeev ins Gespräch.[17] Erst zum Schluss stellt sich en passant heraus, dass das Gespräch nur imaginär war, nur in der Vorstellung Godunov-Čerdyncevs stattgefunden hat, doch das mindert keinesfalls die Bedeutung der Episode. Končeev spielt in *Dar* eine besondere Rolle, er ist eine geradezu legendäre Figur, der einzige Dichter, den Godunov-Čerdyncev als ebenbürtig anerkennt, dessen Urteil er respektiert. Die beiden Gesprächspartner gehen teils polemisch-parodistisch, teils affirmativ der Reihe nach die grossen Schriftsteller und Lyriker des 19. Jahrhunderts durch. Die meisten "Klassiker" werden mit ironisch herabsetzenden Bemerkungen bedacht, nicht zuletzt Dostoevskijs *Prestuplenie i nakazanie* (*Verbrechen und Strafe*) als Mischung aus exaltiertem Christentum und Geistesverwirrung verspottet.[18] So respektlos und unverfroren die Urteile über die anerkannten Grössen ausfallen, so unantastbar steht im Zentrum das Werk Puškins und Gogols:

> Не трогайте Пушкина: это золотой фонд нашей литературы. [...] Гоголь? Я думаю, что мы весь состав его пропустим.[19]
>
> *Lassen Sie Puschkin in Ruhe. Er ist die Goldreserve unserer Literatur. [...] Gogol? Ich glaube, wir können ihn in seiner Gesamtheit gelten lassen.*[20]

Die Metapher der Goldreserve sticht scharf vom pfennigfuchsenden Kleinkrämergeist der Deutschen ab. Auch die Literatur, so liesse sich die Andeutung aufnehmen, ist vom Goldstandard abgewichen, hat während der Frühphase der Moderne in einem

17 Die Gestalt des Exillyrikers Končeev trägt Züge von Vladislav F. Chodasevič, vgl. David Bethea, Nabokov and Khodasevich, in: Vladimir E. Alexandrov (Hg.), *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York, London, Garland, 1995, S. 452–463.

18 Vgl. Nabokov, *Die Gabe*, dt. v. Annelore Engel-Braunschmid. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1993, S. 120: "Bedlam in Bethlehem zurückverwandelt – da haben Sie ihren Dostojewskij."

19 Vladimir Nabokov, *Dar*, Ann Arbor, Ardis, 1975, S. 83.

20 Vladimir Nabokov, *Die Gabe*, *op. cit.*, S. 120.

beispiellosen Kraftakt ein gewaltiges Potential an Talent, Können und Wissen aufgeboten, um dem absolut Neuen zum Durchbruch zu verhelfen. Godunov-Čerdyncev, selbst Kind dieser Epoche, hat sich in Russland für die Originalität und Neuartigkeit des Symbolismus begeistert, genauer für Bal'mont, Brjusov, Blok, Belyj und den zwischen Symbolismus und Neorealismus stehenden Bunin.

> Мое тогдашнее сознание воспринимало восхищенно, благодарно, полностью, без критических затей, всех пятерых, начинающихся на «Б», – пять чувств новой русской поэзии.[21]

> *Mein damaliges Bewußtsein nahm entzückt, dankbar, vollständig, ohne jede Krittelei, die fünf Dichter auf, deren Namen mit ‚B' anfangen – die fünf Sinne der neuen russischen Poesie.*[22]

Aber nun nach Krieg, Revolution und Spaltung der russischen Kultur in eine diktatorisch regierte Sowjetunion und ein über alle Kontinente verstreutes Exil schien die Zeit gekommen, eine Bilanz von Gewinn und Verlust zu ziehen. Dies war um so dringlicher, als die tiefen Zäsuren der Weltkriegsepoche die Übertragung kultureller Autorität von einer Generation auf die nächste zu unterbrechen drohten. Die mehrfachen Traditionsbrüche erzeugten bei vielen Emigranten eine überwältigende Empfindung von Verarmung, Beraubung, Verlust, die häufig als kollektives Todeserlebnis, als Opfergang einer ganzen Generation beschrieben wurde. In diesen Exilkreisen setzte sich eine kritische Neubewertung der Vorkriegsperiode relativ früh durch. Aus dieser Sicht hatte die literarische Moderne mit vielen ungedeckten Schecks gearbeitet und damit einer rasanten Entwertung des literarischen Wortes, der Werte der Literatur und des Wertes von Literatur Vorschub geleistet:

> Но когда я подсчитываю, что теперь для меня уцелело из этой новой поэзии, то вижу, что уцелело очень мало, а именно только то, что естественно продолжает Пушкина, между тем, как пестрая шелуха, дрянная фальш, маски бездарности и ходули таланта – все то, что когда-то моя любовь прощала или освещала по-своему, [...] те-

21 Vladimir Nabokov, *Dar*, *op. cit.*, S. 85.
22 Vladimir Nabokov, *Die Gabe, op. cit.*, S. 122.

перь так устарело, так забыто, как даже не забыты стихи Карамзина [...].[23]

Aber wenn ich heute zusammenzähle, was mir von dieser neuen Dichtkunst geblieben ist, so sehe ich, dass es sehr wenig ist; und was überlebt hat, setzt auf natürliche Weise Puschkin fort, während die kunterbunte Spreu, der erbärmliche Trug, die Masken der Mittelmäßigkeit und die Stelzen des Talents – all das, was meine Liebe einst verzieh oder in einem besonderen Licht sah [...] jetzt so veraltet, so vergessen ist wie selbst Karamsins Gedichte nicht [...].[24]

Dieser unkontrollierten Proliferation von literarischem Falschgeld setzt der Kanon der *Gabe* einen Willen zur Verknappung bzw. Begrenzung entgegen, der die Literatur wieder an den Goldstandard Puškins und Gogols koppeln sollte: Was genauer unter diesem Goldstandard zu verstehen war, führte Nabokov in seinen Kommentaren und Deutungen zu diesen Dichtern näher aus, so in einer öffentlichen Rede, die er 1937 in Paris zum hundertsten Todestag Puškins hielt und die danach in der *Nouvelle Revue Française* unter dem Titel "Pouchkine ou le vrai et le vraisemblable" abgedruckt wurde. In ihr bekundet er mit ungewöhnlicher Emphase eine Nähe zur Puškin-Linie der russischen Literatur.[25] Für Nabokov war mit dieser Veröffentlichung in französischer Sprache Anfang der dreissiger Jahre auch die Hoffnung verbunden, sich in einem anderen Sprachraum etablieren zu können, da sich der Druck auf die russische Kolonie in Berlin im Laufe der dreissiger Jahre verstärkte. Die Entscheidung, ein zweites Exil zu wählen und das Englische, das ihm von Kindheit an vertraut war, zur Sprache seines Schreiben zu machen, reifte in dieser Zeit heran, und sie hatte sehr konkrete finanzielle Motive. Um Zugang zum weltweiten Literaturmarkt zu finden, griff Nabokov erstmals zum Mittel der Selbstübersetzung seines Romans *Otčajanie* ins Englische. *Die Gabe* vollendete er in eben jener Zeit, als er bereits die Entscheidung für den Übertritt in die Literatur in englischer Sprache vorbereitete, um

23 Vladimir Nabokov, *Dar*, *op. cit.*, S. 168.

24 Nabokov, *Die Gabe*, *op. cit.*, S. 242f.

25 Wolfgang Stephan Kissel, "Ein Exilschriftsteller zwischen Tradition und Moderne: Vladimir Nabokovs Puškin-Rezeption der dreißiger Jahre", in: W. Asholt, R. Reinecke, E. Schütz, H. Weber (Hg.), *Unruhe und Engagement. Blicköffnungen für das Andere.* Festschrift für Walter Fähnders zum 60. Geburtstag, Bielefeld, 2004, S. 251–273.

nicht nur wieder in den Kreislauf einer grossen Nationalsprache und -literatur einzutreten, sondern auch um sich auf längere Sicht einen Weg in die Weltliteratur zu bahnen.[26]

Die erneute Lektüre von Puškins *Reise nach Arzrum* weckt in Godunov-Čerdyncev den Wunsch, eine Biographie des Vaters mit einer gebührenden Würdigung seiner Entdeckungsreisen zu verbinden. In einer kunstvollen Montage werden Auszüge aus diesen Reisetexten des Vaters geboten, die sich eng an authentische Berichte von grossen russischen Entdeckungsreisenden des 19. Jahrhunderts wie Nikolaj Prževal'skij oder Grigorij Grumm-Gržimajlo anlehnen.[27] Godunov-Čerdyncev bearbeitet das Material nach dem Prinzip der Verfremdung, indem er geringe, aber charakteristische Abweichungen von der Vorlage einbaut. Diese Arbeit wird zum Wendepunkt in seinem Schriftstellerleben, zum Beginn seiner Selbsterschaffung als russischer Prosaautor:

> Закаляя мускулы музы, он как с железной палкой, ходил на прогулку с целыми страницами «Пугачева», выученными наизусть. [...] Пушкин ходил в его кровь. С голосом Пушкина сливался голос отца. [...] Без отдыха, с упоением, он теперь [...] по-настоящему готовился к работе, собирал материалы, читал до рассвета, изучал карты, писал письма, видался с нужными людьми. От прозы Пушкина он перешел к его жизни, так что вначале ритм пушкинского века мешался с ритмом жизни отца.[28]

> Um die Muskeln seiner Muse zu stärken, nahm er ganze Seiten aus Pugatschow, die er auswendig gelernt hatte, auf seine Streifzüge mit, wie ein Mann, der eine Eisenstange statt eines Spazierstocks benutzt. [...] Puschkin ging ihm ins Blut über. Mit Puschkins Stimme verschmolz die Stimme des Vaters. [...] Unermüdlich, in einem Taumel der Begeisterung bereitete er jetzt [...] wirklich seine Arbeit vor, sammelte Material, las bis zum Morgen, studierte Landkarten, schrieb Briefe und traf sich mit den notwendigen Leuten. Von Puschkins Prosa war er zu seinem Leben übergegangen, so daß der Rhythmus der Puschkin-Zeit sich anfangs mit dem Rhythmus des väterlichen Lebens vermischte.[29]

26 Vgl. auch *Casanova*, *op. cit.*, S. 195–198.

27 Irina Paperno, "How Nabokov's Gift is made", in: *Literature, Culture, and Society in the Modern Age.* In Honor of Joseph Frank, Stanford, 1992 (Stanford Slavic Studies 4), S. 295–322.

28 Vladimir Nabokov, *Dar*, *op. cit.*, S. 111/112.

29 Vladimir Nabokov, *Die Gabe*, *op. cit.*, S. 159ff.

Der Vater, ein berühmter Naturforscher, Schmetterlingskundler und Entdeckungsreisender, verkörperte die Verhaltensideale der Adelskultur wie Ehrgefühl, Ritterlichkeit, Mut und Todesverachtung. Aus Erkenntnisdrang nahm er das hohe Risiko seiner Asienreisen in Kauf. Die Abwesenheit des Vaters, der unerträgliche Gedanke an seinen wahrscheinlichen Tod spornen Godunov-Čerdyncev zu einem ersten Prosaversuch an, zum Versuch, Leben und Leistung dieses Vaters schreibend zu vergegenwärtigen. Indem er zeigt, wie Godunov-Čerdyncev die wissenschaftlichen Arbeiten des Vaters durch den Filter der Prosa Puškins neu liest, führt der Roman vor, wie auch unter den Bedingungen des Exils die prekäre Übertragung von literarischer und kultureller Autorität gelingen kann.[30]

Der Adelsname Godunov-Čerdyncev spielt auf Puškins historisches Drama *Boris Godunov* an und ruft damit zugleich die Figur des Usurpators, des Pseudo-Demetrius auf.[31] Somit verweist schon der Namen des Protagonisten auf die gefährdete Übertragung von Autorität, auf betrügerische Bewerber und Konkurrenten um die literarische bzw. kulturelle Tradition. In dem Masse, in dem der Sohn die Herausforderung durch den Vater und Puškin annimmt, wächst sein Vertrauen in die eigenen Fähigkeiten, vor allem in sein sprachliches Vermögen und seine Erinnerungsfähigkeit. Allmählich schafft er sich ein Instrument, mit dessen Hilfe er eine zumindest annähernde Vorstellung von der unverwechselbaren Individualität des menschlichen Bewusstseins geben kann. So empfangt der junge Lyriker auf seiner Su-

30 Nabokovs eigener Vater, Vladimir D. Nabokov, kam 1922 bei dem Versuch um Leben, seinen politischen Rivalen Pavel Miljukov während eines öffentlichen Auftrittes in Berlin gegen monarchistische Attentäter zu schützen. Er repräsentierte als Jurist und Politiker eine allzu spät entwickelte und allzu früh abgeschnittene russische Tradition von Rechtsstaatlichkeit und aufgeklärter Liberalität. Obwohl er selbst dem Hochadel entstammte, war er einer der schärfsten Kritiker des Ancien Régime, widersetzte sich der reaktionären Politik des letzten Zaren und gab ohne Zögern Privilegien preis. In der Autobiographie *Speak, Memory* werden seine umfassende Bildung, Selbstbeherrschung, Entdeckerfreude auf abgelegenen Gebieten wie etwa der Lepidopterologie eingehend gewürdigt.

31 Monika Greenleaf, "Fathers, Sons and Impostors: Pushkin's Trace in 'The Gift'", *op cit.*, S. 140–158.

che nach einem grossen Thema vom Vater respektive von Puškin die Gaben des Lebens und der Lebensbeschreibung.

Nach einer Weile muss Godunov-Čerdyncev erkennen, dass es ihm an Distanz zur verehrten Vaterfigur fehlt, mehr noch dass die Gefahr einer Kontamination der Biographie des Vaters durch die Phantasie des Sohnes besteht. In einem Brief an die Mutter legt er dar, warum er den ursprünglichen Plan nicht zu Ende führen wird. Dieses Scheitern ist aber ein fruchtbares Scheitern, denn Godunov-Čerdyncev entschliesst sich stattdessen, eine fiktive Biographie des russischen Schriftstellers und Sozialrevolutionärs Nikolaj Černyševskij zu verfassen. Das vierte Kapitel des Romans enthält dieses 'Werk im Werk', die Biographie Černyševskijs, die der Lyriker als sein erstes gültiges Prosawerk betrachtet und die zugleich eine Meisterleistung der Parodie darstellt. Eine Kultfigur nicht nur des sozialistischen Literaturkanons, sondern der gesamten russischen revolutionären Bewegung wird demontiert, die literarischen Produkte Černyševskijs in ihrer ästhetischen Unzulänglichkeit und Flachheit blossgestellt. Am Ende liegt eine unerbittlich scharfe Abrechung mit einer der mächtigsten Strömungen des russischen Geisteslebens, dem Materialismus, vor. Dabei wendet der debütierende Prosaautor ein ähnliches Verfahren wie bei den Forschungsberichten des Vaters an: Reiches historisch-biographisches Material über Černyševskij wird herangezogen, aber charakteristisch verfremdet, diesmal jedoch ohne die Befangenheit, die den ersten Versuch scheitern liess. Bei der Erstveröffentlichung der *Gabe* in der Pariser Emigrantenzeitschrift *Sovremennye zapiski* (Zeitgenössische Annalen) fürchteten die für russische Verhältnisse liberalen Herausgeber, die mild ironische Sicht Černyševskijs würde in weiten Kreisen ihrer Leserschaft Empörung hervorrufen, der Roman konnte so nur unter Ausschluss des vierten Kapitels erscheinen – ein singulärer Akt der Zensur im Exil.

In der Zeit der Niederschrift der Biographie Černyševskijs festigt sich auch die Liebe zwischen Godunov-Čerdyncev und Zina Merc, mit der er nach einem Umzug in die Agamemnonstrasse Nr. 15 Zimmer an Zimmer lebt. Die Tochter bzw. Stieftochter seiner neuen Vermieter leidet unter ihren Familienverhältnissen. Ihrer Mutter wirft sie vor, das Angedenken des

verstorbenen Vaters verraten zu haben und eine Mesalliance mit einem vulgären, antisemitischen Russen eingegangen zu sein, auf dessen Nachstellungen sie nur mit Abscheu reagiert. Ihren Vater, einen gebildeten, wohlhabenden jüdischen Geschäftsmann, verklärt sie in den Gesprächen mit Godunov-Čerdyncev zu einem Kunstliebhaber in der Art von Swann aus Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu*. Zina Merc gehörte sie zu den wenigen Lesern des ersten Gedichtbands von Godunov-Čerdyncev und sie erweist sich mehr und mehr als die ebenbürtige und fordernde Gesprächspartnerin, die den Lyriker aus seiner stolzen Vereinsamung erlösen kann.

Die Liebe des Paars wächst langsam, bleibt aber bis zum Ende des Romans physisch unvollzogen, nicht zuletzt wegen des engen Zusammenlebens mit Mutter und Stiefvater. Während der allabendlichen Treffen nimmt Zina Merc bis in einzelne Formulierungen hinein lebhaften Anteil am Entstehen der Černyševskij-Biographie. Aber sie ist nicht nur in der Lage, die literarischen Ambitionen ihres Freundes zu verstehen und seine potentielle Bedeutung einzuschätzen, sie stellt auch eine Verbindung zu jener Sphäre her, die für Godunov-Čerdyncev so fremd und abstossend ist. Zwar verachtet auch sie ihre öde Büroarbeit in der Anwaltskanzlei Traum, Baum und Käsebier, zu der sie sich gezwungen hat, um von ihrem Stiefvater finanziell unabhängig zu sein, doch ist sie zumindest mit den Regeln und Routinen des Gelderwerbs, im weitesten Sinn mit der Praxis des deutschen Arbeitsalltags vertraut. Daher kann Zina Merc, das grösste Geschenk ihres Lebens, Godunov-Čerdyncev, mit der Sphäre des Geldes verbinden. Anders formuliert: Die Jüdin Zina Merc verkörpert ein Prinzip, das die aristokratische Voreingenommenheit gegen das Geld domestiziert, die in der russischen Literatur seit Puškin vorherrschte. In dem Masse, in dem aus diesen beiden einsamen rebellischen jungen Menschen ein Paar geformt wird, weichen die überkommenen und im Exil besonders dysfunktionalen Standesvorurteile einem pragmatischen, wenn auch nicht vorbehaltlosen Umgang mit dem Geld.[32]

32 Der Gedanke liegt nah, in der Gestalt von Zina Merc auch eine Hommage an Nabokovs Frau Véra Slonim zusehen, deren Anteil an seiner Lebensleistung nicht hoch genug veranschlagt werden kann. Sie unterstützte ihren

Schliesslich kommt ein gnädiger Rösselsprung des Schicksals den Liebenden zu Hilfe und erspart Zina Merc weitere Höllenqualen im Büro. Godunov-Čerdyncev trifft zufällig den halbgebildeten Pseudomystiker Hermann Busch aus Riga. Der Autor eines Faust-Verschnitts missversteht zwar die Intention der Černyševskij-Biographie vollkommen als politische Abrechnung, sympathisiert aber mit dem jungen Lyriker, lässt seine guten Kontakte spielen und macht für das Werk einen ebenfalls völlig ahnungslosen Verleger ausfindig. Mit diesem wird ein Vertrag abgeschlossen, so dass die Veröffentlichung nun auch formaljuristisch korrekt vor sich geht. Der Vertrag markiert eine entscheidende Etappe auf dem Weg des Lyrikers zum professionellen Schriftsteller, der Übergang zu den Gattungen der Prosa zieht also auch den Übergang zur Prosa des Berufs nach sich. Der unbekannte Lyriker konnte es sich erlauben, das Geld zu missachten, dem debütierenden Prosaschriftsteller mögen die Details eines Vertrages noch gleichgültig sein, sobald aber die Schwelle zur öffentlichen Anerkennung überschritten sein wird, muss der sich etablierende Schriftsteller den Umgang mit dem Leitmedium meistern, wobei er auf die tatkräftige Assistenz seiner künftigen Frau vertrauen kann. An den exakt wiedergegebenen Vertragsbedingungen lässt sich seine wachsende Integration in einen Kreislauf ablesen, in dem Geld eine legitimierende und autorisierende Rolle spielt.

Kurz nach der Veröffentlichung der Biographie setzt dann ein wahrer Regen von Rezensionen ein. Zugleich geben diese Rezensionen einen Einblick in die Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Exilliteratur, indem sie den heftigen literarischen Parteienstreit bzw. die Gruppen- und Zirkelbildung auf die Spitze treiben und karikieren. Die Schriftsteller der Emigration konkurrierten aufs schärfste um die wenigen Leser und mussten sich bis auf wenige Ausnahmen damit abfinden, nicht von ihren literarischen Werken leben zu können. Auf Dauer waren sie dem Schwund der Literaturinstitutionen, dem Verlust eines Literaturmarkts, der meisten Leser und führender Literatur-

Mann als Sekretärin, Übersetzerin, Literaturagentin, Kritikerin und Ratgeberin in allen praktischen Fragen, vgl. Stacy Schiff, *Véra (Mrs Vladimir Nabokov)*, New York, Random House, 1999, z. B. S. 49–56.

kritiker wehrlos ausgesetzt. Zwar entstanden in den Zentren der Emigration, besonders in Berlin zu Beginn der zwanziger Jahre und in Paris in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts, russische Kolonien mit einer lebhaften Kulturszene, Verlagen, Buchhandlungen, Theatern; aber der reduzierte Literaturmarkt reichte quantitativ niemals entfernt an das Potential des Mutterlandes heran.

Nach der Veröffentlichung seiner Černyševskij-Biographie erlebt der junge Schriftsteller bei einem Ausflug im sonnendurchfluteten Grunewald einen Zustand ekstatischen Glücks, ein Höhepunkt des letzten Kapitels:

> Солнце навалилось. Солнце сплошь лизало меня большим, гладким языком. Я постепенно чувствовал, что становлюсь раскаленно-прозрачным, наливаюсь пламенем и существую только, поскольку существует оно. Как сочинение переводится на экзотическое наречие, я был переведен на солнце.[33]

> Die Sonne fiel über mich her. Die Sonne beleckte mich überall mit ihrer großen, glatten Zunge. Allmählich hatte ich das Gefühl, daß ich schmelzend durchsichtig, daß ich von einer Flamme durchdrungen war und nur insoweit existierte, als sie es tat. Wie ein Buch in eine exotische Sprache übersetzt wird, so wurde ich in Sonne übersetzt.[34]

Die Sonne, die Godunov-Čerdyncev physisch verwandelt, steht hier für das reine Geben und Schenken aus einer unerklärlichen Fülle, das sich in Zeiträumen vollzieht, die das menschliche Fassungsvermögen übersteigen. In einer Ekstase des Glücks tritt das Ich des Schriftstellers aus der Zeit heraus und kommt zu sich selbst in einem der grossen epiphanischen Momente im Werk Nabokovs. Dem Schriftsteller, der in den Lebensspender Sonne übersetzt wird, ist die Gabe des wissenden Sehens verliehen.

Seit der Romantik lassen sich in englischen und französischen literarischen Fiktionen vermehrt solche Epiphanien, d.h. herausgehobene Passagen beobachten, in denen Individuen durch starke Sinneseindrücke eine momentane Steigerung ihrer Empfindensintensität, ihres Wahrnehmungsvermögens oder ih-

33 Vladimir Nabokov, *Dar*, *op. cit.*, S. 373.
34 Vladimir Nabokov, *Die Gabe*, *op. cit.*, S. 543.

rer Erkenntnisfähigkeit erfahren. Während die Epiphanie nach religiösem Verständnis das Erscheinen Gottes oder zumindest eines göttlichen Wirkens, einer übernatürlichen Kraft in der Welt bezeichnete, wird sie nun zu einem innerpsychischen Phänomen, das, durch eine Sinnesreizung ausgelöst, häufig in Gestalt intensiver Lichtphänomene erfahren wird. Für die englische Literatur ist eine Filiation solcher literarischen Epiphanien gut belegt, die sich von William Wordsworth über Walter Pater bis zu James Joyce zieht. In der französischen Literatur finden sich solche Momente verstärkt in der Lyrik Baudelaires, den *Illuminations* Rimbauds und in Prousts *A la recherche du temps perdu*.

Man hat die Häufung von Epiphanien mit den Krisen der Moderne, vor allem mit der Krise des Subjekts und der Sprache in Verbindung gebracht: Zweifel an der Darstellbarkeit der Welt und ein Ungenügen an reiner Rationalität führen nach dieser Version zum Rückgriff auf sakrale Figuren, die jedoch nicht mehr mit eindeutig religiösem Inhalt gefüllt werden können. Stattdessen übersetzen die Augenblicke, die der Erscheinung des Numinosum oder Faszinosum nachgebildet werden, Attribute oder Effekte des Sakralen in eine säkulare Sprache. In Nabokovs *Gabe* bekräftigt die finale Epiphanie jedoch weit eher ein tiefes Einverständnis des schöpferischen Menschen Godunov-Čerdyncev mit der Welt und seinem Werk, das in dieser Welt möglich wurde. Mit der in Form eines Kreises angelegten Künstlerautobiographie gibt er in einem schöpferischen Akt die Gaben, die er vom Schicksal erhalten hat, allen voran das Geschenk der Liebe zu Zina Merc, die russische Literatur und die Gabe des Bewusstseins, an die russische Literatur und ihre Leser zurück. Damit ist die Verpflichtung zur Erwiderung, die der Gabe von jeher innewohnt, erfüllt: Der Roman *Die Gabe* ist als Literatur über Literatur im vollen Sinne eine Gegengabe.[35]

35 Vgl. Karl-Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981, S. 186: "An die Stelle von Beschreibungen von gesellschaftlichen Harmonie-Zuständen oder ihrer Umkehrung rückt bei den Autoren des gesteigerten 'Augenblicks', bei Proust, James Joyce und Musil, das 'Ich' im Zustand emphatischer Wahrnehmung, einer die soziale, aber auch bloß private Wirklichkeit transzendierenden 'Ekstase' des 'Glücks'. Die objektive Realität wird nicht mehr als eine utopisch veränderbare gedacht, die futuristische Antizipation fällt überhaupt

VI

In der *Gabe* gelangt eine Poetik des Partikularen zur vollen Ausprägung, die sich in Umrissen bereits in *Zaščita Lužina* (*Lužins Verteidigung*) oder in *Priglašenie na kazn'* (*Einladung zur Enthauptung*) abzeichnete. Sie trennt Natur-Kunde und Kunst nicht durch eine unüberbrückbare Kluft, sondern lässt Erkenntnis und Daseinsintensität in vereinzelten Augenblicken koinzidieren. Zum Primat des Sehsinns war Nabokov durch eine aussergewöhnliche eidetische bzw. synästhetische Begabung prädestiniert: In seiner Autobiographie berichtet er von seiner Fähigkeit, Farbe und Klang synästhetisch zum "Farbhören" zu verschmelzen, von der früh geübten Komposition von Schachproblemen, die ein ausgeprägtes räumliches Erinnerungs- und Vorstellungsvermögen voraussetzt, und vom leidenschaftlichen Sammeln und Klassifizieren von Schmetterlingsarten, die das Augenmerk des Forschers auf feinste Unterschiede richten, um verwandte oder scheinbar identische Spezies voneinander scheiden zu können. In den späteren Meisterwerken schimmert gerade durch die naturkundlich akribische Beschreibung der "realia", der sinnlich erfahrbaren Welt, eine Ahnung der "realiora", einer ausserhalb der Zeit gelegenen, den menschlichen Sinnen nicht unmittelbar zugänglichen Welt, hindurch. Nabokovs visuelle Poetik trifft sich mit der Forderung namhafter Formalisten wie etwas Viktor Šklovskijs nach einem neuen Sehen, das die Automatismen der Wahrnehmung durchbrechen und den Leser durch Verfremdungseffekte anregen soll, die Welt mit anderen Augen zu sehen.

Die voll entfaltete visuelle Poetik der *Gabe* ist eng verknüpft mit einer intensiven Reflexion über Zeit und Zeitlosigkeit. Das "Gefängnis der Zeit" verhindert einen direkten Ausbruch, doch über Spiegelungen und Brechungen, Reflexe von Reflexen lassen sich die Konturen einer zeitlosen Welt erahnen. Aus einer sehr spezifischen Bewusstseinsform, dem Bewusstsein der eigenen Endlichkeit, steigt zugleich die Ahnung von Unendlichkeit empor. Der Gegensatz von endlichem Leben und unendlichem Schöpfertum erscheint in solch erleuchteten Momenten als Täu-

weg, und die utopische Phantasie verlagert sich in die Innenseite des Subjekts."

schung, als (Selbst-)Betrug oder einfach als falsche Frage. In der Ekstase des Glücks tritt das Ich aus der Zeit heraus und kommt zu sich selbst: Die Zeit des menschlichen Lebens lässt sich nicht adäquat mit naturwissenschaftlichen Methoden "messen", sondern nur mit Hilfe des Gedächtnisses in bedeutsame Ereignisse unterteilen, das Gedächtnis ist das menschliche Sensorium für Zeit, es hat sich in ihr und an ihr entwickelt. Es hält für die individuelle Lebens-Zeit andere Zäsuren und Markierungen bereit als die physikalisch exakte Chronometrie. Es filtert aus den Kontingenzen des vergangenen Lebens Muster heraus und unterwirft diese bis zum Lebensende einer immer erneuten verstehenden und ordnenden Lektüre. So entsteht eine Hellsichtigkeit, die im vergangenen Geschehen die "Muster" der Zukunft immer schon zu ahnen oder zu lesen scheint: Diese Hellsichtigkeit teilt sich wiederum dem Leser mit, der die Muster erkennt und sich bei wiederholten, aufmerksamen Lektüren an sie zu erinnern vermag.

Die Bevorzugung des Sehsinns verbindet Nabokov mit einer Strömung neuzeitlichen Denkens, die als "Okularzentrismus" beschrieben wurde, der vor allem die westliche Kultur und insbesondere die Moderne nach Auffassung vieler Ideenhistoriker tief geprägt hat.[36] Die technische Expansion der Fernsinne, Sehsinn und Gehör, haben bei der Entfaltung der naturwissenschaftlich-technischen Zivilisation eine entscheidende Rolle gespielt.[37] Literatur als primär visuelles Medium hat an der okularzentristischen Aufklärung wesentlich Anteil gehabt und sie vorangetrieben. Die Lektüre basiert auf zielgerichteter visueller Wahrnehmung, das physische Auge nimmt Bedeutungseinheiten über die Schrift auf, die vom Gehirn, vom ‚geistigen Auge', in

36 Vgl. zu einer kritischen Diskussion einzelner Autoren und Stadien des Okularzentrismus David Michael Levin (Hg.), *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1993, und ders. (Hg.), *Sites of Vision. The Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy*, Cambridge (Mass.) u. a.: MIT Press, 1997.

37 Zum Versuch einer Parallelgeschichte von visueller Wahrnehmung und Moderne vgl. Thomas Kleinspehn, *Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989; insbesondere das Kapitel "Die Verdoppelung der Bilder und die Flüchtigkeit der Moderne", S. 233 ff.

Bilder, Vorstellungen, Ideen etc. umgesetzt werden. Die Fähigkeit der Schrift, Illusionen zu erzeugen, die die Wahrnehmung von Wirklichkeit vollkommen verdrängen können, rührt wesentlich aus diesem Zusammenhang her. Der Philosoph Hans Blumenberg nimmt diese Tradition in seiner Anthropologie auf, wenn er den Menschen als das Lebewesen definiert, das bestimmt wird vom "Komplex der Visibilität [...], der Gesehenwerdenkönnen, Sichsehenlassen und Sichdarstellen umschließt."[38]

Auf kaum einen Schriftsteller des 20. Jahrhunderts dürfte dieses anthropologische Modell so zutreffen wie auf Nabokov. Nabokov gehört zu den modernen Schriftstellern, die ihr Objekt in erster Linie mit den Augen erfassen, diese visuellen Eindrücke werden in Worte umgesetzt und verschriftlicht und dann vom Leser erneut als Schrift erblickt und in eigene Vorstellungen, Erinnerungen, Bilder übersetzt. So entsteht eine zirkulare Bewegung vom Auge zur Schrift und von der Schrift zurück zu einem anderen Auge. Der hohe Bewusstseinsgrad und die Selbstreflexivität solcher Texte machen sie zu einem Musterbeispiel für Beobachtung zweiter Ordnung. Im Spiel mit dem Text (Inter-, Intra- und Autotextualität), mit Schriftbild und Buchstabenkombinationen, mit auktorialen Masken und Rollen offenbart sich eine "anthromorphe Gottheit" namens V. V. Nabokov. Diese Gottheit erschafft aus Buchstaben und Papier eine Welt, die von fiktiven Geschöpfen bevölkert wird, die (seit den dreissiger Jahren) selbst Autoren minderen Ranges sind, Kopisten eines fremden Textes oder Übersetzer eines höheren Autors, Verfasser einer Schrift, die dem Leser in Auszügen oder zur Gänze dargeboten wird. Zumeist gegen Ende der Fiktion, das oft mit dem physischen Ende der fiktiven Autoren zusammenfällt, wird diesen "Schreibern" eine Ahnung von der Welt ihres Schöpfers

38 Vgl. Hans Blumenberg, *Beschreibung des Menschen*, aus dem Nachlass herausgegeben von Manfred Sommer, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 779, vgl. auch ebd. S. 778: "Visibilität ist nicht nur der einfache Sachverhalt, daß der Mensch ein körperliches und damit physisch 'sichtbares', also Strahlung von der im Sonnenlicht enthaltenen Art reflektierendes Wesen ist. Es bedeutet mehr; vor allem, daß er vom Sehenkönnen der anderen ständig durchdrungen und bestimmt ist, sie als Sehende im Dauerkalkül seiner Lebensformen und Lebensverrichtungen hat."

bzw. Autors zuteil. Mit steigender Virtuosität nutzt Nabokov in seinen russischen Romanen der dreissiger Jahre optische Täuschungseffekte bei dem Versuch, mit Hilfe der Schrift und des Schreibens über die Endlichkeit der menschlichen Existenz "hinauszublicken".

Nabokovs Auseinandersetzung mit dem literarischen Feld der Ersten Emigration und die Ausbildung einer visuellen Poetik waren mit dem letzten russischen Roman abgeschlossen. Die Erfahrungen, die er als junger, unbekannter Schriftsteller auf dem heftig umkämpften Feld der russischen Exilliteratur in den zwanziger und dreissiger Jahren sammelte, haben seine Strategie im Umgang mit fremden literarischen Autoritäten und sein Bemühen um die Erringung und Behauptung eigener Autorität entscheidend geprägt. Beim Übergang in ein zweites, völlig anders geartetes literarisches Feld, den Literaturbetrieb der Vereinigten Staaten zu Beginn der vierziger Jahre, wusste er diese Erfahrungen und harten Auseinandersetzungen zu nutzen und mit grosser Beharrlichkeit eine neue Position aufzubauen.

Abstract

At the beginning of the 21st century Vladimir Nabokov is universally recognised as one of the central figures of high modernism. His impressive cultural authority is primarily based on his literary achievements in Russian and English prose, but also on his stature as a scientist (lepidopterology) and his extraordinary insights into the working of human visual perception. In his autobiography *Speak, memory* he highlights his own experiences with "audition colorée" and synaesthesia, his lifelong fascination with the aesthetics of butterflies, his habit of composing intricate chess problems - all testimonies to his singular visual gifts. Familiar with the literature of European symbolism and deeply rooted in this intellectual and artistic movement the young author explored in his Russian prose of the nineteen twenties and thirties various new approaches to the translation of visual perception by means of language. Significantly enough, during all his creative life Nabokov knew how to build up authority by authoritarian gestures and statements, if necessary. Even as a young man he was acutely aware of his position in Russian émigré letters and he developed a highly effective strategy of self-assertion which finally assured him pride of place among his contemporary rivals. In its first part this paper studies his involvement with various literary quarrels about the cultural heritage of the Russian classics in émigré circles – a period decisive for his understanding of the relation between cultural authority and authoritarian habitus. The second part of the article shows how Nabokov's last Russian novel *The Gift* combines a retrospective of émigré literary life, its infighting and polemics around cultural authority with a full-fledged visual poetics. Nabokov uses moments of intensified visual perception to condense the ideas of the protagonist Godunov-Cherdyncev about life and art. These "epiphanies" have to be situated in the context of modern literature (English romanticism, French symbolism, Proust, Joyce, V. Woolf, Musil) which has largely contributed to secularizing the originally religious figure and to transforming it into a mental state which allows the realisation of a hidden truth or the deciphering of signs hitherto unreadable. In *The Gift* such moments convey a feeling of totality, plenitude and integrity. Located out of time these moments express a strong aesthetic conviction: If scrutinised carefully enough the very surface of things may turn out to be the revelation vainly sought for elsewhere.