



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Intertextualität in den Theaterstücken Vladimir Nabokovs“

Verfasserin

Susanne Pirker

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Oktober 2008	
Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317 295
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theaterwissenschaft Gewählte Fächer statt 2. Studienrichtg.
Betreuerin / Betreuer:	Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Für Thomas

INHALTSANGABE

1. EINLEITUNG	5
2. NABOKOV IN RUSSLAND 1899 – 1922	6
3. NABOKOV IN BERLIN 1922 – 1937	8
3.1. Vladimir Nabokovs Ankunft in Berlin	12
4. NABOKOV IN PARIS 1937 – 1940	27
5. NABOKOV 1940 – 1977	31
6. ESSAYS ZUM DRAMA	34
6.1. <i>Playwriting</i>	36
6.2. <i>The Tragedy of the Tragedy</i>	38
7. INTERTEXTUALITÄT ALS GEDÄCHTNISPEICHER	43
7.1. Intertextualität	44
7.1.1. Partizipation	46
7.1.2. Transformation	47
7.1.3. Tropik	48
8. VERSDRAMEN	51
8.1. <i>Vivian Calmbrood: Vagabunden (Skitalzy, 1921)</i>	52
8.1.1. Handlungsverlauf	53
8.1.2. Intertextuelle Bezüge	53
8.1.3. Struktur	55
8.2. <i>Der Tod (Smert, 1923)</i>	57
8.2.1. Handlungsverlauf	57
8.2.2. Die kalte Wissenschaft	58
8.2.3. Struktur	61
8.2.4. Intertextuelle Bezüge	61

9. DAS EREIGNIS (<i>Sobytiye</i>, 1938)	66
9.1. Handlungsverlauf	69
9.2. Ibsens Hedda Gabler	71
9.3. Tschechow	74
9.4. Gogol	82
9.5. Das Theater im Theater im <i>Ereignis</i>	87
9.6. Weitere intertextuelle Bezüge	90
 10. ZUSAMMENFASSUNG	 92
 11. BIBLIOGRAFIE	 93

1. Einleitung

Übrigens benütze ich den Begriff *Leser* in einem sehr weiten Sinne. Es ist seltsam, dass man ein Buch gar nicht einfach *lesen* kann: man kann es nur *wiederlesen*. Ein guter Leser, ein mündiger Leser, ein aktiver und schöpferischer Leser, ist immer ein Wieder-Leser.¹

Sich mit den Dramen Vladimir Nabokovs zu beschäftigen, heißt, wenn nicht gerade Neuland zu betreten, so doch ein Land zu bereisen, das bis jetzt nur wenige Literaturtouristen angezogen hat. Etwas zugespitzt formuliert, könnte man sagen, dass unter den Nabokovspezialisten die meiste Aufmerksamkeit dem Romancier und Erzähler, als nächstes dem Lepidopterologen, dann dem Komponisten von Schachproblemen und erst zuallerletzt dem Verfasser von Bühnenwerken gilt. So gesehen, versteht sich die vorliegende Arbeit auch als ein Stück theaterhistorischer Archäologie, indem längst Verschüttetes noch einmal ans Tageslicht geholt wird. Das Ziel lautet freilich nicht, den Nabokov'schen Kanon auf den Kopf zu stellen und die Stücke dieses Autors ins Zentrum seines Schaffens rücken zu wollen – dazu bleiben seine Theaterstücke doch gegenüber seinen Erzählwerken zurück. Aber wenn gezeigt werden kann, dass die Stücke ihr Schattendasein keineswegs verdienen, ist damit schon viel geleistet.

Den intertextuellen Aspekt in den Vordergrund zu stellen, ist eine Entscheidung, die bei einem Autor wie Nabokov insofern nahe liegt, als kaum ein anderer Schriftsteller des 20. Jahrhunderts so sehr unserem postmodernen Verständnis von Literatur als „Texte aus Texten“ entspricht wie dieser, wobei Nabokov mit seinem produktiven Ekklektizismus eine Art Brücke zwischen Moderne und Postmoderne darstellt.

Die Auswahl der Stücke folgte einem simplen Prinzip: ich habe mich auf diejenigen Stücke konzentriert, für die eine intertextuelle Analyse sinnvoll erscheint, auf jene Stücke also, in denen sich der Autor am intensivsten mit Texten anderer Autoren auseinandersetzt, indem er sie zitiert, persifliert, verfremdet oder dekonstruiert.

¹ Nabokov, Vladimir: *Gut lesen und gut schreiben*. In: ders.: *Die Kunst des Lesens*. Meisterwerke der europäischen Literatur. Frankfurt a. M.: Fischer, 1991. S. 28

2. NABOKOV IN RUSSLAND 1899-1922

Vladimir Vladimirovich Nabokov wurde am 10. (jul.)/ 22. (greg.) April 1899 in St. Petersburg als ältestes der fünf Kinder geboren, die der Ehe von Jelena Iwanowna, geb. Rukawischnikow und Wladimir Dmitrijewitsch Nabokow entstammten. Nabokov wurde in eine westlich orientierte, liberal gesinnte Aristokratenfamilie geboren. Sein Großvater Dmitrij Nabokow (1826-1904) war Justizminister sowohl unter Zar Alexander II. als auch unter dessen Sohn. Nabokovs Vater zählte zu den bedeutendsten liberalen Politikern des vorrevolutionären Russlands und genoss hohes Ansehen innerhalb der intellektuell aufgeschlossenen Gesellschaft Petersburgs. Seine Kindheit war von der europäischen Gesinnung seiner Eltern geprägt: er wurde von französischen, russischen und englischen Lehrern und Gouvernanten mehrsprachig erzogen, eine Tatsache, die für sein späteres Schaffen von großer Bedeutung werden sollte. Nabokovs Eltern erkannten schon sehr früh die geistige Begabung ihres Sohnes und versuchten diese bestmöglich zu fördern. Er war ein verwöhntes und von Luxus umgebenes Kind, dem es an nichts mangelte. Ab 1911 besuchte er eine exklusive Privatschule in Petersburg, die Tenischew-Schule. Unter den Mitschülern galt er als arrogant und unnahbar, ein Einzelgänger, welcher er auch zeit seines Lebens bleiben würde.

Nabokovs Leidenschaft für die Lepidopterologie² zeichnete sich schon in seiner frühen Kindheit ab, als er sich während der Sommeraufenthalte der Nabokovs in ihrem Landhaus in Wyra, ausgestattet mit einem Fangnetz, auf die Jagd nach Schmetterlingen machte. Dazu kam noch seine frühe Begeisterung für das Schachspiel. Diese Leidenschaften behielt Nabokov bis ins hohe Alter bei, und sie erlangten auch in seiner Literatur nicht wenig an Bedeutung.

In seinem Elternhaus kam Nabokov sehr früh mit der Bühnenkunst in Kontakt, da sein schauspielbegeisterter Vater seine Kinder sehr häufig ins Theater oder die Oper mitnahm; auch traten des öfteren berühmte Schauspieler und Sänger im Petersburger Stadthaus auf, oder es gab Theateraufführungen auf den Gütern der Verwandten. In seiner monumentalen Nabokov-Biografie schreibt Brian Boyd, dass sich Nabokov „mit besonderem Vergnügen“³ an eine Aufführung von Gogols *Revisor* in der Regie von Nikolaj Jewreinow in einem Petersburger Kleinkunsttheater „Krummen Spiegel“⁴ erinnerte, „[...] wo man Teile des Stücks in fünf verschiedenen Versionen darbot: wie im Provinztheater, im Stummfilm oder unter der

² Schmetterlingskunde.

³ Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. Die russischen Jahre 1899-1940*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 172

⁴ ebd. S. 172

Regie von Edward Gordon Craig, Max Reinhardt und Konstantin Stanislawskij.“⁵ In einer Tagebuchaufzeichnung vom 25. bis 30. Januar 1943 – ist natürlich rückblickend und verklärt - notiert Nabokov seine Erinnerungen an diesen Abend, aus welchen sich schließen lässt, dass ihm die Parodie des Moskauer Künstlertheaters am besten gefiel:

Man ging davon aus, dass der erste Akt an einem Sonntagvormittag stattfinden muss, denn sonst können sich die Beamten wohl kaum im Haus des Stadthauptmanns zusammenfinden, und ist es tatsächlich ein Sonntagvormittag, so läuten die Glocken der benachbarten Kirche. Und wenn sie läuten, dann gehen die Stimmen auf der Bühne im Läuten unter – was sie auch taten. Oh, es war amüsant.⁶

Nabokovs Vergnügen an Jewreinows *Revisor*-Parodie macht deutlich, dass er das Theater dann schätzte, wenn es seine Theatralität nicht kaschierte, sondern mit ihrer Offenlegung spielte. Jedoch, wie in seinen späteren Theateressays nachzulesen ist, hielt er nichts davon, die Bühnenrampe aufzulösen und das Publikum tatsächlich oder scheinbar in die Bühnenhandlung miteinzubeziehen. In diesem Sinne war ihm interaktives Theater, womit damals avantgardistische Bewegungen zu experimentieren begannen, ein Greuel, weil er sich von diesen Experimenten genötigt und an totalitäre Systeme erinnert fühlte.⁷ Die logische Konsequenz einer solchen Entwicklung des Theaters beschreibt Nabokov folgendermassen:

Im Theater geht das Gleiche vor sich wie überall im Land des Diktators, wo das öffentliche Leben ein unaufhörliches allgemeines Mitspielen in dem von einem Volkesvater mit Sinn fürs Theater verfassten Grand Guignol ist.⁸

Hätte sich die Diktatur auf die Welt des Theaters beschränkt, hätten die Nabokows weiterhin ihr privilegiertes Leben in und um Petersburg führen können und aus Nabokov wäre zwar trotzdem ein Dichter geworden, doch die Erfahrung, von der eigenen Muttersprache abgeschnitten zu werden und daher in einer fremden als Autor Fuß fassen zu müssen, wäre ihm erspart geblieben. Mit dem Ausbruch der Revolution aber wurde für Nabokov über Nacht ganz Russland zum „Land des Diktators“.

⁵ Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov*. Die russischen Jahre 1899-1940. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 172

⁶ zitiert nach: ebd. S. 172

⁷ Vgl. Nabokov, Vladimir: *Eigensinnige Ansichten*. Gesammelte Werke. Bd. 21. (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004. S. 366-376

⁸ ebd. S. 369

3. NABOKOV IN BERLIN: 1922 – 1937

Es wurde immer wieder behauptet, nicht zuletzt durch Nabokov selbst, dass seine Exilzeit in Berlin von einem systematischen Desinteresse gegenüber allem Deutschen beherrscht gewesen sei. Trotzdem war er derjenige unter den russischen Exilschriftstellern, der am längsten in Berlin blieb, sogar noch als Hitler die Macht ergriffen hatte. Die Gründe, die Aufschluss darüber geben könnten, warum er solange ausgeharrt hatte in einem Land, dessen Menschen und Kultur ihn kaum interessierten, möchte ich im diesem Kapitel über das Russische Berlin zu Beginn des 20. Jahrhunderts versuchen zu erläutern.

Die Oktoberrevolution 1917, der darauf folgende Bürgerkrieg und die Hungersnöte waren verantwortlich für die erste große Migrationsbewegung im 20. Jahrhundert, als ca. ein bis zwei Millionen Flüchtlinge das Russische Reich verließen und sich über die ganze Welt verstreuten.

In den Jahren 1922/23 flüchteten ungefähr 560 000 russische Emigranten nach Deutschland, wobei die meisten in Berlin landeten. Man schätzt, dass es nach der Einwanderungswelle im Winter 1921/22 300 000 bis 360 000 Exilrussen waren, die sich in den Bezirken Charlottenburg, Wilmersdorf und Schöneberg niederließen. Wenn man bedenkt, dass es im Jahre 1921 noch 100 000 waren, scheint dieses „russische Berlin“ über Nacht entstanden zu sein. Das russische Viertel bildete sich in dem Dreieck Nollendorfplatz, Prager Platz und Bahnhof Zoo.⁹

Mit ganz wenigen Ausnahmen hatten alle liberal gesinnten, schöpferischen Kräfte – Lyriker, Romanciers, Kritiker, Historiker, Philosophen und so weiter – Lenins und Stalins Russland verlassen. [...] Die glücklich ins Exil Entronnen konnten nun ihren Interessen so gänzlich ungestraft nachgehen, dass sie sich manchmal fragten, ob das Gefühl, völlige geistige Freiheit zu genießen, nicht darauf zurückzuführen war, dass sie in einem absoluten Vakuum arbeiteten. Gewiss, unter den Emigranten waren gute Leser in genügender Zahl, um in Berlin, Paris und in anderen Städten die Veröffentlichung russischer Bücher in verhältnismäßig großen Umfang zu gewährleisten; doch da keine dieser Schriften in der Sowjetunion verbreitet werden konnte, hatte das alles in gewisser Weise den Anschein einer hinfälligen Unwirklichkeit.¹⁰

Neben den „liberal gesinnten, schöpferischen Kräften“ waren es vor allem Beamte, Offiziere, Aristokraten und Geschäftsleute, die aus dem Grund nach Berlin gingen, weil es relativ nahe zu Russland lag und viele erst einmal die politischen Entwicklungen der Bolschewisten abwarten wollten und mit einer Rückkehr in die Heimat liebäugelten. Es mag etwas seltsam anmuten, dass ein Land, das gerade noch im Krieg gegen Russland war, sich entschlossen

⁹ Zimmer, Dieter E.: *Nabokovs Berlin*. Berlin: Nikolaische Verlagsbuchhandlung, 2001. S. 116

¹⁰ Nabokov, Vladimir: *Erinnerung spricht*. Gesammelte Werke. Bd. 22. (Hg.) D.E. Zimmer. 2. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 381

hatte, Asyl zu gewähren, aber von den vielen, die kamen, wurde kaum einer abgeschoben. Obwohl Deutschland nach dem ersten Weltkrieg unter einer Hyperinflation litt, war das Leben in Berlin billig - im Vergleich zu Paris das viermal so teuer war. Dies war ein weiterer entscheidender Punkt, warum viele Flüchtlinge, von denen die meisten alles in Russland verloren hatten, nach Berlin gingen. Politisch wurde die junge Republik von Umsturzversuchen bedroht.¹¹ Das Land war arm und gerade in Berlin gab es viele Familien, die durch den Krieg Angehörige verloren hatten und in Folge dessen in zu großen Wohnungen lebten und untervermieteten. In seinem am 31. März 1943 in der Zeitung *Nowoje russkoje slowo* (New York) erschienenen Nachruf auf seinen Berliner Verleger Joseph Hessen schrieb Nabokov folgendes:

Das russische Berlin der Zwanzigerjahre bestand lediglich aus einem möblierten Zimmer, das von einer unhöflichen, übel riechenden Deutschen gemietet war (er ist unvergesslich, der gemeine Schweiß dieses unerfreulichen Volkes) [...]¹²

Umgekehrt kümmerten sich anfangs der 1920er Jahre die Deutschen wenig um die russischen Flüchtlinge und nahmen sie einfach auf mit wenig Begeisterung. Der einzige – neben den Beamten an der Passstelle – mit dem der russische Emigrant zu tun bekam, war der deutsche „misstrauische und schlecht gelaunte Zimmervermieter, dessen Korridore, Küchen und Toiletten er mitbenutzte.“¹³

Deutschland spekulierte damit, dass diese russischen Flüchtlinge vielleicht zurückgehen würden in ihre Heimat und dort dann Einfluss haben könnten auf die bolschewistische Regierung. Schon seit Jahrhunderten standen Deutsche und Russen in engen verwandtschaftlichen und geschäftlichen Beziehungen, der erste Weltkrieg hatte diese Verbindung unterbrochen und es lag im beiderseitigen Interesse, wieder an die alten Beziehungen anzuknüpfen.

Dass in den frühen zwanziger Jahren Berlin so etwas wie die Hauptstadt des russischen Exils wurde, das „Moskau an der Spree“, lag nicht nur an der Größe der Kolonie. In den Jahren 1922/23 wurde noch nicht so scharf getrennt zwischen den Gegnern und den Anhängern des Sowjetregimes.¹⁴

Viele waren noch unentschlossen und verhielten sich abwartend, und kein Eisener Vorhang hinderte sowjetische Intellektuelle am Reisen. Kulturell und politisch stellte die Berliner

¹¹ Vgl. Schlögel, Karl: *Das Russische Berlin*. 1. Auflage. München: Siedler, 2006. S. 179-208

¹² Nabokov, Vladimir: *Eigensinnige Ansichten*. Gesammelte Werke. Bd. 21. (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004. S. 434

¹³ ebd. S. 106

¹⁴ Vgl. Zimmer, Dieter E.: *Nabokovs Berlin*. Berlin: Nikolaische Verlagsbuchhandlung, 2001. S. 119

Kolonie anfangs also ein kontrastreicherer Gemisch dar als irgendeine russische Stadt. Zwar war der Anteil der eher zu Deutschland als zu den Demokratien der Weltkriegsentente neigenden Monarchisten hier wahrscheinlich besonders hoch; aber da die kommunistische Theorie Berlin für die Hauptstadt der erwarteten Weltrevolution hielt, kamen auch Anhänger der Bolschewiki in größerer Zahl, neugierig oder zu politischer Wühlarbeit.¹⁵

Kam man als Flüchtling an die deutsche Grenze, reichte es, wenn man irgendeinen Pass vorweisen konnte, für den man dann ein Einreisevisum erhielt. Daraufhin musste man sich innerhalb von 48 Stunden in der Passstelle des Polizeipräsidiums registrieren lassen, damit man eine Aufenthaltsbewilligung und den damit verbundenen „gelben Personalausweis“ erhielt. Dieser war anfangs drei, dann sechs Monate gültig, also konnte man einer regelmäßigen Bemühung um Verlängerung der Aufenthaltsgenehmigung nicht entkommen. Das Berliner Polizeipräsidium befand sich am Alexanderplatz 3-6 im I. Stock, Zimmer 153:

Geschäftsbereich: Ausstellung von Sichtvermerken für Aus- und Wiedereinreise. Erteilung von Zureisegenehmigungen und Erteilung von Personalausweisen (Passersatz). Sämtliche Ausländer Groß-Berlins werden nur in der Hauptpassstelle abgefertigt. Zur Erlangung von Sichtvermerken haben die Ausländer einem von ihrem zuständigen Polizeirevier erhältlichen Fragebogen auszufüllen, mit Revierbericht versehen und ein Lichtbild beglaubigen zu lassen. Zur Erlangung von Sichtvermerken ist außerdem, falls sich der Ausländer schon länger als drei Monate hier aufhält, eine Bescheinigung des zuständigen Finanzamts beizubringen.¹⁶

Am 16. April 1922 wurde zwischen dem Deutschen Reich und der Russischen Sozialistischen Förderativen Sowjetrepublik – erst Ende des Jahres kam es zur Gründung der Sowjetunion – der Vertrag von Rapallo abgeschlossen. Dieser Vertrag machte die russischen Emigranten in Deutschland zu Staatenlosen, ihre Pässe besaßen keine Gültigkeit mehr. Geplagt von ständigen Passsorgen, schränkte dieser neue Umstand die Bewegungsfreiheit stark ein: Wollte man in ein anderes Land reisen bzw. weiterreisen, benötigte man ein Ein- und Ausreisevisum im Ausweisdokument, das sowohl von deutscher, als auch russischer Seite anerkannt sein musste. Vielen wurde dadurch die Ausreise aus Deutschland verweigert.¹⁷

Der Rappalo-Vertrag sollte die Beziehungen zwischen den beiden Großmächten wieder stabilisieren. Die Westmächte standen dem Vertrag eher negativ gegenüber, weil er Deutschland aus seiner Abhängigkeit ihnen gegenüber befreite und die beiden Vertragspartner stärkte. Deutschland trug nach dem Vertrag von Versailles die alleinige Schuld am 1. Weltkrieg und war somit international geächtet. Das bolschewistische Russland wiederum erhielt keine politische Anerkennung von den Westmächten. Der Rapallo-Vertrag sollte dazu beitragen, dass die beiden Länder ihre Positionen international wieder stärken und ihre

¹⁵ Zimmer, Dieter E.: *Nabokovs Berlin*. Berlin: Nikolaische Verlagsbuchhandlung, 2001. S. 116

¹⁶ ebd. S. 73

¹⁷ Vgl. ebd. S. 118

wirtschaftlichen und diplomatischen Beziehungen miteinander wieder aufnehmen konnten. Russland war für Deutschland vor allem deshalb so ein wichtiger wirtschaftlicher Partner, weil die übrigen Westmächte deutsche Waren boykottierten. Russland verzichtete auf die Reparationszahlungen für die entstandenen Kriegsschäden durch Deutschland, und umgekehrt verlangte Deutschland keine Entschädigungen für den im Zuge der Revolution verstaatlichten deutschen Besitz.¹⁸

Ab 1924 musste man als russischer Flüchtling in Berlin im Besitz eines „Befreiungsscheines“ sein, um arbeiten zu können. Gleichzeitig wurde eine Krankenbeihilfe für Exilrussen eingerichtet, und von 1927 an bekam man in gewissen Fällen Arbeitslosenunterstützung. Ansonsten war man auf Hilfsorganisationen angewiesen, die sich meist aus den eigenen Reihen entwickelten und in ihrer Summe nicht wenig waren.¹⁹ In seiner Autobiografie beschreibt Nabokov die Zeit seines unfreiwilligen Emigrantendaseins:

Wenn ich auf jene Jahre des Exils zurückschaue, sehe ich mich und Tausende anderer Russen ein seltsames, aber keineswegs unangenehmes Leben in materieller Armut und intellektuellem Luxus führen, ein Leben unter völlig belanglosen Freunden, geisterhaften Deutschen und Franzosen, in deren mehr oder minder unwirklichen Städten wir, die Emigranten, zufällig unser Domizil genommen hatten. [...] doch gelegentlich, recht häufig sogar, überkam ein schrecklicher Krampf diese Geisterwelt, durch die wir in heiterer Gelassenheit unsere Kümmernisse und Künste trugen, und sie zeigte uns, wer der immaterielle Gefangene war und wer der wahre Herr. Unsere völlige physische Abhängigkeit von dieser oder jener Nation die uns kühl politisches Asyl gewährt hatte, wurde schmerzlich offenbar, wenn irgendein erbärmliches „Visum“, irgendein teuflischer „Personalausweis“ beantragt oder verlängert werden musste, denn dann versuchte die gierige bürokratische Hölle, sich um den Bittsteller zu schließen, und er mochte alt und grau werden [...] Der Völkerbund rüstete Emigranten, die ihre russische Staatsangehörigkeit verloren hatten, mit dem sogenannten Nansenpaß aus, einem höchst minderwertigen Dokument von kränklich grüner Farbe. Sein Inhaber war wenig mehr als ein auf Bewährung entlassener Verbrecher und hatte die größten Strapazen auf sich zu nehmen, wenn er etwa ins Ausland reisen wollte – je kleiner die Länder, desto mehr Umstände machten sie. Irgendwo an der Rückseite ihrer Drüsen sekretierten die Behörden die Vorstellung, dass, so übel ein Staat – zum Beispiel Sowjetrußland - auch sein mochte, ein Flüchtling etwas von vornherein Verächtliches war, [...].²⁰

Von 1925 an bis zu ihrer Übersiedlung in die Vereinigten Staaten von Amerika, wo sie im Jahre 1940 die amerikanische Staatsbürgerschaft erhielten, waren Véra Evseevna und Vladimir Vladimirovich Nabokov – und ab 1934 auch ihr gemeinsamer Sohn Dimitri Vladimirovich – Staatenlose als Besitzer der Nansen-Pässe.

¹⁸ Vgl. Schlögel, Karl: *Das Russische Berlin*. 1. Auflage. München: Siedler, 2006. S. 184f.

¹⁹ Vgl. Zimmer, Dieter E.: *Nabokovs Berlin*. Berlin: Nikolaische Verlagsbuchhandlung, 2001. S. 118

²⁰ Nabokov, Vladimir: *Erinnerung spricht*. Gesammelte Werke. Bd. 22. (Hg.) D.E. Zimmer. 2. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 375ff.

3.1. Vladimir Nabokovs Ankunft in Berlin

In der Nacht vom 24. zum 25. Oktober 1917²¹ brach in St. Petersburg die Revolution aus. Ohne auch nur einen Schuss abzufeuern, gelang es bolschewistischen Streitkräften innerhalb weniger Stunden die strategisch wichtigsten Punkte der Stadt zu besetzen: die Bahnhöfe, die Staatsbank und die Telefonzentrale. Viele rechneten damit, dass sich die Bolschewiki nicht lange würden halten können, und die Bolschewiki selbst mussten vorsichtig sein, weil ihre Macht noch nicht gesichert war. Nabokovs Vater Wladimir Dmitrijewitsch Nabokow (1870 – 1922) war unter dem Zaren ein wichtiger Jurist, Journalist, Kunstförderer, liberaler Politiker und Mitbegründer der KD-Partei (Konstitutionell-Demokratische Partei) gewesen. Er gehörte zu denjenigen, die mit schwindender Hoffnung versuchten, die Machtübernahme der Bolschewiki zu verhindern und für die Wahlen einer Allrussischen Konstituierenden Versammlung eintraten. Der systematische Terror hatte noch nicht begonnen, doch die Gefahr des drohenden revolutionären Hasses lag deutlich in der Luft. Ein führendes Mitglied der KD-Partei, Gräfin Sophie Panin, bot W. D. Nabokow an, seine Familie auf ihrem Landgut Gaspra auf der Krim, die noch nicht von den Bolschewiki besetzt war, unterzubringen. Um seine Söhne Vladimir und Sergey davor zu bewahren, in die Rote Armee eingezogen zu werden, beschloss die Familie, dass die beiden als erste fahren sollten.

Am 15. November 1917 verbrachte Vladimir Nabokov seinen letzten Tag in Petersburg. Seine Mutter und seine Schwestern folgten wenige Tage später auf die Krim und sein Vater verließ am 12. Dezember kurzerhand Petersburg, nachdem die Bolschewisten per Dekret angeordnet hatten, alle Mitglieder der KD-Partei zu verhaften und vor Gericht zu stellen.

Inzwischen hatte sich das Leben meiner Familie völlig verändert. Bis auf ein paar klugerweise in der normalen Füllung einer Talkumpuderdose versteckte Edelsteine waren wir vollkommen ruiniert. Doch das war von untergeordneter Bedeutung. Die lokale Tatarenregierung war von einem nagelneuen Sowjet hinweggefegt worden, und wir waren dem absurden und erniedrigenden Gefühl absoluter Unsicherheit preisgegeben. Mein Vater, der nicht harmlos war, war inzwischen nach einer Reihe gefährvoller Abenteuer zu uns gestoßen und gab sich in jener Gegend der Lungenspezialisten für einen Arzt aus, ohne seinen Namen zu ändern [...] Wir wohnten in einer unauffälligen Villa, die uns eine Freundin, die Gräfin Sophie Panin, zur Verfügung gestellt hatte. Wenn sich in manchen Nächten die Gerüchte von nahenden Mördern besonders verdichteten, patrouillierten die Männer abwechselnd um das Haus.²²

²¹ Obwohl sich die Familie Nabokov bis zu ihrer Ankunft in London 1919 an den alten (Julianischen) Kalender hielt, verwende ich ausschließlich den neuen (Gregorianischen) Stil. (Lenin schuf den Julianischen Kalender 1918 ab.)

²² Nabokov, Vladimir: *Erinnerung spricht*. Gesammelte Werke. Bd. 22. (Hg.) D.E. Zimmer. 2. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 330

Die neue bolschewistische Regierung auf der Krim ging mit brutalster Härte gegen verdächtige Personen vor, und W. D. Nabokow drohte aufgrund seiner politischen Vergangenheit die Verhaftung. Geldnöte und das Gefühl von Hilflosigkeit quälten die Familie.

Plötzlich fühlte ich den ganzen stechenden Schmerz des Exils. Es gab natürlich den Fall Puschkin – Puschkin, der in der Verbannung hier zwischen ebendiesen naturalisierten Zypressen und Lorbeerbäumen herumgestreift war.²³

Um sich von seinem Heimweh, besonders nach seinem geliebten Wyra – das Landhaus der Nabokovs – abzulenken, widmete er sich intensiv seiner Literatur, schrieb Gedichte und unter anderem entstand um den 10. Februar herum sein erstes „Bühnenstück“ *Wesnoy* (Im Frühling), „ein lyrisches Etwas in einem Akt“.²⁴ Laut Nabokovs Biografen Brian Boyd geht der Titel des Stückes darauf zurück, dass sich die ersten Vorboten des Frühlings auf der Krim zeigten. Es gibt vier handelnde Personen: ein junges Liebespaar, einen Schachspieler und einen Fremden. Der Schachspieler ist in eine Partie mit dem Fremden vertieft und sucht nach einer Taktik, um gegen jeglichen Figurenverlust gewappnet zu sein. Der rings um ihn knospende und aufkeimende Frühling irritiert ihn. Ganz anders das Liebespaar (der Junge ist in Wirklichkeit der Schachspieler als junger Mann), das in der Zwischenzeit im Einklang mit der blühenden Natur ist, und diese Harmonie weist den beiden Verliebten eine strahlende Zukunft voraus. Der Schachspieler fordert den Fremden auf, sich zu ergeben, doch dieser – niemand geringerer als das Schicksal selbst – setzt den Schachspieler unerwartet Schach matt. Die Taktik des Schachspielers findet scheinbar seine Erfüllung darin, dass die beiden Liebenden zusammenkommen, in Wahrheit aber ist dies „die Vorraussetzung für den Schmerz späterer Trennung“.²⁵

Obwohl nur einundsechzig Hexameter lang, wirkt das kurze Stück wie eine blitzartige Offenbarung des künftigen Nabokov: Schach, Schicksal, die Verlagerung des Brennpunkts zwischen zwei Realitäten, die Zeit als unwiederbringlicher Verlust.²⁶

Dieses Stück blieb aber noch eine Ausnahme, da Nabokov zu dieser Zeit hauptsächlich Gedichte verfasste und sich in diesem Zusammenhang intensiv mit Belyjs metrischem System befasste. Am Abend spielten sein Vater und er meistens Schach. Nebenbei bot ihm die Krim

²³ Nabokov, Vladimir: *Erinnerung spricht*. Gesammelte Werke. Bd. 22. (Hg.) D.E. Zimmer. 2. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 329

²⁴ Vgl. Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov*. Die russischen Jahre 1899-1940. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 226, 233, 236

²⁵ Vgl. ebd. S. 236ff.

²⁶ ebd. S. 236

hervorragende klimatische Bedingungen, um seinen lepidopterologischen Studien nachgehen zu können. Als klar war, dass die Weiße Armee gegen die herannahende Rote Armee keine Chance hatte, sahen sich die Nabokows dazu veranlasst, die Krim in Richtung Europa zu verlassen.

Am 15. April 1919 sah Vladimir Nabokov Russland zum letzten Mal. Er musste über zweihundert auf der Krim gefangene Schmetterlinge und Nachtfalter zurücklassen. Das Schiff mit dem Namen *Nadeshda*, auf dem sich die Familie befand, steuerte den Hafen von Konstantinopel an, wo man sich aber weigerte, die Flüchtlinge aufzunehmen, weil die Stadt bereits von Flüchtlingen überfüllt war. An seinem zwanzigsten Geburtstag ging Vladimir Nabokov mit seiner Familie in Griechenland an Land. Ihr Ziel war London, da W. D. Nabokow immer betont anglophil gewesen war und sein Bruder Konstantin als „Chargé d'affaires“ für die russische Botschaft in London arbeitete mittlerweile für eine Regierung, die anderthalb Jahre zuvor abgeschafft worden war. Für die beiden ältesten Söhne war immer schon der Plan gewesen, dass sie nach dem Abitur auf die Universität von Cambridge oder Oxford gehen sollten. Die Familie ließ sich in London nieder, und der Erlös von Jelena Nabokows Schmuck brachte sie über das erste Jahr in England. Am 1. Oktober 1919 begann für Vladimir Nabokov sein erstes Studienjahr am Trinity College in Cambridge.²⁷

Zur selben Zeit begann sich das russische Berlin zu einer „kulturellen Supernova“²⁸ zu entwickeln. W. D. Nabokows einstiger Redaktions- und Parteikollege Joseph Hessen flüchtete 1919 nach Helsinki, wo einer der Ullstein-Brüder an ihn herantrat und ihm eine gemeinsame Gründung eines russischen Buchverlages in Berlin anbot. *Slowo* (Das Wort) kam noch im Frühling desselben Jahres zustande. Durch den endgültigen Zusammenbruch der Weißen Armee kam es 1920 erneut zu einer großen Auswanderungswelle, und da die russische Bevölkerung in Berlin immer größer wurde, planten schließlich Joseph Hessen, August Kaminka und W. D. Nabokow zusammen mit dem mächtigen liberalen Pressehaus Ullstein, eine russischsprachige Tageszeitung herauszubringen. Die Herausgeber hätten die Zeitung gerne *Retsch* (Die Rede) genannt, als Fortführung der gemeinsam publizierten kämpferisch liberalen Petersburger Tageszeitung. Aber Paul Miljukow, der zusammen mit den anderen Parteigründern seit 1906 die alte *Retsch* redigiert hatte, stellte sich dagegen. Er sollte wenige Zeit später die Pariser *Poslednije nowosti* herausgeben. Am Ende einigte man sich auf den Namen *Rul* (Das Ruder). Im Sommer 1920 übersiedelten die Nabokovs nach Berlin, damit W.

²⁷ Vgl. Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. Die russischen Jahre 1899-1940*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 265, 269, 273

²⁸ ebd. S. 322

D. Nabokow vor Ort als Redakteur für *Rul* arbeiten konnte. Vladimir blieb in Cambridge, um sein Studium zu beenden.²⁹ Es dauerte nicht lange und das gesellschaftliche Leben der Familie Nabokov ähnelte dem in Petersburg:

W. D. Nabokow [...] war, kurz gesagt, das inoffizielle Oberhaupt der größten Enklave der Emigration. Die Wohnung der Nabokovs hatte das volle Flair eines wohlhabenden, aufgeklärten St. Petersburger Hauses; erneut befand sich die Familie im Zentrum einer pulsierenden russischen Kultur. In dem großen Wohn- und Esszimmer, das auch als W. D. Nabokows Arbeitszimmer diente, empfingen sie Gäste wie den Romancier Alexej Nikolajewitsch Tolstoj, den Politiker Paul Miljukow, den Regisseur und Theaterleiter Konstantin Stanislawskij, Schauspielerinnen wie Jelena Polewizkaja, Olga Gsowskaja, Tschechows Witwe Olga Knipper, sogar das gesamte Moskauer Künstlertheater.³⁰

Rul wurde zur wichtigsten russischen Tageszeitung in Berlin und es war auch jene Emigrantenzeitschrift, die fast alle frühen Gedichte, Theaterstücke, Erzählungen, Rezensionen, Übersetzungen und Kreuzworträtsel, die während Nabokovs Exilzeit in Berlin entstanden sind, veröffentlichte.³¹ Nabokov schreibt in *Erinnerung spricht* mit gewohnter Bescheidenheit:

[...] der Autor, der mich am meisten interessierte, war natürlich Sirin. Er gehörte meiner Generation an. Unter den jungen Schriftstellern, die das Exil hervorbrachte, war er der einsamste und arroganteste.³²

Die ersten Publikationen Nabokovs unter dem Namen „Sirin“ gehen auf das Jahr 1910 zurück, und er sollte dieses Pseudonym während seiner ganzen Karriere als russischer Autor in Europa beibehalten. Den Großteil seines gesamten russischen Œuvres zwischen 1920 und 1940 zeichnete er mit dem Namen Sirin, Vladimir Sirin, V. V. Sirin und in den Dreißigern mit Sirin-Nabokoff oder Nabokoff-Sirin. Wer sich dahinter verbarg war kein Geheimnis. Ursprünglich sollte dieses Pseudonym den Zweck erfüllen, dass er nicht mit seinem Vater W. D. Nabokow, dessen Verfassernamen häufig in der Emigrantenpresse erschien, verwechselt wurde. In einem Interview mit Alfred Appel Ende August 1970 beantwortet Nabokov die Frage, wie er auf den Namen „Sirin“ gekommen sei, folgendermassen:

Heutzutage ist *sirin* einer der volkstümlichen russischen Namen der Schnee-Eule, des Schreckens der Tundra-Nager, und bezeichnet zuweilen auch die schmucke Sperbereule, in der

²⁹ Vgl. Zimmer, Dieter E.: *Nabokovs Berlin*. Berlin: Nikolaische Verlagsbuchhandlung, 2001. S. 9

³⁰ Vgl. Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov*. Die russischen Jahre 1899-1940. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 303

³¹ ebd. S. 295

³² Nabokov, Vladimir: *Erinnerung spricht*. Gesammelte Werke. Bd. 22. (Hg.) D.E. Zimmer. 2. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 391

altrussischen Mythologie dagegen heißt so ein farbenfreudiger Vogel mit Frauenantlitz und – busen, der zweifellos identisch ist mit der griechischen „Sirene“, einer göttlichen Seelengeleiterin und Seeleuteverlockerin. Als ich 1920 nach einem Pseudonym suchte und mich für das Federtier aus der Fabel entschied, hatte ich noch nicht den faulen Zauber der byzantinischen Metaphorik abgeschüttelt, dem junge russische Poeten der Blok-Ära gern erlagen.³³

Während seines Studiums in Cambridge kam es auch vor, dass Nabokov seine Werke mit dem Namen Cantab., Cantaboff, Vivian Calmbrood oder Dorian Vivalcomb zeichnete, was – nach Boyd – damit zu tun hatte, dass Nabokov nicht nur mit Leib und Seele Russe, sondern auch „durch und durch englisch“³⁴ war.

Ein weiterer Herausgeber von Nabokovs Gedichten, Theaterstücken und Prosa war Sascha Tschornyj (1880-1932), der in den zwanziger Jahren zu den besten Humoristen Russlands zählte und Kindergedichte verfasste. Er war der Literaturredakteur des *Shar-Ptiza* (Feuervogel) und brachte zwei literarische Almanache, *Raduga* (Regenbogen) und *Grani* (Facetten) heraus. Er wollte 1921 einen Gedichtband des jungen Autors veröffentlichen und bat Nabokov, diesen zur Abwechslung mit seinem richtigen Namen zu zeichnen. Nabokov weigerte sich und machte sich stattdessen einen literarischen Jux. Ende Oktober, Anfang November 1921 schrieb er ein kleines Theaterstück *Skitalzy*. Den ersten Akt schickte er seinen Eltern als Übersetzung mit dem Namen *The Wanderers* (Die Vagabunden)³⁵ und gab als Verfasser den englischen Dramatiker Vivian Calmbrood an, ein Anagramm zu seinem eigenen Namen. Sein Vater hielt die Übersetzung für echt und warnte seinen Sohn davor, seine Zeit mit Übersetzungen von nichtssagenden Autoren zu vergeuden.

Am Abend des 22. März 1922 kam es zu einem Ereignis, das Vladimir Nabokovs Leben tragisch verändern sollte. Detailliert beschrieb er in seinem Tagebuch die Ereignisse dieser Nacht, die Autofahrt von der elterlichen Wohnung bis zur Philharmonie:

An diese Nachtfahrt erinnere ich mich als etwas außerhalb meines Lebens, unnatürlich und langsam, wie diese mathematischen Probleme, die einen im fiebrigen Halbschlaf quälen. Ich schaute auf die Lichter, die vorüberschwammen, auf die weißlichen Bordsteine der erhellten Bürgersteige, auf die spiraligen Reflexionen auf dem spiegelig schwarzen Asphalt, und es schien mir, als sei ich von alldem irgendwie schicksalhaft abgeschnitten – als seien die Straßenlaternen und die dunklen Schatten der Vorübergehenden eine zufällige Luftspiegelung

³³ Nabokov, Vladimir: *Deutliche Worte*. Gesammelte Werke. Bd. 20. (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1994. S. 253ff.

³⁴ Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov*. Die russischen Jahre 1899-1940. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 297

³⁵ Vgl. Kapitel 8.1.

und als sein das einzig Klare, Wichtige und Lebendige der Schmerz, der mir hartnäckig und erstickend das Herz zusammenpresste. «Vater ist nicht mehr.»³⁶

Er verbrachte gerade seine Osterferien in Berlin bei seiner Familie, als sein Vater bei einem Vortrag seines Kollegen Miljukov in der Philharmonie von monarchistischen Attentätern ermordet wurde. In Folge dessen legte Nabokov im Mai seine letzten Prüfungen in Cambridge ab, und Ende Juni 1922 zog er nach Berlin für die nächsten vierzehneinhalb Jahre. Er wollte seine Mutter Jelena Iwanowa Nabokow (1876 - 1939) nicht alleine lassen und sah – trotz seiner Geringschätzung für Deutschland – dass dies die Stadt war, die ihm zu dieser Zeit außerhalb Russlands die besten Möglichkeiten bot, ungestört Russe zu sein und auf Russisch zu publizieren und gelesen zu werden.³⁷

Der Tod seines Vaters versetzte ihn in tiefe Trauer. Von da an sollten das Thema Tod und der damit verbundene Verlust eines geliebten Menschen und die Bewältigung und Überwindung von emotionalen Krisen, ein immer wiederkehrendes Motiv in seinen Werken sein. 1923 entstand das Versdrama *Smert* (Der Tod)³⁸, in dem er versucht, das Diesseits mit dem Jenseits zu verknüpfen.

Bis seine Mutter im Winter 1923 nach Prag übersiedelte, wohnte er bei ihr in der Sächsischen Strasse. Seinen Lebensunterhalt bestritt Nabokov in den ersten Jahren in Berlin unter anderem durch Privatunterricht in Englisch, Französisch, Boxen und Tennis. Zusätzlich brachte ihm die Veröffentlichung seiner Gedichte, Prosa, Theaterstücke und Übersetzungen zwar wenig, aber doch schon ein bisschen Geld ein. Gelegentlich las er aus seinen Werken in privaten und öffentlichen literarischen Zusammenkünften und spielte in literarischen Aufführungen mit.

Fast alle bedeutenden russischen Schriftsteller und Kritiker befanden sich zu dieser Zeit, wenn nicht stetig, dann zumindest vorübergehend in Berlin: Aldanow, Adamowitsch, Ajchenwald, Belyj, Bunin, Chodassewitsch, Ehrenburg, Gorkij, Georgij Iwanow, Majakowskij, Pasternak, Pilnjak, Remisow, Remisow, Schklowskij, Alexej Tolstoj, Zwetajewa, Zaizew und einige andere mehr.³⁹ 1921 entstand der literarische Zirkel *Dom Isskustwo* (Haus der Künste), der im russischen Café Landgraf zusammentraf, von dem sich aber einige Schriftsteller wegen seiner prosowjetischen Haltung distanzierten und einen

³⁶ Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. Die russischen Jahre 1899-1940*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 315

³⁷ Vgl. Zimmer, Dieter E.: *Nabokovs Berlin*. Berlin: Nikolaische Verlagsbuchhandlung, 2001. S. 9

³⁸ Vgl. Kapitel 6.2.

³⁹ Vgl. Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. Die russischen Jahre 1899-1940*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 324

eigenen *Klub Pissatelej* (Schriftstellerclub) gründeten, der regelmäßig im Café Leon zusammentraf. Daneben gab es noch die Prager Diele, wo sich die Schar um Ilja Ehrenburg traf. Nabokov las im Oktober 1922 zusammen mit anderen Schriftstellern im Café Leon anlässlich der Gründung des Literaturzirkels *Vereteno* (Die Spindel). Kurz danach distanzierte man sich von dem sowjetfreundlichen Bund und rief – Sirin gehörte auch dazu – einen neuen geheimen literarischen Zirkel mit dem Namen *Brastwo Kruglogo Stola* (Die Bruderschaft der Tafelrunde) ins Leben, wo man sich gelegentlich zum gegenseitigen Vorlesen der eigenen Werke in der Wohnung von Gleb Struve traf. Ende 1925 bildete sich ein literarischer Kreis rund um Raissa Tatarinow und Julij Ajchenwald, die Nabokov beide als Schriftsteller sehr schätzte. Man traf sich wöchentlich in Nabokovs oder Tatarinows Wohnung. Dies war der einzige Club, in den der lebenslange Einzelgänger Nabokov jemals stärker miteinbezogen war.⁴⁰ In seinen Memoiren schreibt er zu seinem literarischen Leben in Berlin:

Meine Leidenschaft für gute Literatur brachte mich mit verschiedenen Exilschriftstellern in engen Kontakt. Ich war jung damals und hatte an der Literatur ein viel lebhafteres Interesse als heute. Die Prosa und die Poesie der Zeitgenossen, helle Planeten und blasse Milchstraßensysteme, zogen Nacht für Nacht vor meinem Mansardenfenster vorbei. Es gab unabhängige Schriftsteller von unterschiedlichen Alter und Talent, und es gab Konventikel und Cliques, in denen sich eine Zahl junger oder jüngerer, teilweise sehr begabter Schriftsteller um einen philosophierenden Kritiker scharte.⁴¹

Zusätzlich zu den vielen literarischen Zirkeln, die in den Jahren 1921 bis 1925 entstanden, und neben den vielen russischen Verlagen (1924 gab es davon insgesamt achtundsechzig in Berlin), Tageszeitungen, Literaturcafés, Künstlergesellschaften und Kinos, gab es auch Pläne, ein ständiges russisches Theater einzurichten. Dass diese Pläne allesamt dazu verurteilt waren, im Sande zu verlaufen, hatte mehrere Gründe. „Die Kultur der russischen Emigration in Berlin [war] in den Jahren der Blüte durch die Tendenz zur Beschränkung auf sich selbst [...] gekennzeichnet.“⁴² Dass sich kein festes russisches Theater aus den unzähligen Wandertruppen und Gastspielauftritten berühmter Moskauer Theatergruppen in Berlin entwickeln konnte, scheiterte also einerseits an der Selbstisolation der russischen Emigrantenkolonie: So gab es beispielsweise in deutschsprachigen Zeitungen kaum

⁴⁰ Vgl. Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. Die russischen Jahre 1899-1940*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 325ff und Zimmer, Dieter E.: *Nabokovs Berlin*. Berlin: Nikolaische Verlagsbuchhandlung, 2001. S. 122ff

⁴¹ Nabokov, Vladimir: *Erinnerung spricht*. Gesammelte Werke. Bd. 22. (Hg.) D.E. Zimmer. 2. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 386 Später stritt Nabokov rundweg, ab jemals einer literarischen Vereinigung angehört zu haben: „Da ich der Meinung bin, dass die Schule für den Schriftsteller die Einsamkeit ist, habe ich mich im großen und ganzen vom ‚literarischen Leben‘ ferngehalten.“ Vgl: Field, Andrew: *Nabokov: His Life in Art*. New York: 1977. zitiert nach: Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. Die russischen Jahre 1899-1940*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 325

⁴² Böhmig, Michaela: *Das russische Theater in Berlin 1919 – 1931*. München: Sagner, 1990. S. 35

Ankündigungen über russische Theateraufführungen. Umgekehrt bedeutete die sprachliche Barriere, dass mit einem deutschen Publikum kaum gerechnet werden konnte. Weiters waren sich die Stars der vorsowjetischen russischen Theaterära oft zu gut dafür, in Berlin unter minder optimalen Bedingungen aufzutreten. Zuguterletzt scheiterten die diversen Projekte auch an der „[...] Flüchtlingspsychologie, der es nicht nach Theater zumute [war].“⁴³

Besser erging es da den russischen Kleinkunsthöfen und Kabaretts, die aufgrund ihrer primär auf Gesang, Tanz, Bühnenbild und Kostüme ausgerichteten Aufführungen die sprachlichen Barrieren überwandern und sich deshalb auch auf der deutschen Seite großer Beliebtheit erfreuten. Allen voran das Kabarett *Sinjaja Ptiza* (Der blaue Vogel) von Jakow Jushnyj. Es war das Kabarett, das am längsten bestehen konnte, nämlich von Ende 1921 bis ins Jahr 1937, wobei es in seinen letzten Jahren vor allem als Gastspielbühne quer durch Europa und Nordamerika unterwegs war und in Berlin nur mehr ein- bis zweimal pro Jahr gastierte. Hauptsächlich in den Jahren zwischen 1921 und 1923 gab es neben kleineren Theaterinitiativen Gründungen von Kleinkunsthöfen, die sich unterschiedlich lange halten konnten, dazu gehörten: Jushnyjs *Sinjaja Ptiza*, Agnivevs *Van'ka-Vstan'ka* (Stehaufmännchen), Evelinovs *Karusel'* (Karussell), das *Teatr Duvan-Torcova* (Theater von Duvan-Torcov) und Nevolins *Maski* (Masken).⁴⁴ In ihrem sehr umfangreichen Buch über die russische Theaterszene in Berlin zwischen 1919 und 1931 beschreibt Michaela Böhmg diese Kleinkunsthöfen folgendermaßen:

Diese Theaterchen erfreuen sich trotz des scheinbaren Widerspruchs zwischen dem Anspruch auf unbeschwerte Heiterkeit und dem Alltag des Emigrantenlebens großer Beliebtheit. Die nach dem Vorbild des vorrevolutionären Kabaretts oft künstlerisch geschmackvolle Ausstattung der Räume zusammen mit der Wiederaufnahme beliebter Stücke und überkommener Gestaltungsprinzipien lassen bei den Russen die Illusion heimischer Geborgenheit und vergangener Vergnügen wiedererstehen, während das absichtlich zur Schau gestellte folkloristische Element zusammen mit der phantasievollen Interpretation der modernen europäischen Kunstströmungen im Westen sowohl bei dem bürgerlichen Publikum als auch bei einigen avantgardistischen Künstlern auf begeisterten Zuspruch stoßen. Ein übriges leistet das auf kurze, bunte, abwechslungsreiche Nummern aufgebaute Programm, das den künstlerischen und finanziellen Möglichkeiten einer Emigrantenbühne weitaus besser entspricht als die Inszenierung langer, literarisch anspruchsvoller und bühnentechnisch aufwendiger Stücke. Auch die Vorherrschaft des bildnerischen, musikalischen und mimischen Elements, das auf direkte Sinneseindrücke abzielend, die sprachliche Barriere überwindet, findet bei ausländischen Zuschauern unmittelbar Anklang.⁴⁵

⁴³ Böhmg, Michaela: *Das russische Theater in Berlin 1919 – 1931*. München: Sagner, 1990. S. 45

⁴⁴ Vgl. ebd. S. 35

⁴⁵ ebd. S. 100

Der „Blaue Vogel“ ging zurück auf das berühmte Moskauer Kabarett *Letutschaja mysch* (Die Fledermaus):

[...] sein Programm, das zweimal im Jahr wechselte, bestand normalerweise aus zehn Sketchen (Ausschnitten aus dem russischen Leben und russischen Liedern, exotischen Phantasiestücken, Witzen, Grotesken), die mit kühnen hochstilisierten und von Künstlern wie Tschelischew entworfenen Dekorationen und Kostümen ausgestattet waren und von einer disziplinierten Truppe aufgeführt wurden. Zwischen den Sketschen konferierte Jushniyj halb verbindlich, halb mit beißender Schärfe in einer Mischung aus Russisch und komisch entstelltem Deutsch [...].⁴⁶

Dies also ist der Kontext, in dem Nabokovs erste dramatische Gehversuche entstanden.

Im Sommer 1923, als er bei der Obsternte in Südfrankreich mithalf, um Geld zu verdienen und seiner Schmetterlingsleidenschaft nachgehen zu können, verfasste Nabokov zwei weitere kurze Versdramen: *Deduschka* (Der Großvater), das er auch fertig stellte und *Poljus* (Der Pol), von dem er einen Entwurf machte, um es schließlich 1924 neu zu überarbeiten für eine Lesung, die anlässlich eines Treffens der „Vereinigung russischer Theaterarbeiter“⁴⁷ stattfand.

Als er im August nach Berlin zurückkehrte, war die wirtschaftliche Situation in der Stadt durch die hohe Inflation sehr schwierig geworden, auch das russische Verlagswesen wurde davon stark in Mitleidenschaft gezogen. Viele Emigranten, die nicht unbedingt dort bleiben mussten, sahen sich dazu veranlasst, sich nach Paris oder Prag abzusetzen. Von nun an begann die russische Emigrantenkolonie in Berlin stetig zu schrumpfen und mit ihr auch die Auflage vieler Tageszeitungen, darunter auch der *Rul*. Nachdem Ullstein *Rul* den Vertrag 1924 gekündigt hatte, konnte sich das Blatt zwar durch private Sponsoren noch bis 1931 halten, doch die Auflage sank rapide. Dies hatte auch zur Folge, dass Nabokov für seine Veröffentlichungen in der Zeitung immer weniger Geld bekam, auch wenn Hessen, der ebenfalls Inhaber des *Slowo* Verlags war, den jungen Sirin so gut es ging unterstützte.

Indessen ergab es sich, dass Nabokov die Möglichkeit erhielt, für den „Blauen Vogel“ zusammen mit Iwan Lukasch, dem engsten Freund unter den Schriftstellerkollegen und der einzige, mit dem er je eng zusammenarbeitete, kleine Sketche zu schreiben. Mit Auftragsarbeiten für Film und Theater seinen Lebensunterhalt zu verdienen, schien für Nabokov lukrativer zu sein, als seine Gedichte zu veröffentlichen, weshalb er sich von nun an

⁴⁶ Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. Die russischen Jahre 1899-1940*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 369

⁴⁷ ebd. S. 374

verstärkt der Prosa und dem Drama zuwandte. So entstand im September desselben Jahres zusammen mit Lukasch eine Pantomime zu einer Symphonie des Komponisten W.F. Jakobson: *Agasfer* (Ahashver).

Ende des Jahres konnten Lukasch und Nabokov ihr erstes Pantomimen-Szenario für den „Blauen Vogel“ schreiben mit dem Titel *Woda shivaja* (Das lebende Wasser). Weiters schrieb Nabokov für die dreisprachige (deutsch, französisch, englisch) Zeitschrift *Karussel/Carousal/Carrousel*, der „Hauspostille“ des gleichnamigen Kabarets, welches 1922 am Kurfürstendamm eröffnet wurde. Dieses Sammelprogrammheft enthielt Artikel und Gedichte für und über das Kabarett sowie Zeichnungen von Dekorationen, Kostümen und Szenen. Nabokov steuerte für die zweite Ausgabe drei englischsprachige Texte bei: ein Feuilleton, ein Gedicht und einen Essay mit dem Titel „Painted Wood“, den er mit „V. Cantaboff“ signierte und worin er schreibt: „... einzig das russische ‚Cabaret‘ hat die Macht, die wildesten Träume wahr werden zu lassen, befremdliche Ausblicke voller tanzender grotesker Figuren zu eröffnen.“⁴⁸

Das Kabarett „Karussell“ unterschied sich im Programm zum „Blauen Vogel“ dadurch, dass „das lyrische und sentimentale Element einem stärker parodistischen Zug wichen“⁴⁹. Aus der Sicht des österreichischen Schriftstellers und Theaterkritikers Alfred Polgar mangelt es dieser Art von Theater aber an Innovation und Experimentierfreudigkeit, indem es – angedeutet im Namen selbst – immer das Gleiche wiederholt. In „Der Weltbühne“ weist er auf die Ambivalenz dieser Kleinkunsthöfen bereits im Moment ihres Entstehens hin, wenn er schreibt⁵⁰:

Die Kleinkunst dieser liebenswürdigen, farbenfrohen Truppen ist, nämlich, das fühlt man mit jedem Mal deutlicher, eine Notlüge. Es ist eine Kunst – alle Modernität ihrer Klecksographien kann dies nicht verhehlen – von der Zeit weg, ja wider die Zeit. Geboren im zaristischen Russland, musste sie ihre Typen, Bauer, Soldat, Arbeiter, wollte sie sie überhaupt nehmen, als Spielzeug nehmen. Kühnstenfalls als melancholisches Spielzeug. Weil die russischen Cabaretiers die russische Welt nicht ernst nehmen durften und auch nicht satirisch, wählten sie ein Drittes und nahmen sie niedlich. Das ist ihre Erbsünde, und von der kommen sie nicht los. Das Flaue, Fade ihres Übermuts rührt von dem erzwungenen Untermut her, dessen Kind er ist.⁵¹

⁴⁸ Nabokov, Vladimir: *Eigensinnige Ansichten*. Gesammelte Werke. Bd. 21. (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004. S. 196

⁴⁹ Böhmig, Michaela: *Das russische Theater in Berlin 1919 – 1931*. München: Sagner, 1990. S. 136

⁵⁰ Vgl. ebd. S. 137

⁵¹ Polgar, Alfred: *Der blaue und die grauen Vögel*. In: Die Weltbühne 1923. 35. IN: Böhmig, Michaela: *Das russische Theater in Berlin 1919 – 1931*. München: Sagner, 1990. S. 137

Einzig dem „Blauen Vogel“ gegenüber zeigte sich Polgar in seiner Beurteilung positiver, zumindest in den Anfangszeiten des Kabarett, wenn er metaphorisch über ihn schreibt:

Ich liebe den Blauen Vogel nicht um seiner Künste willen, nicht um seines Gesangs und seiner Grazie, seiner Drolligkeit und Federnpracht. Andere Vögel haben auch ihre Reize und Talente. Sondern um des besonderen Lockrufs willen, den er in der Kehle hat.⁵²

Schließlich ereilt das Kabarett „Karussell“ dasselbe Schicksal, wie den anderen Kleinkunsthöfen: Ab Ende 1923 geht es auf Gastspielreisen nach Wien und Prag, bis sich die Truppe im Jahre 1937 auflöst.⁵³

Weihnachten und den Jahreswechsel 1923/24 verbrachte Nabokov bei seiner Mutter in Prag. In dieser Zeit schrieb er *Tragedija Gospodina Morna* (Die Tragödie des Herrn Morn). Dazu Brian Boyd: „Das weitaus bedeutendste Werk, das Nabokov bis dahin in irgendeiner literarischen Form verfasst hatte, *Die Tragödie des Herrn Morn*, bleibt auch weiterhin in mancher Hinsicht sein bestes Theaterstück.“⁵⁴

Im Februar 1924 arbeiteten Lukasch und Nabokov an einem Stück, wieder für einen Komponisten, diesmal für Alexander Ejluchin. Das Szenario der Ballettpantomime *Kawaler Luunogo Sweta* (Der Kavalier des Mondlichts) „war einfach, ein moderner Totentanz: eine mondbeschiedene Terrasse, eine Prinzessin, die von vier prosaischen Ärzten behandelt wird, in einem weiten Mantel der Kavalier Tod, der durch die Schatten springt und am Ende die widerstrebende Prinzessin entführt.“⁵⁵

Sirin entwickelte sich zum bedeutendsten Schriftsteller in der russischen Emigrantenszene Berlins. Dies lag einerseits daran, dass er sich in jenen Jahren literarisch enorm schnell weiterentwickelte. Andererseits verließen viele namhafte russische Autoren Berlin und die wenigen Schriftstellervereinigungen, die übrig blieben, bemühten sich um die noch ansässigen Dichter. Sirin wurde sehr häufig zu Lesungen eingeladen, unter anderem im März 1924 ins Café Leon, wo der Literarische Club von Julij Aichenwald wöchentlich tagte. Bei dieser öffentlichen Veranstaltung stellte Nabokov erstmal „Die Tragödie des Herrn Morn“ einem größeren Publikum vor.⁵⁶

⁵² Mierau, Fritz (Hg.): *Russen in Berlin*. Literatur – Malerei – Theater – Film 1918-1933. 3., erw. Auflage. Leipzig: Reclam, 1991. S. 343

⁵³ Böhmig, Michaela: *Das russische Theater in Berlin 1919 – 1931*. München: Sagner, 1990. S. 138

⁵⁴ Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov*. Die russischen Jahre 1899-1940. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 360

⁵⁵ ebd. S. 369

⁵⁶ ebd. S. 371

In einem Brief an seine Mutter, den im April oder Mai jenes Jahres an sie geschrieben hatte, erwähnte er, dass er an Szenarien für den Film arbeite. In diesem Zusammenhang sind seine Erzählungen *Mest* (Rache) und *Kartofelnyj elf* (Der Kartoffelelf) von Bedeutung, weil sich deren Erzählstrukturen nach szenischen Abfolgen richten und die Figuren stark visuell ausgeprägt sind. Nabokov hat fünfzehn Jahre später in der Einleitung zur englischen Übersetzung *Kartofelnyj elf* folgendermaßen kommentiert:

Obwohl ich kein Drehbuch im Kopf hatte, als ich die Erzählung schrieb, und keineswegs die Phantasie eines Skriptwriters beflügeln wollte, verraten der Aufbau und die sich aufeinander beziehenden wiederkehrenden Details einen filmischen Blick.⁵⁷

Ich möchte im Zusammenhang mit dieser Erzählung einen kurzen Vorgriff in das Jahr 1932 machen: Zu dieser Zeit steckte Nabokov in einer finanziellen Misere. Über Umwege ergab es sich, dass der russischstämmige Filmproduzent Lewis Milestone, der sich in Hollywood als Regisseur mit *Im Westen nichts Neues* (1930) und *Die Titelseite* (1931) einen Namen gemacht hatte an ihn herantrat. Milestone hatte *Kartofelnyj elf* in der Übersetzung des ehemaligen Direktors des Moskauer Künstlertheaters, Sergej Beterson, der mittlerweile auch in Hollywood lebte, erhalten und sie gefiel ihm sehr gut. Er wollte Nabokov nach Hollywood holen, damit er für ihn Drehbücher verfasste. Nabokov war Milestones Vorschlag gegenüber nicht abgeneigt, vor allem weil sich dadurch für ihn eine neue Einkommensquelle eröffnete und für ihn zu dieser Zeit bereits feststand, dass er nach England oder in die Staaten auswandern wollte. Schlussendlich konnte man sich dann aber nicht auf eine gemeinsame Idee für ein Drehbuch einigen.⁵⁸ Es sollten einige Jahre vergehen, bis es gelang, ein Drehbuch Nabokovs erfolgreich zu verfilmen: Sein Erfolgsroman *Lolita* (1955) in seiner Verfilmung durch Stanley Kubrick 1962.

Sowohl Nabokovs Szenarien, die er für den Film schrieb, alleine oder zusammen mit Lukasch, als auch ihre gemeinsamen Sketche für den „Blauen Vogel“ sind nicht erhalten geblieben.

Im Laufe des Jahres 1924 verfassten Lukasch und Nabokov noch die Sketche *Kitajskije schirmy* (Die chinesischen Paravents) und *Lubow karlika* (Liebe eines Zwerges) für den „Blauen Vogel“ sowie einige kleinere Stücke, die sie „Fortbewegung“ übertitelten:

⁵⁷ Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. Die russischen Jahre 1899-1940*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 373

⁵⁸ ebd. S. 607

Einer der Sketche ähnelte ein wenig denen aus *Vorsicht Kamera*. Er spielte auf einem Bahnsteig. Man sah einen rotnasigen Gepäckträger, der seinen Gepäckwagen vor sich her schob, auf dem ein sehr großer, sehr schlecht verschnürter Koffer lag. Irgendwann platzte der Koffer und ein Skelett ragte heraus, aber der Gepäckträger schob es einfach mit dem Fuß wieder in den Koffer und ging weiter. Dann war da der Sketch, in dem ein Mann mit wildem Haarwuchs einen Friseur aufsucht. Der Schauspieler, der den Kunden spielte, war klein, sein Kopf steckte im Mantelkragen und wurde von einem künstlichen Kopf überragt, dessen Gesicht teilweise von einem dicken langen Schnurrbart und sehr langen Haaren verdeckt wurde. Der Friseur schnitt und schnitt, und als er den Mann endlich rasiert und frisiert hatte, war nur ein winziger Kopf übriggeblieben, der aussah wie die Kugel auf einem Treppenhof, nur mit sehr großen Ohren ... Ein anderer der «Fortbewegungs»-Sketche beim Blauen Vogel spielte in Venedig und zeigte einen Blinden, der am Rande des Kanals entlangging und sich mit seinem Blindenstock den Weg entlangtastete. Man sah den Rand des Kanals und Mond, der sich im Wasser spiegelt. Der Blinde kam dem Kanalrand immer näher, aber im letzten Augenblick, als er schon kurz vorm Abstürzen war, als sein Fuß bereits in der Luft hing, nahm er ein Taschentuch heraus, putzte sich die Nase, wandte sich um und tastete mit seinem Stock den Weg zurück .. Diese «Fortbewegungen» dauerten ungefähr fünf Minuten, es gab Musik und Songs, die die Handlung erklärten und begleiteten. Ich schrieb auch die Texte der Songs. Ich glaube, ich habe nur eine Aufführung gesehen ... sie zahlten gut.⁵⁹

Wie schon erwähnt übernahm, Nabokov hin und wieder Statistenrollen für den Film, wobei man bis heute diese Filme nicht identifizieren konnte. Sein Sohn Dimitri Nabokov glaubt, dass sein Vater zur Statisterie von Fritz Langs *Dr. Mabuse – Der Spieler* (1922) gehörte. Dies konnte aber bis dato nicht bewiesen werden. In der Weimarer Republik boomte der Berliner Film, und aufgrund der zahlreichen Russen in der Stadt produzierte man so genannte „Russenfilme“, für die vor allem russische Statisten gebraucht wurden, und deshalb liegt die Vermutung nahe, dass Nabokov in diesen Filmen als Statist mitgewirkt hatte.⁶⁰ 1970 bezeichnete Nabokov in einem Interview, die nachstehende Textstelle aus seinem Romandebüt *Maschenka* (1925/26) als „... ein so ziemlich im Rohzustand belassenes Stückchen «wirkliches Leben». An die Titel der betreffenden Filme kann ich mich nicht mehr erinnern.“⁶¹

Als er im vorigen Jahr nach Berlin gekommen war, hatte er sofort Arbeit gefunden und bis zum Januar mehrere verschiedene Tätigkeiten ausgeübt. ... Nichts war unter seiner Würde; mehr als einmal hatte er sogar seinen Schatten verkauft ... Mit anderen Worten: Er fuhr in den Vorort hinaus, um dort als Filmstatist zu arbeiten – in einem Jahrmarktsschuppen, wo das Licht mit geheimnisvollen Zischen aus den riesigen Kristallinsen der Scheinwerfer hervorschoß, die wie Kanonen auf die Mende der Statisten gerichtet waren und sie zu leichenhafter Grellheit ausleuchteten. Sie feuerten eine Salve von mörderischer Helligkeit, die das farbige Wachs der erstarrten Gesichter beschien und dann plötzlich mit einem Klick erlosch; aber lange danach glühten in den kunstvollen Kristallen rote, ersterbende Sonnenuntergänge – unsere menschliche

⁵⁹ zitiert nach: Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov*. Die russischen Jahre 1899-1940. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 375

⁶⁰ Zimmer, Dieter E.: *Nabokovs Berlin*. Berlin: Nikolaische Verlagsbuchhandlung, 2001. S. 65

⁶¹ Nabokov, Vladimir: *Deutliche Worte*. Gesammelte Werke. Bd. 20. (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1994. S. 255 (Interview mit Alfred Appel, 1970)

Scham. Das Geschäft war unter Dach und Fach, und unsere anonymen Schatten gingen hinaus in alle Welt.⁶²

Boyd erwähnt in seiner Biografie, dass Nabokov – zumindest in der Zeit, wo er an seinem Roman *Camera Obskura*, worin das Thema Kino eine wichtige Rolle spielt – alle zwei Wochen einmal mit Vera ins Kino ging. Er liebte die Komiker Buster Keaton, Harold Lloyd, Charlie Chaplin, Laurel und Hardy und die Marx Brothers, bewunderte aber auch ein paar ernsthafte Filme etwa von Murnau oder René Clair, „aber am meisten Spass machte ihm einfach die Absurdität filmischer Klischees“⁶³.

Wie oft Vladimir Nabokov in den Jahren seiner Exilzeit das Theater besuchte lässt sich nicht genau sagen. Gewiss ist, dass er die Aufführungen seiner eigenen Sketsche, Stücke oder Pantomimen besuchte. In einem Interview, das 1959 Anne Guérin für den L'Express (Paris) mit ihm führte, antwortete Nabokov auf die Frage, ob er oft ins Theater gehen würde: „[...] Ich gehe nicht oft ins Theater. Das letzte Mal war ich 1932. *Und ins Kino?* Man hat das Fernsehen. Ob man einen Hitchcock hier oder dort sieht, kommt auf das Gleiche heraus.“⁶⁴

Über seine Tätigkeiten als Schauspieler für die Bühne gibt es genaue Angaben: Zum Beispiel führte 1925 das Lukash-Sirin-Ejluchin-Ballett erfolgreich „Der Kavalier des Mondlichts“ auf. Weiters wirkte Nabokov bei der Pantomime *Balagan* mit, die unter der Leitung von Lydia D. Ryndina anlässlich der Eröffnung des Theaters des „Literarisch-künstlerischen Clubs“ inszeniert wurde.⁶⁵ Jurij Ofrosimov war Regisseur und der berühmteste russische Theaterkritiker der damaligen Zeit, der sowohl für *Rul* schrieb und als Theaterberichterstatter für sie tätig war, als auch für die Theaterzeitschrift *Teatr i žizn* (Theater und Leben, 1921-1923) und für deren Entstehen mitverantwortlich war, „beklagte [...], dass es eine Schande sei, wenn eine Regisseurin, die noch nicht mal die Grundbegriffe der Pantomime beherrsche, die Zeit begabter Leute vergeude.“⁶⁶ 1926 gründete Ofrosimov die Theatergruppe *Grupa* (Die Gruppe) und leitete diese auch. Als anlässlich einer Ostrowskij-Inszenierung Nabokov eine Aufführung von „Der Gruppe“ besuchte, fragte ihn Ofrosimov, ob er für die bevorstehende Spielzeit nicht ein Stück für ihn schreiben könnte. Im Herbst 1926 begann Sirin an *Tschelovek*

⁶² Nabokov, Vladimir: *Maschenka. Frühe Romane I*. Gesammelte Werke. Bd. 1., 2. Auflage. (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 255

⁶³ Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov*. Die russischen Jahre 1899-1940. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 586

⁶⁴ Nabokov, Vladimir: *Eigensinnige Ansichten*. Gesammelte Werke. Bd. 21. (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004. S. 47ff

⁶⁵ Zimmer, Dieter E.: *Nabokovs Berlin*. Berlin: Nikolaische Verlagsbuchhandlung, 2001. S. 147

⁶⁶ zitiert nach: Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov*. Die russischen Jahre 1899-1940. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 389

is SSSR (Der Mann aus der UdSSR) zu arbeiten: Das erste Stück, das er mit der Gewissheit schrieb, dass es auch aufgeführt werden würde und sein letztes, das in Berlin entstanden ist.⁶⁷

Nach dem Theaterstück *Tschelovek is SSSR* widmete er sich immer mehr der Arbeit an seinen Romanen – neun verfasste er in Berlin - und erst in Frankreich sollte er sich wieder als Dramatiker versuchen.

Im Mai 1926 spielte Nabokov die Hauptrolle des angeklagten Posnyschew in der „Literaturaufführung eines Gerichts über Posnyschew nach der *Kreuzersonate* von L. Tolstoi“ für ein Zusammentreffen des „Verbands der russischen Journalisten und Literaten in Deutschland“.⁶⁸ Im selben Monat übernahm er die Rolle des Jewreinows in der komischen Revue „Quatsch“ in zwei Akten, die am Schriftstellerball gezeigt wurde. Man erhoffte sich dadurch ein spendenfreundlicheres Publikum, um die finanziellen Nöte der Schriftsteller mindern zu können – was aber daran scheiterte, dass der Ball erfolglos blieb.⁶⁹

Zu dieser Zeit war Vladimir Nabokov bereits ein Jahr mit Véra Slonim verheiratet. Seine Frau war jüdischer Herkunft, wodurch das Leben für sie vor allem nach Hitlers Machtergreifung im Jahre 1933 immer schwieriger wurde. Als 1934 ihr einziges Kind Dimitri Nabokov geboren wurde, befand sich die junge Familie in schweren Geldnöten, die sich dem dringlichen Wunsch, Deutschland zu verlassen, in den Weg stellten. Die Lage verschärfte sich weiter, als im Sommer 1936 die „Russische Vertrauensstelle“, eine Art Konsulat für alle in Berlin ansässigen Exilrussen, von der Gestapo geschlossen wurde und durch eine Zweigstelle des Außenministeriums ersetzt wurde. Stellvertretender Leiter dieser Stelle wurde ausgerechnet der vorzeitig aus der Haft entlassene Mörder W.D. Nabokows, Sergej Taboritzki. Man begann mit der Registrierung aller Exilrussen in Berlin und mit der Vergabe der Ariernachweise oder deren Verweigerung.⁷⁰ Véra und Vladimir waren sich einig, dass sie mit der Flucht aus Hitler-Deutschland nicht mehr lange warten durften. Der Plan war, dass Nabokov im Januar 1937 eine Lesereise nach Brüssel und Paris mit der Endstation Prag antreten sollte, um dort seine Mutter, seine Frau und seinen Sohn zu treffen, die von Berlin kamen. Am 22. Jänner 1937 traf Nabokov in Paris ein, und nie wieder sollte er deutschen Boden betreten.⁷¹

⁶⁷ Vgl. Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. Die russischen Jahre 1899-1940*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 388, 420

⁶⁸ Vgl. Zimmer, Dieter E.: *Nabokovs Berlin*. Berlin: Nikolaische Verlagsbuchhandlung, 2001. S. 147

⁶⁹ Vgl. Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. Die russischen Jahre 1899-1940*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 445

⁷⁰ Vgl. Zimmer, Dieter E.: *Nabokovs Berlin*. Berlin: Nikolaische Verlagsbuchhandlung, 2001. S. 10

⁷¹ Vgl. Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. Die russischen Jahre 1899-1940*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 695

4. PARISER JAHRE 1937 – 1940

Der Plan, nach Paris zu übersiedeln, kam Nabokov bereits 1930, als sich bereits vierhunderttausend Exilrussen in Frankreich befanden und die wichtigsten Exilzeitungen und –zeitschriften ihre Redaktionen nicht mehr in Berlin, sondern in Paris hatten. Seine Beziehungen zur Pariser Emigrantenkolonie waren hervorragend, weshalb er nach seiner Ankunft in Paris bei seinen dortigen Schriftstellerkollegen unterkommen konnte. Jedoch konnte er keine Arbeitserlaubnis in Frankreich erhalten, auf seine *carte d'identité*⁷² sollte er über ein Jahr warten müssen. Den Lebensunterhalt für seine Familie als russischer Schriftsteller zu bestreiten war schier aussichtslos, und sein Französisch war zwar ausgezeichnet, doch war er sich darin nicht so sicher wie im Englischen, weshalb er plante nach London zu fahren, um dort Lesungen zu halten und auf Arbeitssuche zu gehen.

Während eines Sirin-Abends, den Chodassewitsch für Nabokov in Paris organisierte und der ein grosses Ereignis innerhalb des russischen Literaturkreises in Paris darstellte, lernte Nabokov Irina Guadanini kennen, mit der er eine kurzzeitige, aber heftige Liebesaffäre hatte. Nabokov missbilligte Seitensprünge in der Ehe, weshalb ihn das Verhältnis mit Irina psychisch schwer unter Druck setzte. Noch im Sommer 1937 beendete er die Affäre.

Seine Frau Véra und sein Sohn Dmitri hielten sich noch solange in Berlin auf, bis die Nabokovs eine Aufenthaltsgenehmigung für Frankreich erhielten. Im Februar war dies der Fall, und Ende April reisten Véra und Dmitri nach Prag. Im Mai traf Nabokov in Prag ein, um seine Frau und seinen Sohn nach Südfrankreich zu bringen. Seine Mutter sollte er zum letzten Mal vor ihrem Tod sehen, als er im Juni noch einmal für eine Lesung für ein paar Tage nach Prag zurückkehrte.

1937 war auch das Jahr, wo er „sein bedeutendstes russisches Werk und eine grandiose Feier des literarischen Erbes von Russland“⁷³ fertig stellte – *Die Gabe (Dar)*. Bevor er diesen Roman beendete, schrieb er jedoch noch ein Theaterstück – *Das Ereignis*⁷⁴, dessen drei Akte er in vierwöchiger Arbeit bewältigte. Somit überrascht es auch nicht, dass *Die Gabe* im *Ereignis* an manchen Stellen wiederzufinden ist.

Obwohl sich die desaströse Finanzlage der Nabokovs kurzzeitig erholte, durch zwei amerikanische Verlage, die sich für seine Bücher interessierten, woraufhin er *Camera Obscura* neu überarbeitete, ins Englische übersetzte und es in *Laughter in the Dark*

⁷² Vgl. Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. Die russischen Jahre 1899-1940*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 445

⁷³ ebd. S. 716

⁷⁴ Vgl. Kapitel 9.

(*Gelächter im Dunkeln*) umbenannte, sah die finanzielle Situation für die Familie zu Beginn des Jahres 1938 verheerend aus, weshalb „[e]r darum betete, dass die Pariser Inszenierung von *Das Ereignis* Geld einbrachte“⁷⁵, denn „[e]s ist mir ein Rätstel, wovon ich überhaupt lebe.“⁷⁶ Damit soll aber nicht den Eindruck erweckt werden, als ob die Nabokovs zu dieser Zeit in Armut lebten, sondern ihr Dasein glich - während ihres dreijährigen fast ständigen Herumreisens hauptsächlich in Südfrankreich - eher einem „Von-der-Hand-in-den-Mund-Leben“⁷⁷. Nabokov selbst verband diese Zeit in seiner Autobiografie mit dem Begriff „stolze Emigrantenarmut“⁷⁸. Aus dieser Notsituation heraus beschloss Nabokov ein weiteres Theaterstück zu schreiben, weil er sich von dessen Veröffentlichung und Aufführung, falls das Russische Theater es in sein Repertoire aufzunehmen bereit war, ein – zumindest bescheidenes – Honorar erhoffte. Im Laufe des September 1938 - zu der Zeit hielten sich die Nabokovs in Cap d’Antibes (Villa les Cyprès, 18 Chemin de l’Ermitage) auf - verfasste er *Walzers Erfindung* (*Isobretenije Walsa*)⁷⁹ und schickte es am 3. Oktober an das Russische Theater in Paris. In seinem Vorwort aus dem Jahre 1968 zur englischen Übersetzung des Stückes bestreitet Nabokov vehement, die Absicht verfolgt zu haben, mit seinem Stück die politischen Umstände der Entstehungszeit widergespiegelt zu haben:

[...] Zweitens möchte ich, um den heutigen Leser vor unangebrachten Mutmaßungen zu bewahren, mit aller Entschiedenheit erklären, dass mein Stück nicht die geringste politische „Botschaft“ enthält und heute nicht einmal mehr politische Aktualität besitzt. [...] Wohl kaum jemanden dürfte jegliches Blutvergießen einschließlich des Krieges verhasster sein als mir, aber noch weniger dürfte mein Haß auf das Wesen totalitärer Regimes zu übertreffen sein, für die eine Schlächterei lediglich ein Verwaltungsakt ist.

Trotzdem bezeichnete Gleb Struve, der Geschichtsschreiber der russischen Emigrantenliteratur, das Werk Nabokovs als das bedeutendste unter denjenigen, die „die quälende Heimsuchung während der hochpolitisierten dreißiger Jahre dieses Jahrhunderts“⁸⁰ in sich verarbeiten.

Am 11. November 1938 wurde *Walzers Erfindung* in *Russkije sapiski* erstveröffentlicht. Eine Aufführung des Stückes im Dezember desselben Jahres am Russischen Theater in Paris kam nicht zustande, weil sich der für die Inszenierung vorgesehene Regisseur Jurij Annenkov mit

⁷⁵ Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. Die russischen Jahre 1899-1940*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 775

⁷⁶ zitiert nach: Vgl. ebd. S. 775

⁷⁷ ebd. S. 786

⁷⁸ zitiert nach: ebd. S. 787

⁷⁹ zitiert nach: ebd. S. 793. „Im Russischen ist der Titel des Stückes eine gewollt irreführende Äquivokation: Solange man nicht weiss, dass in dem Stück eine Figur namens Walzer auftritt, liest man ihn spontan in der Bedeutung ‚Die Erfindung des Walzers‘.“

⁸⁰ Vgl. ebd. S. 792

der Theaterleitung zerstritt und seinen Vertrag kündigte. Ein Ersatz für Annenkov konnte nicht aufgetrieben werden. Die Uraufführung war für ein Jahr später angesetzt, da kam dann aber der Ausbruch des 2. Weltkrieges dazwischen. Erst am 8. März 1968 glückte die Uraufführung von *Isobretenije Walsa* durch den Russischen Club der Universität Oxford.⁸¹

Wie auch im *Ereignis* ist *Walzers Erfindung* durchzogen von parodistischen Momenten. Das Stück ist „ein beschwingter Alptraum, eine Studie über menschlichen Wahn, ein Trommelfeuer von komischen Effekten auf sprachlicher wie pantomimischer Ebene und eine Parabel von der kindischen Unreife politischer wie sonstiger Träume[...]“⁸². Nabokov selbst schreibt dazu:

Wenn das Bühnengeschehen von Anfang an absurd ist, so deshalb, weil der wahnsinnige [Salvator] Walzer es sich so vorstellt, während er, vor Beginn der Handlung, draußen in einem Wikinger-Sessel auf jenes Interview mit den sagenhaften Folgen wartet, das er sich mit Hilfe des Generals Trump zu verschaffen wusste, jenes Interview, das ihm in Wirklichkeit erst in der letzten Szene des letzten Aktes gewährt wird. Während sich im Warteraum seine Vision entwickelt, wobei Zwischenakte des Vergessens die Akte seiner Feerie unterbrechen, wird die Textur hier und da mit einem Mahl fadenscheinig, an den abgewetzten Stellen verblassen die grellen Farben und schimmert die Schicht des niederen Lebens durch.⁸³

Zu der Zeit, als Nabokov sein letztes Theaterstück schrieb, wurde es in Europa immer unruhiger, da Hitler immer mehr danach strebte, seinen Nachbarn, die Tschechoslowakei, zu verschlingen. Das Münchner Abkommen sorgte dafür, dass wieder Ruhe einkehrte in Paris, das von Hamstereinkäufen heimgesucht worden war, und nachdem Vladimir endlich seine *carte d'identité* erhalten hatte, übersiedelten die Nabokovs in die französische Metropole. Mit Hinblick darauf, dass Nabokov vorhatte, eine Lehramtsstelle in England oder Amerika anzunehmen, sofern sich eine solche Gelegenheit ergeben sollte, begann er, sich als Englischer Schriftsteller zu versuchen. Dies nicht zuletzt auch aus dem Grund, weil die englischen bzw. amerikanischen Verlage höhere Tantiemen an Schriftsteller für ihre Werke zahlten. Sein erster Roman in englischer Sprache, entstanden Anfang 1939 in Paris, heißt: *The Real Life of Sebastian Knight* (*Das wahre Leben des Sebastian Knight*).

Seine Anstrengungen, in England Fuss zu fassen und dort eine Anstellung an einer Universität zu bekommen, blieben erfolglos, und es kam nur zu vereinzelten Lesereisen ins

⁸¹ Vgl. Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 577

⁸² Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov*. Die russischen Jahre 1899-1940. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 792

⁸³ Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 193

Vereinigtes Königreich. Die Lage der Nabokovs wurde immer schwieriger, und seinem Bekannten Struve schrieb er in einem Brief: „[...] wenn Sie wüssten, wie es zur Zeit für mich aussieht – ich gehe schlicht und einfach zugrunde.“⁸⁴ Dazu kam, dass seine Mutter am 1. April in einem Prager Krankenhaus verstarb, ohne dass er bei ihr sein konnte.

Ende August wurde der Hitler-Stalin-Pakt unterzeichnet, wodurch die Kriegsdrohungen immer schwerer auf Europa lasteten. Zu dieser Zeit hielten sich die Nabokovs wieder in Südfrankreich auf, wo Nabokov unter anderem eine „Teilrevision von *Walzers Erfindung* für die zum Jahresende geplante Inszenierung des Russischen Theaters“⁸⁵ vorbereitete. Ein paar Tage, nachdem die Familie nach Paris zurückgekehrt war, kam es am 3. September 1939 zur Kriegserklärung Frankreichs an Deutschland. Durch Nabokovs Freund Mark Aldanow sah es im Spätsommer 1939 endlich so aus, als ob für Nabokov der lange gehegte Wunsch, nach Amerika auszuwandern, in Erfüllung gehen würde. Es eröffnete sich ein Angebot für eine Sommerdozentur für 1940 oder 1941 an der Stanford Universität. Nachdem man sich Ende Oktober über die Bedingungen für die Dozentur einig geworden war, musste sich Nabokov anschliessend um die Visen bemühen, für die man Affidavits benötigte. Ein grösseres Problem stellten jedoch die französischen Ausreisevisa dar – die für den Erhalt von Amerikanischen Visa Voraussetzung waren –, weil sie ihre dazu nötigen und verlorengegangenen Pässe nur durch das Mittel der Bestechung nach langem Prozedere erhalten konnten. Schließlich war es noch nötig, eine Benefizveranstaltung für die Nabokovs zu organisieren, um das nötige Geld für die Schiffsreise zusammen zu kriegen. Am 20. Mai 1940 gingen Véra, Vladimir und ihr Sohn Dmitri an Bord des Schiffes *Champlain*, um nach einundzwanzig Jahren europäischen Exils in die Vereinigten Staaten auszuwandern.⁸⁶

⁸⁴ Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. Die russischen Jahre 1899-1940*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 821

⁸⁵ ebd. S. 825

⁸⁶ ebd. S. 847-851

5. NABOKOV 1940 – 1977

[...] heute in einer neuen Welt, die ich liebe und in der ich mich so leicht heimisch zu fühlen gelernt habe, wie ich aufhörte, meine Sieben mit einem Querstrich zu versehen [...]⁸⁷

Das Leben der Nabokovs in den Vereinigten Staaten begann in New York, wo Nabokov als wissenschaftlicher Mitarbeiter im „Museum of Natural History“ arbeitete. Er klassifizierte Schmetterlinge und verfasste zwei wissenschaftliche Arbeiten zu dem Thema. 1941 begann seine Laufbahn als Universitätsprofessor: An der Universität Stanford gab er einen „Creative Writing Course“, bevor er am Wellesley College als Lektor in vergleichender Literaturwissenschaft und als Dozent für Russische Literatur eine Festanstellung erhielt. Nach einer kürzeren Anstellung in Harvard ging er an die Cornell Universität, wo er von 1948 bis 1958 als Professor für Europäische und Russische Literatur lehrte. 1945 erhielten die Nabokovs die amerikanische Staatsbürgerschaft. Während der Sommerferien fuhren die Nabokovs quer durch die USA auf unterschiedlichen Routen, von einem Motel zum nächsten, auf der Jagd nach besonderen Schmetterlingsarten.

Als die Nabokovs in die Vereinigten Staaten gingen, war Vladimir Nabokov kein unbekannter Schriftsteller mehr, jedoch waren seine Werke nach wie vor dem breiten Publikum unzugänglich. Der weltweite Erfolg, der ihm seine Anerkennung als einer der wichtigsten Vertreter der literarischen Moderne endgültig sicherte, kam im Jahre 1955 mit der Veröffentlichung seines Romans *Lolita*, welcher wegen seines als obszön und pornografisch geltenden Inhalts für viel Aufregung sorgte. Nach der Fertigstellung des Romans, dauerte es fast zwei Jahre, bis das Buch endlich einen Herausgeber fand, den französischen Verlag Olympia Press. In den USA konnte das Buch erst im Jahre 1958 erscheinen. 1962 kam es zu einer erfolgreichen Kinoverfilmung des Romans unter dem gleichnamigen Titel, Regie führte Stanley Kubrick. Nabokov verfasste das Drehbuch schließlich selbst, um sein Buch zu schützen und die Originalvorlage möglichst unangetastet zu lassen. In seinem Vorwort zum *Lolita*-Drehbuch macht Nabokov noch einmal deutlich - nachdem er 1938 sein letztes Bühnenstück geschrieben hatte -, welche Einschränkung für ihn als Autor das Schreiben für die Bühne, das Ansinnen der Bühne bedeutete:

Von Natur her bin ich kein Dramatiker; [...] hätte ich jedoch der Bühne oder der Leinwand soviel von mir selber mitgeteilt wie jener Art von Schriftstellerei, die eine triumphale

⁸⁷ zitiert nach: Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. Die amerikanischen Jahre 1940-1977*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2005. S. 21

lebenslängliche Haftstrafe zwischen den Einbanddeckeln eines Buches verbüßt, dann hätte ich für ein Regime totaler Tyrannei plädiert und es ins Werk gesetzt, das Stück oder den Film selbst inszeniert, das Bühnenbild und die Kostüme ausgesucht, die Schauspieler terrorisiert, mich in der Nebenrolle eines Gasts oder Geists unter sie gemischt, ihnen souffliert und mit den Worten die gesamte Aufführung mit dem Willen und dem Kunstverstand eines einzigen Individuums durchdrungen – denn nichts auf der Welt verabscheue ich mehr als kollektive Aktivität, diese öffentliche Badeanstalt, wo sich die Behaarten und die Glitschigen zu einer Multiplizierung der Mittelmäßigkeit treffen.⁸⁸

Dass sich Nabokov nie als Dramatiker sah, gibt womöglich eine Erklärung dafür ab, warum er sich in seiner Arbeit zum Drehbuch mehr fremde Mitsprache gefallen ließ als bei irgendeinem anderen seiner Texte.⁸⁹ Nichtsdestotrotz strich Kubrick für den Film fast zweihundert Seiten, und in einem späteren Interview für den Spiegel bezeichnete er die Verfilmung dieses Nabokov Romans als „nicht sehr klug“⁹⁰, da er „aus der Sprache lebt“⁹¹. Die seltsame Akteinteilung des Drehbuches deutet darauf hin, dass Nabokov an eine Bühnenadaption von *Lolita* dachte. Nabokovs Wunsch so viel wie möglich vom Original auf die Leinwand zu bringen und die Atmosphäre des Romans aufrechtzuerhalten, zeigt sich darin, dass er sich vom Zwang des Dialoges, also der „Stimmenimitation“⁹² befreite und „sich in den Regievorschlägen für Stanley Kubrick immer wieder der Prosa und damit der unverwechselbaren, vielschichtig modulierten eigenen Stimme überließ.“⁹³ Trotz Zweifel von Seiten der Regie und des Autors wurde der Film vom Publikum gefeiert, nicht zuletzt wegen seiner hochkarätigen Besetzung (James Mason als Humbert Humbert, Peter Seller als Claire Quilty).

Es folgten mit *Pnin* (1957), *Pale Fire* (1962) und *Ada* (1969) – um nur die wichtigsten zu nennen – eine Reihe von Romanen, die seine herausragende Stellung in der amerikanischen Nachkriegsliteratur weiter festigten und von der Kritik hymnisch gelobt wurden. An den kommerziellen Erfolg von *Lolita* konnte freilich keines der späteren Werke anschließen, welche schon durch ihre hermetisch verrätselten Strukturen ein breiteres Publikum abschrecken mussten.⁹⁴ Der große Erfolg von *Lolita* – Buch und Film – aber erlaubte es Nabokov, sich aus seiner akademischen Lehrtätigkeit zurückzuziehen und sich gänzlich der Literatur zu widmen. 1961 zogen Véra und Vladimir Nabokov unter Beibehaltung ihrer amerikanischen Staatsbürgerschaft in die Schweiz.

⁸⁸ Nabokov, Vladimir: *Lolita. Ein Drehbuch*. Gesammelte Werke. Bd. 15.2 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 12

⁸⁹ Vgl. ebd. S. 329

⁹⁰ zitiert nach: ebd. S. 329

⁹¹ zitiert nach: ebd. S. 329

⁹² Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 567

⁹³ ebd. S. 567

⁹⁴ Wenn nicht für *Pnin*, so gilt dies doch umso mehr für *Pale Fire* und *Ada*.

Vladimir Vladimirovitch Nabokov starb am 2.7.1977 an einer Bronchialinfektion in Lausanne, begraben ist er in Vevey. Véra Nabokov starb am 7. April 1991 in Montreux.

6. ESSAYS ZUM DRAMA

Mein grundsätzlicher Standpunkt: 1a) das Drama ist da, alle Bestandteile eines perfekten Theaterstücks sind da, doch dieses perfekte Theaterstück wurde (ungeachtet dass es perfekte Romane, Erzählungen, Gedichte, Essays gibt) bisher nicht verfasst, weder von Shakespeare noch von Tschechow. Es lässt sich indessen vorstellen, und eines Tages wird es geschrieben – entweder von einem Angelsachsen oder von einem Russen. 1b) den Mythos vom durchschnittlichen Publikum zum Platzen bringen. 2) Untersuchung der Konventionen und Auffassungen, die der Möglichkeit, ein solches Theaterstück zu schreiben – und aufzuführen –, im Weg stehen. 3) Versammeln positiver, bereits bekannter Einflüsse, Anregungen durch darauf gegründete Methoden und neue Richtlinien.⁹⁵

Diese private Notiz Nabokovs macht deutlich, in welcher Art und Weise der Autor sich dem Thema seiner zwei Essays zum Theater bzw. dem Drama genähert hat. *Playwriting* und *The Tragedy of Tragedy* verfasste Vladimir Nabokov für seine Vorlesungen, die er im Sommer 1941 an der Stanford Universität in Palo Alto / Kalifornien hielt. Im Mai 1940 emigrierten er und seine Familie in die Vereinigten Staaten, und im November desselben Jahres bot ihm die Stanford Universität für den nächsten Sommer eine Dozentur an. Man entschied sich für folgende Vorlesungsthemen: „Moderne russische Literatur“ und „Die Kunst des Schreibens“, letzteres im Hinblick auf das Drama. Zusätzlich bat ihn Professor Henry Lanz von der slawischen Abteilung der Universität, „Erfolgreiches Stückeschreiben“ zum Schwerpunkt seiner Vorlesungen zu machen:

In meinen Seminarankündigungen und Programmen habe ich durchgehend auf Ihre Qualifikation als russischer Bühnenautor abgehoben, denn in Amerika ist das Stückeschreiben – wie Sie vielleicht selbst schon gemerkt haben – die beliebteste und erfolgreichste Literaturform, [...].⁹⁶

Lanz' Vorschlag, einen „Creative Writing Course“ mit Schwerpunkt Stückeschreiben zu halten, kam Nabokov sehr gelegen. Zur selben Zeit schlug er nämlich dem einstmalen berühmten russischen Schauspieler des Moskauer Künstlertheaters Mikhail Chekhov, der mittlerweile in Connecticut das Chekhov Theaterstudio leitete, vor, eine Bühnenfassung von *Don Quijote* für ihn zu erstellen. Ähnlich wie in seinen vorangegangenen Stücken *Das Ereignis*⁹⁷ und *Walzers Erfindung* wollte Nabokov das Stück in eine „spannungsgeladene, hellhörige Stimmung“⁹⁸ tauchen, „den chaotischen Zuständen gleich, in denen Menschen

⁹⁵ zitiert nach: Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. Die amerikanischen Jahre 1940-1977*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2005. S. 51

⁹⁶ zitiert nach: ebd. S. 39

⁹⁷ Vgl. Kapitel 9.

⁹⁸ Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. Die amerikanischen Jahre 1940-1977*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2005. S. 40

leben.⁹⁹ Anfangs gefielen Mikhail Chekhov Nabokovs phantastisch-absurden Ideen für die Bühnenadaption des Romans gut, und er ließ sich eine erste Rohfassung schicken, doch schon ein halbes Jahr später wurde das gemeinsame Projekt abgeblasen, denn „Chekhov schwebte für den Schluss eine christliche oder anthroposophische Apotheose vor.“¹⁰⁰

Aber nochmals zurück zum Herbst, Winter und Frühling 1940/41: Nabokov bereitete seine Kurse für Stanford in einer pedantischen und akribischen Weise vor und stellte sich ein ca. zweitausend Seiten umfassendes Manuskript zusammen, (wohl auch aus dem Grund, weil er eine lebenslange Aversion gegen das mündliche Vortragen besaß und sich in seiner mündlichen Rede sicher fühlen wollte.). Für den Kurs „Erfolgreiches Stückeschreiben“ setzte er sich intensiv mit dem Aufbau von Theaterstücken auseinander und las ein paar Anleitungen zum Schreiben von Bühnenwerken. Außer mit Basil Hogarths Ratgeber *Wie man Theaterstücke schreibt*, den er mit verächtlichem Spott kommentiert hat, ist nur noch ein Schauspieltheoretiker bekannt, mit dem er sich auseinandergesetzt hat: Konstantin Sergejewitsch Stanislawskij (1863-1938). Er las einige neuere amerikanische Dramen und beschäftigte sich wieder intensiver mit Ibsen, den er sehr schätzte.¹⁰¹

Meiner Analyse der beiden Aufsätze, möchte ich folgende Anmerkungen aus Dmitri Nabokovs Vorwort zur englischen Erstveröffentlichung seiner Essays voranstellen:

The two lectures presented here have been selected to accompany Nabokov's plays because they embody, in concentrated form, many of his principal guidelines for writing, reading, and performing plays. The reader is urged to bear in mind, however, that, later in life, Father might have expressed certain thoughts differently. The lectures were partly in typescript and partly in manuscript, ... I have limited myself to what editing seemed necessary for the presentation of lectures in essay form.¹⁰²

⁹⁹ zitiert nach: Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. Die amerikanischen Jahre 1940-1977*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2005. S. 40

¹⁰⁰ ebd. S. 44

¹⁰¹ Vgl. ebd. S. 39ff.

¹⁰² Nabokov, Vladimir: *The Man from the USSR and Other Plays, with to Essays on the Drama*. Hg. Dmitri Nabokov. San Diego: CA, 1984. S. 311ff.

5.1. Playwriting

In diesem Essay veranschaulicht Nabokov die für ihn grundlegendste und wichtigste Bühnenkonvention, welche den Ausgangspunkt bildet, sowohl für den literarischen Entstehungsprozess eines Dramas, als auch für dessen Umsetzung auf die Bühne. Dieses singuläre Axiom des Dramas sieht Nabokov verankert in der Philosophie der menschlichen Existenz, wenn er schreibt:

If, as I believe it to be, the only acceptable dualism is the unbridgeable division between ego and non-ego, then we can say that the theatre is a good illustration of this philosophical fatality. My initial formula referring to the spectators and the drama onstage may be expressed thus: the first is aware of the second but has no power of it; the second is unaware of the first, but has the power of moving it.¹⁰³

Nabokov setzt diese Beziehung zwischen dem Publikum und den Schauspielern auf der Bühne (dem Bühnengeschehen) in Relation zum Verhältnis zwischen dem einzelnen und der ihn umgebenden Welt, die er sieht, „and this too is not merely a formula of existence, but also a necessary convention without which neither I nor the world could exist.“¹⁰⁴

Denn wird entweder von der einen oder von der anderen Seite der Versuch unternommen, sich in das Geschehen einzumischen (ich mich in die Angelegenheiten der Welt oder die Welt mischt sich in meine Angelegenheiten ein.), gerät das Verhältnis zwischen dem Ich und der Welt in ein gefährliches Fahrwasser. Mischt sich also das Publikum in das Geschehen auf der Bühne oder umgekehrt ein, so hat dies zur Folge, dass der Bann gebrochen wird, der sich an „der wunderbar gleichgewichtigen, vollkommen gerecht austarierten Zweiteilung entlang der durch die Kette der Rampenlichter bezeichneten Scheidelinie“¹⁰⁵ manifestiert. Für Nabokov gelten vor allem die von manchen sowjetischen Theatermachern im Sinne des politischen Agitproptheaters unternommenen Versuche, das Publikum in die Handlung miteinzubeziehen, als absurde Missachtung der dramatischen Regeln, denn „das Theater hat *keine* ‚Massenfunktion‘, einfach deswegen, weil das Theater aus Individuen besteht.“¹⁰⁶ Das Durchbrechen der 4. Wand ist für ihn entweder eine Illusion oder das Ende jeden Stückes, denn:

¹⁰³ Nabokov, Vladimir: *The Man from the USSR and Other Plays, with to Essays on the Drama*. Hg. Dmitri Nabokov. San Diego: CA, 1984. S. 321

¹⁰⁴ ebd. S. 321

¹⁰⁵ Nabokov, Vladimir: *Eigensinnige Ansichten*. Gesammelte Werke. Bd. 21. (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004. S. 367

¹⁰⁶ zitiert nach: Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov*. Die amerikanischen Jahre 1940-1977. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2005. S. 52

[...] when the player stalks up to the footlights and addresses himself to the audience with a supposed explanation or an ardent plea, this audience is not the actual audience before him, but an audience imagined by the playwright, that is, something which is still *on the stage*, a theatrical illusion which is the more intensified the more naturally and casually such an appeal is made.¹⁰⁷

Bestätigt sieht Nabokov seine These „von dem Theatergenie Stanislawskij“¹⁰⁸, der zusammengefasst eine klare Trennung zwischen dem an seine Rolle gebundenen Schauspieler und dem nach seinem freien Willen handelnden Zuschauer zieht.

Weiters geht Nabokov auf den Unterschied zwischen dem geschriebenen Drama und dem inszenierten Drama ein, der ihm zufolge primär darin besteht, dass das Lesen eines Dramas auf einer „rein imaginativen“, seine Inszenierung hingegen auf einer auf Sinnlichkeit abzielenden Wahrnehmbarkeit beruht. Für ihn kann ein Theaterstück sein, wie es will, „solange es nur ein gutes Stück ist.“¹⁰⁹ Und die Verantwortung dafür liegt nach Nabokov zuallererst beim Autor, denn „die Substanz des Stückes freilich, wie das gedruckte Wort sie zur Erscheinung bringt, ist, was sie ist, nicht mehr, nicht weniger“. Dafür ist es notwendig, grundlegend zu unterscheiden „zwischen dem, was der Autor gibt, und dem, was das Theater dazutut.“ Das gelungene Drama ruft nach Nabokov im Betrachter hervor: „[...] Freude an Harmonie, künstlerischer Wahrheit, faszinierenden Überraschungen und die tiefe Befriedigung des Überraschtseins – und wohl gemerkt, die Überraschung stellt sich immer ein, selbst wenn man das Stück viele Male auf der Bühne gesehen und das Buch viele Male gelesen hat.“¹¹⁰

Kritik übt Nabokov weiters am exzessiven Gebrauch von Regieanweisungen, die bloß den Eindruck aufkommen lassen, dass es dem Verfasser des Dramas nicht gelang, all das in seine Dialoge hineinzupacken, was er beabsichtigte „(mit Ausnahme derjenigen Shaws)“¹¹¹. Manchmal – schreibt Nabokov – lassen sich diese „übermäßige[n] Ausschmückungen“¹¹² auf die Eitelkeit des Autors zurückführen, dass nämlich sein Stück exakt so aufgeführt werden muss, wie er es möchte.

¹⁰⁷ Nabokov, Vladimir: *The Man from the USSR and Other Plays, with to Essays on the Drama*. Hg. Dmitri Nabokov. San Diego: CA, 1984. S. 318

¹⁰⁸ Nabokov, Vladimir: *Eigensinnige Ansichten*. Gesammelte Werke. Bd. 21. (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004. S. 368

¹⁰⁹ ebd. S. 373

¹¹⁰ ebd. S. 374

¹¹¹ ebd. S. 374

¹¹² ebd. S. 375

5.2. *The Tragedy of Tragedy*

That's all very fine," said the producer leaning back in his armchair and puffing on the cigar which fiction assigns to his profession „that's all very fine – but business is business, so how can you expect plays based on some new technique which will make them unintelligable to the general public, plays not only departing from tradition, but flaunting their disregard for the wits of the audience, tragedies which arrogantly reject the causal fundamentals of the particular form of dramatic art that they represent – how can you expect such plays to be produced by any big theatre company?“ Well I don't – and this, [too], is the tragedy of tragedy.¹¹³

Als Vorarbeit für seine Vorlesungen zum Thema „Erfolgreiches Stücker schreiben“, hatte sich Nabokov akribisch mit Theaterstücken auseinandergesetzt und ihre Analyse diente ihm weniger dazu, positive Anleitungen für angehende Dramatiker zu geben, sondern hauptsächlich dazu, aufzuzeigen, welche Fehler beim Erarbeiten eines Bühnenstücks zu vermeiden seien. In beiden Essays, die ursprünglich als Vorlesungsmanuskripte dienten, unterscheidet er grundlegend zwischen dem Drama als singulärem literarischen Genre und seiner Inszenierung auf der Bühne. Nabokov vertrat die Meinung, dass allein das Werk eines Einzelnen es vermag, etwas Dauerhaftes zu kreieren, und das wiederum kann für ihn – im Bezug auf das Drama - nur entstehen, wenn man folgende Punkte beachtet:

1. Das Mechanisch-Konventionelle verträgt sich nicht mit der dramatischen Wahrheit, weil beides miteinander unvereinbar ist.¹¹⁴
2. Befreiung aus den Zwängen des Determinismus, der eine Weiterentwicklung der Tragödie blockiert.¹¹⁵
3. Die herkömmlichen und veralteten Regeln von Exposition und Auflösung sind tunlichst zu vermeiden.¹¹⁶
4. „The only audience that a playwright must imagine is the ideal one, that is *himself*. All the rest pertains to the box-office, not to dramatic art.“¹¹⁷ In anderen Worten: Nabokov ist gegen ein starres Hinarbeiten auf ein zufriedenes Publikum.

Eine der Ursachen für den seiner Meinung nach miserablen Zustand des zeitgenössischen Dramas sieht er in dessen Unterwürfigkeit gegenüber der Institution des Theaters und seiner

¹¹³ Nabokov, Vladimir: *The Man from the USSR and Other Plays, with two Essays on the Drama*. Hg. Dmitri Nabokov. San Diego: CA, 1984. S. 342

¹¹⁴ Vgl. Nabokov, Vladimir: *Eigensinnige Ansichten*. Gesammelte Werke. Bd. 21. (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004. S. 385-388, 404-406

¹¹⁵ Vgl. ebd. S. 378-382

¹¹⁶ Vgl. ebd. S. 389-395

¹¹⁷ Nabokov, Vladimir: *The Man from the USSR and Other Plays, with to Essays on the Drama*. Hg. Dmitri Nabokov. San Diego: CA, 1984. S. 342

zahllosen „collaborators“¹¹⁸. Diese, seine Liebeserklärung an die Bühnenkunst, verweist vorausschauend auf manche ihrer gegenwärtigen Probleme:

Wenn nicht jemand etwas unternimmt, und zwar bald, wird das Stückeschreiben aufhören, der Gegenstand von Diskussionen um literarische Wertfragen zu sein. Das Drama wird vollständig zur Show ausarten, es wird vollständig absorbiert werden von jener anderen Kunst, die ich heiß und innig liebe, die aber dem eigentlichen Geschäft des Schriftstellers so fern steht wie jede andere Kunst: die Malerei oder die Musik oder der Tanz. Dann wird ein Stück von der Dramaturgie, den Schauspielern, den Bühnenarbeitern geschaffen werden – und ein paar unterwürfigen Skriptlieferanten, die niemand für voll nimmt; es wird eine Kollektivarbeit sein, und die wird mit Sicherheit niemals etwas hervorbringen, das so dauerhaft wäre wie das Werk eines einzelnen; gleichgültig wie viel Talent die Kollektivistin jeder für sich besitzen, wird nämlich das Endprodukt unvermeidlich ein Kompromiss zwischen ihren Talenten sein, ein Zurechttrimmen und –stutzen, eine rationale Zahl, destilliert aus einem Gemenge irrationaler Zahlen.¹¹⁹

Der Grund für diese Entwicklung liegt in dem für ihn schon seit Jahrhunderten anhaltenden Konflikt, der hauptsächlich die literarische Gattung des Dramas quält. Die anderen literarischen Genres, etwa Roman oder Lyrik, haben ihre Befreiungsakte in Richtung Moderne positiv durchlaufen und deshalb gilt für ihn:

„Die populärsten Theaterstücke von gestern haben das Niveau der schlechtesten Romane von gestern. Die besten Theaterstücke von heute haben das Niveau von Illustrierten-Stories und dicken Bestsellern.“¹²⁰

Auslöser für die Krise, in der sich das Drama befindet, ist für Nabokov also, dass das Drama sich bis heute nicht von den Regeln der antiken Tragödie losreißen konnte, welche einem Determinismus folgen, der davon ausgeht, dass die Bedeutung der Tragödie mit der Bedeutung des Schicksals gleichzusetzen ist. Für Nabokov verhindert dieses Festhalten an der „Idee eines logisch konsequenten Schicksals, die wir bedauerlicherweise von den Alten als Erbschaft übernommen haben“¹²¹, was er sich vom Drama wünscht, nämlich „das selektive und harmonische Herausarbeiten jener losen Muster von Zufall und Schicksal, Person und Handlung, Denken und Fühlen, die es in der Realität des menschlichen Daseins gibt“¹²², „a

¹¹⁸ Nabokov, Vladimir: *The Man from the USSR and Other Plays, with to Essays on the Drama*. Hg. Dmitri Nabokov. San Diego: CA, 1984. S. 323

¹¹⁹ Nabokov, Vladimir: *Eigensinnige Ansichten*. Gesammelte Werke. Bd. 21. (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004. S. 324

¹²⁰ ebd. S. 383

¹²¹ ebd. S. 385

¹²² zitiert nach: Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. Die amerikanischen Jahre 1940-1977*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2005. S. 52 (Vorlesungsmaterial aus dem Archiv)

certain unique pattern of life in which the sorrows and passing of a particular man will follow the rules of his own individuality, not the rules of the theatre as we know them.“¹²³

Positives kann er der antiken Tragödie nur insofern abgewinnen, als sie an manchen Stellen auf Shakespeare vorausweist. Wobei Nabokov in ungewohnt bescheidener Weise von sich selbst behauptet: „Gelehrtere Menschen als ich haben den Einfluss der griechischen Tragödie auf Shakespeare abgehandelt.“ Er kann die Verehrung und Bedeutung, die den antiken Tragödien zuteil wird, nicht nachvollziehen. Bezüglich ihrer Figuren schreibt er:

[...] ich sehe mich außerstande, mich von den abstrakten Leidenschaften und nebulösen Gefühlen dieser Gestalten anrühren zu lassen, [...] und außerdem begreife ich nicht recht, wie durch Aischylos eine unmittelbare Berührung mit unserem eigenen Fühlen zustande kommen soll, wenn die größten Gelehrten selbst nicht sagen können, in welche Richtung dieser oder jener Kontext deutet [...].¹²⁴

Als Meisterwerke der Dramenliteratur führt er Shakespeares *Hamlet* und *King Lear* sowie Gogols *Revisor* an, die er als Traumtragödien – nicht zu verwechseln mit dem „präntiösen ‚Traumspiel‘“¹²⁵ – bezeichnet.

Traumtragödien nenne ich *König Lear* oder *Hamlet*, weil in ihnen die Elemente des dramatischen Determinismus durch Traumlogik oder vielleicht besser: Albtraumlogik ersetzt sind.¹²⁶

Auf Gogols *Revisor* geht er in diesem Essay nicht genauer ein, womöglich aus dem Grund, weil er eine eigene Vorlesung über ihn hielt. Daraus entstand 1942 ein Buch, das 1944 unter dem Titel *Nikolaj Gogol* erschien und quasi als Fortführung und Erweiterung der Vorlesungen über denselben gesehen werden kann. Darin findet sich ein Verweis auf Nabokovs Bezeichnung „Traumtragödie“ in dem Kapitel *Der Spuckbeamte*:

Gogol hat eine eigene Art, an jeder Wegmarke eines Stückes [...] Traumwesen ‚zweiten Grades‘ auftauchen zu lassen, die einen Augenblick lang ihre quasi-lebendige Existenz vorführen dürfen. [...] Im *Revisor* wird diese Manier gleich zu Anfang deutlich, wenn der Stadthauptmann Skwosnik-Dmucharowskij seinen Untergebenen einen kuriosen privaten Brief vorliest – dem Schulinspektor Chlopow, dem Richter Ljapkin-Tjapkin (Herr Holterdiepolder), dem Kurator der Armenanstalten Semljanika (Die Erdbeere) [...]. Man beachte die Alptraum-Namen [...] Nachdem er den einschlägigen Teil des Briefes gelesen hat, der sich mit der bevorstehenden Ankunft eines Regierungsbeamten aus Petersburg beschäftigt, liest der Stadthauptmann mechanisch weiter vor, und sein Gemurmel zeugt bemerkenswerte Sekundärwesen, die sich

¹²³ Nabokov, Vladimir: *The Man from the USSR and Other Plays, with to Essays on the Drama*. Hg. Dmitri Nabokov. San Diego: CA, 1984. S. 341

¹²⁴ Nabokov, Vladimir: *Eigensinnige Ansichten*. Gesammelte Werke. Bd. 21. (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004. S. 382

¹²⁵ ebd. S. 383

¹²⁶ ebd. S. 384ff

abrangeln, um in die erste Reihe zu kommen. [...] Das Schöne daran ist, dass diese Sekundärcharaktere später nicht selber auftreten.¹²⁷

Ibsens *Nora* und *John Gabriel Borkman* zählen noch zu den Stücken, die Nabokov als gelungen empfindet – wenngleich mit Vorbehalten, denn „Ibsen hat auch gesündigt: [...] die aberwitzigen Ergebnisse, zu denen die Konventionen des Kausalitätsprinzips führen können, [sind] in den *Stützen der Gesellschaft* übersichtlich ausgebreitet.“¹²⁸

Der immer wieder von Autoren unternommene – gut gemeinte – Versuch, in ihren Stücken „die Tragik unserer Gegenwart darzustellen, wenn nicht zu lösen“¹²⁹ scheitert für Nabokov daran, dass der Zufall (des Lebens) ausgeklammert wird. Das Grundschema dieser Stücke verändert sich nicht, egal ob „der Konflikt der Ideen anstelle des Konflikts, der aus der Leidenschaft entspringt“¹³⁰, tritt. Diese Stücke neigen zu einem „kumpelhaften Verkehr mit dem Publikum“¹³¹, der einen weiteren Grund der „Tragödie der Tragödie“ beinhaltet: Wenn sich bei einem Theaterstück alles darum dreht, das Publikum zufrieden zu stellen, so läuft man einerseits Gefahr, dasselbe zu unterfordern; andererseits ins einem solchen Hinarbeiten fast immer ein Festhalten an Konventionen inhärent – Regeln der Exposition, Verweise auf künftige Ereignisse, ein festgelegtes Voranschreiten der Handlung, bis hin zum Fallen des letzten Vorhangs, der das absolute Ende der Ursache, die letzte Wirkung darstellen muss.

Dieses Absolut-endgültig-Prinzip folgt unmittelbar aus dem Ursache-Wirkung-Prinzip: Der erreichte Zustand als Ende der Kausalkette betrachtet ist ein absolut endgültiger, weil wir eingengt sind durch die Zuchthausordnung, die wir uns selbst auferlegt haben.¹³²

Nicht einmal der von Nabokov hochgeschätzte Tschechow bleibt in dieser Hinsicht ganz verschont, auch es ist, Nabokov zufolge noch zu sehr den übernommenen Mustern und Schemata verhaftet:

[...] though he always managed a new and better kind of drama, he was cunningly caught in his own snares. I have the definitive impression that he would not have been caught by these conventions – by the very conventions he thought he had broken – if he had known a little more of the numerous forms they take. I have the impression that he had not studied the art of drama

¹²⁷ Nabokov, Vladimir: *Nikolaj Gogol*. Gesammelte Werke. Bd. 16. (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004. S. 58 und vgl. Kapitel 7.

¹²⁸ Nabokov, Vladimir: *Eigensinnige Ansichten*. Gesammelte Werke. Bd. 21. (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004. S. 386

¹²⁹ ebd. S. 400

¹³⁰ ebd. S. 400

¹³¹ ebd. S. 401

¹³² ebd. S. 388

completely enough, had not studied a sufficient number of plays, was not critical enough about certain technical aspects of his medium.¹³³

Trotz seiner Kritik an Tschechow, gehört dieser für Nabokov zu denjenigen modernen Dramatikern, in deren Stücken manche „grandiose Stellen“ zu finden sind, in denen ersichtlich wird, wie die Krise der Tragödie überwunden werden kann. So meint er über die Schlusszene der *Möwe* etwa:

This is, I repeat, a remarkable ending. Note that the tradition of the backstage suicide is broken by the chief character concerned not realizing what has happened but imitating, as it were, the real reaction by recalling a former occasion. Note, too, that it is the doctor speaking, and so there is no need to call one in order to have the audience quite satisfied. Note, finally, that whereas before his unsuccessful suicide Trepel spoke of doing it, there has not been a single hint in the scene – and still it is perfectly and completely motivated.¹³⁴

¹³³ Nabokov, Valdimir: *Lectures on Russian Literature*. (Hg.) Fredson Bowers. San Diego, New York, London: Harcourt, Inc.: 1981. S. 291

¹³⁴ ebd. S. 295

7. INTERTEXTUALITÄT ALS GEDÄCHTNISPEICHER

Warum sich bei Nabokov die Möglichkeit anbietet, eine Analyse seiner Theatertexte auf einer intertextuellen Basis zu erarbeiten, lässt sich durch folgende Punkte erläutern.

Zum einen war Nabokov ein Mensch, dessen Leben von erzwungenen Ortswechseln geprägt war. Zieht man nun in Betracht, wie eng sich Nabokov an Orte, Menschen und Passionen band, so erscheint es vor dem Hintergrund seiner turbulenten Biografie nur allzu verständlich, dass er sich auf die Suche nach etwas begab, das ihm Kontinuität gewährte. In der Literatur wurde er fündig. Sie dient ihm als Gedächtnisspeicher, in welchem Erlebtes und Gelesenes gemeinsam aufbewahrt werden können.

Auch Nabokovs Liebe zum Rätsel und zur Verrätselung kann als Erklärung herangezogen werden, wo es gilt, die überaus hohe Dichte an literarischen Querverweisen und –bezügen in seinen Romanen und Dramen zu analysieren. Nabokov, der sich selbst als mediokren Schachspieler bezeichnete, genoss gleichzeitig als Komponist kniffliger Schachprobleme hohes Ansehen, und viele seiner Werke lassen sich mit ihrem Hang zu Vexierspielen, versteckten Anspielungen und maskierten Zitaten ebenfalls als Denksportaufgaben interpretieren, bei denen der Leser mehr oder weniger gezwungen ist, die Rolle des passiven Konsumenten abzustreifen.

Nabokov war auch Literatur- und Theaterwissenschaftler, und das beweisen nicht nur seine Vorlesungen zur russischen oder englischen Literatur, sondern das bekräftigen vor allem seine eigenen Werke. Bewusst packt er seine Theaterstücke zum Beispiel in eine Schiller'sche oder Tschechow'sche Atmosphäre, bedient sich bekannter Theaterfiguren und –zitate und übernimmt, paraphrasiert oder parodiert Motive aus der Dramenliteratur. Das Mittel der Verfremdung, das Spiel mit literarischen Motiven dient ihm dazu, in seinen Stücken eine Dramaturgie zu verfolgen, die sich den herkömmlichen Konventionen und Determinismen widersetzt und damit den Sprung in die Moderne wagt.

7.1. Intertextualität

Vor einigen Wochen meldete sich bei mir ein Mann in Göttingen, der aus zwei Paar alten seidenen Strümpfen ein Paar neue machen konnte, und seine Dienste offerierte. Wir verstehen die Kunst, aus ein paar alten Büchern ein neues zu machen.¹³⁵

Der Begriff „intertextualité“ wurde von Julia Kristeva in den 1960er Jahren im geistigen Umfeld der Gruppe „Tel Quel“ geprägt. Zunächst hatte er in erster Linie politische und kulturpolitische Implikationen und wurde von der kritischen Avantgarde als Form von Protest gegen die herrschenden Verhältnisse und die gesellschaftlichen Moralvorstellungen verwendet. Unzählige sprachwissenschaftliche Disziplinen – wie zum Beispiel der französische Poststrukturalismus und der amerikanische Dekonstruktivismus – haben den Terminus übernommen und als neuen Leitbegriff für die Literatur und die Literaturkritik propagiert.

Das Konzept der Intertextualität hat viele unterschiedliche, zum Teil sogar widersprüchliche Interpretationen: Für die einen repräsentiert es das kritische Äquivalent zur Postmoderne; für die anderen ist es der zeitlose Bestandteil jeglicher Kunst; für die einen bezeichnet es den Entstehungsprozess eines Textes als solchen; für die anderen steht Intertextualität für bestimmte, exakt definierte Merkmale in einem Text; unentbehrlich für die einen und komplett überflüssig für die anderen.¹³⁶

Inter-text. Using and repeating my own and others' earlier texts. Pulling the old Poems thru the new, making the old lines a thread thru the eye of the words I am sewing. Sound and sense. The eeriness.¹³⁷

Ausgangspunkt für eine Intertextualitätstheorie wurde Julia Kristevas Konzept vom Text als „Double“ (Doppelzeichen), das neben dem manifesten, immer auch den latenten Text umfasst. Als Instrumentarium für die Textanalyse bezeichnet Intertextualität den Text–Text–Bezug. Intertextualität ist eine Literaturbetrachtung, die nicht den geschlossenen Text ins Zentrum der Lektüre rückt (wie dies etwa im Strukturalismus oder New Criticism geschieht), sondern die Funktionen anderer Texte in einem gegebenen Text untersucht.¹³⁸

¹³⁵ Vgl. Lichtenberg, Georg Christoph: *Schriften und Werke*, hrsg. V. W. Promies, 4 Bde., München 1967-1973, Bd. 1, S. 480. Zitiert nach: Lachmann, Renate: *Gedächtnis und Literatur*. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1990. S. 65

¹³⁶ Vgl. Plett, Heinrich F.: *Intertextuality*. Untersuchungen zur Texttheorie. Berlin; New York: de Gruyter, 1991. S. 3

¹³⁷ Moure, Erin: *Furious*. Toronto: Anansi 1988. In: Heinrich F. Plett: *Intertextuality*. Untersuchungen zur Texttheorie. Berlin; New York: de Gruyter, 1991. S. 3

¹³⁸ Vgl. Lachmann, Renate/ Schahadat, Schamma: *Intertextualität*. In: H. Brackert, J. Stückrath (Hg.): *Literaturwissenschaft*. Ein Grundkurs. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1992. S. 678

Der gegebene Text kann aus anderen Texten gemacht sein: Dies geschieht durch Vorgängertexte, die er aufnimmt, parodiert, umschreibt, überschreibt und verändert. Folglich existiert das Werk zwischen und neben anderen Texten; es positioniert sich durch die Relationen, in denen es zu diesen steht.

Wenn man nun einen Roman als Vertreter einer Literaturgattung liest und ihn anderen Romanen gegenüberstellt, mit diesen vergleicht und kontrastiert, dann führt dies dazu, dass in der Interpretation die Ebene des Romans selbst zum Gegenstand wird. Diese Ebene verweist auf die „dichterische Imagination“¹³⁹ und die „dichterische Interpretation“¹⁴⁰, „auf die Möglichkeiten und Grenzen, Erfahrung darzustellen und ihr Form und Bedeutung beizumessen.“¹⁴¹ Letzteres ist ein neuer Gedanke, der in der Literaturwissenschaft und ihrer Theoriebildung wichtig geworden ist: die „Autoreflexivität“ von Literatur¹⁴². Es besteht immer die Möglichkeit einen Text dahingehend zu untersuchen, was er über Sinnproduktion implizit sagt und wie sich das zu der von ihm selbst betriebenen Sinnproduktion verhält.¹⁴³

In der Literaturwissenschaft gibt es zwei konkurrierende theoretische Ansätze zur Intertextualität: einen traditionelleren und einen progressiveren, wobei letzterer theoretische Positionen des Dekonstruktivismus in die Textanalyse einbindet. Die erste Richtung verwendet Intertextualität als ein rein hermeneutisches Handwerkzeug, ohne Konzepte, die den Text oder den Sinn hinterfragen. In jüngerer Zeit gibt es Tendenzen, die sich auf die Betonung von Ambivalenz, Doppelkodierung und Überdeterminierung des intertextuell organisierten Textes konzentrieren.

Generell haben sich folgende Anwendungsformen der intertextuellen Textanalyse etabliert: Die eine Richtung versucht die Markierungen festzumachen, die auf eine Doppel- oder Mehrfachkodierung in einem Text deuten. „Dazu zählt die Beschreibung von Begriffen wie Allusion, Anagramm, Paragramm, Syllepse und *connective*, Zitat, Autozitat, Zitatizitat.“¹⁴⁴ Das Ziel dieses Verfahrens ist die Erstellung einer Intertextualitätsgrammatik.

Die andere untersucht die Beziehungen zwischen den Texten und verfolgt damit eine Analyse der Sinnerzeugung, die durch das Aufeinandertreffen zweier oder mehrerer Texte und Kontexte in Bewegung gerät. In meiner Arbeit steht dieser interpretative Ansatz im Vordergrund.

¹³⁹ Culler, Jonathan: *Literaturtheorie*. Eine kurze Einführung. Stuttgart: Reclam, 2002. S. 52

¹⁴⁰ ebd. S. 53

¹⁴¹ ebd. S. 53

¹⁴² ebd. S. 53

¹⁴³ ebd. S. 53

¹⁴⁴ Vgl. Lachmann, Renate/ Schahadat, Schamma: *Intertextualität*. IN: H. Brackert, J. Stückrath (Hg.): *Literaturwissenschaft*. Ein Grundkurs. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1992. S. 686

Der Text-Text-Bezug lässt sich mit Hilfe von drei Modellen genauer bestimmen: mit dem der Partizipation, der Transformation und der Tropik. Anders ausgedrückt: der manifeste Text verwendet die Vorläufertexte im Sinne von Weiter-, Um- und Widerschreiben.

Vorraussetzungen für die intertextuelle Analyse nach den drei oben genannten Modellen sind folgende:

1. Im Vordergrund der intertextuellen Lektüre steht die semantische Ebene eines Textes, als Ort, an dem das Zusammenstoßen der unterschiedlichen Sinnpositionen stattfindet. Der daraus entstehende semantische Mehrwert reicht von Sinnkomplexion bis hin zur Sinnzerstäubung.¹⁴⁵

2. Das Wechselverhältnis zwischen den Texten schließt immer auch eine kulturologische Begründbarkeit mit ein. Intertextuelle Verfahren variieren – genauso wie intratextuelle – von Epoche zu Epoche. Jedes literarisches Genre arbeitet mit Allusionen und Zitaten entsprechend ihrer (gegenwärtigen) Poetik.¹⁴⁶

Die 3. Prämisse beschreibt Renate Lachmann folgendermassen:

Begreift man die intertextuelle Dimension des Textes als Gedächtnis des Textes, in dem ein anderer, fremder Text erinnert, abgelöst oder weitergeschrieben wird, so erscheint Literatur als Gedächtnis der Kultur. Der Umgang mit dem fremden Text (Bewahren, Verbergen, Zerstören) zeugt von der Einstellung zur antezedenten Kultur und von seiner Selbstbestimmung im Rahmen der Kultur. Das bedeutet, dass Intertextualität eng mit dem Gedächtniskonzept verschränkt ist.¹⁴⁷

7.1.1. Partizipation

Unter Partizipation versteht man den intertextuellen Dialog, in den ein Text mit anderen Texten tritt. Indem der Text an fremden Texten partizipiert, schreibt er sich ein in die Tradition, die nicht als diachrone Textkette, sondern als offenes Textuniversum gesehen wird. Die russischen Akmeisten gehören mit ihrem poetologischen Programm zu den klassischen Vertretern einer Intertextualität der Partizipation. Die Akmeisten waren eine postsymbolistische literarische Bewegung. Formiert hat sich die Gruppe, zu deren Hauptvertretern Anna Achmatova (1889-1966), Nikolaj Gumilev (1886-1921) und Osip Mandel'stam (1891-1938) zählen, um ca. 1910 in Petersburg. Das akmeistische Gedicht als lyrische Replik tritt ein in ein fortlaufendes Gespräch mit der vergangenen und gegenwärtigen

¹⁴⁵ Vgl. Lachmann, Renate/ Schahadat, Schamma: *Intertextualität*. In: H. Brackert, J. Stückrath (Hg.): *Literaturwissenschaft*. Ein Grundkurs. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1992. S. 679

¹⁴⁶ Vgl. ebd. S. 679

¹⁴⁷ ebd. S. 679

Kultur. Zentral für die akmeistische Poetik sind Begriffe wie Schreiben – Text – Gedächtnis – Dialog.¹⁴⁸

Die akmeistische Lyrik wird von Zitaten, die aus Fremdtexten bestehen, dominiert, so dass eine Aufdeckung des intertextuellen Subtexts wesentlich ist für das Verständnis des Gedichts. Ein Beispiel dafür ist Anna Achmatowas *Poema bez geroja* (Poem ohne Held, 1940-1962). Es handelt sich hierbei um einen vielschichtigen Text, der zahlreiche Zitate und Bezüge zur Vergangenheit herstellt. Im ersten Teil *Das Jahr 1913* fallen Petersburg als Gedächtnisort und das Poem als Gedächtnistext in aufgerufenen Zitaten zusammen. In diesem Poem wird das Silberne Zeitalter Russlands, speziell in Petersburg, verhandelt. Der Hauptvertreter dieser Epoche ist für Achmatowa der symbolistische Dichter Alexandr Blok (1880-1921). Die Gedichte Alexandr Bloks, mit ihren neuartigen Rythmen, berauschten und inspirierten eine ganze junge Generation, darunter auch Vladimir Nabokov. Unter anderem schrieb Nabokov 1917 *Dwoe* (Die Zwei), eine 430 Verse umfassende Antwort auf Alexandr Bloks berühmteste Dichtung *Dwenadzat* (Die Zwölf). Nach der Revolution 1905 herrschte eine derartige Freiheit und Vielfalt in der russischen Literatur, wie sie wenige Jahre davor und danach unmöglich gewesen wäre.¹⁴⁹

Achmatowa zitiert Blok durch den gesamten ersten Teil des Poems, wodurch es ihr gelingt, retrospektiv in einen Dialog mit dem Dichter zu treten.

Die Partizipation an den Texten der Kultur geschieht in Achmatowas Poem mit Hilfe einer Poetik der Berührung, der Kontiguität; das Aufrufen der fremden Texte gestaltet sich zu einer Teilhabe an der fremden, vergangenen Kultur, die von der gegenwärtigen im Textspeicher aufbewahrt wird.¹⁵⁰

7.1.2. Transformation

Die Transformation unterscheidet sich von der Partizipation dadurch, dass sie nicht in einen „Dialog“ mit der vergangen Kultur tritt, sondern die Spuren des früheren Textes verbirgt, ihn unkenntlich macht und ihn quasi als eigenen Text präsentiert. Intertextuelle Beziehungen des transformierenden Gedächtnisaktes zeigen eine Tendenz zur Kryptik, was zur Folge hat, dass das fremde poetologische Material dem Prätext untergeordnet wird. Unter Transformation versteht man hier eine Similaritäts-Intertextualität, die den fremden Text dem eigenen

¹⁴⁸ Vgl. Lachmann, Renate/ Schahadat, Schamma: *Intertextualität*. In: H. Brackert, J. Stückrath (Hg.): *Literaturwissenschaft*. Ein Grundkurs. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1992. S. 679

¹⁴⁹ Vgl. Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov*. Die russischen Jahre 1899-1940. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 67, 160, 260

¹⁵⁰ Lachmann, Renate/ Schahadat, Schamma: *Intertextualität*. In: H. Brackert, J. Stückrath (Hg.): *Literaturwissenschaft*. Ein Grundkurs. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1992. S. 681

gleichmacht. Besonders im russischen Symbolismus, mit seiner Similaritäts-Poetik, ist die Technik der literarischen Transformation wiederzufinden. Laut Renate Lachmann „[...] zeugen symbolistische Texte von einem Analogiewahn, der das eigene im Fremden erkennt und sich von dem Mythologem der ewigen Wiederkehr leiten lässt.“¹⁵¹

Ein exemplarisches Beispiel ist Alexandr Bloks Drama *Roza i Krest* (Die Rose und das Kreuz, 1912). Der Autor verknüpft in diesem Drama zwei Prätexte miteinander: das provenzalische Romanepos *Flamenca* aus dem 13. Jahrhundert und Alexander Puschkins romantische Gedicht *Žil na svete* (Der arme Ritter, 1829). Dadurch erzeugt Blok eine spezifische symbolistische Sujetstruktur, das Sujet vom „Dichter auf der Suche nach dem Ideal“.¹⁵² *Flamenca* zieht sich als dominanter Prätext durch das ganze Drama. Seine Abschrift im Posttext ist zum Teil so präzise, dass das symbolistische Drama wie eine bloße Abbildung seines provenzalischen Vorläufers wirkt.

Durch die Verbindung der beiden Fremdtexte wird die *Žil na svete* zu einer aus Literatur gemachten Literatur. Das interessante an diesem Drama ist, dass durch die Verwendung eines fremden Texts aus einer fremden Zeit in Verbindung mit einem im russischen Literaturkanon geläufigen Gedicht (*Žil na svete*) ein neuer, eigener Text entsteht.

7.1.3. Tropik

Der letzte Typus der intertextuellen Relation geht auf Harold Blooms Tropus-Begriff zurück, der eine Vorstellung von Abwehr und Neuschrift des Vorläufertextes, eine Gegenschrift impliziert. Bloom schließt an die Theorien des russischen Formalismus an, wenn er die „Literaturgeschichte als einen ständigen Kampf des späteren Dichters gegen den früheren“¹⁵³ begreift. In seinem Aufsatz „Zur Theorie der Parodie“ schreibt Jurij Tynjanov, dass die „literarische Tradition“ oder „Nachfolge“, nicht in einer geraden Linie gedacht werden kann, die den jüngeren Schriftsteller eines bestimmten literarischen Zweiges mit dem älteren verbindet und ihn ablöst. Vielmehr besteht die Fortführung dieser geraden Linie in einem Aufbruch und einem Distanzieren bzw. Abstoßen von einem bestimmten Punkt, „also

¹⁵¹ Lachmann, Renate/ Schahadat, Schamma: *Intertextualität*. In: H. Brackert, J. Stückrath (Hg.): *Literaturwissenschaft*. Ein Grundkurs. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1992. S. 682

¹⁵² Vgl. ebd. S. 682

¹⁵³ ebd. S. 683

Kampf“. Diesen Kampf gibt es aber nur innerhalb eines literarischen Zweiges, mit den Vertretern anderer Gattungsrichtungen oder Traditionen gibt es ihn nicht.¹⁵⁴

Für Bloom bedeutet diese Auseinandersetzung zwischen dem jüngeren und dem älteren Dichter, dass sie geprägt ist von Tradition, Einfluss und Abwehr.

[...] Einfluss ist für Bloom eine Trope, die einerseits den Begriff der Tradition ersetzt, andererseits auch sein scheinbares Gegenteil meint, Abwehr. In einander abwechselnden Phasen der Imitation und der Ablehnung des Vorläufers finden ein *mis-reading* der fremden Texte und deren *re-writing* als revisionärer Akt statt.¹⁵⁵

Die heutigen Ansätze zu tropisch-intertextuellen Beziehungen haben ihre Wurzeln in den Theorien von Viktor Šklovskij und Juri Tynjanov.¹⁵⁶ Die russischen Formalisten haben sich mit der Beziehung zwischen den Romanen Fedor Dostojewskijs und der Poetik seines Vorgängers Nikolaj Gogol auseinandergesetzt. Das Machen (und Gemachtsein) von Literatur ist ein zentraler Aspekt ihrer Theorien für eine Textanalyse. Für sie bedeutet „Machen“, sich nach einem bestimmten Verfahrensrepertoire zu richten: der literarische Text als Ergebnis eines Auswahl- und Kombinationsprozesses. Das entstandene Textprodukt wird als Konstruktion gesehen, die sowohl die Anzahl der Verfahren, die sie beinhaltet, als auch deren „innertextliche Verkettung“¹⁵⁷ abbildet. Dieses Machen kann als „Innovationsleistung“¹⁵⁸ gegenüber der bestehenden Literatur standhalten. Dadurch wird die Relation des neuen Textes zum Korpus der vorhandenen Texte zu einem Element des produktionsästhetischen Konzepts. Dieses Konzept versucht die Differenzqualität zu bestimmen, die die neue Form durch die Ablösung der erstarrten und automatisierten Form erzielt hat.¹⁵⁹

Da jedes Kunstwerk nur als Form, jede Form aber nur als „Differenzqualität“, als „Abweichung“ von einem „geltenden Kanon“ angemessen wahrgenommen werden kann, muss das Vorgegebene jeweils mit berücksichtigt werden. Das bloße Konstatieren bestimmter Verfahren genügt nicht mehr; zusätzlich ist nach ihrer jeweiligen Intention und Funktion im Kunstwerk zu fragen; diese aber ist nur feststellbar im Bezugssystem der literarischen

¹⁵⁴ Tynjanov, Jurij: *DOSTOJEVSKIJ UND GOGOL*. (Zur Theorie der Parodie) IN: Striedter, Jurij (Hg.): *Russischer Formalismus*. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München: Wilhelm Fink, 5., unveränderte Auflage, 1994. S. 3; S. 302

¹⁵⁵ Lachmann, Renate/ Schahadat, Schamma: *Intertextualität*. IN: H. Brackert, J. Stückrath (Hg.): *Literaturwissenschaft*. Ein Grundkurs. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1992. S. 683

¹⁵⁶ Vgl. Šklovskij, Viktor: *Die Kunst als Verfahren*; Tynjanov, Jurij: *DOSTOJEVSKIJ UND GOGOL*. (Zur Theorie der Parodie) IN: Striedter, Jurij (Hg.): *Russischer Formalismus*. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München: Wilhelm Fink, 5., unveränderte Auflage, 1994. S. 3; S. 302

¹⁵⁷ Lachmann, Renate: *Gedächtnis und Literatur*. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1990. S. 65

¹⁵⁸ ebd. S. 65

¹⁵⁹ Vgl. ebd. S. 65

Evolution, wodurch der literar h i s t o r i s c h e Aspekt (in dieser speziellen Bedeutung) unerlässlicher Bestandteil formaler Analyse ist.¹⁶⁰

¹⁶⁰ Striedter, Jurij (Hg.): *Russischer Formalismus*. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München: Wilhelm Fink, 5., unveränderte Auflage, 1994. S. XXX

8. VERSDRAMEN

Wie es Brian Boyd so schön formulierte, bedeutete für Nabokov das Schreiben für die Bühne „playing chess without his queen.“¹⁶¹ Vor diesem Hintergrund kann man seine in den zwanziger Jahren entstandenen Versdramen gleichsam als Versuchslabor für seine spätere Prosa betrachten, doch zuallererst ziehen sie ihre Fäden zu seinen – meist als Auftragswerke entstandenen – abendfüllenden Theaterstücken.

„With his constant and pervasive interest in the artificially produced illusion of reality and in the genuinely experienced reality of illusion, it would seem inevitable for Nabokov to become interested in drama as a literary form.“¹⁶²

Thematisch weisen diese Stücke zumal auf den späteren Nabokov hin, indem sie die Auseinandersetzung mit der Realität der Realität aufnehmen, diese „typisch Nabokovsche Rekursivität, durch die mit ein paar kaum bemerkbaren Wendungen die Fiktion als Fiktion gleichzeitig beglaubigt und enttarnt wird.“¹⁶³

Zum anderen wird in den bedeutendsten von ihnen (*Der Großpapa*, *Der Tod*, *Der Pol*, *Die Tragödie des Herrn Morn*) immer wieder das Thema des Todes behandelt, was wohl darauf zurückzuführen ist, dass sie unmittelbar nach dem Tod seines Vaters entstanden. Ihre Protagonisten sind allesamt Menschen, die dem Tod ins Gesicht sehen müssen. Diese Stücke sind Fingerübungen für einen angehenden Dichter, der dem Theater insofern noch unbefangen gegenüberstand, als er in dieser Phase seines literarischen Schaffens gar nicht die Absicht verfolgte, seine Stücke auf einer Theaterbühne realisiert zu sehen. Von der Gattung des Dramas verabschiedete sich Nabokov 1938, doch inhaltlich lassen sich manche Motive in seiner späteren Prosa wieder finden. Das Theater betrachtete Nabokov nicht nur äußerlich als eine zutiefst unfreie, weil stets auf kollektive Zusammenarbeit angewiesene Institution, sondern auch innerlich hatten sich für Nabokov der Bühnenschriftsteller und das Theater unnötigerweise einem Regelsystem angepasst.

Die Vermutung liegt nahe, dass er sich bereits während seiner Arbeit an *Der Tragödie des Herrn Morn* (1924) bewusst wurde, dass das, was er ausdrücken wollte, innerhalb der herkömmlichen Regeln eines Versdramas mit seiner „psychologisch-moralischen Schicksalsdramaturgie“ nicht möglich war. Ein möglicher Grund, weshalb das längste seiner

¹⁶¹ Diment, Galya: *Plays*. In: Alexandrow, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York u. London: Garland Publishing, INC.: 1995. S. 586

¹⁶² Karlinsky, Simon: *Illusion, Reality, and Parody in Nabokov's Plays*. In: *Nabokov: The Man and His Work*. L. S. Dembo (Hg.) Madison: WI (University of Wisconsin Press), 1967. S. 183ff.

¹⁶³ Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 571

Versdramen unvollendet blieb und in Folge dessen nie einen Platz auf einer Theaterbühne fand.

In der folgenden Analyse wurde eine Auswahl zugunsten derjenigen Versdramen getroffen, in denen der intertextuelle Aspekt die höchste Dichte aufweist.

8.1. *Vagabunden (Skitalzy 1921)*

Nabokov bezeichnete sein Versdrama als eine Übersetzung - die er mit seinem Pseudonym Vladimir Sirin zeichnete - des ersten Aktes eines Vierakters eines obskuren englischen Dramatikers aus dem achtzehnten Jahrhundert mit dem Namen Vivian Calmbrood - ein Anagramm seines eigenen Namens. Andrew Field schreibt in seiner Biografie über Nabokov, dass Nabokovs literarischer Jux Erfolg zeigte und führt als Beispiel den noch am meisten Misstrauen äußernden Rezensenten an, der sich anscheinend als einziger die Mühe gemacht hatte, eine Geschichte der Englischen Literatur zu Rate zu ziehen und den Verfassernamen dort nicht finden konnte. Er gab folgenden Kommentar zu Sirins ‚Übersetzung‘ ab¹⁶⁴:

This writer does not know the ‚Vivian Kalmbrud‘ whose tragedy, *The Wanderers*, Vladimir Sirin is translating from the English. One must take the translator's word that there is such an English writer and that what we have is actually a translation from his work. In any event, for the time being only the first act of the tragedy, done in a good poetic rendition, has been printed, and the question remains open.¹⁶⁵

Skitalzy ist Nabokovs erstes Drama, das veröffentlicht wurde, nämlich in der Exilzeitschrift *Grani (Facetten, Berlin 1923)*¹⁶⁶. Wie die später entstandenen Versdramen ist auch dieses in jambischen Pentametern verfasst, allerdings bedient sich Nabokov hier auch noch eines doppelt alternierenden Reimmusters (abba, cdcd, effe, ghgh, usw.).¹⁶⁷ In den späteren Versdramen verzichtete er auf das Mittel des Reims, von dem er sich im Ausdruck stark eingeschränkt fühlte, und orientierte sich mehr am Shakespeare'schen Blankvers und der Metrik eines Puschkin.¹⁶⁸

¹⁶⁴ Field, Andrew: *Nabokov: His Life in Art*. New York: Hodder and Stoughton, 1967. S. 73

¹⁶⁵ zitiert nach: ebd. S. 73

¹⁶⁶ Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 574

¹⁶⁷ Die Übersetzerin ins Deutsche, Rosemarie Titze, hat sich allerdings für eine zwar rhythmisierte, im Übrigen aber freie Übersetzung entschieden – eine Entscheidung, der in erster Linie die Reime zum Opfer fallen.

¹⁶⁸ Vgl. Diment, Galya: *Plays*. In: Alexandrow, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York u. London: Garland Publishing, INC.: 1995. S. 587

8.1.1. Handlungsverlauf

Zwei Brüder wurden in ihrer frühen Kindheit voneinander getrennt und treffen sich zufällig in einem englischen Gasthaus im Jahre 1768 wieder. Der Einakter beginnt damit, dass sich der Wirt der Gaststätte mit einem „älteren Kaufmann“ namens Stretcher unterhält. Beide waren Opfer eines nächtlichen Überfalls im Wald. Stretcher behauptet, sich gegen den Räuber heldenhaft verteidigt zu haben, um die Gunst des Wirtens und seiner Tochter zu gewinnen. Doch diese verehrt den „Strolch“, der, Schutz suchend vor Kälte und Unwetter, von Zeit zu Zeit in das Gasthaus einkehrt, so auch an diesem Abend. Das Gespräch zwischen den dreien wird plötzlich unterbrochen, als jemand vehement gegen die Tür des Gasthauses klopft. Es ist Robert Fineret: „[...] der Wälder Fürst, des Wappens – Der Knüttel, dessen Grabinschrift – der Strick.“¹⁶⁹ Sein Bruder Eric Fineret ist nach siebzehn Jahren unsteten Herumreisens in „fernen Gegenden“ auf dem Weg zurück in das heimatliche Starfield. Ein nächtliches Unwetter zwingt die beiden, in Colvilles Gasthaus „Zum purpurnen Hund“ Unterschlupf zu nehmen, und während die Brüder zunächst nichts von ihrem gemeinsamen Hintergrund ahnen, ist es der Wirt, in dem zuerst der Verdacht aufkeimt, bei dieser Ähnlichkeit könne es sich um keinen Zufall handeln: „Weil Eure beiden Stimmen / So schrecklich, sonderbar einander gleichen.“¹⁷⁰ Das Gespräch zwischen den beiden endet in einer emotionalen Katastrophe, als Eric, entsetzt über die Grausamkeit seines Bruders, die Gaststätte schlagartig wieder verlässt, um seine Familie aufzusuchen. Robert führt ihn an der Nase herum, weigert sich, eine eindeutige Aussage über den Zustand ihrer Familie zu machen. Robert bleibt alleine sinnierend über Liebe und das harte Räuberleben an einem Tisch in Convilles Schenke zurück. „Ende des ersten Aktes.“¹⁷¹ Und damit auch des Stücks.

8.1.2. Intertextuelle Bezüge

Als Vorlage für seinen ersten längeren dramatischen Gehversuch dienten Nabokov Schillers *Räuber*, die er in das mythische England eines Robin Hood verlegte. Besonders die Figur des Robert Fineret scheint an Schillers Karl Moor angelehnt zu sein, denn wie Schillers Räuberhauptmann so erhofft sich auch Nabokovs *outlaw* Errettung für seine verdorbene Seele von der Unschuld und Liebe einer Frau – bei Nabokov ist es Silvia, die Tochter Convilles.

¹⁶⁹ Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 324

¹⁷⁰ ebd. S. 321

¹⁷¹ ebs. S. 335

Robert (*allein*): Wie durchsichtig, wie leblos sie erschien,
 Zugleich mit Sphärenklang das ganze Haus
 Erfüllte. Als ob unsichtbare Blumen
 An hohen Stengeln sie gleich pflücken wollte,
 So streckte sie die bleichen Hände aus,
 Geheimnisvoll, ihr leichter Gang erfüllt
 Von dumpfer Qual ... Ja, sie ist rein! Und du,
 Arglist'ger Teufel, sündige nur weiter!
 Aus deinen Augen blickt die finstre Nacht ...
 Wer weiß schon, welch ein Traumbild mir das Herz
 Versengt: Ich sehe einen Leidensengel
 Wie Silvia vor mir, doch blau die Augen!
 Mein Leben ist nur Nebel, Blut, Geschrei,
 In meinem tiefen Dunkel aber leuchtet
 Wie Mondenlicht, wie Lilien – die Liebe ...¹⁷²

Moor (*aufblühend, in ekstatischer Wonne*): Sie vergibt mir, sie liebt mich! Rein bin ich wie der
 Äther des Himmels, sie liebt mich. – Weinenden Dank dir, Erbarmen im Himmel! (*Er fällt auf
 die Knie und weinet heftig.*) Der Friede meiner Seele ist wiedergekommen, die Qual hat
 ausgetobt, die Hölle ist nicht mehr – Sieh, o sieh, die Kinder des Lichts weinen am Hals der
 weinenden Teufel – (*Aufstehend zu den Räufern.*) So weinet doch auch! Weinet, weinet, ihr
 seid ja so glücklich – O Amalia! Amalia! (*Er hängt an ihrem Mund, sie bleiben in stummer
 Umarmung.*)¹⁷³

Die Figur der Silvia erinnert in ihrem psychologischen Aufbau an Schillers Amalie. Beide Frauen fühlen sich hingezogen zu unberechenbaren Charakteren, vertrauen deren Liebe mehr, als der ihrer Nebenbuhler – Schillers Franz von Moor und Nabokovs Stretcher. Doch darüber hinaus lädt Nabokovs Einakter nicht dazu ein, viel mehr über dessen Protagonistin zu erfahren. Zu dem einen fühlt sie sich hingezogen, den anderen weist sie ab, und darüber stehen die schützenden Worte ihres Vaters, wenn dieser ihren Verehrer Stretcher zurechtweist:

Colville: Besinn dich, Freund! Vertreib das Zornesknirschen
 Und widersprich nicht den Jungmädchenträumen.
 Denn hundert Augen hat die Jugend, und
 Wo wir nur Wolken sehen, Scheußlichkeit,
 Erblickt sie Ritter, schwerter, Federbüsche,
 Ein buntes Wogen, Strahlenkreuze gar
 Auf düstren Kettenpanzern.¹⁷⁴

¹⁷² Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 335

¹⁷³ Schiller, Friedrich: *Die Räuber*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2001. S. 145

¹⁷⁴ Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 311

8.1.3. Struktur

Nabokov orientiert sich beim Aufbau seines Einakters noch stark an einer klassischen Tradition des rhetorischen Dramas: so stimmt etwa der Anfang *Der Vagabunden* mit Schillers Exposition der *Räuber* überein. Die Hauptpersonen Robert Fineret und Karl von Moor werden, bevor sie selbst die Bühne betreten, von anderen Figuren beschrieben, wobei in beiden Stücken der Schwerpunkt der Charakterexposition auf der ausgeprägten Grausamkeit der jeweiligen Protagonisten liegt. Sowohl in den *Räubern* als auch in den *Vagabunden* ist jedoch die Objektivität dieser Beschreibungen von vornherein infrage gestellt, da die Beschreiber ihre eigenen Interessen verfolgen. So macht in den *Räubern* Franz Moor seinen Bruder vor dessen Geliebten Amalie und vor seinem Vater mit Unwahrheiten schlecht. Die Parallele dazu findet sich in den *Vagabunden* in der Figur mit dem Namen Stretcher, der um die Gunst der Tochter des Wirtes buhlt und den Räuber sicher auch deshalb vor Silvia und ihrem Vater als „Wolf“ und „blutge[n] Dieb“ beschimpft: „Schon lange müsste / Er baumeln, einem starken Espenast / Zur Zierde!“¹⁷⁵ Wie Franz Moor bedient sich auch Stretcher erfundener Begebenheiten, um selbst besser dazustehen als der Räuber.

Doch ist Schillers Stück eine „dramatische Geschichte“, die ihre Aufgabe für das Theater als moralische Bildungsanstalt erfüllt, denn „[...] das Laster nimmt den Ausgang, der seiner würdig ist. Der Verirrte tritt wieder in das Geleise der Gesetze. Die Tugend geht siegend davon.“¹⁷⁶ Nabokovs *Vagabunden* enthalten sich hingegen jeglicher moralischer Urteile, und es lässt sich nur vermuten, welchen dramatischen Fortlauf das Versdrama nehmen könnte. Ungeachtet dessen, dass dieses Stück aus einem literarischen Jux heraus entstanden ist, ist es ein interessanter Versuch eines jungen Schriftstellers in literarischer Nachahmung.¹⁷⁷ Andrew Field, der Nabokovs Stück mit dem „sentimental English drama“¹⁷⁸ vergleicht, schreibt:

The Wanderers is an „imitation“ only in the broadest sense of that term, and one is struck most of all by precisely its superiority over model English melodramas of the period. Nabokov has made such literary expeditions to other centuries and literary climates on several other occasions throughout his career. In 1942 he even undertook to write a conclusion to Pushkin's unfinished poetic drama *The Water Nymph*. I think that there may be no more difficult type of

¹⁷⁵ Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 310

¹⁷⁶ Schiller, Friedrich: *Die Räuber*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2001. S. 7

¹⁷⁷ Vgl. Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov*. Die russischen Jahre 1899-1940. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 308

¹⁷⁸ Field, Andrew: *Nabokov: His Life in Art*. New York: Hodder and Stoughton, 1967. S. 74

literary exercise than this, and proper appreciation of such writing places greater demands upon the reader also.¹⁷⁹

¹⁷⁹ Field, Andrew: *Nabokov: His Life in Art*. New York: Hodder and Stoughton, 1967. S. 74ff.

8.2. Der Tod (*Smert* 1923)

8.2.1. Handlungsverlauf

In einem Zimmer im Cambridge des Jahres 1806 führt Gonville, in der Regieanweisung schlicht als „Magister rerum naturalium“ bezeichnet, ein Selbstgespräch vor dem Kaminfeuer. Er spricht zunächst von der Macht, die die Wissenschaft denen, die sie beherrschen, über andere Menschen verleiht. Dann ist die Rede von einem Mann, dessen Gehirn für Gonville so einfach zu lesen ist, „Als hätte er mit bunter Tinte selbst / Gezeichnet es“¹⁸⁰. Nur eine Windung dieses Gehirns ist ihm trotz aller Mühe bisher verborgen geblieben, aber: „Jetzt erst, vielleicht gelingt es, / Wenn unvermutet er erfährt...“¹⁸¹ – und schon klopft es und Edmond „ein junger Student“ tritt auf. Das Gespräch dreht sich im folgenden um Gonvilles eben verstorbene Frau Stella. Während sich Gonville vergleichsweise gefasst zeigt, ist Edmond durch den Tod Stellas zutiefst erschüttert. Auf Gonvilles Frage, woran er die ganze Woche gedacht habe, antwortet Edmond: „An Tod allein.“¹⁸² Der Tod Stellas hat Edmond in eine tiefe Depression gestürzt, die freilich dem Studenten zufolge viel weiter zurückreicht: er spricht von seinem Glaubensverlust – „Früher, / Da glaubt ich an den Wolkengreis, der droben / Inmitten seliger Gespenster sitzt“¹⁸³ –, seiner folgenden Orientierungslosigkeit und seiner Errettung durch den Naturwissenschaftler Gonville: „[Du] zogst an meinen blinden, fest verklebten / Gedanken, dröseltest sie auf, ersetztest / Die Zweifel mir durch kalte Wissenschaft.“¹⁸⁴ Wie das Adjektiv „kalt“ aber schon andeutet, vermag auch die Wissenschaft das Sinnvakuum Edmonds nicht zu füllen, die Erde erscheint ihm nur noch als „wurmzerfreßne[r] Klumpen“¹⁸⁵. Und so enthüllt er Gonville den eigentlichen Zweck seines Kommens: er bittet ihn darum, ihm einen Gifttrank zu geben, damit er seinem Leben ein Ende bereiten könne. Gonville ist einverstanden, stellt aber die Bedingung, dass Edmond in seiner Anwesenheit Selbstmord begeht. Edmond hat keine Einwände und trinkt das Gift.

Der zweite Akt – „*Es sind nur wenige Augenblicke vergangen*“¹⁸⁶ – setzt mit einem Monolog Edmonds ein: ist er nun tot oder noch am Leben? Er schildert seine Sinneswahrnehmungen, die doch wohl für zweiteres sprechen; außerdem sitzt ihm gegenüber immer noch Gonville,

¹⁸⁰ Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 339

¹⁸¹ ebd. S. 339

¹⁸² ebd. S. 341

¹⁸³ ebd. S. 342

¹⁸⁴ ebd. S. 342

¹⁸⁵ ebd. S. 342

¹⁸⁶ ebd. S. 349

der ihm aber auf ingeniose Weise erklärt, dass er wirklich tot ist, dass es sich bei Edmonds Wahrnehmungen nur um „Imagination“ handelt: „Geht es dem Verwundeten / Nicht ebenso, wenn er zurückkehrt aus / Der Ohnmacht und den weggerissnen Arm, / Die nicht vorhandnen Finger spürt und regt?“¹⁸⁷ Nachdem er Edmonds Zweifel durch diesen Vergleich mit Phantomschmerzen ausgeräumt hat, kommt Gonville zum eigentlichen Zweck seines Experiments, indem er beginnt, Edmond über sein Verhältnis zu Stella auszufragen, über jenen Punkt also, der ihm bisher verborgen geblieben ist. Edmond gesteht seine Liebe zu Stella, gesteht auch, dass er ihr diese Liebe gestanden hat, aber nichts weiter als einen tiefen Blick dafür von ihr zurückbekommen hat. Da Gonville nun alles erfahren hat, was er wissen wollte, holt er Edmond langsam wieder aus seiner Täuschung zurück. Edmond zeigt sich angewidert von Gonvilles Trick: „Durch kalter Lüge Schlag der Liebe Wahrheit / Mir zu entreißen, dies war deine Absicht!“¹⁸⁸ Aber – dies der Paukenschlag, der für den Schluss aufgespart wurde -: Gonvilles Experiment war nicht auf einer, sondern auf zwei Lügen aufgebaut, denn auch Stellas Tod war nur vorgetäuscht. Das Stück endet mit Gonvilles Ruf in die Kulissen: „Stella! / Nun komm schon...“¹⁸⁹

8.2.2. Die kalte Wissenschaft

1922 stirbt Nabokovs Vater an den Folgen eines Attentats in Berlin; ein Jahr darauf veröffentlicht die russische Exilzeitung *Rul* Nabokovs Zweiakter *Der Tod*. Der Schock, den der Tod des geliebten Vaters Nabokov zugefügt hat, ist in fast jeder Zeile des Versdramas spürbar. In kaum einem anderen Werk Nabokovs – erzählerisch oder dramatisch – wird die Sterblichkeit des Menschen derart illusionslos ins Auge gefasst wie hier. Obwohl im Stück selbst eigentlich niemand, weder Stella noch Edmond, wirklich stirbt, ist der Tod doch allgegenwärtig und wird mit Bildern beschrieben und umkreist, die an Morbidität ihresgleichen suchen. Als Edmond nach Einnahme des Tranks verwundert anmerkt, dass seine Sinne weiterhin intakt sind, belehrt ihn Gonville, dass das nur „unbeständiger Widerhall“¹⁹⁰ sei:

¹⁸⁷ Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 339

¹⁸⁸ ebd. S. 361

¹⁸⁹ ebd. S. 362 Für eine gänzlich gegenläufige Sichtweise auf den Handlungsverlauf vgl. Field, Andrew: *Nabokov: His Life in Art*. New York: Hodder and Stoughton, 1967. S. 75: “Beyond that, any plot summary of *Death* must be highly problematical, for it is by no means certain that death actually occurs in the play, and, if so, how many deaths there are.”

¹⁹⁰ Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 350

Das Leben ist ein Reiter, jagt
 Gewöhnlich pfeilgeschwind dahin. Auf einmal
 Bricht ab der Weg. Das Pferd stürmt weiter, springt
 Hinein ins Leere – jetzt pass auf, hör zu:
 Der Reiter schwebt im Raum, schwebt überm Abgrund
 Der Absturz aber, der erfolgt nicht gleich!
 Der ungestüme Vorwärtsdrang hält an
 Und trägt ihn, trügt ihn auch, er sitzt noch fest
 Im Sattel, gibt dem Pferd die Sporen, sieht
 Vor seinen Augen den bekannten Himmel.
 Obgleich er ja allein im Raum, obgleich
 Kein Weg zurück...Und dieser Augenblick,
 Verstehst du, dieser Augenblick folgt jenseits
 Des endlichen, des Daseins auf der Erde:
 Das Leben galoppierte, ins Gesicht
 Die Mähne peitschte, Wind blies in die Seele –
 Nun brach der Weg ins Nichts.¹⁹¹

Die Tatsache, dass Gonville hier nichts weiter bezweckt, als Edmond für das folgende Verhör sich gefügig zu machen, nimmt dem Bild vom Reiter, der über dem Abgrund schwebt, nichts von seiner furchteinflößenden Wirkung. Edmond befindet sich laut Gonville bereits „außerhalb der Zeit“:

... Vielleicht
 Auch liest dein Gonville auf dem Friedhof schon
 Auf einem flachen Grabstein deinen Namen.
 Darunter liegst du, in dem fetten Erdreich,
 Die Lippen faulen und die Muskeln platzen,
 Dazwischen galleartig, ein schwarzer Schleim,
 In dem zahllose weiße Maden wimmeln...¹⁹²

Wie lässt sich diesen Schreckensbildern begegnen? Das Stück liefert zwei mögliche Antworten. Gonville selbst setzt auf den Stoizismus des Wissenschaftlers, dessen Wissbegierde ihm seine eigene Mortalität verdrängen hilft:

Ein Gefangner, der,
 Die Hinrichtung erwartend, selbstvergessen
 Betrachtet eine Spinne – dies das Bild
 Des Wissenschaftlers von der Welt.¹⁹³

¹⁹¹ Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 350

¹⁹² ebd. S. 352

¹⁹³ ebd. S. 341 Die vom Durst nach Erkenntnis gespeiste Selbstvergessenheit des Wissenschaftlers wird ein wenig später noch einmal von Gonville thematisiert, wenn er sich in eine Reihe mit einem berühmten Vorgänger stellt: „Kennst du doch / Den Freund: Wie Plinius wißbegierig, wird er / Selbst des Vesuves Schwären noch betrachten, / Solang von dort der Feuereiter quillt / Und zischend, fauchend sich zum Angriff schickt.“ ebd. S. 346

Aber Gonville ist alt,¹⁹⁴ und für einen jüngeren Mann wie Edmond liegt eine andere Möglichkeit, der Seele, „eingesperrt ins Labyrinth / Der Knochengitter, Sehne und Membranen“¹⁹⁵, einen Weg ins Freie zu bahnen, näher: die Liebe. So wird die stoische Kälte Gonvilles mit Edmonds ekstatischer Liebeserfahrung kontrastiert, über die er nun, da er sich tot glaubt, offen sprechen zu können vermeint:

Unsäglich wohl, zugleich unsäglich weh
War mir bei Stella, und sie wußte es
Doch wie beschreib ich Schauer und Visionen?
Ich hörte unzählige Welten tosen
Im Rascheln ihres Kleids, ich witterte
Geheimnisse in allem, was sie sagte –
Die hochgeworfenen Hände, wilden Schreie
Mir unbekannter Götter.¹⁹⁶

Statt der einen, begrenzten, wissenschaftlich beschreibbaren Welt, tun sich durch die Erfahrung der Liebe für Edmond viele Welten auf, und der von der Wissenschaft vertriebene Wolkengreis hinterlässt keine wirklich schmerzhaft Lücke, wo die Liebe die Schreie unbekannter Götter hörbar macht. Erst mit dem Scheintod Stellas wird das streng wissenschaftliche Weltbild, das Gonville seinem Studenten Edmond vom Katheder vermittelte, unerträglich:

An diesem Eisberg glitt
Ich ab. Die Rätsel dieser Welt, erforscht
In alter wie in neuer Zeit- was Ziel
Und Sinn des Daseins sei –all das verschwand
Vor deinem unangreifbar strengen Schluß:
Es gibt kein Ziel, gibt keinen Sinn!¹⁹⁷

¹⁹⁴ Über Alter und Aussehen Gonvilles wird zwar in den Regieanweisungen nichts gesagt, dennoch gibt es genügend Hinweise darauf, dass die Ehe Stellas und Gonvilles nicht zuletzt aufgrund des Altersunterschieds auf einer prekären Grundlage steht. Während Stella gerade einmal zwanzig Jahre alt sein dürfte – „Zwanzig Jahre pumpt / Das Herz, es preßt lebendig Blut in Adern, / entspannt und nimmt erneut das Blut zurück - / und plötzlich bleibt es stehen ... (S. 340, Gonville über Stellas angeblichen Tod) – wird Gonville von Edmond, nachdem dieser den Trank eingenommen hat, folgendermaßen beschrieben: „Der schwere Umriß der gewölbten Stirn, / Die borstig dichte Braue, an der Schläfe, / Der steinernen, das Schlangenknaul der Adern...“ Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 349

¹⁹⁵ ebd. S. 342

¹⁹⁶ ebd. S. 356f.

¹⁹⁷ ebd. S. 343

8.2.3. Struktur

Der Tod ist ein Stück, das von Dualismen und Dichotomien sowohl inhaltlich als auch strukturell geprägt ist. Auf inhaltlicher Ebene haben wir die Gegensatzpaare Leben versus Tod, Alter versus Jugend, Wissenschaft versus Liebe, Stoizismus versus Leidenschaft. Dem entspricht in struktureller Hinsicht die Einteilung des Stücks in zwei Akte sowie die Reduktion des Bühnenpersonals auf nur zwei Protagonisten, die gleichzeitig Antagonisten sind. Zieht man in Betracht, dass es sich bei diesem Stück um ein Frühwerk Nabokovs handelt, so muss man die technische Versiertheit des Autors bewundern. Mit erstaunlicher Ökonomie ist die Exposition bereits nach wenigen Versen abgeschlossen, und auch danach wird das Tempo kein einziges Mal gedrosselt. Zwar gibt es in beiden Akten zahlreiche Passagen, in denen ein lyrisch-elegischer Ton vorherrschend ist, doch wirken sich diese insofern nicht verlangsamen auf den Fortgang der Handlung aus, als sie streng funktional eingesetzt werden. Im ersten Akt dienen sie dazu, die unterschiedlichen Standpunkte der beiden Hauptfiguren voneinander abzugrenzen; im zweiten Akt wiederum ist es die durch die dramatische Ironie herbeigeführte Spannung – Edmond wähnt sich tot und beginnt, ganz unbefangen, von seiner Liebe zu sprechen –, durch die die Lyrismen gleichsam aufgefangen werden. Edmonds Beichte, welche andernfalls vielleicht etwas ausschweifend anmuten würde, gewinnt dadurch an *suspense*, dass er sich erst ganz zum Schluss darüber klar wird, dass er sich in einer Verhörsituation befindet.

Als besonders gelungener dramaturgischer Kunstgriff kann schließlich betrachtet werden, dass sich unter der binären Oberfläche des Stücks eigentlich eine Dreiecksgeschichte verbirgt und dass die eigentliche Hauptfigur, Stella, zwar in der Figurenrede ständig präsent ist, auf der Bühne selbst jedoch keinen einzigen Auftritt hat. *Der Tod* endet genau in dem Moment, da sich Stella anschickt, endlich aus den Kulissen hervorzutreten.¹⁹⁸

8.2.4. Intertextuelle Bezüge

Der wichtigste Bezugspunkt von Nabokovs *Der Tod* ist zweifellos der Fauststoff.¹⁹⁹ Aber welche Bearbeitung des Faust-Stoffs liegt dem Stück zugrunde? Das Volksbuch aus dem späten 16. Jahrhundert darf man hier wohl von vornherein ausschließen. Bleiben die beiden

¹⁹⁸ Zu einem weiteren Aspekt, der dem Stück zusätzliche Kompaktheit verleiht, nämlich der dichten, hypnotisch repetitiven Bildsprache, vgl. den folgenden Abschnitt 8.2.4.

¹⁹⁹ Ein „romantisches, leicht an den Fauststoff anklingendes Lesedrama“ nennt Brian Boyd dieses Stück. Vgl. Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. Die russischen Jahre 1899-1940*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 332

berühmtesten Dramatisierungen des Stoffs, diejenige Christopher Marlowes und diejenige Goethes. Indem Nabokov die Handlung ins Cambridge des Jahres 1806 verlägt, lässt er die Frage danach, welches der beiden Stücke ihm als Folie gedient hat, ins Leere laufen. Denn während die Ortsangabe an Marlowe denken lässt, der nicht nur dieselbe Universität wie Nabokov sondern sogar dasselbe College (Trinity) wie dieser besucht hatte,²⁰⁰ verweist die Jahreszahl wiederum auf Goethe, der den ersten Teil des Faust 1806 fertigstellte. Ob Nabokovs Deutschkenntnisse ausreichend waren, den Goethe'schen Faust im Original zu lesen, darf bezweifelt werden – Nabokov selbst machte nie ein Hehl daraus, dass er sich sogar in seiner Berlinerzeit kaum für deutsche Literatur interessierte und sich sprachlich von seiner Umwelt abgeschnitten fühlte. In Übersetzung war ihm Goethes *opus magnum* aber gewiss vertraut. Viele Jahre später führt er etwa in seinem Gogolbuch den Goethe'schen Faust als ein Paradebeispiel für poschlost, also pseudointellektuellen Kitsch, an. Von dieser ablehnenden Haltung ist in *Der Tod* freilich noch nichts zu spüren. Den Freiheiten, die sich Nabokov gegenüber seiner Vorlage herausnimmt, liegt keine parodistische Intention zugrunde. So zeigt Gonville etwa im Gegensatz zu seinem Vorgänger keineswegs suizidale Tendenzen. Wo Faust nur mit – buchstäblich - Engelsstimmen von der physischen Selbstausschöpfung abgehalten werden kann, ist es bei Nabokov nicht der Lehrer sondern der Schüler, der zur Phiole greift. Anders als Faust fühlt sich Gonville auch nicht eingezwängt in den Käfig einer nüchternen Wissenschaft, im Gegenteil: Wissen verleiht Macht, und Macht bereitet Genuss, wie in den von Gonville gesprochenen Eingangsversen deutlich wird:

...Und derart über fremden Geist zu herrschen,
 Vergleiche ich mit meiner Wissenschaft:
 Wie schön, vorher zu wissen, welche Mischung
 Sich einstellt, wenn die grünlichblaue Flamme
 Zwei Salze langsam sich verschmelzen läßt, Der neblig weiße Kolben sich verfärbt.
 Wie schön zu wissen, daß die graue Masse
 Im Knochenbett, medusengleich, sowohl
 Geniale Träume wie Gebete wie
 Das All gebiert...²⁰¹

²⁰⁰ Ein weiterer zeitversetzter „Kommilitone“ Nabokovs, Lord George Byron, huscht ebenfalls durch das Stück, inkognito und doch klar erkennbar, wenn sich Edmond an ein Gelage mit befreundeten Studenten erinnert: „Ein schöner Jüngling, hinkend zwar, er führte / Ein zahmes Bärenjunges aus Moskowien/ Mit sich, und keimlich klirrte dessen Kette, / Dieweil sein Herr, die Ellenbogen auf / Dem Tisch, die Spitzenrüschen der Manschette / Gepreßt an wächsern bleiche Schläfen, seine / Gedichte von Zypressen weinte“ Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 354. Byron immatrikulierte übrigens 1806, also genau in dem Jahr, in dem *Der Tod* spielt.

²⁰¹ Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 339

Die Verzweiflung Fausts ist bei Nabokov gewissermaßen externalisiert: nicht Gonville ist es, der die Sehnsucht nach etwas, das jenseits der Wissenschaft liegt, artikuliert, sondern Edmond. Diese charakterliche Aufspaltung in zwei Figuren lässt einen den Dialog in *Der Tod* bisweilen wie ein qualvolles Selbstgespräch wahrnehmen. Ein Selbstgespräch des Autors? Nabokov selbst war ja zeitlebens nicht nur Dichter, er war auch Wissenschaftler und hat als solcher nicht nur geforscht und publiziert, sondern auch – in seiner neuen amerikanischen Heimat – angesehene Posten bekleidet.²⁰² Er konnte also wie kaum ein anderer mit Faust behaupten, dass zwei Seelen in seiner Brust wohnten.

Umgekehrt ließe sich auch sagen, dass Gonville einen Mephistopheles nicht braucht, da er diesen schon internalisiert hat: wozu hätte er ihn auch nötig, kommt er doch mit seiner Finte ebenso schnell ans Ziel, wie er dies mit Magie vermocht hätte?

Ein anderer Text, der immer wieder durch den *Tod* hindurchschimmert, ist Puschkins *Mozart und Salieri*. Nicht nur die Behandlung des Verses erinnert, wie in der Sekundärliteratur bereits festgestellt worden ist,²⁰³ an Puschkin – hier wie dort findet man den Blankvers vorherrschend, also ungereimte jambische Pentameter. Auch inhaltlich gibt es Parallelen. Das Gift, welches Gonville Edmond verabreicht, hat einen lethaleren Vorgänger in dem Gift, mit dem sich Salieri seines Widersachers Mozart entledigt, mit dem Unterschied, dass sich bei Puschkin die Eifersucht des Protagonisten nicht auf eine Frau, sondern auf die überlegene Schaffenskraft Mozarts richtet. Und auch hier finden wir den Protagonisten wieder in einem Zimmer sitzend gedankenbrütend über dem Gift:

Salieri: Hier ist das Gift, Isoras Abschiedsgabe.
Schon achtzehn Jahre trage ich es nun –
und seit der Zeit schien mir das Leben oft
wie eine schwere Wunde; unbekümmert
saß oft mein Feind mit mir an einem Tisch,
und nie hab ich dem Flüstern der Versuchung
mein Ohr geliehn, obwohl ich doch nicht feige
und Kränkung tief empfinde und das Leben
kaum liebe. Habe jedesmal gezaudert.²⁰⁴

Doch im Unterschied zu Salieri hat Gonville es nicht wirklich auf das Leben seines Freundes, Schülers und Widersachers abgesehen. Der Tod ist bloß ein vorgetäuschter, und auch für

²⁰² Vgl. Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov*. Die amerikanischen Jahre 1940-1977. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2005.

²⁰³ So meint etwa Brian Boyd, dass die Nabokov'schen Verse ihre neue Kraft der schmucklosen Strenge und Klarheit der Puschkinschen Versdramen verdanken. Vgl. Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov*. Die russischen Jahre 1899-1940. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 333

²⁰⁴ Puschkin, Alexander: *Mozart und Salieri*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1985. S. 15

dieses Motiv des vorgetäuschten Todes gibt es mit Shakespeares *King Lear* einen Text, in dem es vorweggenommen ist, wenngleich auch hier Nabokov sich der Vorlage mit souveräner Freiheit bedient. Bei Shakespeare führt Edgar im 4. Aufzug, 6. Auftritt²⁰⁵ seinen verzweifelten, seinem Leben ein Ende bereiten wollenden Vater Gloster an den Rand einer Klippe und lässt ihn in den Tod springen. In Wahrheit geschieht natürlich nichts dergleichen: Gloster, der zuvor in einer der brutalsten Szenen der Theatergeschichte geblendet worden war, glaubt, einen tiefen Sturz überlebt zu haben, während Edgar ihn gar nicht bis zum Rand geführt hat und so die Fallhöhe gleich null ist. Dennoch wirkt die Therapie, und Gloster fasst wieder Mut, sein Leben weiter zu leben. Dass Nabokov diese eindrucksvolle Szene beim Abfassen seines Zweiakters vor Augen stand, darauf deutet nicht nur der Name von Gonvilles Gegenspieler Edmond hin;²⁰⁶ es ist vor allem die in *Der Tod* geradezu obsessiv häufig gebrauchte Metapher des Fliegens, Fallens, Stürzens, wodurch ein Zusammenhang mit der Klippenszene in *King Lear* wahrscheinlich wird. So wird der Übergang vom Leben zum Tod am eindringlichsten mit dem Bild des Sturzes beschrieben:

...so dauert um so länger
Der Augenblick des Schwebens, Vorwärtsstürmens
Im Leeren, vor dem schicksalhaften Fall.²⁰⁷

Der Sturz ist unvermeidlich. Plötzlich wird
Die Leere dir das Herz abdrücken, wird
Die Welt aus deiner Imagination
Ins Trudeln kommen und zusammensacken.²⁰⁸

Aber nicht nur der Tod gehört in dieses Bildfeld; auch die Liebe wird dem Flug verglichen, ihre Enttäuschung mit dem Absturz; so, wenn Edmond den einen Moment der Ekstase schildert, da er Stella in die Augen sah:

Mir schien
Wie wir uns derart gegenüberstanden,
Als breiteten wir Riesenflügel aus,
Worauf sich einen Augenblick die Spitzen
Der sichelförmigen, glutheißen Flügel
Berührten...Du verstehst, unmittelbar
Fiel ab die Welt, erhoben wir uns hoch
Zum Firmament – bis plötzlich sie den Flug
Abriß allein durch einen Wimpernschlag²⁰⁹

²⁰⁵ Vgl. Shakespeare, William: *König Lear*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2006.

²⁰⁶ Edmund ist in *King Lear* der Name von Edgars Halbbruder, dem Bastard.

²⁰⁷ Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 351.

²⁰⁸ ebd. S. 351

Und noch ganz am Ende des Stücks, als Stellas Nahen sich durch Rascheln von der Treppe ankündigt, fleht Edmond Gonville an:

Laß sie nicht ein! Ich muß erst überdenken...
Mir graut...Gib Aufschub, bitte, stör den Flug nicht...
Das ist das Ende, ist der Absturz...²¹⁰

So endet das Stück in angemessen paradoxer Weise: gerade in dem Moment, da Edmond begreift, dass er den Sprung hinab ins Ungewisse gar nicht getan hat, dass die Klippe keine Klippe war, fühlt er, wie er ins Leere fällt.²¹¹

²⁰⁹ Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 351

²¹⁰ ebd. S. 362

²¹¹ Zum Bildfeld des Fallens vgl. auch: „In meinem Innern wuchs / Erregung, meine Seele war gepeinigt, / Da klafften Abgründe so tief wie Augen...“ Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 363. und „Wisse: Während noch im Leeren / Der Reiter vorwärts stürmt, beschwöre ich / Auch weiterhin Erscheinungen...“ ebd. S. 361

9. *Das Ereignis (Sobytiye, 1938)*

Zwölf Jahre nachdem sein Exilstück *Der Mann aus der UdSSR* in Deutschland auf die Bühne kam, war Nabokov wieder bereit, auf Anregung von Ilja Fondaminskij, einen Förderer des Russischen Theaters in Paris, ein Theaterstück zu schreiben. Von Mitte November bis Mitte Dezember 1937 arbeitete er in Menton (Pension Les Hespérides, Place St. Roch) am *Ereignis (Sobytiye)*. Erstmals veröffentlicht wurde es in der exilrussischen Pariser Literaturzeitschrift *Russkije sapiski* am 4. April 1938. Die Uraufführung von *Sobytiye* fand am 4. März 1938 in der Arena des Russischen Theaters, der *Salle des Journaux* der *Bibliothèque Nationale*, statt. Regisseur und Bühnenbildner war der Maler und Schriftsteller Jurij Annenkov, der mit viel Begeisterung das Stück auf die Bühne brachte. Jedoch endete der Premierenabend mit einem Verriß des Stückes tags darauf in der *Poslednije nowosti*, woraufhin beschlossen wurde, nur mehr eine Vorstellung zu geben. Am zweiten Abend war das Publikum jedoch ganz anders Meinung, als bei der Premiere und äußerte lautstark seine Begeisterung für das Stück während der Aufführung. Die daraus einsetzende Diskussion, machte *Das Ereignis* zu einem exorbitanten Erfolg innerhalb der Pariser Emigrantenszene:

Nie zuvor in der Geschichte des Emigrantentheaters hatte etwas die Gemüter so sehr und so kontrovers erregt – nie zuvor hatte ein Stück die Konventionen der Bühnenliteratur so unverfroren missachtet -; die Folge: *Das Ereignis* war, wie die Gazetten jetzt eiligst meldeten, zu dem Ereignis der Saison geworden.²¹²

Insgesamt wurde das Drama viermal ungekürzt aufgeführt und anschließend in Emigrantentheatern in Prag, Warschau, Belgrad und New York inszeniert.

Zu den Kritikern, die Sirins literarischen Werdegang während seiner Exilzeit am kontinuierlichsten verfolgten und mit Besprechungen begleiteten, gehörte der aus Moskau stammende und im vorrevolutionären Russland zu den meistgelesenen Schriftstellern und bedeutendsten Literaturwissenschaftlern gehörende Wladislaw Felizianowitsch Chodassewitsch (1886-1939). Nabokov schätzte Chodassewitsch sehr, weil sie einerseits dieselbe Meinung vertraten, dass es wichtiger sei ein unabhängiger Schriftsteller zu sein, als irgendeiner „Gruppe oder Epoche“²¹³ anzugehören und andererseits als Kritiker „aus seinen

²¹² zitiert nach: Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov*. Die russischen Jahre 1899-1940. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 785

²¹³ Nabokov, Vladimir: *Erinnerung spricht*. Gesammelte Werke. Bd. 22. (Hg.) D.E. Zimmer. 2. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 388

Abneigungen nicht den geringsten Hehl²¹⁴ zu machen – bekanntlich auch ein nabokovsches Charakteristikum. Chodassewitsch' Lyrik stellte für Nabokov „ein ebenso komplexes Wunder [dar] wie die von Tjutschew und Blok“.²¹⁵

Khodasevich's prosodic conservatism [...], his belief in a fiercely private „other world“ of the spirit, his willingness to weigh his own words „on Pushkin's scales“, his impeccable taste and stern standards in matters of artistic conscience were all qualities that, *mutatis mutandis*, Sirin would make his own.²¹⁶

Chodassewitsch war es auch, der am Abend der zweiten Vorstellung vom *Ereignis* im Publikum saß und daraufhin zwei in ihrer Bewertung unterschiedliche Kritiken²¹⁷ über die Inszenierung veröffentlichte, zum einen im *Wosroshdenije* (*The Renaissance*, 22. Juli 1938) und zum anderen in *Sowremennyye sapiski* (*Contemporary Annals*, 1938). Für letztere verfasste er einen ausführlichen und gewichtigen Artikel über die Inszenierung des Stückes, dessen Erfolg für Chodassewitsch eine Bestätigung dafür war, dass es sehr wohl ein Publikum für das Emigrantentheater gäbe.

One cannot say that *The Event* was met with universal acclaim. No, there were critical voices (from among which, let me add, one should not take into consideration those which were clearly prejudiced). But it is an interesting and pleasantly indicative fact that the play called forth a very lively, sometimes emotional exchange of opinions, and that when it was being presented, the theater was filled with people who had clearly not come to kill time. That means that there is, even among our audiences, a need for a theater the repertory of which is on a serious artistic level. Even if such spectators do not comprise a majority, all the same it means that there is a certain fairly perspicacious contingent among them, and this in itself is warming. Of course one can put the question: why then did this contingent not support Mikhail Chekhov, why was it absent from the performance of Pushkin's little tragedies (in 1927 by Roshchina-Insarova)? The answer is that, evidently, it was because the level of the productions in these cases was too out of accord with the level and very style of the repertory. The cultured spectator became partially convinced, and partially had been able to foresee, how unbearable it is to see Shakespeare and Pushkin staged in the conditions of material and artistic want of theater. But as soon as he was presented with a play which did not demand too excessive means to stage and at the same time was artistically on a high level, spectators appeared in sufficient numbers and evidenced an interest in the performance which, even allowing for differences of opinion as to its quality, signifies the clear success of the play and the production.²¹⁸

²¹⁴ Nabokov, Vladimir: *Erinnerung spricht*. Gesammelte Werke. Bd. 22. (Hg.) D.E. Zimmer. 2. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 388

²¹⁵ ebd. S. 388

²¹⁶ Bethea, David M.: *Nabokov and Khodasevich*. In: Alexandrow, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York u. London: Garland Publishing, INC.: 1995. S. 453

²¹⁷ Vgl. Field, Andrew: *Nabokov: His Life in Art*. New York: Hodder and Stoughton, 1967. S. 213ff. Laut Field: „Khodasevich himself was evidently extremely uncertain in his own mind just where the problem lay, for writing about *The Event* in *Renaissance* he expressed an opinion quite at variance from what he says in *Contemporary Annals*.“

²¹⁸ zitiert nach: Field, Andrew: *Nabokov: His Life in Art*. New York: Hodder and Stoughton, 1967. S. 214

Neben ihren enthusiastischen Lobeshymnen behielten sich die Kritiker einen kleinen Vorbehalt dem Stück gegenüber bei, „about something they couldn't quite put their fingers on.“²¹⁹ Chodassewitsch verortete ein inhaltliches bzw. dramaturgisches Problem zum einen am Ende des Stückes, das er als „too static“ empfand und zum anderen schrieb er in *Sowremennye sapiski*:

My love for Sirin has been evidenced so many times [...] that I have the right to be very demanding of him, and it seems to me that Sirin has not succeeded in finding a balance between the very gloomy subject of the play and is underlying comic style.²²⁰

Seiner Meinung nach wäre „Angst“ ein treffenderer Titel für die „Dramatische Komödie in drei Akten“, als welches Nabokov *Das Ereignis* bezeichnet hat, gewesen, denn:

The „event“, anticipated with mixed feelings throughout the play by Troshcheikin and the other characters, never does materialize. In the carefully contrived anticlimactic finale we learn that Troshcheikin's fears were groundless all along. By subjecting the artist-hero of this gay and sparkling comedy [...] to an intolerable ordeal by fear and betrayal, Nabokov not only restates his major theme of the artist's solitude, but illustrates, better than any of his other works, Pushkin's oft-quoted statement that apart from his sacrifice to Apollo the artist may at times be the most insignificant of the insignificant, mindless children of this world.²²¹

²¹⁹ Field, Andrew: *Nabokov: His Life in Art*. New York: Hodder and Stoughton, 1967.

²²⁰ zitiert nach: ebd. S. 215

²²¹ Karlinsky, Simon: *Illusion, Reality, and Parody in Nabokov's Plays*. In: *Nabokov: The Man and His Work*. L. S. Dembo (Hg.) Medison: WI (University of Wisconsin Press), 1967. S. 186

9.1. Handlungsverlauf

Weniger als irgendeines der anderen Stücke Nabokovs lässt sich *Das Ereignis* nacherzählen. Der Grund, weshalb ein Handlungsabriss dem Stück nicht gerecht werden kann, ist, dass nirgendwo sonst das Spiel mit Zitaten, Verweisen, Persiflagen und Parodien so im Vordergrund steht, wie hier. Dies warnend vorausgestellt, sei im folgenden doch der Versuch unternommen, das dramatische Grundgerüst dieses Stücks in wenigen Worten kenntlich zu machen.

Die Handlung von *Das Ereignis* verteilt sich auf drei Akte, welche, wie es eingangs in der Bühnenanweisung heißt, „Morgen, Nachmittag und Abend ein und desselben Tages dar[stellen]“²²². Der Einheit der Zeit entspricht eine ebenso rigoros befolgte Einheit des Orts: zwei Räume – Atelier und Wohnzimmer - eines Hauses in einer namenlosen russischen Provinzstadt. Brian Boyd erklärt dies folgendermassen:

„Die *dramatis personae* tragen zwar russische Namen, doch enthält der Text keinen Hinweis darauf, wo man sich den Schauplatz der Handlung geographisch situieren zu denken hätte. Manche Interpreten lokalisieren das Stück im vorrevolutionären Russland, andere im Zentrum der Emigration, am ehesten in einer Stadt wie Riga, wo breite Kreise der Bevölkerung Russisch sprachen. Einen befreundeten Rechtsanwalt, den Nabokov bei der Gestaltung der Einzelheiten von Barbaschins Freilassung um Rat fragte, bat der Autor, sich an dem gemeinsamen Nenner der europäischen Strafgesetzbücher, mit besonderer Berücksichtigung des russischen, zu orientieren.“²²³

Bewohner dieses Hauses sind der Maler Alexej Maximowitsch Troschtschejkin und seine junge Frau Ljubow Iwanowna (Ljuba), sowie deren Mutter Antonia Pawlowna Opajaschina. Die Ehe, die die beiden führen, ist keine gute: vor drei Jahren ist ihr zweijähriger Sohn gestorben; mit den Finanzen steht es nicht zum Besten, obwohl Troschtschejkin „in diesem Provinznest“ schon „sämtliche Familienväter, sämtliche fremdgehende Ehefrauen, sämtlich Dentisten und sämtliche Gynäkologen ab[ge]konterfeit“ hat; von Liebe ist nicht viel zu spüren. In diese angespannte Situation platzt Rjowschin, „Freund des Hauses“, in Wirklichkeit der ungeliebte Geliebte von Ljubow, mit der Nachricht, dass einem gewissen Barbaschin die letzten eineinhalb Jahre seiner siebenjährigen Haftstrafe gnadenhalber erlassen worden seien und dieser nun wieder auf freiem Fuße sei. Dieses titelgebende *Ereignis* stürzt

²²² Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 83

²²³ Vgl. Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. Die amerikanischen Jahre 1940-1977*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2005. S. 776 Dazu vgl. auch: Karlinsky, Simon: *Illusion, Reality, and Parody in Nabokov's Plays*. In: *Nabokov: The Man and His Work*. (Hg.) L. S. Dembo. Madison: WI (University of Wisconsin Press), 1967. S. 185

Troschtschejkin in Panik: Barbaschin war vor Jahren mit seiner Frau liiert gewesen, die ihn um Troschtschejkins willen verlassen hatte, woraufhin ein vor Eifersucht rasender Barbaschin auf das frisch vermählte Paar ein paar Schüsse abfeuerte und beide leicht verletzte – dies der Grund für seine Gefängnisstrafe. Nun fürchtet Troschtschejkin ein neuerliches Attentat und beginnt sofort Fluchtpläne zu spinnen. Ljubow reagiert ebenfalls erschüttert auf die Neuigkeit, wenn auch aus anderen Gründen als ihr Mann; das Scheitern ihrer Ehe und die Feigheit ihres Mannes lassen die alten Gefühle für Barbaschin wieder aufflammen. Den Bitten ihres Mannes, die Geburtstagsfeierlichkeiten für ihre Mutter, die Schriftstellerin Antonina Pawlowna, abzusagen, bringt sie kein Verständnis entgegen. Die Feier muss wie geplant stattfinden, und das tut sie auch im zweiten Akt.

Eine ganze Reihe von Figuren, die mit dem melodramatischen Handlungskern kaum in Beziehung stehen, findet sich am Geburtstagsnachmittag im Wohnzimmer ein: ein berühmter Schriftsteller, eine Klientin Troschtschejkins, Onkel Paul und Tante Shenja, usw. Während Troschtschejkin hauptsächlich abseits der Geburtstagsfeier damit beschäftigt ist, Geld aufzutreiben, um mit seiner Frau möglichst bald die Stadt verlassen zu können, unterhalten sich die Gäste nicht nur, aber vor allem, über das *Ereignis*. Unter all den Prognosen, Ratschläge, Analysen, usw. behält die an diesem Tag fünfzig Jahre alt werdende Jubilarin insofern kühlen Kopf, als sie immer noch die Gelegenheit benützt, ihre Gäste mit ihrem neuesten literarischen Erzeugnis zu beglücken. Der Akt endet mit dem Auftritt Schtschels, Waffenhändler seines Zeichens, der das Ehepaar informiert, er habe heute Mittag einem engen Freund Barbaschins eine Pistole verkauft.

Wenn sich für den dritten Akt der Vorhang wieder hebt, sind ein paar Stunden vergangen. Die Gäste haben sich verabschiedet, Antonina Pawlowna begibt sich zu Bett, und die Eheleute nehmen ihren Streit in verschärftem Ton wieder auf. Ljubow macht aus ihrer Verachtung für ihren Mann kein Hehl; dieser hat in seiner Panik einen Detektiv angeheuert, der das Haus bewachen soll und jeden Moment erwartet wird. Der Detektiv taucht auf und wird instruiert, Stellung vor dem Haus zu beziehen. Trotz dieser Vorsichtsmaßnahmen schafft es ein verspäteter Geburtstagsgast unbemerkt ins Haus zu gelangen. Er ist der Zwillingsbruder eines Freundes Antonina Pawlownas und hätte eigentlich gemeinsam mit seinem Bruder am Nachmittag erscheinen sollen, um die Gäste durch die ungewöhnliche Ähnlichkeit zu beeindrucken. Der eigens von außerhalb angereiste Zwillingsbruder, der mit der Familie gar nicht bekannt ist und vom *Ereignis* nichts weiß, lässt nebenbei fallen, dass er auf dem Bahnhof einem alten Bekannten namens Barbaschin begegnet sei, welcher ihm erzählt habe,

dass er „für immer ins Ausland“²²⁴ fahre: „Er bat mich, gemeinsamen Bekannten Grüße auszurichten, aber Sie kennen ihn wahrscheinlich nicht...“²²⁵ Vorhang.

9.2. Ibsens Hedda Gabler

In Nabokovs Stück *Das Ereignis* gibt es nicht nur unzählige Verweise auf die russische Literatur, sondern es lassen sich auch einige Parallelen zur europäischen Dramatik feststellen: „Ibsen's *Hedda Gabler* is of particular interest in this respect since Nabokov's play can be seen as a direct parody of it.“²²⁶ In beiden Stücken wird der jeweiligen Protagonistin im ersten Akt die Nachricht zugetragen, dass ihr ehemaliger Liebhaber wieder in die Stadt zurückgekehrt ist. Barbaschin im *Ereignis* und Ejlert Lövborg in *Hedda Gabler* haben insofern Gemeinsamkeiten, als ihre beiden Charaktere eine gewisse „Wildheit“ besitzen und beider unbändige Liebe für die jeweilige Heldin zu Verzweiflungstaten führte. So wie Nabokovs Ljubow entschied sich auch Ibsens willensstarke Hedda gegen ihren Liebhaber zu Gunsten eines soliden Ehemannes, den sie nicht liebt. Anfangs noch von seinen Fähigkeiten und von seinem malerischen Können überzeugt, an eine große Zukunft, die ihm beschert sein würde, glaubend, gelangt Ljubow – wie auch Hedda gegenüber Tesmann – schnell zu der Einsicht, dass Troschtschejkin als Künstler niemals das Mittelmaß überschreiten wird. Im von Langeweile geprägten Alltag Heddas führt die Neuigkeit von Lövborgs Rückkehr zu einer willkommenen Abwechslung, die zugleich die Trostlosigkeit und die unüberbrückbaren Differenzen in der Ehe verdeutlicht. Auch Ljubovs Reaktion auf die Nachricht von der vorzeitigen Entlassung Barbaschins steht in scharfem Kontrast zu der Reaktion ihres Mannes: während er von Panik ergriffen wird, schwelgt sie gemeinsam mit ihrer Schwester Vera in Erinnerungen an ihre Romanze mit dem draufgängerischen Barbaschin. Bei beiden Frauen kommt es zu einer Rückbesinnung auf die Heldenhaftigkeit ihrer früheren Liebhaber. Diese Heldenhaftigkeit verkörpert sowohl für Hedda als auch für Ljubow das einzig wahre und ästhetisch reine Gefühl in einer bürgerlichen Gesellschaft, die für beide Frauen gekennzeichnet ist von falschen Leidenschaften und oberflächlichen Moralvorstellungen. Als Hedda von Lövborgs Tod erfährt, für den sie zum Teil mitverantwortlich ist, reagiert sie mit folgenden Worten:

²²⁴ Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 187

²²⁵ ebd. S. 187

²²⁶ Alexandrow, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York u. London: Garland Publishing, INC.: 1995. S. 593

Hedda: [...] Ich weiß nur, dass Ejler Lövborg den Mut gehabt hat, sein Leben auf seine eigene Weise zu leben. Und nun zum Schluß – dieses Große! Diese Tat, über der Schönheit liegt! Dass er die Kraft besessen hat, so früh von der Tafel des Lebens aufzustehen und das Fest zu verlassen – freiwillig.²²⁷

Ibsens Protagonistin ist jedoch in ihrem Ästhetizismus²²⁸ wesentlich radikaler als Nabokovs Ljubow:

Ljubow: [...] Er hatte einen katastrophalen Charakter. Er selbst räumte ein, dass man mit so einem Charakter am besten Harakiri macht. Endlos und sinnlos setzte er mir zu mit seiner Eifersucht, seinen Launen, mit allen möglichen Wahnideen. Trotzdem war es meine aller-, allerbeste Zeit.²²⁹

Obwohl Heddas Ästhetizismus wesentlich ausgeprägter ist als der Ljubows, lassen sich manche Überlegungen Adornos indirekt auch auf Nabokovs Figur beziehen. Das gleiche gilt für Tschechows Elena Andreevna in *Onkel Vanja*. Adorno interpretiert Heddas Ästhetizismus „als Aufruhr gegen das bürgerliche Gute, das zur bloßen privaten Güte verkommen ist.“²³⁰ Für Adorno ist Ibsens *Hedda Gabler* „ein Dokument bürgerlicher Selbstkritik, die das Schöne gegen das verwahrloste Gute aufruft, um in der Schönheit die Norm des Ethischen kritisch geltend zu machen. Heddas Langeweile ist vor diesem Hintergrund die negative Identifizierung der abwesenden humanen Gesellschaft.“²³¹ Dies lässt sich auch auf Nabokovs Ljubow übertragen: Ihr Leben ist geprägt von Langeweile und Monotonie. Sie lebt in Momenten gefährlich, um sich zu versichern, dass sie überhaupt noch am Leben ist. Auch die Figur des vom Ehemann geduldeten „Freund der Familie“, der sich eifrig um die Stellung des heimlichen Geliebten der gelangweilten Ehefrau bemüht, gibt es im *Ereignis* und in *Hedda Gabler*. Vergleicht man die jeweiligen ersten Auftritte und Beschreibungen der beiden „Liebesanwärter“ miteinander, bestätigt sich die Vermutung, dass Nabokov Ibsens Stück als Folie verwendet hat, mit der er einen salopp-parodistischen Umgang pflegt:

*Berta öffnet die Tür, lässt Assessor Brack eintreten und geht selbst hinaus. Brack ist ein Salonlöwe von rund fünfundvierzig Jahren. Untersetzt, dabei aber gute Figur und elastische Bewegungen. Rundes Gesicht mit markantem Profil. Das noch fast schwarze Haar kurz geschnitten und sorgfältig frisiert. Die Augen wach und lebhaft. Die Augenbrauen dicht, desgleichen der gestutzte Schnurrbart. [...]*²³²

²²⁷ Ibsen, Henrik: *Hedda Gabler*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1988. S. 93

²²⁸ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Die Wahrheit über Hedda Gabler*. In: *Minima Moralia*. Berlin u. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 2001. S. 164

²²⁹ Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 109

²³⁰ Ibsen, Henrik: *Hedda Gabler*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1988. S. 103

²³¹ ebd. S. 104

²³² ebd. S. 29

*Beim Hinausgehen trifft sie (Antonina Pawlowna) hinter der Tür auf Rjowschin, den man erst hört, dann sieht: ein aalglatter Stutzer mit schwarzem Bärtchen und bärtigen Brauen. Seine Arbeitskollegen nennen ihn „Behaarten Bandwurm“.*²³³

Und in beiden Stücken spielen Schusswaffen eine entscheidende Rolle. Während jedoch in *Hedda Gabler* die abgefeuerten Schüsse zwei Menschen das Leben kosten, liegen die einzigen im *Ereignis* abgegebenen Schüsse schon sechseinhalb Jahre zurück. Die Nachricht von dem von einem Freund Barbaschins erworbenen Revolver sorgt zwar für eine momentane Erhöhung der Spannung, doch mit der Abreise Barbaschins erweist sich die Furcht Troschtschejkins als unbegründet. Viel Lärm um nichts, also, und nach einer kurzen und heftigen Aufregung nimmt das gewohnte Dasein seinen üblichen Lauf. Während Ibsen buchstäblich auf Knalleffekt setzt, „Nabokov chooses to end his play not with a bang but with a whimper.“²³⁴

²³³ Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 93

²³⁴ Diment, Galya: *Plays*. In: Alexandrow, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York u. London: Garland Publishing, INC.: 1995. S. 593

9.3. Tschechow

Anton Pavlovitsch Tschechows Stücke gehören zu den literarischen Hauptreferenzen, die in Nabokovs *Ereignis* zu finden sind. Diese häufigen Verweise dienen weniger als direktes Sprachrohr für das Stück, sondern vielmehr tauchen sie *Das Ereignis* in eine Art tschechow'sche Atmosphäre, wie wir sie aus seinen bekanntesten Dramen kennen. Am augenscheinlichsten sind die Handlungsparallelen mit *Onkel Wanja*. In *Onkel Wanja* gibt es - ähnlich wie in *Hedda Gabler* - eine junge Frau, die mit einem emeritierten Professor verheiratet ist, ohne ihn zu lieben, und die unter der Erkenntnis leidet, sich in seinen Fähigkeiten getäuscht zu haben. Elena Andreevna's Dasein ist durchzogen von lähmender Langeweile und Nichtstun, allein ihre Schönheit sorgt für Aufregung: Zu ihren Verehrern gehören Iwan Petrowitsch Wojnickij (Onkel Wanja) und der Arzt Michail Lvovitsch Astrow. Für letzteren empfindet sie eine gewisse Zuneigung, doch am Ende zieht sie – genauso wie Ljubow – das depremierende Eheleben einem Liebesabenteuer vor, worin sich auch die Gemeinsamkeiten der beiden Stücke *Das Ereignis* und *Onkel Wanja* widerspiegeln: Es fallen in beiden Dramen Schüsse, die für viel Aufregung sorgen, aber am Ende nimmt keiner ernsthaften Schaden.

Statt dessen zeichnet sich jenseits des Schlussvorhangs eine andere, gänzlich unerwartete Tragödie ab, nämlich die, dass keine theatralische Lösung des Knotens stattfindet, durch die die Lebensverhältnisse des Ehepaars Troschtschejkin wieder ins Lot kämen, sondern, dass, wie in den besten Sachen von Tschechow, der Kuddelmuddel des Lebens einfach weitergeht.²³⁵

Laut Simon Karlinsky²³⁶ ist es in erster Linie Nabokovs Protagonistin Ljubow, die Assoziationen zu Tschechows Dramen auslöst. Ljubows Mutter heisst Antonina Pawlowna, welcher das weibliche Äquivalent zu Tschechows Vornamen und Patronymikon darstellt.²³⁷ Der Name Ljubow heißt im russischen „die Liebe“ und verweist auf die Gutsbesitzerin Ljubow Andreevna Ranevskaja in Tschechows *Kirschgraten*. Ljubows erster Auftritt im ersten Akt im *Ereignis* beginnt mit einem Streit mit Troschtschejkin um einen verschwundenen Kinderball, der ihm als Requisite für ein Gemälde dienen soll. Woraufhin

²³⁵ Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov*. Die russischen Jahre 1899-1940. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 780

²³⁶ Vgl. Karlinsky, Simon: *Illusion, Reality, and Parody in Nabokov's Plays*. In: *Nabokov: The Man and His Work*. L. S. Dembo (Hg.) Madison: WI (University of Wisconsin Press), 1967. S. 183-194 Zu den interessantesten und ausführlichsten Studien, die es zur Intertextualität in Nabokovs Dramen und im speziellen zum *Ereignis* gibt, zählen die von Simon Karlinsky. Was heißt, dass auf diesen Namen im Laufe der Arbeit noch des Öfteren verwiesen werden wird.

²³⁷ Vgl. ebd. S. 187

„Liubov Troshcheikina launches into a lament for her long-dead little son, in a kind of serious parody on the similar first-act lament of [...] Liubov Ranevskaja, in *The Cherry Orchard*.“²³⁸

Ljubow Iwanowna: [...] Nein, Aljoscha, so geht es nicht weiter. Du meinst immer, dass die Zeit, wie man so sagt, alles heilt, ich dagegen weiß, dass das nur ein Palliativum ist, wenn nicht gar Quacksalberei. Ich kann nichts vergessen, du magst dich an nichts erinnern. Wenn ich Spielzeug sehe und dabei an meinen Kleinen denken muss, ist das für dich langweilig oder verdrießlich, weil du mit dir selbst übereingekommen bist, dass es nach drei Jahren an der Zeit sei zu vergessen. Doch vielleicht ... weiß der Himmel, vielleicht hast du gar nichts zu vergessen.²³⁹

Ljubow Andreevna [Ranevskaja]: *schaut zum Fenster hinaus in den Garten* Oh, meine Kindheit, meine Reinheit! In diesem Kinderzimmer habe ich geschlafen, von hier blickte ich in den Garten, das Glück erwachte mit mir gemeinsam jeden Morgen, auch damals war es genauso, nichts hat sich verändert. *Lacht vor Freude*. Ganz, ganz weiß! Oh, mein Garten! Nach dem dunklen, regennassen Herbst und dem kalten Winter bist du wieder jung, voller Glück, die Engel des Himmels haben dich nicht verlassen ... Könnte mir doch jemand den schweren Stein von Brust und Schultern nehmen, könnte ich doch meine Vergangenheit vergessen!²⁴⁰

Am Morgen, als Troschtschejkin von Barbaschins Rückkehr erfährt, sucht er panikartig – aber am Ende erfolglos – seinen Anwalt Wischnewskij auf, um Schritte gegen Barbaschins vorzeitige Entlassung einzuleiten. Wischnewskij war der Name eines Schauspielers am Moskauer Künstlertheater, der ein Freund Tschechows war, der in vielen seiner Stücke mitgewirkt hatte und dessen Name, Tschechow auf den russischen Titel für den *Kirschgarten* (*Wisnewnij sad*) brachte. In einem Streitgespräch im ersten Akt verweist Rjowschin, der heimliche Liebhaber Ljubows, wiederum auf Tschechow, wenn er Ljubow ein etwas ungeschicktes Kompliment macht:

Rjowschin: Ich bin arm, bin dicht behaart, bin langweilig. Sag doch gleich, dass du mich satt hast.

Ljubow: Sag ich auch noch.

Rjowschin: Und du bist das reizendste, merkwürdigste, aparteste Geschöpf von der Welt. Dich hat Tschechow erdacht, Rostand verfasst und die Duse verkörpert. Nein, nein, nein, geschenktes Glück nimmt man nicht zurück. Hör mal, möchtest du, dass ich Barbaschin zum Duell fordere?²⁴¹

²³⁸ Karlinsky, Simon: *Illusion, Reality, and Parody in Nabokov's Plays*. In: *Nabokov: The Man and His Work*. L. S. Dembo (Hg.) Madison: WI (University of Wisconsin Press), 1967. S. 187

²³⁹ Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 89

²⁴⁰ Tschechow, Anton: *Gesammelte Stücke*. (Hg.) Peter Urban. Zürich: Diogenes, 2003. S. 828

²⁴¹ Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 105

Im ersten Akt der *Möwe* findet sich gleichfalls eine Erwähnung Eleonora Duses²⁴², die 1891 und 1892 in Moskau und Petersburg gastierte. Tschechow hatte sie damals gesehen und schrieb daraufhin am 16. März 1891 an seine Schwester:

Eben habe ich die italienische Schauspielerin Duse in Shakespeares ‚Cleopatra‘ gesehen. Ich verstehe kein Italienisch, aber sie hat so gut gespielt, dass es mir schien, als hätte ich jedes Wort verstanden. Eine bemerkenswerte Schauspielerin. Ich habe so etwas noch nie gesehen. Ich schaute auf die Duse, und mich packte der Trübsinn bei dem Gedanken, dass wir unser Temperament und unseren Geschmack an solch hölzernen Schauspielern bilden müssen wie der Ermolova und ihresgleichen, die wir, weil wir keine besseren gesehen haben, groß nennen. Als ich die Duse sah, begriff ich, weshalb es im russischen Theater langweilig ist.²⁴³

Die Vermutung liegt nahe, dass Nabokov diese Briefstelle kannte, und der parodistische und humorvolle Gehalt in den Worten Rjowschins an Ljubow darin seinen Ursprung hat. Eine andere Parallele zwischen den zwei Stücken findet sich, wenn man den Anfang der *Möwe* mit folgendem Dialog im zweiten Akt aus dem *Ereignis* vergleicht:

Ljubow: Oh, grandios. Und Sie, wollen Sie zu einer Beerdigung?

Rjowschin: Warum? Des schwarzen Anzugs wegen? Wie denn nicht: ein Familienfest, das fünfzigste Jubiläum unserer teuren Schriftstellerin. [...]²⁴⁴

Medvedenko: Warum gehen Sie immer in Schwarz?

Mascha: Das ist die Trauer um mein Leben. Ich bin unglücklich. [...]²⁴⁵

Die Figur von Ljubows Mutter, Antonia Pawlowna, und ihrer empfindsamen pseudo-künstlerischen Natur, erinnert in ihrem egoistischen Verlangen nach Anerkennung an die alternde Schauspielerin, Irina Nikolaewna Arkadina in der *Möwe*.

Einen anderen möglichen Verweis auf ein Stück Tschechows, nämlich *Das Jubiläum*, sieht Simon Karlinsky²⁴⁶ am Beginn des dritten Aktes, wenn Ljubow ihre Köchin Marfa auffordert ihre Rolle des „schwache[n] alte[n] Weibes“²⁴⁷ mit „[m]ehr Tremolo, mehr Entrüstung. Dazu noch was über die ‚große Sünderin‘ zu spielen.“²⁴⁸

²⁴² Tschechow, Anton: *Gesammelte Stücke*. (Hg.) Peter Urban. Zürich: Diogenes, 2003. S. 582

²⁴³ ebd. S. 950 ff.

²⁴⁴ Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 122

²⁴⁵ Tschechow, Anton: *Gesammelte Stücke*. (Hg.) Peter Urban. Zürich: Diogenes, 2003. S. 579

²⁴⁶ Karlinsky, Simon: *Illusion, Reality, and Parody in Nabokov's Plays*. In: *Nabokov: The Man and His Work*. (Hg.) L. S. Dembo Medison: WI (University of Wisconsin Press), 1967. S. 188

²⁴⁷ Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 154

²⁴⁸ ebd. S. 154

Marfa: Die Nacht schlaf ich bei meinem Bruder, und morgen lassen Sie mich dann ganz ziehen. Hierzubleiben fürcht ich mich. Ich bin ein schwaches altes Weib, und in Ihrem Haus geht's nicht mit rechten Dingen zu.

Ljubow: Also, bei der Szene haben Sie nicht dick genug aufgetragen. Ich mache Ihnen vor, wie man das spielt. „Müssen schon verzeihen ... Bin ein schwaches, kreuzlahmes altes Weib ... Hab eine Heidenangst ... Hier spuken böse Geister ...“ So muss das sein. Eigentlich eine hundsgewöhnliche Rolle. Meinethalben gehen Sie doch hin wo der Pfeffer wächst.²⁴⁹

Karlinksy sieht in dieser Passage eine (mögliche) Persiflage auf die Gouvernementssekrätersehefrau Mertschutkina Nastasija Federowna im *Jubiläum*, welche bei folgenden Worten an das klischeebehaftete, jammernde, alte, russische Mütterchen erinnert.

Mertschutkina: Euer Exzellenz, haben Sie Mitleid mit einer armen Waise! Ich bin eine schwache, schutzlose Frau ... Ich bin zu Tode erschöpft ... [...]²⁵⁰

Und an einer anderen Stelle:

Mertschutkina: Kindchen mein Liebes, niemand will sich um mich kümmern. Das einzige, was ich tue, ist essen und trinken, und heute hat mir nicht mal der Kaffee geschmeckt.²⁵¹

Abgesehen von den direkten intertextuellen Verweisen Nabokovs auf Tschechow ist die Ehe zwischen Troschtschejkin und Ljubow, die aus Missverständnissen und Verständnislosigkeit für den Ehepartner besteht und der Unfähigkeit miteinander zu kommunizieren, eine, die uns an typisch tschechow'sche Figurenkonstellationen erinnert.

Eine Gemeinsamkeit zwischen Nabokov und Tschechow liegt darin, dass in ihren Werken immer wieder eine Figur mit einem ausgeprägten egoistischen Charakter auftaucht, die eine unterdrückende Wirkung auf die Menschen um sich herum ausübt. Troschtschejkin lässt sich in diese Reihe der „Egomanen“ ebenso einordnen wie der alternde Professor Serebjakow in *Onkel Wanja*. So üben diese Figuren zum einen eine Macht auf ihre Mitmenschen aus, indem sie es verstehen, ihr fragwürdiges Können (Maler und Kunstgeschichteprofessor) gekonnt in den Mittelpunkt zu stellen, es zu etwas Großem und Wichtigem zu machen. Jedoch beruht dieses Verhalten auf Selbsttäuschung, deren sie sich selbst nicht bewusst sind im Gegensatz zu ihren Mitmenschen. Die „Egomanen“ verwandeln sich in den Augen ihrer Beobachter in tragische Figuren. Doch lässt man sie gewähren aus Mitleid, weil ihre Selbstlüge zugleich ihre Existenz ist.

²⁴⁹ Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 155 Dies sind zugleich Beispiele für jene Repliken in Nabokovs Stück, in denen der Autor einen Illusionsbruch erzeugt, indem er die Figuren auf die Ebene des Theaterspielens hindeuten lässt.

²⁵⁰ Tschechow, Anton: *Gesammelte Stücke*. (Hg.) Peter Urban. Zürich: Diogenes, 2003. S. 569

²⁵¹ ebd. S. 572

Mit dem Auftauchen des inkompetenten Privatdetektivs Barboschin im Verlauf des letzten Aktes betritt eine Figur die Spielfläche, in deren gesamten Aufbau Simon Karlinsky einen Wesenskern für das in späteren Jahren entstandene „Absurde Theater“ sieht:

In a play written in 1938, Barboshin's scenes offer an unmistakable foreshadowing of certain mannerisms of both Pinter and Ionesco; but much of the ostensible absurdity is simultaneously literary parody. The first entrance of Nabokov's comically Dostoevskian Sherlock Holmes is an outrageous parody on Zosima's bow to Mitya Karamazov. Before his major scene is over, the detective has run through several well-known quotations from Dostojewsky, made illusions to Turgenev's *Smoke* [...]²⁵²

Ein Beispiel für die Absurdität, die mit dieser Figur einhergeht, liefert ein Dialog zwischen Barboschin und Troschtschejkin, der zugleich in ähnlicher Weise aufgebaut ist wie das sinnlose Gespräch zwischen Tschechows Doktor Tschebutykin und dem Stabshauptmann Solejnj in den *Drei Schwestern*. In beiden Fällen wird aufgrund phonetischer Ähnlichkeiten hartnäckig aneinander vorbeigeredet:

Barboschin: [...] Wie war noch gleich sein Name? Sie sagten es mir, glaube ich ... Fängt mit „Sch“ an. Erinnern Sie sich nicht?

Troschtschejkin: Leonid Barbaschin.

Barboschin: Nein, nein, bringen Sie das nicht durcheinander. Alfred *Barboschin*.

Ljubow: Aljoscha, du siehst doch ... Er ist krank.

Troschtschejkin: Der Mann, der uns bedroht, heißt Barbaschin.

Barboschin: Und ich sage Ihnen: Mein Name ist *Barboschin*. Alfred Barboschin. Wobei das nur einer meiner zahlreichen wahren Namen ist. [...]²⁵³

Tschebutykin: [...] Und auch die Bewirtung war echt kaukasisch: Zwiebelsuppe, und als Braten – fettes Tschechartma.

Solejnj: Tscheremscha ist gar kein Fleisch, sondern eine Pflanze wie unsere Zwiebel.

Tschebutykin: Nein, mein Engel. Tschechartma ist keine Zwiebel, sondern Braten aus Hammelfleisch.

Solejnj: Und ich sage Ihnen: Tscheremscha ist eine Zwiebel.

Tschebutykin: Und ich sage Ihnen, Tschechartma ist Hammelfleisch.²⁵⁴

Vor diesem Hintergrund könnte man behaupten, dass das literarische Spiel mit der Absurdität in der russischen Literatur einen seiner Ursprünge hat. Geht man nämlich noch ein paar Jahre weiter zurück (bis zum Anfang und der Mitte des 19. Jahrhunderts) begegnen wir Gogol, einem Meister in der Erschaffung der literarisch-absurden Fiktion. Seinen literarischen Einfluss auf Nabokov werde ich im nächsten Kapitel ausführlicher behandeln.

²⁵² Karlinsky, Simon: *Illusion, Reality, and Parody in Nabokov's Plays*. In: *Nabokov: The Man and His Work*. (Hg.) L. S. Dembo Medison: WI (University of Wisconsin Press), 1967. S. 189

²⁵³ Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 173

²⁵⁴ Tschechow, Anton: *Gesammelte Stücke*. (Hg.) Peter Urban. Zürich: Diogenes, 2003. S. 757

Der Streit der beiden Tschechow-Figuren um den richtigen „sound“²⁵⁵ der beiden Wörter, führt zusätzlich auf eine Spur für eine mögliche Erklärung, warum Nabokov in seinem Stück die männlichen Protagonisten mit russischen Namen ausgestattet hat, die besonders schwer auszusprechen sind, durch ihre vielen r's und Zischlaute, wie etwa: Troschtschejkin, Rjowschin, Barbaschin und Barboschin, Meschajew eins und zwo.²⁵⁶

Nabokovs Parodie auf Tschechow, die in der beschriebenen Auseinandersetzung zwischen Rjowschin und Troschtschejkin liegt, folgt kurz darauf in Karlinsky's Worten: „the parodistic high point of the play, the detective's soliloquy, which is a truly vicious mockery of the more optimistic speeches of Chekhov's Colonel Vershinin from *The Three Sisters*, of his Sonya from *Uncle Vanya*, and of several of Dostoevsky's characters.“²⁵⁷

Barboschin: In Ihnen [Troschtschejkin] erkenne ich meine Jugend wieder. Auch ich war ein Dichter, ein Student, ein Träumer ... Unter den Kastanien von Heidelberg liebte ich eine Amazone ... Aber das Leben hat mir viele Lektionen erteilt. Nun ja. Wollen wir nicht die Vergangenheit aufwühlen.

Singt.

„Lasst uns beginnen ...“²⁵⁸ Geh ich also vor Ihrem Haus auf und ab wandern, solange über Ihnen Amor und Morpheus schweben sowie ein kleiner Brom. Sagen Sie, Herr hätten Sie vielleicht ein Papirossa für mich?²⁵⁹

Bereits am Anfang des Stückes werden die *Drei Schwestern* explizit erwähnt, wenn Troschtschejkin seiner Frau im Streit klarmachen will – zu diesem Zeitpunkt wissen die beiden noch nichts über die Freilassung Barbaschins -, „dass wir in dem Provinzmilieu allmählich verkommen wie die „Drei Schwestern“. Aber was soll's, was soll's ... Sowieso müssen wir uns in einem knappen Jahr aus der Stadt verdrücken, ob wir wollen oder nicht. Ich weiß nicht, warum mein Italiener nicht antwortet ...“²⁶⁰ Durch diesen Verweis lässt Nabokov uns wissen, in welchem Milieu die beiden leben, nämlich – wie in den *Drei Schwestern* – in der Provinz, deren Trostlosigkeit eine Ausweglosigkeit im Dasein seiner Bewohner impliziert.

Im zweiten Akt finden die *Drei Schwestern* wiederum eine Erwähnung im *Ereignis*, in den Worten Antonina Pawlownas an Frau Schnapp, eine ihrer Geburtstagsgäste: „[...] Meinen

²⁵⁵ Karlinsky, Simon: *Illusion, Reality, and Parody in Nabokov's Plays*. In: *Nabokov: The Man and His Work*. (Hg.) L. S. Dembo Medison: WI (University of Wisconsin Press), 1967. 189

²⁵⁶ Vgl. ebd. S. 189 ff.

²⁵⁷ Vgl. ebd. S. 190

²⁵⁸ Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 174 Fußnote zitiert nach D.E. Zimmer: „In der Oper *Eugen Onegin* von Onegin vor dem Duell gesungen. Natürlich sollte Tschaikowskij's Melodie benutzt werden. (Dmitri Nabokov in seiner englischen Übersetzung).“

²⁵⁹ ebd. S. 174

²⁶⁰ Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 90

Schwiegersohn kennen Sie, das ist meine Tochter Vera, Ljubow kennen Sie natürlich auch, und eine Nadeschda habe ich nicht – somit gibt es nur Glaube und Liebe in unserer Familie, keine Hoffnung.“ Eine Anspielung Nabokovs auf die sprechenden Namen der *Drei Schwestern*, mit tragender Ironie für den weiteren Verlauf des *Ereignis*.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Tschechowbezüge dieses Stücks die ambivalente Haltung Nabokovs zu Tschechow widerspiegeln, indem sich parodistische Töne mit solchen der Verehrung mischen. Einerseits war Tschechow für Nabokov ein großer Wegbereiter und Neuerer. Andererseits ist sein uneingeschränktes Lob dem Erzähler Tschechow vorbehalten, während er am Dramatiker bei aller Verehrung doch einiges kritikwürdig findet. So schätzt er zwar an Tschechow dessen Versuche, die verstaubten dramatischen Konventionen hinter sich zu lassen, doch geht er für ihn dabei nicht weit genug, ist zu wenig konsequent.²⁶¹

Dieser kritische Blick auf Tschechow findet seinen pointiertesten Ausdruck im *Ereignis*, wenn er Ljubow ein berühmtes Tschechow-Zitat in den Mund legt.

Ljubow: Mit anderen Worten: „Meine Herren, in unserer Stadt ist ein Revisor eingetroffen.“ Ich sehe, du fasst die ganze Geschichte als zusätzliches Geburtstagsgeschenk auf. Großartig, Mamotschka! Und wie, meinst du, entwickelt es sich weiter? Kommt es zu einer Schießerei?
Antonina Pawlowna: Tja, das wäre noch zu überlegen. Vielleicht begeht er zu deinen Füßen Selbstmord.

Ljubow: Ich wüsste zu gerne, wie es endet. Leonid sagte immer, wenn in einem Stück im ersten Akt ein Gewehr an der Wand hängt, geht im letzten Akt der Schuss – nach hinten los.²⁶²

Das Gewehr, das im 4. Akt losgehen muss, ist ein Symbol für den dramatischen Determinismus, den Nabokov als eines der Grundübel der Dramenliteratur sieht.

Das Brisante an der zitierten Passage aus dem *Ereignis* ist, dass an derselben Stelle mit Ljubows Anspielung auf den *Revisor* nicht nur der zweite zentrale Bezugspunkt von Nabokovs Stück ins Spiel gebracht wird, sondern dass Gogol hier ganz bewusst als Gegenpol Tschechow gegenübergestellt wird, denn wo für Nabokov Tschechow noch zu sehr dem Determinismus verhaftet ist, schätzt er an Gogol gerade dessen radikalen Bruch mit Konventionen. Wenn sich Nabokov die Freiheit nimmt, das Gewehr eben nicht losgehen zu lassen – i. e. Barbaschin nicht auftauchen zu lassen – so tut er dies unter Berufung auf Gogol, dessen Revisor er affirmativ auf den Kopf stellt.

²⁶¹ Vgl. Kapitel 6.

²⁶² Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 121 Die Originalbriefstelle lautet folgendermassen: „Moskau, 1. 11. 1889 [...] Mann kann nicht ein geladenes Gewehr auf die Bühne stellen, wenn niemand die Absicht hat, einen Schuss daraus abzugeben.“ In: Tschechow, Anton: *Briefe 1889 – 1892*. (Hg.) Peter Urban. Zürich: Diogenes, 1998. S. 73

Das Schöne daran ist, dass diese Sekundärcharaktere später nicht selber auftauchen. Wir alle kennen jene beiläufigen Erwähnungen am Beginn des ersten Aktes, die auf Tante Soundso oder den unbekannten Abteilmachbarn anspielen. Wir alle wissen: Jenes „Übrigens ...“, welches diese Leute einführt, bedeutet in Wahrheit, dass der Fremde [...] einen Augenblick später hereingerauscht komm[t]. Das „Übrigens“ ist im allgemeinen ein sicheres Indiz, das Freimaurerzeichen konventioneller Literatur, dass die Person, auf die angespielt wird, sich als Hauptfigur des Stückes entpuppt. Wir alle kennen diesen abgeleiteten Trick, diesen Geist der Anzüglichkeit, der durch die ersten Akte in Scribia wie am Broadway spukt. Ein berühmter Stückeschreiber sagte einmal, [...] dass die Flinte, die im ersten Akt an der Wand hängt, im letzten losgehen muss. Gogols Flinten aber hängen mitten in der Luft und gehen nicht los – der Zauber seiner Anspielungen liegt gerade darin, dass nichts aus ihnen wird.²⁶³

²⁶³ Nabokov, Vladimir: *Nikolaj Gogol*. Gesammelte Werke. Bd. 16. (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004. S. 59 ff.

9.4. Gogol

Es ist augenscheinlich, dass Gogols *Revisor* Nabokov in zentraler Hinsicht als Blaupause für sein Stück diente. Dies wurde bereits von Nabokovs Zeitgenossen und Schriftstellerkollegen Chodassewitsch erkannt, welcher der Uraufführung des Stücks beiwohnte und in einem Artikel für die Zeitschrift *Sowremennyye sapiski* schrieb, dass Nabokov im *Ereignis* das Gogol'sche Muster quasi auf den Kopf stellt – er spricht von „inverse similarity“. Troschtschejkin erwartet die Gegenüberstellung mit Barbaschin, „the ultimative judge of his life“²⁶⁴, in ähnlich angstvoller Weise, wie der Bürgermeister der Ankunft des Inspektors entgegentritt. Die Umkehrung, dass Troschtschejkins Angst am Schluss unbegründet bleibt, während der *Revisor* damit endet, dass der „falsche“ durch das Auftauchen des „echten“ Inspektors ersetzt wird, interpretiert Chodassewitsch „as a sign of Sirin's deep pessimism: everything in the world is vulgar and soiled, and that's how it will remain – the inspector won't come, and one need not be afraid of him; „Barbashin isn't so terrifying anymore.“²⁶⁵ Es bleibt also bei der Ankündigung. Der Tag der großen Abrechnung kommt für Troschtschejkin nie.

Auch eine weitere wichtige Gemeinsamkeit zwischen den beiden Stücken wurde zuerst von Chodassewitsch erkannt: sowohl für den Bürgermeister im *Revisor* als auch für Troschtschejkin im *Ereignis* führen die jeweiligen Angstzustände zu einer veränderten Wahrnehmung der Realität, wobei nicht mit letzter Gewissheit zu sagen ist, ob es sich bei dieser Veränderung um einen Realitätsverlust oder um einen Blick hinter die falsche und auf die eigentliche, dem normalen Blick verborgene Realität handelt:

(I)t would seem that the fear which possesses both of them has a common effect: under its influence, reality grows both more obscure and more apparent for Troshcheikin and his wife, just as it does for the mayor: more obscure because in their eyes people, and more apparent because that very reality turns out to be transitory, from behind which another still more real, more authentic reality begins to flash ... And when Troshcheikin says that the „friends and relatives“ who have gathered around are in essence ugly mugs painted by his imagination (by his fear), this moment corresponds precisely to the wail of the mayor who has either been struck blind or has seen through everything: „I don't see anything: there are some sort of swine's snouts instead of faces, and nothing else at all.“²⁶⁶

Wenn im zweiten Akt von Nabokovs Stück das Geburtstagsfest von Antonia Pawlowna mit einem Mal zu einem Tableau gefriert, welches von der Vorbühne durch ein „durchsichtiges Gewebe“, einen „Zwischenvorhang“ getrennt ist, „auf dem die gesamte Personengruppe

²⁶⁴ zitiert nach: Field, Andrew: *Nabokov: His Life in Art*. New York: Hodder and Stoughton, 1967. S. 212

²⁶⁵ ebd. S. 212ff.

²⁶⁶ zitiert nach: ebd. S. 213

gemalt ist, mit exakter Wiedergabe der Posen“²⁶⁷, so erinnert diese gespenstische Szene in frappierender Weise an das Schlusstableau im *Revisor*:

*In der Mitte, wie eine Säule, der Stadthauptmann mit ausgestreckten Armen und zurückgeworfenem Kopf. Rechts von ihm seine Frau und seine Tochter, die in ihrer ganzen Körperhaltung zu ihm hinstreben; hinter ihnen, dem Publikum zugewandt, der Postmeister, in ein Fragezeichen verwandelt [...] Die übrigen Gäste stehen einfach da wie Säulen. Fast anderthalb Minuten verharret die versteinerte Gruppe in ihrer Stellung. Der Vorhang fällt.*²⁶⁸

Der unsichtbar bleibende „Italiener“ - an einer anderen Stelle spricht Troschtschejkin von einem „Freund auf Capri“²⁶⁹, wobei es sich vermutlich um dieselbe Person handelt – erinnert an diese gogol’schen „Traumwesen ‚zweiten Grades‘“²⁷⁰. Figuren, die auftauchen einzig um als Leser – oder als Zuschauer - ihren Namen kennenzulernen, ohne dass diese „Sekundärwesen“ dann jemals in Erscheinung treten. Eine Referenz an Gogol, dessen *Revisor* eben mit der Erwähnung dieser „sekundären Traumwesen“ beginnt, also ohne eine „Exposition“, die herkömmlichen dramatischen Konventionen folgt, auskommt. Der Autor „[vergeudet] keine Zeit mit der Erklärung meteorologischer Verhältnisse. [...] Das Stück beginnt mit einem Blitz und endet mit einem Donnerschlag, ja, es spielt sich alles in der spannungsgeladenen Pause zwischen Strahl und Knall ab.“²⁷¹

Im *Ereignis* ist Ljubows Exliebhaber Barbaschin die unsichtbar bleibende Figur, die aus der Welt jenseits der Ereignisse im Hause Troschtschejkin vorantreibt. „Diese Zweitwelt, die aus dem Hintergrund des Stückes nach vorne drängt, ist eigentlich Gogols Domäne.“²⁷² Für Nabokov ist es Gogol, der es geschafft hat, die Zwangsjacke der dramatischen Konventionen abzustreifen, und Nabokov ist es, der ihm im *Ereignis* durch eine komplexe Struktur unterschiedlicher literarischer Ebenen auf diesem Pfad folgt.

Ein weiteres hervorstechendes Motiv, dessen sich Gogol – nicht nur – im *Revisor* bedient und das von Nabokov übernommen wird, ist das des „Doppelgängers“. Im *Revisor* sind es Pjotr Iwanowitsch Bobtschinskij und Pjotr Iwanowitsch Dobtschinskij, die sich im ersten Akt darüber streiten, wer von ihnen beiden die Neuigkeit über die Ankunft des – sich später

²⁶⁷ Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 149

²⁶⁸ Gogol, Nikolaj: *Der Revisor*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1996. S. 113

²⁶⁹ Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 99

²⁷⁰ Nabokov, Vladimir: *Nikolaj Gogol*. Gesammelte Werke. Bd. 16. (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004. S. 58 und vgl. Kapitel 6.

²⁷¹ ebd. S. 70

²⁷² ebd. S. 70

herausstellend „falschen“ – „[i]n Zivil und von angenehmem Äußeren durch die Gaststube [gehenden]“ vermeintlichen Beamten an den aufgeregten Stadthauptmann und seinen Anhängern weitergibt. In Nabokovs Stück ist es Meschajew Eins, der im zweiten Akt für „[a]llgemeines Gelächter“ unter den Geburtstagsgästen sorgt, wenn er plötzlich in größter Aufregung in Antonina Pawlownas Lesung hineinplatzt, um „eine sensationelle Neuigkeit“ zu überbringen: „Ljubow Iwanowna! Alexej Maximowitsch! Wissen Sie, wer. Gestern abend. Aus dem Gefängnis. Zurückgekehrt ist? Barbaschin.“²⁷³ Meschajews Zwillingbruder, der vom selben Schauspieler gespielt werden soll, trifft durch ein Missverständnis erst spät am Abend, nachdem die Feier bereits vorbei ist, ein. Dieser Meschajew Zwo hat sich „seinerzeit aus Langweile mit Chiromantie abgegeben“, woraufhin Ljubow sich von ihm aus der Hand lesen lässt. Die Spannung erreicht ihren Höhepunkt: „Sie werden sterben – Sie haben keine Angst zu erfahren, wie?“ Ljubow bleibt von Meschajews Prophezeiung unberührt, hat sie doch für ihre Zukunft eher „etwas Ungewöhnliches ... ein wundervolles, furchtbares, zauberhaftes Glück erwartet ...“.

Meschajew Zwo: (*ergreift automatisch Barbaschins Hand*) Sie verlangen zuviel von mir, gnädige Frau. Eine Hand behält manchmal etwas für sich. Aber es gibt natürlich auch geschwätzige, freimütige Hände. Vor vielleicht zehn Jahren habe ich einem Mann allerlei Katastrophen prophezeit. Und heute, vorhin erst, als ich aus dem Zug stieg, sah ich ihn plötzlich auf dem Bahnsteig. Da stellte sich heraus, dass er ein paar Jahre im Gefängnis gesessen hat wegen irgendeiner Rauferei aus Liebe und jetzt für immer ins Ausland fährt. Ein gewisser Barbaschin, Leonid Barbaschin. [...] Er bat mich, gemeinsamen Bekannten Grüße auszurichten, aber Sie kennen ihn wahrscheinlich nicht. Vorhang.²⁷⁴

Diesen Doppelgängern liegt in beiden Stücken eine Verfremdung zu Grunde, die dazu dient eine Komik hervorzurufen. So gilt folgendes Resümee von Bodo Zelinsky zu Gogols *Revisor* auch für Nabokovs *Ereignis*:

[...] Vorgeführt wird also eine Welt, in der, [im Unterschied zu früheren Komödien,] Irrtum, Täuschung und Verwechslung nicht zufällig und damit auch nicht auflösbar sind. [...] Um so wichtiger ist die Rolle der Komik in allen Formen der Übertreibung, Verzerrung und Verkehrung. [...] Das Lachen übernimmt die Funktion des Korrektivs, das mit dem Fehlen des Räsoneurs und anderer positiver Figuren keineswegs abgeschafft, sondern nur nach außen, ins Bewusstsein des Zuschauers verlagert wurde.²⁷⁵

²⁷³ Nabokov, Vladimir: *Nikolaj Gogol*. Gesammelte Werke. Bd. 16. (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004. S. 147

²⁷⁴ Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 187

²⁷⁵ Gogol, Nikolaj: *Der Revisor*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1996. S. 188

Troschtschejkin täuscht sich das ganze Stück hindurch in dem, was Barbaschin ist und unterliegt somit einer Selbsttäuschung. Seine Angst wächst im Laufe des Stückes immer mehr an und greift auf die anderen über. Nabokov lehnt sich an Gogols *Revisor* an, denn *Das Ereignis* „[...] stellt [ebenfalls] nur jenen Zwischenmoment dar, in dem die Unheimlichkeit des Daseins zum Vorschein, aber nicht zur eigentlichen Entfaltung gelangt.“²⁷⁶ Es kommt nicht zu dem von Troschtschejkin vermuteten Vergeltungsschlag Barboschins. „Die Androhung alleine genügt. Aufgestört, wird man nach der Abreise des Revisors [bzw. Barboschins] ins Vertraute und Gewohnte zurückfallen. Mit dem Rückfall breitet sich wieder jene Alltäglichkeit aus, die das Verfehlen der Wesentlichkeit einschließt.“²⁷⁷ Beide Stücke lassen sich somit als Komödien der menschlichen Existenz bezeichnen.²⁷⁸

Um Simon Karlinsky wiederum zu folgen, sind es drei dramatische Entwicklungsstufen, die die Handlung des *Revisors* vorantreiben: die Ankündigung, dass ein Inspektor in die Stadt kommt; die Ankündigung des falschen Inspektors, welche die Haupthandlung bestimmt und die finale Ankündigung über die Ankunft des echten Inspektors.²⁷⁹ Nabokov übernimmt diese Struktur, indem es ebenfalls drei handlungsbestimmende Ankündigungen im *Ereignis* gibt:

[...] made by characters whose function is analogous to heralds and messengers in classical drama. In the first act, Revshin, [...], reveals that the hero's enemy is at large; and for the rest of the play he keeps the hero and the audience informed of the enemy's movements, while consistently misconstruing his intentions and motives. In the second act, the second herald, Osip Mikheich Meshaeve [...] causes some merriment at the afternoon birthday party of Troshcheikin's mother-in-law by rushing in with Revshin's original news, by now familiar to the entire cast. It is Meshaeve's twin brother [...] who, [...] resolves the tension by his unexpected and casual revelation that the dreaded enemy has departed for good. This quasi-Gogolian structure gives the comedy a symmetry that is almost classical in its contrived elegance.²⁸⁰

Abgesehen davon, dass Nabokov im *Ereignis* einer inhaltlichen Struktur folgt, die sich auf Gogols *Revisor* stützt, lassen sich die intertextuellen Verweise anhand von paraphrasierten Textstellen ausmachen. Wenn zum Beispiel im ersten Akt Barboschin (a name formed from the first syllables of the Russian titles of *The Inspector General* and *The Overcoat*)²⁸¹ in großer Aufregung am frühen Morgen ins Haus der Troschtschjekins stürzt um von einem „umwerfend unangenehme[n] Ereignis. [...] Etwas Unerwartetes und Entsetzliches, Alexej

²⁷⁶ Gogol, Nikolaj: *Der Revisor*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1996. S. 187

²⁷⁷ ebd. S. 187

²⁷⁸ Vgl. ebd. S. 171-188

²⁷⁹ Vgl. Karlinsky, Simon: *Illusion, Reality, and Parody in Nabokov's Plays*. In: *Nabokov: The Man and His Work*. (Hg.) L. S. Dembo Medison: WI (University of Wisconsin Press), 1967. 187

²⁸⁰ ebd. S. 187

²⁸¹ ebd. S. 186

Maximowitsch!²⁸² zu berichten, gleicht dies ebenfalls dem Auftritt von Bobtschinskij und Dobtschinskij in der Dritten Szene im *Revisor*. (Wir befinden uns im „*Zimmer im Haus des Stadthauptmanns*.“²⁸³)

(beide außer Atem eintretend).

Bobtschinskij: Welch außergewöhnliches Ereignis!

Dobtschinskij: Welch überraschende Neuigkeit! [...] Etwas ganz Unerwartetes. [...]²⁸⁴

Diese beiden Gogol-Figuren dienen Nabokov des Öfteren als Vorlage für dramatische Auftritte seiner dramatis personae. Sie lassen sich im *Ereignis* dort verzeichnen, wo sich eine Figur in „fiebrhafter Rede“²⁸⁵ darum bemüht „hübsch detaillierte Informatione[n]“²⁸⁶ über Barboschins Ankunft hastig herauszubringen, bevor ihm sein Doppelgänger „ins Wort fallen kann“²⁸⁷. Es sind nicht nur diese „Doppelgänger“, die im *Ereignis* ein ständig wiederkehrendes Motiv darstellen, sondern es sind unzählige Figuren (Schnapp, Wagabundowa, die alte Nikoladse, ein Reporter, Igor Olegowitsch Kuprikow usw., diese besonders in der Geburtstagsszene) die aus einer „Zweitwelt, die aus dem Hintergrund des Stückes nach vorne drängt“²⁸⁸ auftauchen. Dies ist die „eigentliche Domäne“²⁸⁹, die Nabokov im Ereignis von Gogol übernommen hat. In seinem Kapitel über den *Revisor* fasst er dieses dramatische Verfahren folgendermaßen zusammen:

[...] all diese Kreaturen, deren lebhaftes Hin und Her den eigentlichen Stoff des Stücks ausmacht, nicht nur nicht behindern, was Intendanten „Handlung“ nennen, sondern dem Stück offensichtlich seine eminente Bühnenwirksamkeit verleihen.²⁹⁰

Zusammenfassend komme ich zu einem wichtigen Punkt im *Ereignis*, der m.E. von struktureller Bedeutung ist, nämlich die Tatsache, dass Nabokov im *Ereignis* Tschechow und Gogol gleichsam in einem Dialog miteinander treten lässt. Man könnte das ganze Stück als Versuchsanordnung, als geistreiches Experiment betrachten: was kommt dabei heraus, wenn man diese beiden Autoren miteinander "kreuzt"?

²⁸² Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 94

²⁸³ Gogol, Nikolaj: *Der Revisor*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1996. S. 11

²⁸⁴ ebd. S. 19

²⁸⁵ Nabokov, Vladimir: *Nikolaj Gogol*. Gesammelte Werke. Bd. 16. (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004. S. 64

²⁸⁶ ebd. S. 64

²⁸⁷ ebd. S. 64

²⁸⁸ ebd. S. 70

²⁸⁹ ebd. S. 70

²⁹⁰ ebd. S. 70

9.5. Das Theater im Theater im *Ereignis*

Der zweite Punkt, der im *Ereignis* von struktureller Bedeutung ist, sind die Illusionsbrüche mit denen Nabokov gegen die Theaterkonventionen arbeitet. Man könnte ohne weiteres behaupten, dass Nabokov in seinem Stück über das Theater mit den Mitteln des Theaters nachdenkt. Vor allem scheint mir der spielerisch-willkürliche Umgang mit unseren Erwartungshaltungen ein Befreiungsschlag gegen den von ihm in Frage gestellten Determinismus. In vielem wird hier vorweggenommen, was er später in seinen beiden Essays sagt. Anhand der Analyse, die ich im vorangegangenen Kapitel angestellt habe, glaube ich, dass er sich hier in nicht geringem Grad von Gogol leiten lässt.

Das ganze Stück hindurch gibt es eine ständige Thematisierung des Theaters als Theater: Angefangen bei Troschtschejkins Erwähnung der vierten Wand im Gespräch mit Ljubow zu Beginn des ersten Aktes:

Troschtschejkin: (*auf der Vorbühne*) Hör zu, Spätzchen, ich erzähl dir, was ich nachts für einen Einfall hatte ... Reichlich genial, wie ich finde. Nämlich, etwas zu malen wie – stell dir vor: als ob diese Wand nicht da wäre, sondern ein dunkler Graben ... und als ob Publikum in einem schemenhaften Theater ... Stuhlreihen, endlos ... da sitzen sie und schauen mich an. Und zwar alles Gesichter von Menschen, die ich kenne oder früher gekannt habe und die sich jetzt mein Leben anschauen. Der eine neugierig, der nächste misstrauisch, der dritte beifällig. Der dort neidisch, die hier mitleidig. So sitzen sie vor mir, bleich und fremdartig im Halbdunkel. Auch meine verstorbenen Eltern sind da, auch die alten Feinde, auch dieser dein Typ mit Revolver, natürlich auch die Kindheitsfreunde, auch die Frauen, alle Frauen, von denen ich dir erzählt habe – Nina, Ada, Katjuscha, die andere Nina, Margarete Hofman, die arme Olenka, alle ... Gefällt dir das?

Ljubow: Woher soll ich das wissen? Mal es, dann sehe ich es.

Troschtschejkin: Vielleicht ist es ja Unsinn. Ein Hirngespinnst, Surrogat der Schlaflosigkeit, klinische Malerei ... Besser, hier ist wieder eine Wand.²⁹¹

Brian Boyd deutet anhand dieser Worte Troschtschejkins, Nabokovs (moralische) Absicht, die im *Ereignis* steckt, wenn am Ende des Stückes der Eindruck entsteht:

[...] als ob Troschtschejkins selbstzufriedenes Selbstbild zerfiele und er begriffe, dass er sich in die Zuschauermenge einreihen muss, die die ganze Zeit das andere Porträt betrachtet hat: Troschtschejkin den Grotesken, den in seiner ganzen verachtenswerten Feigheit Bloßgestellten, die gefühllose, kalte, kleinliche Kreatur mit vulgärer Moral, als die Ljubow ihn bezeichnet hat.²⁹²

²⁹¹ Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 87

²⁹² Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov*. Die russischen Jahre 1899-1940. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 781

An einer anderen Stelle äußert Antonina Pawlowna ihrer Tochter Ljubow gegenüber ihre Meinung, dass „[a]us dem Ganzen ein vorzügliches Theaterstück werden [könnte].“ Und weiter:

Antonina Pawlowna: [...] Man könnte es fast unverändert auf die Bühne übertragen, müsste bloß ein bisschen dicker auftragen. Der erste Akt: so ein Morgen wie heute. Freilich würde ich an Rjowschins Statt einen anderen Boten nehmen, einen weniger klischeehaften. Sagen wir, es erscheint ein drolliger Polizeibeamter mit roter Nase oder ein Advokat mit jüdischem Akzent. Oder gar eine Femme fatale, die von Barbaschin einst sitzengelassen wurde. Das Ganze ließe sich mühelos aufplustern. Und entwickelte sich von ganz alleine weiter.²⁹³

Ein anderes Mittel des Illusionsbruchs findet sich in Ljubows ätzenden Bemerkungen Marfa gegenüber wieder, wonach diese die Rolle der komischen Alten nicht so recht hinkriege: „Dummes Weib. Spielt die komische Alte.“²⁹⁴ Als die ersten Gäste anlässlich der Geburtstagsfeier ihrer Mutter eintreffen, fragt sich Ljubow, „[...] warum man aus dem Ganzen so eine alptraumhafte Schmierenkomödie machen muss.“²⁹⁵ Das stärkste Verfremdungsmoment ist jedoch in der bereits im Kapitel über Gogol erwähnten Geburtstagsszene zu finden, wenn „Troschtschejkin und Ljuba rasch auf die Vorbühne [kommen]“ und der Rest der Gesellschaft zu „motionless ‚painting ghosts‘“ werden und damit der äußere Realismus zusammenbricht. Der Dialog, der hier zwischen den beiden stattfindet, ist der einzige im ganzen Stück, der ein tieferes Gefühl zwischen den Ehepartnern vermittelt, [...] a moment of perfect communion as they converse in verbalized telepathy.“²⁹⁶ Karlinsky interpretiert diese „Traumszene“ folgendermassen:

The crude outer reality soon intrudes; the communion was inconclusive and it achieved nothing. Yet, taking place as it did while Troshcheikin and Liubow were lost i reverie during Antonina Pavlovna's reading of her new inept prose poem, the interlude underscores in a very Nabokovian way the difference between the genuine artistic insights of Troshcheikin and the amateurish pseudo-art of his mother-in-law.²⁹⁷

Illusionsbrüche erzeugt Nabokov auch damit, dass er – wie schon erwähnt – Meschajew Eins und Zwo vom selben Schauspieler spielen lässt. Auf die Frage Troschtschejkins, warum sich denn beide so ähnlich sehen würden, antwortet Meschajew Zwo, indem er auf die dramatische Auflösung, dass er Barbaschin begegnet ist, vorausdeutet:

²⁹³ Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 121

²⁹⁴ ebd. S. 120

²⁹⁵ ebd. S. 145

²⁹⁶ Vgl. Karlinsky, Simon: *Illusion, Reality, and Parody in Nabokov's Plays*. In: *Nabokov: The Man and His Work*. L. S. Dembo (Hg.) Medison: WI (University of Wisconsin Press), 1967. S. 191

²⁹⁷ ebd. S. 191

Troschtschejkin: Heute bin ich ganz zufällig einem Spaßvogel wiederbegegnet, den ich seit meiner Jugend nicht mehr gesehen hatte. Der drückte es seinerzeit einmal so aus, dass ein und derselbe Schauspieler mich und meinen Bruder spiele, meinen Bruder jedoch gut und mich schlecht.²⁹⁸

(Dies ist keine Metapher, sondern entspricht tatsächlichen Theaterpraktiken.) Aber auch seine Liebe zu Wortspielen oder, dass eine der weiblichen Geburtstagsgäste nur in Versen spricht gehören zu den Mitteln, die Nabokov zur Erzeugung von Irritation benutzt.

All this creates a subtle an highly original tension between the ostensibly realistic comedy about believable people and the deliberate shattering of the realistic illusion through the author's sudden demonstrations of the literary and dramatic conventions he employs („laying bare the device“ as such pratices were termed by the Russian Formalist critics.²⁹⁹

Interessant erscheint mir, dass trotz dieses ständigen Brechens der Illusion doch so etwas wie ein davon unberührt bleibender melodramatischer Kern vorhanden ist: das Unglück Ljubows, die Charakterschwäche ihres Mannes. Die Szenen, in denen die beiden streiten, sind zum Teil von schmerzhafter Intensität.

²⁹⁸ Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 177

²⁹⁹ Karlinsky, Simon: *Illusion, Reality, and Parody in Nabokov's Plays*. In: *Nabokov: The Man and His Work*. L. S. Dembo (Hg.) Medison: WI (University of Wisconsin Press), 1967. S. 191

9.6. Weitere intertextuelle Bezüge

Neben den werkprägenden Querverweisen und Anspielungen auf Tschechow und Gogol gibt es im *Ereignis* noch periphere intertextuelle Bezüge, die ich nicht systematisch bearbeiten werde, sondern nur auf manche verweisen möchte, um zu zeigen wie dicht das intertextuelle Gewebe ist.

Zum einen spielen Nabokovs eigene bis dato erschienenen Romane eine Rolle. So wird im ersten Akt *Camera Obscura* von Troschtschejkin als „wunderhübscher Film, [...] der Schlager der Saison!“³⁰⁰ bezeichnet. *Camera Obscura* lässt sich nicht mit dem Niveau der anderen Romane Nabokovs messen, weil sie „zu dünn gewebt“ und „zu hastig strukturiert“ ist, doch für eine Verfilmung wäre sie „hervorragend geeignet“, weil Nabokov sie „auf das Zuschlagen der Filmklappe ausgerichtet“ hat.³⁰¹

Auf der anderen Seite finden sich Anspielungen auf Goya, Turgenjew, Schillers *Wilhelm Tell*, Goethes *Erlkönig* oder Puschkins *Eugen Onegin*, aus dem Ljubow immer wieder zitiert. Im dritten Akt, wenn die Spannung und damit die Angst des Hauptprotagonisten ihren Höhepunkt erreicht, verweist Troschtschejkin auf Puschkins Drama *Pir vo vremja tschumij* (*Das Gelage während der Pest*): „Wir sitzen hier, plaudern heiter, ein „Gelage während der Pest“ – dabei habe ich das Gefühl, wir könnten jeden Moment in die Luft fliegen.“³⁰² In Puschkins Drama feiern junge Leute ein Gelage, während draußen ein Leichenkarren vorbeifährt. Der Rädelsführer der Gruppe, mit dem Namen Walsingham, hält eine Lobeshymne auf die Pest, die im Bekenntnis endet: „All das, was mit Vernichtung dräut,/ Hält für ein sterblich Herz bereit/ So unerklärlich süße Wonnen!“³⁰³ Walsingham spricht nicht von einer Lust am Untergang, sondern von der höchsten Steigerung des Lebens im Angesicht tödlicher Gefahr.³⁰⁴ Nabokov macht aus dem Puschkins Tragödie eine Travestie: Das Zitat Troschtschejkins beinhaltet sowohl eine gewisse Selbstironie, zugleich zeigt es aber auch, wie hysterisch Nabokovs Protagonist ist.

Nabokov spart auch nicht mit Verweisen auf Shakespears *Othello* oder *Hamlet*, letzteres in der Parodie, die der Schriftsteller, ein Gast der Geburtstagsfeier, von sich gibt: „Sätt, würde

³⁰⁰ Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 97

³⁰¹ Vgl. Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. Die russischen Jahre 1899-1940*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 596

³⁰² Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 185

³⁰³ Puschkin, Alexander: *Eugen Onegin. Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 3. Berlin: Aufbau Verlag, 1985. S.

157

³⁰⁴ Vgl. ebd. S. 257

Shakespeare sagen, sätt isse kwestschn.“³⁰⁵ Besonders interessant, erscheint mir in diesem Zusammenhang, dass es heisst, Barboschin (*mit englischen Pumphosen, der Kopf jedoch eines tragischen Schauspielers*³⁰⁶), der Detektiv, sei auf seiner Visitenkarte im mittelalterlichen Kostüm abgebildet, mit den Worten: "König Lear. Meinen Verehrern in Verehrung.“³⁰⁷ Hier stellt sich unwillkürlich die Frage, ob der von Nabokov für die Rolle des Detektiven vorgesehene Schauspieler nicht möglicherweise dem russischen Publikum durch seine Darstellung des King Lear bekannt war? Wenn diese Vermutung zutrifft, dann könnte man dieses Spiel mit Rollen mit *Hamlet* vergleichen, wo Polonius an einer Stelle sagt, er habe in seiner Jugend einmal Julius Caesar gespielt: in der Sekundärlitatur heisst es dazu einstimmig, der Schauspieler des Polonius müsse in Shakespeares *Julius Caesar*, ein Jahr früher aufgeführt, die Titelrolle gespielt haben - ein Augenzwinkern an das Stammpublikum im Globe Theatre sozusagen.³⁰⁸

Der letzten literarischen Verweis, auf den ich am Ende dieses Kapitels zu sprechen kommen möchte, bringt uns noch einmal zu der Figur des Detektiven Barboschin, dessen komplexe Absurdität und Humor mitunter darin gipfelt, dass Nabokov Arthur Conan Doyles Sherlock Holmes in ihm wach werden lässt:

Barboschin (*zu Meschajew*): Auf Grund einiger äußerer Kennzeichen, die nur ein erfahrenes Auge wahrnimmt, kann ich sagen, dass Sie in der Flotte gedient haben, kinderlos sind, vor kurzem beim Arzt waren und gerne Musik hören.

Meschajew Zwo: Nichts davon entspricht der Wirklichkeit.³⁰⁹

Nabokovs Detektiv ist natürlich eine Parodie auf einen der größten Detektive in der Weltliteratur, dessen Fähigkeiten zur Deduktion und Analyse zu seiner „zweiten Natur geworden“³¹⁰ sind. Für Sherlock Holmes genügt ein kurzer Blick in Watsons gebräuntes und „abgezehrtes“³¹¹ Gesicht, um zu der Schlussfolgerung zu kommen: „Wo in den Tropen könnte ein englischer Armeearzt viel Mühsal erlebt haben und am Arm verwundet worden sein? Natürlich in Afghanistan.“³¹² Im Unterschied zu Barboschin hat es mit Sherlock Holmes bekanntlich stets seine Richtigkeit.

³⁰⁵ Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 146

³⁰⁶ ebd. S. 169

³⁰⁷ ebd. S. 167

³⁰⁸ Shakespeare, William: *Hamlet, Prince of Denmark*. Philip Edwards (Hg.) Cambridge: Cambridge University Press, 1985, 2003. S. 5-6

³⁰⁹ Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 184

³¹⁰ Sir Doyle, Arthur Conan: *Sherlock Holmes. Eine Studie in Scharlachrot*. Zürich: Haffmanns, 1984. S. 28

³¹¹ ebd. S. 28

³¹² ebd. S. 28

10. ZUSAMMENFASSUNG

Bereits die Analyse der beiden Versdramen hat deutlich gemacht, dass Nabokov zu denjenigen Autoren gehört, die es geschickt verstehen, literarische Vorlagen mit den Mitteln der Intertextualität zu neuen Text-Konstruktionen zu verarbeiten. Bereits in diesen frühen Werken Nabokovs kommt sein umfangreiches und fundiertes Wissen über die Dramenliteratur zum Vorschein: Marlowe, Shakespeare, Puschkin, Schiller und Goethe sind nur einige an dieser Stelle zu nennende Autoren der Weltliteratur, die uns in seinen kurzen Theaterstücken auf unterschiedlichen Metaebenen wieder begegnen. Am eindrucksvollsten aber und am aufschlussreichsten für Nabokovs Theaterverständnis ist die souveräne Art, mit der er im *Ereignis* vorexerziert, wie die Texte von Vorgängern für die eigene literarische Produktion nutzbar gemacht werden können, ohne dabei in den Verdacht zu geraten, es sich auf den Schultern der kanonisierten 'Riesen' bequem machen zu wollen.

The Event moves between the familiar reality of traditional Russian realistic fiction and drama and two other kinds of reality: the inner creative reality of the artist-hero, and the reality of literary references and conventions, which the author superimposes on the other two levels.³¹³

Zahllose Texte schimmern durch den einen Text dieses Stücks durch, und doch ist dem *Ereignis* weder der Vorwurf ekkletizistischer Beliebigkeit noch gar der der Epigonalität zu machen. Nabokovs Auseinandersetzung mit seinen Vorgängern - in erster Linie Gogol und Tschechow - ist kritisch und kreativ, und die Frucht dieser Auseinandersetzung ist nicht nur eine seiner stärksten Arbeiten für das Theater sondern gleichzeitig sein wohl reifster und komplexester Kommentar zum Theater. Wo sich nämlich die Essays mitunter etwas schematisch und vereinfacht argumentierend ausnehmen, liefert das *Ereignis* ein brillantes Manifest für ein Theater der Sackgassen und *non sequiturs*, ein Theater des Absurden und des Offenen. Das sogenannte *well-made play* hat ausgedient. Das so gerne als Metapher gebrauchte Uhrwerk, in welchem mit größter Präzision ein Rädchen ins andere greift, erweist sich als falsches, weil den Autor beengendes Ideal. Stattdessen zeigt Nabokov im *Ereignis* vor, wie man sich als Dramatiker der Fesseln des Determinismus entledigen kann.

³¹³ Karlinsky, Simon: *Illusion, Reality, and Parody in Nabokov's Plays*. In: *Nabokov: The Man and His Work*. L. S. Dembo (Hg.) Madison: WI (University of Wisconsin Press), 1967. S. 191

11. BIBLIOGRAFIE

Asmuth, Bernhard: *Einführung in die Dramenanalyse*. 5., aktualisierte Auflage. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 1997.

Bethea, David M.: *Nabokov and Khodasevich*. In: Alexandrow, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York u. London: Garland Publishing, INC.: 1995.

Böhmig, Michaela: *Das russische Theater in Berlin 1919 – 1931*. München: Sagner, 1990.

Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. Die russischen Jahre 1899-1940*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999.

Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. Die amerikanischen Jahre 1940-1977*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2005.

Culler, Jonathan: *Literaturtheorie*. Eine kurze Einführung. Stuttgart: Reclam, 2002.

Diment, Galya: *Plays*. In: Alexandrow, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York u. London: Garland Publishing, INC.: 1995. S.

Field, Andrew: *Nabokov: His Life in Art*. New York: Hodder and Stoughton, 1967.

Goethe, Johann Wolfgang v.: *Faust*. Gesamtausgabe. Frankfurt am Main: Insel, 1998.

Gogol, Nikolaj: *Der Revisor*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1996.

Ibsen, Hendrik: *Hedda Gabler*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1988.

Karlinsky, Simon: *Illusion, Reality, and Parody in Nabokov's Plays*. In: *Nabokov: The Man and His Work*. L. S. Dembo (Hg.) Medison: WI (University of Wisconsin Press), 1967.

Lachmann, Renate/ **Schahadat**, Schamma: *Intertextualität*. In: H. Brackert, J. Stückrath (Hg.): *Literaturwissenschaft*. Ein Grundkurs. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1992. S. 678-687

Mierau, Fritz (Hg.): *Russen in Berlin*. Literatur – Malerei – Theater – Film 1918-1933. 3., erw. Auflage. Leipzig: Reclam, 1991.

Nabokov, Vladimir: *Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 15.1 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000.

Nabokov, Vladimir: *Lolita. Ein Drehbuch*. Gesammelte Werke. Bd. 15.2 (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999.

Nabokov, Vladimir: *Maschenka. Frühe Romane 1*. Gesammelte Werke. Bd. 1., 2. Auflage. (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999.

Nabokov, Vladimir: *The Man from the USSR and Other Plays, with to Essays on the Drama*. Hg. Dmitri Nabokov. San Diego: CA, 1984.

Nabokov, Vladimir: *Nikolaj Gogol*. Gesammelte Werke. Bd. 16. (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004.

Nabokov, Vladimir: *Lectures on Russian Literature*. (Hg.) Fredson Bowers. San Diego, New York, London: Harcourt, Inc.: 1981. S. 282-295

Nabokov, Vladimir: *Gut lesen und gut schreiben*. IN: ders.: *Die Kunst des Lesens*. Meisterwerke der europäischen Literatur. Frankfurt a. M.: Fischer, 1991. S. 25-33

Nabokov, Vladimir: *Erinnerung spricht*. Gesammelte Werke. Bd. 22. (Hg.) D.E. Zimmer. 2. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999.

Nabokov, Vladimir: *Eigensinnige Ansichten*. Gesammelte Werke. Bd. 21. (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004.

Nabokov, Vladimir: *Deutliche Worte*. Gesammelte Werke. Bd. 20. (Hg.) D.E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1994.

Plett, Heinrich F.: *Intertextuality*. Untersuchungen zur Texttheorie. Berlin; New York: de Gruyter, 1991. S. 3-21

Puschkin, Alexander: *Mozart und Salieri*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1985.

Puschkin, Alexander: *Eugen Onegin. Dramen*. Gesammelte Werke. Bd. 3. Berlin: Aufbau Verlag, 1985.

Schiller, Friedrich: *Die Räuber*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2001.

Schlögel, Karl: *Das Russische Berlin*. 1. Auflage. München: Siedler, 2006. S. 179-208

Shakespeare, William: *Hamlet, Prince of Denmark*. Philip Edwards (Hg.) Cambridge: Cambridge University Press, 1985, 2003.

Sir Doyle, Arthur Conan: *Sherlock Holmes. Eine Studie in Scharlachrot*. Zürich: Haffmanns, 1984.

Šklovskij, Viktor: *Die Kunst als Verfahren*; IN: Striedter, Jurij (Hg.): *Russischer Formalismus*. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München: Wilhelm Fink, 5., unveränderte Auflage, 1994. S. 3-36

Tschechow, Anton: *Gesammelte Stücke*. (Hg.) Peter Urban. Zürich: Diogenes, 2003.

Tschechow, Anton: *Briefe 1889 – 1892*. (Hg.) Peter Urban. Zürich: Diogenes, 1998. S. 73

Tynjanov, Jurij: *DOSTOJEVSKIJ UND GOGOL*. (Zur Theorie der Parodie) IN: Striedter, Jurij (Hg.): *Russischer Formalismus*. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München: Wilhelm Fink, 5., unveränderte Auflage, 1994. S. 301-372

Zimmer, Dieter E.: *Nabokovs Berlin*. Berlin: Nikolaische Verlagsbuchhandlung, 2001.

Lebenslauf

Name Susanne Pirker
Anschrift Burggasse 106/1/15
1070 Wien
Tel. 0676/6017861
e-mail: moonlightin@hotmail.com

Geburtsdatum 25.10.1976
Geburtsort Innsbruck
Familienstand ledig

Schule/Ausbildung/Studium

83-87 Volksschule Fügen Zillertal
87-91 Hauptschule Fügen Zillertal
91-94 HBLA für Mode und Bekleidungstechnik Innsbruck
94-99 Gymnasium für Berufstätige Innsbruck: Reifeprüfung
00/01 Sommer 4-wöchiger Sprachunterricht Hydrometrologische Universität
St. Petersburg
99-08 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften gewählte
Fächer statt 2. Studienrichtung - Russisch und Gender Studies
06-08 Diplomarbeit: Intertextualität in den Theaterstücken Vladimir
Nabokovs
Juli Russisch Intensivkurs Sprachenzentrum Wien

Praktika/ berufliche Tätigkeiten

95 Lebenshilfe Schwaz
95-96 psychologische Betriebstestsauswertung für Teme Gmbh, Innsbruck
97 Statistin am Landestheater Tirol
98 8 Wochen Führungen und Galerieaufsicht in den Swarovski-
Kristallwelten, Wattens/ Tirol
98-99 diverse Büroarbeiten und Organisationstätigkeit
(MitarbeiterInnenkoordination, Programmheftgestaltung) für die
Innsbrucker Festwochen der Alten Musik

00-06	Buchhändlerin Leporello im Burgtheater/ Liechtensteinstrasse
06	März bis Mai Hospitanz Dramaturgie/ Produktion Wiener Festwochen „5000 Liebesbriefe“
	Juni bis August Assistenz Dramaturgie/ Produktion Wiener Festwochen „5000 Liebesbriefe“
	Juli Inspizienz für die Festwochen Produktion „The Gospel at Colonus“
06/07	Oktober 06 bis März 07 Dramaturgiehospitanz und –assistenz Schauspielhaus Hamburg „Am Ende der Unendlichkeit“
07	Februar Regieassistenz „151 Meter über dem Meer“ Wiener Festwochen
	Februar/ März Regieassistenz und darstellende Mitwirkung „Am Ende der Unendlichkeit“ Schauspielhaus Hamburg
	April bis Juni Regieassistenz „151 Meter über dem Meer“ Wiener Festwochen
	Juni/ Juli und September bis 12. Oktober Dramaturgie Schauspielhaus Graz „Das Wetter vor 15 Jahren“
08	Frühjahr/ Sommer Projektentwicklung und -einreichung „Heather, or how I learned to use my guns“ in Zusammenarbeit mit Sandra Schüddekopf

Besondere Kenntnisse

Fremdsprachen	Englisch gut in Wort und Schrift
	Russisch gut in Wort und Schrift
EDV	MS-DOS (Windows), Mac
	Exel