



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Intertextuelle Bezüge zu Nikolai Gogol in den russischen
Romanen Vladimir Nabokovs“

verfasst von

Bojana Bogdanov, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von:

Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	4
2. DIE AUTOREN	5
2.1. Kurzbiografie Vladimir Nabokov	5
2.1.1 Nabokovs wichtigste Themen	6
2.2. Kurzbiografie Nikolai Gogol	9
2.3. Nabokov über Gogol	13
2.3.1. „ <i>Lectures on Russian Literature</i> “	13
2.3.2. Biografie „ <i>Nikolai Gogol</i> “	16
3. WERKE	24
3.1. King, Queen, Knave (Korol', Dama, Valet)	24
3.1.1. Die Protagonisten – eine Dreiecksbeziehung	25
3.1.2. Wandlung der drei Puppen-Charaktere in ihrer konsequent verkannten Dreiecksbeziehung zu Objekten	28
3.1.3. Auftritt des Autors	30
3.2. The Luzhin Defense (Zashchita Luzhina)	32
3.2.1. Das Schach-Motiv	36
3.2.3. Schach als Kunst	38
3.3. The Eye (Sogliadatai)	40
3.3.1. Der Protagonist	43
3.3.3. Motiv des gescheiterten Künstlers und Autonomie als Autor	45
3.3.4. Spiegelmotiv	46
3.4. Despair (Otčajanie)	47
3.4.1. Der Protagonist	48
3.4.2. Autor versus Erzähler	51
3.5. The Gift (Dar)	53
3.5.1. Fyodors Entwicklung	56
3.5.2. Autor versus Erzähler	59
4. INTERTEXTUALITÄT	62
4.1. Intertextualität: Literaturtheorien und Definitionen	62
4.1.1. Poststrukturalistische Theorie zur Intertextualität	63
4.1.2. Konzept der Intertextualität nach Manfred Pfister	66
4.2. Formen der Markierung nach Ulrich Broich	67

4.3. Funktionen intertextueller Textkonstitutionen nach Bernd Schulte-Middelich	69
5. INTERTEXTUELLE BEZÜGE ZWISCHEN VLADIMIR NABOKOV UND NIKOLAI GOGOL.....	71
5.1. The Nose (Nos).....	72
5.1.1. Interpretation von „ <i>The Nose</i> “	73
5.1.2. Intertextuelle Bezüge zu „ <i>The Nose</i> “	77
5.1.2.1. „ <i>King, Queen, Knave</i> “	77
5.1.2.2. „ <i>Despair</i> “	79
5.2. Memories of a Madman (Zapiski sumasshedshevo)	81
5.2.1. Interpretation von „ <i>Memories of a Madman</i> “	82
5.2.2. Intertextuelle Bezüge zu „ <i>Memories of a Madman</i> “	85
5.2.2.1. „ <i>Despair</i> “	85
5.2.2.2. „ <i>The Eye</i> “	89
5.3. The Overcoat (Schinel).....	92
5.3.1. Interpretation von „ <i>The Overcoat</i> “	92
5.3.1.1. Personen	93
5.3.1.2. Das Ende – Rache oder Bestrafung.....	95
5.3.2. Intertextuelle Bezüge in „ <i>The Overcoat</i> “	96
5.3.2.1. „ <i>The Luzhin Defense</i> “	96
5.4. Dead Souls (Mertvye dushi)	98
5.4.1. Interpretation „ <i>Dead Souls</i> “	98
5.4.2. Intertextuelle Bezüge in „ <i>Dead Souls</i> “	101
5.4.2.1. „ <i>King, Queen, Knave</i> “	101
5.4.2.2. „ <i>The Luzhin Defense</i> “	102
5.4.2.3. „ <i>The Gift</i> “	103
5.5. CONCLUSIO.....	105
6. BIBLIOGRAFIE	107
6.1. Primärliteratur.....	107
6.2. Sekundärliteratur	107
7. ANHANG	112
7.1. Zusammenfassung	112
7.2. Curriculum Vitae	114

1. EINLEITUNG

Vladimir Nabokovs Romane sind reich an intertextuellen Bezügen zu großen Werken der Weltliteratur des westlichen Literaturkanons. Ebenfalls stark vertreten sind alle von ihm sehr geschätzten großen russischen Schriftsteller wie Dostojewski, Pushkin, Tolstoi, Turgenjew oder Gogol. Zu Nabokovs Lieblingsautoren zählen neben den genannten auch etwa Shakespeare und er selbst. Dazu gesellen sich Autoren wie Flaubert, Joyce, Proust, Kafka, Tschechow, Browning, Chateaubriand und Keats. Obwohl er sie gelegentlich kritisiert, geriet seine Bewunderung für diese Autoren nie ins Stocken. Umgekehrt gab es auch einige Autoren, für die Nabokov ausnehmende Verachtung hegte, wie beispielsweise Balzac, Stendhal, Dostojewski, Gorki, Mann, Faulkner, Gide, James, Lawrence und Sarte.¹

Da der Umfang an intertextuellen Bezügen, selbst mit einer Eingrenzung auf Nabokovs russische Romane so groß ist, würde eine umfassende Auseinandersetzung mit allen intertextuellen Bezügen den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Daher konzentriert sie sich ausschließlich auf die intertextuellen Bezüge Nabokovs zu Nikolai Gogol. Im Vorfeld der Arbeit ging es darum herauszufinden in welchen Romanen Nabokovs Hinweise auf Gogol zu finden sind. Aufgrund der großen Anzahl erschien hier eine Eingrenzung auf die russischen Romane notwendig. Im ersten Teil der Arbeit sollen zuerst die äußert konstruierten Romane „*King, Queen, Knave*“, „*The Luzhin Defense*“, „*Despair*“, „*The Eye*“ und „*The Gift*“ detailliert durchleuchtet werden. Danach konzentriert sich der zweite Teil der Arbeit auf die Werke Gogols, auf die Nabokov in seinen Romanen verweist, nämlich „*The Nose*“, „*Memories of a Madman*“, „*The Overcoat*“ und „*Dead Souls*.“ Im Zentrum steht schließlich die Analyse der Sinnerweiterung der Werke Nabokovs durch die Anreicherung seiner Romane mit Verweisen auf Gogols Arbeit. Nach der Bestimmung der Art der intertextuellen Bezüge, wird ihre Bedeutung und die mögliche Autorenintention herausgearbeitet.

¹ Ladenson, Elisabeth: „Nabokov's Canon“, in: *The Romantic Review* 100 (2009), S. 140.

2. DIE AUTOREN

2.1. Kurzbiografie Vladimir Nabokov²

Vladimir Vladimirovitch Nabokov wurde am 22. April 1899 in St. Petersburg in eine westlich geprägte, aristokratische Familie geboren. Er verbrachte seine Kindheit zum einen in St. Petersburg und zum anderen auf dem Landsitz der Familie in Wyra. Er genoss ein Leben, umgeben von Personal, einer Vielzahl von Hauslehrern und häufigen Reisen, wie etwa nach Berlin, Paris oder an die Riviera und Adria. Er wuchs in einem kulturellen und intellektuellen Milieu auf. Die Familie war von einer starken Anglophilie geprägt. Ende 1917, mit der Machtübernahme Lenins, floh die gesamte Familie Nabokov auf die Krim, um wenig später in den Westen ins Exil zu gehen.

Nabokov studierte am Trinity College in Cambridge und konzentrierte sich ganz auf die russische Literatur und Sprache, aus Furcht vor „*der Assimilation einerseits und dem totalen Verlust jener Vergangenheit [...] andererseits* [...]“.³ Nach dem Tod des Vaters im Jahr 1922 machte Nabokov seinen Abschluss in Cambridge und ging wieder zurück nach Berlin, sein jüngerer Bruder Sergej nach Paris und seine Mutter mit Nabokovs jüngeren Geschwistern nach Prag. In Berlin schrieb er zunächst Gedichte, die alle in Emigrantenzeitungen veröffentlicht wurden. 1925 heiratete er seine Frau Véra Evseyevna Slonim und veröffentlichte schließlich seinen ersten Roman „*Mary*.“

Nabokov lebte mit seiner Frau und seinem Sohn Dimitri zehn weitere Jahre in Berlin und veröffentlichte unter seinem Pseudonym *Sirin* weitere acht Romane in russischer Sprache. Nabokov selbst sagt, dass sein Leben sich anscheinend in Segmenten von ungefähr zwanzig Jahren abspiele. Seine ersten zwanzig Lebensjahre verbrachte er zwischen 1899 und 1919 in seiner russischen Heimat, dann lebte er 21 Jahre in Westeuropa zwischen 1919 und 1940, vor allem in Paris und Berlin. Von Frankreich aus emigrierte Nabokov in die USA, wo er sowohl wirtschaftliche Sicherheit als auch Weltruhm erlangte. Von 1940 bis 1959 ging er einer akademischen Lehrtätigkeit nach und war sowohl als Lehrer als auch als Schriftsteller erfolgreich. Es folgten neben einer Vielzahl anderer Werke weitere neun Romane in

² Morton, Donald E.: *Vladimir Nabokov*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1997.

³ Morton, Donald E.: *Vladimir Nabokov*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1997, S. 25.

englischer Sprache. Nabokov hat viele verschiedene Talente in unterschiedlichen Bereichen. Wie Stephen Parker es beschreibt war er ein „*poet, playwright, short story writer, translator, novelist, scholar, lepidopterist, critic, essayist, memoirist, teacher.*“⁴ Im Jahr 1960 begann Nabokovs vierte und letzte Lebensphase. Er zog nach Montreux in die Schweiz und lebte dort bis zu seinem Tod im Jahr 1977.

Obwohl für Nabokov eine Rückkehr nach Russland außer Frage stand, sah er sich wohl doch immer noch als russischen Autor. So zitiert Morton aus einem Interview aus dem Jahr 1970, und zwar die Antwort auf die Frage, warum er nach Montreux gezogen sei: „*Es stehe einem russischen Schriftsteller wohl an, sich in dieser Gegend niederzulassen. Tolstoj kam als junger Mann hierher, Dostojewskij und Tschechow haben sie aufgesucht, und Gogol hat in der Nähe seine Toten Seelen angefangen.*“⁵

2.1.1 Nabokovs wichtigste Themen

Die wesentlichen Schwerpunktthemen Nabokovs lassen sich nach einer Aufzählung von Barabtarlo folgendermaßen auf den Punkt bringen: „*The regal solitude and inescapable self-awareness (of mind, of the heart, of talent); nobility opposite vulgarity; bleak or disastrous marriage; carnal love; a warped perception of the world by one passionately obsessed; provisional authorial interference from beyond; spectral agency; death, usually violent; the translucent world of the hereafter.*“⁶

Natürlich behandeln andere Autoren ebenfalls diese Themen, aber in den Worten Barabtarlos lässt sich folgendes dazu festhalten: „*[...] it is only at specific levels of „sub-headings” that a theme receives a patented Nabokovian treatment.*“⁷

Weitere besondere Merkmale von Nabokovs Werken sind etwa, dass Kinder zwar selten Geschwister haben, aber oftmals ihre Eltern verlieren, oder, dass die verzerrte Sicht der Welt eines Wahnsinnigen durch geniale Erzähltechnik höchst plausibel dargestellt wird.

⁴ Parker, Stephen Jan: „Critical Reception“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland Publishing Inc., 1995, S. 69.

⁵ Morton, Donald E.: *Vladimir Nabokov*. S. 32.

⁶ Barabtarlo, Gennady: „Nabokovs trinity (On the movement of Nabokov’s themes)“, in: Connolly, Julian W. (Hg.): *Nabokov and his fiction. New Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press 1999, S. 111.

⁷ Barabtarlo, Gennady: „Nabokovs trinity (On the movement of Nabokov’s themes)“, in: Connolly, Julian W. (Hg.): *Nabokov and his fiction. New Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press 1999, S. 112.

Es ist schwierig, Nabokov zu kategorisieren und diese Tatsache bereitete ihm selbst „schelmisches Vergnügen.“⁸ So sagt Nabokov etwa: „Niemand kann entscheiden [...] ob ich ein mittelalter amerikanischer oder ein alter russischer Schriftsteller bin – oder ein altersloser Freak.“ Die Schwierigkeiten, die er Literaturhistorikern bereitete, sah Nabokov als „bestes Zeichen dafür, dass er den hohen Standard, den er sich selbst gesetzt, auch erreicht hatte.“ Nach Morton dient alles, was Nabokov je geschrieben hat, dazu, diese Idee zu stützen: „Genie heißt Nonkonformität.“ Für Nabokov zählen keine äußeren Einflüsse, wie etwa, was ein Schriftsteller schon einmal gesehen hat, oder historische Ereignisse, sondern er „steigert die Rolle, die das Genie spielt, bis zur größtmöglichen Ausdehnung.“⁹

Die eigene schriftstellerische und künstlerische Leistung, nicht aber individuelle Erfahrungen stehen im Vordergrund. Dies spiegelt sich auch in Nabokovs Einstellung zur Rolle persönlicher Wahrnehmung wider. Nabokov weist die Vorstellung einer „Alltagsrealität“¹⁰ als Fiktion ab, da für ihn die individuelle Wahrnehmung die Realität konstituiert. Demnach gibt es so viele einzelne Realitäten wie es Menschen gibt, und man könne daher in der Kunst nicht eine objektive Realität abbilden.

Markant ist die Anlage der Hauptcharaktere bei Nabokov. „[Er] hat eine ausgesprochene Vorliebe für Protagonisten, die entweder ein Genie oder wahnsinnig sind. Manchmal sind sie beides.“¹¹ Seine Protagonisten bewegen sich meistens am Rande der Gesellschaft, doch machen gerade ihre „Exzentrizität – ihre besondere Sensibilität, ihre besondere Kraft der Wahrnehmung und ihre Kreativität“ sie in Nabokovs Augen zu „geeigneten künstlerischen Subjekten.“¹² Toker teilt Nabokovs Charaktere in zwei Gruppen. Es gibt diejenigen, die Respekt vor dem Recht anderer auf eine unabhängige Identität haben, und andere, die dieses Recht entweder ignorieren oder sogar absichtlich schädigen, wie etwa Herman in „Despair.“¹³ Nabokov hat ein ganz eigenes Weltverständnis. Für ihn ist die sogenannte natürliche Welt zu „geköstelt“ und muss daher von einer höheren Intelligenz geschaffen worden sein - oder in Vladimir Alexandrovs Worten ausgedrückt: „In most general terms, Nabokov's characteristic aesthetic practices resurrect the romantic idea that the artist is God's rival and that man's

⁸ Morton, Donald E.: *Vladimir Nabokov*. S. 8.

⁹ Morton, Donald E.: *Vladimir Nabokov*. S. 8.

¹⁰ Morton, Donald E.: *Vladimir Nabokov*. S. 12.

¹¹ Morton, Donald E.: *Vladimir Nabokov*. S. 13.

¹² Morton, Donald E.: *Vladimir Nabokov*. S. 13.

¹³ Toker, Leona: „The dead are good mixers: Nabokov's versions of individualism“, in: Connolly, Julian W. (Hg.): *Nabokov and his fiction. New Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, S. 92.

artistic creations are analogues to God's natural world.“ Nabokov selbst beschreibt diese ihm eigene Sichtweise der Welt folgendermaßen: „[...] *art is a divine game ... because this is the element in which man comes nearest to God through becoming the true creator in his own right.*“¹⁴

Ein für Nabokov typisches Charakteristikum ist, sich selbst eine Rolle in der Handlung zu Teil werden zu lassen. So taucht er in seinen Werken auf und nimmt aktiv an der Geschichte teil. Shapiro beleuchtete diese besondere Eigenheit in Nabokovs Erzählungen genauer. Seine Analyse geht so weit, diese auktoriale Präsenz in sechs verschiedene Möglichkeiten zu gliedern, die die unterschiedlichsten Manifestationen annehmen können. Nabokov verschlüsselt seine Präsenz beispielsweise gerne anhand von „*fatidic dates*“, wie etwa mittels seines Geburtstages, dem 23. April oder seines Geburtsjahres 1899.¹⁵ Eine weitere Art, wie Nabokov häufig seine auktoriale Präsenz einbringt, ist durch verschiedene Bedeutungen seines Pseudonyms Sirin. Er verwendet alle Assoziierungsmöglichkeiten des Namens Sirin, wie etwa Sirin als Eule, als mythischer russischer Vogel des Paradieses, oder als griechische Gottheit. Eine weitere Art, Nabokov in seinen Werken aufzuspüren, sind ganze oder Teil-Anagramme seines Namens wie etwa: Blavdak Vinomoria oder Mr. Vivian Badlook aus „*King, Queen, Knave.*“ Er verschlüsselt seine Präsenz auch auf chromestatische Weise, indem er sich auf seine Fähigkeit bezieht, Buchstaben und ihre Repräsentanten in Tönen und Farben sehen zu können.¹⁶

¹⁴ Alexandrov, Vladimir E.: „Nature and Artifice“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland Publishing Inc., 1995, S. 555.

¹⁵ Shapiro, Gavriel: „Setting his myriad faces in his text: Nabokov's authorial presence revisited“, in: Connolly, Julian W. (Hg.): *Nabokov and his fiction. New Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, S. 19.

¹⁶ Shapiro, Gavriel: „Setting his myriad faces in his text: Nabokov's authorial presence revisited“, in: Connolly, Julian W. (Hg.): *Nabokov and his fiction. New Perspectives*, S. 24f.

2.2. Kurzbiografie Nikolai Gogol¹⁷

Nikolai Vasilievich Gogol wurde am 20. März, nach altem Kalender, beziehungsweise am 1. April, nach neuem Kalender 1809 in der Ukraine geboren. Er wuchs auf einem kleinen Gutshof auf, doch Besuche bei Nachbarn oder auch längere Aufenthalte in nahegelegenen Herrenhäusern mit Bällen und Theaterabenden sorgten für die nötige Abwechslung zum provinziellen Leben. Gogol wurde als einzig überlebender Sohn und somit als Stammhalter sehr verwöhnt und verhätschelt. Gogol war ein stark religiöser Mensch. So hatte er etwa Angst, dass Gott alles sieht und Sünder schließlich mit ewigen Qualen bestraft. Religion war für Gogol von wesentlicher Bedeutung und prägte schlussendlich sein „magisch- dämonisches Weltverständnis.“¹⁸

Er war ein Einzelgänger und tat sich in der Schule schwer, wurde oft verspottet, war kränklich, schwach und wenig attraktiv. Zu Schulzeiten fing er schon an Theater zu spielen, zu malen und kleine Texte wie Balladen oder Beiträge für die Schülerzeitschriften zu schreiben. Ihm wurde auch die Verwaltung der 7000- bändigen Schulbibliothek übertragen. Er hatte viele Interessen, wie etwa „*Architektur und Kunstgeschichte, Gartenbau und Heilpflanzen, Kochrezepte, Taufnamen, heimische Volkstrachten, fremde Maß- und Geldsysteme, oder auch die Weltbilder von Ptolemäus*“,¹⁹ um nur einige zu nennen.

Nach seinem Abitur lassen sich zwei Hauptlinien ausmachen, die seine Zukunftsvorstellungen bestimmen. Einerseits zieht es ihn in den Staatsdienst nach St. Petersburg, andererseits strebt er danach, seinen „*Durst nach Anblick und Empfindung des Schönen zu stillen.*“²⁰ Er war bestrebt, sich durch „*edle Taten auszuzeichnen und nützlich für die Menschheit zu sein.*“²¹ In seiner Vorstellung ist er zum Dienen berufen. Er sieht seine Aufgabe auf Erden im Dienst an der Menschheit, welchen er zuerst im Staatsdienst zu finden hofft. Anfangs hat Gogol Probleme eine feste Anstellung in St. Petersburg zu finden und ist, wie später auch immer wieder, von Zuschüssen seiner Mutter abhängig. Der menschenscheue Gogol befindet sich

¹⁷ Keil, Rolf-Dietrich: *Nikolai W. Gogol*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1990.

¹⁸ Keil, Rolf-Dietrich: *Nikolai W. Gogol*, S. 19.

¹⁹ Keil, Rolf-Dietrich: *Nikolai W. Gogol*, S. 33.

²⁰ Keil, Rolf-Dietrich: *Nikolai W. Gogol*, S. 33f.

²¹ Keil, Rolf-Dietrich: *Nikolai W. Gogol*, S. 35.

wiederholt in äußerst prekären Finanzlagen. Dies geht so weit, dass Gogols Freunde einmal gerade noch rechtzeitig den Verkauf der Rechte an seinen Werken verhindern können.

Auffällig ist Gogols große Empfindlichkeit, beziehungsweise seine ausgeprägte Unfähigkeit im Umgang mit Kritik in Bezug auf seine Werke. Nach dem Erscheinen der ersten negativen Kritiken an seinem veröffentlichten Gedicht „*Hans Küchelgarten*“ mietet Gogol eigens ein Hotelzimmer an, um alle Exemplare, die er in den Buchläden von St. Petersburg finden kann, dort zu verbrennen.

Es gibt ein Grundmuster in Gogols Leben, das sich mehrfach wiederholt: „*Werkverbrennung, Flucht ins Ausland, ins Inkognito unter Angabe widersprüchlicher Gründe, und es endet [...] mit der Wiederherstellung der Ausgangssituation.*“²² Gogol leidet an seiner eigenen physischen und moralischen Unvollkommenheit, die auch die Ursache für seine Überkompensation durch „*höchste ästhetische und ethische Ambitionen [ist], deren Verfehlen als Strafe Gottes interpretiert wird.*“²³ Gogol erleidet einige Rückschläge in seinem Leben, so behält er seine Anstellung im Innenministerium nur drei Monate, wird am Theater und bei einer Zeitung abgelehnt, hält aber dennoch an seinen literarischen Plänen fest. Durch Unterstützung und Empfehlungen erhält Gogol eine Stelle als Geschichtslehrer in einer Mädchenschule und als Hauslehrer in mehreren Generalsfamilien. Dies bringt ihm keinen besonders hohen Verdienst ein, doch hat er genug Zeit sich seiner Literatur zu widmen. In dieser Zeit publiziert er „*Evenings on a Farm Near Dikanka.*“ Später geht er nach Moskau und wird 1834 zum Adjunkt-Professor am Lehrstuhl für Geschichte der Kaiserlichen St. Petersburger Universität ernannt.

1834 liegen acht Novellen vor, darunter zählen etwa „*The Portrait*“, „*Nevsky Prospect*“ oder „*Diary of a Madman*“, in denen sich Gogol als souveräner Stilist erweist. Seine Domäne scheint das Groteske zu sein, das aus dem Kontrast bald zum Idyllischen, bald zum Schaurigen, bald zum Banalen erwächst. Anders als bei „*Evenings on a Farm Near Dikanka*“ sind die Werke jetzt vielschichtiger und es gibt kaum mehr märchenhafte Elemente. Nach der Veröffentlichung gibt es eine regelrechte Gogol-Manie. Gelobt werden die

²² Keil, Rolf-Dietrich: *Nikolai W. Gogol*, S. 42.

²³ Keil, Rolf-Dietrich: *Nikolai W. Gogol*, S. 42f.

„Ungewöhnlichkeit des Inhalts, der Typen, die völlig neue, in ihrer Natürlichkeit so noch nie vernommene Sprache, ein Humor, wie ihn noch niemand kannte.“²⁴

„*The Government Inspector*“ erscheint 1836 und ist ein großer Erfolg. Sogar der Kaiser zeigt sich begeistert, doch ist Gogol selbst mit seiner Leistung unzufrieden. Trotz seines Erfolges flüchtet er in diesem Jahr wieder einmal ins Ausland, weil er seiner Auffassung nach, versagt hat. In den nächsten zwölf Jahren folgen viele Reisen, meistens nach Rom. Er fährt aber auch wegen seiner häufigen Erkrankungen zur Gesundung ins Ausland. Nach einer erneuten Genesung schöpft er wieder neuen Mut und kommt zu dem Schluss, dass er doch nicht unnütz ist und sein Leben noch gebraucht wird. „Aus dieser Gewissheit gewinnt er die moralische Rechtfertigung für sein Schreiben und die Kraft zur Arbeit; und deren offensichtliches Gelingen bestätigt ihn wiederum in dem Bewusstsein, nicht nur berufen, sondern ausgewählt zu sein.“²⁵

Gogols Schaffen ist geprägt von einem Wechsel zwischen „depressiven Abschwüngen und euphorisch-produktiven Aufschwüngen.“²⁶ Ein solcher Aufschwung findet etwa im Jahr 1840 statt, als er den ersten Teil von „*Dead Souls*“ beendet. Gogol ist erfüllt von einer immanenten Spannung, die sein Selbstverständnis bestimmt: „Einerseits das unablässige Streben nach einem immer fernerem, immer großartigeren Hochziel, andererseits die Interpretation der jeweiligen Gegenwart des bisher Geleisteten als unzulänglich, wertlos, unterste Stufe der Leiter.“²⁷

Generell kann man Gogols Leben in drei Phasen teilen. Die erste Epoche lässt sich kennzeichnen als „die des spontanen Schaffens aus ungebrochener Inspiration, in einer Reihe von Ausbrüchen oder Aufschwüngen.“ Diese Phase endet mit der Erstfassung von „*The Government Inspector*“ und dem Tod Pushkins 1837. In der zweiten Epoche, in der Gogol durchdachter arbeitet, entstehen der erste Teil von „*Dead Souls*“ und „*The Overcoat*.“ Hier herrscht ein „bisweilen schon prekäres Gleichgewicht zwischen künstlerischer Meisterschaft und jener moralisch-prophetischen Rhetorik“, die schlussendlich in die dritte Epoche übergeht und dort die Überhand gewinnt. „Von nun an geht Gogols innerer Weg in eine ganz

²⁴ Keil, Rolf-Dietrich: *Nikolai W. Gogol*, S. 63.

²⁵ Keil, Rolf-Dietrich: *Nikolai W. Gogol*, S. 96.

²⁶ Keil, Rolf-Dietrich: *Nikolai W. Gogol*, S. 94f.

²⁷ Keil, Rolf-Dietrich: *Nikolai W. Gogol*, S. 100.

andere Richtung als die Wirkung seiner gleichsam selbstständig gewordenen Werke. Selten ist die Diskrepanz zwischen Autorintention und Lesererwartung schon zu Lebzeiten des Autors so kraß hervorgetreten wie bei Gogol.“²⁸

Im Sommer 1842 bricht in Russland ein wahres Gogol-Fieber aus. *„Allerdings hatten Gogols Werke dem Mißverständnis durch ihre vertrackte Vieldeutigkeit Vorschub geleistet. Jeder Leser konnte darin verhältnismäßig leicht das finden, was er suchte. Und weitaus die meisten Leser suchten damals Argumente für ihre Vorstellungen von der geistigen und sozialen Verfassung Rußlands sowie ihrer möglichen oder nötigen Änderung. [...] Die liberalen Westler sahen in den negativen Beamten- und Gutsbesitzertypen eine schonungslose und willkommene Entlarvung des herrschenden Systems, besonders der Leibeigenschaft [...].“*²⁹

Ein neues Projekt entsteht schließlich, und zwar die Veröffentlichung von Auszügen aus der umfangreichen Korrespondenz Gogols, mit neuen Beiträgen zu Fragen des öffentlichen und privaten Lebens und der russischen Literatur. Das Werk wird 1847 mit echten und fiktiven Briefen unter dem Titel *„Selected Passages from Correspondence with Friends“*, veröffentlicht. Die Veröffentlichung zieht schlechte Kritik nach sich und löst gar *„Betroffenheit [...] und] Bestürzung aus.“*³⁰ Es gibt nur zwei mögliche Antworten, entweder sei Gogol verrückt geworden oder er hätte sich der reaktionären Regierung verkauft. Die Reaktionen auf seine Korrespondenz bewegen Gogol dazu, den *„Propheten- und Schulmeisterton“* abzulegen und wieder *„menschlicher und bescheidener“*³¹ zu werden. Er versucht sich mit Freunden wieder zu versöhnen, die er beleidigt hatte und auch sein Gesundheitszustand bessert sich wieder. Gogol glaubt, wieder am Anfang eines Weges zu stehen.

In den letzten Lebensjahren nimmt seine Korrespondenz merklich ab, doch gibt es zeitgenössische Berichte über Begegnungen und Gespräche mit Gogol, wie etwa von Turgenev, der bei Gogol zu Besuch war: *„...Was bist du doch für ein kluges und seltsames und krankes Geschöpf“, dachte man unwillkürlich, wenn man ihn ansah. Wir hatten uns zu ihm*

²⁸ Keil, Rolf-Dietrich: *Nikolai W. Gogol*, S. 101.

²⁹ Keil, Rolf-Dietrich: *Nikolai W. Gogol*, S. 103.

³⁰ Keil, Rolf-Dietrich: *Nikolai W. Gogol*, S. 110.

³¹ Keil, Rolf-Dietrich: *Nikolai W. Gogol*, S. 114.

aufgemacht als zu einem ungewöhnlichen, genialen Menschen, bei dem im Kopf etwas verkehrt war. Dieser Meinung war damals ganz Moskau. [...]“³²

Gogol plante eigentlich eine fünfbändige Werkausgabe, die gleichzeitig mit dem zweiten Teil von „*Dead Souls*“ erscheinen sollte, doch kommt es nicht mehr dazu. Es häufen sich immer mehr unglückliche Umstände und Ereignisse, die „*Gogols letzte Widerstandskräfte, psychisch wie physisch, restlos aufzehren.*“³³ Gogol beginnt ein strenges Fasten, fängt an Stimmen zu hören und ist überzeugt davon, bald sterben zu müssen. In der Nacht vom elften auf den zwölften Februar betet Gogol bis tief in die Nacht, und verbrennt den zweiten Teil der „*Toten Seelen*“ schließlich, nachdem er noch einige Briefe, wie etwa die Puskins gesichtet hat. Danach legt er sich in sein Bett und weint lange. Gogol lehnt die Aufnahme fester Nahrung von da an ab, empfängt Besucher nur noch für wenige Minuten, und sein Wille zu sterben ist nun offenkundig und steht fest. Versuche, ihn vom Fasten abzuhalten, scheitern, und so stirbt Gogol am 21. Februar 1852 morgens nach julianischem Kalender, beziehungsweise am 4. März, nach gregorianischem Kalender.

2.3. Nabokov über Gogol

2.3.1. „*Lectures on Russian Literature*“

*„I loved teaching, I loved Cornell, I loved composing and delivering my lectures on Russian writers and European great books“*³⁴ Vladimir Nabokov

Nabokov war fast während seines ganzen Aufenthaltes in den Vereinigten Staaten als Hochschullehrer tätig. Auch seine Figuren in den Romanen, die er in dieser Zeit geschrieben hatte, wie etwa „*Pnin*“ (1957), Krug in „*Bend Sinister*“ (1947), oder John Shade und Charles Kinbote in „*Pale Fire*“ (1962), zeigen laut Nicol: „*teaching was at that time central to his experience.*“³⁵ Diese intensive Auseinandersetzung und Reflexion über das Unterrichten zeigte sich dann auch im Klassenzimmer. Denn Nabokovs zweisemestriger Kurs über europäische Literatur war wohl eine der bestbesuchten Vorlesungen in den 50er Jahren an der

³² Keil, Rolf-Dietrich: *Nikolai W. Gogol*, S. 125f.

³³ Keil, Rolf-Dietrich: *Nikolai W. Gogol*, S. 127.

³⁴ Nicol, Charles: „Teaching“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland Publishing Inc., 1995, S. 705.

³⁵ Nicol, Charles: „Teaching“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, 1995, S. 705.

Cornell Universität. Sein Erfolg und die Beliebtheit seiner Vorlesungen gingen sogar so weit, dass ein Vortrag für das öffentliche Fernsehen adaptiert wurde. Doch begann seine Lehrtätigkeit schon lange bevor sie diesen Höhepunkt erreichte. Während seiner Zeit in Berlin übte Nabokov mehrere Tutoren-Jobs aus, vor allem in Sprachkursen, in denen er russischen Einwanderern Englisch beibrachte. Jedoch unterrichtete er auch Tennis, Boxen und russische Verslehre. Seine erste „*academic guest lecture*“ hielt er im Februar 1941 am Wells College, gefolgt von einem zweiwöchigen Kurs über russische Literatur an der Wellesley Universität. Seine erste feste Lehranstellung war an der Stanford Universität im Sommer 1941, zu dem Zeitpunkt noch mit sehr kleiner Zuhörerschaft.

Zwischen 1940 und 1941 produzierte Nabokov zweitausend Seiten Vorlesungsaufzeichnungen. Seine erste Vorlesung hielt er im März 1941 am Wellesley College. Aufgrund des Erfolges seiner Vorlesung erhielt er den Lehrstuhl für das gesamte Jahr 1942. In der Zwischenzeit hielt er an der Stanford Universität Sommerkurse über russische Literatur. In der Zeit an der Wellesley Universität in den Jahren 1941-1942 hielt Nabokov keinen regulären Kurs, sondern eine Reihe von öffentlichen Lesungen, meistens über russische Literatur. So besprach er im Herbstsemester Pushkin, Lermontov und Gogol und im Frühlingsemester Turgenev, Tolstoy, Tyutchev und Chekhov. 1948 erhielt er eine regelmäßige Professur an der Cornell Universität, wo er etwas mehr als zehn Jahre blieb. Während dieser Zeit hielt er auch Gastvorträge an der Harvard Universität im Frühling 1952.³⁶

Hugh McLean hat Nabokovs allgemeine literaturkritische Prinzipien in vier Punkten zusammengefasst und nennt sie „*Nabokov's Laws*“.³⁷

- 1) „*Only peaks count.*“ Nur große Literatur verdient den Namen Literatur. Für Nabokov braucht es für große Literatur die unvorhersehbaren Produkte von Genies, die sich im Laufe der Jahrhunderte angesammelt haben. Sie umfassen die literarische Komponente des kulturellen Erbes der Menschheit. Nach Nabokov muss die Literatur wirklich groß sein, oder sie verdient den Namen Literatur nicht. Alles was darunter liegt, auf einem niedrigeren Level oder gar nach dem Markt oder Publikum

³⁶ McLean, Hugh: „Lectures on Russian Literature“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland Publishing Inc., 1995, S. 258f.

³⁷ McLean, Hugh: „Lectures on Russian Literature“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, S. 260.

ausgerichtet ist, sind alles andere als Meisterwerke für die Ewigkeit und sind daher nicht beachtenswert, und wenn sie beachtet werden, dann nur um verachtend zurückgewiesen zu werden.

- 2) „*Ideas don't matter.*“ Für Nabokov zählt nicht die Idee und schon gar keine allgemeinen Ideen. Sie sind für Nabokov lediglich Klischees, mit denen die meisten Menschen ihr Verständnis vom Leben wiedergeben. Nach Nabokov ist der Leser nicht an generellen Ideen interessiert, sondern an einer besonderen Vision. Nur große Künstler hätten die Fähigkeit eine imaginäre Welt zu schaffen, die die Illusion von Leben gibt. Dies wird durch Beobachtung und Darstellung von Details erreicht und nur der wahre Künstler versteht die Vormachtstellung der Details über dem Allgemeinen.
- 3) „*Art is autonomous.*“ Das Kunstwerk ist eine Welt für sich, geschaffen durch die Phantasie eines Künstlers und kann nur durch seine eigenen Gesetze der inneren Kohärenz und Angemessenheit, nicht jedoch von der realen Welt beurteilt werden. Nabokov misst die künstlerische Wahrheit an der Plausibilität, ob ein bestimmtes Detail in das Muster der geschaffenen Welt hineinpasst oder nicht, ganz gleich wie ungewöhnlich oder absurd dieses Detail in der realen Welt sein mag. Die Aufgabe des Lesers ist es, sich an dieser imaginären Welt zu beteiligen und ihre Lebendigkeit, Anschaulichkeit und Intensität zu genießen. Der Gedanke, emotionale Befriedigung durch die Identifizierung mit Charakteren zu erlangen, ist infantil, genauso wie zu versuchen durch Kunst zu lernen, wie man leben soll. Denn nach Nabokovs Sicht sind Schriftsteller nicht verpflichtet, die Gesellschaft zu verbessern, denn Ihre Verantwortung gilt lediglich der Integrität ihrer Kunst.
- 4) „*Great art looks beyond quotidian reality.*“ Große Kunst blickt über alltägliche Realität hinaus. Das Irrationale, Unlogische und Unerklärliche, das in der Kunst verkörpert ist, zeigt den Weg zu etwas, das hinter dem gewöhnlichen Leben zu finden ist. Folglich kann Kunst nicht mit den Standards der Realität beurteilt werden.

„*Lectures on Russian Literature*“ ist in keiner Weise eine Geschichte der russischen Literatur, denn Nabokov konzentriert seinen Blick auf die zentrale Bedeutung des individuellen kreativen Impulses, der absoluten Einzigartigkeit des isolierten Genies. Durch diese Fokussierung war es unmöglich, die Geschichte der Literatur im Sinne eines kausalen Prozesses zu eruieren, in dem das Genie in der literarischen Atmosphäre seiner Zeit und in Verbindung mit seinen Vorgängern und Zeitgenossen dargestellt wird. Er macht keinerlei Versuche, Verbindungen zwischen den Autoren herzustellen, oder ihre Interaktion zu beleuchten. Für Nabokov sind biographische Fakten für literarische Interpretationen irrelevant. Er lehnt eine Verbindung des Privatlebens eines Autors mit dessen Werken grundsätzlich ab.³⁸

Nabokov betrachtete das Lehren zwar nie als seinen Hauptberuf, doch solange er es tat, war er gut darin. Das Unterrichten war eher etwas, was er tun musste, um sich selbst und seine Familie zu erhalten, während er so viel Zeit und Energie wie er nur aufbringen konnte, seiner Karriere als Schriftsteller widmete. Sobald er es sich leisten konnte mit dem Unterrichten aufzuhören, tat er es auch.³⁹

2.3.2. Biografie „*Nikolai Gogol*“

Der Text zu Gogol, den Nabokov in seinem Unterricht verwendete und lehrte, ist wortwörtlich aus Nabokovs Biografie „*Nikolai Gogol*“ entnommen, die 1944 erschien. Nabokov hatte das Problem, sehr wenig Vorbereitungszeit für die Ausarbeitung seiner Vorlesungen zu haben, daher konnte er einfach nicht den Level seiner Vorträge auf das seiner gedruckten Werke bringen.⁴⁰ McLean kommt zu dem Fazit:

*„Taken as a whole, the Lectures on Russian Literature are obviously uneven, a mixture of acutely insightful readings, hastily put-together facts, and persistent prejudices. Clearly, they are not what Nabokov would have written had he revised them for publication himself: it took work to make Nabokov Nabokov.“*⁴¹

³⁸ McLean, Hugh: „Lectures on Russian Literature“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, S. 262.

³⁹ McLean, Hugh: „Lectures on Russian Literature“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, S. 273.

⁴⁰ McLean, Hugh: „Lectures on Russian Literature“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, S. 263.

⁴¹ McLean, Hugh: „Lectures on Russian Literature“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, S. 273.

Nikolai Gogol (1809-1852) war zusammen mit A. Pushkin Mitbegründer der modernen russischen Prosa, doch war Gogol im Bereich des Stils eine bedeutendere Figur, da er im Gegensatz zu Pushkin seine Ausdrucksmöglichkeiten erweiterte und bereicherte. Gogols „poetic impulse, [...] produced a yeastily complex prose of astonishing originality, able to accommodate the entire range of Russian style [...]“⁴²

Zu Lebzeiten und lange Zeit danach wurde ihm die Einführung des Realismus in die russische Literatur zugeschrieben. Erst im aufkommenden zwanzigsten Jahrhundert erkannten Kritiker die Verzerrung durch solche „labels“ und versuchten, das rätselhafte und schwer fassbare Wesen von Gogols Schreiben zu ergründen. Einige kamen zu dem Schluss: „We still do not know what Gogol is“. Selbst wenn es nur auf seiner Vormachtstellung als „head of modern prose tradition“ beruht, bietet Gogol Vergleichsmöglichkeiten für alle Schriftsteller, die nach ihm kamen, denn sie sind unausweichlich, seine Erben.⁴³

Auch wenn die Mehrheit im neunzehnten Jahrhundert mit einer gewissen Ablehnung auf seine Art und seinen Stil reagierte, zogen andere, wie etwa Nabokov, Gogols seltsame Welt heran, um ihre eigene Welt zu schaffen. Ob man Gogol nun ablehnt oder akzeptiert, Nabokov vertritt die Ansicht, dass jeder russische Autor Gogol etwas verdanke.⁴⁴

Die Biografie „Nikolai Gogol“ ist das zweite englischsprachige Werk Vladimir Nabokovs nach dem ersten englischen Roman „The real life of Sebastian Knight“. Beide Werke stammen aus dem Jahr 1944. Seine Fertigstellung verschob sich jedoch nach hinten, da sich Nabokov gezwungen sah, alle Zitate Gogols selbst neu zu übersetzen.⁴⁵ So wie auch seine „Russian Studies“ keine Studie über russische Literatur im herkömmlichen, konservativen Sinn ist, ist auch seine Biografie reichlich unkonventionell. Nabokov sagt über diese Biografie in einem Brief aus dem Jahr 1942 an James Laughlin:

⁴² Fanger, Donald: „Nabokov and Gogol“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland Publishing Inc., 1995, S. 420.

⁴³ Fanger, Donald: „Nabokov and Gogol“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, S. 420.

⁴⁴ Fanger, Donald: „Nabokov and Gogol“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, S. 421.

⁴⁵ Zimmer, Dieter E. (Hg.): „Nachwort“, in: Nabokov, Vladimir: *Nikolai Gogol*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1990, S. 209f.

„Dieses Buch über Gogol wird von Anfang bis Ende etwas Neues: Ich bin uneins mit dem Gros der russischen Gogol-Deuter und verwende keine Quellen als Gogol selber. [...] Ich folge Gogol durch das trübselige Labyrinth seines Lebens.“⁴⁶

Nabokov schrieb nach der Veröffentlichung an George R. Noyes:

„Ich habe nie daran gedacht, die moralische Wirkung der Kunst zu bestreiten, die jedem authentischen Kunstwerk gewiss inhärent ist. Was ich abstreite und bis zu meinem letzten Tintentropfen bekämpfen werde, das ist das absichtsvolle Moralisieren, das in meinen Augen jede Spur von Kunst abtötet, so geschickt das betreffende Werk sonst auch geschrieben sein mag. „Der Mantel“ hat eine tiefe Moral, die ich in meinem Buch herauszuarbeiten versucht habe, aber diese Moral hat ganz sicher nicht das mindeste mit der billigen politischen Propaganda zu tun, die einige übereifrige Bewunderer im Russland des neunzehnten Jahrhunderts heraus- oder besser hineinzquetschen versucht haben und die meiner Meinung nach der Geschichte wie dem Begriff der Kunst selber Gewalt antut.“⁴⁷

Gogol ist *„incomparable and inimitable.“* Dies wollte Nabokov mit seiner Biografie, die Fanger beispielsweise als *„brilliant and onesided“* bezeichnet, zeigen. Nach Donald Fanger ist das Werk jedoch alles andere als *„the innocent, and rather superficial, little sketch of life“* wie Nabokov behauptet. Die Biografie ist unkonventionell und folgt nicht dem chronologischen Leben und Schaffen Gogols, sondern beginnt mit dessen Tod und endet mit seiner Geburt.⁴⁸

Nabokov nahm die Etablierung einer individuellen Stimme als die Hauptaufgabe eines literarischen Künstlers wahr. Er spricht von sich selbst als *„wordsman.“* Er glaubt, dass die Qualität eines Werkes allein im Stil besteht und daher neigt er dazu sich bei der Beurteilung eines Texts auf stilistische Einzelheiten zu konzentrieren.⁴⁹ So beschäftigt sich der Großteil der kritischen Diskussion mit Gogols Metaphern. Für Nabokov besteht Gogols Leistung fast ausschließlich in seinem Stil, der von enormer Originalität zeugt: *„His work, as all great literary achievements, is a phenomenon of language and not one of ideas.“⁵⁰*

⁴⁶ Zimmer, Dieter E. (Hg.): „Nachwort“, in: Nabokov, Vladimir: *Nikolai Gogol*, S. 209f.

⁴⁷ Zimmer, Dieter E. (Hg.): „Nachwort“, in: Nabokov, Vladimir: *Nikolai Gogol*, S. 210.

⁴⁸ Fanger, Donald: „Nabokov and Gogol“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, S. 421.

⁴⁹ Bush, Jamie: „Authorial Authority: Johnson’s Life of Savage and Nabokov’s Nikolai Gogol“, in: *Biography* Vol. 19 (1996), S. 22.

⁵⁰ Bush, Jamie: „Authorial Authority: Johnson’s Life of Savage and Nabokov’s Nikolai Gogol“, in: *Biography*, S. 23.

Nabokov sagt im Kontext von Biografien und Stil folgendes: „*the best part of a writer's biography is not the record of his adventures but the story of his style.*“⁵¹ Dies rechtfertigt Nabokovs eigenwillige Struktur der Gogol-Biografie. Darin ist Nabokov wenig darauf bedacht zu zeigen „*what it was like to be Gogol, but rather what it is like to see Gogol [..]*“,⁵² und zwar als einen Charakter und als „*label*“ für einen neuen literarischen Stil. Der Verleger, und zum Teil auch Nabokov selbst, hatten zum Ziel, einen seltsamen und oftmals falsch verstandenen Autor dem englischsprachigen Publikum näher zu bringen.

Doch werden dem Werk durchaus auch Schwächen zugesprochen. Fanger verweist auf Nabokovs kritische Verantwortungslosigkeit, denn er lässt wichtige Werke unbehandelt, fügt jedoch ein angebliches Gespräch mit seinem Verleger und wunderliche und mehrdeutige Transliterationen hinzu. Jedoch ist Nabokovs Vereinfachung von Gogol sehr komplex und hat einen ästhetischen Wert, ganz unabhängig von ihrer Adäquatheit, ihrer Gerechtigkeit oder gar dem Wahrheitsgehalt der Aussagen.⁵³

Nabokovs Art der Biografie ist anders, unkonventionell und nicht wie im herkömmlichen Sinne. Bush nennt diese Praktik „*authorial biography.*“ Biografien sind sicherlich für den Autor eine Gelegenheit der Werbung in eigener Sache, der „*self-promotion*“, wie es Bush ausdrückt. Ein gewisses Maß an Selbstbezug, ob nun direkt oder indirekt, ist typisch für auktoriale Biografien, und sie spiegeln den Status des Autors als Meinungsbildner in unserer Kultur wieder.⁵⁴

Nabokov geht sehr offen mit seinem mangelnden Interesse an Fakten und Tatsachen und der Knappheit seiner Forschung um. So lässt er die Kindheit und die prägenden Jahre Gogols quasi zur Gänze aus. Es gibt sogar einen expliziten Hinweis auf Nabokovs nicht-wissenschaftlichen Ansatz gegen Ende der Biografie. Nabokov gibt schelmisch zu, dass sein gesamtes Wissen über das Leben Gogols aus einem einzigen Werk stammt, der Biografie

⁵¹ Fanger, Donald: „Nabokov and Gogol“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, S. 422.

⁵² Fanger, Donald: „Nabokov and Gogol“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, S. 422.

⁵³ Fanger, Donald: „Nabokov and Gogol“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, S. 422.

⁵⁴ Bush, Jamie: „Authorial Authority: Johnson's Life of Savage and Nabokov's Nikolai Gogol“, in: *Biography*, S. 25f.

Gogols von Veressaiev:⁵⁵ „*Most of the facts are taken from the same convenient work – for instance, Gogol’s long letter to his mother and such things. The deductions are my own.*“

Demnach ist es nicht die Aufgabe eines Autorbiographen, Fakten und Daten aufzudecken. Der Hinweis auf seine Schlussfolgerungen weist auf die Art und Weise hin, wie er seine auktoriale Autorität ausübt. „*Nikolai Gogol*“ bietet anstelle von Fakten über Gogol viel mehr Schlussfolgerungen und Interpretationen Nabokovs.⁵⁶

Nabokov war sehr unzufrieden mit der verbreiteten und reduktionistischen Kategorisierung Gogols, die in den russischen Schulen verbreitet war. So erhielt er einmal die Note 2 (*Highly Unsatisfactory*) für einen Aufsatz über Gogols „*Dead Souls*“, da Nabokov nicht die erwartete sozialistische und moralische Interpretation darbot, die gefordert wurde. In der englischsprachigen Welt kursierten „*crude restatments of such traditionally crude Russian views, peppered with factual errors and enormities of misprision.*“⁵⁷ Nach den mit wenigen Ausnahmen ignoranten Karikaturen Gogols, machte es sich Nabokov zu seiner Aufgabe „*to provide a version of that voice in English.*“ Die gebotene Möglichkeit, ein Buch über Gogol zu schreiben, erlaubte es Nabokov mit der „*schoolboy version*“ von Gogol aufzuräumen, die ihn als Humoristen und Satiriker sieht, und bot die Möglichkeit, Schlüsselemente von Gogols Poetik zu zeigen, die sich als Nabokovsche Elemente erweisen.⁵⁸

Die Folgerungen Nabokovs erscheinen Bush oftmals erstaunlich anmaßend. Dies zeigt sich etwa in folgendem Beispiel: Nach Wiedergabe eines langen Briefes Gogols an seine Mutter, der ein romantisches Techtelmechtel beinhaltet, meint Nabokov: „[...] *it is quite obvious that the allusions to the „exalted creature“ to the pagan goddess so strangely created by a Christian God, is a purple patch of shameless fiction.*“ Um seine Schlussfolgerung zu bekräftigen, bezieht sich Nabokov kurz auf Gogols Freunde, nach deren Aussage Gogol mit Frauen nicht viel zu schaffen hatte.⁵⁹

⁵⁵ Bush, Jamie: “Authorial Authority: Johnson’s Life of Savage and Nabokov’s Nikolai Gogol”, in: *Biography*, S. 27.

⁵⁶ Bush, Jamie: “Authorial Authority: Johnson’s Life of Savage and Nabokov’s Nikolai Gogol”, in: *Biography*, S. 27.

⁵⁷ Fanger, Donald: “Nabokov and Gogol”, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, S. 422.

⁵⁸ Fanger, Donald: “Nabokov and Gogol”, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, S. 423f.

⁵⁹ Bush, Jamie: “Authorial Authority: Johnson’s Life of Savage and Nabokov’s Nikolai Gogol”, in: *Biography*, S. 28.

Ähnlich verhält es sich mit der Annahme Nabokovs über die Freundschaft zwischen Gogol und Pushkin. Nach Gogols Aussage, hatte Pushkin das Manuskript zu „*Dead Souls*“ vorab durchgesehen und geprüft. Diese Aussage lehnt Nabokov ab, mit der Begründung dass

„[...] *Gogol's art was as far removed from that of Pushkin as could be and as moreover Pushkin had other problems than guiding the pen of a literary acquaintance, the information so readily supplied by Gogol himself is hardly worth serious consideration.*“⁶⁰

Nabokov rechtfertigt seine Schlussfolgerungen durch seine „*insider's view*.“ Viele seiner Behauptungen implizieren, dass ein Autor zu sein und ein russischer noch dazu, privilegierten Zugang zu Gogols Werken und dessen Psyche mit sich bringen.⁶¹

Die Texte, die Nabokov für seine Erläuterung herangezogen hat, zeugen von einem gewissen Leichtsin. So lässt er etwa die Kurzgeschichte „*Diary of a Madman*“ unbehandelt. „*The Nose*“, sicherlich ein Schlüsseltext in Gogols Schaffen, bekommt nicht mehr als einen flüchtigen Kommentar als „*remarkable nightmare*.“⁶² Einzig drei Werke Gogols werden von Nabokov näher beleuchtet: „*The Government Inspector*“, „*Dead Souls*“ und „*The Overcoat*.“ Nabokov greift die Bedeutung der Handlung oder der Ideen an und auch die angebliche Wahrheit des Lebens oder der Realität. Er besteht auf der Vorherrschaft von Stil in Gogols Werken über Inhalt, Ideen oder generelle Wahrheiten der Realität. „*Gogol's true kingdom*“, *according to Nabokov, is the „secondary world“ of dream creatures and objects that „pop out at every turn of the play [...] to flaunt for a second their life-like existence.*“⁶³

Die am häufigsten fallenden und wiederholten Worte in der Biografie sind „*irrational*“, „*dream*“ und „*nightmare*“. So bezeichnet Nabokov Gogols Charaktere als „*nightmare people*“, die Stadt in „*Dead Souls*“ als „*nightmare town*“, oder „*The Overcoat*“ als einen grotesken und düsteren „*nightmare*“. Nabokov fasst die Gründe, warum er sich auf die Beschaffenheit der Prosa seines Subjekts konzentrierte, folgendermaßen zusammen:

⁶⁰ Bush, Jamie: „Authorial Authority: Johnson's Life of Savage and Nabokov's Nikolai Gogol“, in: *Biography*, S. 29.

⁶¹ Bush, Jamie: „Authorial Authority: Johnson's Life of Savage and Nabokov's Nikolai Gogol“, in: *Biography*, S. 29.

⁶² Fanger, Donald: „Nabokov and Gogol“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, S. 424.

⁶³ Fanger, Donald: „Nabokov and Gogol“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, S. 424.

*„However many times in his life a nomadic reader may chance to find himself by a shelf that hold as a tattered volume of Gogol, bursting with life (amid a crowd of other books, intact but quite dead), Gogol will always astonish him with his magically vivifying novelty and his ever – deeping layers of meaning. [...]“*⁶⁴

Nabokov erlebte sich selbst als Autor, der derart maßgeblich durch Gogol beeinflusst wurde, dass er selbst eine, wie er es nannte „gogolisierte“ („gogolized“) Sicht inne hatte, mit der er dieses kritische Buch schrieb und seine Leser dazu einlud, sich von den herkömmlichen Werten der Literatur loszueisen und fordert von seinen Lesern der übermenschlichen Vorstellungskraft des Autors zu folgen. Fanger sieht in „*Nikolai Gogol*“ eine Art Hommage Nabokovs an Gogol:

*„The author is Gogol, but the hyperbole is Nabokov’s, and it is a sign of the way homage here gives way to assertions of implied parity, bringing in their wake intimations of rivalry, the gogolized Nabokov going on to nabokovize Gogol.“*⁶⁵

Nabokov schafft, statt einer faktendominierenden, eine interpretative Biografie, die sich so auf die morbiden und rätselhaften Facetten Gogols konzentriert, dass der Leser am Ende eine scharf definierte, jedoch etwas karikaturistische Figur vor sich hat. Eine weitere offensichtliche Weise, in der Nabokov sich als auktorialer Autor erweist, ist durch seine eingefügten persönlichen Ansichten und Urteile gegeben.⁶⁶ Die vielen „Eingriffe“ Nabokovs machen es nahezu unmöglich, ein objektives Werk in „*Nikolai Gogol*“ zu sehen. Bush nennt die Nennung von überflüssigen Adjektiven wie etwa „*dreadful*“ oder „*ridiculous*“ als die auffälligste Möglichkeit Nabokovs, sich in die biographische Erzählung zu schieben.⁶⁷

Nabokov verwendet sowohl Lob als auch Tadel bei der Analyse von Gogols Werken, aber ohne dabei diskriminierend zu werden. Nabokov vermittelt dem Leser seine auktoriale Autorität durch seine Resolutheit und Absolutheit seiner Urteile, anstatt durch Diskriminierung. Einzelne Werke Gogols werden von Nabokov entweder als völlig wertlos erachtet und daher nicht behandelt, oder aber als eine unvergleichliche Leistung gelobt. Nabokov nutzt auch jede Gelegenheit dazu, wie Bush es ausdrückt: „*to violate the academic*

⁶⁴ Fanger, Donald: „Nabokov and Gogol“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, S. 425.

⁶⁵ Fanger, Donald: „Nabokov and Gogol“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, S. 426.

⁶⁶ Bush, Jamie: „Authorial Authority: Johnson’s Life of Savage and Nabokov’s Nikolai Gogol“, in: *Biography*, S. 30.

⁶⁷ Bush, Jamie: „Authorial Authority: Johnson’s Life of Savage and Nabokov’s Nikolai Gogol“, in: *Biography*, S. 32.

decorum that inhibits most literary biographers from delivering strong judgments on the works of their subjects.”⁶⁸

Eine abschließende spezielle Interpretation von Nabokovs Intention für seine Gogol-Biografie liefert Bush mit seiner Annahme, die eigentliche Bestrebung der gesamten Biografie wäre die Vorschau und Bewerbung eines eigenen Werks Nabokovs, das künftig erscheinen sollte, nämlich die Kurzgeschichte „*Signs and Symbols*.“ Dieses selbstbezügliche Element in „*Nikolai Gogol*“ überwiegt in Kapitel sechs, als Nabokov romanhaft und autobiografisch ein Treffen mit seinem verwirrten Verleger heranzieht, um das Manuskript für sein geplantes Werk zu diskutieren.⁶⁹

Bush bringt Nabokovs Herangehensweise an die Gattung Biografie in folgender Weise auf den Punkt: „*Nabokov was working within an ethos increasingly hostile to the conventional pretensions of authorship. He did not himself take altogether seriously the notion of authorial authority, and for this reason has produced a work which, with its delightful presumptions and impertinences is a kind of parody of authorial biography.*“⁷⁰

⁶⁸ Bush, Jamie: “Authorial Authority: Johnson’s Life of Savage and Nabokov’s Nikolai Gogol”, in: *Biography*, S. 33.

⁶⁹ Bush, Jamie: “Authorial Authority: Johnson’s Life of Savage and Nabokov’s Nikolai Gogol”, in: *Biography*, S. 33f.

⁷⁰ Bush, Jamie: “Authorial Authority: Johnson’s Life of Savage and Nabokov’s Nikolai Gogol”, in: *Biography*, S. 39.

3. WERKE

Im Folgenden werden nun jene fünf Werke Nabokovs dargestellt, in denen intertextuelle Bezüge zu Nikolai Gogol vorhanden sind, nämlich „*King, Queen, Knave*“, „*The Luzhin Defense*“, „*The Eye*“, „*Despair*“ und „*The Gift*.“ Anhand derer werden im analytischen Teil dieser Arbeit zuerst ihre thematischen Besonderheiten und ihre Künstlichkeit und im abschließenden Kapitel ihre intertextuellen Bezüge genauer betrachtet werden.

3.1. King, Queen, Knave (Korol‘, Dama, Valet)

Vladimir Nabokovs zweiter Roman „*King, Queen, Knave*“, erschien 1928 im russischen Exilverlag *Slowo*, und dreht sich, entgegen seinem Erstlingswerk „*Mary*“, das von einer nicht erwiderten Liebe eines jungen, russischen Exilanten handelt, um drei deutsche Figuren, die in einer Dreiecksbeziehung zueinander stehen. Der Geschäftsmann Dreyer kann seiner Cousine keinen Gefallen abschlagen und willigt ein, seinem Neffen Franz eine Stelle in seinem Herrenausstattungsgeschäft zu geben.

Franz und Martha stürzen sich in eine Liebesaffäre, von der Dreyer bis zum Romanende nichts bemerkt. Bis zuletzt hegt er nicht einmal einen Zweifel an der Treue seiner Frau. Je länger die Liebesbeziehung zwischen Franz und Martha andauert, desto mehr wächst der Ekel und Hass gegen ihren Mann in Martha heran, was schließlich darin mündet, dass sie Mordgedanken gegen ihren Gatten fasst. Sie sieht den Tod ihres Mannes als „*die einzige finanziell tragbare Lösung der Situation*“, ⁷¹ um in Wohlstand ihr Leben mit Franz verbringen zu können. Nach einer Reihe von Mordplänen, die allesamt aufgrund von möglichen Fehlerquellen und Gefahren wieder verworfen werden müssen, kommt Martha zu dem Schluss, bei einem gemeinsamen Badeurlaub den Nichtschwimmer Dreyer von Franz aus dem Boot stoßen und ertrinken zu lassen. Der nichts ahnende Dreyer verkündet gerade noch im richtigen Moment, dass er am nächsten Tag ein sehr lukratives Geschäft abschließen würde. Marthas Habgier nach Reichtum und Wohlstand veranlasst sie den geplanten Mord zu verschieben um ihr Vermögen als Witwe zu vergrößern. Jedoch holt sie sich bei diesem Bootsausflug eine Lungenentzündung, an der sie wenig später stirbt. Franz, der anfangs noch den Mord an Dreyer begrüßt und Martha in der Ausführung unterstützen will, ist nach ihrem

⁷¹ Balestrini, Nassim W.: *Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung*. München: Otto Sagner, 2009, S. 47.

Tod sichtlich erleichtert, dass er nun seiner Pflicht enthoben und wieder frei ist. „*He was now alone. A women in the next room, [...] heard through the thin wall what sounded like several revellers all talking together, and roaring with laughter, and interrupting one another, and roaring again in a frenzy of young mirth.*“⁷²

3.1.1. Die Protagonisten – eine Dreiecksbeziehung

Die auf den ersten Blick trivial erscheinende Handlung zeigt ein vielschichtiges Spiel mit Anspielungen und Vorausdeutungen. Balestrini gibt zu bedenken, dass eine direkte Gegenüberstellung von positiven und negativen Charakteren eine grobe Vereinfachung wäre. Boyd sieht „*King, Queen, Knave*“ vielmehr als „*Nabokovs ersten Versuch einer detaillierten Darstellung von philisterhafter Vulgarität.*“ Für Balestrini ist klar, dass in Martha die stärkste Ausprägung dieses Philistertums zu finden sei, denn ihre Gedanken „*kreisen um die Erfüllung sozialer Normen, so dass sie ihre Ehe als finanzielle Transaktion versteht [...]*“.⁷³

Dreyer

Dreyer ist die einzige Figur, die einen gewissen Sinn für Kultur aufweisen kann. Er interessiert sich für Kunst und Literatur, man trifft ihn öfters lesend an. Jedoch zeigen sich seine Fähigkeiten und sein Talent lediglich im Geschäftssinn.⁷⁴ Dreyers narzisstische Veranlagung und sein egozentrisches Wesen werden ihm letztlich beinahe zum Verhängnis. Nicht nur, dass er von sich aus nicht die Liebesbeziehung zwischen seinem Neffen und seiner Frau zu erkennen vermag, sondern er nimmt seine Frau sogar in Schutz vor seiner ehemaligen Geliebten Erika. „*Erica with her dyed hair cannot understand that the queen's coldness is the best guarantee, the best loyalty.*“⁷⁵

Sein Unvermögen, Details zu erkennen und Zusammenhänge zu verstehen, schließt ihn von vornherein aus, ein echter Künstler zu sein, denn jener muss laut Nabokov eben diese Fähigkeiten besitzen. Auch wenn er sich für Literatur zu interessieren scheint, so versteht er sie nicht. Der naive, aber gutmütige Dreyer liest zwar Bücher, kann aber weder Ironie

⁷² Nabokov, Vladimir: *King, Queen, Knave*. S. 335.

⁷³ Balestrini, Nassim W.: *Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung*. S. 47.

⁷⁴ Balestrini, Nassim W.: *Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung*. S. 49.

⁷⁵ Nabokov, Vladimir: *King, Queen, Knave*. S. 219.

begreifen, noch einen Bezug zwischen fiktiven Welten und seiner eigenen Lebensweise herstellen.⁷⁶

Dadurch, dass nicht einmal Erikas direkte Ansprache ihn stutzig macht, ist es für den Leser wenig verwunderlich, dass er subtilere Hinweise, wie etwa die Dreier-Konstellation seiner geförderten Auto-Mannequins nicht erkennt, oder die viel deutlichere Allegorie zwischen der tatsächlichen Dreiecksbeziehung in der er sich befindet und dem Titel des Theaterstücks beziehungsweise des Kinofilms „*King, Queen, Knave*“, welche er zusammen mit Franz und Martha aufsucht, übersieht. Er selbst bezeichnet in einem Gleichnis Martha als Königin und Franz' Nachname *Bubendorf* ist für eine aufmerksame Figur deutlich als Anspielung auf dessen Rolle erkennbar.⁷⁷ Aufgrund dieser Blindheit und Ignoranz und der Tatsache, dass er seine Frau selbst hintergeht, fällt es dem Leser schwer, Sympathie für Dreyer zu empfinden. Er hat kein Auge für Details oder für Ästhetik und kann trotz seines pseudokünstlerischen Interesses kein echter Künstler nach Nabokovs Ideologie sein.

Franz

Franz Bubendorf, der zunächst sehr unbeholfene und schüchterne junge Mann, gerät unter den schlechten Einfluss einer älteren Frau, seiner Geliebten Martha. Bald sieht er sich als ihre Marionette und befolgt ihre Wünsche gehorsam. Obwohl er zunächst ebenfalls den Tod Dreyers herbeisehnt, fühlt er sich zunehmend in diesem Versprechen von Martha gefangen und wünscht, daraus zu entkommen. Dies geht sogar so weit, dass er Martha in seiner Phantasie sterben lässt. Franz' Charakter wird eine Vergangenheit eingeräumt, die zeigt, dass er ein „*high-strung and abject coward in matters of feelings*“ ist.⁷⁸

Nabokov lässt dem Leser keine Chance, auch nur ein wenig Sympathie für Franz aufkommen zu lassen, und zeigt seinen böartigen Charakter schon im Jungenalter. „*Nostalgically he remembered a nasty old lady's nasty old pug [...] that he managed to kick smartly on several occasions.*“⁷⁹ Noch plakativer lässt er ihn in direkter Rede in einem Gespräch mit Martha

⁷⁶ Balestrini, Nassim W.: *Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung*. S. 49.

⁷⁷ Balestrini, Nassim W.: *Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung*. S. 51.

⁷⁸ Nabokov, Vladimir: *King, Queen, Knave*. S. 131.

⁷⁹ Nabokov, Vladimir: *King, Queen, Knave*. S. 38.

seinen Charakter preisgeben: „*We shot lots of stray ones back home, a school friend and I. Especially along the river in spring.*“⁸⁰

Nicht nur seine Freude am Quälen und Töten unschuldiger Tiere macht Franz für den Leser abstoßend, sondern auch, dass er noch mehr Philister ist als Dreyer, der zumindest eine „*künstlerische und abenteuerliche Ader*“⁸¹ besitzt, wohingegen Franz gar nicht in der Lage ist, Ästhetik oder Kunst zu erkennen oder gar zu schätzen. „*I'm quiet blind [...] Until I get some new glasses, I cannot appreciate anything. All I see are just colours, which after all is not very interesting.*“⁸² Diese Ignoranz macht es ihm unmöglich, der Held von Nabokovs Roman zu werden, denn „*während ein Nabokovscher Künstler dieses Farbenspiel als Inspiration betrachten würde, ist Franz, als ihm die Brille fehlt, für den Charme solcher nicht greifbarer Wahrnehmungen nicht empfänglich.*“⁸³

Martha

Der erste Eindruck den Martha auf den Leser macht, ist jener, einer gelangweilten, biedereren Hausfrau. Martha versichert ihrer Schwester immer, dass ihre Ehe glücklich sei, was sie trotz aller Widrigkeiten auch tatsächlich zu denken scheint:

„*And Martha really did believe that her marriage was not different from any other marriage, that discord always reigned, that the wife always struggled against her husband, against his peculiarities, against his departures from the accepted rules, and all this amounted to happy marriage. An unhappy marriage was when the husband was poor, or had landed in prison for some shady business, or kept squandering his earnings on kept women. Therefore Martha never complained about her situation, since it was a natural and customary one.*“⁸⁴

Auch bei Martha findet man eine starke Ausprägung des Philistertums. So baut Dreyer etwa eine Villa und lässt Martha freie Hand beim Einrichten und Dekorieren, doch ihre Villa war

„*[...] neat, clean-cut, and on the whole unloved and inane. [...] As for the lady, neither aesthetic nor emotional considerations ruled her taste; she simply thought that a reasonably wealthy German businessman in the nineteen-twenties, in Berlin-West, ought to have a house exactly of that sort, that is, belonging to the same suburban type as those of his fellows.*“⁸⁵

⁸⁰ Nabokov, Vladimir: *King, Queen, Knave*. S. 65.

⁸¹ Zimmer, Dieter E (Hg.): „Nachwort“, in: Nabokov, Vladimir: *König Dame Bube*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999, S. 381.

⁸² Nabokov, Vladimir: *King, Queen, Knave*. S. 39.

⁸³ Balestrini, Nassim W.: *Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung*. S. 48.

⁸⁴ Nabokov, Vladimir: *King, Queen, Knave*. S. 81f.

⁸⁵ Nabokov, Vladimir: *King, Queen, Knave*. S. 44f.

Martha kümmert sich nur um die Erfüllung bestimmter sozialer Normen. Die Erfüllung ästhetischer Ansprüche, ist zu keiner Zeit von Bedeutung für sie.⁸⁶

In der lieblosen Ehe mit Dreyer zeigt sie sich eher bieder und passiv: „*And will you please cover your obscene nudity.*“⁸⁷ Dreyer ist enttäuscht wegen ihrer kargen Sexualität: „*He sighed. It was not the first time he regretted that Martha regarded afternoon lovemaking as a decadent perversion.*“⁸⁸ Doch akzeptiert der Autor Marthas Flucht aus einem gelangweilten und vernachlässigten Eheleben keinesfalls: „*She was no Emma, and no Anna. In the course of her conjugal life she had grown accustomed to grant her favours to her wealthy protector with such skill, with such calculation, with such efficient habits of physical practice, that she who thought herself ripe for adultery had long grown ready for harlotry.*“⁸⁹ Denn anders als Emma oder Anna, scheint Martha einen Liebhaber zu suchen, da es schick war, einen Liebhaber zu haben, weil man eben einen hat.

Es ist auch schnell erkennbar, wer der dominante Part in der Beziehung ist. Während Martha, Franz als „*armes Schoßtier*“ und als ihren Besitz ansieht, beschreibt sie ihn als „*unfertig*“⁹⁰. Martha sieht in ihm „*warm, healthy young wax that one can manipulate and mold till its shape suits your pleasure.*“⁹¹ Es ist ein Leichtes für sie, ihn dazu zu bringen, ihren Willen auszuführen. Schlussendlich bestraft der Autor Martha jedoch und lässt sie an ihrer eigenen Habgier zu Grunde gehen.⁹²

3.1.2. Wandlung der drei Puppen-Charaktere in ihrer konsequent verkannten Dreiecksbeziehung zu Objekten

In seinem Vorwort sagt Nabokov selbst, dass er sich von der „*human humidity*“, die er in „*Mary*“ behandelt hat, weg bewegt, indem er seine Charaktere mit unbelebten Objekten wie etwa Schaufensterpuppen, Spielkartenfiguren oder mechanischen Puppen verknüpft. Der Roman wird dominiert durch die Erforschung der fatalen Folgen, wenn man sich wie

⁸⁶ Balestrini, Nassim W.: *Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung.* S. 47.

⁸⁷ Nabokov, Vladimir: *King, Queen, Knave.* S. 50.

⁸⁸ Nabokov, Vladimir: *King, Queen, Knave.* S. 49.

⁸⁹ Nabokov, Vladimir: *King, Queen, Knave.* S. 126.

⁹⁰ Balestrini, Nassim W.: *Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung.* S. 48.

⁹¹ Nabokov, Vladimir: *King, Queen, Knave.* S. 39.

⁹² Balestrini, Nassim W.: *Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung.* S. 49.

versessen, oder in Connollys Worten „*single minded*“ auf eine begehrte Person fixiert und dabei gleichzeitig blind gegenüber allen anderen Menschen in seiner Umgebung wird.⁹³

Dreyer, der sich noch am ehesten für Kunst, Technik und Wissenschaft interessiert, investiert in ein Projekt, den Bau von Automannequins für laufende Schaufensterpuppen in seinem Kleiderhaus. Geplant waren drei Figuren, nämlich zwei Männer und eine Frau. Dreyer sieht in dem Unterfangen eine „*poetical vision and no doubt a lucrative enterprise*.“⁹⁴ Doch bei der ersten Vorführung werden nur zwei der drei Figuren geliefert. Zunächst sind es ein Knabe und eine Frau. Hier legt der Autor eine falsche Fährte, er lässt es so aussehen, als sei dies eine Vorahnung auf Dreyers Tod. Diese Anspielung kann der Leser in Bezug auf Marthas und Franz' Affäre missdeuten.

Dreyer schafft es nicht, die Wahrheit zu erkennen, denn „*obwohl Dreyer sich und Martha in das Szenario des Dramen- und Filmtitels einordnet, verneint er die Existenz einer dritten Person neben dem König und der Dame/Königin, wobei die Anspielung auf Franz' Nachnamen – Bubendorf – deutlich ist*.“⁹⁵ So deutet auch der schwarze Badeanzug der Königin auf dem Filmplakat auf den geplanten Badeurlaub hin, und auch Martha trägt bei dem Bootsauflug einen schwarzen Badeanzug, während sie den Mord an ihrem Mann ausüben will.

Alle drei Hauptcharaktere besitzen zwar die Fähigkeiten zu gehen, zu sprechen und sich wie menschliche Wesen zu verhalten, entscheiden sich jedoch dafür, durch die Verfolgung egozentrischer Ziele, „*to settle for the second condition – the status of playing cards*.“ Der Prozess der Entmenschlichung zeigt sich vor allem in ihren Beziehungen zueinander. Jeder sieht die anderen lediglich als Objekt an, statt sie als autonome und unabhängige Wesen zu sehen. Ironischerweise führt dies dazu, dass sie selbst von den anderen Personen auch zu Objekten reduziert werden.⁹⁶

Connolly sieht diesen Prozess der Entmenschlichung und Degradierung zu Objekten in seiner brutalsten Form bei Franz. Schon beim ersten Anblick Marthas im Zug degradiert er sie zu

⁹³ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, S. 54.

⁹⁴ Nabokov, Vladimir: *King, Queen, Knave*. S. 241.

⁹⁵ Balestrini, Nassim W.: *Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung*. S. 51f.

⁹⁶ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other*. S. 55.

einem Lustobjekt. Er tauscht ihr Gesicht mit dem eines Modells, das er von Werbeplakaten kennt, aus. Ironischerweise tauscht er damit ein lebendiges Gesicht gegen ein lebloses Gesicht einer Werbefigur. Diese Metamorphose zeigt, dass sich Franz mit zweidimensionalen und stereotypen Bildern wohler fühlt als mit individuellen Menschen aus Fleisch und Blut.⁹⁷

Franz ist unfähig, die Einzigartigkeit und Besonderheit eines Individuums zu schätzen und empfindet seine Affäre mit Martha zunehmend als stumpfe und langweilige Routine. Martha, die einst sein Objekt der Begierde war, wird zunehmend zu einem Gegenstand des Abscheus für Franz.⁹⁸ Er verwandelt sich im Laufe des Romans von einem vitalen und brutalen Jugendlichen in einen geistlosen Dummy, einerseits weil er unfähig ist, in Martha etwas anderes als ein Lustobjekt zu sehen und auch weil Martha selbst andere in Objekte verwandelt.⁹⁹

Martha genießt nicht nur die Aufregung, eine Affäre zu haben und dem Alltagstrott zu enttrinnen, viel mehr genießt sie an dieser Affäre die Macht, die sie über Franz hat und die Fähigkeit ihn zu kontrollieren und zu manipulieren.¹⁰⁰ Martha will jedoch nicht nur über Franz bestimmen, sondern auch über ihren Ehemann. So möchte sie etwa Dreyer in ein passives Objekt verwandeln, indem sie beschließt, ihn zu töten.

3.1.3. Auftritt des Autors

Nabokov sagt in seinem Vorwort zur englischen Ausgabe aus dem Jahr 1968 selbst, dass er und seine Frau Vera in den letzten beiden Kapiteln vorkommen, jedoch lediglich Inspektionsbesuche abgehalten haben. Das Ehepaar tritt in Form des ausländischen Pärchens auf, das immer wieder während des Badeurlaubes den Hauptfiguren über den Weg läuft. Nabokov selbst erscheint in Form von Anagrammen seines Namens als *Mr. Vivian Badlook* und als *Blavdak Vinomori*.¹⁰¹ Das Paar ist besonders auffällig, durch die unverständliche Sprache die sie sprechen, ihre freudigen und glücklichen Eigenschaften und besonders bemerkenswert ist das Schmetterlingsnetz, das das Paar mit sich trägt und an dem sich der Schmetterlingsforscher Nabokov zu erkennen gibt. Das Paar wirkt im deutlichen Kontrast zu

⁹⁷ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other*. S. 55f.

⁹⁸ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other*. S. 56.

⁹⁹ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other*. S. 57f.

¹⁰⁰ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other*. S. 59.

¹⁰¹ Balestrini, Nassim W.: *Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung*. S. 52.

den Hauptfiguren, „während dieses Paar Ausgeglichenheit und Eheglück repräsentieren, finden Dreyer, Martha und Franz weder in sich selbst noch in ihren Beziehungen die von Nabokov angestrebte seelische Erfüllung. Die innere Zerrissenheit macht es den Figuren unmöglich zufrieden zu sein.“¹⁰²

Alle drei Figuren durchlaufen eine Veränderung während der Romanhandlung. Mit der Fahrt aus der Stadt auf das Land, bietet sich ihnen eine andere Atmosphäre, eine Atmosphäre der Freiheit, Kreativität und Inspiration. Den Figuren wird langsam bewusst, wie verführerisch eine autonome Existenz wäre, doch gleichzeitig wird ihnen ihr unausweichlicher Zustand als gefangene Figuren im Schaffenskreis eines anderen bewusst. So wird Dreyer etwa an sein eigenes kreatives Potential erinnert, welches lange Zeit unbenutzt und ungeachtet geblieben ist.¹⁰³

Mit dem Badeurlaub geht eine gewisse Melancholie einher. Dreyers aufkommende Melancholie sieht Connolly folgendermaßen: „*the fundamental split [...] between their inherent status as literary characters and their desired status as authors. Dreyers melancholy may reflect the tension he feels between his aspiration to attain the status of a creator [...] and his subconscious apprehension that he is little more than the object of some other creator's vision.*“ Nicht nur Dreyer, sondern auch Franz ist einer Melancholie verfallen und wird sich bewusst, in welcher Situation er sich befindet und in welcher er tatsächlich gerne wäre. Hier sieht sich Franz selbst auch zum ersten Mal als menschliches Wesen. Er verspürt bei der Begegnung mit dem glücklichen, ausländischen Paar Neid, Groll und Missgunst. Dies beruht möglicherweise darauf, dass die Figur Franz auf ihren Schöpfer trifft und begreift, was das für seine eigene Autonomie bedeutet.¹⁰⁴

Martha ist diejenige, die am nächsten herankommt, ihre auktorialen Ambitionen zu verwirklichen und ironischerweise ist es auch sie, die am stärksten zu spüren bekommt, dass sie einen untergeordneten Status hat. „*Martha's display of quasi-authorial impulses is at the seashore that she gains the keenest glimpse of the pleasure to be derived from exercising one's authorial potential.*“¹⁰⁵ Auf dem Ruderboot glaubt Martha noch, dass alles nach ihrem Plan verläuft, doch sie begeht einen großen Fehler, indem sie Dreyer nicht als unabhängiges

¹⁰² Balestrini, Nassim W.: *Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung*. S. 52.

¹⁰³ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other*. S. 63.

¹⁰⁴ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other*. S. 64f.

¹⁰⁵ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other*. S. 66.

und lebendes Individuum sieht, sondern ihn nur in der Rolle sieht, die sie ihm aufgezwungen hat.¹⁰⁶ Dieser Fehler bringt schlussendlich ihren Plan zum Scheitern. In ihrem Vorgehen, Franz und Dreyer zu formbaren Automaten zu reduzieren, handelt Martha wie ein Autor, der Kontrolle über seine erzeugten Charaktere ausüben will. Doch die Kontrolle gehört dem authentischen Autor, und nicht Martha.¹⁰⁷ Es gibt zwei Dimensionen in Nabokovs Werk, nämlich die „authorial“ und die „character“ Dimension. Martha wollte die auktoriale Kontrolle über die beiden Männer in ihrem Leben erlangen, doch am See sieht sie sich erstmals als das was sie ist, Martha Dreyer, eine Figur, deren Handlungen von anderen diktiert werden.¹⁰⁸

3.2. The Luzhin Defense (Zashchita Luzhina)

Der Roman erzählt die Geschichte des zunächst jungen Luzhin, eines schüchternen Kindes und Einzelgängers mit wenig sozialen Kontakten und wenig sozialer Ausprägung. Das erste, für das er sich je begeistern kann und für das er so etwas wie Liebe empfindet, ist das Schachspiel, das er als Kind zufällig entdeckt. Seine Tante bringt ihm die Grundzüge des Schachspiels bei, doch unterliegt sie sehr bald Luzhins Fähigkeiten, der sich als Schachgenie entpuppt. Schon sein Vater bemerkt Eigenarten, durch welche sich sein Sohn von anderen Kindern unterscheidet. Als Sonderling in der Klasse hat Luzhin es zwar nicht immer leicht, doch wird er bald in Ruhe gelassen und einfach nicht mehr wahrgenommen. „*They stopped taking any notice of Luzhin and did not speak to him [...]*“¹⁰⁹ Auch seine Tante muss sich resigniert die Frage stellen: „*Oh what a funny boy you are...*“¹¹⁰

Obwohl er in den meisten Fächern gerade mal mit „genügend“ und in Russisch sogar mit „nicht genügend“ dastand, fasst er ein reges Interesse an mathematischen Aufgaben. Er lehnt fiktive Geschichten rigoros ab, doch bereitet ihm das Lösen von mathematischen Aufgaben und Puzzlespiele großes Vergnügen. Zum ersten Mal zeigt Luzhin eine Leidenschaft und Erregung und wenn „[...] *the blue disk fitted smoothly into the sky, Luzhin felt wonderfully*

¹⁰⁶ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other.* S. 60.

¹⁰⁷ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other.* S. 66.

¹⁰⁸ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other.* S. 67.

¹⁰⁹ Nabokov, Vladimir: *The Luzhin Defense.* S. 20.

¹¹⁰ Nabokov, Vladimir: *The Luzhin Defense.* S. 44.

*stirred by the precise combinations of these varicolored pieces that formed at the last moment an intelligible picture.*¹¹¹

Am Tag, an dem er das Schachspiel für sich entdeckt, verändert sich Luzhins ganze Welt. „[...] *in the darkness only one thing remained brilliantly lit, a newborn wonder, a dazzling islet on which his whole life was destined to be concentrated.*“¹¹² Während einer Gedenkfeier versteckt sich Luzhin im väterlichen Arbeitszimmer. Während der engagierte Geiger ein privates Telefongespräch führt, spielt er mit einem geheimnisvollen Kästchen, das sich als Schachbrett entpuppt. Die ersten Worte, die Luzhin über Schach je hört, sind jene aus dem Gespräch zwischen seinem Vater und dem Geiger, der statt weiter Geige zu spielen, lieber eine Partie Schach spielen würde: „*The game of the gods. Infinite possibilities.*“¹¹³ Schon ist Luzhin im Bann des Schachspiels. „*He woke up next day with a feeling of incomprehensible excitement.*“¹¹⁴ Von jenem Moment an ist Luzhin sofort und unwiderruflich vom Schachspiel fasziniert. Bald nimmt er an Turnieren teil und reist mit seinem Vater und seinem Manager Valentinov durch Europa. Obwohl er gerne Aufgaben löst, hat er jedoch niemals die Intention selbst Schachprobleme zu schreiben.

Mit dem sechsten Kapitel endet die Jugend Luzhins und der Erzähler setzt seinem Leser gleich den etwa 30-jährigen Luzhin vor. In einem Kurort, in dem er auch schon als Kind gewesen war, begegnet er seiner zukünftigen Frau, die bis zum Romanende namenlos bleibt. Sie wundert sich wie Luzhin, nur ein Monat nach dem Tod seines Vaters, so wenig Gefühl zeigen kann und nicht trauert. Obwohl sie Luzhin nicht sofort verstehen kann, findet sie sich auf unerklärliche Weise von ihm angezogen. „[...] *too much space had been taken up by this taciturn, fabulous, enigmatical man, the most attractive of all the men she had known. His very art and all the manifestations and signs of this art were mysterious.*“¹¹⁵

Lange Zeit war Luzhin an seinen Manager Valentinov gebunden. Der jedoch interessiert sich nur für den Schachspieler, nicht jedoch den Menschen Luzhin. Er will an ihm verdienen und lässt nie Ablenkung zu. Valentinov hat diesbezüglich seine ganz eigene Theorie. „*Finally he had a peculiar theory that the development of Luzhin's gift for chess was connected with the*

¹¹¹ Nabokov, Vladimir: *The Luzhin Defense*. S. 28.

¹¹² Nabokov, Vladimir: *The Luzhin Defense*. S. 30.

¹¹³ Nabokov, Vladimir: *The Luzhin Defense*. S. 34.

¹¹⁴ Nabokov, Vladimir: *The Luzhin Defense*. S. 35.

¹¹⁵ Nabokov, Vladimir: *The Luzhin Defense*. S. 91.

*development of the sexual urge, and fearing lest Luzhin should squander his precious power in releasing by natural means the beneficial inner tension, he kept him at a distance from women and rejoiced over his chaste moroseness.*¹¹⁶ Erst mit seiner Frau tritt ein Mensch in Luzhins Leben, der sich für ihn selbst interessiert und nicht für den Spieler, da sie selbst kein Schach spielt und nichts davon versteht.

Bei einem großen Turnier trifft Luzhin auf den Italiener Turati. Luzhin spielt schwarz wie immer, Turati weiß, und zur großen Überraschung aller eröffnet dieser nicht mit seiner berühmten Eröffnung. Somit erweist sich Luzhins geplante Verteidigung als nichtig. Turati scheint ihm ein ebenbürtiger Gegner zu sein. „[...] *he needed, it seemed, to make one last prodigious effort and he would find the secret move leading to victory.*“¹¹⁷

Das Spiel muss jedoch unterbrochen werden und auf dem Nachhauseweg kann Luzhin den Weg nicht finden, er nimmt Menschen nur noch als Phantome wahr, und Luzhin, der sich nicht vom Schachspiel lösen kann, wird selbst zur Schachfigur und erleidet einen Nervenzusammenbruch.

„His legs from hips to heels were tightly filled with lead, the way the base of a chessman is weighted. Gradually the lights disappeared, the phantoms grew sparser, and a wave of oppressive blackness washed over him. [...] He stretched out a hand to the fence but at this point triumphant pain began to overwhelm him, pressing down from above on his skull, and it was as if he were becoming flatter and flatter, and then he soundlessly dissipated.“¹¹⁸

Luzhin wird zwar eine vollständige Genesung prophezeit, doch damit er völlig gesund werden könne, dürfe er für lange Zeit kein Schach mehr spielen und müsse ein normales Leben führen. Seine Frau verbannt jegliches Schach aus Luzhins Welt. Besucher werden angehalten, das Thema Schach nicht anzusprechen, und alle Schachbretter werden entfernt. Sie tut alles, damit Luzhin ein normales Leben führen kann und warnt ihn ausdrücklich davor, nie wieder mit dem Schach zu beginnen. „*I shall stop loving you [...] if you start thinking about chess – and I can see every thought, so behave yourself.*“¹¹⁹

¹¹⁶ Nabokov, Vladimir: *The Luzhin Defense*. S. 95f.

¹¹⁷ Nabokov, Vladimir: *The Luzhin Defense*. S. 146.

¹¹⁸ Nabokov, Vladimir: *The Luzhin Defense*. S. 151.

¹¹⁹ Nabokov, Vladimir: *The Luzhin Defense*. S. 172.

Sie versucht neue Hobbys für Luzhin zu finden, wie etwa tagesaktuelle Themen gemeinsam in Zeitungen zu lesen oder ihn mit Literatur zu beschäftigen. So gibt sie ihm etwa Tolstois „*Anna Karenina*“ zu lesen, das ihm zwar gefällt, doch findet er nicht die gewünschte Zerstreuung in der Literatur oder den Medien. „*Oh, Mr Luzhin doesn't brood over book's [...] And he understands poetry badly because of the rhymes, the rhymes put him off.*“¹²⁰ Das Grammophon bringt ein wenig Zerstreuung, doch fesselt ihn nichts mehr so wie es Schach einst tat. Eines Tages entdeckt Luzhin im Innenfutter seines alten Mantels ein altes Schachspiel und seine Schachvergangenheit holt ihn unbemerkt wieder ein. Mit der Zeit entwickelt Luzhin eine Art Paranoia und er beginnt „[...] *sein Leben für eine Art Schachpartie mit tückischen Zugwiederholungen zu halten* [...]“¹²¹

Es scheint, dass das was ihn wirklich beschäftigt, die Partie ist, in die er feststeckte:

*„The only thing that really interested him was the complex, cunning game in which he somehow had become enmeshed. Helplessly and sullenly he sought for signs of chess repetition, still wondering toward what it was tending. But to be always on his guard, to strain his attention constantly, was also impossible: something would temporarily weaken inside him, he would take carefree pleasure in a game printed in the newspaper – and presently would note with despair that he had been unwary again and that a delicate move had just been made in his life, mercilessly continuing the fatal combination. Then he would decide to redouble his watchfulness and keep track of every second of his life, for traps could be everywhere. And he was oppressed most of all by the impossibility of inventing a rational defense, for his opponent's aim was still hidden.“*¹²²

Luzhin leidet seit dem abgebrochenen Turnier an Schlafstörungen, denn statt zu schlafen, nutzt er die Ruhe, um über den nächsten Schachzug nachzudenken und lässt alle Züge gegen Turati Revue passieren. Er ermahnt sich ständig selbst, wachsam zu sein, damit er nicht überrumpelt werde. Er versucht unvorhersehbare Dinge zu tun, um die Zugfolge seines Gegners durcheinanderzubringen. Er entwickelt eine Art Paranoia und sieht im Schach eine Bedrohung, die ihn zerstören will. Er glaubt, dass jemand oder etwas hinter ihm her ist, der ihn zerstören will.

Er hält Taxis an, fährt ein Stück weit mit, steigt abrupt aus und geht in willkürlich ausgewählte Geschäfte. Plötzlich bricht Panik in ihm aus. In diesem Zustand begegnet er

¹²⁰ Nabokov, Vladimir: *The Luzhin Defense*. S. 178.

¹²¹ Zimmer, Dieter E (Hg.): „Nachwort“, in: Nabokov, Vladimir: *Luzhins Verteidigung*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2010, S. 311.

¹²² Nabokov, Vladimir: *The Luzhin Defense*. S. 247f.

Valentinov, der schon auf der Suche nach Luzhin war. Valentinov ist nun im Filmgeschäft und will Luzhin für einen Film über ein Schachgenie engagieren. Als Luzhin Valentinov erblickt, ist für ihn alles verloren: „*His Defense had proved erroneous.*“¹²³ In Luzhins Kopf gibt es gar keinen Film, er glaubt die Intrige, die Falle entlarvt zu haben. Er soll wieder zum Schachspielen verführt werden. Luzhin läuft nach Hause in seine Wohnung, doch seine Frau kann nicht mehr zu ihm durchdringen. Völlig verzweifelt und aufgelöst versucht sie aus Luzhin herauszubekommen, was passiert war, doch Luzhin sagt nur zu ihr: „*The only way out [...] I have to drop out of the game.*“¹²⁴ Luzhin springt aus dem Badezimmerfenster und stirbt.

3.2.1. Das Schach-Motiv

In seinem Vorwort zur englischen Ausgabe aus dem Jahr 1963, führt Nabokov an, dass seine Geschichte schwer zu komponieren war, dass es ihm jedoch großes Vergnügen bereitete, „*Lushins Leben mit einem schicksalhaften Muster zu versehen.*“ Das letzte Kapitel beschreibt Nabokov als „*regelrechten Schachangriff [...], der den Verstand des armen Kerls im Innersten demoliert.*“ Er selbst richtet das Augenmerk des Lesers auf die eingebauten Schacheffekte, deren Verkettung auch die Grundstruktur dieses Romans ausmacht.¹²⁵ Das ist einer der frühen Versuche Nabokovs, die Auswirkungen einer völlig veränderten Wirklichkeit zu entwerfen.¹²⁶

Nabokov zeigt wie wichtig es für seine Figuren ist, andere in der richtigen Perspektive zu sehen, zeigt aber auch auf, wie wichtig es ist, mit anderen Menschen in seiner eigenen Umgebung intime Beziehungen zu führen. Diese Beziehungen sind wichtig, damit die Figuren ihren Platz im Leben finden können. Bereits in „*King, Queen, Knave*“ hat man gesehen, wie schwer dies Nabokovs Charakteren fällt, so wie es auch Luzhin schwer fällt.¹²⁷ Auch Luzhin ist ein Charakter, der die Hilfe anderer braucht. Er ist jedoch nicht in der Lage eine nachhaltige Beziehung zu anderen Menschen aufzubauen, die er für persönliche Sicherheit und Wachstum aber bräuchte.¹²⁸

¹²³ Nabokov, Vladimir: *The Luzhin Defense*. S. 269.

¹²⁴ Nabokov, Vladimir: *The Luzhin Defense*. S. 276.

¹²⁵ Nabokov, Vladimir: *Lushins Verteidigung*. S. 298f.

¹²⁶ Connolly, Julian W: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other*. S. 83.

¹²⁷ Connolly, Julian W: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other*. S. 75.

¹²⁸ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other*, S. 75f.

Nach Dieter E. Zimmer ist „*The Defense*“ ein Werk Nabokovs, das „*dem Leser den Eindruck vermittelt, er habe ein Rätsel vor sich, das er lösen müsse, um wirklich verstehen zu können, was er da lese.*“¹²⁹ Das Nächstliegende wäre demnach, den Roman für eine literarische Schachpartie zu halten. Hierbei wären die Romanfiguren die Schachfiguren und die Handlungszüge würden Spielzügen entsprechen. Jedoch bieten sich solche Analogien nach Barton nicht an. D. Barton Johnson kommt zu dem Schluss, dass „*der Roman in diesem Sinne sich weder als eine literarische Schachpartie noch als ein literarisiertes Schachproblem lesen lasse.*“¹³⁰ Hier führte demnach Nabokov bereits im Vorwort eine Falle für den Leser ein. Nach Barton handelt es sich um eine absichtliche Irreführung Nabokovs. Was Luzhin am Ende vielmehr zu schaffen macht und letztlich seinen Tod herbeiführt, seien die Wiederholungen von Zügen in seinem Leben, und Zugwiederholungen spielen weder beim Partie- noch beim Problemschach eine Rolle.¹³¹

Die einzige Schachstruktur die Barton finden konnte, war jene, auf die Nabokov im Vorwort selbst hingewiesen hat und zwar eine berühmte Partie zwischen Adolf Anderssen und Lionel Kieseritzky. In diesem Schachduell opferte Anderssen wohl wissend seine beiden Türme, seine Dame, einen Läufer und zwei Bauern und gewann schlussendlich. Nach Barton besteht der Sinn des doppelten Turmopfers darin, „*die gegnerische Dame vom Ort des Geschehens fernzuhalten; während sie der Versuchung nachgebe, auf der gegnerischen Grundlinie Beute zu machen, lasse sie ihren König ohne ihren Schutz zurück.*“ Eben dies ereignet sich im Roman zweimal. Zuerst geschieht dies, als Luzhin seine Frau im Duell gegen Turati fortschickt und das zweite Mal, als lästiger Besuch Luzhins Frau zur Gänze in Anspruch nimmt und sie ihren Mann nicht mehr beschützen kann. Sowie er seiner Dame beraubt ist, wird er mattgesetzt und verliert jeden Bezug zur Realität.¹³²

Connolly ist ebenfalls der Überzeugung, dass Luzhins Frau teilweise verantwortlich ist für Luzhins Isolation. „*She has impressed upon him her own conviction of the dangers of the chess world. [...] chooses to turn away from such difficulties rather than deal with them.*“¹³³ Doch für Balestrini ist Luzhins Ehefrau ein Versuch, eine engere Bindung an die Realität herzustellen¹³⁴ und sie stellt den Prototypen des „*protective female characters.*“¹³⁵ dar. Seine

¹²⁹ Zimmer, Dieter E (Hg.): „Nachwort“, in: Nabokov, Vladimir: *Luzhins Verteidigung*. S. 312.

¹³⁰ Zimmer, Dieter E (Hg.): „Nachwort“, in: Nabokov, Vladimir: *Luzhins Verteidigung*. S. 313.

¹³¹ Zimmer, Dieter E (Hg.): „Nachwort“, in: Nabokov, Vladimir: *Luzhins Verteidigung*. S. 313.

¹³² Zimmer, Dieter E (Hg.): „Nachwort“, in: Nabokov, Vladimir: *Luzhins Verteidigung*. S. 314.

¹³³ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other*. S. 92.

¹³⁴ Balestrini, Nassim W.: *Vladimir Nabokovs Erzählwerk*. Eine Einführung. S. 57.

junge Frau wird für Luzhin eine Art Muse, aber ironischerweise stellt sich die Liebe der jungen Frau und ihr Bemühen um Luzhins leibliches Wohl als höchst negativ heraus.¹³⁶

Luzhin flüchtet sich schon als Kind in die Welt des Schachs, denn er hat Angst vor dem realen Leben, dem er sich nicht gewachsen fühlt. Nur im Schachspiel kann er erfolgreich sein. Luzhin sucht nach Ordnung in der realen, komplizierten und komplexen Welt und diese erlangt er durch Schach.¹³⁷ „*For Luzhin now, „real life“ is „chess life“*“¹³⁸ Vor seinem Nervenzusammenbruch hat Luzhin sich noch mit dem Schachspiel gegen das Leben verteidigt, dann muss er jedoch sein Leben vor dem Schachspiel verteidigen. „*Passion for chess, in Luzhin's view, leads only to horror (uzhas) and destruction.*“¹³⁹ Er sieht ein, dass ihm ein Leben ohne Schach, außerhalb des Schachspiels, unmöglich ist und er muss sich geschlagen geben und entscheidet sich für den Tod. Connollys Fazit ist, dass Luzhin schließlich durch die Erkenntnis, dass die ganze Welt eine Art kosmisches Schachspiel ist, in dem er sich gegen einen überlegenen Gegner behaupten muss, in den Selbstmord getrieben wird.¹⁴⁰

3.2.3. Schach als Kunst

Am Ende des Romans bietet der Autor Nabokov der Figur Luzhin die Chance, ein echter Künstler zu werden, indem er „*sein Leben mit der „Lampe der Kunst“ durchleuchtet und die diesem aufgeprägte Musterung freilegt. [...] das als so kunstvoll erkannte Leben als Werk einer höheren Macht, eines göttlichen Künstlers zu begreifen, in dessen unvorstellbare Dimension man vielleicht nach dem Tode eintrete.*“¹⁴¹ Luzhin geht möglicherweise daran zugrunde, weil er das Muster seines Lebens, das sein Schöpfer, sein Autor für ihn erdacht hat und das er nur erfassen könnte, wenn auch er ein Künstler wäre, doch nur als eine Schachkombination zu verstehen sucht und sie als eine solche in seiner Verzweiflung eben nicht versteht und nicht verstehen kann.¹⁴² Er ist unfähig seine kreativen Phantasien zu

¹³⁵ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other.* S. 79.

¹³⁶ Alexandrov, Vladimir E.: „The Defense“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, S. 80. Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other.* S. 86f.

¹³⁷ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other.* S. 85.

¹³⁸ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other.* S. 87.

¹³⁹ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other.* S. 91.

¹⁴⁰ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other.* S. 83.

¹⁴¹ Zimmer, Dieter E (Hg.): „Nachwort“, in: Nabokov, Vladimir: *Luzhins Verteidigung.* S. 316.

¹⁴² Zimmer, Dieter E (Hg.): „Nachwort“, in: Nabokov, Vladimir: *Luzhins Verteidigung.* S. 317.

kontrollieren oder einen Ausweg aus seinem Labyrinth zu finden.¹⁴³ Somit geht es auch in diesem Roman Nabokovs um das Scheitern eines „*near-Genius*.“¹⁴⁴

Schon früh im Roman lässt sich erkennen, dass Luzhin niemals ein wahrer Künstler ist und nie sein kann, denn er findet nur Freude daran Schachprobleme zu lösen, nicht jedoch sie selbst zu entwerfen. Der künstlerische und schaffende Akt reizt ihn niemals.¹⁴⁵

Balestrini drückt das beherrschende Verhältnis zwischen Schachspieler und Schachspiel folgendermaßen aus:

*„Die Idee, dass der das Spiel beherrschende Schachgroßmeister schließlich vom Spiel aufgezogen wird, kehrt in der Schilderung von Schach als immaterielle Kraft wieder. Damit verbunden stellt sich die Frage nach dem Verständnis des Schachspiels als Kunst und des Schachspielers als Künstler.“*¹⁴⁶

Doch eben diese Rolle des Künstlers schafft es Luzhin nie einzunehmen, wodurch er sein Schicksal als Beherrscher und damit als Verlierer besiegelt. Er schafft es nicht, eine Lösung zu finden, da er verschiedene Lösungsmöglichkeiten verwirft und sich bei der Suche nach einer Lösung auf eine einzige Antwort versteift, die jedoch darauf beruht, dass der Gegner nach seiner bewährten Strategie verfährt. Luzhin reduziert die Kreativität des Gegners und grenzt sich selbst ein auf einen „*eingleisigen Plan [ein] und nimmt dem Spiel damit die Faszination der Überraschung und Spontaneität.*“¹⁴⁷ Wenn man den Roman gemeinsam mit Nabokovs Gesamtkonzeption von Kunst betrachtet, sieht man die „*Implikationen von Luzhins fehlender Mehrgleisigkeit beim Durchdenken einer Schachpartie.*“¹⁴⁸

Für Nabokov stehen das schriftstellerische Schaffen und das Erstellen von Schachaufgaben auf derselben künstlerischen Schaffensebene. Nabokov lässt dem Schach dieselbe Wertschätzung zuteilwerden wie der Literatur. Doch findet sich in Luzhin nicht nur kein Künstler wieder, sondern „*Luzhins Fähigkeit, Details wahrzunehmen und im Nachhinein zu*

¹⁴³ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other*. S. 87.

¹⁴⁴ Alexandrov, Vladimir E.: „The Defense“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, S. 76.

¹⁴⁵ Zimmer, Dieter E (Hg.): „Nachwort“, in: Nabokov, Vladimir: *Luzhins Verteidigung*. S. 317.

¹⁴⁶ Balestrini, Nassim W.: *Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung*. S. 58.

¹⁴⁷ Balestrini, Nassim W.: *Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung*. S. 59.

¹⁴⁸ Balestrini, Nassim W.: *Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung*. S. 59.

*Mustern zu verknüpfen, führt nicht zu Schaffung künstlerischer Werke, sondern zu seinem Tod.*¹⁴⁹

Er interpretiert die Natur dieser höheren Macht falsch. Da er in Schachmanövern denkt, kann er diese höhere Macht nur in Bezug auf Schach deuten, und entdeckt so bis zu seinem Tod seinen wahren ontologischen Status nicht.¹⁵⁰ „In „*The Defense*” his elaborate narrative shifts expose the fundamental difference between the relatively limited perspectives of his characters and the relatively unlimited perspectives of that other which surrounds and gives life to the characters – the author himself¹⁵¹, so Connolly. Die fiktionale Figur Luzhin versucht sich hier gegen ihren Schöpfer zu verteidigen. Doch Luzhin weiß nicht, dass er sich hier gegen seinen Schöpfer auflehnt. „His behaviour does indicate an unconscious aspiration to shed that aspect of his identity which functions as a character and to attain the autonomy and sovereignty of an authentic artist.”¹⁵² Luzhins Begegnung mit dem „invisible other“ hat seinen Geist gebrochen. Seine Versuche, dessen Einfluss zu entkommen, führen zur tragischen Zerstörung. Durch immer aufwendigere Manöver, versucht er dessen Einfluss zu entkommen. Sein Streben nach Autonomie nimmt immer mehr überraschende und ungewöhnliche Formen an. Es stellt sich jedoch die Frage, ob Luzhins Versuch, vor diesem „invisible other“ zu fliehen, ihm überhaupt zu einem harmonischen Leben nach dem Tod verholfen hätte.¹⁵³

3.3. The Eye (Sogliadatai)

Nabokovs vierter Roman „*The Eye*“ erschien 1930 und spielt ebenfalls im Berlin der 20er Jahre und hat russische Emigranten als Hauptfiguren. Der junge im Exil lebende Protagonist ist als Hauslehrer angestellt und unterrichtet zwei Brüder. Er hat eine Affäre mit der verheirateten Matilda, die oft zu Gast bei dieser Familie ist. Die Affäre fliegt auf und Kashmarin, der betrogene Ehemann Matildas, sucht ihn auf und verprügelt ihn vor den Augen seiner jungen Schüler. Er erträgt die Schmach nicht und vor allem das Bild, das seine Schüler von nun an von ihm haben werden, macht ihm schwer zu schaffen. Die Demütigung und die Vorstellung, was andere Menschen nun von ihm halten könnten, hält der namenlose Ich-Erzähler schließlich nicht aus und erschießt sich noch am selben Tag in seinem Zimmer. Der

¹⁴⁹ Balestrini, Nassim W.: *Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung*. S. 60.

¹⁵⁰ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other*. S. 99.

¹⁵¹ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other*. S. 96.

¹⁵² Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other*. S. 94.

¹⁵³ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other*. S. 98f.

Selbstmordversuch misslingt jedoch und der Protagonist genest langsam wieder. Doch er nimmt nun die Realität nicht mehr als solche wahr, sondern sieht sich in seiner eigenen von ihm geschaffenen Phantasiewelt wieder.

„Some time later, if one can speak here of time at all, it became clear that after death human thought lives on by momentum.“¹⁵⁴

Er glaubt, tatsächlich gestorben zu sein, dass jedoch sein Geist weiterlebt.

„For I knew now that after death human thought, liberated from the body, keeps on moving in a sphere where everything is interconnected as before, and has a relative degree of sense, and that a sinner's torment in the afterworld consists precisely in that his tenacious mind cannot find peace until it manages to unravel the complex consequences of his reckless terrestrial actions.“¹⁵⁵

Der Ich-Erzähler hält sich für tot und die Realität für seine eigene Schaffung, seine eigene Illusion.

„I good-naturedly yielded to these illusions, exciting them, goading them on, until I had managed to create a complete, natural picture, the simple case of a light wound caused by an inaccurate bullet passing clean through the serratus; here a doctor (whom I had created) appeared, and hastened to confirm my carefree conjecture.“¹⁵⁶

Der neue Erzähler bezieht, nach der Entlassung aus dem Krankenhaus, ein neues Zimmer in einem Haus, in dem auch die zwei Schwestern, Vanya und Evgenia wohnen. Bei einem gemeinsamen Abend mit Vanya, Evgenia und Marianna, die bei den beiden Schwestern wohnt, sind auch noch Evgenias Ehemann Krushov, der Autor Bogdanovich und Mukhin, Vanyas Verlobter, anwesend. Der Erzähler beobachtet während eines Gesprächs einen jungen Mann namens Smurov und merkt sofort, dass dieser eine gewisse Zuneigung zu Vanya empfindet, die jedoch Mukhin liebt. Smurov macht auf den Beobachter einen recht günstigen Eindruck. *„I must say, that he made a rather favorable impression on me those first evenings.“¹⁵⁷* Er lobt sein jugendliches Aussehen, seine ausgezeichneten Manieren, seine Intelligenz und Bescheidenheit und kommt zu dem Fazit: *„I liked him. Yes I definitely liked him;“¹⁵⁸* Doch ertappt der Erzähler Smurov dabei, wie er Lügen über seine Vergangenheit erzählt, in denen er sich als tollkühnen Held darstellt, und muss seinen ersten Eindruck

¹⁵⁴ Nabokov, Vladimir: *Novellas*. London: Penguin Classics, 2012, S. 25.

¹⁵⁵ Nabokov, Vladimir: *Novellas*. S. 27.

¹⁵⁶ Nabokov, Vladimir: *Novellas*. S. 26.

¹⁵⁷ Nabokov, Vladimir: *Novellas*. S. 36.

¹⁵⁸ Nabokov, Vladimir: *Novellas*. S. 39.

revidieren: „*So that's what it is... So it's true after all that there is no riddle to Smurov, that he is but a commonplace babbler, by now unmasked? So that's what it is...*“¹⁵⁹

Sobald er begriffen hat, dass Vanya und Mukhin heiraten wollen, hört der Ich-Erzähler auf, Smurov zu beobachten und beginnt an seiner illusionären Welt zu zweifeln und beginnt zu begreifen: „[...] *as if indeed all this life around me was not the play of my imagination, but was real, and I was part of it, body and soul.*“¹⁶⁰ Obwohl der Ich-Erzähler von Smurovs Gefühlen zu Vanya weiß, macht er ihr selbst eine Liebeserklärung. Nun wird dem Leser zweifellos klar, dass Smurov und der Erzähler ein und dieselbe Person sind.¹⁶¹ Er kauft einen Strauß Maiglöckchen für Vanya und als er aus der Blumenhandlung geht, sieht er: „[...] *I the reflection in the side mirror: a young man in a derby carrying a bouquet hurried toward me. That reflection and I merged into one.*“¹⁶² Er realisiert, dass er die ganze Zeit am Leben war und dass er eigentlich Smurov selbst ist. „*It is frightening when real life suddenly turns out to be a dream, but how much more frightening when that which one had thought a dream – fluid and irresponsible – suddenly starts to congeal into reality*“¹⁶³

Sein Versuch, seine verlorengegangene Identität in den Spiegelungen anderer zu finden, scheitert letztlich, denn die Bilder, die die anderen vom Erzähler haben, sind schockierend für ihn. Er läuft zurück in seine frühere Wohnung und untersucht das Einschussloch seines vermeintlichen Selbstmordes. Dadurch fühlt er sich: „[...] *in seiner Unsterblichkeit und der daraus folgenden Unverletzlichkeit bestätigt.*“¹⁶⁴ Doch dann begegnet er Kashmarin auf der Straße, der von einem schlechten Gewissen geplagt wird und sich sichtlich darüber freut, Smurov zu treffen. Er spricht ihn mit „*Gospodin Smurov*“ an und wünscht sich eine Versöhnung mit ihm. Dieser freut sich sichtlich darüber, will Kashmarin seine Freude aber nicht sofort zeigen und sie vereinbaren ein künftiges Treffen.

¹⁵⁹ Nabokov, Vladimir: *Novellas*. S. 51.

¹⁶⁰ Nabokov, Vladimir: *Novellas*. S. 66.

¹⁶¹ Balestrini, Nassim W.: *Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung*. S. 63.

¹⁶² Nabokov, Vladimir: *Novellas*. S. 289.

¹⁶³ Nabokov, Vladimir: *Novellas*. S. 59f.

¹⁶⁴ Balestrini, Nassim W.: *Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung*. S. 63.

3.3.1. Der Protagonist

Nabokov erforscht in „*The Eye*“, wie später dann auch in „*Despair*“, die Art und Weise wie kreative Individuen versuchen, ihre Angst, von anderen bewertet oder definiert zu werden, zu bewältigen.¹⁶⁵ Obwohl „*The Eye*“ weder in der russischen noch in der englischen Version viel Aufmerksamkeit wiederfahren ist und generell als das am wenigsten bekannte Werk Nabokovs gilt, sieht Nina Berberova in diesem Werk einen „*Turningpoint*“ in Nabokovs Schaffen.¹⁶⁶ Es ist weniger die Bedeutung des Romans an sich, als seine wegweisende Position in Nabokovs Gesamtwerk. Sie meint weiter: „*something fundamentally changed in the calibre of his works.*“¹⁶⁷ Nach Johnson ist „*The Eye*“ trotz seiner Kürze „*der erste echte Nabokovsche Roman.*“¹⁶⁸

Wie Balestrini in seiner ersten Bemerkung über „*The Eye*“ richtig feststellt, ist die Hauptfigur geplagt von der Meinung und Beurteilung durch andere. Dies geht sogar so weit, dass sich eine regelrechte Angst vor einer Beurteilung entwickelt. Nach Johnson ist die Hauptthematik dieses Romans, die Art der Beziehung zwischen Phantasie und Realität und die problematische Beziehung zwischen dem Erzähler und Smurov.¹⁶⁹

Der Protagonist, der sich seiner selbst bewusst wird, versucht den unvoreilhaften Bildern der anderen zu entkommen, indem er sich selbst für tot hält. Er sieht sich nicht mehr als Teil dieser Welt, sondern als „*Eye*“, das seine Umwelt beobachtet. Dadurch versucht er sich gegen die Demütigung zu schützen, die ihn anfangs zum Selbstmordversuch verleitete. Er spaltet sich von sich selbst ab und schafft ein Alter Ego, nämlich Smurov, den er von nun an beobachten will und beschließt, alle Eindrücke zu sammeln, die Smurov auf andere macht, um sich dann ein eigenes Bild zu machen.

Wenn das gezeigte Bild Smurovs positiv ist, ist die Distanz zu Smurov beträchtlich und das „*I*“ bleibt emotional unberührt, wenn jedoch das Bild negativ ist, wird die Distanz kleiner und sie nähern sich einander an. Wenn Smurovs Bild zur Gänze negativ ist, bricht der Abstand

¹⁶⁵ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other.* S. 101.

¹⁶⁶ Johnson, Barton D.: „Eyeing Nabokov's Eye“, in: *Canadian-American Slavic Studies* 19/3 (1985), S. 328.

¹⁶⁷ Johnson, Barton D.: „Eyeing Nabokov's Eye“, in: *Canadian-American Slavic Studies*. S. 347.

¹⁶⁸ Johnson, Barton D.: „Eyeing Nabokov's Eye“, in: *Canadian-American Slavic Studies*. S. 350.

¹⁶⁹ Johnson, Barton D.: „The Eye“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov.* New York: Garland Publishing Inc., 1995, S. 133.

zwischen ihnen zusammen und nur das elende „I“ bleibt zurück.¹⁷⁰ Jede negative Schilderung Smurovs ist für den Erzähler wie ein Rückschlag, der ihn jedoch anspornt, ein neues, positives Bild von Smurov zu generieren. Die reflektierten Bilder von Smurov scheinen am positivsten zu sein, wenn sie sich am weitesten von der Realität entfernen, so wie etwa als Bild Smurovs als Held während des Russischen Bürgerkrieges. Am negativsten sind die gezeigten Bilder, wenn die tatsächliche Realität die Phantasiewelt unterbricht,¹⁷¹ wie etwa als er als Lügner entlarvt wird.

Das letzte Bild Smurovs wird durch Kashmarin erzeugt. Der Erzähler begreift, dass das alles keine Imagination ist, sondern die Realität, dass er selbst Smurov ist. Die Schutzfunktion erfüllt nicht mehr ihren Zweck nach dem Aufeinandertreffen mit Kashmarin. Am Ende des Romans beteuert der Erzähler, dass Smurov nur im „*Spiegel der Wahrnehmung*“ anderer existieren könne und nur durch Erinnerungen weiterleben könnte, aber er beteuert auch, dass er glücklich sei.¹⁷²

*„I am happy – yes, I happy! What more can I do to prove it, how to proclaim that I am happy? Oh, to shout it so that all of you believe me at last, you cruel, smug people...“*¹⁷³

Smurov kämpft damit, Kashmarin nicht zu schnell zu vergeben, ihm nicht zu zeigen, wie sehr er sich freut. Der Roman endet mit einer neuen Einsicht Smurovs.

*„Obwohl es den Erzähler immer noch stört, dass mit dem Tod des letzten Menschen, der sich an Smurov erinnert, auch alle Bilder Smurovs verschwunden sein werden, so beschreibt er die Erinnerung in den Köpfen seiner beiden Schüler nicht mehr als Schreckensbild der Erniedrigung, sondern als „irgendein Bild“. Anstatt durch die Erwähnung dieser ersten Szenerie einen Teufelskreis an sich wiederholenden, abschreckenden Spiegelbildern zu schaffen, wird die Möglichkeit eines veränderten Bildes in Erwägung gezogen.“*¹⁷⁴

¹⁷⁰ Johnson, Barton D.: *The Eye*. S. 132f.

¹⁷¹ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other*. S. 105.

¹⁷² Balestrini, Nassim W.: *Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung*. S. 63.

¹⁷³ Nabokov, Vladimir: *Novellas*. S. 95.

¹⁷⁴ Balestrini, Nassim W.: *Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung*. S. 67.

3.3.3. Motiv des gescheiterten Künstlers und Autonomie als Autor

Der Erzähler sieht sich selbst als künstlerisch begabt an und stellt dem Leser alle Personen nach seinem vermeintlichen Selbstmord, als „*Geschöpfe seiner Phantasie*“¹⁷⁵ dar. Sein größter Wunsch ist es, dass alle ein gutes Bild von ihm haben, ihn so sehen wie er gerne wäre. Man kann „*The Eye*“ als erneute Auseinandersetzung Nabokovs mit dem Thema des „*failed artists*“ sehen. Seine imaginären Fähigkeiten genügen nicht um eine harte Realität zu überschreiten.¹⁷⁶ Die Vorstellungskraft des Erzählers reicht nicht aus um ein „*Nabokovian artist*“ zu sein. Für Smurov ist Phantasie der Realität übergeordnet, doch reicht Smurovs Phantasie nicht aus um die Realität in Kunst umzuwandeln, und somit ist Smurov ein weiterer gescheiterter Künstler-Held Nabokovs.¹⁷⁷ Auch in diesem Werk versucht sich der Erzähler gegen die Bedrohung durch andere zu verteidigen. „[...] *by wresting control of the levers of creation: he attempts to „author” himself and the others in his world.*“¹⁷⁸ Er versucht der Autor über sich selbst und die anderen in seiner Welt zu sein.

Der Protagonist ist ein zutiefst verunsichertes Individuum, das versucht sich durch die Schaffung eines Alter Egos zu verteidigen. „*Smurovs Unvermögen, sich von der Beurteilung durch andere zu befreien, zeigt aber seine fehlende Individualität und seine geistig-intellektuelle Unselbstständigkeit.*“¹⁷⁹ Der Erzähler verschmilzt zwar mit seinem physischen Alter Ego Smurov, doch diese Wiedervereinigung bedeutet keine „*authentic acceptance and reintegration of the original self.*“¹⁸⁰

Die letzten Zeilen dieser Erzählung enthalten eine unerwartete Enthüllung des Erzählers gegenüber anderen. Zuerst beteuert er seine Gleichgültigkeit gegenüber den Meinungen anderer Leute, doch offenbart er plötzlich seine Sorge: „[...] *of a different kind of other - not one who lives in the immediate world of the novel's characters, but someone who stands outside the text its disembodied reader.*“ Dies ist der erste Moment in dem der Erzähler ein Bewusstsein für ein äußeres Publikum äußert. Für Connolly ist dies eine Meisterleistung Nabokovs. Nachdem er es scheinbar geschafft hat, sich von der Angst vor den Meinungen

¹⁷⁵ Balestrini, Nassim W.: *Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung.* S. 65.

¹⁷⁶ Johnson, Barton D.: „The Eye“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, S. 130.

¹⁷⁷ Johnson, Barton D.: *The Eye.* S. 134.

¹⁷⁸ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other.* S. 101f.

¹⁷⁹ Balestrini, Nassim W.: *Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung.* S. 67.

¹⁸⁰ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other.* S. 106.

anderer Menschen zu befreien, steigt nun eine neue Angst in ihm auf, Angst vor Urteilen von denen, die in einer unsichtbaren Welt, in der Welt des Lesers leben.¹⁸¹

3.3.4. Spiegelmotiv

Wie bereits erläutert, spaltet sich der Erzähler von sich selbst ab und schafft das Alter Ego Smurov. Diese Spaltung bietet ihm eine schützende Schale vor der Außenwelt. Der Selbstmordversuch ist der Auslöser dieser Spaltung und der Gruß Kashmarins das Ende.¹⁸² Es ist die Aufgabe des Lesers dieses Rätsel zu durchschauen und herauszufinden wer Smurov wirklich ist. Für Johnson repräsentiert „*The Eye*“ eine bemerkenswerte technische Leistung, die er folgendermaßen beschreibt:

*„Structurally, the narrative is predicated on the illusion that the narratorial „I“ and Smurov are different people, while at the same time providing tantalizing but inconclusive hints that they are identical. [...] The real mystery of the Eye is [...] Nabokov's juggling trick: how to create and maintain the illusion that the narratorial „I“ and Smurov are separate characters until the moment of their coalescence. The answer is simple: „Mirrors.““*¹⁸³

Die Spiegel die Nabokov für diese Illusion verwendet, sind von verschiedener Natur. Es gibt tatsächliche Spiegel, andere sind figurativ, wie etwa die Bilder von Smurov durch die Reflexion anderer Charaktere, und technisch-linguistische Spiegel, wie etwa die Manipulation der Sicht- und Erzählweise.¹⁸⁴ Der erste wichtige Spiegel ist jener, in dem sich der Erzähler sieht, als er beschämt nach Hause kommt, um sich das Leben zu nehmen. Dieser demütigende Moment zeigt ihm eine schockierende Sicht von außen auf sich selbst.¹⁸⁵ Dem Erzähler zeigt sich folgender Anblick: „*A wretched, shivering, vulgar little man in a bowler hat stood in the center of the room, for some reason rubbing his hands.*“¹⁸⁶

Doch sieht der Erzähler, wie auch der Leser, Smurov vor allem durch die Augen der anderen Personen und nicht in tatsächlichen Spiegelungen.

„The identification of the other characters as mirrors is explicit; when the „I“'s impressions of Smurov is at low ebb, he consoles himself with the thought that „all

¹⁸¹ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other.* S. 107.

¹⁸² Johnson, Barton D.: „Eyeing Nabokov's Eye“, in: *Canadian-American Slavic Studies.* S. 332.

¹⁸³ Johnson, Barton D.: „The Eye“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, S. 131.

¹⁸⁴ Johnson, Barton D.: „Eyeing Nabokov's Eye“, in: *Canadian-American Slavic Studies.* S. 332.

¹⁸⁵ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other.* S. 102.

¹⁸⁶ Nabokov, Vladimir: *Novellas.* S. 22.

*these people... were not live beings but only chance mirrors for Smurow. "The same thought lies at the core of the narrator's peroration „For I do not exist: there exist but the thousands of mirrors that reflect me.“*¹⁸⁷

Johnson legt noch besondere Aufmerksamkeit auf die „*geheimen Mechanismen*“ mit denen Nabokov die figurativen Spiegel manipuliert. Am Beginn der Geschichte sind der Erzähler und Smurov noch eine Einheit. Der Leser kennt aber nur den namenlosen Erzähler. In der Schlusssequenz, weiß der Leser schon, dass das „I“, Smurov ist. In der dazwischenliegenden Handlung, in der der Protagonist in Smurov und das erzählende „I“ gesplittet ist, sammelt das „I“ Informationen und Bilder über Smurov im Spiegel anderer Charaktere, welche Nabokovs „*Hell of Mirrors*“ sind.¹⁸⁸ Nabokov arbeitet mit der Erzählperspektive um den Leser glauben zu lassen, dass Smurov und „I“ verschiedene Personen sind. Dies wird dadurch ermöglicht, dass zunächst niemand den Erzähler persönlich anspricht, bis auf Kashmarin, in der Schlusszene. Genauso spricht niemand mit Smurov in der Gegenwart des Erzählers.¹⁸⁹

In seinem Vorwort kündigt Nabokov an: „*Tatsächlich wird nur jener Leser, der sofort begreift, echte Befriedigung aus dem Späher ziehen.*“¹⁹⁰ Er gibt dem Leser auch den Hinweis, wie er den Roman lesen soll, indem er „*Recherche*“¹⁹¹ als Thema des Romans nennt. Er legt dem Leser einige Fährten, mit deren Hilfe er das Rätsel lösen kann. So etwa, als der Erzähler eine Photographie mit Vanya, ihrem Verlobten und dem sorgfältig abgeschnittenen Smurov entdeckt. Dies trifft ihn emotional sehr stark und ist ein eindeutiger Hinweis darauf, dass er selbst Smurov ist. Die schlussendliche Verschmelzung Smurovs und dem „I“ soll nur den Verdacht der Lesers letztendlich bestätigen.¹⁹²

3.4. Despair (Otčajanje)

Der Erzähler Hermann Karlovich ist ein Geschäftsmann und leitet eine Schokoladenfabrik, die jedoch Bankrott geht. Während einer Geschäftsreise begegnet er auf einer Wiese dem Landstreicher Felix. Er ist ganz entzückt von dieser Begegnung, denn er glaubt in Felix einen Doppelgänger gefunden zu haben. Da sein Geschäft kurz vor dem Ruin steht, schmiedet Hermann den Plan, einen Versicherungsbetrug zu begehen. Er will Felix, den er für sein Ebenbild hält, als sich ausgeben und ermorden, um somit seine eigene Lebensversicherung zu

¹⁸⁷ Johnson, Barton D.: „The Eye“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, S. 132.

¹⁸⁸ Johnson, Barton D.: „The Eye“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, S. 132.

¹⁸⁹ Johnson, Barton D.: „Eyeing Nabokov's Eye“, in: *Canadian-American Slavic Studies*. S. 335f.

¹⁹⁰ Nabokov, Vladimir: *Der Späher*. S. 112.

¹⁹¹ Nabokov, Vladimir: *Der Späher*. S. 112.

¹⁹² Johnson, Barton D.: „Eyeing Nabokov's Eye“, in: *Canadian-American Slavic Studies*. S. 337f.

kassieren. Hermanns Ehefrau Lydia wird unwissend zur Komplizin. Er täuscht Lydia vor, dass er einen lang verschollenen Zwilling Bruder habe, dessen letzter Wille es sei, noch eine gute Tat im Leben zu vollbringen, bevor er sich das Leben nehme. Der Plan des fiktiven Zwilling Bruders sei es nun, durch seinen Selbstmord, seinem Bruder zu helfen, eine höhere Summe Geld durch die Versicherung zu bekommen. Lydia glaubt ihrem Mann diese Geschichte und ahnt nicht, dass Hermann einen Mord begehen wird, sondern hält es tatsächlich für den Selbstmord des fiktiven Bruders.

Hermann bringt es durch Lügen und mit einer phantastischen Geschichte fertig, Felix dazu zu bringen, dass dieser seine Kleider anlegt und sich in dessen Auto setzt. Hermann, immer noch von der verblüffenden Ähnlichkeit zwischen sich und Felix überzeugt, ermordet Felix und setzt sich danach nach Frankreich ab. Dort will er auf Lydia warten, die mit der empfangenen Versicherungssumme zu ihm kommen sollte. Hermanns Plan sah es vor, die Identität des ermordeten Felix anzunehmen und Lydia erneut, als Felix, zu heiraten und ein sorgenfreies Leben gemeinsam mit ihr zu führen. Doch kommt die Polizei dem Verbrechen schnell auf die Schliche und Hermann folgt besorgt der Medienberichterstattung von seinem Hotelzimmer in Frankreich aus. Er beginnt seine Geschichte niederzuschreiben um herauszufinden, woran sein Plan gescheitert war. Hermann beging ganz offensichtliche Fehler, die ihn letztlich als Täter entlarven. Hermann verzweifelt und findet einen Titel für sein Werk, nämlich *Despair*. Er verfällt völlig dem Wahnsinn und hält die eingetroffene Polizei und die versammelte, schaulustige Menschenmenge vor dem Hotel für Statisten, die an seinem Film mitarbeiten, in dem er glaubt, Regie zu führen.

3.4.1. Der Protagonist

Hermann hält sich selbst für ein Genie und einen großen Künstler und Literaten. So sagt er: „*Speaking of literature, there is not a thing about it I do not know.*“¹⁹³ Hermann möchte dem Leser beweisen, wie intelligent, überlegen und wie sehr er in der Literatur bewandert ist. Er will den Leser von seiner künstlerischen Begabung überzeugen:

„*But what are they – Doyle, Dostoevsky, Leblanc, Wallace – what are all the great novelists who wrote of nimble criminals, what are all the great criminals who never read the nimble novelists – what are they in comparison with me? Blundering fools!*“¹⁹⁴

¹⁹³ Nabokov, Vladimir: *Despair*. London: Penguin Modern Classics, 2000, S. 93.

¹⁹⁴ Nabokov, Vladimir: *Despair*. S. 93.

Er zitiert russische Literatur, doch er begeht Fehler und zitiert falsch und verwechselt Autoren. Im Laufe des Romans entpuppt sich Hermann als minderbemittelter Künstler. Seine Selbstcharakterisierung macht den Leser von Anfang an misstrauisch, denn Hermann hebt seine geistige Überlegenheit anderen gegenüber hervor und wehrt jeglichen möglichen Wahnsinn von sich ab:

*„[...] the remarkable qualities of clarity and cohesion exhibited by the logical masonry in which my strongly developed, but perfectly normal mind indulged. Frolics of the intuition, artistic vision, inspiration, all the grand things which have lent my life such beauty, may, I expect, strike the layman, clever though he be, as the preface of mild lunacy.“*¹⁹⁵

Hermann ist jedoch alles andere als ein Künstler. Für Nabokov wird Hermann durch seine „aufgeblähte Selbstzufriedenheit und seine Mißachtung der Anderen [...] zur Antithese des Künstlers.“¹⁹⁶ Er übersieht wiederholt auftretende Motive und besitzt kein künstlerisches Erinnerungsvermögen.¹⁹⁷ Dadurch scheitert sein scheinbar perfekter Plan und er wird als Mörder überführt. Denn Hermann übersieht die Hinweise auf Felix Gehstock. Hermann lässt den Stock, mit Felix' Initialen in seinem Wagen liegen. Hermanns Unvermögen Details zu erkennen, wird ihm somit letztlich zum Verhängnis.

Doch der größte Fehler Hermanns ist allerdings, dass er überhaupt eine Ähnlichkeit zwischen sich und Felix sieht, obwohl es diese nicht gibt. Er ist völlig davon überzeugt, dass Felix sein Doppelgänger ist. „[...] I had never before supposed it possible that there could exist such perfect resemblance as that between Felix and me.“¹⁹⁸ Er ist jedoch der einzige, der das sieht. Er wundert sich darüber, dass Felix ihre Ähnlichkeit nicht sofort ins Auge sticht. „I kept expecting from him an outburst of surprise, great laughter perhaps, but he remained impassive. Only then did I realize what an oaf he was.“¹⁹⁹

Doch hält er immer noch daran fest, in Felix sein perfektes Ebenbild gefunden zu haben und findet sonderbare Erklärungen, wieso niemand ihre vermeintliche Ähnlichkeit bemerkt:

*„While awaiting our order, he looked at me, then at Felix. Naturally, owing to my moustache, our likeness did not leap to the eyes; and indeed, I had let my moustache grow with the special purpose of not attracting undue attention when appearing together with Felix.“*²⁰⁰

¹⁹⁵ Nabokov, Vladimir: *Despair*. S. 5.

¹⁹⁶ Boyd, Brian: Vladimir Nabokov. Die russischen Jahre 1899 – 1940. Rowohlt: Reinbeck bei Hamburg, 1999, S 621.

¹⁹⁷ Balestrini, Nassim W.: *Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung*. München Otto Sagner, 2009, S. 99.

¹⁹⁸ Nabokov, Vladimir: *Despair*. S. 11.

¹⁹⁹ Nabokov, Vladimir: *Despair*. S. 7.

²⁰⁰ Nabokov, Vladimir: *Despair*. S. 60.

Somit war der Plan von vornherein zum Scheitern verurteilt. Denn niemand hätte je geglaubt, dass es sich bei dem Ermordeten tatsächlich um Hermann handle. Niemand außer ihm sieht die Ähnlichkeit zu Felix. Hermann ist kein Künstler, denn *„während für den Künstler jedes Gesicht ein „Unikat“ bildet [...] und er daher auf Unterschiede aus ist, jagt Hermann vermeintlichen Similaritäten nach.“*²⁰¹

Hermanns Mord ist kaltblütig. An keiner Stelle zeigt er auch nur das geringste Gefühl von Reue. Hermann fehlt jegliche Empathie. Seinen Mord hat er minutiös geplant, er genießt die Gewalt zwar nicht, aber er schreckt auch nicht davor zurück. Er ist sarkastisch, streitsüchtig und unzulässig. Er selbst merkt nicht, dass eine Kluft zwischen der Realität und seiner eigenen Wahrnehmung herrscht. Er gibt sich als Literaturkenner aus, doch ist er in Wirklichkeit unbegabt und hat eine völlig falsche Selbsteinschätzung.²⁰² Hermann ist und bleibt außerdem blind für das Verhältnis seiner Frau zu Ardalion. So wie er für seine eigenen Fehler blind ist, und die Schwächen seines Plans nicht erkennt, bemerkt er auch die Liebesaffäre zwischen seiner einfältigen Frau und ihren vermeintlichen Cousin und Maler Ardalion nicht.

Die Motivation für den Mord ist jedoch nicht *„ganz gewöhnliche Habgier“*²⁰³ wie Donald E. Morton feststellt, sondern der Mord *„represents a desperate attempt to leave behind a set of stifling roles as failed businessman and cuckolded husband.“*²⁰⁴ Außerdem möchte Hermann durch sein Verbrechen, viel eher seine *„Überlegenheit anderen Menschen gegenüber beweisen“*²⁰⁵ und den Mord zu einem Kunstwerk hinauf stilisieren, welches Bewunderung verdient. *„Any remorse on my part is absolutely out of the question: an artist feels no remorse, even when his work is not understood, not accepted.“*²⁰⁶

Hermann glaubt, dass ihm sein künstlerisches Genie das Recht einräumt, sich über die Wünsche und sogar das Leben anderer Menschen in seiner Umgebung hinwegsetzen zu können.²⁰⁷ Hermann hat außerdem einen stark gestörten Realitätsbezug. Weil er sich nicht länger darüber hinwegtäuschen kann, dass er einen schweren Fehler begangen hat und sein

²⁰¹ Gröbel, Rainer: Der sublimale Schein planender und geplanter Wirklichkeit und die Realität der Täuschung in Nabokovs Die Verzweiflung (Otcajanie). Zur Wahrheit der Lüge im ästhetischen Sinne.in: Smirnov, Igor (Hg.): Hypertext Despair Studien zu Vladimir Nabokovs Roman-Rätsel: Otto Sagner: München, 2000, S 73.

²⁰² Balestrini, Nassim W.: Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung. S. 98f.

²⁰³ Morton, Donald E.: Vladimir Nabokov. S. 42.

²⁰⁴ Connolly, Julian. W.: Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other. S. 151.

²⁰⁵ Balestrini, Nassim W.: Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung. S. 102.

²⁰⁶ Nabokov, Vladimir: Despair. S. 135.

²⁰⁷ Connolly, Julian W.: „The major Russian novels“. in: Connolly, Julian W. (Hg.): The Cambridge Companion to Nabokov: Cambridge University Press, Cambridge, 2007, S. 137.

grandioser Plan eigentlich völliger Wahnsinn war und dass er sich zu viel auf seine Intelligenz und sein Talent eingebildet hat, verfällt er am Ende des Romans völlig dem Wahnsinn. Hermann scheitert. „*The irony of the situation is that Hermann's tale, designed to prove his genius as a murderer, is instead proof of his failure.*”²⁰⁸

3.4.2. Autor versus Erzähler

Hermann merkt die Präsenz eines dirigierenden Autors nicht und entpuppt sich als „*künstlerisch Unbegabter und gemeiner Verbrecher.*“²⁰⁹ Auch für den Leser ist es nicht immer leicht zwischen dem Autor Nabokov und dem fiktiven Autor Hermann zu unterscheiden, denn Hermanns Niederschrift und Nabokovs Roman sind identische Texte.²¹⁰ Doch unterscheiden sie sich deutlich in ihrer Absicht und Implikation.²¹¹ Wie der Leser hat auch Hermann selbst seine Schwierigkeiten und muss mit seinem Text kämpfen:

„*Not an easy book to write, though. It is now especially, just as I am getting to the part which treats, so to speak, of decisive action, it is now that the arduousness of my task appears to me in full; here I am, as you see, twisting and turning and being garrulous about matters which rightly belong to the preface of a book and are misplaced in what the reader may deem its most essential chapter.*”²¹²

Er wird wütend beim Schreiben und verwendet verschiedene Stile. Hermann hatte nur zehn Kapitel geplant, aber dadurch, dass sein Meisterwerk, sein perfekter Mord, nicht funktioniert hat, muss er ein elftes Kapitel anhängen.²¹³ Hermann möchte von einer fiktionalen Romanfigur zu einem Schöpfer emporsteigen und sich zum Autor erheben. Das Schreiben bietet ihm aber keinen Ausweg. Er leugnet sein eigenes Erscheinungsbild, wie etwa durch die Porträtierung durch Ardalion und projiziert sein Erscheinungsbild auf Felix, den er letztlich tötet um sich zu befreien und neu zu erfinden: „*Letztlich geht es Hermann darum, vom Status einer fiktionalen Romanfigur zum allmächtigen Wort- und Welt- Schöpfer aufzusteigen.*“²¹⁴ Hermann möchte, wie bereits erwähnt, durch den Mord seine Überlegenheit gegenüber

²⁰⁸ Davydov, Sergej: „Despair“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland Publishing Inc., 1995, S. 93.

²⁰⁹ Balestrini, Nassim W.: *Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung*. S. 98.

²¹⁰ Davydov, Sergej: „Despair“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, S. 90.

²¹¹ Connolly, Julian. W: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other*. S. 157.

²¹² Nabokov, Vladimir: *Despair*. S. 121.

²¹³ Balestrini, Nassim W.: *Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung*. S. 100.

²¹⁴ Balestrini, Nassim W.: *Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung*. S. 99.

anderen Menschen demonstrieren,²¹⁵ denn Hermann „views his [...] murder as a distinctive type of artistic endeavour, as art itself.“²¹⁶

Der reale Autor Nabokov bestimmt über Hermanns Schicksal und mischt sich in die Geschichte ein und lässt Hermann selbst „den für ihn verhängnisvollen Stock beschreiben.“²¹⁷ Hermann wundert sich, „[...]however, my pen ran amok [...]“²¹⁸ In Wirklichkeit ist es jedoch Nabokov selbst, der hier eingreift. Hermann ist nicht klar, dass dieser den Text dazu nützt, um Hermanns künstlerische Unzulänglichkeit zu demonstrieren.

„[...]uses the very text that Hermann hopes will demonstrate his artistic genius to expose his character's irreparable shortcomings.“ Dadurch zeigt Nabokov: „how misguided and delusional Hermann's aspirations are.“²¹⁹

Nabokov erscheint im Roman nicht als eine Figur, sondern „as a specter, a ghostly apparition at the service of the author.“²²⁰ Nabokov greift in die Handlung ein und drängt sich in die weitere Entwicklung der Geschichte hinein. Er streut viele Fallen und Tricks in die Geschichte ein, „to ensnare the hero and destroy his smug illusions.“²²¹

Der Autor Nabokov zeigt sich im Romanverlauf in Form des Windes. Öfters im Roman taucht er in dieser Form auf, wie beispielsweise im dritten Kapitel als „puff smoke.“ Während der Niederschrift der Erzählung innerhalb des sechstägigen Hotelaufenthaltes wird auch der Wind zunehmend stärker: „It is Hermann's manuscript, the very pages of the tale, that the frivolous author-imp has chosen to destroy, assuming for the purpose the form of a whimsical wind.“²²² Gegen Ende der Erzählung wird der nunmehr stetig stärker werdende Wind, sogar zum Sturm.²²³

„On the sixth day of my stay the wind became so violent that the hotel could be likened to a ship at sea in a tempest: windowpanes boomed, walls creaked; and the heavy evergreen foliage fell back with a receding rustle and then lurching forward, stormed the house.“²²⁴

²¹⁵ Balestrini, Nassim W.: *Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung*. S. 99.

²¹⁶ Davydov, Sergej: „Despair“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, S. 90.

²¹⁷ Balestrini, Nassim W.: *Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung*. S. 101.

²¹⁸ Nabokov, Vladimir: *Despair*. S. 61.

²¹⁹ Connolly, Julian W.: *The major Russian novels*. S. 139

²²⁰ Davydov, Sergej: „Despair“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, S. 93.

²²¹ Davydov, Sergej: „Despair“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, S. 94.

²²² Davydov, Sergej: „Despair“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, S. 95.

²²³ Davydov, Sergej: „Despair“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, S. 94ff.

²²⁴ Nabokov, Vladimir: *Despair*. S. 140.

Hermann wird mit seinen eigenen Fehlern konfrontiert und Nabokov als Autor bringt Hermann dazu, seine eigene Geschichte zu ruinieren, indem er ihn zwingt ein elftes Kapitel anzuhängen. Die Symmetrie der Handlung, mit anfänglich geplanten zehn Kapiteln mit symmetrischen Spiegelungen, wird durch die Hinzufügung eines elften Kapitels zerstört. In diesem angehängten Kapitel wechselt Hermann seinen Schreibstil in Tagebuchform, der seiner Ansicht nach „*lowest form of literature*.“²²⁵

Hermann, der Autor sein wollte, verliert den Kampf gegen den Autor Nabokov und „*has to confess his inferior position as a character in someone else's novel*.“²²⁶ Schlussendlich verzweifelt Hermann und verfällt zur Gänze dem Wahnsinn: „*Herman is driven to despair because he alone is responsible for his downfall [...]*“²²⁷

3.5. The Gift (Dar)

„*The Gift*“ stellt den Höhepunkt von Nabokovs russischer Prosa da und verbindet viele Themen, die Nabokov schon in den vorangegangenen acht Romanen behandelte, wie etwa: „*die Sehnsucht des Emigranten nach dem vorrevolutionären Russland, das Vermächtnis der russischen Literatur, das Bewusstsein und die ethische Verantwortung des Künstlers, die innere Verbindung zwischen Liebenden und die Beziehung zwischen diesseitiger und jenseitiger Existenz*.“²²⁸ Die collage-artige Struktur, die vielen Anspielungen und das facettenreiche System von Leitmotiven, machen „*The Gift*“ zu dem komplexesten von Nabokovs russischen Romanen.²²⁹

Der Roman wurde erstmals 1937/38 in der Pariser Zeitschrift *Sowremenyje Sapiski*, mit Ausnahme des vierten Kapitels, publiziert. Eine vollständige Ausgabe erschien erst 1952 im New Yorker Exilverlag *Chekhov Publishing House* und beinhaltet das vollständige vierte Kapitel.²³⁰

²²⁵ Nabokov, Vladimir: *Despair*. S. VIII.

²²⁶ Davydov, Sergej: „Despair“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, S. 96.

²²⁷ Davydov, Sergej: „Despair“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, S. 97.

²²⁸ Balestrini, Nassim W.: Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung. S. 118.

²²⁹ Dolinin, Alexander: „The Gift“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. S. 36.

²³⁰ Balestrini, Nassim W.: Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung. S. 107.

Die Handlung umfasst drei Jahre im Leben des jungen Schriftstellers Fyodor Konstantinovich-Cherdyntsev. Der Roman spielt in Berlin in den Jahren 1926 bis 1929, in denen sich der junge Exilant in Zina Mertz, „*seine[r] Muse und idealen Leserin*“, verliebt und seine wahre Gabe, sein wahres Talent heranreift. Mit Fyodor erscheint in „*The Gift*“ erstmals ein „[...] Protagonist, der Nabokovs künstlerische Ideale verkörpert und gleichzeitig seine Vorstellung von einer metaphysisch inspirierten Liebesbeziehung zu leben beginnt.“²³¹ Mit „*The Gift*“ wagt es Nabokov erstmals, sich mit einem talentierten und begabten Protagonisten zu beschäftigen, der mit Nabokov seine einigen Kindheitserinnerungen, Eigenarten und Vorlieben teilt.²³²

Die Romanhandlung beginnt mit einer Einladung Fyodors, zu einer gemeinsamen Leserunde, um die erste Kritik über Fyodors eben erschienen Gedichtband zu lesen. Voller Freude und Aufregung folgt Fyodor der Einladung, doch er fällt hier auf einen Aprilscherz herein. Diese Erfahrung trifft ihn so stark, dass sie ihn dazu veranlasst, von Lyrik zu Prosa zu wechseln.

Während der Romanhandlung kreisen Fyodors Gedanken immer wieder um Erinnerungen an Russland und an seinen verschollenen Vater. Als Fyodors Mutter zu Besuch kommt, unterhalten sich Mutter und Sohn viel über Russland und Fyodors Vater. Eine Pushkin-Lektüre inspiriert ihn dazu, eine Biografie über seinen eigenen Vater zu schreiben, doch scheitert er dabei und wendet sich in einem Brief verzweifelt an seine Mutter:

*„What shall I do? You know, when I read his or Gum’s books and I hear their entrancing rhythm, when I study the position of the words that can neither be replaced nor rearranged, it seems to me a sacrilege to take all this and dilute it with myself. If you like I’ll admit it: I myself am a mere seeker o verbal adventures, and forgive me if I refuse to hunt down my fancies on my father’s own collecting ground. I have realized, you see, the impossibility of having the imagery of his travels germinate without contaminating them with a kind of secondary poetization, which keeps departing farther and farther from that real poetry with which the live experience of these receptive, knowledgeable and chaste naturalists endowed their research.“*²³³

Fyodor beginnt daraufhin ein neues Projekt. Er will nun eine Biografie von Nikolai Gavrilovich Chernyshevski schreiben, der sich während politischer Unruhen engagierte und

²³¹ Balestrini, Nassim W.: Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung. S. 105

²³² Dolinin, Alexander: “The Gift”, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland Publishing Inc., 1995, S. 135.

²³³ Nabokov, Vladimir: *The Gift*. London: Penguin Classics, 2010, S. 188f.

als Mitherausgeber einer verbotenen linksradikalen Zeitschrift fungierte. Während seiner Inhaftierungszeit schrieb er einen Roman in dem er sozialistische Ideen propagierte. Chernyshevski wurde nach der Oktoberrevolution unter anderem von Lenin als „Vater des sozialen Realismus“²³⁴ gefeiert.

Das vierte Kapitel des Romans bildet einen Roman im Roman. Es ist die vollständige Biografie „*The Life of Chernyshevski*“. Nabokov schrieb hier ein vollständiges Werk im Werk. Neben der Biografie, enthält „*The Gift*“ noch eine Reihe anderer Texte, etwa mehr als zwanzig Gedichte, teilweise vollständig, teilweise fragmentarisch, außerdem Entwürfe und Auszüge aus der Biografie seines Vaters, eine separate Geschichte, kritische Bewertungen, Zitate aus fiktiven Quellen, sowie Parodien und Nachahmungen spöttischer Natur über bekannte russische Schriftsteller.²³⁵ Was der Leser für Exkurse oder Zugaben halten könnte, bilden in Wirklichkeit den Kern des Romans und sind unerlässlich. Im eigentlichen Sinn ist „*The Gift*“ kein Roman über drei Lebensjahre eines jungen Schriftstellers, mit Beispielen aus seinen Schreibbemühungen, sondern der Roman handelt viel eher von der Entstehung zweier bestimmter Werke, eines abgebrochenen und eines zu Ende geführten.²³⁶

Das fünfte und letzte Kapitel beinhaltet vollständige Kritiken und Rezensionen zu Fyodors Werk. Er hat Probleme einen Verleger für diese Biografie zu finden, und so ergeht es ihm genauso, wie es Nabokov selbst erging, als er einen Herausgeber für „*The Gift*“ gesucht hat. In diesem letzten Kapitel ist Fyodor in einem Wald, wo er erstmals auch seine Umgebung als Inspirationsquelle wahrnimmt und er fasst das Vertrauen, dass er glücklich werden kann.²³⁷ Fyodor verkörpert hier „den nach einem metaphysischen Ideal strebenden Schriftsteller als auch einen Menschen, der in einer Liebesbeziehung geistige Erfüllung sucht.“²³⁸ Er fasst dort den mentalen Plan für ein neues Werk, das besser werden soll als alles, was er bis jetzt geschrieben hat. „Where shall I put all these gifts with which the summer morning rewards me – and only me? Save them up for future books? Use them immediately for a practical handbook: How to Be happy?“²³⁹ Es soll ein Roman werden über die gerade berichteten Ereignisse. Er spürt, dass seine Gabe am Höhepunkt angelangt ist und er plant ein Werk, das

²³⁴ Balestrini, Nassim W.: *Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung*. S. 108.

²³⁵ Dolinin, Alexander: „The Gift“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. S.136.

²³⁶ Zimmer, Dieter E. (Hg.): „Nachwort“, in: Nabokov, Vladimir: *Die Gabe*. S. 605.

²³⁷ Balestrini, Nassim W.: *Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung*. S. 109.

²³⁸ Balestrini, Nassim W.: *Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung*. S. 112.

²³⁹ Nabokov, Vladimir: *The Gift*. London: Penguin Classics, 2010, S. 447.

sein Hauptwerk werden soll. Es soll ein großer und komplizierter, quasi-autobiografischer Roman über die gerade berichteten Ereignisse, sozusagen „*The Gift*“ selbst, werden.²⁴⁰

3.5.1. Fyodors Entwicklung

Im Laufe der Romanhandlung entwickelt sich Fyodor „vom Rezipienten zum begabten Künstler.“²⁴¹

*„Fyodor's urge to grow as an artist lies behind his willingness to examine his work critically during these segments of first person narration. Indeed, the effect of these passages is to suggest that the authorial component of the Fyodor figure is actively at work, learning vital lessons about his capacity to animate in art the cherished experiences of his life. Thus, while the experimental aspect of the figure recalls his life, the authorial aspect of the figure hones its artistic propensities.“*²⁴²

Bei der Biografie seines Vaters geht er zu weit, denn statt wiederzugeben wie der Vater seine Reisen wahrscheinlich erlebt hat, beginnt er seine eigenen Impressionen auf die Figur seines Vaters zu projizieren. Er verliert den nötigen Abstand, der aber für einen Autor wichtig ist, wenn er das Innenleben eines anderen wiedergeben will.²⁴³

Fyodor beginnt, sich selbst kritisch wahrzunehmen und räumt die Möglichkeit ein, dass ein literarischer Schöpfer zu sehr in seinem kreativen Prozess gefangen ist, dass er jegliche Loslösung verliert und dabei seine eigene Persönlichkeit auf das geschaffene Subjekt projiziert und dabei bis zu dem Punkt gehen kann, wo letzteres ganz verschwindet. Fyodor selbst erkennt seine Schwäche und die damit einhergehenden Gefahren. Nachdem er zu dieser Erkenntnis gelangt ist, sieht er sich seinen Gedichtband kritisch an und stößt auch da auf begangene Fehler. Hier verhält es sich genau umgekehrt. Während sich Fyodor in der Biografie seines Vaters zu sehr einbrachte, fehlt es in dem Gedichtband an jeglicher Persönlichkeit oder Handschrift Fyodors. Richtige Kunst bewegt sich irgendwo im Mittelfeld nicht in den beiden Extremen, so wie es Fyodor tut. Im Romanverlauf versucht er die richtige Balance zu finden.²⁴⁴

²⁴⁰ Dolinin, Alexander: „The Gift“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. S. 135f

²⁴¹ Balestrini, Nassim W.: *Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung*. S. 113.

²⁴² Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other*. S. 201f.

²⁴³ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other*. S. 202f.

²⁴⁴ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other*. S. 204.

Fyodor hat etwas, was die meisten vorherigen Charaktere Nabokovs nie hatten, nämlich eine gesunde Beziehung. Zina ist die ideale Partnerin für den ihn, da sie selbstständig, intelligent und sensibel ist. Sie ist somit auch die erste weibliche Heldin in Nabokovs Romanen, die eine stabile Beziehung zum Protagonisten führt.²⁴⁵ Wie bereits erwähnt ist Zina, Fyodors Muse und ideale Leserin. So schreibt er etwa, durch ihre gegenseitige Liebe zueinander inspiriert, ein Gedicht für sie. Aus der Beziehung zu Zina schöpft er neue kreative Kräfte für seine literarischen Projekte.²⁴⁶ Ohne Zina als Partnerin wäre Fyodor möglicherweise gar nicht, oder erst viel später zu einem echten Künstler herangereift.

In seinem Werk „*The Life of Chernyshevski*“ zeigt sich, dass Fyodor endlich die richtige Balance gefunden hat. Viele seiner früheren Fehler kommen gar nicht, oder viel seltener vor. Auch wenn sich noch eine gewisse Unreife in seiner Arbeit feststellen lässt, so ist doch ein großer Grad an künstlerischem Wachstum in Fyodor zu erkennen.²⁴⁷

Es stellt sich die Frage, warum Fyodor gerade Chernyshevski ausgesucht hat. Diese Auswahl hat für gewisse Kontroversen gesorgt. Einige empfinden die Biografie als eine erfrischende Korrektur, die von zahlreichen Kritikern des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert als Ikone verehrt wurde, andere wiederum finden sie einseitig und unüberlegt im Umgang mit Originalquellen. Es herrschte eine rege Debatte über die Richtigkeit oder die Plausibilität dieser Biografie.²⁴⁸ Die nächstliegende Vermutung, warum er gerade Chernyshevski als Thema ausgesucht hat, ist, dass dessen Sicht von Kunst und Literatur gegensätzlich zu der Kunstauffassung Nabokovs ist. Er könnte etwa zum Ziel gehabt haben, die theoretischen Mängel einer Figur, die so einen starken Einfluss auf die nachfolgenden Generationen der russischen Kritik geübt hatte, aufzuzeigen.²⁴⁹

Diese „*literary mastery*“ Fyodors über Chernyshevskis Leben steht womöglich für eine Art Exorzismus. „[...] *the artistic hero expunges through the figure of his double any negative*

²⁴⁵ Balestrini, Nassim W.: *Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung*. S. 116.

²⁴⁶ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other*. S. 204f.

²⁴⁷ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other*. S. 205.

²⁴⁸ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other*. S. 206.

²⁴⁹ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other*. S. 206.

*propensities he may possess or fear, thereby freeing himself to grow and mature as a genuine artist.*²⁵⁰

Zuerst schlägt Fyodor einen sarkastischen Ton gegenüber Chernyshevski an, doch sein Ton wird milder, als dieser ins Exil geschickt wird, womöglich aus persönlichen Gründen, weil es ihn an seinen eigenen Vater und dessen Ängste erinnert. In der Biografie seines Vaters erlag Fyodor der Verlockung der „*secondary poetization*“ und tauschte sich selbst mit dem Subjekt der Erzählung aus. In der zweiten Biografie sieht es anders aus, Fyodor verliert sich selbst nicht in der Projektion von Chernyshevski, sondern er bleibt bis zum Ende der Bibliografie einer dritten Person.²⁵¹

Bemerkenswert ist auch, dass Fyodor die historische Figur Chernyshevski in eine Art literarische Figur verwandelt. Er macht dies in zwei Schritten, erstens „*by portraying Chernyshevsky in images that have reminded readers of Gogol's fiction*“, und zweitens „*by enmeshing the figure in a controlling web of stylistic artifice*.“ Er macht den Mann Chernyshevski zur Figur Chernyshevski, Fakten werden zu Themen und andere historische Personen werden zu neuen Charakteren. Diese Transformation fungiert wie eine ironische Rache an Kritikern, die behaupten, dass Kunst der Realität unterlegen ist.²⁵²

Man kann sagen, dass sich Fyodor selbst, durch seine Verwandlung von Chernyshevski von einem 19.-Jahrhundert Autor in eine literarische Figur des 20. Jahrhunderts, auch verwandelt hat, aber in die entgegengesetzte Richtung. „*Through his re-creation of Chernyshevski as a literary character, Fyodor prepares the way to re-create himself as a literary author as well. Fyodor's distinctive handling of the sacred figure of Chernyshevski indicates the ripening of his literary talent.*“ Die Belohnung für seine Arbeit und seine Bemühungen erntet Fyodor im fünften und letzten Kapitel. Wie bereits erwähnt, stellt die Grunewald-Episode einen Höhepunkt da, in dem Fyodor einen geradezu epiphanischen Moment der Inspiration und Selbsterkenntnis durchlebt.²⁵³ „*His experience in the Grunewald has revealed to him the path*

²⁵⁰ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other*. S. 207.

²⁵¹ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other*. S. 208.

²⁵² Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other*. S. 208.

²⁵³ Dolinin, Alexander: „The Gift“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. S.155.

of the creative consciousness - the path of art - as „the way“ to transform and preserve the past.”²⁵⁴

Sein Kontakt zu Zina, seine Arbeit an der Chernyshevski Biografie und seine Erfahrung im Grunewald führten dazu, dass er die wesentlichen Entfaltungsmöglichkeiten seines kreativen Bewusstseins begreift. Er weiß nun um seine Fähigkeiten. Er hat die richtige Balance zwischen *„engagement and separation in his conceptualization of the other“*²⁵⁵ gefunden. Chernyshevski, der in Sibirien eingesperrt war, ist nun in einem Kunstwerk gefangen. Das wirft die Frage nach Fyodors eigener Beziehung zu dem Text auf, in dem er sich befindet. Auch hier stellt sich wiederum die Frage nach *„dem Status Fyodors als Autor oder fiktionaler Charakter.“*²⁵⁶

3.5.2. Autor versus Erzähler

Im Vergleich zu solchen Stümpfern wie Luzhin, Smurov oder Hermann, kennt und respektiert Fyodor die Unterschiede zwischen Kunst und Leben und versucht nie sein Ego auf die Kunst zu projizieren. Nach Nabokov muss man, um Kontrolle über die Realität zu erlangen, diese ganz schaffen, von A bis Z.²⁵⁷

„In Nabokov’s view, a genuine artist does not care about history because his emergence is an autogeneous, organic, process, resistant to historical pressures; all the gifts the writer himself received and, in his turn, bestowed upon Fyodor – an extraordinary acuteness of sensory perception, especially of vision, a brilliant memory, synesthesia, a hermeneutic awareness, a combinatorial ingenuity – develop independently of external influences into the powerful tools of an individual creative imagination that defies time and „searches beyond barricades (of words, of senses, of the world) for infinity, where all, all the lines meet.“”²⁵⁸

Doch der wahre Autor Nabokov greift hier ein und zeigt ganz deutlich, dass Fyodor immer noch eine Figur ist. Er zeigt Fyodors Charakter-Status durch die *„Schlüsselszene.“* Fyodor glaubt, dass er die Nacht mit Zina verbringen wird, doch wurde ihm im Wald seine Kleidung mitsamt Schlüssel gestohlen und auch Zina ist nicht mehr im Besitz ihres Schlüssels. Dies ist

²⁵⁴ Connolly, Julian W.: *Nabokov’s Early Fiction. Patterns of self and other.* S. 213.

²⁵⁵ Connolly, Julian W.: *Nabokov’s Early Fiction. Patterns of self and other.* S. 214.

²⁵⁶ Balestrini, Nassim W.: *Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung.* S. 116.

²⁵⁷ Dolinin, Alexander: “The Gift”, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov.* S.160.

²⁵⁸ Dolinin, Alexander: “The Gift”, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov.* S.157.

eine bedeutende Szene, in der Zina eine letzte Unterhaltung mit ihren Eltern führt. Dies ist die erste Szene in der Fyodor nicht vorkommt. Es ist die einzige Interaktion zwischen zwei Figuren, die nicht von Fyodor gesehen und miterlebt wurde.

[...] „*the narrative underscores Fyodor's true ignorance of his destiny, and contrasts his ignorance as a character with the authentic auctor's powers of omniscience and control.*”²⁵⁹

Das ist das erste Mal im Roman, dass ein absolut allwissender Erzähler auftaucht, der völlig unabhängig ist von Fyodors Beobachtungen. Die auktoriale Komponente ist nun bereit, sich völlig von dem Charakter zu lösen, dies geschieht ganz am Ende des Romans, wenn sich die narrative Stimme von den Figuren Fyodor und Zina wegbewegt und plötzlich ausruft:²⁶⁰

„*Good-buy, my book! Like mortal eyes, imagined ones must close some day. Onegin from his knees will rise – but his creator strolls away. And yet the ear cannot right now part with the music and allow the tale to fade; the chords of fate itself continue to vibrate; and no obstruction for the sage exists where I have put The End: the shadows of my world extend beyond the skyline of the page, blue as tomorrow's morning haze – nor does this terminate the phrase.*“²⁶¹

„*Nabokov indicates at the end of The Gift just what such a transformation from character to author might entail. While the character Fyodor remains frozen within the text as a created entity subject to the control of a powerful creator, the authorial component within Fyodor ascends to the higher realm of creative power itself. Indeed, the authorial component within Fyodor now becomes a creative entity capable of generating the text in which the character Fyodor exists.*”²⁶²

Eine paradoxe Struktur, ein Roman der gelesen wird, im selben Moment wie der Protagonist plant eben diese Geschichte erst zu schreiben, nachdem das Buch zu Ende gelesen wurde. Wenn während einer ersten Lesung Fyodor als Charakter existiert, dessen Schriften in die Erzählung eingefügt sind, sind diese sozusagen Fiktion zweiter Ordnung. Das Finale schafft eine gut durchdachte Zweideutigkeit in Bezug auf seinen Status als Figur oder Autor. Ist Fyodor also der tatsächliche Autor des Werkes, das der Leser gerade zu Ende gelesen hat? Wenn er es tatsächlich ist, mit welcher Form des Textes hat es der Leser hier zu tun?

„*A psychogam, perhaps a notebook [...] A diary? An autobiography that „truthfully“ represents Fyodor's life-story? A novel in its pre-natal stage, a mental project wavering between not-yet obliterated „reality“ and its imaginary emplotments,*

²⁵⁹ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other.* S. 215.

²⁶⁰ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other.* S. 215.

²⁶¹ Nabokov, Vladimir: *The Gift.* London: Penguin Classics, 2010, S. 498f.

²⁶² Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other.* S. 216.

*patternings and transfigurations? Or the final result of a creative process, the actual fulfillment of Fyodor's plan [...]?"*²⁶³

Pekka Tammi kommt zu dem Schluss, dass Fyodor nicht der tatsächliche Autor des aktuellen Werkes ist, weil es für eine Figur unmöglich ist, einer Nabokovschen Erzählstruktur zu entkommen. Es ist für Fyodor unmöglich Kontrolle über eine Realität zu erlangen, von der seine eigenen Gedanken ein Teil sind.

²⁶³ Dolinin, Alexander: "The Gift", in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): The Garland Companion to Vladimir Nabokov. S.139f.

4. INTERTEXTUALITÄT

In diesem Abschnitt soll auf die intertextuellen Bezüge zwischen Nabokov und Gogol anhand der im vorangegangenen Teil beschriebenen Werke, näher eingegangen werden.

4.1. Intertextualität: Literaturtheorien und Definitionen

*„Intertextualität bezeichnet die Eigenschaft von insbesondere literarischen Texten, auf andere Texte bezogen zu sein bzw. mit diesen in einer produktiven sinnstiftenden Wechselwirkung zu stehen.“*²⁶⁴ Solche Bezüge können von einem Autor bewusst oder unbewusst hergestellt werden und natürlich auch unterschiedlich deutlich gekennzeichnet werden.

Intertextualität befasst sich mit dem Verhältnis zwischen zwei Texten. Die Bezugnahme eines Textes auf einen anderen schafft innerhalb eines Textes eine Metaebene. Somit erhält der Folgetext, *„neue Textschichten und Dimensionen.“*²⁶⁵ Intertextuelle Bezüge können Zitate, Zitat-Montagen, Parodien, Travestie oder Anspielungen sein. Die Bezüge können auf einer bewussten Bezugnahme beruhen, oder auch unbewusst geschehen. Auch über Stoffe, Themen, Motive, und Figurentypen sind Bezugnahmen möglich. Grundsätzlich lassen sich die Bezugnahmen in bewusste und unbewusste Bezugnahmen teilen. Bei bewussten Bezugnahmen, gibt es nicht zwangsläufig eine gekennzeichnete Referenz durch Zitate. Hier spricht man von einem offenen Zitat. Diesem ist das kryptische Zitat gegenübergestellt, das die intertextuellen Bezüge nicht auf der Ebene der Handlungs-, oder Figurenebene legt. Wichtigste Eigenschaft von intertextuellen Bezügen ist die daraus geschaffene außer-textliche Dimension eines Werkes.²⁶⁶

²⁶⁴ Seljak, Anton: „Intertextualität“, in: Schmid, Ulrich (Hg.): *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Reclam, 2010, S. 76.

²⁶⁵ Becker, Sabina: „Literaturwissenschaftliche Methoden und Theorien“, in: Becker, Sabina; Hummel, Christine und Sander, Gabriele (Hg.): *Grundkurs Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Reclam, 2010, S. 266.

²⁶⁶ Becker, Sabina: „Literaturwissenschaftliche Methoden und Theorien“, in: Becker, Sabina; Hummel, Christine und Sander, Gabriele (Hg.): *Grundkurs Literaturwissenschaft*. S. 266f.

4.1.1. Poststrukturalistische Theorie zur Intertextualität

Hier wird die traditionelle Zitatforschung um die poststrukturalistische „Idee von der unendlich zu denkenden Vernetzung von Zeichen“²⁶⁷ erweitert. Es werden nicht nur Verweise mittels eines Zitates angenommen, sondern es wird ein steter Verweischarakter von Texten auf andere Texte reklamiert. Somit erscheint jeder Text als „Teil eines universellen Intertextes.“²⁶⁸ Unter Intertext versteht sich der Raum zwischen den Texten und dieser Intertext wird bei der poststrukturalistischen Intertextualitätstheorie in den Mittelpunkt gerückt. „Intertextualität lässt sich danach als eine neue textuelle Qualität verstehen, entstanden im „Raum zwischen den Texten.““²⁶⁹

Wesentlich ist hier Derridas Idee der Abwesenheit, der zufolge dem Text „eine Form von Verwebung und Vernetzung“ eigen ist. „Derrida denkt an den Text als ein Gewebe, das sich vor allem aus der Transformation eines anderen, schon existierenden Textes konstituiert.“²⁷⁰ Demnach besteht der Text großteils aus den Bezügen zu anderen Texten. Julia Kristeva baut auf den Gedanken Derridas, den Text als ein „Bündel von Spuren der Abwesenheit und Differenz“ zu sehen, auf, indem sie noch Michail Bachtins „Modell der Vielstimmigkeit und Dialogizität der Rede und des Textes“²⁷¹ hinzufügt. Für Kristeva sind diese Bezüge jedoch nicht bewusst vom Autor eingeführt. Sie definiert den Text als eine „Montage vorgängiger Elemente, die allerdings, da sie nicht das Resultat eines bewussten Rezeptionsprozesses sind, sich nicht konkret und empirisch nachweisen lassen.“²⁷² Der Text steht in einer unendlichen Verweiskette. Innerhalb dieser Verweiskette beruft sich der Text immer auf einen anderen Text. In dieser Idee geht auch Foucaults Vorstellung vom Diskurs ein. „Das Autor-Subjekt verliert an Bedeutung, da der Autor nicht mehr als Produzent eines Textes, als die schaffende Autorinstanz gedacht wird, die Bedeutung eines Textes entsteht vielmehr durch den ihm immanenten Verweischarakter, durch die ihm eigenen Verweise und

²⁶⁷ Becker, Sabina: „Literaturwissenschaftliche Methoden und Theorien“, in: Becker, Sabina; Hummel, Christine und Sander, Gabriele (Hg.): *Grundkurs Literaturwissenschaft*. S. 267.

²⁶⁸ Becker, Sabina: „Literaturwissenschaftliche Methoden und Theorien“, in: Becker, Sabina; Hummel, Christine und Sander, Gabriele (Hg.): *Grundkurs Literaturwissenschaft*. S. 268.

²⁶⁹ Becker, Sabina: „Literaturwissenschaftliche Methoden und Theorien“, in: Becker, Sabina; Hummel, Christine und Sander, Gabriele (Hg.): *Grundkurs Literaturwissenschaft*. S. 268.

²⁷⁰ Becker, Sabina: „Literaturwissenschaftliche Methoden und Theorien“, in: Becker, Sabina; Hummel, Christine und Sander, Gabriele (Hg.): *Grundkurs Literaturwissenschaft*. S. 269.

²⁷¹ Becker, Sabina: „Literaturwissenschaftliche Methoden und Theorien“, in: Becker, Sabina; Hummel, Christine und Sander, Gabriele (Hg.): *Grundkurs Literaturwissenschaft*. S. 269f.

²⁷² Becker, Sabina: „Literaturwissenschaftliche Methoden und Theorien“, in: Becker, Sabina; Hummel, Christine und Sander, Gabriele (Hg.): *Grundkurs Literaturwissenschaft*. S. 2.

*Kombinationsmöglichkeiten von Verweisen.*²⁷³ Für Kristeva sind literarische Texte im allgemeinen Text der Kultur eingebunden, daraus entsteht Subtext oder Intertext, der neben dem vom Autor verfassten Text, besteht.

Hier gilt es Intertextualität von der klassischen Einflussforschung abzugrenzen. Sie unterscheiden sich grundlegend durch ihre Fragestellung. Die Intertextualität betont, im Gegensatz zur Einflussforschung, die Interaktion und gegenseitige Wechselwirkung der Texte. Der Fokus der Einflussforschung liegt auf der Herausarbeitung der Quellen, nicht jedoch auf der Reflexion der Beziehung zwischen Texten. Es gibt verschiedene Intertextualitätstheorien, doch lässt sich nach Anton Seljak die gesamte Diskussion auf den kleinsten gemeinsamen Nenner bringen, „*der von Intertextualität als einem Text-Text-Bezug, als einer Berührung von Texten*“ spricht.²⁷⁴

Michail Bachtins Dialogizitätsmodell liegt der Intertextualität zugrunde. Dieses wurde in den 1960er Jahren von Julia Kristeva weiterentwickelt und „*in das Konzept eines entgrenzten „Textuniversums*“²⁷⁵ übergeführt. Gérard Genette läutet eine Zeit der Systematisierung von intertextuellen Beziehungen ein. Julia Kristeva prägte den Begriff „*Intertextualität*“ im Jahr 1967. Für sie baut sich jeder Text als „*Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes.*“²⁷⁶ Somit betrifft Intertextualität jeden Text, und nicht nur jene, mit bewussten Bezügen und Anspielungen seitens des Autors. Der Text erscheint nicht mehr isoliert, sondern als „*vernetztes Element in einem Textraum*“²⁷⁷, diesen Raum nennt Kristeva „*intertextuellen Raum.*“²⁷⁸ Ein Text steht also nie für sich allein, ist nie isoliert, sondern steht immer mit anderen Texten in Verbindung. Nach Kristeva führt Intertextualität dazu, dass die Grenze zwischen Leser und Autor verwischt. Dadurch werden Autor und Rezipient textualisiert und der Autor tritt hinter den Text. Roland Barthes geht sogar so weit, dass er den „*Tod des Autors*“²⁷⁹ verkündet. Er beschreibt den Leser als Raum, in welchem

²⁷³ Becker, Sabina: „Literaturwissenschaftliche Methoden und Theorien“, in: Becker, Sabina; Hummel, Christine und Sander, Gabriele (Hg.): *Grundkurs Literaturwissenschaft*. S. 2.

²⁷⁴ Seljak, Anton: „Intertextualität“, in: Schmid, Ulrich (Hg.): *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*. S. 77.

²⁷⁵ Seljak, Anton: „Intertextualität“, in: Schmid, Ulrich (Hg.): *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*. S. 76.

²⁷⁶ Seljak, Anton: „Intertextualität“, in: Schmid, Ulrich (Hg.): *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*. S. 83.

²⁷⁷ Seljak, Anton: „Intertextualität“, in: Schmid, Ulrich (Hg.): *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*. S. 84.

²⁷⁸ Seljak, Anton: „Intertextualität“, in: Schmid, Ulrich (Hg.): *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*. S. 84.

²⁷⁹ Seljak, Anton: „Intertextualität“, in: Schmid, Ulrich (Hg.): *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*. S. 86.

„der Text als „Gewebe von Zitaten“ eingeschrieben ist.“²⁸⁰ Der Autor kann immer nur bereits geschehene Dinge nachahmen, jedoch nie Originelles schaffen.

Nach Gérard Genette wird jeder Text immer wieder neu überschrieben, der darunterliegende Text bleibt jedoch erhalten und sichtbar. Genettes Systematik schafft es zwar nicht, jedes Vorkommnis eindeutig zu definieren, doch er schafft ein hilfreiches Raster, das bei der Kategorisierung von Intertextuellen Bezügen hilft. Wichtig für seine Theorie ist, dass sie nie als letzte Wahrheit gesehen werden darf, sondern stets den praktischen Bedürfnissen nach geändert und weiterentwickelt werden kann. Er unterscheidet fünf Arten, nämlich Intertextualität im engeren Sinn, Hypertextualität, Metatextualität, Paratextualität und Architextualität. Er hat ein Raster entwickelt in dem sich intertextuelle Bezüge je nach Beziehung (Transformation oder Nachahmung) und Register (satirisch, spielerisch oder ernsthaft) unterscheidet. Renate Lachmann führt für ihre Analyse vier Kategorien ein, die es gilt zu unterscheiden, nämlich Text und Folgetext, Referenztext oder Prätext, Referenzsignal und Intertextualität als neue textuelle Qualität.²⁸¹

Das sind nur einige Beispiele für die unterschiedlichen Theorien zur Intertextualität. Es werden nicht alle angeführt oder näher erläutert, da für diese Arbeit die Konzepte von Ulrich Broich und Manfred Pfister herangezogen werden. Es soll jedoch deutlich gemacht werden, wie schwer die Intertextualität erfassbar ist. Sie scheint unendlich vielfältig zu sein und die „Erfassung der Intertextualität eines Textes, deren Bestimmtheit und Relation unendlich vielfältig ist, als eine Aufgabe, die theoretisch zwar postulierbar, faktisch aber kaum einlösbar ist.“²⁸² Für die Analyse der intertextuellen Bezüge zwischen Vladimir Nabokov und Nikolai Gogol wird die Theorie und Kategorisierungskriterien von Ulrich Broich und Manfred Pfister herangezogen, auf die nun auch im Folgenden näher eingegangen werden soll.

²⁸⁰ Seljak, Anton: „Intertextualität“, in: Schmid, Ulrich (Hg.): *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*. S. 86.

²⁸¹ Seljak, Anton: „Intertextualität“, in: Schmid, Ulrich (Hg.): *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*. S. 90ff.

²⁸² Seljak, Anton: „Intertextualität“, in: Schmid, Ulrich (Hg.): *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*. S. 95.

4.1.2. Konzept der Intertextualität nach Manfred Pfister²⁸³

Intertextualität ist die „*Theorie der Beziehung zwischen Texten*.“²⁸⁴ Sie kann entweder als eine Eigenschaft die jedem Text eigen ist, erscheinen, oder aber eine ganz spezifische Eigenschaft mancher Texte sein. Eine radikale Interpretation ist die, dass „*der Raum, in den ein einzelner Text sich einschreibt, immer bereits ein beschriebener ist*.“²⁸⁵ Somit ist jeder Text als Reaktion auf jeden vorherigen Text zu verstehen, der auch wiederum nur Reaktion ist. Dieses globale Konzept eines unendlichen Intertexts lässt sich dort eingrenzen, wo sie ausdrücklich nur für literarische oder poetische Texte angewendet wird, und so als „*Spezifikum von Literarizität oder Poetizität bestimmt wird*.“²⁸⁶ Hier wird dann nicht mehr nur ganz allgemein von Texten, sondern ausdrücklich nur noch von literarischen Texten gesprochen.

Nach Manfred Pfister gibt es im Wesentlichen zwei miteinander in Konkurrenz stehende Konzepte der Intertextualität. Das wäre zunächst das globale Modell des Poststrukturalismus, bei dem jeder Text als Teil eines universalen Intertextes erscheint und Intertextualität ist somit mit Textualität schon gegeben und bedarf keiner besonderen Merkmale. Dem gegenüber steht das strukturalistische bzw. hermeneutische Modell. Hier wird der Begriff der Intertextualität auf „*bewußte, intendierte und markierte Bezüge*“²⁸⁷ zwischen Texten verstanden. Für eine genaue Interpretation und Textanalyse ist natürlich das strukturalistisch-hermeneutische Modell besser geeignet und ergiebiger, da es sich leichter kategorisieren lässt, wohingegen jedoch angemerkt werden muss, dass das poststrukturalistische Modell eine größere literaturtheoretische Tragweite hat. Für Pfister liegt eine mögliche Lösung in dem Versuch, zwischen diesen beiden Modellen zu vermitteln und in seinem sogenannten „*Vermittlungsmodell*“ will er daher von dem ersten Modell ausgehen und dann Intertextualität anhand des Grades der Intensität, den intertextuellen Bezug differenzieren und abstufen.

²⁸³ Pfister, Manfred: „Konzepte der Intertextualität“ in: Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985, S. 1-30.

²⁸⁴ Pfister, Manfred: „Konzepte der Intertextualität“ in: Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. S. 11.

²⁸⁵ Pfister, Manfred: „Konzepte der Intertextualität“ in: Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. S. 11.

²⁸⁶ Pfister, Manfred: „Konzepte der Intertextualität“ in: Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. S. 13.

²⁸⁷ Pfister, Manfred: „Konzepte der Intertextualität“ in: Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. S. 25.

Hierbei unterscheidet Pfister zwischen qualitativen und quantitativen Kriterien, wobei letztere von größerer Bedeutung sind. Diese unterteilt er in sechs verschiedene Kriterien.

- 1) *Referentialität*: Die Beziehung zwischen zwei Texten ist umso intensiver, „je mehr der eine Text den anderen thematisiert, indem er seine Eigenart [...] bloßlegt.“ Man kann einen Text entweder nur erwähnen oder gezielt darauf verweisen.
- 2) *Kommunikativität*: Hier skalieren Broich und Pfister intertextuelle Bezüge nach ihrer kommunikativen Relevanz, also nach dem „Grad der Bewußtheit des intertextuellen Bezuges beim Autor wie beim Rezipienten, der Intentionalität und der Deutlichkeit der Markierung im Text selbst.“
- 3) *Autorreflexion*: Der Autor verwendet nicht nur bewusst intertextuelle Bezüge und markiert diese auch deutlich, sondern er thematisiert diese sogar.
- 4) *Strukturalität*: Darunter versteht sich die „syntagmatische Integration der Prätexte in den Text.“
- 5) *Selektivität*: Die unterschiedlichen Grade der Prägnanz der Verweise werden erfasst und es wird der Frage nachgegangen, wie pointiert ein Bezug ist.
- 6) *Dialogizität*: Ein Verweis ist von umso höherer Intensität, je „stärker der ursprüngliche und der neue Zusammenhang in semantischer und ideologischer Spannung zueinander stehen.“

Die quantitativen Kriterien lassen sich in zwei Faktoren teilen. Zum einen nach der Dichte und Häufigkeit der intertextuellen Bezüge und zum anderen nach der Zahl und der Streubreite der verwendeten Prätexte.

4.2. Formen der Markierung nach Ulrich Broich²⁸⁸

Grundsätzlich wird hier von einer bewussten Verwendung anderer Texte seitens des Autors ausgegangen, und es wird auch vom Leser erwartet, dass er diese Beziehung erkennt. Der beabsichtigte Kommunikationsprozess setzt demnach voraus, dass sowohl der Autor als auch

²⁸⁸ Broich, Ulrich: „Formen der Markierung von Intertextualität.“ in: Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985, S. 31-47.

der Leser sich der Intertextualität bewusst sind und beim Schreiben bzw. Lesen auch dieses Bewusstsein bei seinem Partner mitberücksichtigt.

Die Form der Markierung lässt sich in zwei Gruppen teilen. Die erste Gruppe ist die nicht-markierte Intertextualität. Hier kann der Autor auf eine Markierung durchaus verzichten, auch wenn er dem Leser die Beziehung zwischen seinem Text und einem Prätext deutlich machen will. Dies setzt die Kenntnis des Lesers voraus, gilt daher vor allem für kanonische Werke und ist für Texte anwendbar, die einer großen Leserschaft vertraut sind. Dem gegenüber steht die zweite Gruppe der markierten intertextuellen Bezüge, die sich wiederum in drei Gruppen teilen lassen. Die erste Möglichkeit einer Markierung wäre die in Nebentexten, dazu zählen etwa Fußnoten, der Titel bzw. Untertitel, Vor-Nachwort oder auch der Klappentext. Außerdem zählen auch Markierungen die im Nachhinein gemacht wurden und Markierungen der Werke durch Äußerungen, die nicht im Zusammenhang mit diesen Werken publiziert wurden dazu, wie etwa Briefverkehr oder Interviews. Die zweite Kategorie ist die Markierung im inneren Kommunikationssystem. Dies wäre etwa der Fall wenn Figuren einen literarischen Text lesen und darüber diskutieren, oder auch das bloße Vorhandensein des Prätextes im Folgetext. Die extremste Form wäre, wenn Figuren aus dem Prätext im Folgetext vorkommen. Die dritte und letzte Art ist die Markierung im äußeren Kommunikationssystem. Diese Markierungen richten sich nur an den Rezipienten, und die Charaktere wissen nichts davon. Darunter versteht man etwa die Wahl der Namen der Charaktere, aber auch Anführungszeichen, Drucktyp, Schriftart oder auch Markierung von Intertextualität durch den Kontext, etwa durch Analogien zwischen Szenen.

4.2.1. Bezugsfelder der Intertextualität nach Ulrich Broich²⁸⁹

Broich und Pfister trennen den Kernbereich der Intertextualität von den Randgebieten ab. Zu den Kernbereichen zählen sie „*die bewußte, intendierte und markierte Intertextualität*.“²⁹⁰ Dazu zählen aber auch Texte, die sich auf einen bestimmten und individuellen Prätext beziehen. Der Bezug eines Textes auf ein System wird zu den Randzonen gezählt. Sie unterscheiden hier zwischen Einzeltext- und Systemreferenz, je nachdem ob sie sich auf

²⁸⁹ Broich, Ulrich: „Bezugsfelder der Intertextualität.“ in: Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985, S. 48-77.

²⁹⁰ Broich, Ulrich: „Bezugsfelder der Intertextualität.“ in: Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. S. 48.

individuelle oder kollektive und allgemeine Dinge erstrecken. Zur Einzeltextreferenz wären demnach Verweise auf andere Textstellen des gleichen Textes zu zählen, hier spricht man von Auto-oder Intratextualität. Es können aber auch Verweise auf Nebentexte des gleichen Autors bzw. auf andere, eigenständige Werke desselben Autors gemacht werden. Meistens handelt es sich jedoch bei den Prätexten, um Texte anderer Autoren. Eine Trennung ist oft schwer, dennoch sollten beide Referenzarten als „*grundsätzlich voneinander trennbare Phänomene*“²⁹¹ angesehen werden. Unter Systemreferenz versteht sich eine Referenz, die auf literarische Schreibweisen und Gattungen eingegrenzt ist. Die Referenzen können sich auf „*überhistorische Schreibweisen wie die narrative oder die dramatische oder aber, und dann wesentlich prägnanter, auf die historisch- spezifische Gattungen wie die „comedy of manners“, das petrarkische Sonett, die „gothic novel“ oder den viktorianischen „dramatic monologue“ beziehen.*“²⁹² Zur Systemreferenz wären auch noch der Bezug auf bestimmte Archetypen und Mythen zu zählen.

4.3. Funktionen intertextueller Textkonstitutionen nach Bernd Schulte-Middelich²⁹³

Abschließend soll noch die Systematisierung der Funktionen der Intertextualität nach Bernd Schulte-Middelich angeführt werden, mit der die Analyse der intertextuellen Bezüge im Rahmen dieser Arbeit durchgeführt werden soll. Schulte-Middelich teilt die intertextuellen Bezüge in vier verschiedene Funktionstypen.

- 1) Der Prätext erhält zumindest eine Zusatzkodierung. Bei der Präsentation eines fremden Textes beschreitet der Autor einen indirekten Weg, indem er den Text einerseits einem Publikum vorstellt, aber auch durch die Art der intertextuellen Präsentation auch eine Steuerung der Rezeption vornimmt. Der Prätext wird in seiner Bedeutung bestätigt oder erhält eine neue Bedeutung. Bedeutungsbestätigung kann einerseits durch eine „*möglichst originalgetreue Speicherung und Weitergabe des Textes*“²⁹⁴, wie etwa einer werkgetreuen Übersetzung oder auch durch indirekte Bestätigung durch Aktualisierung, wie etwa einer

²⁹¹ Broich, Ulrich: „Bezugsfelder der Intertextualität.“ in: Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. S. 52.

²⁹² Broich, Ulrich: „Bezugsfelder der Intertextualität.“ in: Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. S. 56.

²⁹³ Schulte-Middelich, Bernd: „Funktionen intertextueller Textkonstitution“ in: Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985, S. 197-242.

²⁹⁴ Schulte-Middelich, Bernd: „Funktionen intertextueller Textkonstitution“ in: Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. S. 216.

Adaption, erfolgen. Neben der Bedeutungsbestätigung kann auch eine neue Bedeutung hinzukommen, dies kann jedoch sowohl mit oder auch ohne Autorenintension geschehen.

- 2) Der Folgetext oder ein Textteil erhält zumindest eine Zusatzkodierung. Es entstehen zusätzliche Sinnzuweisungen durch das Verfahren der Intertextualität für den Folgetext. Diese können in vier verschiedenen Abstufungen erfolgen, erstens als *Sinnkonstitution* (neutral, mit dem Zweck einer „ökonomischeren Informationsvergabe“), oder auch als *Sinn-Stütze* oder *Sinn-Erweiterung*: „Durch die Parallelfolie des Prätextes kann der Anspruch allgemeiner, gegebenenfalls sogar universeller Gültigkeit des Wertesystems im Folgetext erhoben werden.“²⁹⁵ Die letzte Variante ist ein intertextueller Verweis durch *Sinnkontrast*, dies kann zu einer Auf-oder Abwertung des Wirklichkeitsmodelles im Folgetext führen.
- 3) Der Prätext und der Folgetext erhalten gemeinsam jeweils zumindest eine Zusatzkodierung. Der Prätext und der Folgetext werden zueinander in Spannung gesetzt, dass „die Sinnkonstitution beider Texte in gleicher Weise betroffen ist, daß sich die jeweiligen Wirklichkeitsmodelle gegenseitig spiegeln und gegebenenfalls relativieren, mit den möglichen Zielen, aus beiden Modellen eine Synthese zu schaffen, alternativ ein drittes Modell dagegenzusetzen oder auf die Propagierung eines verbindlichen Modells von Sinngebung ganz zu verzichten.“²⁹⁶
- 4) Jenseits von Prätext und Folgetext entsteht auf einer Metaebene zumindest eine neue Kodierung. Das Verfahren und die Funktion der intertextuellen Techniken werden selbst thematisiert, vor allem im Zuge poststrukturalistischer und dekonstruktionistischer Arbeitsweisen.

²⁹⁵ Schulte-Middelich, Bernd: „Funktionen intertextueller Textkonstitution“ in: Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. S. 221.

²⁹⁶ Schulte-Middelich, Bernd: „Funktionen intertextueller Textkonstitution“ in: Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. S. 225.

5. INTERTEXTUELLE BEZÜGE ZWISCHEN VLADIMIR NABOKOV UND NIKOLAI GOGOL

Donald Fanger stellt große Ähnlichkeiten zwischen Nabokov und Gogol fest. Zunächst neigen beide Autoren zu offenen Ausgängen ihrer Handlungen und beide schaffen durch kreisförmige Erzählformen eine autonome und selbst begründete Welt. Außerdem setzten beide moralisch verwerfliche oder auch launische Charaktere ein, die oftmals minderbemittelte Künstler sind. Ihre Figuren tragen häufig seltsame Namen und sind ebenso häufig Vertreter des Solipsismus. Sowohl Gogol als auch Nabokov erheben die Kunst über den Alltag hinweg und sehen sie als Konkurrent der Realität. Fanger kommt zu folgendem Schluss: „*As a result, both writers have appeared „cold” supercilious, perverse, and inhumane to readers in search of vicariously reassuring pictures of the familiar world.*“²⁹⁷

Es sind insgesamt vier Werke Gogols auf die sich Nabokov in den fünf bereits ausgeführten Romanen bezieht. Dies sind drei Kurzgeschichten aus der Sammlung: „*Arabesques*“ (1835-43), nämlich „*The Nose*“ (1836), „*Diary of a Madman*“ (1835) und „*The Overcoat*“ (1843) und Gogols längstes Werk, der Roman „*Dead Souls*“ (1842). Im folgenden Kapitel sollen nach einer kurzen Inhaltsangabe die intertextuellen Bezüge ausgemacht und nach der Kategorisierung von Ulrich Broich, Manfred Pfister und Bernd Schulte-Middelich, zugeordnet werden, um im Anschluss den Versuch einer Interpretation der Bedeutung und Motivation Nabokovs dahinter zu erarbeiten.

Nabokov selbst äußerte einerseits, dass jeder russische Autor, Gogol etwas verdanke: „*every Russian writer owes something to Gogol, Pushkin and Shakespeare*“²⁹⁸, doch sagt er auch, dass er von niemandem jemals beeinflusst worden wäre: „*As for influence, well, I’ve never been influenced by anyone in particular, dead or quick just as I’ve never belonged to any club or movement.*“²⁹⁹ Die Frage ob und in welchem Ausmaß Nabokov seinen Vorgänger absichtlich imitiert, oder sich von ihm unbewusst inspirieren oder beeinflussen ließ, sei hier nun dahingestellt, doch fest steht, dass viele Kritiker gewisse „*affinities between Nabokov’s*

²⁹⁷ Fanger, Donald: *Nabokov and Gogol*. S. 421.

²⁹⁸ Nabokov, Vladimir: *Strong Opinions*. Penguin Books: London, 2011, S. 129.

²⁹⁹ Nabokov, Vladimir: *Strong Opinions*. S. 100.

writings and Gogol's – in form, style, and purport“ beobachtet haben.³⁰⁰ Auch wenn Nabokov oftmals weder den Autor Gogol, noch seine Werke namentlich nennt, so lassen sich doch einige intertextuelle Bezüge zu Gogols Erzählungen finden „direct and indirect, probable or dubious [...] to specific Gogolian characters or situations or devices in the works of Nabokov.“³⁰¹

Dieses Kapitel soll mit der Ausarbeitung der intertextuellen Bezüge Nabokovs zu Gogol einen Einblick in das breite Spektrum an Intertextualität bei Nabokov geben. Auf die Frage ob Nabokov von Gogol beeinflusst worden wäre, antwortete dieser: „Ich habe sorgfältig darauf geachtet, ja nichts von ihm zu lernen. Als Lehrer ist er fragwürdig und gefährlich. Auf dem Tiefpunkt seines Könnens, wie etwa in den ukrainischen Sachen, ist er ein schreibender Stümper; in seinen Sternstunden ist er unvergleichlich und unnachahmlich.“³⁰²

Dennoch greift er auf Prätexte Gogols zurück. Diese äußerst ambivalente Haltung, die Nabokov gegenüber Gogol einnimmt, gibt Rätsel auf. Wie bereits erwähnt, gesteht er Gogol ein gewisses Genie zu, wehrt jedoch jegliche Bezüge zu ihm vehement ab. Desto stärker stellt sich gerade in dieser Situation die Frage, wieso er auf Gogol zurückgreift. Allen voran ist die primäre Fragestellung, wozu Nabokov Intertextualität in diesem hohen Ausmaß verwendet. Im Folgenden soll das näher betrachtet werden, wobei die Interpretation sicherlich nicht in allen Fällen völlig klar ist und eine eindeutige Aussage über die Intention der jeweiligen intertextuellen Bezüge durch Nabokov zulässt.

5.1. The Nose (Nos)

Nikolaj Gogols Erzählung „The Nose“ erschien erstmals 1836 unter dem Originaltitel „Nos“ in der von Alexander Pushkin herausgegebenen Zeitschrift „Sovremennik.“³⁰³ Es ist eine surrealistische Erzählung um eine Nase, die sich selbstständig macht und durch die Straßen St. Petersburgs spaziert. Scheinbar banale und alltägliche Handlungen werden mit

³⁰⁰ Fanger, Donald: *Nabokov and Gogol*. in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. Garland Publishing Inc: New York, 1995, S 88-101; S. 421.

³⁰¹ Fanger, Donald: „Nabokov and Gogol.“ in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland Publishing Inc, 1995, S. 421.

³⁰² Nabokov, Vladimir: *Gesammelte Werke. 20. Deutsche Worte. Interviews, Leserbriefe, Aufsätze*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1993, S. 165.

³⁰³ Günther, Hans: *Das Groteske bei N.V. Gogol*. Formen und Funktionen. Otto Sagner: München, 1968, S. 131.

Absurditäten vermengt. Doch „das Absurde war Gogols Lieblingsmuse [...]“, wie Nabokov anmerkt.³⁰⁴ Durch die „totale Vermischung der Grenzen zwischen phantastischen und realen Vorgängen“ entsteht eine eigene „Atmosphäre der Absurdität.“³⁰⁵

Die kurze Erzählung ist in drei Erzählstränge teilbar und beginnt mit dem Erwachen eines Barbiers, der in seinem Brot die Nase eines Kunden findet. Er möchte diese nicht bei sich in seinem Haus haben, weshalb er versucht sie schnellstmöglich loszuwerden und sie letztlich von einer Brücke wirft. Der zweite Erzählstrang wird durch das Erwachen des Majors Kovalev eingeleitet. Er erwacht ohne Nase und irrt umher und trifft seine eigene Nase in Form eines Stadtrates. Er verliert sie aus den Augen und versucht vergeblich sie durch die Hilfe des Polizeivorstehers und durch das Schalten einer Annonce, wiederzufinden. Schlussendlich wird sie ihm völlig überraschend von einem Polizisten wiedergebracht, der den Barbier auf der Brücke abgefangen hat. Kovalev schafft es nicht, seine Nase wieder anzubringen. Im dritten und letzten Teil erwacht Kovalev und seine Nase befindet sich wieder an ihrem richtigen Platz.

5.1.1. Interpretation von „The Nose“

Gogols Bewunderung für Pushkin ist hinlänglich bekannt. Alles was er schrieb, zeigte er Pushkin zur Beurteilung, und ohne zu widersprechen nahm er alle Kritiken und Änderungsvorschläge hin und richtete sich ausnahmslos danach. So verfasste Pushkin für das Erscheinen der Novelle eine Bemerkung über „The Nose“: „N.V. Gogol hat sich lange Zeit gegen den Druck dieses Scherzes gesträubt; doch fanden wir darin so viel Unerwartetes, Phantastisches, Fröhliches und Originelles, daß wir ihn überredeten, uns zu gestatten, das Vergnügen, das uns sein Manuskript bereitet hatte, mit dem Publikum zu teilen.“³⁰⁶

Pushkin kritisierte die Theorie, dass Kunst einen Nutzen erzielen müsse. „Jeder außerkünstlerische Zweck, den der Dichter verfolgen könnte, muß seinem Werk abträglich sein. Ethik und Moral haben mit Kunst nichts zu schaffen, der Dichter ist absolut frei in der Wahl und Durchführung seiner Themen.“³⁰⁷ Puschkine lehnte sich gegen das Gebot auf, dass

³⁰⁴ Nabokov, Vladimir: *Die Kunst des Lesens*. Meisterwerke der russischen Literatur. Fischer: Frankfurt am Main, 1984, S. 95.

³⁰⁵ Günther, Hans: *Das Groteske bei N.V. Gogol*. Formen und Funktionen. S. 138.

³⁰⁶ Setchkarev, Vsevolod: *N. V. Gogol. Leben und Schaffen*. Berlin: Osteuropa Institut, 1953, S. 118.

³⁰⁷ Setchkarev, Vsevolod: *N. V. Gogol. Leben und Schaffen*. S. 118f.

Kunst bessern und lehren sollte. Diese Auffassung von Literatur und Nutzen der Kunst sieht Setchkarev auch bei Gogol.

Setchkarev versteht „*The Nose*“ als eine „Herausforderung an die Moral- und Nutzsucher in der Kunst, die zu spießig und zu beschränkt sind einzusehen, daß ein wirkliches Kunstwerk nur um seiner selbst willen geschaffen werden kann, daß es durchaus nicht auf das Was, sondern auf das Wie der Gestaltung ankommt, als ein Spiel mit den technischen Mitteln des Erzählens [...]“. ³⁰⁸ Gerade in dem Sinnlosen der Erzählung lässt sich der Sinn finden, man darf nur nicht jedes Detail interpretieren.

Nach Setchkarev wollte Gogol ganz bewusst keinen Sinn in seiner Novelle haben, denn er dachte zuerst daran, das Geschehene als Traum Kovalevs aufzulösen, hat sich dann aber dagegen entschieden, denn der Traum wäre eine Erklärung für das Sinnlose gewesen. In der Erzählung werden völlig unmögliche Dinge wie selbstverständlich berichtet, niemand versucht etwas zu erklären oder in Frage zu stellen, es ist „*Unsinn, der wie Realität aussieht, oder Realität, die wie Unsinn aussieht*“. ³⁰⁹

Die Erzählung endet mit Worten des Erzählers an seine Leser:

„[...] Abgesehen davon, daß schon die übernatürliche Loslösung der Nase unsicher verschiedentlich beobachtetes Auftauchen in Gestalt eines Staatsrates wahrhaftig recht merkwürdig ist - wieso leuchtete Kovaljov nicht ein, daß man eine Annonce über seine Nase nicht durch eine Inseratenabteilung aufgeben kann? [...] es ist einfach peinlich, ungehörig, völlig verfehlt! Und dann – wieso fand sich die Nase im frisch gebackenen Brot, und wieso konnte Iwan Jakowlewitsch... Nein, das verstehe ich wirklich nicht, auf keinen Fall! Am seltsamsten aber, am unverständlichsten ist, daß ein Autor zu einem solchen Gegenstand greift. Ich muß gestehn, das ist ganz einfach nicht faßbar, das ist gerade so, als ob.. Aber nein, nein das kann ich wirklich nicht verstehen. Denn erstens hat das Vaterland nicht den geringsten Nutzen davon; und zweitens.... Aber auch zweitens springt keinerlei Nutzen dabei heraus. Ich weiß einfach nicht, was das soll.... [...] Aber wo in der Welt gäbe es keine Ungereimtheiten! Und dennoch ist, wenn man es recht bedenkt, wohl wirklich etwas dran. Man sage, was man will, aber solche Begebenheiten kommen vor; zwar selten, aber sie kommen vor.“ ³¹⁰

Hier macht Gogol für Setchkarev seinen Standpunkt nochmal deutlich, dass Kunst keinen Nutzen bringen müsse, sie weder der Moral noch der Lehre diene.

³⁰⁸ Setchkarev, Vsevevolod: *N. V. Gogol. Leben und Schaffen*. S. 119.

³⁰⁹ Setchkarev, Vsevevolod: *N. V. Gogol. Leben und Schaffen*. S. 120.

³¹⁰ Gogol, Nikolai: *Die großen Erzählungen*. S. 129f.

Dieser Theorie ist jene von Andreas Larsson entgegenzusetzen. Für Larsson verband Gogol, anders als Pushkin, mit Kunst immer ein didaktisches Anliegen. Gogol hoffte wohl, dass sein Werk an sich, ohne jeglichen Kommentar seitens des Autors, den Leser wachrütteln und verändern würde. *„Das Kunstwerk sollte einen Schock, eine plötzliche Einsicht bewirken. Gogol' möchte die Menschheit aufwecken und zur Rettung führen.“*³¹¹ Er versucht dies durch die Darstellung der Werte der Figuren durch den Erzähler zu erreichen. Für Kovalev bedeuten Rang und soziale Stellung alles, für ihn wird ein Mensch nach seiner Position und gesellschaftlichen Stellung beurteilt. Somit stellt er nicht nur sich selbst in Frage, sondern auch die *„materialistisch urteilenden Menschen in der Gesellschaft.“*³¹² Diese gesellschaftskritische Komponente ist natürlich nicht von der Hand zu weisen, jedoch ist sie von sekundärer Bedeutung. Sie ergibt sich aus der Kritik an den Menschen selbst, nicht jedoch an dem System. Das System muss also nicht reformiert und revolutioniert werden, sondern der Mensch.

Der Verlust der Nase ist für Kovalev deswegen so schlimm, da er ihn seiner gesellschaftlichen Identität beraubt. Kovalev erträgt es nicht, dass er so auffällt. Er ist ein Durchschnittsmensch, der nicht damit umgehen kann so aus der Norm zu fallen, wodurch er seine Sicherheit verliert.³¹³ Die Beschreibung Kovalevs zeigt ihn als einen *„eitlen, leeren Fant, einen selbstgefälligen Egoisten, völlig gesichts- und persönlichkeitslos, dessen einziges Trachten auf Karriere und Frauen gerichtet ist.“*³¹⁴

*„Mein Gott! Mein Gott! Womit hab ich sein solches Unglück verdient? Fehlte mir ein Arm oder ein Bein – selbst das wäre noch besser; hätte ich keine Ohren – schlimm genug, aber immer noch erträglicher, während man ohne Nase weiß der Teufel was ist- weder ein richtiger Vogel noch ein richtiger Bürger; Einfach zum Aus-dem-Fenster-Schmeißen! Hätte man mir die Nase wenigstens im Krieg oder bei einem Duell abgesäbelt oder wäre ich selber daran schuld; aber mir nichts, dir nichts, um nichts und wieder nicht zu verschwinden!“*³¹⁵

Durch den Verlust der Nase sieht er keine Chance mehr auf Karriere, auf Heirat, auf Reichtum oder auf eine gefestigte soziale Position. Die frei umherlaufende Nase bekleidet auch noch einen höheren Rang als Kovalev, beraubt ihn also zusätzlich auch um seinen

³¹¹ Larsson, Andreas: *Gogol' und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen“ und der „Revisor“ als Beispiele für ein grundlegendes Thema in den Werken von N.V. Gogol'.* München: Sagner, 1992 (=Slavistische Beiträge, Bd. 288), S. 59.

³¹² Larsson, Andreas: *Gogol' und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen“ und der „Revisor“ als Beispiele für ein grundlegendes Thema in den Werken von N.V. Gogol'.* S. 56.

³¹³ Setchkarev, Vsevevolod: *N. V. Gogol. Leben und Schaffen.* S. 120.

³¹⁴ Setchkarev, Vsevevolod: *N. V. Gogol. Leben und Schaffen.* S. 121.

³¹⁵ Gogol, Nikolai: *Die großen Erzählungen.* Berlin: Insel Taschenbuch Verlag, 2008, S. 114.

angestrebten Posten. Die Nase ist eigentlich Kovalev selbst, mehr jedoch als nur ein Doppelgänger oder alter Ego Kovalevs, ist sie das „worauf sich Kovalev selbst reduziert hat, seine Ich-Vorstellung.“³¹⁶

„So bekommt Kovalevs Ich-Bild, in Nasenform, deutlich die grotesken Züge, die es eigentlich schon durch die Reduzierung auf Äußerlichkeiten hatte. Indem er einen Teil zum Ganzen verabsolutiert, den ganzen Menschen auf das Äußerliche, die Person auf den Rang, das Gesicht auf die Nase reduziert, hat sich Kovalev selbst zu einer bloßen Hülle gemacht.“³¹⁷

Kovalev besinnt sich nicht auf sich selbst, er sucht die Ursache nicht bei sich selbst oder versteht sie auch nicht als „Gottesbotschaft“³¹⁸, die hinter dem Verschwinden liegen könnte, sondern außerhalb. Er wendet sich nicht an Gott, der aber ein möglicher Ausweg wäre. Alle agierenden Personen sind zu oberflächlich als dass sie zu einer Einsicht kommen könnten, die für Gogol aber die einzig mögliche ist, „nämlich daß es um ihren göttlichen, nicht sichtbaren Kern geht, um ihren Platz in der Gotteswelt, und nicht um das Äußere der trügerischen Alltagsrealität.“³¹⁹ Das Gesicht ist das, was den Menschen zum Individuum macht, was ihn aus der Masse hervorhebt und es ist seine Verbindung zu Gott. Somit verliert ein Mensch mit seinem Gesicht auch sich selbst. „Dabei geht es jedoch eigentlich um das „innere“ Gesicht, das mit der Seele gleichzusetzen ist. Kovalev jedoch, mit seinem pervertierten Seinsverständnis, reduziert sich selbst auf sein Äußeres.“ Für Kovalev ist so der Verlust seiner Nase, also der „äußerliche“ Verlust „gleichbedeutend mit dem Verlust seiner selbst.“ Für Gogols „groteske Helden ist es äußerst wichtig, sichtbar zu sein, gesehen zu werden oder sich selbst zu sehen.“³²⁰

Gogol wurde von seinem Publikum jedoch nicht so verstanden, wie er gerne verstanden worden wäre. Seine groteske Erzählung wurde als Komik oder Satire aufgefasst, über die man sich amüsierte und darüber lachte. „Aber man sah nicht, daß Gogol' die Welt aus einer anderen Perspektive zeigte, aus der sie grotesk erschien. Nicht weil dort bestechliche Polizeimeister zu finden waren oder eitle Majore, sondern weil sich in jener Welt das Leben

³¹⁶ Larsson, Andreas: *Gogol' und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen“ und der „Revisor“ als Beispiele für ein grundlegendes Thema in den Werken von N.V. Gogol'.* S. 65.

³¹⁷ Larsson, Andreas: *Gogol' und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen“ und der „Revisor“ als Beispiele für ein grundlegendes Thema in den Werken von N.V. Gogol'.* S. 65f.

³¹⁸ Larsson, Andreas: *Gogol' und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen“ und der „Revisor“ als Beispiele für ein grundlegendes Thema in den Werken von N.V. Gogol'.* S. 66.

³¹⁹ Larsson, Andreas: *Gogol' und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen“ und der „Revisor“ als Beispiele für ein grundlegendes Thema in den Werken von N.V. Gogol'.* S. 68.

³²⁰ Larsson, Andreas: *Gogol' und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen“ und der „Revisor“ als Beispiele für ein grundlegendes Thema in den Werken von N.V. Gogol'.* S. 73f.

nur an der Oberfläche abspielte, weil der Kern verlorengegangen war oder im Begriff stand verlorenzugehen.“³²¹

*„Die Nase steht in der Erzählung für den ganzen Menschen, für Seele und Gesicht. Daraus ergibt sich auch ihre Verdoppelung und die Absurdität des ganzen Geschehens. Der Blick in die Seele des Menschen gelingt nur über die Nase, ist aber gleichzeitig nicht möglich, da das Medium Nase auf dem irrtümlichen Verwechseln und Vermengen von Äußerem und Inneren beruht. Darin besteht jene besondere Gogol'sche Logik, die besagt, daß ein Irrtum schon die Idee gebiert, daß man ihn aber vermeiden kann und daß Kleines zu einer Idee vom Großen führt. Die Hypertrophie der Nase führt zum Bild des äußeren Gesichtes, dies wiederum zur Idee des inneren und damit des eigentlichen Menschen.“*³²²

5.1.2. Intertextuelle Bezüge zu „The Nose“

Nabokov verweist in zwei seiner russischen Romane auf Gogols Erzählung „The Nose“, zum einen in „King, Queen, Knave“ und zum anderen in „Despair“. In beiden Fällen handelt es sich um Einzeltextreferenzen mit einem Bezug auf einen fremden Text. Es gibt keine direkte Nennung des Titels oder Gogols und somit handelt es sich um nicht-markierte Intertextualität, da Nabokov davon ausgehen kann, dass dieser Text einem breiten Lesepublikum ohnehin bekannt ist. Trotz fehlender direkter Markierung ist hier stets von einer Autorenintention auszugehen. Nach Schulte-Middelich ist dieser intertextuelle Bezug zum Funktionstyp 2 zu zählen, demnach erhalten beide Folgetexte eine Zusatzkodierung, nämlich eine Sinnerweiterung, auf die im Folgenden näher eingegangen werden soll.

5.1.2.1. „King, Queen, Knave“

„King, Queen, Knave“ ist das erste russische Werk Nabokovs, in dem es intertextuelle Bezüge zu Gogols „The Nose“ gibt. Der intertextuelle Bezug ist gleich zu Beginn des Romans zu finden, als Franz in dem dritte-Klasse Abteil einem nasenlosen Mann begegnet.

„[...] a broad-shouldered man in a black overcoat [...] Most of the nose had gone or had never grown. To what remained of its bridge the pale parchment-like skin adhered

³²¹ Larsson, Andreas: Gogol‘ und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen“ und der „Revisor“ als Beispiele für ein grundlegendes Thema in den Werken von N.V. Gogol‘. S. 78.

³²² Larsson, Andreas: Gogol‘ und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen“ und der „Revisor“ als Beispiele für ein grundlegendes Thema in den Werken von N.V. Gogol‘. S. 79.

*with a sickening tightness; the nostrils had lost all sense of decency and faced the flinching spectator like two sudden holes, black and asymmetrical; [...].*³²³

Dem sei die Beschreibung des nasenlosen Mannes in „The Nose“ gegenübergestellt:

*„Der Kollegienassessor Kowaljow erwachte ziemlich früh [...]. Er reckte sich und ließ sich den Spiegel geben, der auf dem Tisch stand. Er wollte sich den Pickel ansehen, der sich gestern Abend auf seiner Nase gebildet hatte; zu seinem größten Erstaunen stellte er jedoch fest, dass dort, wo sich eine Nase befunden hatte, eine völlig ebene Stelle war! Kowaljow erschrak, ließ sich Wasser bringen und wischte sich mit dem Handtuch die Augen blank – tatsächlich, die Nase war weg! Er befühlte die Stelle mit den Fingern, um sich zu vergewissern, daß er nicht träumte. Nein, das schien nicht der Fall zu sein. Der Kollegienassessor Kowaljow sprang aus dem Bett und schüttelte sich – die Nase war weg!“*³²⁴

Franz ist angewidert und ihm wird sogar schlecht bei dem Anblick eines Mannes ohne Nase. „The man was leafing through the magazine, and the combination of his face with its enticing cover was intolerably grotesque“³²⁵, denn auf dem Cover war das „[...] picture of a breathtaking girl [...]“.³²⁶ Er nennt den nasenlosen Mann „monster“³²⁷. Er hält es nicht länger in dem Abteil aus und flieht regelrecht vor dem nasenlosen Monstrum. Als er nicht mehr dasselbe Abteil mit dem nasenlosen Mann teilen muss, geht es ihm schlagartig besser.

Wie bereits erläutert, kann Franz mit Illusionen besser umgehen als mit der Realität. Wenn er mit dem nasenlosen Mann konfrontiert wird, wird er von einer Flut an grotesken Erinnerungen und Schreckensbildern heimgesucht und kann in keiner Weise damit umgehen. Diese Abneigung Franz´ gegen alles Körperliche verhindert schlussendlich auch, dass Franz jemals wahre Intimität in der Beziehung zu Martha finden kann.³²⁸

*„[...] Franz discovered „horror“ in his solipsistic affair with Martha [...] find horror in the cosmos they perceive around them. Having lost the ability to view others without distortion, they find themselves locked in a realm of nightmarish transformation. To chart the contours of this delirium, Nabokov draws on the fantastic art of Nikolai Gogol, adapting those idiosyncratic narrative techniques which edge the readers away from their accustomed viewpoint on the narrated event.“*³²⁹

Die Sinnerweiterung ist, dass er hier wie Kovalev zu sehr auf das Äußere bedacht ist und nicht in das Innere eines Menschen sieht. So kann er nie wahre Intimität erleben.

³²³ Nabokov, Vladimir: *King, Queen, Knave*. S. 5.

³²⁴ Gogol, Nikolai: *Die großen Erzählungen*. S. 97.

³²⁵ Nabokov, Vladimir: *King, Queen, Knave*. S. 7.

³²⁶ Nabokov, Vladimir: *King, Queen, Knave*. S. 5.

³²⁷ Nabokov, Vladimir: *King, Queen, Knave*. S. 7.

³²⁸ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other*. S. 56.

³²⁹ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other*. S.75.

5.1.2.2. „Despair“

Auch in „Despair“ verzichtet Nabokov auf eine Markierung der Intertextualität. Es lassen sich also auch hier nur versteckte Hinweise finden, die auf Gogols berühmte Erzählung verweisen. Das Wort *Nase* kommt jedes Mal zum Einsatz, wenn der Leser erkennen soll, dass es sich bei Hermann um einen Wahnsinnigen handelt, der den Sinn für die Realität verloren hat und in einer illusionären Welt lebt. Ähnlich wie der Protagonist in Gogols Novelle, wird Hermann also buchstäblich an der Nase herumgeführt. Kovalev wird von seiner tatsächlichen Nase herumgeführt und Hermann von seinen Illusionen und Fehleinschätzungen.³³⁰ Kovalevs Nase taucht in Uniform auf und lässt sich in einer Kutsche durch St. Petersburg fahren und er eilt ihr hinterher und lässt sich somit an der Nase herumführen, so wie auch Hermann seinem vermeintlichen Doppelgänger hinterherjagt.

Noch bevor Hermann auf Felix trifft, zeichnet er Nasen auf ein Blatt Papier. Hier wird schon ein erster Hinweis von Nabokov eingestreut, der auf einen künftigen Fehler Hermanns hinweist.³³¹

„I have been sitting in a queer state of exhaustion, now listening to the rushing and crashing of the wind, now drawing noses in the margin of the page, now slipping into a vague slumber, and then starting up all aquiver.“³³²

Als Hermann und Felix sich das erste Mal begegnen, wartet Hermann auf eine überraschte Reaktion Felix' auf ihre Gleichheit. Er erhofft sich von Felix eine ebenso verblüffte Reaktion auf seine entdeckte, vermeintliche Ähnlichkeit. Dies geschieht jedoch nicht und die Nase dient hier zum ersten Mal als definitives Zeichen der Fehleinschätzung Hermanns.

„'German yourself?' he inquired in that language, his fingers twirling and pressing the cigarette. I said yes and clicked my lighter under his nose. He greedily joined his hands roof wise above the trembling flame [...].“ „I kept expecting from him an outburst of surprise, great laughter perhaps, but he remained impassive. Only then did I realize what an oaf he was.“³³³

³³⁰ Köppl, Catharina: *Intertextualität in Vladimir Nabokovs Roman Despair*. Dipl., Universität Wien, Wien, 2006, S. 42.

³³¹ Köppl, Catharina: *Intertextualität in Vladimir Nabokovs Roman Despair*. S. 42f.

³³² Nabokov, Vladimir: *Despair*. London: Penguin Modern Classics, 2000, S. 3.

³³³ Nabokov, Vladimir: *Despair*. S.7.

Als Hermann Felix' Äußeres und ihre Ähnlichkeit zueinander untersucht, markiert die Nase erneut Hermanns Fehler. Hermann ist zufrieden mit der Ähnlichkeit und scheint seine eigene Nase nicht zu kennen und spricht ihr dasselbe Äußere wie Felix' Nase zu.³³⁴

*„Look at this my nose; a big one of the northern type, with a hard bone somewhat arched and the fleshy part tipped up and almost rectangular. And that is his nose, a perfect replica of mine.“*³³⁵

Beim zweiten Treffen mit Felix ist sich Hermann ihrer Ähnlichkeit immer noch sicher und hier markiert die Nase nicht Hermanns Irrtum in Bezug auf die Ähnlichkeit zu Felix, sondern er traut seinem Erinnerungsvermögen zu viel zu und ist sich seiner Sache abermals viel zu sicher:

*„Where the deuce had I already seen a pince-nez on a waiter's nose? Ah – it comes back to me (only now, while writing this!) – at a rotten little Russian restaurant in Berlin; and that other waiter was very like this one.“*³³⁶

Hermann ist sich mit seinen Überzeugungen zu sicher, nicht nur in Bezug auf die Ähnlichkeit zu Felix, sondern auch in anderen Dingen entpuppt er sich als durchaus fehlbar. Hier findet sich auch der einzige einigermaßen markierte Bezug zu Gogol. Hermann, der sich für gebildet und in der Literatur bewandert hält, äußert: *„I have frequently come across noses à la Leo Tolstoy.“*³³⁷ Hermann ist sich seiner Sache abermals zu sicher und wieder taucht eine Nase auf. Er selbst besteht darauf, dass er alles, was Literatur betrifft, weiß und kennt, aber dennoch ist seine Referenz falsch und die Nase nimmt wieder die Rolle des Markers der Illusionen und Fehleinschätzungen, diesmal in Bezug auf literarisches Wissen, ein.³³⁸ Denn wenn man einen russischen Autor mit Nasen in Verbindung bringt, dann definitiv Gogol, da Tolstoi weder eine markant auffallende Nase hat, die ebenfalls eher Gogol zuzusprechen wäre, noch ein Werk mit ähnlichem Titel geschrieben hat. In Hinblick darauf, dass Hermann öfters seine literarischen Referenzen vertauscht oder falsch wiedergibt, kann man hier davon ausgehen, dass es sich um Gogols Text *„The Nose“* handelt.³³⁹ Kurz danach wird Hermann von Ardalion angegriffen:

³³⁴ Köppl, Catharina: *Intertextualität in Vladimir Nabokovs Roman Despair*. S. 42ff.

³³⁵ Nabokov, Vladimir: *Despair*. S.12.

³³⁶ Nabokov, Vladimir: *Despair*. S.159.

³³⁷ Nabokov, Vladimir: *Despair*. S.31.

³³⁸ Köppl, Catharina: *Intertextualität in Vladimir Nabokovs Roman Despair*. S. 44.

³³⁹ Connolly, Julian W.: „The Function of Literary Allusion Nabokov's *Despair*“, in: *American Association of Teachers of Slavic and East European Languages. The Slavic and East European Journal* Vol 26 (1982), S. 302f.

„You'll say next that all Chinamen are alike. You forgot, my good man, that what the artist perceives is, primarily, the difference between things. It is he vulgar who note their resemblance.“³⁴⁰

Ein weiteres Beispiel ist, dass sich Hermann auch in seiner Frau erheblich täuscht, denn anstelle der liebenden und treuen Gattin findet man in Lydia eine Frau, die in eine Affäre mit Ardalion verwickelt ist. Als Hermann diesen eines Tages besuchen will und seine halbnackte Frau bei ihm zu Hause auffindet, zeugt sein Verhalten wieder von Blindheit. Eine Nase kennzeichnet diese Illusion wieder:

„Not knowing what to do with myself I paced the rooms and snapped my fingers; then sat down at my desk with the intention of writing a bit of fine prose, but all I managed to do was to be slobber my pen and draw a series of running noses [...]. I betook myself to Ardalion.“³⁴¹

Hermann sieht in dem Verhalten seiner Frau nichts Verwerfliches oder Ungewöhnliches. Wieder wird durch die Nase Hermanns Blindheit und Illusion markiert. Die Nase übernimmt die Funktion des Markierens von Fehleinschätzungen Hermanns.

5.2. Memories of a Madman (Zapiski sumasshedshevo)

Ein weiterer Prätext Gogols ist die Erzählung *„Memories of a Madman“* aus dem Jahr 1835, veröffentlicht in den *„Arabesques.“³⁴²* Wie in *„The Nose“* wird hier die Erzählung mit der *„Ankündigung von etwas Ungewöhnlichem“* begonnen, das sich im Verlauf im *„Allergewöhnlichsten“* auflöst. In beiden Fällen wird die *„Verwirrung des Lesers durch Betonung der Realität des Geschehens erhöht, indem Zweifel der betroffenen Gestalten widerlegt werden.“³⁴³* Die Grenze zwischen Phantastischem und Realem verschwimmt.

Der Protagonist Popriščin ist ein einfacher Titularrat der, neben dem Anspitzen von Schreibfedern, von seinem Vorgesetzten lediglich für Botengänge gebraucht wird. Er verliebt sich in die unerreichbare Tochter des Direktors. Auf der Straße hört er, wie sich zwei Hunde miteinander unterhalten und kommt dann in den Besitz ihres Briefwechsels, aus dem er erfährt, dass die Direktorentochter jemand anders heiraten wird. Popriščin verfällt langsam

³⁴⁰ Nabokov, Vladimir: *Despair*. S.31.

³⁴¹ Nabokov, Vladimir: *Despair*. S.79.

³⁴² Günther, Hans: *Das Groteske bei N.V. Gogol'. Formen und Funktionen*. München: Otto Sagner, 1968, S. 147.

³⁴³ Günther, Hans: *Das Groteske bei N.V. Gogol'. Formen und Funktionen*. S. 153.

dem Wahnsinn und hält sich schlussendlich für Ferdinand VIII, den König von Spanien und endet in einer Nervenheilanstalt.

5.2.1. Interpretation von „*Memories of a Madman*“

Dieses Werk Gogols nimmt in den Arabesken gewissermaßen eine Sonderstellung ein, da es die einzige Erzählung ist, die als Ich-Erzählung geschrieben ist. Im Laufe der Erzählung verfällt die Identität des Erzählers immer weiter, was sich auch anhand des von ihm geführten Tagebuchs zeigt. Er entfernt sich immer mehr von der Wirklichkeit und gibt schlussendlich seinen Wahnvorstellungen nach. Doch er selbst glaubt, sein Dasein als ein Niemand beendet zu haben, indem er eine ihm angemessene Identität gefunden habe, nämlich die des Königs von Spanien. Dies ist jedoch seine eigene subjektive Sicht, die am Ende der Realität nicht standhält, da er schließlich in die Psychiatrie eingeliefert wird.³⁴⁴

Das Werk wurde oft als „eine Satire auf die Gesellschaft, eine sentimentale Erzählung und eine rechtsmedizinische Studie“ gesehen. Einige dieser Elemente sind sicherlich darin zu finden, denn Popriščins Welt ist durchaus satirisch geschildert. Doch wie schon bei „*The Nose*“ wird hier nicht das System kritisiert, sondern dass der Mensch Popriščin verrückt ist, weil er so lebt wie er eben lebt. Der doppeldeutige Titel „*Memories of a Madman*“ steht einerseits für die tatsächlichen Aufzeichnungen in Form eines Tagebuchs eines tatsächlich Wahnsinnigen und andererseits für die „Geschichte des beginnenden und sich entwickelnden Wahnsinns.“³⁴⁵ Das Werk thematisiert das „Problem der menschlichen Daseinsillusion.“³⁴⁶ Dieses Problem betrifft jedoch nicht nur Popriščin, sondern auch die restlichen Figuren der Erzählung, von denen jede ein verkehrtes Weltbild hat.

Wie bereits erwähnt leidet Popriščin nicht am System, sondern an seinem niedrigen Rang. „Und alle um ihn herum, die nach gleichen Maßstäben leben, sind im Grunde genau so verrückt, genauso wenig in ihrer Identität verankert.“³⁴⁷ Ihr Lebensinhalt besteht daraus nach Höherem zu streben und sie wenden sich dabei voneinander ab und sind somit alle gleich. Das

³⁴⁴ Larsson, Andreas: *Gogol' und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen“ und der „Revisor“ als Beispiele für ein grundlegendes Thema in den Werken von N.V. Gogol'.* S. 92.

³⁴⁵ Larsson, Andreas: *Gogol' und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen“ und der „Revisor“ als Beispiele für ein grundlegendes Thema in den Werken von N.V. Gogol'.* S. 92.

³⁴⁶ Larsson, Andreas: *Gogol' und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen“ und der „Revisor“ als Beispiele für ein grundlegendes Thema in den Werken von N.V. Gogol'.* S. 93.

³⁴⁷ Larsson, Andreas: *Gogol' und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen“ und der „Revisor“ als Beispiele für ein grundlegendes Thema in den Werken von N.V. Gogol'.* S. 93.

Werk stellt die Rangunterschiede der Menschen in Frage. Für Gogol selbst sind „*alle in Wirklichkeit gleich, nämlich Brüder*.“³⁴⁸ Darunter versteht Gogol die grundsätzliche Gleichheit der Menschen vor Gott, keine Gleichheit die etwa durch die Abschaffung von Rängen entstehen würde. Jeder Mensch hat andere Begabungen und es ist seine Pflicht, diese so nutzbringend wie möglich für die Allgemeinheit zu verwenden. Die Aufgabenbiete und Verantwortungen sind sehr unterschiedlich, doch für Gogol sind alle gleichermaßen wertvoll. Sie haben jedoch nichts mit der wahren Identität eines Menschen zu tun, denn es ist nur eine äußere, von Gott gegebene Hülle, die jedoch nichts über seinen Wert aussagt.³⁴⁹

Popriščins Welt dreht sich darum, Karriere zu machen, so wird er schon zu Beginn gleich als „*ein typischer Karrierist*“ beschrieben. Er stellt den Wert eines Menschen mit dessen sozialer Stellung gleich. Seine eigentliche Arbeit interessiert ihn nicht, sondern lediglich der Rang den er aufgrund dieser Stelle bekleidet, außerdem ist ihm sein Gehalt und wie er in der Gunst des Direktors steigen könnte, von größter Bedeutung. Popriščin ist ein Egoist, der alles, was um ihn herum passiert, auf sich selbst bezieht. Dinge sind nur dann von Interesse für ihn, wenn es von irgendeinem Nutzen für ihn ist. Popriščin ist keineswegs als positiver Held angelegt. Dies ist nicht die Geschichte eines kleinen Mannes, der es in der harten und ungerechten Welt St. Petersburgs schaffen will. Im Leser mag sich zwar Mitleid, niemals jedoch Sympathie für Popriščin regen.³⁵⁰

Gogols Absicht war es nicht, eine bloße Karikatur zu gestalten, sondern einen negativen Charakter zu schaffen, der dem Leser ähnelt, damit sich dieser in der Figur wiedererkennt, die negativen Eigenschaften bemerkt und sie ändert. Popriščin ist auf der Suche nach Liebe in seinem leeren Dasein, doch sucht er diese bei den falschen Personen. Er glaubt auch in einer höheren Stellung seinem leeren Leben Inhalt geben zu können, doch irrt er sich damit.³⁵¹ Aus

³⁴⁸ Larsson, Andreas: *Gogol' und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen“ und der „Revisor“ als Beispiele für ein grundlegendes Thema in den Werken von N.V. Gogol'*. S. 93.

³⁴⁹ Larsson, Andreas: *Gogol' und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen“ und der „Revisor“ als Beispiele für ein grundlegendes Thema in den Werken von N.V. Gogol'*. S. 93f.

³⁵⁰ Larsson, Andreas: *Gogol' und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen“ und der „Revisor“ als Beispiele für ein grundlegendes Thema in den Werken von N.V. Gogol'*. S. 94f.

³⁵¹ Larsson, Andreas: *Gogol' und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen“ und der „Revisor“ als Beispiele für ein grundlegendes Thema in den Werken von N.V. Gogol'*. S. 95.

der Liebe zur Tochter des Direktors entsteht ein Konflikt. Er muss sein Selbstwertgefühl steigern, da er ja nach seiner eigenen Weltanschauung nicht gut genug ist für sie.³⁵²

Wie bereits erwähnt sind aus Gogols Sicht alle Menschen Brüder. Doch Popriščin lebt nicht nach diesem Grundsatz. Er „benutzt den Bruderbegriff sozial und somit falsch“, denn er verwendet ihn nur für ranggleiche oder höher gestellte Amtskollegen, und er setzt sich von rangniederen oder nicht-adeligen Menschen ab. Diese „verkehrte Anwendung des Bruderbegriffs“ nimmt eine Schlüsselfunktion in der Erzählung ein. Er kritisiert andere Menschen, nennt sie „Bruder“, distanziert sich aber von ihnen. Doch alle seine Vorwürfe fallen wieder auf ihn selbst zurück, denn es zeigt sich, dass er genauso handelt wie der zuvor kritisierte „Beamtenbruder.“³⁵³

In seiner Freizeit macht Popriščin eigentlich nichts, außer in seinem Tagebuch zu schreiben und auf dem Bett zu liegen. Dort gibt er sich Tagträumen hin. Er träumt vom „echten Leben“, von einem Leben das er führen würde, wenn er jemand anders wäre. „Er nutzt seine reale Identität nicht, sondern sehnt sich nach verschiedenen illusorischen Identitäten.“³⁵⁴ Er akzeptiert sich selbst nur im „Wahnbild seiner selbst“, als Adeliger, General oder als Mitglied der höheren Gesellschaft. Popriščin verwechselt die „Existenz und Identität auf fatale Weise mit der Rangfrage.“³⁵⁵

Durch den Briefwechsel der Hunde erfährt er, dass die Tochter des Direktors einen Kammerjunker heiraten soll. Dies ist auch der endgültige Auslöser seines Wahnsinns. Der Kammerjunker hat einen höheren Rang und Popriščin muss sich geschlagen geben, doch stellt er die Bedeutung des Ranges in Frage: „Wieso sollte ich weniger Wert sein....“ Popriščin findet beinahe die „Wahrheit über die menschliche Existenz“,³⁵⁶ wenn er den Unterschied zwischen sich selbst und einem Kammerjunker anzweifelt. Doch kommt er zu keiner richtigen Einsicht. Er erkennt zwar, dass dieser nicht besser sei als er selbst nur aufgrund seines Ranges, doch seine Gedanken entwickeln sich in die falsche Richtung. „Anstatt aus der Einsicht der Gleichheit auch Brüderlichkeit abzuleiten, geht er jedoch auf einmal wieder fehl

³⁵² Larsson, Andreas: *Gogol' und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen“ und der „Revisor“ als Beispiele für ein grundlegendes Thema in den Werken von N.V. Gogol'.* S. 98.

³⁵³ Larsson, Andreas: *Gogol' und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen“ und der „Revisor“ als Beispiele für ein grundlegendes Thema in den Werken von N.V. Gogol'.* S. 99f.

³⁵⁴ Larsson, Andreas: *Gogol' und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen“ und der „Revisor“ als Beispiele für ein grundlegendes Thema in den Werken von N.V. Gogol'.* S. 100.

³⁵⁵ Larsson, Andreas: *Gogol' und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen“ und der „Revisor“ als Beispiele für ein grundlegendes Thema in den Werken von N.V. Gogol'.* S. 101.

³⁵⁶ Larsson, Andreas: *Gogol' und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen“ und der „Revisor“ als Beispiele für ein grundlegendes Thema in den Werken von N.V. Gogol'.* S. 69.

in seinen Gedankengängen und überlegt sich, daß er eigentlich vielleicht auch ein Graf oder General sei.“³⁵⁷

In dieser Schlüsselszene hätte die Figur die Chance gehabt, wahre Einsicht zu erlangen, die Gogol aber von seinen Lesern erwartet. Es verhält sich ähnlich wie in „*The Nose*“, als Kovalev sagt, dass seine Nase ja beinahe das Gleiche wie er selbst sei. Doch wie Kovalev scheitert auch Popriščin. „*Popriščin hat keinen Platz auf dieser Welt, er scheitert in seiner Suche nach Identität.*“ In „*The Nose*“ lässt Gogol das Phantastische nicht wie zuvor beabsichtigt, durch einen Traum auflösen, sondern lässt es gänzlich unerklärt stehen. In „*Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen*“ löst er es durch den Wahnsinn Popriščins auf.³⁵⁸

5.2.2. Intertextuelle Bezüge zu „*Memories of a Madman*“

Nabokov verweist in zwei seiner russischen Romane auf „*Memories of a Madman*“, nämlich „*Despair*“ und „*The Eye*“. In beiden Fällen handelt es sich um Einzeltextreferenzen mit einem Bezug auf einen fremden Text. In „*Despair*“ gibt es keine direkte Nennung Gogols oder des Titels in einer vollständigen Form, jedoch Fragmente des Titels, die es zu einem eindeutig markierten intertextuellen Bezug machen. In „*The Eye*“ gibt es keine solche direkte Nennung und somit handelt es sich hier um einen nicht-markierten Bezug. Auch hier ist in beiden Fällen, ohne jeden Zweifel, von einer Autorenintention auszugehen. Nach Schulte-Middelich erhalten beide Folgetexte eine Zusatzkodierung durch Sinnerweiterung, womit auch sie zum Funktionstyp 2 zählen.

5.2.2.1. „*Despair*“

In „*Despair*“ sitzt Hermann am Ende des Romans in einem Hotelzimmer in Frankreich über seine Aufzeichnungen gebeugt und sucht nach einem geeigneten Titel seiner Niederschrift:

„*What amazed me was the absence of title on the first leaf: for assuredly I had at one time invented a title, something beginning with 'Memoirs of a---' of a what? I could not remember [...]*“³⁵⁹

³⁵⁷ Larsson, Andreas: *Gogol' und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen“ und der „Revisor“ als Beispiele für ein grundlegendes Thema in den Werken von N.V. Gogol'.* S. 102.

³⁵⁸ Larsson, Andreas: *Gogol' und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen“ und der „Revisor“ als Beispiele für ein grundlegendes Thema in den Werken von N.V. Gogol'.* S. 103.

³⁵⁹ Nabokov, Vladimir: *Despair.* S. 154.

Dies ist nicht nur eine deutlich besser gekennzeichnete Stelle als „*The Nose*“, sondern vielmehr die direkteste Anspielung auf Gogols Erzählung. Nicht nur die Andeutung auf einen möglichen Titel „*Memory of...*“, die ein eindeutiger Bezug auf Gogols „*Memories of a Madman*“ bzw. „*Diary of a Mad Man*“, darstellt, sondern es lassen sich noch andere intertextuelle Bezüge finden.³⁶⁰

Es lassen sich gewisse Ähnlichkeiten zwischen den beiden Protagonisten identifizieren. Beide sind jeweils Protagonisten und Erzähler ihrer eigenen Geschichten und beide hatten Begegnungen mit Bediensteten, von denen sie dann als wahnsinnig bezeichnet wurden beziehungsweise auf die sie als geistig unzurechnungsfähig gewirkt haben müssen. So hat beispielsweise Hermann das Dienstmädchen den an der Tür klopfenden Vertreter zuerst wegschicken lassen, bevor er dann nackt hinterher sprang um ihn doch wieder zurückzuholen:

„I slammed the door, shot the bolt. My heart seemed to be pounding right up in my throat. Half a minute or so passed. I do not know what came over me, but, already shouting, I suddenly unfastened the door and still naked, jumped out of the bathroom. In the passage I collided with Elise who was returning to the kitchen.

„Stop him“, I shouted, „Where is eh? Stop him.“

„He’s gone“, she said, politely disengaging herself from my unintentional embrace.“³⁶¹

Es gibt zwei Szenen in Gogols Werk, die stark an diese Stelle erinnern. In beiden Fällen reagieren zwei unterschiedliche Bedienstete sehr erschrocken auf Popriščin. In der ersten Szene wünscht er von einem Dienstmädchen, die ihm zuvor die Tür öffnete, einen Hund zu sprechen und zeigt dabei wenig Verständnis für ihre Reaktion:

„Ich meine, das Mädchen hat mich für wahnsinnig gehalten, denn es zeigte sich äußerst erschrocken.“³⁶²

Die zweite Szene ereignete sich, als Popriščin seiner Haushälterin seine vermeintlich wahre Identität preisgab:

³⁶⁰ Connolly, Julian W.: „The Function of Literary Allusion Nabokov’s *Despair*“, in: *American Association of Teachers of Slavic and East European Languages. The Slavic and East European Journal*. S. 304.

³⁶¹ Nabokov, Vladimir: *Despair*. S.84f.

³⁶² Gogol, Nikolai: *Die großen Erzählungen*. S. 20.

„Als erster eröffnete ich Mawra, wer ich sei. Als sie vernahm, dass vor ihr der König von Spanien stand, schlug sie die Hände über dem Kopf zusammen und erstarb fast vor Schreck. Die Dumme hat noch nie einen spanischen König gesehen.“³⁶³

Auch Hermann wurde von anderen außenstehenden Personen als wahnsinnig bezeichnet:

„A clever Lett who I used to know on Moscow in 1919 said to me once that the clouds of brooding which occasionally and without any reason came over me were a sure sign of my ending in a madhouse.“³⁶⁴

Neben dem Wahnsinn, den beide an sich selbst nicht erkennen, sondern der nur von außenstehenden Personen bemerkt wird, verbindet die beiden Protagonisten noch die Tatsache, dass beide für ihre Aufzeichnungen die Tagebuchform wählen.³⁶⁵ Popriščin tut dies von Anfang an, Hermann erst gegen Romanende, obwohl er die Tagebuchform für die niederste Kunstform hält. Beide Protagonisten beschäftigen sich auch mit Stilformen sowie dem Schreiben als Kunst und thematisieren dies auch. So merkt Popriščin etwa an:

„Der Brief ist nach allen Regeln der Rechtschreibung geschrieben, Die Interpunktion und sogar die Dehnungs- h stehen an der richtigen Stelle. Nicht einmal unser Abteilungsleiter schreibt so [...]“³⁶⁶

Oder auch:

„Ein ungewöhnlich ungleichmäßiger Stil. Man sieht sofort, dass das kein Mensch geschrieben hat. Fängt an, wie es ich gehört, und endet auf Hundearbeit.“³⁶⁷

Neben der Wahrnehmung der Mitmenschen und der Verwendung der Tagebuchform ist noch eine Passage aus „*Despair*“ als Referenz zu Gogol zu sehen. Popriščin liest Briefe, die angeblich von einem Hund geschrieben wurden. Hier kann man nun spekulieren, ob die Briefe reine Einbildung sind oder ob sie, wie möglicherweise auch im Fall Hermanns, von ihm selbst geschrieben wurden.

„Ich trat heran, durchwühlte das Stroh in dem birkenrindenenen Körbchen und zog zu meiner unbeschreiblichen Befriedigung ein schmales Bündel kleiner Zettel darunter hervor. Als das abscheuliche Hündchen dies sah, biss es mich zunächst in die Wade.“

³⁶³ Gogol, Nikolai: *Die großen Erzählungen*. S. 30.

³⁶⁴ Nabokov, Vladimir: *Despair*. S. 5.

³⁶⁵ Connolly, Julian W.: „The Function of Literary Allusion Nabokov's *Despair*“, in: *American Association of Teachers of Slavic and East European Languages. The Slavic and East European Journal*. S. 305.

³⁶⁶ Gogol, Nikolai: *Die großen Erzählungen*. S. 20f.

³⁶⁷ Gogol, Nikolai: *Die großen Erzählungen*. S. 23.

[...] „Zu Hause wollte ich mich gleich an die Arbeit machen und die Briefe entziffern, weil ich bei Kerzenlicht nicht mehr gut sehen kann.“³⁶⁸

Beide sind von der Idee besessen in die Identität eines anderen hinein zu schlüpfen. Popriščin glaubt der König von Spanien zu sein.³⁶⁹ Wie Popriščin sich in eine andere Welt und eine andere Identität flüchtet, ist auch Hermann davon besessen, in eine andere Identität zu schlüpfen und die Rolle Felix' anzunehmen. In beiden Fällen verfallen die Protagonisten dem Wahnsinn und verlieren die Kontrolle über ihre eigene Erzählung. Hermann beendet sein Manuskript in der Form, in der die Novelle Gogols verfasst ist, nämlich in Tagebuchform.

Funktionen der intertextuellen Bezüge

Die vielen literarischen Anspielungen haben zwei Funktionen. Zum einen dienen sie der Charakterisierung Hermanns. Wie Connolly festhält, nutzt Nabokov literarische Allusionen „to characterize the aspirations and limitations of its central protagonist.“³⁷⁰ Es ist ja ein grundlegendes Bestreben Hermanns, über sein eigenes Schicksal zu bestimmen. So leugnet er beispielsweise auch die Präsenz eines Gottes. Er hält sich für ein Genie und für äußerst talentiert und schmälert das Können der großen Autoren des 19. Jahrhunderts. Er fühlt sich ihnen überlegen, vor allem in Bezug auf das Denken und Schreiben über Verbrechen. So will er etwa Sir Arthur Doyle Anweisungen und Ratschläge geben, wie er seine Werke verbessern könne. Hermann fordert vom Leser als Genie geschätzt zu werden. Er geht sogar so weit, den Leser herauszufordern, sich und sein kreatives Schaffen mit den großen literarischen Werken der Vergangenheit zu vergleichen: „[He] challenges the reader to compare him and the fruits of his imagination against the background of the important literature of the past.“³⁷¹

Doch das Resultat sieht anders aus. Hermanns Werk selbst kann nicht verglichen werden mit den Werken der großen Schriftsteller, sondern vielmehr ähnelt Hermann eher deren literarischen Figuren statt den Autoren. „Hermann's basic affinities lie not with the creators of the great literature of the past, but rather with their creations.“³⁷² Somit ist Hermann kein originelles Genie, sondern bloß eine Figur. Hermann wollte sich mit den großen

³⁶⁸ Gogol, Nikolai: *Die großen Erzählungen*. S. 19f.

³⁶⁹ Connolly, Julian W.: „The Function of Literary Allusion Nabokov's Despair“, in: *American Association of Teachers of Slavic and East European Languages. The Slavic and East European Journal*. S. 304.

³⁷⁰ Connolly, Julian W.: „The Function of Literary Allusion Nabokov's Despair“, in: *American Association of Teachers of Slavic and East European Languages. The Slavic and East European Journal* Vol 26 (1982), S. 302.

³⁷¹ Connolly, Julian W.: „The Function of Literary Allusion Nabokov's Despair“, in: *American Association of Teachers of Slavic and East European Languages. The Slavic and East European Journal*, S. 308.

³⁷² Connolly, Julian W.: „The Function of Literary Allusion Nabokov's Despair“, in: *American Association of Teachers of Slavic and East European Languages. The Slavic and East European Journal*, S. 308.

Schriftstellern messen und sie überbieten. Die zahlreichen literarischen Anspielungen sollten ihn als Meister auszeichnen, doch entlarven sie ihn letztendlich lediglich als eine literarische Figur.

Die zweite Funktion der verwendeten intertextuellen Bezüge liegt darin, dass sie Nabokovs Auffassung von Kunst zeigen. „*Such an exploration of literary allusion in *Despair* leads to an appreciation of Nabokov's larger purpose in the novel – his affirmation of a basic understanding about the relationships between art, life, and the creative individual.*“³⁷³ Die zahlreichen Bezüge zeigen den hohen Grad an Künstlichkeit, die in der Schaffung seiner Romane liegt und bilden somit einen Grundstein der Auffassung des Autors von Kunst. Für Nabokov ist Kunst eine magische Welt, in der es dem Künstler frei steht, „*to fashion imaginative constructs of any design or intricacy the artist choose, even forging new works of art out of scraps of the old.*“³⁷⁴ Diese Freiheiten gelten jedoch nur für die literarische Welt, wohingegen das echte Leben davon zu trennen sei, das seine eigenen Regeln und Gesetze habe. Ein echter Künstler muss den Unterschied zwischen Kunst und Leben erkennen und respektieren, denn diejenigen die dies versäumen, werden in ihrem Leben und in ihrer Kunst scheitern. Genau das ist das Schicksal, das Hermann in „*Despair*“ widerfährt. Er erkennt nicht, dass er nur eine Figur im Werk eines anderen ist. So bemerkt er auch nicht, dass die Welt der Kunst eine in sich geschlossene Welt der Künstlichkeit bleiben muss und scheitert daher sowohl als Künstler als auch als Verbrecher in der realen Welt.³⁷⁵

5.2.2.2. „*The Eye*“

Ein intertextueller Bezug lässt sich in der Wissbegier der Protagonisten feststellen, unbedingt zu wissen was andere über sie denken. Diese Neugier mündet schließlich in beiden Werken in der Einsicht in Briefwechsel, bei Smurov jenen von Roman Bogdanovich und bei Popriščin in dem Schriftverkehr der Hunde.

Wie bereits erläutert, hält Smurov es nicht aus, nicht zu wissen, was für Meinungen von ihm im Umlauf sind und was genau die Leute von ihm halten. So sagt die Romanfigur Bogdanovich etwa, dass er Tagebuch führt und Briefe schreibt, in denen er unter anderem

³⁷³ Connolly, Julian W.: „The Function of Literary Allusion Nabokov's *Despair*“, in: *American Association of Teachers of Slavic and East European Languages. The Slavic and East European Journal*, S. 302.

³⁷⁴ Connolly, Julian W.: „The Function of Literary Allusion Nabokov's *Despair*“, in: *American Association of Teachers of Slavic and East European Languages. The Slavic and East European Journal*, S. 310.

³⁷⁵ Connolly, Julian W.: „The Function of Literary Allusion Nabokov's *Despair*“, in: *American Association of Teachers of Slavic and East European Languages. The Slavic and East European Journal*, S. 310.

auch Beschreibungen von Personen festhält. Dies will Smurov unbedingt in Erfahrung bringen, da er sich sicher ist, dass sie Informationen über ihn enthalten. Er will unbedingt an den Inhalt dieser Briefe gelangen, um seine Neugier zu befriedigen und beschließt den Brief zu stehlen.

„The thought of this epistolary diary had long interested and somewhat troubled me. Gradually the desire to read at least one excerpt became a violent torment, a constant preoccupation. I had no doubt that those jottings contained a description of Smurov.“³⁷⁶

„At the very thought that Smurov’s image might be so securely, so lastingly preserved I felt a sacred chill, I grew crazed with desire, and felt that I must at any cost interpose myself spectrally between Roman Bogdanovich and his friend in Tallin. Experience warned me, of course, that the particular image of Smurov, which was perhaps destined to live forever [...], might be a shock to me; but the urge to gain possession of this secret, to see Smurov through the eyes of future centuries, was so bedazzling that no thought of disappointment could frighten me.“³⁷⁷

Er beschließt Bogdanovich den Brief dann zu entwenden, wenn dieser ihn in den Briefkasten werfen will, aber eben in diesem Moment kommt ein starker Wind auf, der ihn daran hindert, sein Vorhaben durchzuführen. Er kommt gegen den Wind nicht an, der in Wirklichkeit der Autor selbst ist, der ihn zunächst abhalten will. Nabokov tritt hier als Wind auf und greift in die Erzählhandlung ein indem er dem lauerten Smurov den Hut vom Kopf weht und so ein Zusammentreffen Smurovs und Bogdanovichs entsteht. Bogdanovich hob Smurovs Hut auf und als er ihn Smurov übergibt, nimmt dieser ihm seine Briefe aus der Hand, erklärend, dass er sowieso am Briefkasten vorbeikäme und sie für ihn einwerfen werde. Dem Bestohlenen ist dies weder Recht noch sehr geheuer, doch kann er ihm die Briefe nicht wieder abnehmen und lässt es geschehen. Doch statt den Brief abzuschicken, steckt er ihn in seine Innentasche um kurz darauf seinen Inhalt begierig zu lesen. Als die beiden auseinandergehen, hört der Wind auf.

„Smurov’s entire appearance, his frailness, his decadence, his mincing gestures, his fondness for Eau de Cologne, and, in particular, those furtive, passionate glances [...] all this has long since confirmed his conjecture of mine.“³⁷⁸

Bogdanovich hält Smurov für einen „sexual leftie“. Smurovs Reaktion auf seine Beschreibung ist kaum wahrnehmbar. Er zeigt keine Emotionen und keine Kommentare zu dem eben Gelesenen, sondern hat einen ganz nüchternen Gedanken: „I skimmed to the end of the letter.

³⁷⁶ Nabokov, Vladimir: *Novellas*. S. 73.

³⁷⁷ Nabokov, Vladimir: *Novellas*. S. 73f.

³⁷⁸ Nabokov, Vladimir: *Novellas*. S. 78.

*There was nothing further of interest to me. I cleared my throat and with untrembling hands tidily folded the sheets.*³⁷⁹

Auch Popriščin liest was das Hündchen über ihn schreibt: „*Mich dünkt, wenn dieser Kammerjunker ihr gefällt, dann könnte ihr auch der Beamte gefallen, der bei Papa im Arbeitszimmer sitzt. Ach, ma chère, wenn du wüßtest, was das für eine Mißgeburt ist! Wie eine Schildkröte im Sack...*“ [...] „*Er hat einen merkwürdigen Namen. Er sitzt immer da und schneidet Federn zu. Das Haar auf seinem Kopf sieht aus wie Stroh. Papa verwendet ihn häufig als Boten an Stelle des Dieners...*“. [...] „*Sophie kann sich des Lachens kaum erwehren, wenn sie ihn sieht.*“³⁸⁰

Anders als Smurov, reagiert Popriščin sehr erregt auf die Beleidigungen in dem Brief. Er flucht auf den Hund und widerspricht ihm vehement. Nachdem er die Briefe zu Ende gelesen hat, faltet er sie auch nicht fein säuberlich wie Smurov, sondern zerreißt sie: „*Der Teufel soll sie holen! Wie ärgerlich! Die Briefe des dummen Hundes zerreiße ich in Fetzen.*“³⁸¹

Connolly erwägt, dass Smurov vielleicht selbst der Verfasser dieses Briefes ist, denn wie auch in „*Memories of a Madman*“ ist der Ursprung der Briefe nicht einwandfrei festzustellen. Wenn er tatsächlich der Schreiber des Briefes ist, dann ahmt Nabokov hier ohne Zweifel Gogols Protagonisten Popriščin nach. Dieser hat womöglich Briefe gestohlen, die angeblich von Hunden geschrieben wurden, in denen der Erzähler unvoreilhaft dargestellt wird, „*thus engaging in an oblique form of self-recognition and self-definition.*“³⁸²

Ob nun einer der beiden oder gar beide die Briefe nur gestohlen oder gar selbst geschrieben haben ist nur eine Gemeinsamkeit der Protagonisten, die sich auch auf andere Art und Weise stark ähneln. Wie Popriščin strebt auch Smurov danach, jemand anderes zu sein, beide leben in illusionären Welten und lieben eine für sie unerreichbare Frau, die einen sozial höher gestellten Mann heiraten wird. Sie träumen davon, wer sie gerne wären und was sie für ein Leben führen würden, wenn sie jemand anders wären. Beide sehen sich gerne als etwas, was sie nicht sind, in Funktionen, Rollen die sie nicht erreichen können. Popriščins Konflikt entstand ja aus der Liebe zur Tochter des Direktors. Er muss ja, wie erwähnt, sein Selbstwertgefühl steigern, da er nach seiner eigenen Weltanschauung nicht gut genug für sie ist. Ähnlich verhält es sich auch mit Smurov. Er will jemand anders, jemand besseres sein,

³⁷⁹ Nabokov, Vladimir: *Novellas*. S. 78f

³⁸⁰ Gogol, Nikolai: *Die großen Erzählungen*. S. 26.

³⁸¹ Gogol, Nikolai: *Die großen Erzählungen*. S. 27.

³⁸² Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other*. S. 245.

jemand der ihrer Liebe würdig ist. Um ihr zu gefallen, schafft er sich ein Image, das er gar nicht ist.

5.3. The Overcoat (Schinel)

Der minder begabte, aber treue Kanzleibeamte Akakij Akakijevitsch findet seine ganze Freude darin, Schriftstücke zu vervielfältigen, er tut dies sogar aus reinem Vergnügen. Da es ihm solche Freude bereitet, nimmt er sich sogar oft Arbeit mit nach Hause. Er ist eine Lachnummer für seine Kollegen und wird nicht ernst genommen. Er identifiziert sich regelrecht mit seiner Arbeit und schaut über den Spott und Hohn seiner Kollegen hinweg, solange sie ihn nicht an der Ausübung seiner Arbeit hindern. Sein äußerst alter und stark abgenutzter Mantel bietet eine zusätzliche Quelle der Hänseleien seitens seiner Kollegen. Der Mantel ist nicht mehr zu reparieren und so sieht sich Akakij gezwungen, sich einen neuen zu besorgen, was mit vielen Einschränkungen und Entbehrungen einhergeht. Er spart sich seinen neuen Mantel regelrecht vom Mund ab. Akakijs Gedanken kreisen von da an nur noch um den Mantel, er vergisst sogar darauf zu essen. Als der neue Mantel endlich fertig ist, freut sich Akakij enorm darüber und seine Kollegen bewundern den Mantel und laden ihn sogar zu einer Abendgesellschaft ein, was noch nie zuvor der Fall war. Doch auf dem Heimweg wird er überfallen und sein Mantel wird ihm gestohlen. Er versucht Anzeige zu erstatten, doch wird er von der Polizei nicht ernstgenommen. Dadurch dass er nun keinen Mantel mehr hat, erkältet sich Akakij und stirbt kurz darauf. Nach seinem Tod treibt ein Geist sein Unwesen und greift Passanten des Nachts an und stiehlt ihnen ihre Mäntel. Erst als der Geist den Mantel der „*bedeutenden Persönlichkeit*“, jener Person, die sich um den Raub seines Mantels hätte kümmern müssen, angreift, hört das nächtliche Spuken auf, da die „*bedeutende Persönlichkeit*“ aufrichtiges Mitleid für Akakijs Schicksal hat und sich somit moralisch gebessert hat.

5.3.1. Interpretation von „*The Overcoat*“

Nach Setchkarev wird von der Veröffentlichung von Gogols „*The Overcoat*“, „*der Beginn der Literatur des ‚sozialen Mitleids‘ in Rußland datiert.*“ Die Geschichte wird als Anprangern der Ungerechtigkeit und der sozialen Klassenunterschiede verstanden und „*Gogol wurde zum Vorkämpfer für die ‚Erniedrigten und Beleidigten‘*“ erhoben. Doch Setchkarev teilt diese zu

Gogols Lebzeiten vorherrschende Meinung nicht, denn er betont, dass Gogols Protagonist nicht aufgrund der kapitalistischen Gesellschaft in einer solchen Lage ist, sondern einzig und allein wegen seinem „engen geistigen Horizont.“ Gogol räumte ihm sogar eine Beförderung ein, die jedoch seine Fähigkeiten deutlich überstiegen hätte, und dem Leser wird somit klar, dass er tatsächlich nur zum Abschreiben taugt.³⁸³ Wenn Gogol, Akakij als „Kämpfer für die armen Entrechteten der Gesellschaft“ auszeichnen wollte, dann ist dies mit der Figur der Akakij Akakijevitsch nicht möglich. Daraus lässt sich schließen, dass dies nicht Gogols Ziel war. Eine religiöse Interpretation des Werkes würde so aussehen, dass es sich um die „beste Illustration für Gogols Theorie von der Macht des Teufels“ handelt. So verwendet der Teufel Leidenschaften der Menschen um sie nach einem Hinstreben zu Gott zu hindern. „Weltliche Dinge [...] führen ihn (den Menschen) dem Untergang und der Verdammnis zu; wer sich an die Welt und ihre Lockungen verliert – ist verloren.“³⁸⁴

5.3.1.1. Personen

Es gibt drei Hauptcharaktere in der Erzählung. Neben Akakij, sind dies der Schneider Petrovic, sowie die „bedeutende Persönlichkeit.“ Die Hauptfigur Akakij, wird von den meisten Kritikern als Opfer angesehen, als ein kleiner Beamter, der gesellschaftlich benachteiligt ist. Andere jedoch deuten die Figur negativ. Er hat einen beschränkten Horizont und ist leicht anfällig für Leidenschaften und muss daher bestraft werden. Diese zweite Deutung geht mit der religiösen Deutung einher. Er gehört jedoch mit seiner Anstellung nicht zu der untersten Gesellschaftsschicht. Er verdient zwar nicht besonders viel und es gibt in der Hierarchie noch viele, die über ihm stehen, doch auch genug, die unter ihm stehen. Somit ist die Situation in der er sich befindet, nicht auf seinen Status und seinen Rang zurückzuführen, denn auch seine Kollegen, die sich auf derselben Stufe mit ihm befinden, führen ein besseres Leben als Akakij. Seine Situation ist persönlich bedingt. Aus Gogols Korrespondenz geht ebenfalls hervor, dass Sozialkritik nie sein Ziel war, sondern er wollte sich mit „der Seele des Menschen“ befassen.³⁸⁵

Akakij's Engagement geht jedoch in die falsche Richtung, denn er verrichtet seine Arbeit nicht um seiner Amtspflicht bestmöglich nachzukommen, sondern um eine Art persönliche Lust zu

³⁸³ Setchkarev, Vsevolod: *N. V. Gogol. Leben und Schaffen*. S. 163.

³⁸⁴ Setchkarev, Vsevolod: *N. V. Gogol. Leben und Schaffen*. S. 169.

³⁸⁵ Larsson, Andreas: *Gogol' und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen“ und der „Revisor“ als Beispiele für ein grundlegendes Thema in den Werken von N.V. Gogol'*. S. 153f.

befriedigen. So fragt er sich beim Zubettgehen etwa, was für Schriftstücke ihm Gott denn am nächsten Tag schicken würde. Diese Reduktion Gottes auf so etwas Banales, zeigt nach Larsson, wie weit sich Akakij von Gott bereits entfernt hat. Gogol war der Ansicht, dass das wahre Glück darin besteht, *„für andere zu leben, also in selbstloser Liebe.“* Daher muss Akakij, der in seiner eigenen Welt gefangen ist und die Tätigkeit nicht aus Nächstenliebe oder zum Wohle der Gesamtheit verrichtet, negativ gesehen werden. Akakij nimmt nicht aktiv an der Gemeinschaft anderer Menschen teil und zieht sich immer mehr zurück. Er konzentriert sich völlig auf seinen neuen Mantel. Dies geht sogar so weit, dass der Mantel für ihn *„menschliche Züge“* bekommt und sogar zum *„Ersatz für die menschliche Wärme und Brüderlichkeit“* wird, die er eigentlich brauchen würde. Akakij kommt niemals auf die Idee, Hilfe bei seinen Mitmenschen zu suchen und diese um Hilfe zu bitten. *„Er ist ein durch und durch isoliertes Individuum.“*³⁸⁶

Als er seinen neuen Mantel bekommt und zu einer Abendveranstaltung eingeladen wird, ist die vermeintliche Integration jedoch nur oberflächlich. Sein neuer Mantel wird zwar bewundert, doch Akakij selbst ist dennoch allein und redet mit niemandem, sondern sieht von der Seite aus zu und nimmt nicht aktiv am Geschehen teil. Als ihm sein Mantel geraubt wird, wendet er sich wieder nicht an seine Mitmenschen, seine *„Brüder“*, sondern an eine offizielle Instanz. Gogols religiöse Ansicht war es, dass Gott Unglück zum Menschen schickt, um ihn zur Einsicht zu bringen, damit sich der Mensch belehren lässt und sich sogar bessert. Doch Akakij's Seinsverständnis hat sich nach dem unheilvollen Raub nicht geändert. Die Welt, in der Akakij lebt ist nicht *„empfänglich für einen Appell an die Brüderlichkeit.“* Es gibt zwar halbherzige Versuche Akakij zu helfen, die von verschiedenen Personen angestrebt werden, doch sind sie allesamt fruchtlos, wie etwa die Sammlung der Kollegen, die kaum Geld einbringt, oder der Rat seiner Kollegen, sich an die *„bedeutende Persönlichkeit“* zu wenden, bleiben erfolglos und führen unweigerlich zu Akakij's Tod.³⁸⁷

Zu erwähnen wäre noch der Schneider Petrovich, der in dem Auftrag, einen neuen Mantel für Akakij zu nähen, nicht die Aufgabe sieht, ihm Schutz vor Kälte zu bieten, sondern lediglich um sich als Schneider zu profilieren und einen besonders schönen Mantel zu nähen und

³⁸⁶ Larsson, Andreas: *Gogol' und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen“ und der „Revisor“ als Beispiele für ein grundlegendes Thema in den Werken von N.V. Gogol'.* S. 155f.

³⁸⁷ Larsson, Andreas: *Gogol' und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen“ und der „Revisor“ als Beispiele für ein grundlegendes Thema in den Werken von N.V. Gogol'.* S. 158.

natürlich um daran zu verdienen. Eigentlich hätte seine Notlage und Bedürftigkeit in dem Schneider Mitleid erwecken und ihm „*brüderliche Hilfe abverlangen*“ sollen, doch er weigert sich seinen alten Mantel auszubessern, sondern drängt Akakij dazu einen neuen, für diesen unerschwinglichen, Mantel anzuschaffen.³⁸⁸

5.3.1.2. Das Ende – Rache oder Bestrafung

Es gibt zwei gängige Deutungen des Endes von „*The Overcoat*.“ Einerseits kann es positiv gesehen werden, als ein „*Triumph der Gerechtigkeit*“, da sich Akakij posthum rächen kann. Andererseits wird das Ende jedoch durchaus auch negativ gedeutet und als gerechte Strafe Akakij für seine Triebe und Leidenschaften angesehen. Die Rache Akakij wird als „*Gratifikation für sein von niemandem bemerktes Leben*“ geschildert. Diese Genugtuung, die Akakij in der Wirklichkeit nicht zuteilwerden konnte, ist eine gerechte und humane Auflösung, die alle zufrieden stellen sollte. Am Ende wird noch die positive Veränderung, eine Art Läuterung der „*bedeutenden Persönlichkeit*“, erwähnt, nachdem auch ihr der Mantel gestohlen wurde. Diese Veränderung ist jedoch minimal und man kann kaum von einer richtigen Läuterung sprechen. Denn die einzig merkbaren Veränderungen sind, dass die „*bedeutende Persönlichkeit*“ weniger schimpft und sich manchmal tatsächlich erst anhört worum es geht, bevor sie die Leute fortschickt.³⁸⁹

Die entgegengesetzte Deutung geht sogar so weit, dass die Veränderungen lediglich aufgrund von Angst vor Repressalien entstanden sind, aber keineswegs durch eine „*Bewußtseinsänderung oder ein Gefühl der Brüderlichkeit*.“ Gogol war am Menschen, an der Erforschung seiner Seele interessiert, nicht jedoch an sozialen Umbrüchen.³⁹⁰ Alle Figuren sind hilflos, sie sind keine rein positiven oder negativen Figuren, doch was sie miteinander verbindet, ist, dass sie keinen festen Halt im Leben haben und mit „*illusorischem Seinsverständnis*“ ausgestattet sind. So kann die „*innere Leere der Figuren*“ als Thema in „*The Overcoat*“ gesehen werden. Gogol verlangte von den Menschen, dass Gott das Zentrum ihres Lebens sein sollte, nicht jedoch weltliche Dinge.³⁹¹

³⁸⁸ Larsson, Andreas: *Gogol' und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen“ und der „Revisor“ als Beispiele für ein grundlegendes Thema in den Werken von N.V. Gogol'.* S. 159.

³⁸⁹ Larsson, Andreas: *Gogol' und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen“ und der „Revisor“ als Beispiele für ein grundlegendes Thema in den Werken von N.V. Gogol'.* S. 163f.

³⁹⁰ Larsson, Andreas: *Gogol' und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen“ und der „Revisor“ als Beispiele für ein grundlegendes Thema in den Werken von N.V. Gogol'.* S. 164f.

³⁹¹ Larsson, Andreas: *Gogol' und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen“ und der „Revisor“ als Beispiele für ein grundlegendes Thema in den Werken von N.V. Gogol'.* S. 167.

Außerdem erwartet Gogol von seinem Leser, dass er sich selbst in der Erzählung wiedererkennt, in dem „*grotesken Spiegel der Wirklichkeit*.“ Der Sinn der Groteske ist es, dass der Leser durch das Lachen über die Absurdität und Groteske seine eigene Verblendung erkennt, um sich letztlich zu ändern. Außerdem warnt Gogol immer wieder vor Stolz, denn der Mensch soll nicht glauben, dass er über andere urteilen und richten darf. Der Leser soll die Groteske als solche erkennen und durchschauen, dabei sehen, dass er selbst verblendet ist und erkennen, dass er ein inhaltsloses Leben führt.³⁹²

5.3.2. Intertextuelle Bezüge in „*The Overcoat*“

Wie bereits in den beiden vorangegangenen Werken, handelt es sich hier ebenfalls um eine Einzeltextreferenz, ebenfalls ohne eine direkte Nennung des Autor oder des Werkes. Nabokov verweist in „*The Luzhin Defense*“ auf „*The Overcoat*“. Trotz der Tatsache, dass es eine nicht-markierte Intertextualität ist, ist eine klare Autorintention nicht zu bestreiten. Nach Schulte-Middelich erhält der Folgetext eine Zusatzkodierung und ist somit zum Funktionstyp 2 zu zählen.

5.3.2.1. „*The Luzhin Defense*“

Erzähltechnik

Luzhin findet Schrecken in der Welt, die er um sich herum wahrnimmt. Nachdem er die Fähigkeit verloren hat, andere richtig, also ohne Verzerrung wahrzunehmen, findet er sich in einem Alptraum gefangen. Um dies zu zeigen, verwendet Nabokov Gogols Erzähltechnik. „*To chart the contours of this delirium, Nabokov draws on the fantastic art of Nikolai Gogol, adapting those idiosyncratic narrative techniques which edge the readers away from their accustomed viewpoint on the narrated event.*“³⁹³

In seinem Buch „*Nikolaj Gogol*“ weist Nabokov auf die Bedeutung der „*dramatic focal shifts*“ in der Prosa eines Schriftstellers hin. Nach Nabokov bilden diese Veränderungen die eigentliche Grundlage von Gogols Kunst. Auch Nabokov füllt sein Werk „*The Lushin Defense*“ mit wundersamen „*focal shifts*“, so wie etwa durch gewagte Sprünge in der

³⁹² Larsson, Andreas: *Gogol‘ und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen“ und der „Revisor“ als Beispiele für ein grundlegendes Thema in den Werken von N.V. Gogol‘*. S. 169f.

³⁹³ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other*. S. 75.

Chronologie, der Sicht und der Erzählstruktur. So erzählt er beispielsweise von den Bemühungen von Luzhins zukünftiger Frau, etwas zu finden, worüber sie mit dem wortkargen Luzhin reden kann. Sie sucht nach Gesprächsstoff. „[...] *she began to rummage in her handbag, searching agonizingly for a topic and finding only a broken comb.*“³⁹⁴ Dadurch wird der Leser innerhalb eines Satzes aus dem Reich von „*abstract concepts to that of concrete objects*“ gelenkt. Dies zeigt das Fließende von Nabokovs Kunst und auch die Affinität zwischen Nabokovs und Gogols Technik.³⁹⁵ In „*The Overcoat*“ gibt der Erzähler etwa an, dass Akakij sich so sehr in seine Aufgabe vertieft, dass er regelrecht in ihr versinkt:

„Wenn aber Akakis Blick auf dergleichen traf, so nahm er es gar nicht wahr; er sah nichts anderes als seine sauberen, in gleichmäßiger Schrift ausgezogenen Zeilen, und erst wenn ihm plötzlich, Gott weiß woher, ein Pferdemaul über die Schultern ragte und ihm aus den Nüstern ein derber Wind ins Gesicht blies, erst dann bemerkte er, daß er sich nicht inmitten einer Zeile, sondern mitten auf der Straße befand.“³⁹⁶

Gogols Satz zeigt die gleiche Art des Übergangs von einer psychologischen zu einer physischen Sache, genauso wie vorhin bei Nabokov. Beide Autoren streben danach, die Grenzen zwischen physischer und psychischer Realität zu verwischen. Nabokov richtet seine Kunst in den Bereich des menschlichen Bewusstseins und erforscht, wie ein individuelles Bewusstsein Erfahrungen erkennt und ordnet. In „*The Defense*“ zeigen die Veränderungen in der Erzählung den fundamentalen Unterschied zwischen den relativ begrenzten Perspektiven seiner Figuren und den relativ unbegrenzten Perspektiven des Autors selbst.³⁹⁷

Nabokov nutzt eine weitere Technik um Luzhins Status als literarische Figur zu unterstreichen: „*the manipulation of literary subtexts to connect his hero with previous figures in Russian literature*“. Auch hier ist es Gogol, der ein Vorläufer für Nabokovs Konzeption von Luzhin bietet. Durch diese Technik, macht Nabokov seinen Status als Schöpfer Luzhins noch einmal deutlich.³⁹⁸

Personen

Nicht nur durch die verwendete Erzähltechnik lässt sich eine Verbindung zu Gogol herstellen, sondern auch durch den Protagonisten Luzhin, bei dem, ähnlich wie bei Akakij, die Gründe für seine Isolation in seinem verkehrten Selbstverständnis zu finden sind. Beide versteifen

³⁹⁴ Nabokov, Vladimir: *The Luzhin Defense*. S. 88.

³⁹⁵ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other*. S. 95.

³⁹⁶ Gogol, Nikolai: *Die großen Erzählungen*. S. 137.

³⁹⁷ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other*. S. 96.

³⁹⁸ Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other*. S. 96f.

sich auf eine Sache und verlieren den Bezug zur echten Welt und können da nicht mehr herauskommen. Doch nicht nur Akakij findet ein Gegenstück zu sich in „*The Luzhin Defense*“, sondern auch der Schneider Petrovich, der die Rolle des Managers Valentinov einnimmt. Aufgrund der Weigerung des Schneiders, den alten Mantel auszubessern und anstatt sich wirklich um seinen Kunden zu kümmern, versucht er sich durch ihn zu profilieren und an ihm zu profitieren. Genauso wie es auch Valentinov verabsäumt, Luzhin wirklich zu helfen, im Gegenteil, er hält ihn sogar davon ab, ein normales Leben zu führen, indem er ihm normale menschliche Interaktion vorenthält, um möglichst lange an ihm zu verdienen. In beiden Fällen werden die verblendeten Protagonisten von skrupellosen Personen ausgebeutet, in deren Hände sie sich zwangsläufig und aus Notwendigkeit begeben haben.

5.4. Dead Souls (Mertvye dushi)

Čičikov ist unterwegs und reist durch das Land um Gutsbesitzer zu besuchen, um ihnen ihre toten Seelen abzukaufen. Damit sind verstorbene Leibeigene gemeint, für die die Gutsbesitzer jedoch immer noch Steuern zahlen müssen. Er möchte sich damit wirtschaftlich bereichern, in dem er für einen Grundbesitz diese toten Seelen als lebende ausgibt und verpfändet. Er versucht hier eine Gesetzeslücke für sich zu nützen. Er möchte den Gutsbesitzern den Kaufvertrag schmackhaft machen, da sie sich somit viel Geld sparen würden, denn erst nach der nächsten Zählung durch die staatliche Verwaltung, werden diese von der Liste gestrichen. Doch einigen ist der Handel mit toten Seelen nicht geheuer, und zunehmend verbreitet sich das Gerücht, dass jemand durch die Stadt zieht, um in den Besitz toter Seelen zu kommen. Getrieben durch Furcht und Aberglauben geraten die Leute in Angst und allerhand Gerüchte verbreiten sich um die Herkunft und die Absichten des Käufers, wodurch sich Čičikov gezwungen sieht, die Stadt zu verlassen. Die zurückgebliebenen Leute rätseln weiter, was es mit diesem Fremden wohl auf sich hat, durch die Abreise Čičikovs endet der Roman.

5.4.1. Interpretation von „*Dead Souls*“

Gogols „*Dead Souls*“ war als dreibändiges Werk geplant, angelehnt an die „*Divina Commedia*.“ Der erste Teil zeigt den Protagonisten in der Hölle. Läuterung und Erlösung sollten dann folgen. „*Die Trilogie war als religiöse und ethische Quintessenz nicht nur des eignen Schaffens, sondern auch der historischen und metaphysischen Rolle Rußlands*

gedacht.“ Gogols Zweifel an sich selbst, das umsetzen zu können, führten dazu, dass er den zweiten Band verbrannte, von dem nur wenige Kapitel fragmentarisch erhalten geblieben sind.³⁹⁹

Gogol glaubte, dass Dante Alighieri den Menschen ein „*lebendiges und vollständiges Gesetzesbuch*“ hinterlassen wollte. Dieses Muster diene Gogol als Vorlage um einen eigenen „*Epos der russischen Gesellschaft*“ zu schaffen.⁴⁰⁰ Ein wichtiges Thema des Werkes ist „*Poshlost*.“ Es gibt kein deutsches Pendant dazu, doch bedeutet es ursprünglich so viel wie „*althergebracht, herkömmlich*“ und galt als etwas Gutes im Gegensatz zu den neuen Dingen, die als schlecht galten. Doch änderte sich diese positive Konnotation im Zuge der Zeit und seitdem steht „*Poshlost*“ für das „*Banale, Triviale, Platte, Abgedroschene, Gewöhnliche, Mittelmäßige, Unoriginelle, Fade*“. Bei Gogol erhält „*Poshlost*“ zusätzlich noch eine moralische Nuance.⁴⁰¹ Gegenstand des Romans ist somit „*Poshlost*“, die der Mensch unwillkürlich aufsnappt, und sich negativ auf ihn auswirkt. Der „*ursprünglich `schöne Mensch [...]*“ verfällt „*[...] allmählich dem Bösen [...]*.“⁴⁰² Für Nabokov ist „*Poshlost*“ ein kulturelles, soziales und politisches Phänomen, das zur Kategorie des minderwertigen Geschmacks zu zählen ist. Es gibt für ihn englische Wörter die manche Aspekte von „*Poshlost*“, aber sicherlich nicht alle wiedergeben, diese wären für Nabokov: „*[...] cheap, sham, common, smutty, pink-and-blue, high falutin', in bad taste, ... inferior, sorry, trashy, scurvy, tawdry, gimcrack and other under `cheapness*“.⁴⁰³ Mit „*Dead Souls*“ wollte Gogol die „*ästhetische Umerziehung des von der ,pošlost', vom banalen Bösen angegriffene Menschen ins Werk setzen*.“⁴⁰⁴

Wie bei den vorherigen Werken Gogols ist es auch bei „*Dead Souls*“ der Fall, dass der Roman falsch ausgelegt und interpretiert wurde. Auch hier war der Roman nicht als Satire auf die Leibeigenschaft gedacht. Gogol lehnte eine solche Deutung mit Bestimmtheit ab. Für ihn waren weder die Regierung, noch die Gutsbesitzer oder die Leibeigenschaft Thema von „*Dead Souls*“. Čičikov trifft während der Romanhandlung mit genau fünf Gutsbesitzern zusammen, mit dem „*empfindsamen Manilov und der abergläubischen Alten Korobočka, mit*

³⁹⁹ Herlth, Jens: „Nikolai Gogol. Tschitschikows Abenteuer oder Die toten Seelen. Ein Poem. (Pochoschdenija Tschitschikowa ili Mjortwe duschi. Poema)“, in: Zelinsky, Bodo (Hg.): *Russische Buchillustrationen*. Köln: Böhlau, 2009, S. 141.

⁴⁰⁰ Heftrich, Urs: *Gogol's Schuld und Sühne. Versuch einer Deutung des Romans Die toten Seelen*. Stuttgart: Guido Pressler, 2004, S. 32.

⁴⁰¹ Heftrich, Urs: *Gogol's Schuld und Sühne. Versuch einer Deutung des Romans Die toten Seelen*. S. 34.

⁴⁰² Heftrich, Urs: *Gogol's Schuld und Sühne. Versuch einer Deutung des Romans Die toten Seelen*. S. 32.

⁴⁰³ Davydov, Sergej: „Poshlost“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland Publishing Inc., 1995, S. 628.

⁴⁰⁴ Heftrich, Urs: *Gogol's Schuld und Sühne. Versuch einer Deutung des Romans Die toten Seelen*. S. 41.

dem Spieler Nozdrev, dem Schlitzohr Sobakevič und dem greisen Geizhals Pljuškin.“ Andrej Belyi nach stehen die fünf Gutsbesitzer für fünf Höllenkreise nach dem Grad ihrer „*seelischen Abgestorbenheit.*“⁴⁰⁵

Čičikov bereist nicht etwa Dantes Inferno, sondern in seiner eigenen Hölle begegnet er nicht etwa bedeutenden Persönlichkeiten, sondern nur „*den Schatten seiner Vergangenheit.*“ Denn er schreitet auf seinem Weg von Gutshof zu Gutshof „*rückwärts noch einmal die entscheidenden Stationen seines Lebensweges ab.*“⁴⁰⁶

Gogol stellt dem Roman noch einen Lebenslauf Čičikovs hinten an, sozusagen einen Nachtrag, und dieser ist somit das Schlusskapitel von „*Dead Souls.*“ Dieser Nachtrag endet genau an der Stelle, an der die eigentliche Romanhandlung beginnt, nämlich mit dem Plan Čičikovs. Erst hier erfährt der Leser von Čičikovs Plan, sich mit dem Kauf von kürzlich verstorbenen Leibeigenen zu bereichern. Ein Exkurs des Erzählers führt den Leser dann gleich zu Manilov, dem ersten Gutsbesitzer, und somit schließt sich die Erzählung.

Bei der Erzählstruktur handelt es sich um eine „*doppelflügelige Anlage.*“ Auf beiden Seiten befinden sich je fünf Räume, die eine Seite ist die Erzählung der Gegenwart, ihr gegenübergestellt ist die Vergangenheit. Es herrscht eine strenge Symmetrie. „*Jedem Raum der einen Seite entspricht einer auf der anderen, wobei die Paare einander gewissermaßen entgegenseilen: der spätesten Phase der laufenden Chronik ist die der Vorgeschichte die früheste zugeordnet – und umgekehrt.*“ Somit ist etwa der Besuch bei Pljuškin korrespondierend mit der Kindheit Čičikovs.⁴⁰⁷

Der Roman kann verstanden werden als die Geschichte der Seele Čičikovs, denn er muss bei jeder „*Station seines Weges eine moralische Bewährungsprobe bestehen.*“ Es sind fünf Versionen seiner selbst, die ihm aus der Vergangenheit heute gegenüberstehen.⁴⁰⁸ Die fünf Gutsbesitzer sind fünf verschiedene „[...] *allegorische Personifikationen seiner früheren Vergehen.*“ Er könnte lernen, wenn er zuhören würde, denn jeder der fünf Gutsbesitzer hält

⁴⁰⁵ Heftrich, Urs: *Gogol's Schuld und Sühne. Versuch einer Deutung des Romans Die toten Seelen.* S. 43.

⁴⁰⁶ Heftrich, Urs: *Gogol's Schuld und Sühne. Versuch einer Deutung des Romans Die toten Seelen.* S. 49f.

⁴⁰⁷ Heftrich, Urs: *Gogol's Schuld und Sühne. Versuch einer Deutung des Romans Die toten Seelen.* S. 57.

⁴⁰⁸ Heftrich, Urs: *Gogol's Schuld und Sühne. Versuch einer Deutung des Romans Die toten Seelen.* S. 109.

ihm „einerseits einen bestimmten Abschnitt seiner Biographie vor Augen, andererseits einen bestimmten Aspekt seiner zentralen Verfehlung.“ Doch er erkennt es nicht und erhält am Ende seine gerechte Strafe.⁴⁰⁹

5.4.2. Intertextuelle Bezüge in „Dead Souls“

Insgesamt wird in drei Romanen Nabokovs direkter Bezug auf „Dead Souls“ genommen. Im Gegensatz zu den vorangegangenen intertextuellen Bezügen, gibt es hier eine direkte Markierung mit Autorenintention. Es sind drei Werke in denen jeweils die Protagonisten „Dead Souls“ lesen, Dreyer in „King, Queen Knave“, Luzhin in „The Luzhin Defense“ und Fyodor in „The Gift.“ In allen drei Fällen wird nur der Titel, nicht aber der Autor des Werkes genannt, wahrscheinlich da Nabokov davon ausgeht, dass der Leser dessen Namen ohnehin kennt. Auch hier ist nach Schulte-Middelich vom Funktionstyp 2 auszugehen.

5.4.2.1. „King, Queen, Knave“

Relativ früh in der Romanhandlung trifft der Leser Dreyer lesend vor:

„Die toten Seelen by a Russian author, which had long been slipping down Dreyer's knee, slid onto the flags of the floor, and he felt too lazy to pick it up.“⁴¹⁰

In diesem Moment, während ihm die „Toten Seelen“ auf den Boden fallen, lässt sich neben Dreyer ein Admiralsfalter nieder:

„Out of nowhere came a Red Admirable butterfly, settled on the edge of the table, opened its wings and began to fan them slowly as if breathing. The dark-brown ground was bruised here and there, the scarlet band had faded, the fringes were frayed – but the creature was still so lovely, so festive...“⁴¹¹

Nabokov gibt selbst an, dass Admiralsfalter im russischen Volksmund Unheil vorhersagen. In dem Moment als ihm das Buch zu Boden fällt, lässt sich dieser nieder und Dreyer verpasst den ästhetischen Moment und „[...] außerdem ist sich der Geschäftsmann des ironischen

⁴⁰⁹ Heftrich, Urs: *Gogol's Schuld und Sühne. Versuch einer Deutung des Romans Die toten Seelen*. S. 177.

⁴¹⁰ Nabokov, Vladimir: *King, Queen, Knave*. S. 55.

⁴¹¹ Nabokov, Vladimir: *King, Queen, Knave*. S. 56.

Zusammenspiels seines Lesestoffs und seines Lebens nicht bewußt.“ Dreyer erkennt nicht, dass das in Gogols Werk beschriebene Philistertum in seine eigene Welt passt. Dreyer liest zwar Bücher, versteht jedoch weder Ironie, noch kann er den Bezug zwischen der fiktiven Welt und seinem eigenen Leben herstellen und begreifen.⁴¹² Ellen Pifer teilt die selbe Ansicht, dass Dreyer, wenn er denn ein aufmerksamerer Leser wäre, in der Lektüre Gogols über das banale Böse und die geistlose Existenz, einen Schlüssel für das Verhalten seiner eigenen Frau entdecken würde. Doch ist Dreyer zur Erforschung der Wahrheit nicht fähig.⁴¹³

5.4.2.2. „*The Luzhin Defense*“

Nach seinem Nervenzusammenbruch hat Luzhins Ehefrau versucht, ihn durch diverse Aktivitäten vom Schach abzulenken, unter anderem mit Literatur.

*„Of the other books, he liked Anna Karenin [...]. Dead Souls also made a certain impression on him, moreover in one place he unexpectedly recognized a whole section that he had once taken down in childhood as a long and painful dictation.“*⁴¹⁴

Čičikovs wird mit seiner eigenen Vergangenheit, seiner persönlichen Hölle konfrontiert, doch ist er nicht in der Lage es zu erkennen und seine Handlungen danach auszurichten, sondern er begeht dieselben Fehler wieder, die ihn unweigerlich zum Scheitern verurteilen. Luzhin erinnert sich beim Lesen von „*Deas Souls*“ an seine Kindheit und sieht sich ebenfalls mit seiner Vergangenheit und Fehlern konfrontiert.

In seiner Jugend besaß Luzhin nichts außer dem Schachspiel, weder soziale Kontakte noch Freude an anderen Dingen. Er erkennt sich ebenso wenig wie Dreyer in der Erzählung wieder. Luzhin kann das Gelesene nicht auf seine eigene prekäre Lage auslegen und sich nicht in der Erzählung wiederfinden. Anstatt die Chance zu ergreifen und seine Verfehlungen aus der Vergangenheit auszumerzen und damit Glück zu finden, begeht er wieder denselben Fehler und lässt das Schachspiel in sein Leben treten und es zum Zentrum seiner Welt werden. Das Schachspiel ergreift erneut vollends Besitz von Luzhin und verwehrt ihm somit wahres Glück in einer menschlichen Beziehung zu finden. Luzhin ist wie Čičikovs in seiner eigenen Hölle gefangen, aus der er sich nicht zu befreien vermag und an der er letztlich auch zugrunde geht.

⁴¹² Balestrini, Nassim W.: Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung. S.51.

⁴¹³ Pifer, Ellen: *Nabokov and the Novel*. Cambridge: Harvard University Press, 1980, S.42.

⁴¹⁴ Nabokov, Vladimir: *The Luzhin Defense*. S. 178.

5.4.2.3. „The Gift“

Dem aufmerksamen Leser fällt bereits zu Beginn der erste Hinweis auf Gogol auf, nämlich die Einladung zur gemeinsamen Lesung der ersten Rezension Fjodors, die am 1. April, Gogols Geburtstag, ausgesprochen wurde, die sich jedoch als ein Scherz auf Kosten des jungen Autors herausgestellt hat. Doch nachdem Fjodor beschlossen hat, ein neues Projekt zu beginnen, zieht er auch um und bezieht ein neues Zimmer in einer Pension. Hier bietet sich dem Leser der nächste Hinweis auf Gogol.

„The distance from the old residence to the new was about the same as, somewhere in Russia, that from Pushkin Avenue to Gogol Street.“⁴¹⁵

In dieser neuen Wohnung befindet sich auch eine Ausgabe der toten Seelen:

„Collapsed on the rug by his couch were yesterday’s paper and émigré edition of Dead Souls. None of this did he see for the moment, but it was all there: a small society of objects schooled to become invisible and in this finding their purpose, which they could only fulfil through the constancy of their miscellaneousness. His euphoria was all – pervading – a pulsating mist that suddenly began to speak with a human voice. Nothing in the world could be better than these moments.“⁴¹⁶

Fjodor wählt in seinen schriftstellerischen Anfängen Pushkin als „literarischen Vorfahren“ aus, doch für seine Arbeit an der Biografie ist Gogol das Vorbild.⁴¹⁷ Fjodor möchte als ein legitimer Nachfolger der Pushkin-Gogol-Tolstoy-Chekhov Linie gesehen werden. „It is highly relevant the gestational metamorphosis of Fyodor’s gift – [...] – takes him through certain phases loosely corresponding to those of his own tradition.“⁴¹⁸ Dieser Prozess beginnt für Fjodor, als er die Prosawerke Pushkins wiederentdeckt und durch ihre Inspiration zur Prosa wechselt.

Der Gogol’sche Monolog am Ende des zweiten Kapitels ist eine Art Vorahnung auf den Umzug Fjodors in die Gogolstraße. „Have you ever happened, reader, to feel that subtle sorrow of parting with an unloved abode? The heart does not break, as it does in parting with dear objects. The humid gaze does not wander around holding back a tear, as if it wished to

⁴¹⁵ Nabokov, Vladimir: *The Gift*. S. 196.

⁴¹⁶ Nabokov, Vladimir: *The Gift*. S. 210.

⁴¹⁷ Balestrini, Nassim W.: Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung. S.107.

⁴¹⁸ Dolinin, Alexander: „The Gift“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. S. 144.

carry away in it a trembling reflection of the abandoned spot; but in the best corner of our hearts we feel pity for the things which we did not bring to life with our breath, which we hardly noticed and are now leaving forever.“⁴¹⁹

Nach dem Umzug liest Fyodor die „*Toten Seelen*“ und wendet den dort verwendeten Stil nun in seinen eigenen Werken an. Gogol scheint von da an sein literarisches Vorbild zu sein, was sich in seiner Arbeit von da an bemerkbar macht.

„[Fyodor] move from Pushkin to Gogol, whose art Nabokov saw as a deliberate flattening of all that was less than fully human in our lives, to appeal, at brief moments, to something more than the human, „that secret depth of the human soul where the shadows of other worlds pass like the shadows of nameless and soundless ships.“ When Fyodor leaves behind the lucid searchlight of Pushkin to illuminate Chernyshevsky’s life with the help of Gogol’s sputtering fireworks, Nabokov intends a shift in Fyodor’s art to another dimension. „The prose of Pushkin is three-dimensional; that of Gogol is four-dimensional, at least.“⁴²⁰

Um flügge zu werden, muss Fyodor die Schule des russischen Symbolismus überwinden. *„When any gifted newcomer enters the crowded scene, he claims and defends this place there not only by inventing his lineage but also by rejecting or negating a number of other alternatives that would hinder his natural growth.*“⁴²¹

⁴¹⁹ Nabokov, Vladimir: *The Gift*. S. 195f.

⁴²⁰ Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov: the Russian years*. Princeton University Press: Princeton, 1990, S. 460.

⁴²¹ Dolinin, Alexander: „The Gift“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. S. 145.

5.5. CONCLUSIO

Unzweifelhaft steht fest, dass Nabokov in seinem Schaffen maßgeblich durch Gogol beeinflusst wurde. Natürlich ist dies nicht einzig in Bezug auf Gogol der Fall. Tatsächlich wurde Nabokov von zahlreichen Autoren beeinflusst, vor allen anderen natürlich durch Pushkin. Was Gogol betrifft, ist aber hervorzuheben, dass sicherlich das gemeinsame Verständnis von Kunst, ihre Auffassung davon, was als künstlerisch wertvoll zu sehen ist, dazu beigetragen hat, dass Gogol in Nabokovs Werken so präsent ist. Der gemeinsam geteilte Grundgedanke, dass Kunst der Realität niemals untergeordnet ist, sondern sich darüber klar hinwegsetzen darf und vielfach muss, spiegelt sich bei beiden Autoren wiederholt wider.

Dieser Einfluss Gogols manifestiert sich bei Nabokov sehr klar in Form der Vielzahl intertextueller Bezüge, mit denen er seinen Texten eine Metaebene hinzufügt, mit der er verschiedene Ziele verfolgt. Die intertextuellen Bezüge zu Gogol sind also in der Regel nicht nur zufällige Erwähnungen, die dem Respekt für den Schaffensgenossen geschuldet sind, sondern immer ein bewusstes Stilmittel, um zusätzliche Bedeutungen zu kreieren.

Allein in fünf der neun russischen Romane kommen solche Bezüge zu Gogol auf die unterschiedlichsten Arten vor. In jedem Fall ist also wie beschrieben von einer klaren Autorenintention auszugehen. Die in der Arbeit beschriebenen Beispiele zeigen auch einen gewissen roten Faden darüber, welche Art Intention das bei Nabokov ist.

So lässt sich im Allgemeinen sagen, dass die intertextuellen Bezüge zu Gogol in den meisten Fällen Hinweise und Zusatzinformationen über Charaktere, zunächst und in erster Linie für den Leser sind. Nabokov will seine Figuren durch diesen bewussten Einsatz für den Leser entlarven, oder zumindest ihr Schicksal oder Dilemma anhand des Bezugs aufzeigen. Der literaturkennende Leser wird durch den intertextuellen Bezug immer auf bestimmte Facetten des Charakters Nabokovs schließen können, beziehungsweise stellt der intertextuelle Bezug praktisch eine Zusatzcharakterisierung dar. Nabokov streut, anstatt seine Figuren plump und banal ausschließlich durch Beschreibung oder ihr Handeln zu charakterisieren, Brotkrumen für den Leser, die man aufsammeln kann, um die beschriebenen Personen besser zu verstehen und interpretieren zu können.

Würden auch die Charaktere selbst erkennen, dass es sich um einen solchen Hinweis auf ihr Schicksal, oft aber sogar auf die Lösung ihrer jeweiligen Problematik handelt, könnten sie sich damit oft vor Tragik bewahren. Im Regelfall bleibt es jedoch dabei, dass der Leser den Hinweis zwar erkennt, er der Figur allerdings verschlossen bleibt. Eine besondere Ausnahme stellt dabei natürlich Fyodor dar, der eben durch die Erkenntnisse aus der Lektüre Gogols, sein eigenes Schicksal aktiv beeinflusst und sich damit praktisch rettet. Somit kann man sagen, dass der intertextuelle Bezug einerseits natürlich die Ebene des Lesers anspricht um dort zusätzlich Information bereitzustellen, andererseits aber auch der Figur selbst dienen kann.

Abschließend ist zu sagen, dass Nabokovs Werke stark durch den Einfluss vieler Autoren, darunter insbesondere eben auch Gogol, geprägt wurden. Diese Prägung erhält in diesem Fall eine sehr vordergründige Rolle, da sie über die allgemeine Beeinflussung von Stil und Schreibrichtung hinaus gehen, sondern Nabokov unglaublich aktiv, Gogol inhaltliche und inhaltserweiternde Rollen zukommen lässt. Eben diese zusätzliche Ebene der Texte spielt bei Nabokov eine wesentliche Rolle und sie ist es auch, die auch einen besonderen Reiz ausübt, der darin besteht, die richtigen Schlüsse aus den intertextuellen Hinweisen zu ziehen.

6. BIBLIOGRAFIE

6.1. Primärliteratur

Gogol, Nikolai: *Die großen Erzählungen*. Berlin: Insel Taschenbuch Verlag, 2008.

Nabokov, Vladimir: *Despair*. London: Penguin Modern Classics, 2000.

Nabokov, Vladimir: *The Gift*. London: Penguin Classics, 2010.

Nabokov, Vladimir: *King, Queen, Knave*. London: Penguin Classics, 2012.

Nabokov, Vladimir: *The Luzhin Defense*. London: Penguin Classics, 2012.

Nabokov, Vladimir: *Nikolaj Gogol*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1990.

Nabokov, Vladimir: *Novellas*. London: Penguin Classics, 2012.

6.2. Sekundärliteratur

Alexandrov, Vladimir E.: „The Defense”, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland Publishing Inc., 1995, S. 75-88.

Alexandrov, Vladimir E.: „Nature and Artifice”, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland Publishing Inc., 1995, S. 553-556.

Balestrini, Nassim W.: *Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung*. München: Otto Sagner, 2009.

Barabtarlo, Gennady: „Nabokovs trinity (On the movement of Nabokov's themes)”, in: Connolly, Julian W. (Hg.): *Nabokov and his fiction. New Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, S. 109-138.

Becker, Sabina: „Literaturwissenschaftliche Methoden und Theorien“, in: Becker, Sabina; Hummel, Christine und Sander, Gabriele (Hg.): *Grundkurs Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Reclam, 2010, S. 219-285.

Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov: the Russian years*. Princeton University Press: Princeton, 1990.

Broich, Ulrich: „Bezugsfelder der Intertextualität.“ in: Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985, S. 48-77.

Broich, Ulrich: „Formen der Markierung von Intertextualität.“ in: Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985, S. 31-47.

Bush, Jamie: „Authorial Authority: Johnson's Life of Savage and Nabokov's Nikolai Gogol“, in: *Biography* Vol. 19 (1996), S. 19-40.

Connolly, Julian W.: „The Function of Literary Allusion Nabokov's Despair“, in: *American Association of Teachers of Slavic and East European Languages. The Slavic and East European Journal* Vol 26 (1982), S. 302-313.

Connolly, Julian W.: The major Russian novels. in: Connolly, Julian W. (Hg.): *The Cambridge Companion to Nabokov*: Cambridge University Press, Cambridge, 2007, S. 135-150.

Connolly, Julian W.: *Nabokov's Early Fiction. Patterns of self and other*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Davydov, Sergej: „Despair“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland Publishing Inc., 1995, S. 88-101.

Davydov, Sergej: „Poshlost“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland Publishing Inc., 1995, S. 628-632.

Dolinin, Alexander: „The Gift“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland Publishing Inc., 1995, S. 135-169.

Fanger, Donald: „Nabokov and Gogol“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland Publishing Inc., 1995, S. 420-428.

Grübel, Rainer: „Der sublime Schein planender und geplanter Wirklichkeit und die Realität der Täuschung in Nabokovs *Die Verzweiflung* (Otcajanie). Zur Wahrheit der Lüge im ästhetischen Sinne“, in: Smirnov, Igor (Hg.): *Hypertext Despair Studien zu Vladimir Nabokovs Roman-Rätsel*. München: Otto Sagner, 2000, S. 71-98.

Günther, Hans: *Das Groteske bei N.V. Gogol'. Formen und Funktionen*. München: Otto Sagner, 1968.

Heftrich, Urs: *Gogol's Schuld und Sühne. Versuch einer Deutung des Romans Die toten Seelen*. Stuttgart: Guido Pressler, 2004.

Herlth, Jens: „Nikolaj Gogol. Tschitschikows Abenteuer oder Die toten Seelen. Ein Poem. (Pochoshdenija Tschitschikowa ili Mjortwyje duschi. Poema)“, in: Zelinsky, Bodo (Hg.): *Russische Buchillustrationen*. Köln: Böhlau, 2009, S. 140-141.

Johnson, Barton D.: „The Eye“, in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland Publishing Inc., 1995, S. 130-135.

Johnson, Barton D.: „Eyeing Nabokov's Eye“, in: *Canadian-American Slavic Studies* 19/3 (1985), S. 328-350.

Keil, Rolf-Dietrich: *Nikolai W. Gogol*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1990.

Köppl, Catharina: *Intertextualität in Vladimir Nabokovs Roman Despair*. Dipl., Universität Wien, Wien, 2006.

Ladenson, Elisabeth: „Nabokov's Canon", in: *The Romantic Review* 100 (2009), S. 137-146.

Larsson, Andreas: *Gogol' und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen“ und der „Revisor“ als Beispiele für ein grundlegendes Thema in den Werken von N.V. Gogol'*. München: Sagner, 1992 (= Slavistische Beiträge, Bd. 288).

McLean, Hugh: „Lectures on Russian Literature", in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland Publishing Inc., 1995, S. 258-274.

Morton, Donald E.: *Vladimir Nabokov*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1997.

Nabokov, Vladimir: *Gesammelte Werke. 20. Deutliche Worte. Interviews, Leserbriefe, Aufsätze*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1993.

Nabokov, Vladimir: *Die Kunst des Lesens*. Meisterwerke der russischen Literatur. Fischer: Frankfurt am Main, 1984

Nabokov, Vladimir: *Strong Opinions*. London: Penguin Books, 2011.

Nicol, Charles: „Teaching", in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland Publishing Inc., 1995, S. 705-709.

Parker, Stephen Jan: „Critical Reception", in: Alexandrov, Vladimir E. (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland Publishing Inc., 1995, S. 67-75.

Pfister, Manfred: „Konzepte der Intertextualität“ in: Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985, S. 1-30.

Pifer, Ellen: *Nabokov and the Novel*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

Schulte-Middelich, Bernd: „Funktionen intertextueller Textkonstitution“ in: Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985, S. 197-242.

Shapiro, Gavriel: „Setting his myriad faces in his text: Nabokov's authorial presence revisited“, in: Connolly, Julian W. (Hg.): *Nabokov and his fiction. New Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, S. 15-35.

Seljak, Anton: „Intertextualität“, in: Schmid, Ulrich (Hg.): *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Reclam, 2010, S. 76-98.

Setchkarev, Vsevolod: *N. V. Gogol. Leben und Schaffen*. Berlin: Osteuropa Institut, 1953.

Toker, Leona: „The dead are good mixers: Nabokov's versions of individualism“, in: Connolly, Julian W. (Hg.): *Nabokov and his fiction. New Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, S. 92-108.

Zimmer, Dieter E. (Hg.): „Nachwort“, in: Nabokov, Vladimir: *Die Gabe*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2012, S. 603-621.

Zimmer, Dieter E. (Hg.): „Nachwort“, in: Nabokov, Vladimir: *König Dame Bube*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999, S. 367-413.

Zimmer, Dieter E. (Hg.): „Nachwort“, in: Nabokov, Vladimir: *Lushins Verteidigung*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2010, S. 303-318.

Zimmer, Dieter E. (Hg.): „Nachwort“, in: Nabokov, Vladimir: *Nikolaj Gogol*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1990.

Zimmer, Dieter E. (Hg.): „Nachwort“, in: Nabokov, Vladimir: *Verzweiflung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001, S. 285-304.

7. ANHANG

7.1. Zusammenfassung

Ziel dieser Arbeit war es, Nabokovs russische Romane unter dem Aspekt der Intertextualitätsforschung zu betrachten. Dabei handelt es sich um jene Literaturbetrachtung, die sich mit Beziehungen zwischen Texten befasst und untersucht, wie ein älterer Text in einen neuen eingearbeitet wird. Aufgrund Nabokovs umfangreichen prosaischen Schaffens, fokussiert sich diese Arbeit allein auf die intertextuellen Bezüge zu einem einzigen russischen Autor, nämlich Nikolai Gogol. Jeder einzelne Roman Nabokovs bietet eine ausreichende Anzahl an Hinweisen auf eine große Zahl kanonischer Autoren, doch lag der besondere Ansporn dieser Arbeit darauf, die Referenzen nur eines einzigen, ausgewählten Autors in den gesamten Werken Nabokovs erst einmal aufzuspüren und wiederzugeben.

Im Zentrum dieser Arbeit steht dann die Analyse dessen, was Nabokov mit der intertextuellen Anreicherung seiner Romane mit Primärwerken Gogols erzielen wollte und wie sich die Funktionen der Referenzen in den unterschiedlichen Prä- und Folgetexten unterscheiden oder auch ähneln. In allen Fällen der intertextuellen Bezüge handelt es sich um Einzelreferenzen mit steter Autorenintention und alle sind zum Funktionstyp 2 zu zählen. In jeweils fünf russischen Romanen Nabokovs gibt es Anspielungen auf insgesamt vier Primärwerke Gogols.

Das erste wäre „*The Nose*.“ Hier dienen die Anspielungen der Charakterisierung von Protagonisten aus „*King, Queen, Knave*“ und „*Despair*.“ So ist Franz etwa, wie Kovalev, nicht in der Lage wahre Intimität zu erleben, da er zu sehr auf Äußeres bedacht ist. Franz kann besser mit Illusionen umgehen, als mit der Realität. Die Anspielungen auf „*The Nose*“ dienen auch bei Hermann dazu, ihn zu charakterisieren. Sie zeigen seine Fehleinschätzungen und seine Unvollkommenheit.

Ebenso dienen die Hinweise auf „*Memories from a Madman*“ der Charakterisierung von Hermann und Smurov. Beide verfallen wie Popriščin dem Wahnsinn. Doch ist hier neben der Charakterisierung der Protagonisten, eine weitere Funktion der intertextuellen Bezüge hinzugekommen, nämlich die Möglichkeit für Nabokov seine Auffassung von Kunst wiederzugeben.

In „*The Overcoat*“ ist neben der unterstützenden Funktion der Figurenbeschreibung noch die Erzähltechnik Gogols in „*The Luzhin Defense*“ von Nabokov übernommen worden. Es ist Aufgabe des Lesers diese zu erkennen, so wie in allen bisherigen Fällen stellt Nabokov die Aufgabe, Parallelen auf der Ebene der Erzähltechnik als auch Parallelen auf Figurenebene zu erkennen.

Bei den Referenzen zu „*Dead Souls*“ ändert sich dies, hier lesen drei Protagonisten „*Dead Souls*“ und Nabokov räumt erstmals auch den Figuren, und nicht nur wie bisher den Lesern, die Möglichkeit ein, die Parallelen und sich selbst zu erkennen. Ebenso wie nur der Leser, der dies erkennt, wahres Vergnügen an der Lektüre finden kann, so kann sich auch nur die Figur, die sich erkennt und danach handelt, retten. Die intertextuellen Bezüge zu „*Dead Souls*“ sind eine Art Prüfung der Figuren, ob sie verstanden haben und ob sie das Gelesene auf ihre eigenen Situationen anwenden können. Zwei von Dreien schaffen dies nicht. Dreyer aus „*King, Queen, Knave*“ kann, obwohl künstlerisches Potential vorhanden ist, kein wahrer Künstler nach Nabokovs Definition werden, ebenso wenig wie Luzhin in „*The Luzhin Defense*.“ Einzig Fyodor schafft dies und ist somit der erste Charakter Nabokovs, der dessen hohen Ansprüchen an Kunst gerecht wird. Wie der Titel „*The Gift*“ schon verheißt ist er der einzige, der wahres Talent besitzt und Nabokovs Prüfung besteht.

7.2. Curriculum Vitae

Persönliche Informationen	
Vorname Nachname	Bojana Bogdanov BA
Staatsangehörigkeit	Serbien
Geburtsdatum	08/11/1985
Berufserfahrung	
Zeitraum	01/09/2013 - zurzeit
Positionsbezeichnung	Mitarbeiterin Bibliothek
Wichtigste Tätigkeiten und Zuständigkeiten	Verwaltung Vorlass Erstellung bibliografischer Angaben Recherchetätigkeit
Zeitraum	07/05/2013 – 31/08/2013
Positionsbezeichnung	Mitarbeiterin Digitalisierung
Wichtigste Tätigkeiten und Zuständigkeiten	Bearbeitung von Digitalisierungsaufträgen von Verlagen und sonstigen Kulturbetrieben Digitalisierung von Partituren, Büchern, Zeitschriften, uvm. Unterstützung bei Veranstaltungen (Vorbereitung und Umsetzung)
Name und Adresse des Arbeitgebers	Don Juan Archiv Wien Trautsongasse 6, 1080 Wien (Österreich)
Branche	Literatur, Archiv- und Verlagswesen
Zeitraum	03/2013- 04/2013
Positionsbezeichnung	Praktikantin
Wichtigste Tätigkeiten und Zuständigkeiten	Sortierung der Bibliothek, Beschlagwortung Bibliothek, Mitarbeit bei Veranstaltungen
Name und Adresse des Arbeitgebers	Literaturhaus Wien Seidengasse 13, 1070 Wien (Österreich)
Branche	Literatur, Archiv- und Verlagswesen
Zeitraum	02/2013-04/2013
Positionsbezeichnung	Praktikantin Presse- und Öffentlichkeitsarbeit
Wichtigste Tätigkeiten und Zuständigkeiten	Verfassen von Pressetexten, Archivierung der Medienmeldungen Pflege des Pressespiegels Lektorat und Korrektorat (Einarbeitung und Kontrolle der Korrekturen, eigenständige Lektoratstätigkeit Bewertung von Manuskripten
Name und Adresse des	Braumüller Verlag

Arbeitgebers	Servitengasse 5, 1090 Wien (Österreich)
Branche	Literatur, Archiv- und Verlagswesen
Zeitraum	10/2012-01/2013
Positionsbezeichnung	Forschungspraktikum
Wichtigste Tätigkeiten und Zuständigkeiten	Recherche in den Bereichen Österreichische Filmgeschichte und Medienkomparatistik Bibliothekarische Tätigkeiten Unterstützung bei Veranstaltungen (Vorbereitung und Umsetzung)
Name und Adresse des Arbeitgebers	Filmarchiv Austria Obere Augartenstraße 1, 1020 Wien (Österreich)
Branche	Literatur, Archiv- und Verlagswesen
Ausbildung	
Zeitraum	11/2011 - zurzeit
Ausbildungstyp	Masterstudium Komparatistik Masterarbeit: Intertextuelle Bezüge zwischen Vladimir Nabokov und Nikolaj Gogol
Name der Ausbildungseinrichtung	Universität Wien
Zeitraum	10/2008-11/2011
Ausbildungstyp	Bachelorstudium Komparatistik Schwerpunkt auf angewandte Literaturwissenschaft (Verlagswesen, Literaturmanagement und PR)
Name der Ausbildungseinrichtung	Universität Wien
Zeitraum	10/2007-06/2008
Ausbildungstyp	Translationswissenschaften Bildungssprache: Deutsch 1. Fremdsprache : Bosnisch/Kroatisch/Serbisch 2. Fremdsprache : Spanisch
Name der Ausbildungseinrichtung	Zentrum für Translationswissenschaften, Universität Wien
Zeitraum	09/2003- 06/2007
Erworbene Qualifikation	Reifeprüfung (Matura)
Ausbildungstyp	Handelsakademie Fokus auf Marketing und Internationale Geschäftstätigkeiten
Name der Ausbildungseinrichtung	International Business College Hetztendorf Hetzendorfer Straße 66-68, 1120 Wien (Österreich)