

Biographie, Autobiographie und Parodie

Vladimir Nabokovs Selbsterschaffung und Selbstzerstörung

Ulrich Schmid

Vladimir Nabokov war ein erklärter Biographiegegner. In seinen Literaturvorlesungen an der Cornell Universität erklärte er störrisch:

»I hate tampering with the precious lives of great writers and I hate Tom-peeping over the fence of those lives – I hate the vulgarity of ›human interest‹, I hate the rustle of skirts and giggles in the corridors of time – and no biographer will ever catch a glimpse of my private life.«¹

Mit dieser kategorischen Absage ist die Sache aber noch nicht erledigt. Gerade das laute Rauschen, mit dem Nabokov den Vorhang vor seinem Privatleben zuzieht, muss misstrauisch machen. Es macht einen großen Unterschied, ob man nichts über sein Privatleben sagt oder ob man sagt, dass man nichts darüber sagt. Kaum ein anderer Autor hat Exhibitionismus und Publikumsscheu so eng miteinander verschränkt wie Nabokov.

Ein gutes Beispiel bietet eines der raren Fernsehinterviews, das Vladimir Nabokov am 30. Mai 1975 in der Sendung »Apostrophes« gegeben hatte. Das Gespräch gehorchte den üblichen Regeln, die Nabokov bei allen Interviews stellte: Die Fragen mussten vorher eingereicht werden, und Nabokov las seine ebenfalls vorbereiteten Antworten ab.

Die Sendung selbst ist ein nabokovianisches Kunstwerk, das offensichtliche und versteckte Täuschungen kombiniert. Die Kameraführung suggeriert zu Beginn, dass Nabokov seine Antworten spontan gibt. Allerdings wird der Zuschauer bald misstrauisch, weil Nabokovs Sätze allzu elaboriert daherkommen. Der Verdacht findet eine visuelle Bestätigung: Am Ende der Sendung nimmt die Kamera eine neue Perspektive ein, in der die Konstruktion der Gesprächssituation offen gelegt wird. Nabokov versteckt sich hinter einer Wand

1 | Nabokov, Vladimir: Lectures on Russian Literature, New York: Harcourt Brace Jovanovich cop. 1981, S. 138.

seiner Bücher und liest von seinen berühmten Karteikarten ab, auf denen er auch seine Romane konzipierte.

Abbildung 1: Nabokov in der Sendung »Apostrophes« 30. Mai 1975



Quelle: <http://www.ina.fr/video/CPB75050355>

Das ist die offensichtliche Täuschung. Die versteckte Täuschung liegt darin, dass Nabokov während der langen Sendung eine Stärkung brauchte. In seinem letzten Lebensjahrzehnt trank Nabokov relativ viel: Wenn er morgendliche Besucher im Montreux Palace empfing, bestellte er schon mal an der Bar einen Whisky. Im Interview bietet ihm der Moderator Bernard Pivot Tee aus einer Kanne an, in der sich aber Whisky befindet. Nabokov kommentiert das Einschenken mit den Worten: »Il est un peu fort!« Der Moderator lacht über diese Bemerkung, den unwissenden Fernsehzuschauern bleibt dieser Witz hingegen verborgen.

Auch der Inhalt dieser Selbstpräsentation ist bemerkenswert. Nabokov, der ja niemandem Einblick in sein Privatleben gewähren wollte, beginnt mit einer Schlafzimmerszene, mithin dem intimsten Raum überhaupt. Allerdings zeigen groteske Details wie die Erwähnung der Schlafmütze, dass Nabokov sich hier über den Voyeurismus der Zuschauer lustig macht. Der satirische Modus wird durch die Hamlet-Verballhornung »Prendre ou ne pas prendre un somnifère?« bestätigt.

In diesem Interview sind alle Selbstpräsentationsstrategien von Vladimir Nabokov präsent. Meine These lautet, dass Nabokov eigentlich über gar keine angebbare Biographie verfügt. Er experimentiert mit den Lebensentwür-

fen seiner literarischen Helden (in diesem Sinne ist die Bücherwand aus dem Fernsehinterview eine realisierte Metapher), dabei sind aber nicht irgendwelche konkreten Episoden, sondern das Experimentieren selbst das Tertium Comparationis zu Nabokovs Leben. Alle Nabokov-Romane verfügen über eine prominente biographische Thematik, die aber nur funktional, nicht inhaltlich auf Nabokovs Biographie bezogen werden kann.

In einem durchaus phantastischen Setting hat Nabokov die Problematik der Selbstpräsentation in seinem frühen Roman *The Eye* (russ. 1930, engl. 1965) gestaltet. Ein Ich-Erzähler, der nicht mit der Last fertig wird, »dauernd sich seiner selbst bewusst zu sein«, jagt sich eine Kugel durch den Kopf. Auf wundersame Weise überlebt das Bewusstsein sogar den körperlichen Tod und existiert als »Auge« weiter – hier kommt die Homophonie zwischen »I« und »Eye« zum Tragen. Das Auge wandert umher und sammelt die verschiedenen Eindrücke, die einzelne Handlungsfiguren von einem geheimnisvollen Smurov haben, der als Homosexueller, Casanova, Hochstapler, Kriegsheld oder Sowjetspion auftritt. Schließlich stellt sich heraus, dass Smurov und der Ich-Erzähler identisch sind. Der Roman endet mit einer philosophischen Überlegung:

»I do not exist: there exist but the thousands of mirrors that reflect me. With every acquaintance I make, the population of phantoms resembling me increases. Somewhere they live, somewhere they multiply. I alone do not exist. [...] And then will come the day when the last person who remembers me will die. A fetus in reverse, my image, too, will dwindle and die within the last witness of the crime I committed by the mere fact of living.«²

Leben als Verbrechen – diese Metapher wird von Nabokov im Roman *Despair* realisiert: Der Protagonist ermordet hier einen Landstreicher, um dessen Identität zu stehlen. Das Ende des Romans kann als Umkehrung von *The Eye* gelesen werden, wo der Ich-Erzähler und sein Spiegelobjekt zusammenfielen. In *Despair* stellt sich heraus, dass überhaupt keine Ähnlichkeit zwischen dem Täter und dem Opfer besteht.

Bereits 1927 hatte Nabokov in der Kurzgeschichte *Horror* den Prozess der Ich-Identifikation vor dem Spiegel als höchst problematisch dargestellt:

»Und je genauer ich mein eigenes Gesicht untersuchte, die unbekannten, matten Augen, das Schimmern kleiner Haare auf meinem Kiefer, den Schatten entlang meiner Nase, je überzeugter ich zu mir selbst sagte: Das bin ich, und meinen Namen laut aussprach, desto unverständlicher wurde es, warum das ausgerechnet ich sein sollte, und desto schwieriger wurde es für mich, dieses Gesicht mit einem unverständlichen Ich im Spiegel zu identifizieren.«³

2 | Nabokov, Vladimir: *The Eye*, New York: Vintage International 1990, S. 103.

3 | Nabokov, Vladimir: *Vozvraščenie Čorba. Rasskazy i stichi*. Berlin 1930, S. 27.

Die Kongruenz von Selbstbild und Fremdbild ist bei Nabokov nur als künstliche Operation möglich. In *The Eye* gibt es eine bemerkenswerte Szene in einem Laden, in das Ich und sein Spiegelbild aufeinander zulaufen:

»As I pushed the door, I noticed 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. I walked out into the street.«⁴

Nabokov ist also kaum willens, sein Ich mit einer festen Qualität auszustatten. Es kommt ihm vor allem darauf an, das Ich präsentierbar zu machen. Deutlich kann man dieses Bestreben an der Struktur seiner Autobiographie *Speak, Memory* ablesen. Von der abenteuerlichen Textgeschichte dieses Buchs ist vorerst nur wichtig, dass verschiedene Versionen auf Französisch, Englisch und Russisch geschrieben wurden. Dabei ist die Sprache nicht einfach ein neutrales Medium, sondern füllt einen kulturellen Kontext aus, der jeweils auch Nabokovs Selbstpräsentation determiniert.

Am interessantesten ist der Titel der ersten US-amerikanischen Ausgabe: *Conclusive Evidence*. Nabokov erklärte, dass der biographische Text der »schlüssige Beweis« sei, dass der Autor tatsächlich gelebt habe. Mit anderen Worten: Das Leben an sich stellt die Existenz eines Subjekts noch nicht sicher. Die Autobiographie ist nicht ein sekundärer Effekt des Lebens, sondern eine primäre Ursache.

Die Brüchigkeit der Ich-Existenz spiegelt sich auch im Kapitelaufbau der Autobiographie. Nur vordergründig weist *Speak, Memory* eine chronologische biographische Ordnung auf. Eigentlich ist das Buch viel eher eine Sammlung von Biographien anderer Personen, die mit Nabokov in engen Kontakt getreten sind: Die heimwehkranken Westschweizer Gouvernante, der reiche Onkel, eine Kinder-Urlaubsliebe, der Vater, die Mutter, die Jugendgeliebte. Fast wichtiger als die Anwesenden sind die Abwesenden: Erst in der letzten Fassung von 1966 gibt es einen kurzen Passus über den homosexuellen Bruder Sergej, der in einem Nazi-Camp umgebracht wurde, die Ehefrau Véra taucht nicht mit Namen auf, sondern wird unvermittelt mit »Du« angesprochen, der gemeinsame Sohn Dmitri wird überhaupt nicht erwähnt.

Nabokov geht in einer berühmten Stelle sogar so weit, sich selbst in der dritten Person darzustellen – nämlich unter seinem Pseudonym *Sirin*, das er als junger Autor verwendet hatte, um nicht mit seinem berühmten Vater verwechselt zu werden:

»But the writer that interested me most was naturally Sirin. [...] Among the young writers produced in exile he was the loneliest and most arrogant one. [...] Across the dark sky

of exile, Sirin passed [...] like a meteor, and disappeared, leaving nothing much else behind him than a vague sense of uneasiness.«⁵

In einer satirischen Selbstrezension aus dem Jahr 1950 bezeichnet Nabokov diesen Kunstgriff als die etwas »ärgerliche Methode, sich selbst in der dritten Person anzusprechen.«⁶

Seine eigentliche Biographie für das interessierte Publikum schrieb Nabokov deshalb nicht selbst, sondern ließ sie von einem jungen Slavisten verfassen, den er 1964 während eines Gastvortrags in Harvard kennen gelernt hatte. Andrew Field veröffentlichte insgesamt drei Bücher über Nabokov: *Vladimir Nabokov. His Life in Art* (1967), *Vladimir Nabokov. His Life in Part* (1973) und *VN. The Life and Art of Vladimir Nabokov* (1986).

Die Geschichte dieser drei Biographien ist eine Geschichte der gegenseitigen Entfremdung der beiden Autoren. Nabokov hatte Field zunächst noch mit zahlreichen Informationen ausgestattet und war auch mit der ersten Biographie durchaus zufrieden. Als Field ihm jedoch 1973 sein 678 Seiten starkes Manuskript des zweiten Buchs ablieferte, mochte sich Nabokov in diesem Porträt nicht mehr wiedererkennen. Besonders erbost hatte ihn die Tatsache, dass Field nicht nur mit Bekannten und Familienangehörigen über Nabokov gesprochen hatte, sondern sogar eine Zeitungsannonce aufgegeben hatte, in der er Zeitzeugen zur Kontaktaufnahme mit ihm ermunterte. In der Tat konnte er aufgrund von Informationen Dritter Nabokovs Liebesleben rekonstruieren, so etwa die fünfmonatige Affäre mit Irina Guadanini in Paris 1937 – seine jüdische Frau Véra war zu dieser Zeit allein mit dem zweijährigen Sohn in Hitlers Berlin.

Nabokovs Indignation hat natürlich zunächst den Grund, dass er die Kontrolle über seine Biographie in der Hand behalten wollte. Er konnte allerdings keine richtigstellende Autobiographie publizieren, weil er ja mit *Speak, Memory* und den zahlreichen Vorgängertexten schon abschließend zu seinem eigenen Leben Stellung genommen hatte. Deshalb entschloss er sich, selbst eine Parodie auf seine eigene Biographie zu schreiben.

Look at the Harlequins! (1974) ist Nabokovs letzter Roman, in dem er seine eigene Biographie auf groteske Weise verzerrt. Der Protagonist dieser Autobiographie, wie der Text mehrmals unterstreicht, ist Vadim Vadimych N. Er erinnert sich nur noch an den ersten Buchstaben, er erwägt die Varianten Notorov, Nebesnyy, Nabedrin, Nablidze oder Naborcroft.⁷ Der an Demenz leidende Ich-Erzähler hat je sechs Romane auf Englisch und Russisch verfasst, die

5 | Nabokov, Vladimir: *Speak Memory*, New York: Vintage Books 1998, S. 219.

6 | Ebd., S. 244.

7 | Nabokov, Vladimir: *Novels 1969-1974*. Ada, Transparent Things, *Look at the Harlequins!* New York: Literary Classics of the United States 1996, S. 743.

sich leicht als falsche Versionen von Nabokovs eigenen Werken identifizieren lassen. In *Look at the Harlequins!* konterkariert Nabokov eine simplifizierende autobiographische Lektüre seiner Werke. Vadim Vadymich hat tatsächlich – wie Humbert Humbert aus *Lolita* – ein erotisches Verhältnis mit der Tochter seiner Frau und fährt mit ihr von Motel zu Motel durch ganz Amerika. Der biographistische Kurzschluss wird hier zum handlungsstiftenden Motiv.

Andrew Field hat noch einmal auf Nabokovs *Look at the Harlequins!* reagiert, das natürlich auf ihn gemünzt war. In einem furiosen Vorwort zu seinem letzten Nabokov-Buch hat er mit dem Nabokov-Clan abgerechnet, der Informationen nur an genehme Biographen weiterreicht. Bereits nach Nabokovs Tod hat der Australier Brian Boyd den Status eines Hofbiographen erreicht, allerdings um den Preis einer weitgehend unkritischen Rezeption von Nabokovs Werk. Boyd findet sogar noch für die beiden letzten, deutlich missratenen Romane lobende Worte. Überdies rechnet auch Boyd ganz im Sinne Nabokovs mit Andrew Field ab und wirft ihm offen Undankbarkeit und Illoyalität gegenüber der Nabokov-Familie vor. Generell schwelgt Boyd in Superlativen, wenn es um Nabokovs künstlerische Fähigkeiten geht, und übernimmt sogar Nabokovs Nichtanerkennung von Freud. Boyd versucht auch angestrengt, allen Fußangeln auszuweichen, die Field in seiner Nabokov-Biographie ausgelegt hatte. So wird die Guadanini-Affäre zwar erwähnt, gleichzeitig soll aber der Leser mit Nabokov Mitleid fühlen, dessen nervös bedingte Psoriasis sich zu dieser Zeit besonders stark bemerkbar machte.⁸

Die Guadanini-Affäre von 1937 ist nicht nur als biographisches Problem von Bedeutung, sondern markiert auch den Wendepunkt in Nabokovs habituellem Selbstpräsentation. Man kann vier Stadien in Nabokovs Präsentationsstrategien der eigenen Person feststellen, die sich auch in seiner hegelianischen Ausdeutung seiner wichtigsten Lebensetappen spiegeln.

Während seiner Berliner Zeit in den dreißiger Jahren wählt Nabokov als biographisches Vorbild den russischen Nationaldichter Alexander Puškin, der exakt ein Jahrhundert vor ihm geboren wurde. Nabokovs Selbststilisierung als Puskin des 20. Jahrhunderts ging bis in den hygienischen Habitus hinein: Er unterstrich gegenüber seinem Biographen Andrew Field, dass Puškin jeden Tag ein Bad nahm.⁹ Diese aristokratische Gewohnheit strich er des Öfteren gegenüber Gesprächspartnern für seine eigene Person heraus – so auch im Interview mit Bernard Pivot. Dabei versteht es sich fast von selbst, dass Nabokov ein Poesiefragment von Puškin zu Ende dichtete und sich zum einzig kompetenten Kommentator von Puškins Versroman *Evgenij Onegin* erklärte

8 | Meyer, Priscilla: Review of Brian Boyd: Nabokov. The Russian Years, in: Slavic and East European Journal 35,3 (1991), S. 445–446.

9 | Field, Andrew: Nabokov. His Life in Part, New York: The Viking Press 1977, S. 40.

und darin sogar biographische Verbindungen zwischen seiner eigenen Familie und Puškin zog.

1940 vollzog Nabokov den Sprachwechsel ins Englische und orientierte sich an William Shakespeare. In einem berühmten Gedicht aus dem Jahr 1941 behauptete Nabokov unbescheiden von sich selbst, bereits ein russischer Shakespeare gewesen zu sein:

»To many things I've said the word that cheats
the lips and leaves them parted (thus: *prash-chai*
which means »good-bye«) -- to furnished flats, to streets,
to milk-white letters melting in the sky;
[...]
To all these things I've said the fatal word,
using a tongue I had so tuned and tamed
that -- like some ancient sonneteer -- I heard
its echoes by posterity acclaimed.«¹⁰

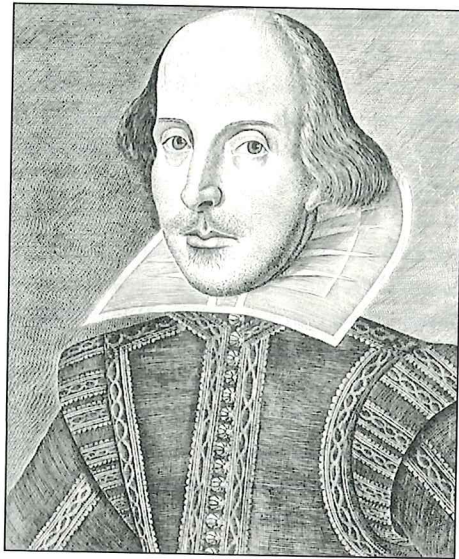
Sein eigenes Lieblingsporträt von sich zeigt Nabokov schreibend an seinem Pult. Vor allem das zur Maske erstarrte ernste Gesicht und die nach hinten gekämmten Haare erinnern an das berühmte Droeshout-Porträt aus der Londoner Folio-Ausgabe von 1623. Nabokov selbst hatte in seinem Roman *Bend Sinister* dieses Porträt als »unheimliche Komposition von zwei linken Armen und einer Maske« charakterisiert.¹¹

Abbildung 2 und 3: Shakespeare und Nabokov



10 | Nabokov, Vladimir: Softest of Tongues. In: Atlantic Monthly 168/765 (1941), S. 765.

11 | Nabokov, Vladimir: Bend Sinister, New York: Vintage Int. 1990, S. 106.



Quelle: Stephanie Nobler: *Shakespeare's face. The Story Behind the Recently Discovered Portrait*. London 2002, 206. Ellendea Proffer: *Vladimir Nabokov. A Pictorial Biography*. Ann Arbor 1991, 73.

Zwar überwiegt die Puškin-Stilisierung in Nabokovs russischer Phase und die Shakespeare-Stilisierung in der englischen Schaffenszeit. Man darf aber nicht übersehen, dass Nabokov sich selbst als Synthese der beiden Weltautoren sah. Zu diesem Zweck lud er sein Geburtsdatum, den 23. April 1899, symbolisch auf. Der 23. April ist auch der Geburtstag von Shakespeare, 1799 wurde Puškin geboren. In einem Interview aus dem Jahr 1967 wies Nabokov unmissverständlich auf die eminente Position dieser beiden Autoren hin:

»Pushkin's blood runs through the veins of modern Russian literature as inevitably as Shakespeare's through those of English literature.«¹²

Nabokov gab diese offensichtliche Selbststilisierung allerdings bald auf, und zwar zugunsten eines anderen Vorbilds, das bereits in seinem großen Roman *Die Gabe* und in der Autobiographie *Speak, Memory* einen prominenten Platz einnimmt – seines Vaters.

¹² | Appel, Alfred: »An Interview with Vladimir Nabokov«, in: L.S. Dembo: *Nabokov. The Man and his Work*, Madison: University of Wisconsin Press 1967, S. 19-44, hier S. 20.

Abbildung 4: Ausweisfotos von Nabokovs Vater und Nabokov



Quelle: Andrew Field: *Nabokov. His Life in Part*. New York 1977, 208.

Es gibt ein wenig bekanntes Bild aus den späten vierziger Jahren, in denen Nabokov einen Schnurrbart trägt. Ein Vergleich mit einem Porträt seines Vaters macht deutlich, wie stark hier die Anlehnung an den Habitus des Vaters ist. In *Speak, Memory* erscheint das aristokratische Leben im russischen Elternhaus als direkter Ausdruck des göttlichen Willens des Vaters. Neben der alles überragenden Gestalt des Vaters wird sogar die Venus von Milo auf dem Treppenaussatz zu einer »armlosen Göttin«.¹³ Es ist bezeichnend, dass auch Nabokovs erster Biograph Andrew Field sein Vertrauen dadurch gewann, dass er ihm ein seltenes antiquarisches Buch des Vaters als Geschenk überreichte.

Spätestens mit dem Welterfolg von *Lolita* 1955 war aber klar, dass Nabokov die Präsentation seines Ich nicht mehr an tote Vorbilder anlehnen konnte. Gleichzeitig blieb seine eigene Biographie unzerzählbar. Nabokov hatte schon in einem Festvortrag zu Puškins 100. Todestag 1937 erklärt, man könne keine fiktionisierten Biographien schreiben. Jeder auch noch so wohlgemeinte Versuch in dieser Richtung produziere nur einen »monströsen Witz«, indem das Leben des Dichters in ein »Pastiche seiner Kunst« und der Mensch in eine »makabre Puppe« verwandelt werde.¹⁴

¹³ | Nabokov, Vladimir: *Speak Memory*, S. 146. Vgl. Diment, Galya: »Nabokov's Biographical Impulse: Art of Writing Lives«, in: Julian W. Connolly (ed.): *The Cambridge Companion to Nabokov*, Cambridge: Cambridge Univ. Press 2005, S. 170-184, hier S. 178.

¹⁴ | Nabokov, Vladimir: »Pouchkine ou le vrai et le vraisemblable«, in: *La Nouvelle Revue française* 25/282 (1937), S. 362-378.

Genau diesen Mechanismus wandte der späte Nabokov auch auf seine eigene Biographie an. Nicht nur in seinen beiden letzten Romanen, sondern auch in seinen Fotoporträts spielte er den Exzentriker, damit kein Biograph seine Identität verfälschen konnte. Das Groteske kann nicht noch weiter verzerrt werden. Berühmt geworden sind die Fotos, auf denen der alte Nabokov in Bubenmanier mit verbissener Miene einem Schmetterling nachjagt.

Abbildung 5: Nabokov auf Schmetterlingjagd



Quelle: Horst Tappe: Nabokov. Basel 2001, 45.

Die Selbstparodie, die ja auch als Subtext in dem »Apostrophes«-Interview von 1975 präsent ist, muss wahrscheinlich letztlich als Ironisierung einer problematischen Selbstwahrnehmung gedeutet werden. Nabokov hielt sich für den bedeutendsten lebenden Prosaautor der Weltliteratur, dem aber in seinen letzten Jahren weder vom Publikum noch von den zuständigen Institutionen (nämlich der Schwedischen Akademie) die ihm gebührende Würdigung gebracht wurde. Die Option des Habitus des verkannten Genies schied für ihn aus; deshalb wählte er eine Doppelstrategie: Für die Wissenden war er VN (ein hermetisches Konstrukt aus den Initialen seiner Frau Véra Nabokov und sei-

nen eigenen), für die Unwissenden war er ein sympathischer, aber leicht verrückter Schmetterlingsjäger. Die Bedeutung der Chiffre VN zeigt sich auch daran, dass Nabokov in einem wenig bekannten Interview darauf hingewiesen hat, dass im ersten Titel seiner Autobiographie *Conclusive Evidence* die Doppelinitialen VN sogar gespiegelt vorkommen: nv-vn.

Ganz am Schluss seines Lebens fand Nabokov noch einen letzten Ausweg für die problematische Präsentation seines Ich: die Selbsterstörung. In seinem letzten Romanfragment, das kürzlich unter großem Getöse veröffentlicht wurde, spielt Nabokov mit dem Experiment, sich selbst wegzudenken.

»I hit upon the art of thinking away myself, my body, my being, mind itself. To think away thought – luxurious suicide, delicious dissolution! Dissolution, in fact, is a marvelously apt term here, for as you sit relaxed in this comfortable chair [...] and start destroying yourself, the first thing you feel is a mounting melting, from the feet upward.«¹⁵

Dass man diese Passage als Orgasmus zu lesen hat, wird auf einer anderen Karte vorbereitet: »My sexual life is virtually over, but –«¹⁶

Das ist die letzte Pointe von Nabokovs Selbstpräsentation. Die mentale Selbstvernichtung ruft als Umkehrung des sexuellen Zeugungsakts denselben Lustgewinn hervor und hinterlässt nichts als eine spiegelblanke Fläche, in der sich der Leser wiedererkennen kann.

¹⁵ | Nabokov, Vladimir: Das Modell für Laura (Sterben macht Spaß), Reinbek: Rowohlt 2009, S. 270.

¹⁶ | Ebd., S. 228.