

Das wahre Leben des Vladimir Sirin

Nabokovs autobiographische Metamorphosen

Von Ulrich M. Schmid

Das Spiel mit Identitäten gehört zu den auffälligsten Motiven in Nabokovs Leben und Werk – bis zur Übersiedlung nach Amerika publizierte er unter dem Pseudonym Sirin. Den Traum der Verwandlungsfähigkeit teilt Nabokov mit vielen seiner Figuren. Es ist deshalb nicht überraschend, dass der Meister der literarischen Spiegelkabinette auch seine eigene Biographie in immer neuen Varianten niedergeschrieben hat.

Für seine Autobiographie «Sprich, Erinnerung, sprich» hat Vladimir Nabokov den denkbar langweiligsten Anfang gewählt. In einem umständlichen Vorwort legt er mit der ihm eigenen Akribie dar, welche Teile seines Lebensberichts bereits an anderer Stelle veröffentlicht wurden. Die Liste ist von eindrucklicher Länge: Den ersten Essay, den Nabokov später zu einem Kapitel seiner Autobiographie umarbeitete, verfasste er bereits 1936 in Berlin, und zwar auf französisch. Die anderen Kapitel entstanden Ende der vierziger Jahre in englischer Sprache und erschienen zumeist im «New Yorker». 1951 veröffentlichte Nabokov seine Autobiographie fast gleichzeitig in Amerika und England – allerdings unter zwei verschiedenen Titeln: «Conclusive Evidence» und «Speak, Memory». In den folgenden Jahren übersetzte Nabokov den englischen Text ins Russische und erweiterte ihn dabei wesentlich. Diese zweite Fassung erschien 1954 unter dem Titel «Drugie berega» («Andere Ufer») in einem russischen Exilverlag. Die dritte und endgültige Fassung aus dem Jahr 1967 präsentiert sich zunächst als Rückübersetzung von «Andere Ufer» ins Englische. Gleichzeitig nahm Nabokov aber auch in «Speak, Memory – An Autobiography Revisited» entscheidende Eingriffe vor. Vor allem die Familiengeschichte gewann in dieser Redaktion deutlichere Konturen.

Das letzte Kapitel dieser verwickelten Textgeschichte wurde erst kürzlich offengelegt: Am 28. Dezember 1998 publizierte der «New Yorker» einen bisher unbekannten Text aus dem Jahr 1950, in dem Nabokov – hinter der Maske eines fiktiven Rezensenten – seine eigene Autobiographie bespricht. Das Spiel ist aber noch vertrackter, als es zunächst scheinen will: «Conclusive Evidence» wird in das inflationäre Genre rührseliger Memoiren eingereiht. Allerdings erreicht Nabokovs Buch nach Meinung des Rezensenten nicht jenen «Takt und Geschmack», jene «Rein-

heit und Einfachheit des wie ein neuenglisches Bächlein prickelnden Stils», die eine gleichzeitig erschienene Autobiographie von Barbara Braun auszeichnen – der ironische Unterton bestätigt, was der erfahrene Nabokov-Leser bald einmal ahnt: Diese Autorin existiert gar nicht.

Als Nabokov sich an die Niederschrift seines eigenen Lebens machte, verfügte er als Biograph bereits über eine beachtliche Erfahrung. Sein Interesse konzentrierte sich bezeichnenderweise immer auf das Leben von Schriftstellern: 1938 verlieh Nabokov seinem ersten englischen Roman, «The Real Life of Sebastian Knight», die fiktive Form einer Künstlerbiographie. Die prekären Entstehungsbedingungen dieses Romans sind längst zu einer Anekdote aus dem Leben des Autors selbst geworden: Nabokov arbeitete nachts im Badezimmer seiner Pariser Einzimmerwohnung, während Frau und Sohn schliefen. «Sebastian Knight» vereint bereits alle wichtigen biographischen Prinzipien Nabokovs. Hervorzuheben ist zunächst die nichtchronologische Präsentation des Geschehens. Später, in «Speak, Memory», wird Nabokov gestehen: «Ich glaube nicht an die Zeit. Ich falte gerne meinen Zauberteppich nach Gebrauch so, dass die einzelnen Teile des Musters sich gegenseitig überlagern. Mögen Besucher darüber stolpern.»

SUBJEKTIVE ZEIT

Stolpern kann man bereits über die Zeitstruktur in «Sebastian Knight»: Der Roman beginnt zwar ordnungsgemäss mit der Geburt, beschreibt dann aber verschiedene Lebensabschnitte des Protagonisten in einer komplizierten Reihenfolge, die sich allein dem erinnernden Bewusstsein des Erzählers unterordnet. Hier liegt vielleicht das wichtigste erkenntnistheoretische Credo Nabokovs, das ihn mit Proust verbindet. Zeit ist keine objektive Gegebenheit, sondern immer nur subjektives Erleben, das in schriftstellerischer Gedächtnisarbeit

erkundet werden muss.

Eine zweite Besonderheit von Nabokovs biographischer Arbeit liegt darin, dass sich die Identitäten des Biographen und der zu beschreibenden Person verwischen. Der Roman endet mit der rätselhaften Aussage: «Ich bin Sebastian, oder Sebastian ist ich, oder vielleicht sind wir beide jemand, den keiner von uns kennt.» Der letzte Satz kommt Nabokovs Konzeption einer literarischen Biographie vermutlich am nächsten. In seinen «Vorlesungen über die russische Literatur», die er in den vierziger Jahren an der Cornell University hielt, gab Nabokov seiner Abneigung gegen das Durchleuchten fremder Existenzen beredten Ausdruck: «Ich hasse es, an den wertvollen Leben von grossen Autoren herumzubasteln, und ich hasse es, über den Zaun dieser Leben zu spionieren – ich hasse die Vulgarität der «menschlichen Interessen», ich hasse das Rascheln von Rücken und das Kichern in den Korridoren der Zeit – und kein Biograph wird je auch nur einen Blick auf mein Privatleben erhaschen.» Und in einem Interview aus dem Jahr 1969 dekretierte er: «Der beste Teil einer Schriftstellerbiographie ist nicht die Aufzeichnung seiner Lebensabenteuer, sondern die Geschichte seines Stils.»

Man muss Nabokov zugute halten, dass er den Tatbeweis für diese Behauptung nicht schuldig geblieben ist und gleich für drei Autoren eine solche Stilgeschichte verfasst hat: für Tschernyschewski, Gogol und Puschkin. Durch besondere Bosheit zeichnet sich die erste Biographie aus, die Nabokov als integrales Kapitel in seinem letzten russischen Roman untergebracht hat. Allerdings konnte «Die Gabe» in einer russischen Emigrantenzeitschrift zunächst nur ohne dieses Kapitel erscheinen: Tschernyschewski, einer der bekanntesten sozialistischen Autoren im Russland des 19. Jahrhunderts, war 1937 nicht nur für die Sowjets, sondern auch für die vertriebenen Sozialrevolutionäre im Exil eine Ikone. Letztlich beruhte die Zensur auf einem Missverständnis: Nabokov ergoss sein Füllhorn des Spotts nämlich nicht über Tschernyschewskis tragisches Schicksal, sondern nahm vielmehr dessen materialistische Ästhetik aufs Korn.

Ähnliches gilt für Nabokovs Gogol-Buch (1944): Auch hier stand weniger der äussere Lebensweg als vielmehr Gogols *condition poétique* im Vordergrund des Interesses. Die berühmteste Stelle aus dieser Biographie ist denn auch Nabokovs Exkurs zu Gogols zentralem Thema, der russischen Niedrigkeit («poschlost»). Puschkin schliesslich absorbierte in den fünfziger Jahren einen grossen Teil von Nabokovs schöpfe-

rischer Energie: Mit höchster philologischer Präzision übersetzte Nabokov «Jewgeni Onegin» ins Englische und versah das Werk mit einem ebenso ausführlichen wie minuziösen Kommentar. Diese Anmerkungen verdichten sich zu einer umfassenden Beschreibung von Puschkins Stil und dürfen deshalb als literarische Biographie *sui generis* gelten. Später liess sich Nabokov halb skeptisch, halb schalkhaft über seine Beschäftigung mit Puschkin verlauten: «Ich bin mir wohl bewusst, dass dies nicht Puschkin ist, sondern ein schlechter Schauspieler, den ich dafür bezahle, dass er seinen Part spielt. Aber was macht das schon aus! Mir gefällt das Spiel, und ich habe begonnen, daran zu glauben.»

Als Nabokov-Spezialität darf die Tatsache gelten, dass sich in «The Real Life of Sebastian Knight» zwei Biographieversuche verschränken: Neben dem Erzähler arbeitet nämlich auch ein Kritiker namens Goodman an der Rekonstruktion von Knights Leben. Allerdings fehlt es diesem zweiten Biographen an elementarem Witz; er merkt nicht, dass er ständig zum besten gehalten wird. So vermerkt Goodman in seinem Buch, Knights erster, vernichteter Roman habe von einem dicken jungen Studenten gehandelt, der bei der Rückkehr nach Hause seine Mutter mit seinem Onkel verheiratet finde. Dass Knight seinem Biographen hier nur die Geschichte von Hamlet erzählt, entgeht Goodman. Das Einschreiben des inkompetenten Lesers in den eigenen Text gehört zu jenen Kunstgriffen, die Nabokov immer wieder praktiziert hat (das prominenteste Beispiel ist das fiktive Vorwort eines Pädagogen zu «Lolita»).

UNGENEHMER BIOGRAPH

Allerdings wollte es die Ironie des Schicksals, dass auch der späte Nabokov seinen Goodman fand. 1964 machte Nabokov die Bekanntschaft eines jungen Bewunderers, Andrew Field, der in Harvard doktorierte. Bereits drei Jahre später erschien Fields Buch «Nabokov: His Life in Art», eine künstlerische Interpretation von Nabokovs Lebenswerk. Nabokov selbst hatte seinen Biographen zunächst unterstützt und ihm viele wertvolle Informationen zukommen lassen – als Andrew Field sein Archiv 1994 bei Sotheby's versteigern liess, wurden die Papiere auf 10 000 Pfund geschätzt. Allerdings verschlechterte sich das Verhältnis zwischen Field und Nabokov in den siebziger Jahren zusehends: Field arbeitete an einem weiteren Buch, das Nabokovs Autobiographie ergänzen sollte. Schon dieses Konzept musste auf den Widerspruch des Meisters stossen. Mit Absicht hatte sich Nabokov in «Speak, Memory»

über private Themen wie die symbiotische Beziehung zu seiner Frau oder die Homosexualität seines Bruders ausgeschwiegen.

Zunächst machte sich Nabokov über Fields Jagd auf Intima ganz einfach lustig: Auf dem Weg von der Dachsuite des Grand-Hotels Montreux Palace ins Restaurant raunte Nabokov seinem Biographen zu, ob er ihm schon von seiner Tochter und seiner ersten Frau erzählt habe. Später wurde die Auseinandersetzung ernst, es kam zu einem dreijährigen Rechtsstreit, den Field schliesslich gewann. Sein zweites Buch, «Nabokov: His Life in Part», erschien wenige Wochen vor Nabokovs Tod (Nabokovs spöttischer Kommentar: «Sie könnten das Buch auch «Nabokov – His Life and Parts» nennen»). Es kann indes fast scheinen, als hätte sich Nabokov postum für diese Niederlage gerächt: 1992 veröffentlichte der Londoner «Sunday Telegraph» einen enthusiastischen Artikel über Brian Boyds Nabokov-Biographie, der einen wuchtigen Seitenhieb auf Fields «Inkompetenz und Bosheit» enthielt. Field reichte gegen die Zeitung eine Verleumdungsklage ein, die aber abgewiesen wurde – das Gerichtsverfahren kostete Field alles in allem 25 000 Pfund.

Nabokov hat es sich nach dem Field-Zwischenfall nicht nehmen lassen, seine Biographie eigenhändig zu verunstalten. Sein letzter Roman, «Look at the Harlequins!» (1974), beschreibt das neurotische Leben des Schriftstellers Vadim Vadimytch N..., der fürchtet, «eine minderwertige Variante eines anderen zu sein» – gemeint ist

natürlich Nabokov selbst. Diese letzte Biographie birgt einen zweifachen Clou: Vadim ist das Autorbild, das in den Hirnen von Nabokovs Lesern herumgeistert; als Projektion entwickelt er aber ein eigenes Bewusstsein. Nabokov verspottet hier die naive Gleichsetzung von Autor und Werk, die viele Leser vornehmen: Der Verfasser von «Lolita» schreibt seinem Schriftsteller-Protagonisten Vadim eine pädophile Leidenschaft zu und lässt ihn seine Obsession in einem erotischen Roman verarbeiten. Mit Vadim erschafft sich Nabokov am Ende seines Lebens einen clownesken Doppelgänger, ähnlich wie er sich zu Beginn seiner Karriere ein romantisch-mysteriöses zweites Selbst zugelegt hatte. Noch in «Speak, Memory» tritt ihm sein früheres Pseudonym Sirin als selbständige Person gegenüber: «Aber der Autor, der mich am meisten interessierte, war natürlich Sirin. Er gehörte meiner Generation an. Unter den jungen Schriftstellern, die das Exil hervorbrachte, war er der einsamste und der arroganteste.»

Nabokov verwandelt in seinen verschiedenen autobiographischen Projekten das Leben in einen Text, den er nach eigenem Gutdünken umschreiben, erweitern oder auch löschen kann. Welch metaphysischen Trost eine solche Haltung bietet, zeigt sein letzter literarischer Plan, der einen makabren Titel trägt: «The Original of Laura: Dying is Fun».