

Sabine Baumann

Von Puschkins Muse, Tatjanas Subtext und Nabokovs Hypertext

Zur Neuübersetzung von Puschkins Versroman *Eugen Onegin* und
Erstübersetzung von Nabokovs *Kommentar*

Warum noch eine weitere Neuübersetzung?

Alexander Puschkins Versroman *Jewgenij Onegin*, ursprünglich in Russland erschienen 1825-1830, gibt es auf Deutsch bereits in zahlreichen Übersetzungen, einige davon finden in Vladimir Nabokovs für amerikanische Studenten verfasstem *Kommentar*, der 2009 beim Stroemfeld Verlag erstmals auf Deutsch erschienen ist, überwiegend abfällige Erwähnung.¹ Bei den meisten von ihnen – es sind noch einige hinzugekommen, die Nabokov nicht kennen konnte –, handelt es sich um gereimte Nachdichtungen, eine Prosaversion von Kay Borowsky liegt als erschwinglicher Reclam-Band vor.²

Als der Herausgeber der Rowohlt-Werkausgabe, Dieter E. Zimmer, den Plan veröffentlichte, Nabokovs umfangreichen, auf Englisch 1964 erstmals publizierten Kommentar zu Puschkins Hauptwerk innerhalb der *Gesammelten Werke* Nabokovs auf Deutsch vorzulegen, schrieb ich ihm aus den USA, wo ich in einem Heft des *Nabokovian* darauf aufmerksam geworden war,³ und bot mich ihm als Übersetzerin an, da ich mich in meiner Dissertation über Nabokovs Erinnerungspoetik ausführlich mit seinen kommentierten Übersetzungen befasst hatte, für die der weltberühmte Romancier immer noch nicht genügend gewürdigt wird.⁴ Der Herausgeber und ich wurden uns rasch einig, dass der *Kommentar* weder für sich stehen noch einfach mit einer der vorliegenden Übersetzungen kombiniert werden könnte, sondern dass es erforderlich wäre, den *Jewgenij Onegin* neu zu übersetzen.

Das lag zum einen an Nabokovs eigenem radikalen Übersetzungsansatz, er war nämlich nach langen Jahren als Übersetzer russischer Klassiker ins Englische zu der Überzeugung gekommen, man könne die klanglichen Besonderheiten des Originals, zumal ein so ausgeklügeltes Reimschema wie in Puschkins eigens für diesen Versroman erschaffener Strophenform, nicht beibehalten, ohne seinen semantischen Gehalt völlig zu verlieren und den Autor zu verraten:

Kann ein gereimtes Gedicht wie *Eugen Onegin* unter Beibehaltung seiner Reime zuverlässig übersetzt werden? Die Antwort lautet natürlich nein. Die Reime beizubehalten und dabei das gesamte Gedicht wörtlich zu übersetzen, ist mathematisch unmöglich. [...] Bei der Übertragung von *Eugen Onegin* aus Puschkins Russisch in mein Englisch habe ich der Vollständigkeit der Bedeutung jedes formale Element inklusive des jambischen Rhythmus geopfert, wann immer seine Beibehaltung der Treue im Weg stand. Meinem Ideal

¹ Deutsche Übersetzungen in EO: Robert Lippert (1840), Friedrich Bodenstedt (1854), Alexis Lupus (1899).

² Weitere deutsche Nachdichtungen stammen von: Adolf Seubert (1873), Theodor Commichau (1916), Johannes von Guenther (1916), Elfriede Eckard-Skalberg (1947), Manfred von der Ropp (1972), Rolf-Dietrich Keil (1980) und Ulrich Busch (1981). Kay Borowskys Prosafassung stammt von 1972, Maximilian Braun legte 1996 eine Prosafassung vor.

³ *The Nabokovian*, Fall 1994, p. 38.

⁴ Sabine Baumann: *Vladimir Nabokov: Haus der Erinnerung*. Frankfurt am Main: Stroemfeld, 1999. Im Folgenden zitiert als *Haus der Erinnerung*.

der Wörtlichkeit habe ich alles geopfert (Eleganz, Wohlklang, Klarheit, guten Geschmack, heutigen Wortgebrauch und sogar die Grammatik), was der gespreizte Nachahmer höher schätzt als die Wahrheit.⁵

Eine deutsche Ausgabe des *Kommentars* mit einer gereimten Übersetzung zu kombinieren, wäre angesichts dieser Vorgabe schlicht absurd gewesen.

Aber auch eine Prosafassung könnte man nicht zur Hand nehmen, denn Nabokovs Kommentierung bezieht sich auf die einzelnen Verszeilen in der Originalreihenfolge und auf einzelne Wörter, deren Stellung im Satz des Originals ihm so wichtig war, dass er syntaktische Verrenkungen in der Übersetzung dafür billigend in Kauf nahm. Seiner Einleitung stellte Nabokov folgendes Motto seines Dichters voran:

Neuerdings – ein unerhörter Fall! – übersetzt der bedeutendste französische Schriftsteller Milton Wort für Wort und behauptet, eine interlineare Übersetzung sei die Krönung seiner Kunst gewesen, wenn sie denn möglich gewesen wäre.

Puschkin, aus einem Aufsatz (von Ende 1836 oder Anfang 1837)
über Chateaubriands Übersetzung *Le Paradis perdu*, Paris 1836⁶

Interlinear – und ohne den Anspruch, an die von Milton gemeinte Kunst heranzureichen – fiel daher auch meine Neuübersetzung von Puschkins Versroman aus, und die Weglassung der Reime geschah nicht aus Neigung, sondern war Programm. Die Beschränkung erwies sich jedoch als Gewinn, denn so konnte Nabokovs Kommentierung auch erst für den deutschsprachigen Leser erhellen, wie sich Puschkins poetisches Verfahren im zeitlichen Vollzug der Lektüre entfaltet. Aus Lyrik wurde in der Übersetzung nicht Prosa, sondern es entstand eine Art Röntgenbild ihrer inneren Struktur. Nabokov nennt dies „Krücke“ oder den Versuch, die lyrischen Verfahren offenzulegen.

Schließlich kam noch ein weiterer Grund für eine Neuübersetzung hinzu: Als Herausgeber bestand Nabokov darauf, nur autorisierten Text in seine englischsprachige Edition aufzunehmen.⁷ Das bedeutet in Puschkins Fall, dass sämtliche Strophen, die der Zensur zum Opfer fielen oder die Puschkin selber aus poetischen oder sonstigen Gründen verwarf, anderswo oder in anderer Gestalt verwenden wollte, nicht in dem Band mit Puschkins Text Eingang fanden. In den umfangreichen *Kommentar*, der die Erstausgabe der Bollingen Foundation in Princeton zusammen mit dem ins Englische übersetzten Text und einem Faksimile des russischen Originals auf vier Bände brachte, nahm Nabokov indessen all diese Auslassungen und Streichungen, darunter ein ganzes Kapitel, das Puschkin durch einen speziellen Code vor der Zensur zu bewahren versuchte, zusammen mit sämtlichen dokumentierten Vorstufen oder alternativen Entwürfen des Dichters auf. Sie sind bisher überhaupt noch nicht auf Deutsch erschienen, so dass meine Neuübersetzung von Puschkins *Eugen Onegin* auch zu einem nicht unerheblichen Teil eine Erstübersetzung darstellt.

⁵ Alexander Puschkin: *Eugen Onegin*, aus dem Russischen von Sabine Baumann unter Mitarbeit von Christiane Körner. Vladimir Nabokov: *Kommentar*, aus dem Englischen von Sabine Baumann. Frankfurt am Main/Basel: Stroemfeld Verlag, 2009 (im Folgenden zitiert als EO), EO, I, S. 12f.

⁶ EO, I, S. 21.

⁷ Auch in Zusammenhang mit der posthumen Veröffentlichung seines Romanentwurfs mit dem Arbeitstitel *The Original of Laura* wurde Nabokovs Einstellung zu nachgelassenen Schriften breit diskutiert: Eigentlich war der Autor der Meinung, nur zu Lebzeiten Autorisiertes dürfe veröffentlicht werden.

Von Nabokovs Muse zu Puschkins Muse

Wie kam Nabokov seinerseits überhaupt dazu, seinen *Onegin* zu übersetzen?

Zur Beantwortung dieser Frage muss man etwas ausholen: Schon als junger Mann im Berliner Exil übersetzte Nabokov – teils zu seinem Lebensunterhalt, teils als literarische Übung, und er probierte verschiedene Kombinationen aus. Aus dem Französischen ins Russische übersetzte er Romain Rollands *Colas Breugnon*, aus dem Englischen ins Russische Lewis Carrolls *Alice in Wonderland*; sich selbst, noch in Berlin waren das zwei seiner Romane, übersetzte er aus dem Russischen ins Englische (später, mit dem Erfolg von *Lolita*, kam sein restliches Oeuvre hinzu, das er mit Vorworten versehen und teils unter Mitarbeit seines Sohnes oder anderer Übersetzer in Amerika neu herausbringen konnte); Puschkin übersetzte er erstmals (mit Reimen) in einem Vortrag zum 100. Todestag des Dichters 1937 vom Russischen ins Französische.⁸

Bei den Übersetzungen ins Russische ging er noch davon aus, entweder seine Heimat wiederzusehen oder seine Laufbahn als russischer Schriftsteller fortsetzen zu können; die Übersetzungen aus dem Russischen in andere Sprachen bezeugten schon seine Suche nach anderen Existenzmöglichkeiten. Vorbereitet dafür war er durch seine Erziehung, zu der der Unterricht durch englische Hauslehrer und französische Gouvernanten noch ganz selbstverständlich dazugehörte.⁹ Als sich herausstellte, dass Frankreich ihm und seiner Familie nur vorübergehend Asyl gewähren konnte und sie umgehend in die USA flüchten mussten, hatte er bereits den Übergang zum Englischen dadurch vorbereitet, dass er nach zwei eigenhändigen Übersetzungen eigener Werke aus dem Russischen ins Englische mit der Niederschrift eines Romans auf Englisch begann, noch in Frankreich, nämlich *The Real Life of Sebastian Knight*.

In den USA war der russische Autor von zehn Romanen, zahlreichen Erzählungen, Gedichten, Theaterstücken, Sketchen, Schachproblemen und Essays vollkommen unbekannt und musste sich, teils mit Hilfe des Publizisten und Romanciers Edmund Wilson, der im Zusammenhang mit seiner *Onegin*-Übersetzung eine besondere Rolle spielt, eine neue literarische Existenz aufbauen. Er tat dies zum Teil als Rezensent, zum größeren Teil jedoch als Übersetzer, und erst allmählich dann wieder als Erzähler und Romancier.

Für den Verlag New Directions verfasst Nabokov eine Biographie Nikolaj Gogols, die eigentlich um Übersetzungen von Auszügen seiner aus Nabokovs Sicht bedeutendsten Werke aufgebaut ist; es folgt neben einer Gedichtauswahl von Tjutschew, Puschkin und Fet eine schon ansatzweise kommentierte Übersetzung von Michail Lermontows *Geroj nashego vremeni* sowie eine kommentierte englische Fassung des *Igorliedes*, in dessen historische Einordnung (mittelalterliches Original oder Fälschung des 18. Jahrhunderts?) sich der Übersetzer und Kommentator Nabokov einmischt.¹⁰

Zu dieser Vorgeschichte kommt Nabokovs Briefwechsel mit Wilson hinzu: Die beiden politisch höchst unterschiedlich eingestellten Intellektuellen – Nabokov war aufgrund seiner Exilgeschichte

⁸ „Poushkine, ou le vrai et le vraisemblable“, *Nouvelle Revue Francaise* (März 1937): 362-378. Deutsch von Christel Gersch in: Vladimir Nabokov: Eigensinnige Ansichten. GW, Bd. 21, S. 326-348.

⁹ Zur Bedeutung des Französischen in Russland siehe Orlando Figes: *Nataschas Tanz. Eine Kulturgeschichte Russlands*. Aus dem Englischen von Sabine Baumann und Bernd Rullkötter. Berlin: Berlin Verlag, 2003.

¹⁰ *Haus der Erinnerung*, S. 59 f. und Bibliographie.

überzeugter Antikommunist, Wilson hatte aufgrund seiner in den USA eher seltenen linken Überzeugungen Russisch gelernt und sich mit Nabokovs Heimatland beschäftigt – tauschten sich über mehrere Jahre über Persönliches und literarische Themen aus, und Puschkin geriet dabei mehr und mehr ins Zentrum ihres Briefwechsels. Das lag daran, dass Nabokov, der durch Wilsons Vermittlung auch Lehraufträge zur Literatur an amerikanischen Colleges bekommen hatte, beim Unterricht feststellte, wie sehr ihm die vorhandenen englischen Übersetzungen seines Lieblingsdichters missfielen. Und es lag daran, dass Nabokovs Frau (und Muse) Véra ihn irgendwann aufforderte, doch selber eine englische Übersetzung vom *Jewgenij Onegin* anzufertigen. In dem Briefwechsel beginnt all dies Anfang Januar 1944 mit einem Brief Nabokovs an Wilson:

„Lieber Bunny, ich schicke Dir die Socken, die Du mir geliehen hast, und eine Probe meiner Übersetzung von You-gin One-gin. In eine habe ich ein Loch gemacht, und Véra wußte nicht so recht, ob ihre doch recht schlichten Stopfmethode Dich zufriedenstellen würden, aber dann sah sie, daß Mary dieselbe Flickmethode anwandte, als sie *ihren* Teil machte, und findet es daher in Ordnung.

[...] Die beigegefügte Übersetzung ist die Probe einer neuen Methode, die ich nach einigem wissenschaftlichen Nachdenken herausgefunden habe – und mir scheint, sie ist die richtige, um Onegin zu übersetzen. Es ist nur eine Probe, aber wenn sie Dir zusagt, werde ich weitere Passagen übersetzen – sag mir, welche Du gern hättest.“¹¹

Mit Mary, die hier ebenso wenig versiert im Stopfen ist wie Nabokovs Frau, obwohl sich gleichwohl beide um diese Angelegenheit des Mannes wie selbstverständlich kümmern, ist Mary McCarthy gemeint, die bekannte Schriftstellerin und Essayistin, die unter anderem mit Hannah Arendt im Briefwechsel stand und als eine der ersten Nabokovs Roman *Fahles Feuer* rezensierte, der mit seiner Arbeit als Kommentator in engem Bezug steht.

Ausführlich auf Nabokovs Beziehung zu seiner Muse im wirklichen Leben einzugehen, ist hier nicht möglich. Verwiesen sei auf die Biographie *Véra* von Stacy Schiff¹² und auf Klaus Theweleits kritische Untersuchung des Verhältnisses von Schriftstellern als Orpheus und ihrer jeweiligen Eurydike, in denen Vladimir und Véra aufgrund der Besonderheit ihrer Beziehung trotz ihrer vordergründig dienenden Rolle und der damit scheinbaren Ungleichheit der Geschlechter als eher unkonventionell bewertet wird.¹³

Im Mai 1949 kündigte Nabokov an, er müsse wohl einem Verlag ein „kleines Büchlein“ über *Onegin* anbieten,

„vollständige Übersetzung in Prosa mit Anmerkungen, die für jede Zeile Assoziationen und andere Erklärungen enthalten – in der Art, wie ich sie für meine Seminare vorbereitet habe. Ich bin mir ziemlich sicher, daß ich keine gereimten Übersetzungen mehr mache – ihre Diktatur ist absurd und mit Genauigkeit usw. unvereinbar.“¹⁴

Im Januar 1952 wurde es konkreter, denn jetzt schrieb Nabokov an Wilson:

¹¹ Vladimir Nabokov: *Briefwechsel mit Edmund Wilson*, Deutsch von Eike Schönfeld, in: Vladimir Nabokov: *Gesammelte Werke*, herausgegeben von Dieter E. Zimmer, Reinbek: Rowohlt, 1995, Bd. 23, im Folgenden zitiert als Nabokov-Wilson-Briefwechsel, S. 264f.

¹² Stacy Schiff: *Véra. Ein Leben mit Vladimir Nabokov*. Aus dem Englischen von Hermann Kusterer. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1999.

¹³ Klaus Theweleit: *Buch der Könige, Band 2x: Orpheus am Machtpol*. Basel/ Frankfurt am Main: Stroemfeld, 1994.

¹⁴ Nabokov-Wilson-Briefwechsel, S. 489f.

„Ich brenne richtiggehend darauf, E.O. mit dem ganzen Drum und Dran und Tausenden von Anmerkungen ins Englische zu bringen.“¹⁵

Und er war immer noch sicher:

„E.O. wird nicht allzuviel Zeit in Anspruch nehmen und kann ganz reibungslos mit anderen Annehmlichkeiten verbunden werden.“¹⁶

Im Mai des darauffolgenden Jahres berichtete er von einer seiner Ausflüge auf der Jagd nach Schmetterlingen in den amerikanischen Wilden Westen aus Arizona:

„In Cambridge tat ich zwei Monate lang (von 9 Uhr morgens bis 2 Uhr morgens) nichts anderes, als an meinen Kommentaren zu E.O. zu arbeiten. Die Bibliotheken von Harvard sind wunderbar. Sogar das Traumbuch, das Tatjana benutzte, um ihren prophetischen Traum zu erklären, habe ich gefunden. Es wird eine Arbeit von ungefähr 600 Seiten werden, einschließlich der (rhythmischen) Übersetzung aller bekannten Zeilen (selbst derjenigen, die er gestrichen hat).“¹⁷

Fünf Jahre und ein paar Romane später klingt er schon verzweifelter:

„Ich bin völlig in meinen Onegin vertieft und muß ihn dieses Jahr zu Ende bringen. Endlich habe ich herausgefunden, wie man Onegin richtig übersetzt. Das ist nun die fünfte oder sechste vollständige Version, die ich gemacht habe. Jetzt zerbreche ich den Text, verbanne alles, was die Ehrlichkeit für verbalen Samt halten könnte, und heiße dafür die unbeholfene Wendung willkommen, die Gräte der mageren Wahrheit.“¹⁸

Im Februar 1958 war es soweit:

„Gerade habe ich meinen Eugen Onegin vollends vollendet: 2500 Seiten Kommentar und eine wörtliche Übersetzung des Textes. Dmitri besorgt das Register.“¹⁹

Nabokovs Musen waren also, was die unmittelbare Entstehungsgeschichte seines *Kommentars* angeht, Véra und Dmitri, die nicht nur Socken stopften oder Register besorgten, sondern auch den Text wiederholt aufmerksam und kritisch lasen, sowie Edmund Wilson, der ihn anstachelte und anzweifelte, zuletzt jedoch seine Lesart missverstand und ablehnte.

Wilson hielt Nabokovs Übersetzungsansatz für verfehlt, kritisierte etwa seine Wahl altertümlicher Wendungen, aber vor allem Nabokovs These, Puschkin habe zu wenig Englisch gekonnt, um direkt von Lord Byrons *Don Juan* beeinflusst gewesen zu sein, den er Nabokov zufolge hingegen ausschließlich in französischen Übersetzungen las. Dieser Umweg, das Prisma des Französischen, war für Nabokovs Lesart des *Eugen Onegin* entscheidend.

Was machte nun Nabokovs Lesart von Puschkin aus? Um von Nabokovs zu Puschkins Muse zu gelangen, muss man zunächst nur seine Einleitung zu Rate ziehen. Darin wird aus dem Liebesroman

¹⁵ Nabokov-Wilson-Briefwechsel, S. 572

¹⁶ Nabokov-Wilson-Briefwechsel, S. 578

¹⁷ Nabokov-Wilson-Briefwechsel, S. 597

¹⁸ Nabokov-Wilson-Briefwechsel, S. 659

¹⁹ Nabokov-Wilson-Briefwechsel, S. 679

mit seiner fatalen doppelten Paarkonstellation ein Werk, in dem der Dichter und seine Muse selber eine Rolle spielen und die Dinge verkomplizieren, sowie ein Werk, dessen Schauplätze und zeitliche Verfahren dem Übersetzer wichtig sind:

Der Roman befaßt sich hauptsächlich mit den Gefühlen, Gedanken, Handlungen und Schicksalen dreier Männer: Onegin, der gelangweilte Stutzer, Lenskij, der unbedeutende Elegienschreiber, und ein stilisierter Puschkin, Onegins Freund. Es gibt drei Heldinnen: Tatjana, Olga und Puschkins Muse. Seine Ereignisse spielen zwischen dem Ende des Jahres 1819 in Sankt Petersburg und dem Frühjahr 1825 erneut in Sankt Petersburg. Der Schauplatz wechselt von der Hauptstadt aufs Land und von dort nach Moskau. Die angehängten Auszüge aus Onegins Reise führen uns nach Moskau, Nowgorod, in die Wolgaregion, den Kaukasus, auf die Krim und nach Odessa.²⁰

Die Themen und strukturellen Kunstgriffe des letzten Kapitels sind Echos derjenigen des ersten. Jedes Kapitel enthält mindestens ein Schmuckstück: Der Tag eines jungen Lebemanns, der verhängnisumwitterte Dichter, Tatjanas Leidenschaft für Onegin, ländliche und literarische Fragen, ein schicksalhafter Albtraum und ein Namenstagsfest, ein Duell, eine Reise nach Moskau und Onegins Leidenschaft für Tatjana. Durchgängig gibt es eine Vielfalt romantischer, satirischer, biographischer und bibliographischer Abschweifungen, die dem Gedicht wunderbare Tiefe und Farbe verleihen.

So wie „Eugen Onegin“ in seiner endgültigen Form von Puschkin veröffentlicht wurde, ist es ein Vorbild an Einheitlichkeit. Seine acht Kapitel bilden eine elegante Kolonnade. Das erste und das letzte Kapitel sind durch ein System von Nebenthemen verbunden, die einander in einem angenehmen Austausch eingebauter Echos antworten. Zum Beispiel ist das St. Petersburg von Kapitel Eins antiphonisch verdoppelt durch das St. Petersburg von Kapitel Acht (abzüglich des Balletts und der guten Stimmung, zuzüglich einer melancholischen Liebe und eines Pharo-Blatts bunter Erinnerungen). Diese „klassische“ Regelmäßigkeit der Proportionen wird wunderschön aufgelockert durch den „romantischen“ Kunstgriff des Hinauszögerns oder erneuten Wiederaufgreifens eines Themas in dem Kapitel nach demjenigen, in dem es eingeführt wurde. Und diese Verzahnungen und Überlappungen wiederholen auf der Ebene der Kapitel den Kunstgriff des Enjambements von Strophe zu Strophe und dieser Wiederum wiederholt die funktionalen und ornamentalen Übergänge von Vers zu Vers.²¹

Die Schauplätze werden in Nabokovs Darstellung schon hier, und im Kommentar erst recht und immer wieder, zu Topoi, deren künstlichen, gemachten Charakter er immer wieder betont. Denn:

Puschkins Komposition ist zuerst und zuoberst ein Phänomen des Stils, und von dessen blumigem Rand aus habe ich ihren Horizont arkadischer Ländlichkeit, ihr Serpentinenglitzern importierter Bächlein, die in rundem Kristall gefangenen Miniaturtürme und die vielfarbigen, in der schwindenden Ferne verschmelzenden Ebenen literarischer Parodie überblickt. Sie ist kein »Portrait russischen Lebens« – sie ist bestenfalls das Portrait einer kleinen Gruppe von Russen während des zweiten Jahrzehnts des letzten Jahrhunderts, die mit allen prägnanteren Figuren der westeuropäischen Romantik gekreuzt und in ein stilisiertes Rußland versetzt wurden, das sofort zerfiel, wenn man die französischen Requisiten entfernte und wenn die französischen Darsteller englischer und deutscher Schriftsteller aufhören würden, ihren Russisch sprechenden Helden und Heldinnen zu soufflieren.

Aus der Sicht des Übersetzers ist es paradox, daß das einzige nennenswerte russische Element diese Rede ist, Puschkins Sprache, wogend und blitzend durch in Rußland bisher ungekannte Versmelodien. Das Beste, was ich tun konnte, war, in manchen meiner Kommentare spezielle Kostproben des Originaltextes zu beschreiben. Es ist zu hoffen, daß meine Leser dazu bewegt werden können, Puschkins Sprache zu lernen und *Eugen Onegin* ohne diese Krücke erneut zu durchwandern.²²

Puschkins Sprache, das „Eigentliche“ für den Übersetzer also, entzieht sich, der Text ist für Nabokov also eigentlich unübersetzbar, und der gesamte Habitus seiner Figuren (auch im Sinne dessen, wo sie zu Hause sind, welche Gewohnheiten sie pflegen) ist in dieser Lesart eigentlich kein russisches Original, sondern eine Übersetzung, vorwiegend aus dem Französischen, zählt man alles dazu, wovon sich Puschkin literarisch inspirieren ließ, was er parodierte, worauf er anspielte, welche Modebegriffe und Denkweisen er in die russische Kultur aus dem westeuropäischen Kulturraum übertragen und

²⁰ EO, S. xxx

²¹ EO, I, S. 37f.

²² EO, I, S. 29

importieren wollte. Die „Krücke“ genannte Übersetzung ist mithin nichts anderes als das Original, das seinerseits versucht, sich einen fremden kulturellen Raum zu erschließen.

Aus heutiger Sicht mag in diesem Zusammenhang Nabokovs Betonung des Künstlichen, des nicht Repräsentierenden, sondern des Textuellen selbstverständlich geworden sein, weder im Amerika der sechziger Jahre war sie es nicht, und in der Sowjetunion mit ihrem Dogma des sozialistischen Realismus war dieser an den Formalisten und Strukturalisten geschulte Blick für die Verfahren und die Gemachtheit eines Textes Anathema. Dabei gibt es zwei unterschiedliche Arten, den Text für Außertextuelles in Anspruch zu nehmen, gegen die sich Nabokov gleichermaßen wehrt: Die Suche nach wahren Vorbildern für Figuren des Romans, und die Verallgemeinerung von Figuren zu ideologischen Zwecken, als Sinn- und Vorbilder.

Bei der männlichen Hauptfigur Onegin wurde offenbar keine Suche nach einem realen Vorbild in Gang gesetzt, Nabokov erwähnt sie zumindest nicht. Seine Vereinnahmung für Wesenszüge des russischen Charakters hat es – ähnlich wie bei Gontscharovs *Obломow* – durchaus gegeben, und so protestiert Nabokov dagegen in seinem Kommentar zu Onegins Ennui:

Sogar ein eigener Begriff für Onegins Unwohlsein wurde erfunden (*Oneginstwo*, »Oneginismus«), und Tausende von Seiten sind ihm gewidmet als einem »Typus« für dieses oder jenes (z. B. des »überflüssigen Menschen« oder des metaphysischen »Dandys« usw.). Brodskij (1950) diagnostizierte von seinen Kistenpodium

aus, das ihm hundert Jahre zuvor Belinskij, Herzen und viele andere hingestellt hatten, Onegins »Krankheit« als

Ergebnis des »zaristischen Despotismus«.

Also wird eine Figur, die Büchern entliehen ist, aber brillant neugeschaffen wurde von einem großen Dichter,

für den Leben und Lesen eins waren, die von diesem Dichter in eine brillant rekonstruierte Umgebung plazierte

wurde und die dieser Dichter eine Folge von Kompositionsmustern durchspielen ließ – lyrische Personifizierungen, geniale Spinnereien, literarische Parodien und so weiter – von russischen Pedanten als ein soziologisches und historisches Phänomen behandelt, das für das Regime von Alexander I typisch sei (leider hat diese Tendenz zur Verallgemeinerung und Vulgarisierung der einzigartigen Einbildungskraft eines genialen Individuums auch ihre Befürworter in den Vereinigten Staaten).²³

Dafür bot Puschkins romantisches Leben genug Anlass, nach den weiblichen Vorbildern für seine Figuren zu suchen. Anhand der berühmten Abschweifung, in der der Dichter von den Füßchen seiner Geliebten schwärmt und die Nabokov schnöde die „pedische Abschweifung“ nennt, setzt sich Nabokov kritisch mit der verfehlten Suche nach realen Vorbildern für literarische Geschöpfe auseinander und beweist zugleich, dass er selber durchaus in der Lage ist, sämtliche Quellen zu Puschkin und seinen Musen auszuwerten und auszuschöpfen.

Die Suche nach einer historisch belegbaren Dame, deren Fuß in den Glasschuh dieser Strophe passen würde, strapazierte die Findigkeit oder offenbarte die Einfältigkeit zahlreicher Puschkinisten. Mindestens vier »Prototypen« sind genannt und mit beträchtlichem Eifer verteidigt worden.²⁴

Es folgen zwanzig Seiten über die in Frage kommenden Kandidatinnen, die in der wissenschaftlichen Literatur kursierten, und die entsprechenden Briefe, Memoirenzeugnisse und Gedichte oder Entwürfe, die dazu passen. Nabokov ist sich stets der Motive und des historischen Kontextes bewusst, die die jeweiligen Lesarten befördern:

²³ EO, II, S. 174

²⁴ EO, II, S. 137

Es gibt noch eine vierte Kandidatin und zwar einem gewissen D. Darskij zufolge, dessen Idee an einem lausig kalten Abend des 21. Dezember 1922 in Moskau von der Obschtschestwo Ljubitelej Rossijskoj Slowesnosti, der Gesellschaft der Freunde des russischen Wortes, die inmitten der Düsternis und Hungersnot von Lenins Regime heroisch tagte, erörtert und verworfen wurde. Darskij schrieb die Füßchen der Strophen XXXI und XXXIII der *kompanjonka (dame de compagnie)* der beiden Rajewskij-Mädchen zu, der bereits erwähnten tatarischen Dame mit dem Namen Anna Iwanowna (Nachname unbekannt).

Nabokovs eigenes Fazit lautet:

Mein abschließender Eindruck ist, daß, wenn das in XXXIII besungene Paar Füße irgendeiner bestimmten Person gehört, man einen Fuß Jekaterina Rajewskij und den anderen Jelisaweta Woronzow zusprechen sollte. Mit anderen Worten: Eine Krim-Impression vom August 1820 und die daraus entstandenen (vermutlich am 16. April 1822 verfaßten) Verse wurden in der zweiten Juniwoche 1824 in eine *Onegin*-Strophe verwandelt, die sich auf eine Odessaer Romanze bezieht.²⁵

²⁵ EO, II, S. 137

Tatjanas Subtext und Nabokovs Hypertext

Der gesamte Kommentar als übersetzerisches Gesamtkunstwerk ist das Werk eines Exilanten, der nicht müde wird zu betonen, dass ein brutales Regime ihn davon abhalte, die Handschriften des Dichters einzusehen und selbst zu entziffern. Das betrifft zum einen die Gestalt des Textes selbst, dessen Basis für Nabokov noch viele Fragen offen ließ:

Ich habe in meinen Anmerkungen die wichtigsten und interessantesten Verwerfungen, wie sie in verschiedenen Publikationen vorliegen, übersetzt, bin mir jedoch vollkommen bewußt, daß keine angemessene Erforschung des Originaltexts betrieben werden kann, bevor nicht *alle* Manuskripte Puschkins, die in Rußland aufbewahrt werden, photographiert und der Forschung zugänglich gemacht worden sind, was man von einem abgeriegelten Polizeistaat ohne einen politischen Anlaß natürlich nicht erwarten kann – und bisher scheint mir keiner in Sicht zu sein.²⁶

Zum Beispiel besaß Nabokov den Ehrgeiz, durchaus den Realia des Textes, wie etwa den darin erwähnten Wetterverhältnissen, Moden, gesellschaftlichen Gepflogenheiten, Lektüren oder Theaterstücken, nachzuspüren, wurde aber als Exilant natürlich davon abgehalten, russische Bibliotheken zu benutzen:

Da mich ein barbarisches Regime daran hindert, nach Leningrad zu reisen und alte Theaterzettel in den dortigen Bibliotheken einzusehen, kann ich nicht mit Gewißheit sagen, welche »Kleopatra« Puschkin vor Augen hatte. Vermutlich wurde sie von der französischen Truppe gespielt, die (nach Aussage von Arapow) 1819 dreimal pro Woche im Bolschoj auftrat.²⁷

Noch weitergehend argumentierte er in seinem gesamten Kommentar gegen die Editions- und Interpretationspraxis sowjetischer Wissenschaftler, die aus seiner Sicht Puschkin entstellten und der herrschenden Ideologie gefügig machten. So musste Puschkin, um als Vorkämpfer des Bolschewismus in den literarischen Kanon der Sowjetunion eingespannt werden zu können, zum Freiheitskämpfer, Dekabristen und traurigen Verbannten hochstilisiert werden. Nabokov entmystifiziert Puschkins Beziehungen zu den Dekabristen und hebt, ohne Puschkins persönliche Freiheitsliebe schmälern zu wollen, hervor, dass die Verbannung auf die Landgüter der Familie sich teilweise besonders günstig auf Puschkins literarische Produktivität ausgewirkt hätte. Und schließlich zeigt er anhand Puschkins Verurteilung des polnischen Aufstandes gegen die russische Unterdrückung, dass der Dichter auch äußerst konservative Ansichten gehabt habe.

Vor allem ging es Nabokov als Übersetzer und Kommentator um eine eigene Darstellung der russischen Mentalität, die explizit einen Gegenentwurf zum gängigen Klischee von der „russischen Seele“ bilden sollte. Gerade deshalb betont er den parodistischen, gewissermaßen entlehnten Charakter des Originals, seine künstliche Gemachtheit. Und abgesehen davon, dass die vornehmen Russen nicht nur der Puschkinzeit in der Tat französische Moden kopierten und französisch sprachen, gab es auch einen ganz bestimmten Grund, warum der Exilant Nabokov, der Russland mit seiner Familie 1917 verlassen musste, zwanzig Jahre in Berlin lebte und nur knapp in die USA entkam, Puschkins sprachliche Umwege und Abgründe betonte. Er wollte nämlich nationalistischen Deutungen und Vereinnahmungen Puschkins etwas entgegensetzen und ihn explizit in die westeuropäische Literatur einordnen. Weil er Puschkin nicht vor den Karren der Nation oder einer

²⁶ EO, I, S. 24.

²⁷ EO, II, S. 89f.

Ideologie spannen lassen, sondern als Individuum mit sämtlichen Stärken und Schwächen wahrnehmbar machen wollte, protestierte Nabokov gegen die These von Dostojewskijs berühmter Jubiläumsrede, wo dieser Puschkin zum Inbegriff alles Russischen stilisiert. Daher ärgert sich Nabokov auch so über das Opernlibretto zum Eugen Onegin Tschaikowskys, erhebt Einspruch gegen die sozialkritische Schule des 19. Jahrhunderts und erst recht gegen die sowjetische Literaturkritik seiner eigenen vom Kalten Krieg geprägten Zeit. Den einflussreichen Dostojewski zitiert Nabokov in Zusammenhang mit Tatjanas Ehemann, der Nabokovs akribischen Berechnungen zufolge Mitte dreißig gewesen sein muss:

Im veröffentlichten Text einer berühmten, aber im wesentlichen effekthascherischen politisch-patriotischen Rede, die am 8. Juni 1880 auf einer öffentlichen Versammlung der Gesellschaft der Liebhaber der russischen Literatur vor einem hysterisch begeisterten Publikum gehalten wurde, erliegt Fjodor Dostojewskij, ein stark überschätzter, sentimentaler Verfasser von Schauerromanen der damaligen Zeit, während er langatmig über Puschkins Tatjana als einem Typus der »positiven russischen Frau« schwadroniert, dem eigenartigen Irrtum, ihr Gatte sei ein »ehrwürdiger alter Mann«. Er glaubt auch, Onegin sei »durch fremde Länder gezogen« (womit er Prosper Mérimées Irrtum in *Portraits historiques et littéraires* [Paris 1874], Kap. 14 wiederholt: »Oniéghine doit quitter la Russie pour plusieurs années«) und stehe »gesellschaftlich unendlich tief unter den glanzvollen Kreisen des Fürsten N.«, was zusammengenommen zeigt, daß Dostojewskij *EO* nicht wirklich gelesen hatte. Der Publizist Dostojewskij ist eines jener Megaphone plumper (heute noch zu hörender) Platitüden, die mit ihrem Dröhnen Shakespeare und Puschkin lächerlicher Weise auf die vage Ebene all jener Gips-Idole der akademischen Tradition von Cervantes bis George Eliot degradieren (von den bröckligen Manns und Faulkners unserer Zeiten gar nicht zu reden).²⁸

Wie Nabokov, der interlineare Übersetzer, selber einerseits die Zeichen des Textes für sich genommen und zugleich zwischen den Zeilen liest, lässt sich besonders gut anhand der folgenden Strophe aus dem Schluss des Romans vorführen.

Als Mädchen war Tatjana in Onegin auf dem Lande verliebt und schrieb ihm – wie Puschkin und Nabokov betonen: auf Französisch – einen Liebesbrief; daraufhin erteilte er ihr eine Abfuhr. Nun ist es an ihr, die inzwischen eine Grande dame der Haute volée geworden ist, seine Liebesbriefe ihrerseits mit einer Abfuhr zu erwidern. Die Strophe lautet:

Das Glück war doch so möglich,
so nah! ... Aber mein Schicksal
ist bereits besiegelt. Unbedacht
habe ich vielleicht gehandelt:
Mit Tränen der Beschwörung
flehte mich meine Mutter an: Der armen Tanja
waren alle Geschicke gleich ...
Ich heiratete. Sie müssen
mich verlassen, ich bitte Sie;
ich weiß, in Ihrem Herzen sind
Stolz und ebenso wahres Ehrgefühl.
Ich liebe Sie (wozu es verhehlen?),
aber ich bin einem anderen gegeben;
ich werde ihm mein Leben lang treu sein.“²⁹

Sowjetische Kommentatoren stellten Puschkins Hauptfigur Tatjana aufgrund ihrer Haltung hier als Inbegriff der tugendhaften russischen Frau hin. Dafür – und in einem Aufwasch gleich auch noch für Tschaikowskys Opernvertonung – hatte Nabokov nichts als Hohn und Spott.

²⁸ EO, II, S. 862

²⁹ EO, I, S. 269

Neunundneunzig Prozent der amorphen Masse von Kommentaren, die die *idejnaja kritika* (ideologische Kritik), die Puschkins Roman seit über hundert Jahren behelligt, ist leidenschaftlich patriotischen Lobgesängen auf Tatjanas Tugend gewidmet. Hier, rufen die enthusiastischen Journalisten des Belínskij-Dostojewskij-Sidorow-Typs, habt ihr den Inbegriff der reinen, offenherzigen, verantwortungsbewußten, altruistischen, heldenhaften russischen Frau. In Wirklichkeit waren die französischen, englischen und deutschen Frauen aus Tatjanas Lieblingsromanen ebenso hingebungsvoll und tugendhaft wie sie, wenn nicht vielleicht noch mehr, denn auf die Gefahr hin, den Bewunderern von »Fürstin Gremin« das Herz zu brechen (wie die beiden hellen Köpfe, die Tschajkowskij's Libretto ausgeheckt haben, Fürstin N. getauft haben), halte ich es für nötig hervorzuheben, daß ihre Antwort an Onegin keineswegs eine solch würdevolle Endgültigkeit ausstrahlt, wie manche Kommentatoren gemeint haben. Man beachte den Tonfall in dieser Strophe, den wogenden Busen, das abgerissene Sprechen, die beklommenen, durchdringenden, pochenden, berückenden, beinahe wollüstigen, beinahe verführerischen Enjambements, eine wahrhaftige Orgie von Wortschwällen, die in einem Liebesgeständnis enden, das Eugens erfahrenes Herz zu Freudensprüngen veranlaßt haben muß. Und was besiegelt diese zwölf schluchzenden Zeilen? Der hohle, pflichtschuldige Klang des wie gerufen kommenden Reimpaars »hingegen-ganzes Leben« (otdaná-werná)!³⁰

So bleiben in Nabokovs Übersetzungsverfahren und Kommentierungspraxis am Ende von der „russischen Seele“ und sowjetischen Ideologien nichts mehr übrig. Seine Lesart, seine Spurensuche in Puschkins Texten und zwischen den Zeilen seiner gemachten und geborgten Zeichen, stellt Gewissheiten über die vermeintliche Unterordnung der Übersetzung unter das Original oder dessen Bedeutung und ihre Vereinnahmung durch politische Diskurse nachhaltig in Frage.

³⁰ EO, II, S. 920f.