

Ulrike Goldschweer

Von der Unbehaustheit des Exils

Prekäre Wohnsituationen im Werk Vladimir Nabokovs
am Beispiel des Romans *Mašen'ka*, 1926

Die Schriftstellerin Nina Berberova schreibt 1972 im amerikanischen Exil über das russische Poeten-Ehepaar Dmitrij Merežkovskij und Zinajda Gippius, die nach der Oktoberrevolution nach Paris geflüchtet waren:

Они жили в своей довоенной квартире, это значит, что выехав из Советской России в 1919 году и приехав в Париж, они отперли дверь квартиры своим ключом, и нашли все на месте: книги, посуду, белье. У них не было чувства бездомности, которое так остро было у Бунина и других.¹ (Berberova 1972, 279)

Diese „Obdachlosigkeit“ oder auch Unbehaustheit, beschwört auch der russisch-amerikanische Schriftsteller Vladimir Nabokov 1937 in seinem großen „Berlin-Roman“ *Die Gabe* (Dar):

[...] не дай Бог кому-либо знать эту ужасную унижительную скуку, – очередной отказ принять гнусный гнет очередного новоселья, невозможность жить на глазах у совершенно чужих вещей, неизбежность бессонницы на этой кушетке!² (Nabokov 1990b, 9)

- 1 „Sie lebten in einer Wohnung, die ihnen bereits vor der Revolution gehört hatte. Als sie 1919 aus Sowjetrußland in Paris ankamen, brauchten sie nur die Wohnungstür mit ihrem Schlüssel aufzusperren und fanden alles an seinem Platz: Bücher, Geschirr, Wäsche. Sie hatten nicht das Gefühl der Obdachlosigkeit, das Bunin und andere so heftig verspürten.“ (Berberova 1992, 283).
- 2 „Gott bewahre jeden davor, die furchtbare und erniedrigende Langeweile kennenzulernen, die wiederholte Weigerung, das elende Joch wiederholt neuer Behausungen hinzunehmen, die Unmöglichkeit, Auge in Auge mit völlig fremden Gegenständen zu leben, die unvermeidliche Schlaflosigkeit auf jenem Sofa!“ (Nabokov 1993, 14).

In diesen beiden Zitaten wird eine der wichtigsten Fragen des Exils auf den Punkt gebracht: Wo werde ich leben?

1. Grenzen, Grauzonen, Mobilität: Statt einer Einleitung

Raum ist neben Zeit einer der zentralen Kategorien des literarischen Textes. Raummotive vereinigen kulturhistorische und formalästhetische Aspekte und stellen eine Kulisse für die Handlung bereit, welche die Aussage des Textes begleitet, unterstreicht, akzentuiert oder sogar subversiv umdeutet. Räume werden durch innere Strukturen (oben/unten, rechts/links), Begrenzungen (innen/außen) und den damit verbundenen Operationen (öffnen/schließen) bestimmt (vgl. Toporov 1994, 220 f.). Bewegung verknüpft Raum und Zeit; Motive der Mobilität oder Immobilität sind immer auch Raummotive.

Die kulturelle Relevanz von Raummotiven bemisst sich dabei an spezifischen Merkmalen. Für die russische Kultur scheint dabei die Modellierung von Grenzen besonders bedeutsam zu sein, ist doch seit Anfang des 19. Jahrhunderts ein immer wiederkehrendes Element ihrer Selbst- und Fremdbeschreibung die Betonung einer Dualität, die keine mittlere oder neutrale Zone kennt.³ Diesen Hang zum Extremen kann man auch im weit verbreiteten Widerspruch zwischen Weite (Steppe, weite russische Seele) und Enge (Bedürfnis nach Abschottung durch Zäune und Barrieren), zwischen Raumexpansion und -reduktion wiedererkennen.⁴ Dies führt zu einer erhöhten Aufmerksamkeit der Grenze gegenüber, wie schon 1994 vom Thomas Seifrid als These formuliert (Seifrid 1994, 245–260).

Russland wird zu einer Kultur, die von Grenzen durchzogen und bestimmt wird, während sie sich gleichzeitig als expansiv und quasi grenzenlos versteht. Unter dieser Voraussetzung ist eigentlich nicht anzunehmen, dass kulturelle Mobilität zu den Stärken der russischen Kultur gehört. Es gibt jedoch Ausnahmen; so ist die russische Kulturgeschichte durch eine Reihe von in der Regel politisch oder religiös induzierten Auswanderungswellen gekennzeichnet, die Grenzgänger hervorgebracht hat, welche ihre Lage in literarischen Texten reflektieren.

3 Vgl. dazu z. B. Hansen-Löve 1999, 167–184, sowie Lotman/Uspenskij 1984, 3–35.

4 Vgl. die Gegenüberstellung von „prostor“ (Weite) und „zabor“ (Zaun) bei Hellberg-Hirn 1999, 49–70.

2. Exil und Wohnen als Grenzsituationen

Sowohl „Exil“ als auch „Wohnen“ haben etwas mit dem Überschreiten, Ausloten und Setzen von Grenzen zu tun: Wo das Exil mobilisiert, schafft Wohnen stabile Verhältnisse.

2.1 Wohnen: Rückzug, Innerlichkeit, Identität

Wohnen ist ein existenzielles Grundbedürfnis: die Wohnung – im Extremfall das „Gehäuse, das den Abdruck seines Bewohners trägt“, wie es Walter Benjamin so treffend ausgedrückt hat⁵ – ist nach der Kleidung eine der wichtigsten Schutzhüllen des Menschen. Sich eine Wohnung einzurichten, heißt, seinen Platz gefunden zu haben und den Raum in Besitz zu nehmen. Nach Gaston Bachelard und seiner *Poetik des Raums* ist zudem „das Haus [...] unser Winkel der Welt“ und „unser erstes All“ (Bachelard 1994, 31 u. 43), und schon Siegmund Freud wies in seiner Traumdeutung auf die große Bedeutung des Hauses als Symbol des Ich hin (Freud 1961, 150–172).

Wohnen ist Ausdruck unserer Identität und Kondensationspunkt unserer Erinnerungen. Nicht umsonst ist das Haus als „Schauplatz und Knotenpunkt aller für ein Leben wesentlichen Begebenheiten“ Ausgangspunkt einer „Philosophie von Behausung, Behaust- und Unbehaustsein, von Obdach und Obdachlosigkeit“, die auf die „Abwesenheit derer, die sie errichtet, derer, die darin gelebt haben“ verweise, wie Karl Schlögel hervorhebt (Schlögel 2003, S. 314–321). Darüber hinaus wird das Interieur zum „Spiegel des Ich“, wenn man mit Claudia Becker (Becker 1990, 11–29) eine Affinität von Interieur und Innerlichkeit annimmt: Literaturhistorisch lässt sich ein enger Zusammenhang zwischen dem Motiv des Zimmers und der psychischen Befindlichkeit des Erzählers rekonstruieren. Die Idee der Innerlichkeit (als Folge der Spaltung der Realität in Ich und Welt, in Innerlichkeit und Äußerlichkeit) entwickelt eine folgenschwere Eigendynamik: Das Ich wird in Frage gestellt, so dass die Selbstfindung zum zentralen Problem des Künstlers wird. Diese wirft jedoch neue Probleme auf, denn „[d]ie Spaltung zwischen privatem Ich und Gesellschaft setzt sich im Inneren des Individuums und dessen Psy-

5 „Die Urform allen Wohnens ist das Dasein nicht im Haus, sondern im Gehäuse. Dieses trägt den Abdruck seines Bewohners. Wohnung wird im extremsten Fall zum Gehäuse.“ (Benjamin, 1982, 112, zit. bei Schlögel 2003, 326).

che fort“ (Becker 1990, 18). Diese Krise der Innerlichkeit bringt etwa den Motivkomplex des Wahnsinns hervor (Doppelgängerei, Rausch, Traum usw.), führt aber auch zur Verknüpfung innerer Landschaften mit symbolischen Räumen. So kann das Zimmer zum Rückzugsort für das schöpferische Ich werden, das sich durch die Affirmierung der Grenze zwischen innerer und äußerer Welt in eine klaustrophile Isolation begibt. Die Zimmerlandschaft wird zur Seelenlandschaft.

2.2 Wohnen als literarisches Motiv

Wird also Wohnen zum literarischen Motiv,⁶ so vereinigt es neben den allgemeinen Merkmalen von Raummotiven kulturhistorische und semiotische Fakten: nämlich die Verortung der Handlung in einer in Raum und Zeit verankerten Kulisse mit einem Ort, der zum Zeichen geworden ist und für etwas anderes steht – z. B. für die innere Verfasstheit eines Individuums. Das Motiv des Wohnens schlägt sich in einer Reihe von Einzelaspekten nieder, die uns im Text begegnen: von Räumlichkeit im engeren Sinne (die Architektur und ihre Formensprache, der Schnitt der Räume, Begrenzungen wie Fenster, Türen, Wände), über das Interieur (Möblierung, Farben, Gegenstände) und das Umfeld (Haus, Straße, Stadt...) bis hin zu den Menschen und ihren Beziehungen (der Bewohner selbst, Nachbarn, Besucher, usw.).

2.3 Wohnen im Exil

Wer emigriert, überschreitet mit der Ausreise einerseits physisch die Grenzen seines Landes, und erlebt andererseits eine existenzielle Verlust- und damit Grenzerfahrung – oder wie es John Glad ausdrückt: „Exile is, when you can't go back.“ (Glad 1999, 23)

Eine solche Erfahrung lässt den Menschen in einer Situation, „wo die üblichen Strategien alltäglicher Lebensbewältigung versagen“, sei-

6 Angesichts der zahlreichen widersprüchlichen Definitionsmöglichkeiten des Begriffskomplexes Motiv, Stoff, Thema bevorzuge ich den außerordentlich weitgefassten und daher m.E. besonders produktiven Motivbegriff von Ulrich Mölk, der „jedwede Struktur auf der Bedeutungsebene des literarischen Textes, die der Interpret in den Blick nimmt“ als Motiv bezeichnet. Er führt weiter aus: „Identifikation und Bezeichnung des Motivs liegen in der Verantwortung des Interpreten; den wissenschaftlichen Nutzen seiner Operation hat er plausibel zu machen; Voraussetzung dafür ist, dass er ein Forschungsziel hat.“ Vgl. Mölk 1996, Bd. 2, 1320–1337.

ne „eigene Bedingtheit und Endlichkeit – als Leib, Person, Subjekt, Ich, Kultur- oder Gemeinschaftswesen“ erfahren (Lauterbach/Spörl/Wunderlich 2002, Klappentext); Zuflucht und Geborgenheit werden zu existentiellen Werten. Wenn wir uns aber die typische Wohnsituation von Emigranten vor Augen führen – Auffanglager, möblierte Zimmer, Pensionen (nicht viele russische Emigranten konnten auf einen Zweitwohnsitz in Paris zurückgreifen wie die Merežkovskijs!) – so müssen wir feststellen, dass temporär begrenzte und damit prekäre Wohnsituationen die Regel sind, nicht die Ausnahme. Damit liegt die Relevanz der Frage „Wo werde ich Obdach finden? Wie werde ich wohnen?“ auf der Hand. Sie wird zu einer der wichtigsten des Exils und ist untrennbar verknüpft mit anderen Fragen, etwa der nach dem finanziellen Auskommen oder nach dem rechtlichen Status des Flüchtlings.

Temporäre Wohnformen zeichnen sich durch eine Reihe von Besonderheiten aus. Zu den typischen Merkmalen des Hotelmotivs zählt neben der Abgegrenztheit, den hierarchischen Ordnungsstrukturen und dem Nebeneinander von privaten und öffentlichen Räumen vor allem die Heterogenität der Bewohner, die der Zufall an diesem Ort zusammengeführt hat. Sie gibt Gelegenheit zur Verknüpfung einer Vielzahl von Einzelgeschichten, die sich dazu eignen, „gesellschaftliche Strukturen und Beziehungen nachzubilden, in einer Art Mikrokosmos ein verkleinertes, überschaubares Abbild, Spiegelbild oder Zerrbild des Gesellschafts- oder gar Weltgebäudes zu geben“ (Mueller 1996, 190).

Dies gilt sicher auch für das Exil. Emigranten unterscheiden sich aber darüber hinaus von Reisenden im herkömmlichen Sinne durch ihren prekären Status; die Erfahrung der Flucht stellt jede neue Sesshaftigkeit in Frage. Wohnen wird zu einer prekären Angelegenheit. Die eigene Identität wird durch den Verlust des heimischen Identifikations- und Erinnerungsraums in Frage gestellt und muss neu konfiguriert werden, etwa indem das verlorene Heim zum Traumtopos umgedeutet wird. Souvenirs gewinnen als Symbole der Heimeligkeit an Bedeutung.⁷ Das Zusammenreffen von Menschen unterschiedlichster Herkunft in Hotels, Notunterkünften und Auffanglagern gibt zudem zwar einerseits Anlass zu Konflikten, aber andererseits auch Gelegenheit zum Schmieden von Schicksalsgemeinschaften, die Schutz vor der fremden Außenwelt versprechen.

7 Svetlana Boym beschreibt dies am Beispiel der Einrichtung moderner Emigrantenwohnungen (Vgl. Boym 1998, 498–524).

Es verwundert also kaum, wenn Interieurs in der Exilliteratur eine wichtige Rolle spielen – und zwar sowohl als Gegenwarts- als auch als Erinnerungsphänomen.

3. Mythos Nabokov

Einer, der die Unbehaustheit im Sinne des Verzichts auf eine eigene Wohnung auf die Spitze getrieben hat, ist Vladimir Nabokov (1899–1977), der nach seiner Ausreise 1919 konsequent auf ein eigenes Heim verzichtet und stattdessen zeit seines Lebens mit seiner Familie in möblierten Zimmern, Wohnungen und Häusern wohnte, um zuletzt – durch den Erfolg des Romans *Lolita* finanziell unabhängig – die 16 Jahre bis zu seinem Tod in einer Hotelsuite in Montreux am Genfer See zu verbringen. Dieser auffällige Vorbehalt gegen die Sesshaftigkeit, wie sie sich in der Anschaffung eines eigenen Hauses ausdrücken würde, steht im Widerspruch zu der Stabilität, die Nabokov offenbar in anderer Hinsicht wichtig war, und die sich in der unerbittlichen Kontrolle über sein Werk und über sein Bild in der Öffentlichkeit äußert.

3.1 Die erste Welle der russischen Emigration

Vladimir Nabokov wird zu den Emigranten der ersten Welle⁸ nach der Oktoberrevolution gezählt, die sich durch den hohen Anteil an Adligen und Intellektuellen auszeichnet. Diese nahmen das Exil zunächst leicht, nicht zuletzt, weil viele von ihnen über Kontakte ins oder Wurzeln im Ausland verfügten. Die Auswanderer sahen sich als die Bewahrer der echten russischen Kultur an, die sie im eigenen Land durch die Herrschaft der Bolschewiki in Frage gestellt sahen. Russische Emigranten waren in ganz Europa anzutreffen; zu wichtigen Zentren entwickelten sich Berlin, Paris und Prag. Das Exil wurde bis etwa Mitte der 20er Jahre als vorübergehende Erscheinung aufgefasst; eine Hoffnung, die aber spätestens mit der diplomatischen Anerkennung Sowjetrusslands durch eine Reihe europäischer Staaten enttäuscht wurde. Die Emigranten wurden zu

8 Die „zweite Welle“ umfasst Kriegsgefangene und Flüchtlinge während des Zweiten Weltkriegs, während sich die „dritte Welle“ vor allem auf die Ausreise und Ausbürgerung von Dissidenten in den 60er bis 80er Jahren bezieht. Mit der Perestrojka 1985 setzte eine „vierte Welle“ ein, die bis heute andauert. Zur „ersten Welle“ vgl. Schlögel 1994.

Staatenlosen und ihre wirtschaftliche Situation verschlechterte sich angesichts der Weltwirtschaftskrise zusehends. Fremdenfeindlichen Tendenzen setzten sie die Abschottung in eigenen „Gemeinden“ mit einer ausgedehnten russischsprachigen Infrastruktur entgegen. Mit Ausbruch des Zweiten Weltkrieges wurde die Lage nahezu aussichtslos, da ganz Europa nach und nach unter nationalsozialistischen oder sowjetischen Einfluss geriet; die Ausreise nach Übersee bot einen letzten Ausweg.

Literaturhistorisch kann man für die Zwischenkriegszeit zudem von zwei Generationen sprechen, nämlich von einer älteren, die vor allem von der Erinnerung an Russland und der Bewahrung des russischen Kulturerbes geprägt war, sowie von einer jüngeren, die erst im Exil zur Literatur gefunden hatte und den neuen Erfahrungen eher aufgeschlossen gegenüberstand, zu diesen zählt auch Nabokov.

3.2 Biografische Eckdaten

Nabokovs Biografie lässt sich in Anlehnung an Brian Boyd (vgl. Boyd, 1990 und Nabokov, 1991b) in zwei große Phasen, eine „russische“ und eine „amerikanische“ einteilen.

Vladimir Vladimirovič Nabokov wurde 1899 in St. Petersburg als Sohn eines liberalen Politikers geboren. Die Familie ging 1919 ins Exil und ließ sich in Berlin nieder. Nabokov studierte zunächst in Cambridge und siedelte 1923 nach Berlin über, wo sein Vater bereits ein Jahr zuvor Opfer eines Attentats rechter Monarchisten geworden war. Berlin wurde für ihn eine temporäre Heimat, die durch häufige Umzüge von einem möblierten Zimmer ins andere gekennzeichnet war;⁹ hier lernte er seine Frau Véra Slonim kennen, hier kam 1934 sein einziger Sohn Dmitrij zur Welt. Literarisch war diese Zeit äußerst fruchtbar: ab 1922 erschienen unter dem Pseudonym Vladimir Sirin zahlreiche Romane, Erzählungen, Dramen, Essays und Feuilletons. Sowohl zu den deutschen Nachbarn als auch zu dem regen literarischen Leben der Berliner Emigrantengemeinde hielt Nabokov dezidiert Abstand; erst 1937 entschloss sich die Familie, Deutschland zu verlassen. Im Mai 1940 gelingt den Nabokovs buchstäblich im letzten Moment die Ausreise in die USA. Damit beginnt die amerikanische Phase: Nabokov lehrt russische Literatur und beschäftigt sich professionell mit der Schmetterlingskunde, seiner zweiten großen Leidenschaft. Er

9 Diese Umzüge werden z. B. bei Thomas Urban (Urban 1990, 185–202) dokumentiert; eine Karte findet sich auf S. 216–217.

wendet sich von der russischen Sprache ab und wird zu einem amerikanischen Schriftsteller. Der kommerzielle Erfolg von *Lolita* (1955) macht ihn finanziell unabhängig. 1961 kehren die Nabokovs nach Europa zurück und lassen sich in Montreux nieder. Neben neuen Texten entstehen Übersetzungen der früheren Texte, die im Zuge dieses Prozesses eine nachträgliche Amerikanisierung erfahren. Nabokov stirbt 1977.

3.3 Selbstmystifikation, Autorität und Kontrolle

Zeit seines Lebens war Nabokov von einem großen Bedürfnis nach Kontrolle und einer Neigung zur Selbstmystifikation geprägt. Der literarische Text ist für ihn ein Konstrukt, das, gefördert durch ein irrationales Moment der Inspiration, die von außen an ihn herantritt (Nabokov 1973a, 30–32), allein seiner Imagination als Autor entspringt, und das ansonsten ganz seiner Kontrolle unterworfen ist; in seinen eigenen Worten: „My characters are galley slaves“ (Nabokov 1973b, 95). Diese Kontrolle dehnt er jedoch noch weit über den Schreibprozess aus, indem er seine Texte soweit möglich selbst übersetzt, sämtliche Ausgaben kontrolliert und vor allem kommentiert. Die Kommentare geben zwar keine Interpretationen vor, schließen aber bestimmte Ansätze (z. B. den psychoanalytischen) aus oder leugnen den Einfluss von anderen Autoren und Strömungen. Nabokovs Kontrollbedürfnis umfasst zudem auch ein außerordentlich großes Misstrauen dem Interpretieren gegenüber, dem er mit Charles Kinbote in dem Roman *Fahles Feuer* (*Pale Fire*, 1957) ein zweifelhaftes Denkmal gesetzt hat. So bezeichnet James M. Rambeau Nabokovs Texte schon 1982 als „kritikfest“ (critic-proof), denn „when we track down every possible reference and suggestion and pun, and expose them all by careful explanation, even then Nabokov has his fun – for then, most of all, his critic becomes part of the apparatus of the novel“ (Rambeau 1982, 31–33).¹⁰ „Falsche“ Interpretationen werden richtig gestellt und unnachlässig sanktioniert (z. B. durch den Abbruch des Kontaktes). Die praktische Kontrolle über das Vermächtnis wurde nach seinem Tode von seiner Familie weiter aufrecht erhalten. Noch heute schaltet sich Dmitrij Nabokov in die wissenschaftliche Diskussion ein, wenn die Integrität seines Vaters auf dem Spiel zu stehen scheint.

¹⁰ Vgl. darüber hinaus meine Zusammenfassung in Goldschweer 1998, 99–104 sowie Roth 1982, 43–49.

In der Nabokov-Forschung zeichnet sich hingegen die Tendenz ab, mit der immer ausführlicheren Annotierung der Werke sowie durch die nahezu lückenlose Dokumentation sämtlicher Lebensschritte die Grenzen zwischen Faktum und Fiktion zunehmend zu verwischen. So finden wir z. B. auf *Zembla*, der preisgekrönten und heute für die Nabokov-Forschung maßgeblichen Homepage der *International Vladimir Nabokov Society* unter dem Titel *Homes and Haunts* eine von dem Herausgeber der deutschen Nabokov-Gesamtausgabe Dieter E. Zimmer zusammengestellte und reich mit Fotografien illustrierte Liste *aller* Wohnorte Nabokovs (einschließlich aller Urlaubsdomizile) (vgl. Zimmer 2004 und 2009). Dem Prekären, Unbehausten wird damit nachträglich ein stabiler – wenn auch virtueller – Rahmen gegeben.

4. Prekäre Wohnsituationen im Werk Nabokovs

Durch Nabokovs Werk zieht sich eine Reihe von prekären Wohnsituationen. Erinnerung sei in diesem Zusammenhang an die vielen bedauernswerten Figuren aus seinen Berliner Erzählungen und Romanen, deren Exilleben durch einen unausweichlichen wirtschaftlichen Niedergang, durch das Unverständnis ihrer Zimmerwirtinnen und Nachbarn, sowie durch die sich immer wieder in den Vordergrund drängenden Erinnerungen an eine harmonische russische Kindheit und Jugend in Russland geprägt ist. Erinnerung sei auch an den Protagonisten aus dem Roman *Die Gabe* (Dar, 1937), der erst nach mehreren Umzügen in der Tochter einer seiner Vermieter seine große Liebe findet. Denken wir schließlich auch an *Lolita*, einen Roman, der fast vollständig in Hotel- und Moteltimmern spielt, sowie an den vom Schicksal gebeutelten Russischprofessor aus *Pnin* (1957), der nach einer langen Odyssee durch verschiedene möblierte Zimmer gerade in dem Moment, wo er zum ersten Mal beschließt, ein Haus zu kaufen, seine Arbeit verliert. Pnin ist dabei der Typ Einzelgänger, dem trotz aller Unzulänglichkeiten Nabokovs Sympathie gilt (vgl. Nabokov 1980). Der Einzelgänger ist aber auch der perfekte Protagonist des prekären Wohnens, denn er ist ständig bedroht, auf dem Sprung; wer sesshaft wird, kettet sich an einen Ort und belastet sich mit Gegenständen, die seine Flucht behindern.

Ich werde mich im Folgenden auf ein typisches Beispiel beschränken, nämlich auf Nabokovs ersten, 1926 erschienenen Roman *Maschenka*

(*Mašen'ka*). Die Analyse soll zeigen, dass die hyperrealistisch gezeichnete Exilszenerie in erster Linie eine symbolische Funktion hat, nämlich die Modellierung der Grenzerfahrung des Exils und des Umgangs damit, obwohl sie gleichzeitig immer wieder dazu verführt, sie biografisch zu interpretieren.

5. Von Klaustrophobie und Aufbruch: Maschenka

Zentrales Thema des Romans ist die Konfrontation von Gegenwart und Erinnerung, die nicht nur in verschiedenen Zeiten, sondern auch in unterschiedlichen Räumen angesiedelt sind. Der Protagonist, Lev Glebovič Ganin, lebt in einer von einer russischen Witwe geführten Berliner Emigrantenpension. Einer der Mitbewohner – Alferov – erwartet aus Russland die Ankunft seiner Frau Mašen'ka, die er seit vier Jahren nicht mehr gesehen hat. Als er Ganin ein Foto zeigt, erkennt dieser darauf seine eigene Jugendliebe: Der schäbigen Berliner Gegenwart wird eine verklärte Vergangenheit in der russischen Sommerfrische entgegengestellt. Beflügelt von seiner Erinnerung fasst Ganin den Plan, Mašen'ka am Bahnhof abzufangen und mit ihr Berlin zu verlassen. Kurz vor Ankunft des Zuges wird ihm jedoch die Unsinnigkeit seines Vorhabens klar.

Für die Figur der Mašen'ka gibt es ein autobiografisches Vorbild.¹¹ Die Situation in Berlin geht jedoch weit darüber hinaus und ihre Darstellung wird zudem durch ein hyperrealistisches Verfahren gesteuert, das auf Typizität und nicht auf Realität setzt, d. h. die ausufernden Details der Beschreibung suggerieren Authentizität, zielen aber einzig auf die Modellierung einer prekären Wohn- und Lebenssituation als Ausdruck des Exils ab, wie das folgende Zitat verdeutlicht:

Пансион был русский и притом неприятный. Неприятно было главным образом то, что день-деньской и добрую часть ночи слышны были поезда городской железной дороги, и оттого казалось, что весь дом медленно едет куда-то. Прихожая, где висело темное зеркало с подставкой для перчаток и стоял дубовый баул, на который легко было наскочить коленом,

11 Nämlich Nabokovs eigene erste große Liebe Tamara (vgl. Boyd 1990, 245).

суживалась в голый, очень тесный коридор. По бокам было по три комнаты с крупными, черными цифрами, наклеенными на дверях: это были просто листочки, вырванные из старого календаря – шесть первых чисел апреля месяца. В комнате первоапрельской – первая дверь налево – жил теперь Алферов, в следующей – Ганин, в третьей – сама хозяйка, Лидия Николаевна Дорн, вдова немецкого коммерсанта, лет двадцать тому назад привезшего ее из Сарепты и умершего в позапрошлом году от воспаления мозга. В трех номерах направо – от четвертого по шестое апреля – жили: старый российский поэт Антон Сергеевич Подтягин, Клара – полногрудая барышня с замечательными синевато-карими глазами, – и наконец – в комнате шестой, на сгибе коридора – балетные танцовщики Колин и Горноцветов, оба по-женски смешливые, худенькие, с припудренными носами и мускулистыми ляжками. В конце первой части коридора была столовая, с литографической ‚Тайной Вечерью‘ на стене против двери и с рогатыми желтыми оленьими черепами по другой стене, над пузатым буфетом, где стояли две хрустальные вазы, бывшие когда-то самыми чистыми предметами во всей квартире, а теперь потускневшие от пушистой пыли. Дойдя до столовой, коридор сворачивал под прямым углом направо: там дальше, в трагических и неблагоприятных дебрях, находились кухня, каморка для прислуги, грязная ванная и туалетная келья, на двери которой было два пунцовых нуля, лишенных своих законных десятков, с которыми они составляли некогда два разных воскресных дня в настольном календаре господина Дорна.¹² (Nabokov 1990a, 37f.)

12 „Die Pension war ein russisches Unternehmen und ausgesprochen unangenehm. Unangenehm vor allem deshalb, weil dort den ganzen Tag und einen großen Teil der Nacht die Stadtbahnzüge vorbeilärmten, und den Eindruck erweckten, als bewege sich das gesamte Gebäude langsam vorwärts. Die Diele, in der ein trüber Spiegel mit einer Handschuhablage hing und eine eichene Truhe so aufgestellt war, daß ihr kein Schienbein ohne Abschürfungen entgehen konnte, verengte sich zu einem kahlen, bedrückend schmalen Korridor. Auf jeder Seite lagen drei Zimmer, numeriert mit großen schwarzen Zahlen, die an den Türen klebten. Es waren einfache Blätter aus einem Kalender vom Vorjahr – die ersten sechs Tage des Monats April 1923. Der erste April – erste Tür links – war das Zimmer von Alforow, im nächsten wohnte Ganin und im dritten die Wirtin, Lydia Nikolajewna Dorn, die Witwe eines deutschen Kaufmanns, der sie vor zwanzig Jahren aus Sarepta nach Berlin gebracht hatte und im vorigen Jahr an einer Hirnhautentzündung gestorben war. In den drei Zimmern auf der rechten Seite des Korridors – vom vierten bis sechsten April – wohnten Anton Sergejewitsch Podt-

Dies betrifft nahezu alle Details. So verbinden die als Zimmernummern verwendeten Kalenderblätter einerseits Zeit und Raum, indem sie mit der Zeit, die bis zur Ankunft Mašen'kas verstreichen wird, korrespondieren (vgl. Boyd 1990, 248). Gleichzeitig aber sind sie selbst vorläufig und heben hervor, dass sich die Pension jederzeit wieder in eine „normale“ Wohnung zurückverwandeln kann.

Die durch den Bahnverkehr verursachte scheinbare Bewegung der Wohnung unterstreicht die prekäre Lage der Bewohner weiter (sie befinden sich immer noch auf Reisen und haben buchstäblich keinen festen Boden unter den Füßen).

Die Bewohner formieren sich zudem zu einer typischen Belegschaft: von der deutsch-russischen Wirtin über den alten russischen Dichter, die offenbar homosexuellen Tänzer, die einsame Büroangestellte, den optimistischen Geschäftsmann Alferov bis hin zum Protagonisten Ganin sind eine Reihe von Emigrantenarchetypen mit unterschiedlichen Herkunftsgeschichten, Träumen und Absichten vertreten (vgl. Boyd 1990, 245 f.). Obwohl die Pension als „russische Insel“ im feindlichen deutschen Milieu Geborgenheit verspricht, indem sie familiäre Strukturen etwa durch Rituale wie das gemeinsame Essen simuliert, wird sie insgesamt als „unangenehm“ und „bedrückend“ beschrieben, denn sie ist trotz allem nicht geeignet, die Inhomogenität und Unbehaustheit der Bewohner, deren einzige Gemeinsamkeit in der Exilsituation besteht, zu kompensieren und auszutarieren.

Damit erscheint die Pension als Pendant der Kommunalka, also der Gemeinschaftswohnung, die sich etwa gleichzeitig in der Sowjetunion als pervertierte Form des Ideals vom kollektiven Leben etabliert hat-

jagin, ein alter russischer Dichter; Klara, ein vollbusiges Mädchen mit auffälligen bläulich-braunen Augen; und schließlich in Zimmer Nummer sechs, vor der Biegung des Korridors, zwei Ballettänzer, Kolin und Gornozwetow, die nur zu gern jungmädchenhaft kicherten und beide mager waren, sich die Nasen puderten und muskulöse Oberschenkel hatten. Am Ende des ersten Teils des Korridors lag das Speisezimmer; ihm gegenüber hing an der Wand eine Lithographie des Abendmahls, und an der anderen Wand dräuten gelbe, geweihtragende Hirschschädel über einer zwiebelbäuchigen Kredenz. Darauf standen zwei Kristallvasen, die einstmals die saubersten Gegenstände in der ganzen Wohnung gewesen, aber jetzt unter einer flaumigen Staubschicht matt und trübe geworden waren. Beim Speisezimmer angelangt, bog der Korridor im rechten Winkel nach rechts ab, und dort lauerten in tragischer, übelriechender Abgründigkeit die Küche, ein kleines Dienstmädchenzimmer, ein schmutziges Bad und eine enge Toilette, deren Tür durch zwei blutrote Nullen markiert war – ohne ihre rechtmäßigen Zehner, mit denen sie einst auf dem Pultkalender von Herrn Dorn zwei verschiedene Sonntage bezeichnet hatten.“ (Nabokov 1991a, 16 f.).

te.¹³ Die aus dieser „Zwangsnähe“ (vgl. Schahadat 2004, 90–109) resultierenden Konflikte sind in der zeitgenössischen Literatur gut dokumentiert, auch wenn es leider keine Hinweise darauf gibt, ob Nabokov über diese Errungenschaft des Sozialismus informiert gewesen ist. Die Parallele akzentuiert jedoch die Ambivalenz einer Wohnsituation, die Heimeligkeit und Familiarität nur simulieren kann. Diese Konstellation kann nicht mehr als ein Ersatz sein und steht zudem in einem dezidierten Gegensatz zu dem Landgut, welches das räumliche Zentrum von Ganins Erinnerungen darstellt, und das durch echte Familienbindungen geprägt ist.¹⁴ Es ist aber gerade die Grauzone zwischen privat und öffentlich, vertraut und fremd, welche die Handlung erst ermöglicht und motiviert: Ganins „Entführungspläne“ setzen voraus, dass er die Zeugen dieser Tat niemals wiedersehen wird.

Auch die räumliche Lage der Wohnung unterstreicht ihre Enge. Sie befindet sich im vierten Stock eines Mietshauses, dessen Aufzug nicht immer funktioniert. Hervorgehoben werden zudem die Enge und Düsternis der Räume. Nicht zufällig beginnt der Roman mit einer Szene im Aufzug, welche die beiden Kontrahenten Alferov und Ganin in der steckengebliebenen Kabine zusammenführt. Während Ganin klaustrophobische Gefühle entwickelt, bleibt Alferov ruhig und bezeichnet die Situation mehrfach als „symbolisch“. Im Gegensatz dazu steht der Ausblick aus Ganins Fenster, durch das Eisenbahnschienen, die sich in der Ferne verlieren, zu sehen sind.

Die Einrichtung der Räume hatte ursprünglich ein geschlossenes Ensemble gebildet, wurde aber später über die Zimmer verstreut. Der Erzähler vergleicht die „auseinandergerissenen“ Möbelstücke mit den „Knochen eines zerlegten Skeletts“:

Спустя месяц после его кончины, Лидия Николаевна [...] наняла пустую квартиру и обратила ее в пансион, выказав при этом необыкновенную, несколько жуткую изобретательность в смысле распределения всех тех немногих предметов обихода, которые ей достались в наследство. Столы, стулья, скрипучие шкафы и ухабистые кушетки разбредлись по комнатам, которые она собралась сдавать и, разлучившись таким

13 Zum Phänomen „Kommunalka“ vgl. Gerasimova 1999, 107–130 sowie das virtuelle Kommunalka-Museum <http://kommunalka.spb.ru> (Utekhin/Nakhimovsky/Paplino/Ries, 2006–2008).

14 Vgl. auch die Darstellung bei Toker 1989, o. S.

образом друг с другом, сразу поблекли, приняли унылый и нелепый вид, как кости разобранного скелета.¹⁵ (Nabokov 1990a, 38 f.)

Die Möbel erscheinen als beseelte Wesen, die ihre Identität nur als Ensemble aufrecht erhalten können – dies korrespondiert mit der Befindlichkeit der Bewohner; das Verstreutsein der Möbel und Gegenstände in der Wohnung spiegelt ihre Diaspora wieder:

Письменный стол покойника, дубовая громада с железной чернильницей в виде жабы и с глубоким, как трюм, средним ящиком, оказался в первом номере, где жил Алферов, а вертящийся табурет, некогда приобретенный со столом этим вместе, сиротливо отошел к танцорам, жившим в комнате шестой. Чета зеленых кресел тоже разделилась: одно скучало у Ганина, в другом сживала сама хозяйка [...]. А на полке, в комнате у Клары, стояло ради украшения несколько первых томов энциклопедии, меж тем как остальные тома попали к Подтягину. Кларе достался и единственный приличный умывальник с зеркалом и ящиками; в каждом же из других номеров был просто плотный поставец, и на нем жестяная чашка с таким же кувшином.¹⁶ (Nabokov 1990a, 38 f.)

15 „Einen Monat nach dem Tode ihres Mannes hatte Lydia Nikolajewna [...] eine leere Wohnung gemietet und in eine Pension verwandelt. Die Art und Weise, wie sie die wenigen ererbten Hausratsgegenstände über die Zimmer verteilte, bewies allerdings eine einzigartige, geradezu gespenstische Erfindungsgabe. Sie verstreute einfach die Tische, Stühle, quietschenden Schränke und durchgessenen Sofas auf alle Zimmer, die sie vermieten wollte. Und so voneinander getrennt, verloren die Möbelstücke sofort jeglichen Glanz und nahmen ein linkisches, niedergeschlagenes Aussehen an – wie die Knochen eines zerlegten Skeletts.“ (Nabokov 1991a, 17 f.)

16 „Der Schreibtisch ihres verstorbenen Mannes, ein eichenes Ungetüm mit einem gußeisernen Tintenfaß in Gestalt einer Kröte und mit einer Mittelschublade, die so tief war wie der Laderaum eines Schiffes, geriet in Zimmer eins, wo jetzt Alfjorow wohnte, während der Drehstuhl, der ursprünglich passend zum Schreibtisch gekauft worden war, von diesem getrennt wurde und verwaist bei den Tänzern in Nummer sechs sein Leben fristete. Ein Paar grüner Sessel wurde ebenfalls auseinandergerissen: Der eine schmachtete bei Ganin, und im anderen saß die Wirtin selbst [...]. Auf dem Bücherebrett in Klaras Zimmer prangten die ersten paar Bände eines Lexikons, während alle übrigen Podtjagin zugeteilt waren. Klara hatte auch den einzigen anständigen Waschtisch mit Spiegel und Schubladen erwischt; in allen anderen Zimmern standen nur schlichte, niedrige Holzgestelle mit einer blechernen Waschschiüssel und einer Wasserkanne aus demselben Material.“ (Nabokov 1991a, 18 f.)

Keine Erwähnung finden hingegen persönliche Erinnerungsstücke, die eigentlich in den Zimmern zu erwarten wären, was die Inszenierung der Situation als Ausdruck fundamentaler Fremdheit weiter unterstreicht.

Trotzdem ist die Pension ein Ort, an dem sich die individuellen Erinnerungen an das verlorene Russland verdichten. Sie bieten jedoch keinen Ausweg aus der Situation, da sie an der Gegenwart nichts ändern können: So wie die Rückkehr in das alte Russland unmöglich ist (denn das alte Russland gibt es nicht mehr), ist auch Ganins Beziehung mit Mašen'ka unwiederbringlich zerstört.

Das gegensätzliche Konzept der Expansion des Raums kann in der Formulierung „Reisen ohne Visum“ zusammengefasst werden. Es wird vor allem durch Podtjagin und Ganin verkörpert, wenn auch auf unterschiedliche Weise. Während sich der alte Dichter wegen der Ausstellung von Pass und Visa mit den Behörden quält, und das nur, um den endlich erlangten Pass in der Straßenbahn zu verlieren und am Ende des Romans nach einem Herzanfall im Sterben zu liegen, also eine – wie es dort wörtlich heißt – „Reise ohne Pass“¹⁷ anzutreten, bricht Ganin am Schluss tatsächlich mit einem gefälschten Pass ganz ohne Visum und ohne Bindungen auf, und macht sich damit auch aus dieser russischen Enklave frei, die ihm im Rückblick als „Geisterhaus“ erscheint:

Он оглянулся и в конце улицы увидел освещенный угол дома, где он только что жил минувшим, и куда он не вернется больше никогда. И в этом уходе целого дома из его жизни была прекрасная таинственностью. [...] Ганин глядел на легкое небо, на сквозную крышу – и уже чувствовал с беспощадной ясностью, что роман его с Машенькой кончился навсегда. Он длился всего четыре дня, – эти четыре дня были быть может счастливейшей порой его жизни. Но теперь он до конца исчерпал свое воспоминанье, до конца насытил им, и образ Машеньки остался вместе с умирающим старым поэтом там, в доме теней, который сам уже стал воспоминаньем.¹⁸ (Nabokov 1990a, 111 und 112)

17 Podtjagin sagt, als er bereits im Sterben liegt: »Вот... без паспорта« (Nabokov 1990a, 109); »Sehen Sie – ohne jeden Paß.« (Nabokov 1991a, 166).

18 „Er sah sich um und erblickte am Ende der Straße die sonnenhelle Ecke des Hauses, in dem er eben noch seine Vergangenheit wiederbelebt hatte und in das er nie wieder zurückkehren würde. [...] Als Ganin durch das Skelett des Daches [des Bahnhofs, UG] in den hellen Himmel hinauf sah, wußte er mit unerbittlicher Klarheit, daß seine Liebesgeschichte mit Maschenka für immer zuende war. Nur vier Tage hatte sie gedau-

Der Roman endet also mit einem Aufbruch ins Ungewisse, nachdem er mit einer klaustrophobischen Situation im steckengebliebenen Aufzug begonnen hatte. Mit der Entscheidung Ganins gegen die zum Mythos gewordene Liebe zu Mašen'ka und für die Abreise, mit dem (voraussichtlichen) Tod Podtjagins und dem bevorstehenden Auszug der Tänzer (die ein Engagement gefunden haben) löst sich die Figurenkonstellation der Exilpension auf bzw. sie wird vom Autor nicht mehr gebraucht und deshalb aufgelöst. Im russischen Original wird dieser Zusammenhang zwischen dem Ende des Romans und dem Ende der Beziehung zu Mašen'ka durch die Doppeldeutigkeit des Wortes „Roman“, das im Russischen auch „Liebesaffäre“ bedeutet, unterstrichen.

6. Fazit: Exil als Chance

Wie wir gesehen haben, wird der Text von einem Raumbewusstsein geprägt, das als typisch russisch gelten kann: nämlich von dem Gegensatz zwischen Enge und Weite, zwischen der Reduktion und der Expansion von Raum. Dabei wird die Begrenztheit der Wohnsituation in der Exilpension, die durch die klaustrophobische Anmutung des defekten Aufzugs weiter akzentuiert wird, sowie die – im übertragenen Sinne – Enge der bürokratischen Bedingungen (Pass, Visa etc.) und Beziehungen (Liebe/Ehe) und nicht zuletzt die Begrenztheit des literarischen Textes mit dem entgegengesetzten Konzept kontrastiert: nämlich mit der Palette der unbekannteren Möglichkeiten, die das Leben bietet, wenn man sich von der Nostalgie der Erinnerung freimacht und das Exil als Chance begreift. Im Zentrum steht die Lossagung von jeglichen Bindungen und bürokratischen Beschränkungen, die Offenheit der Zukunft (und sei es durch den Tod), und nicht zuletzt die Überwindung der Geschlossenheit des Textes. Kulturelle Mobilität wird zum Versprechen der Freiheit. Die der Begrenztheit zugeordnete Seite des Gegensatzpaares – und dazu gehört auch die Beschreibung der Räume – wird dabei sehr ausführlich ausgearbeitet; dies erzeugt

ert – vier Tage, die vielleicht die glücklichsten seines Lebens waren. Aber jetzt hatte er seine Erinnerung bis zur Neige ausgeschöpft, und sein Bild von Maschenka blieb nun, zusammen mit dem des alten sterbenden Dichters, im Haus der Gespenster zurück, das selbst schon Erinnerung war.“ (Nabokov 1991a, 170 und 172).

beim Leser ein zunehmendes Gefühl der Beengung und unterstreicht die Sehnsucht nach einem Aus- und Aufbruch in die Ferne.

Historisch gesehen kann dies als Appell an die Emigranten aufgefasst werden, sich von der Nostalgie freizumachen, und die Möglichkeiten des Exils zu nutzen. Tragischerweise haben sich diese Möglichkeiten im Rückblick zum großen Teil als Illusion erwiesen. Wie bereits weiter oben erläutert, blieb letztlich einziger Ausweg die Flucht nach Übersee, die nicht allen gelang. Dort jedoch wurden aus mobilen Emigranten sesshafte Immigranten.

Nabokov verweigerte letztlich diesen Schritt durch den Verzicht auf ein eigenes Heim. Auch nach seiner Rückkehr nach Europa wies er die Hoffnung auf ein Wiedersehen mit Russland immer weit von sich. Ein Haus kaufen heißt Vertrauen zu haben: auf die Stabilität der Region und ihrer politischen Strukturen, auf die Zukunft ganz allgemein; eine Stabilität, die dieses Vertrauen rechtfertigt, konnten ihm anscheinend weder die USA noch die Schweiz bieten.

Literatur

- Bachelard (1994), Gaston: *Poetik des Raumes*. Frankfurt (Main).
- Becker (1990), Claudia: *Zimmer – Kopf – Welten. Zur Motivgeschichte des Intérieurs im 19. und 20. Jahrhundert*. München.
- Benjamin (1982), Walter: *Das Passagenwerk*. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. V, I, hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt (Main).
- Berberova (1992), Nina: *Ich komme aus St. Petersburg. Autobiographie*. Reinbek.
- Berberova (1972), Nina: *Kursiv moj. Avtobiografija*. München.
- Boyd (1990), Brian: *Vladimir Nabokov. The Russian Years*. Princeton.
- Boym (1998), Svetlana: *On Diasporic Intimacy. Ilya Kabakov's Installations and Immigrant Homes*. In: *Critical Inquiry*, 24 (1998), 498–524.
- Freud (1961), Sigmund: *X. Die Symbolik im Traum*. In: *Gesammelte Werke*, Bd. 11, Frankfurt (Main).
- Gerasimova (1999), Katerina: *The Soviet Communal Apartment*. In: *Beyond the Limits. The Concept of Space in Russian History and Culture*, ed. by Jeremy Smith. Helsinki, 107–130.
- Glad (1999), John: *Russia Abroad. Writers, History, Politics*. Washington, Tenafly.
- Goldschweer (1998), Ulrike: *Das Komplexe im Konstruierten. Der Beitrag der Chaos-Theorie für die Literaturwissenschaft am Beispiel der Erzählzyklen „Sogljadataj“ (Vladimir Nabokov) und „Prepodavatel' simmetrii“ (Andrej Bitov)*. Bochum.
- Hansen-Löve (1999), Aage A.: *Zur Kritik der Vorurteilsthese. Russlandbilder*. In: *Transit. Europäische Revue*, 16 (1999), 167–184.
- Hellberg-Hirn (1999), Elena: *Ambivalent Space. Expressions of Russian Identity*. In: *Beyond the Limits. The Concept of Space in Russian History and Culture*, ed. by Jeremy Smith. Helsinki, 49–70.
- Lauterbach (2002), Dorothea/Spörl, Uwe/Wunderlich, Uli: *Grenzsituationen. Wahrnehmung, Bedeutung und Gestaltung in der neueren Literatur*. Göttingen.
- Lotman (1984), Jurij M./Uspenskij, Boris A.: *The Role of Dual Models in the Dynamics of Russian Culture (up to the End of the Eighteenth Century)*. In: *The Semiotics of Russian Culture*, ed. by Ann Shukman. Ann Arbor, 3–35.
- Mölk (1996), Ulrich: *Motiv, Stoff, Thema*. In: *Fischer Lexikon Literatur*, hrsg. v. Ulfert Rickleffs. Frankfurt (Main), Bd. 2, 1320–1337.

- Mueller (1996), Thomas: Hotelgeschichte und Hotelgeschichten. In: Natur, Räume, Landschaften. Internationales Kingstoner Symposium 1993, hrsg. v. Burkhardt Krause. München, 189–199.
- Nabokov (1973a), Nabokov: Inspiration. In: Saturday Review of the Arts, (Januar 1973), 0–32.
- Nabokov (1973b), Vladimir: Strong Opinions. New York.
- Nabokov (1980), Vladimir: The Art of Literature and Commonsense. In: Lectures on Literature. New York, 371–380.
- Nabokov (1990a), Vladimir: Mašen'ka. In: Sobranie sočinenij, Bd. 1. Moskva, 35–112.
- Nabokov (1990b), Vladimir: Dar. In: Sobranie sočinenij, Bd. 3. Moskva, 5–330.
- Nabokov (1991a), Vladimir: Maschenka. In: Gesammelte Werke, Bd. 1: Frühe Romane I, hrsg. v. Dieter Zimmer. Reinbek, 5–183.
- Nabokov (1991b), Vladimir: The American Years. Princeton.
- Nabokov (1993), Vladimir: Die Gabe. Gesammelte Werke, Bd. V, hrsg. v. Dieter Zimmer. Reinbek.
- Rambeau (1982), James M.: Nabokov's Critical Strategy. In: Nabokov's Fifth Arc. Nabokov and Others about His Life and Work, ed. by J. E. Rivers und Charles Nicol. Austin, 22–34.
- Roth (1982), Phyllis: Towards the Man behind the Mystification. In: Nabokov's Fifth Arc. Nabokov and Others about His Life and Work, ed. by J. E. Rivers und Charles Nicol. Austin, 43–49.
- Schahadat (2004), Schamma: Nähe, Zwang. Projekte kommunalen Wohnens von den Chlysten bis zu Kabakov. In: Kulturelle Konstanten Russlands im Wandel. Zur Situation der russischen Kultur heute, hrsg. v. Birgit Menzel. Bochum, Freiburg, 90–109.
- Schlögel (2003), Karl: Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik. München, Wien.
- Seifrid (1994), Thomas: Getting Across. Border-Consciousness in Soviet and Emigré Literature. In: SEEJ, 38 (1994), 2, 245–260.
- Toker (1989), Leona: Mary. Without Any Passport. In: <http://www.libraries.psu.edu/nabokov/toker1.htm> (11.02.2009).
- Toporov (1994), Vladimir N.: Ob individual'nych obrazach prostranstva. In: O mifopoëtičeskom prostranstve/Lo spazio mitopoe-tico. Izbrannye stat'i, hrsg. v. Michail S. Evzlin. Genua, 203–244.
- Urban (1990), Thomas: Vladimir Nabokov. Blaue Abende in Berlin. Berlin.

- Utekhin, Ilya; Nakhinmovsky, Alice; Paplino, Slava; Ries Nancy (2006–2008), *Communal Living in Russia: A Virtual Museum of Soviet Everyday Life/Kommunal'naja kvartira. Virtual'nyi muzej sovetskogo byta*. In: <http://kommunalka.spb.ru> (25.08.2011).
- Zimmer (2004), Dieter, E.: *Homes and Haunts*. In: <http://www.libraries.psu.edu/nabokov/abvn.htm> (25.08.2011).
- Zimmer (2009), Dieter E.: *Nabokov's Whereabouts*. In: <http://www.dezimmer.net/html/whereabouts.htm> (25.08.2011).