

Michael Eskin

Nabokovs Version von Puškins "Evgenij Onegin"

Zwischen Version und Fiktion -
eine Übersetzungs- und fiktionstheoretische
Untersuchung

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“
der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch
den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen,
insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages
unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH.

Michael Eskin - 9783954791064
Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 03:15:11AM
via free access

00053880

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

Begründet von
Alois Schmaus

Herausgegeben von
Peter Rehder

Beirat:

Tilman Berger · Walter Breu · Johanna Renate Döring-Smirnov
Wilfried Fiedler · Walter Koschmal · Miloš Sedmidubský · Klaus Steinke

BAND 313

VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN 1994

Michael Eskin

**Nabokovs Version von Puškins
„Evgenij Onegin“**

**Zwischen Version und Fiktion –
eine übersetzungs- und fiktionstheoretische Untersuchung**



**VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN 1994**



ISBN 3-87690-579-6

**© Verlag Otto Sagner, München 1994
Abteilung der Firma Kubon & Sagner
D-80328 München**

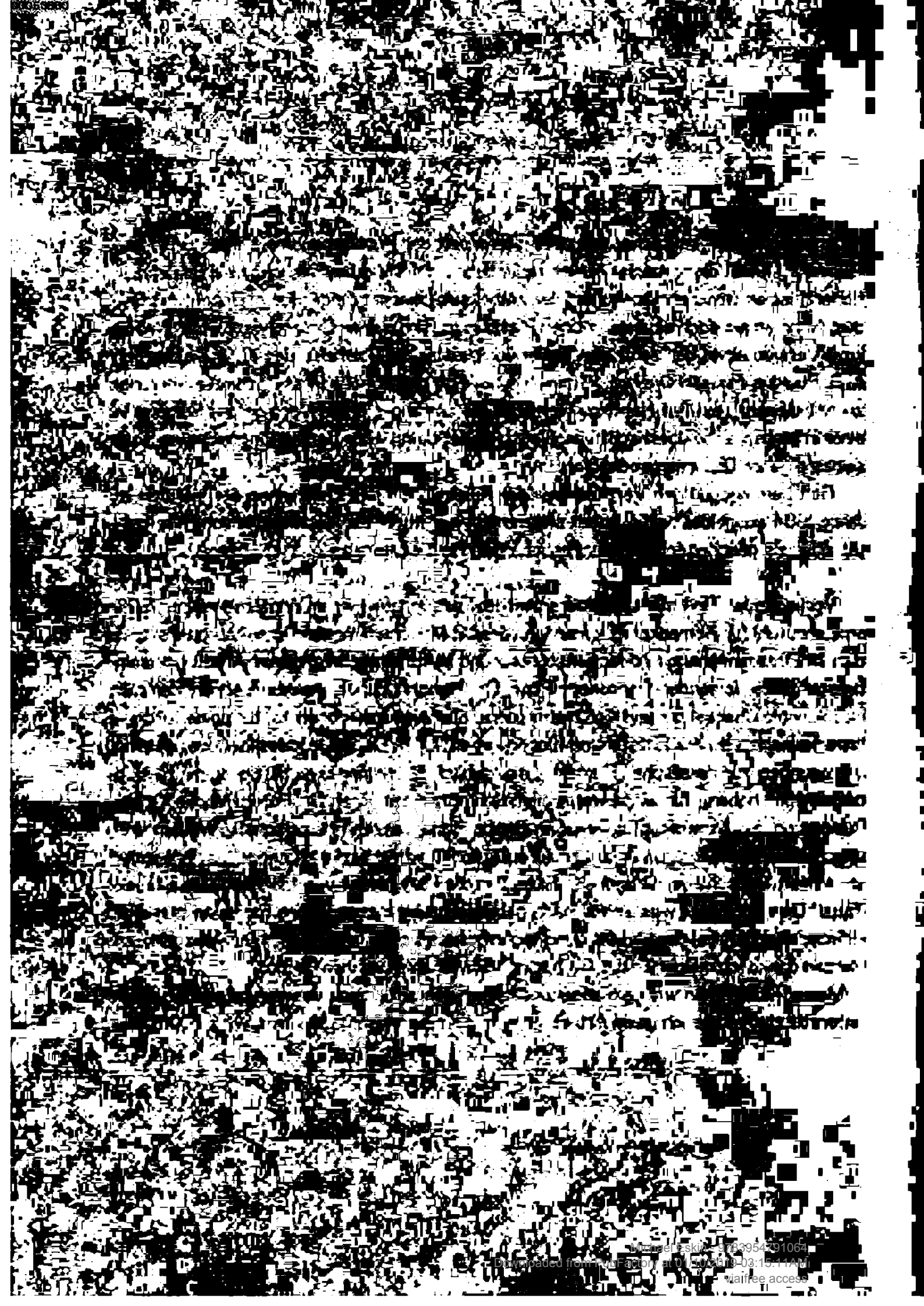
Vorbemerkung

Angesichts der Tatsache, daß spätestens seit der Publikation von *Lolita* (1955) und *Pale Fire* (1962) die kritische Auseinandersetzung mit Vladimir Nabokov als Romancier floriert, ist es umso erstaunlicher, daß Nabokovs Übersetzungen kaum Beachtung finden: Nehmen sie doch einen wichtigen Platz innerhalb seines Gesamtwerks ein. Nabokovs Version eines der zentralen Texte der russischen Literatur des 19. Jh.s., nämlich A. S. Puškins *Евгений Онегин*, kommt hierbei eine ganz besonders exponierte Stellung zu. Mit diesem Text hat Nabokov nicht nur die umfangreichste Version des Romans in einer Fremdsprache überhaupt vorgelegt; er hat damit auch den umfangreichsten Text seines eigenen Œuvres geschaffen.

Seit dem endgültigen Verstummen der Polemik, die das Erscheinen der Version im Jahre 1964 ausgelöst hatte, findet sie zumeist nur noch als literarhistorische Kuriosität oder als gescheitertes Experiment Eingang in die Literatur.

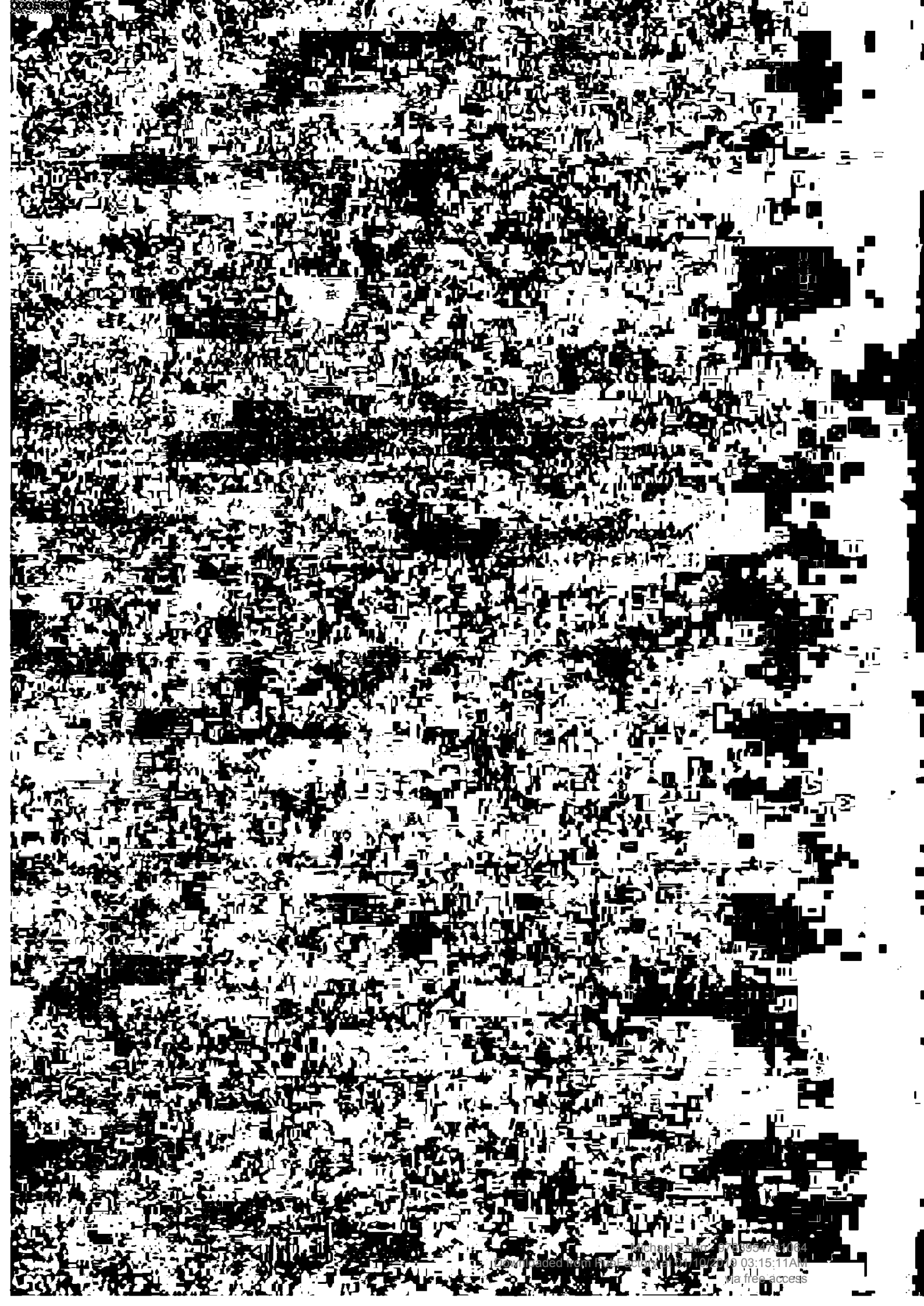
Vorliegender Text stellt die überarbeitete Fassung meiner im Wintersemester 1993 am Lehrstuhl für Komparatistik der Universität München angefertigten Magisterarbeit dar. Im Zusammenhang mit der Entstehung und Veröffentlichung dieser Arbeit gilt mein tiefster Dank folgenden Personen: Prof. Dr. Hendrik Birus, meinem Lehrer, der mir Nabokov als Übersetzer und Kommentator zu allererst näherbrachte, für seine förderliche Teilnahme an der Entstehung dieser Arbeit; Prof. Dr. Aage Hansen-Löve, dessen Vorlesungen zur russischen Romantik maßgeblich zu meiner Beschäftigung mit Puškin beigetragen haben, für seine wohlwollende Empfehlung; Prof. Dr. Peter Rehder für die Publikation des Manuskripts; Stephan Grotz, ohne dessen Freundschaft, Wissen und unschätzbare Kritik diese Arbeit nicht entstanden wäre; Kathrin Stengel für ihre konstruktiven Vorschläge; Gregor-K. Elbel für die Durchsicht des Manuskripts; Stašek Tatuš' Deja für alles, was er für mich getan hat, und insbesondere für seine ständige Hilfsbereitschaft bei der Bewältigung technischer Probleme am Computer. Von ganzem Herzen danke ich meiner Frau Lisa für ihr Verständnis und ihre Geduld.

Meiner Mutter, die wie kein anderer Mensch stets für mich da war und mich in allem unterstützte, widme ich diese Arbeit.



"[...] we replace the lexeme-for-lexeme substitution with a syntagm-for-lexeme substitution." (Michael Riffaterre)

**"Nihil enim ingeniosius, quam erudite iocari."
(Listrius an Paludanus)**



INHALT

I. Einführung in die Problematik der Version Nabokovs	11
II. Nabokovs Konzeption der poetischen Übersetzung	23
1. Darstellung der poetischen Übersetzungskonzeption Nabokovs	23
1. 1. Historische Rekonstruktion der Konzeption	23
1. 2. <i>Literal translation</i>	28
1. 2. 1. <i>Contextual meaning</i> im Original	28
1. 2. 2. Zum Problem der “ ‘signal words’ ”	31
1. 2. 3. Zum Verhältnis von Übersetzung und Kommentar	33
1. 3. Zusammenfassung und Problematisierung	34
2. Interpretation der Konzeption	34
2. 1. Zum Problem der Sinnkonstitution in der Übersetzung: Signal vs. Zeichen	34
2. 1. 1. Exkurs zum Zeichenbegriff	35
2. 2. Der Doppelcharakter der Übersetzungslexeme als Signale und Wörter	40
2. 3. Sekundäre Syntagmatisierung	43
III. Nabokovs Übersetzungsverfahren	45
1. Die Übersetzung	45
1. 1. Der Reim	45
1. 2. Metrum vs. Rhythmus in der Übersetzung	47
1. 3. Lineare Angleichung an den Text der Vorlage	55
1. 4. Elegance, euphony, clarity, good taste, modern usage and [...] grammar	61
1. 4. 1. Individuelle englische Ausdrücke in der Übersetzung	62
1. 4. 2. Fremdsprachige Ausdrücke in der Übersetzung	66
1. 4. 3. Größere syntagmatische Einheiten in der Übersetzung	72
1. 5. Signalwörter in der Übersetzung	76
1. 5. 1. Phonematische bzw. phonologische Indikation der Vorlage	77
1. 5. 2. Festlegung englischer Ausdrücke als Signale für Ausdrücke in der Vorlage	78
1. 5. 3. Indikation der dialogischen Konstitution eines Ausdrucks der Vorlage	80
1. 5. 4. Bildung sekundärer Syntagmen in der Übersetzung: Auffächerung der Bedeutungsnuancen von Ausdrücken der Vorlage in mehrere englische Ausdrücke	83
2. Der Kommentar	89

IV. Fiktionalisierung der Version	91
1. Einführung	91
2. Rollenspiele im Kommentar	93
2. 1. Parameter: Der Verfasser als Philologe, Übersetzer und Wissenschaftler?.....	93
2. 2. Autobiographische Stilisierung des Verfassers als Person, Künstler und Kritiker	95
2. 3. Der sozio-politische Kommentator und Ideologiekritiker	97
2. 4. Der Verfasser als Konkurrent seines Autors	99
2. 4. 1. Der Verfasser als Romancier	100
2. 4. 2. Konkurrenz durch Quantität	101
2. 5. Auswertung	102
3. Selbstironie im Kommentar	105
3. 1. Selbstironisierung des Verfassers in der Rolle des Philologen, Übersetzers und Wissenschaftlers	105
3. 2. Selbstironisierung des autobiographisch stilisierten Verfassers	107
3. 3. Selbstironisierung des Verfassers in der Rolle des Ideologiekritikers	107
3. 4. Selbstironisierung des Verfassers in der Rolle des Konkurrenten seines Autors	109
3. 4. 1. Selbstironisierung des Verfassers in der Rolle des Romanciers	109
3. 4. 2. Selbstironisierung des Verfassers in der Rolle des 'Konkurrenten durch Quantität'	112
3. 5. Zusammenfassung: Der Kommentar als parodistische Textform	113
4. Fiktionalisierung	114
4. 1. Der unglaubwürdige Kommentator	117
4. 2. Der unglaubwürdige Übersetzer	124
 V. Zusammenfassung und Diskussion	 135
1. Zusammenfassung	135
2. Diskussion	138
2. 1. Der Status der Version: eine Fiktion?	138
2. 2. Implikationen von Nabokovs Übersetzungsmethode und -praxis	139
 VI. Literaturverzeichnis	 143

1. Einführung in die Problematik der Version Nabokovs

Jede Auseinandersetzung mit dem Werk eines Autors, dessen [...] [Texte] im Lauf ihrer Rezeptionsgeschichte intensiv und zum Teil sehr widersprüchlich interpretiert worden sind, läuft Gefahr, die angebliche Rätselhaftigkeit der Texte mit immer neuen Deutungsversuchen auflösen zu wollen,

schreibt Renate Hof zu Beginn ihrer Untersuchung von Vladimir Nabokovs *Œuvre*¹ und hebt hervor, daß sich Nabokovs Texte in ganz besonderem Maße einer (stringenten) hermeneutischen Entschlüsselung verschließen: Lassen doch "die bekannten ironischen Bemerkungen des Autors [...] die teilweise mit großer Akribie und interpretatorischem Eifer zusammengetragenen 'Lösungen' fragwürdig werden" und provozieren durch wiederholte Thematisierung potentieller Deutungsvarianten "Zweifel über den Sinn eines solchen Vorgehens" (9).

Hofs impliziter Mahnung eingedenk, soll es in vorliegender Arbeit darum gehen, Vladimir Nabokovs umstrittene Version² von Aleksander S. Puškins *Евгений Онегин* (1831) jenseits des von ihren Kritikern³ für ihre Bewertung konstituierten Rahmens zu untersu-

1 Renate Hof. *Das Spiel des 'unreliable narrator': Aspekte ungläubwürdigen Erzählens im Werk von Vladimir Nabokov*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1984 (American Studies: A Monograph Series 59), 9.

2 Für diese Untersuchung wurde die zweite, überarbeitete Auflage der Version Nabokovs verwandt (*Eugene Onegin: A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin Translated from the Russian, with a Commentary by Vladimir Nabokov*. Vol. I–IV. Rev. ed. New Jersey: Princeton University Press, 1975 (= Bollingen Series LXXII); im folgenden abgekürzt als *EO* mit Bandangabe (römische Ziffer) und Seitenzahl (arabische Ziffer) bzw. Kapitel (ausgeschriebene Zahl: Eins, Zwei, etc.), Strophe (römische Ziffer) und Versnummer (arabische Ziffer)). Da sich der überarbeitete Text von der ersten Auflage (1964) vor allem durch eine striktere und rigorosere Applikation der Übersetzungsmethode seines Verfassers, durch ein zweites Vorwort und ein "Correlative Lexicon" unterscheidet, erwies sich die Verwendung der jüngeren Edition als desto mehr geeignet für diese Untersuchung, zumal darin die von Nabokovs Kritikern hervorgehobenen "Mängel" (s. unten) noch zielgerichteter zum Tragen kommen als in der ersten Auflage (*Eugene Onegin: A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin Translated from the Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokov*. Vol. I–IV. New York: Bollingen Foundation, 1964 (= Bollingen Series LXXII)). Vgl. auch Nabokovs eigene Stellungnahmen hierzu, z. B.: "I [...] finished revising a second edition of my *Eugene Onegin* which will be even more gloriously and monstruously literal than the first" (*Strong Opinions*. New York: Vintage International, 1990, 124); oder: "The entire translation published in 1964, i. e., the basic text and all the variants and quotations in the commentary [...] have been revised. In correcting the verse, I set myself a double task: [...] to achieve a closer line-by-line fit [...] and [...] to apply throughout, without a trace of half-heartedness or compromise [...] my method [...]. Otherwise, the 1964 translation remains intact [...]" (*EO*, I, xiii). Somit trifft die Kritik an der ersten Auflage in noch stärkerem Maße auf die zweite Auflage zu.

3 Gemeint sind die Kritiker der ersten Auflage. Vgl. z. B.: Alexander Gerschenkron. "A Manufactured Monument?" *Modern Philology* 63.4 (May 1966): 336–347. Walter Arndt. "Goading the Pony". *The New York Review of Books* (April 30, 1964): 16. Edmund Wilson. "The Strange Case of Nabokov and Pushkin". *The New York Review of*

chen. Dieser zeichnet sich vor allem durch die Verurteilung von Nabokovs sich in seiner Version manifestierenden Übersetzungs- und Kommentarpraxis¹ aus, wobei die an Nabokov gerichteten Vorwürfe unmißverständlich erkennen lassen, daß eine Übersetzungs- und Kommentarpraxis postuliert wird, welcher Nabokovs Text nicht verpflichtet ist: Die Übersetzung von Dichtung, insbesondere von Versdichtung, soll "as faithfully as possible the form, the spirit, and the flavor of the originals" (Arndt, *Pushkin Threefold* [...], xxxi) wiedergeben; der Kommentar seinerseits muß – mit G. Genette zu sprechen – einen objektiven, "idealiter von jeglichem Werturteil absehenden" Texttyp darstellen, "der sich auf eine [...] erläuternde und informierende Funktion beschränkt [...]".² So viel sei mit Nabokovs eigenen – Arndts diametral entgegengesetzten – Worten bereits vorweggenommen: "[...] it is when the translator sets out to render the 'spirit' [...] of the text, that he begins to traduce his author" (*EO*, I, ix).

Angesichts der Tatsache, daß Nabokov sich ganz offensichtlich weder in der Übersetzung noch im Kommentar an die von seinen Kritikern vertretenen Richtlinien hält, indem er sie entweder in der Übersetzung dezidiert negiert oder die durch sie etablierten Grenzen im Kommentar weit überschreitet, stellt sich die berechnete Frage, ob ein Text anhand heteronomer, an ihn herangetragenener Kriterien adäquat beurteilt werden kann, zumal wenn sich seine Konstitution – wie dies bei Nabokovs Version der Fall ist – auf eine vom Verfasser eigens formulierte Methode gründet.³

Books (July 15, 1965):3–6. Vgl. auch "Reply to My Critics" (erstmalig in: *Encounter* (February, 1966)), zitiert in: *Nabokov's Congeries. Selected with an introd. by Page Stegner*. New York: The Viking Press, 1968, 300–324.

¹ E. Wilson bezeichnet Nabokovs Übersetzungsstil als "perverse-pedantic impossible" ("The Strange Case [...]", 4). W. Arndt konstatiert, daß in Nabokovs Kommentar "all other invaders of the precinct of Onegin translation have found him [sc. Nabokov] colled at the exit [...] and have been dosed, jointly and severally, alive or posthumously, with much the same mixture of arrogance, cuteness, and occasional distortion" ("Goading [...]", und charakterisiert die Übersetzung als "sad ritual murder performed for the purposes of an ever more insatiable lexical necrophilia" (*Pushkin Threefold* [...], xxviii). Und A. Gerschenkron schreibt: "[...] Nabokov's demolition of the great is irresistibly reminiscent of a certain preposterous brand of Russian literary criticism of the 1860's [...] Nabokov seems to labor under the strange misapprehension that the language spoken in his environment in St. Petersburg was the only correct Russian" ("A Manufactured Monument?", 342f.).

² Gerard Genette. *Paratexte: Das Buch vom Belwerk des Buches*. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich. Aus dem Franz. von Dieter Hornig. Frankfurt a. M., New York: Campus Verlag, 1989, 322. Nabokovs Version mit der von W. Arndt besorgten Übersetzung des *Евгений Онегин* vergleichend merkt E. Wilson an, daß "[...] though Arndt is no great poet and [...] his effort to stick to the rhyme scheme sometimes leads him to a certain farfetchedness, his version is [...] much closer to Onegin [...] and is likely to give the reader a better idea of what the poem sounds like in Russian than Nabokov's tortured version [Herv. d. Verf.]". Wilson behauptet ferner, der Kommentar weise dieselben Mängel auf wie die Übersetzung, unter anderem einen "lack of common sense – something that is detrimental to [...] an erudite work" ("The Strange Case [...]", 3).

³ Im Zusammenhang mit seiner *Евгений Онегин*-Übersetzung stellt Nabokov seine Konzeption der "literal translation" bereits 1955 in dem Artikel vor: "Problems of Translation: Onegin in English". *Partisan Review* 22.4 (Fall 1955) (im folgenden zitiert nach: *Theories of Translation: An Anthology from Dryden to Derrida*. Hg. Rainer

Der Versuch der Kritiker, Nabokovs Version an den von ihnen selbst angesetzten Übersetzungs- und Kommentarparametern zu messen, um den Text desto leichter als "unlesbar" und des "common sense"¹ ermangelnd abqualifizieren zu können, läuft nicht nur seinem erklärten Verfahrensmodus zuwider, nämlich der Aufgabe von "elegance, clarity, good taste, modern usage and even grammar" (EO, I, x) um des Ideals der "Literalität" willen, sondern erweist sich auch heuristisch als höchst problematisch, zumal dadurch eine fruchtbare Auseinandersetzung² mit dem Text verhindert wird.

Eine derartig prästabilierte Rezeptionshaltung gegenüber der Version Nabokovs führte zu einer ihr unangemessenen Lektüre seitens ihrer Kritiker: In ihren Texten³ gehen sie nicht – oder nur ungenügend – auf die von Nabokov postulierte Komplementarität von Übersetzung und Kommentar ein. Letzterer ist Nabokovs Verständnis gemäß ein notwendiges Strukturmoment der Übersetzung: Er konstituiert sie rückwirkend erst vollständig und verdankt sich dabei als Text selbst der Übersetzung⁴ (vgl. II. 1. 2. 3). Deswegen darf der Kommentar bei der Beurteilung der Übersetzung nicht als ein zusätzliches⁵ Korpus behandelt werden. Vielmehr ist er zu sehen als ein der Übersetzung *gleichzeitig* fremdes und inhärierendes Konstituens eines Ganzen, welches durch das zwischen Übersetzung und Kommentar bestehende wechselseitige Verweisgefüge charakterisiert wird und die *eigentliche Version*⁶ (d.h. Übersetzung und Kommentar)

Schulte und Jean Biguenet. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1992, 127–143; hier 127ff.). In der Folgezeit wird die Konzeption von Nabokov unter anderem in folgenden Schriften vorgetragen: "The Servile Path". *On Translation*. Ed. Reuben A. Brower. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1959, 97–110 (= *Harvard Studies in Comparative Literature* 23); "On Translating Pushkin: Pounding the Clavicorn". *The New York Review of Books* (April 30, 1964): 14–16; außerdem in den Vorworten zu den Übersetzungen von Lermontovs *Герои нашего времени* (1958) und des *Сноса о полку Минина* (1961) ins Englische, vgl.: *Nabokov's Congeries*, 253 (zu Lermontov) und: *The Song of Igor's Campaign: An Epic of the Twelfth Century*. Translated from the Old Russian by Vladimir Nabokov. London: Weidenfeld and Nicholson, 1961, 5ff.

1 Vgl. Gerschenkron, 340; u. Wilson, 4 (s. oben).

2 "Fruchtbar" im Sinne einer Sondierung und Freilegung des im Text angelegten Potentials für die Textproduktion und –rezeption in diversen Bereichen der literarischen bzw. literaturwissenschaftlichen Praxis (z. B. Übersetzungstheorie und –praxis).

3 Vgl. S. 11., Anm. 3 und S. 12., Anm. 2.

4 Hier ist nicht die Tatsache gemeint, daß ein Kommentar sich stets auf den Text bezieht, der von ihm kommentiert wird, wobei der Text unter Hinzuziehen des Kommentars zwar 'besser' verstanden werden kann, als Text jedoch (auch ohne Kommentar) ein kohärentes, selbständiges Ganzes bildet. Nabokovs Übersetzung und Kommentar bilden eben nur zusammen ein Ganzes, zumal beide von vornherein als notwendig aufeinander verweisend konzipiert sind. Vgl. v. a. folgende Texte Nabokovs: "Problems of Translation", 143; und: *Strong Opinions*, 7.

5 Vgl. Arndt: "Goading the Pony" und v. a. *Pushkin Threefold*, wo Übersetzung und Kommentar dissoziiert werden: "[...] not to mention the [...] first volume of Nabokov's otherwise peerless commentary on *Olegin* [Herv. d. Verf.]" (xxviii).

6 Der von mir verwandte Term "Version" bezeichnet den gesamten Text von EO – einschließlich aller Peritexte – unter Ausschluß der "Appendices", bestehend aus der Biographie von Puškine afrikanischem Vorfahr, Abram Gannibal, und den "Notes on Prosody", die sich am Ende des gesamten Textkorpus finden, zumal sie keinen integralen

darstellt.

Es verwundert insofern nicht, wenn das Gesamturteil der Kritiker der ersten Auflage mit den Worten Gerschenkrons folgendermaßen resümiert werden kann:

Nabokov's translation can and indeed should be studied, but despite all the cleverness and occasional brilliance it cannot be read [...]. After this Commentary the future translators of *EO* will not commit any silly errors; with this Commen-

Bestandteil von Übersetzung und/oder Kommentar bilden. Auch sie werden zwar im Hinblick auf die eigentliche Version als erläuternde funktionalisiert und von Nabokov in einen Verweiszusammenhang mit ihr gestellt (vgl. die Anmerkung zu *Onegin*: I: L: 11 ["/beneath the skies of my Africa/ [...] For a detailed discussion of Pushkin's African descent, see App. I, "Abram Gannibal"] und die diversen Verweise im Kommentar auf die "Notes on Prosody", wenn Nabokov seine eigene prosodische Terminologie – z. B. "scud" – verwendet (z.B. *EO*, II, 468), nehmen aber dabei eindeutig eine sekundäre Position ein. Außerdem können sie unabhängig von der Version gelesen werden, was folgende Worte Nabokovs hinsichtlich ihrer Publikationsgeschichte belegen: "Appendix Two, my notes on prosody, was privately issued as an offprint [...]" (*EO*, I, xii). Ich werde mich, wenn notwendig, auf die "Notes on Prosody" beziehen, ohne sie jedoch im einzelnen zu behandeln. Das 'Correlative Lexicon' gehört der Übersetzung an.

Der Term "Version" wurde von mir aus folgenden Gründen gewählt: Möglichen Mißverständnissen sollte von vornherein begegnet werden, weshalb "Übersetzung" immer nur den Übersetzten Text, "Kommentar" nur den mit "Commentary" überschriebenen Teil von *EO* und "Version" beide zusammen (s. oben) bezeichnen. Gestützt wurde diese Wahl durch die im Deutschen gebräuchliche Verwendung des Terms 'Version', wobei er sowohl "Übersetzung" als auch das subjektive Moment der "Lesart" integriert (vgl. *Metzler Literatur Lexikon*). Ferner wird "version" von Nabokov selbst als Bezeichnung des *EO* und der Übersetzungen anderer eingesetzt (vgl. z. B.: *EO*, I, xlii., 337; III, 142). Nabokovs englische Verwendung des Terms eröffnet außerdem ein weiteres Konnotationfeld: "When we speak of a translation as a *version*, we tend to emphasize the unique properties of the particular rendering in question. [...] In 'version' the sense of the 'limited authority' or 'particular point of view' always manages to make itself felt in one way or another, and to qualify the nature of the relationship of the rendering to the original. We do indeed speak of a poor, bad, or inadequate translation; far less often do we speak of a bad or inadequate *version* [...]. It is usually assumed from the start that, keeping an original text in mind, there is going to be *something* queer about a version of it. [...] But we assume that a translation of [...] *Hamlet* into French is somehow going to be *Hamlet* as well as it can [...] lurking behind the notion of [...] a [...] version [...] is something like our use of the word in such sentences as [...] 'that's your version of it' [...] where 'version' is often colloquially replaced by 'story' [...] There is thus an overtone of 'narration' or 'description' [...] that accompanies [...] 'version' " (J. Hollander. "Versions, Interpretations, Performances". *On Translation*, 205–233; hier: 220f.). Auch Chateaubriand, auf welchen Nabokov (nicht nur) als Übersetzer im Kommentar mehr als einmal lobend verweist (z.B.: II, 276, 344; III, 28, 98ff.), schreibt im Vorwort zu seiner Milton-Übersetzung: "[...] la *version littéraire* est ce qu' il y a de mieux pour faire connaître un auteur [...] [Herv. d. Verf]" (*Le Paradis perdu de Milton*. Traduction Nouvelle par M. de Chateaubriand, Bd.I. Paris: Gosselin et Fureu, 1836, xivf.). Der hier dargelegte Bedeutungs- und Implikationsnexus, den 'Version' – wie Hollander expliziert – im Gegensatz zu 'Übersetzung' verkörpert, sollte in dieser Arbeit nicht verlorengehen. Vgl. außerdem: Karl Maurer. "Die Literarische Übersetzung als Form fremdbestimmter Textkonstitution". *Poetica* 8 (1976): 233–257; hier: 239, Anm. 22. Clarence Brown. "Nabokov's Pushkin and Pushkin's Nabokov". *Nabokov: The Man and His Work*. Studies Edited by L.S. Dembo. Madison: The University of Wisconsin Press, 1967, 195–207; hier: 197.

tary a much more understanding reading of the novel [...] is possible. If, in reading the Commentary, the feeling of admiration and the sense of gratitude are dulled by growing irritation, the reason must be sought in the author's uncontrolled anger, his lack of generosity, his narrow prejudices, eccentricities, inconsistencies, and irrelevancies (Gerschenkron, 340f.).

Das Versäumnis, Übersetzung und Kommentar einerseits aus ihrem wechselseitigen Bedingungs- und Abhängigkeitsverhältnis zu verstehen, andererseits zu untersuchen, ob die den Kommentar füllenden Diffamierungen von Übersetzern, Kritikern und Dichtern als Teile einer Textstrategie zu sehen sind, die sich dem Anspruch der 'Wissenschaftlichkeit' entzieht, und die daraus resultierende Verurteilung der Version im Namen einer leserorientierten und vorab als Muster veranschlagten Übersetzungs- und einer "erudierten", "von jeglichem Werturteil absehenden" Kommentarpraxis haben offensichtlich eine kritische Wiederaufnahme der Auseinandersetzung mit der Version Nabokovs auch noch nach dem Erscheinen der zweiten Auflage (1975) verhindert.

So geht z. B. Jane Grayson nur rudimentär und John Bayley überhaupt nicht auf das besondere Verhältnis von Kommentar und Übersetzung ein und nehmen auch keine Notiz davon, daß Nabokov im Vorwort zur zweiten Auflage seine Übersetzungskonzeption und -praxis um die Präzisierung und Explikation eines entscheidenden Aspekts erweitert – gemeint sind die Ausführungen zu der von ihm selbst als "new, and thus liable to irritate" (EO, I, 337) bezeichneten Methode der "signal words" (xiii) –, der zwar theoretisch keinen expliziten Eingang in die erste Auflage findet, dessen theoretische wie praktische Präsenz jedoch – wie aus dem Vorwort zur ersten Auflage und einem Brief Nabokovs hervorgeht – unter dem Schlagwort "recurrent epithets"¹ in weniger radikaler Form bereits den Text von 1964 konstituiert.

Angesichts dieser von Nabokov selbst gelieferten Informationen ist es umso erstaun-

1 Im Vorwort zur ersten Auflage heißt es: "[...] and a point has been made of preserving the recurrence of epithets [...]" (EO, x). Im Brief an William McGuire vom 15. Januar, 1963 schreibt Nabokov bezüglich der ersten Auflage: "Not only have I now achieved almost total literalism, but I have managed to match every recurrent epithet of Pushkin's with a recurrent English one [...]" (*Vladimir Nabokov: Selected Letters 1940–1977*. Ed. by D. Nabokov and M. J. Bruccoli. New York u.a.: Harcourt u.a., 1989, 342). Und bereits in dem Aufsatz "Reply To My Critics" (Februar 1966) sagt Nabokov: "Some are mere signal words whose only purpose is to suggest the recurrence or indicate that a certain pet term of Pushkin's has recurred at that point" (310). Obwohl Gerschenkron seinen Artikel erst im Mai 1966, also drei Monate nach Erscheinen der Nabokovschen Antwort auf seine Kritiker, veröffentlicht, geht er mit keiner Silbe auf Nabokovs "recurrent epithets" oder "mere signal words" ein. Erklären läßt sich dies vielleicht dadurch, daß Nabokov selbst in der ersten Auflage diese Methode noch nicht in aller Strenge ausformuliert und entfaltet. In der zweiten Auflage dagegen setzt sich Nabokov das globale Ziel: "[...] to apply throughout [...] my method of 'signal words'" (EO, I, xii). Anhand eines Vergleichs von Passagen des Textes der ersten Auflage mit solchen aus der zweiten läßt sich eine Radikalisierung der Methode und ihrer Applikation verzeichnen, wobei die Methode der "signal words" als eine Potenzierung derjenigen der "recurrent epithets" verstanden werden muß, d.h. als eine Intensitätsmaximierung und nicht als qualitative Innovation. Vgl. hierzu: "On Translating Pushkin [...]" und Teil III. 1. dieser Arbeit.

licher, daß sich J. Grayson in ihrer Darstellung von Nabokovs "Theory of Translation" auf das bloße Moment der "Literalität" beschränken kann (Grayson, 14f.). Und obwohl sie die Komplementärstruktur der beiden Hauptteile der Version anzudeuten scheint, wenn sie in diesem Zusammenhang von einem Kompensationsverhältnis zwischen Kommentar und Übersetzung spricht¹, wird der dadurch eröffnete Implikationsraum von ihr nicht ausgemessen – nicht zuletzt aufgrund der Nichtbeachtung der Ausführungen Nabokovs in der zweiten Auflage: Holen diese doch das schon in der ersten Auflage angewandte Übersetzungsverfahren begrifflich ein, lenken so das Augenmerk auf einen auch von Graysons Vorläufern übersehenen Sachverhalt und ermöglichen eine theoretisch fundierte Neubewertung des Textes.²

J. Bayley seinerseits erwähnt in der Einleitung zu Ch. Johnstons Übersetzung des *Евгений Онегин* (1979)³ nicht nur mit keinem Wort das von Nabokov in der zweiten Auflage Gesagte, sondern fällt sogar hinter J. Grayson zurück, indem er stillschweigend das monolithische Nebeneinander von Übersetzung und Kommentar supponiert und darüberhinaus Nabokov's Übersetzung gerade dafür lobt, wogegen sie sich abgrenzt:

[...] Nabokov [...] has produced by far the most erudite as well as the most fascinating commentary in English on Pushkin's poem, and together with it a translation that is scrupulously accurate, in terms of grammar, sense and phrasing [...] [Herv. d. Verf.] (17).

Hier werden Übersetzung und Kommentar nicht nur wieder in ein "kumulatives" Verhältnis gerückt, auch die Kennzeichnung der Übersetzung als "grammatisch" und "phrasologisch" akkurat⁴ – wobei nicht präzisiert wird, im Hinblick auf welche Sprache, die Ausgangs- oder die Rezeptorsprache –, läßt sich in zwei Hinsichten kaum mit Nabokovs Verständnis seiner Übersetzungsmethode und deren Umsetzung vereinbaren: Bezieht sich Bayleys Charakterisierung auf das Verhältnis des Textes zur Rezeptorsprache, dann widerspricht dies sowohl dem Verfahrensmodus der Version (vgl. S. 12), welcher sich unter anderem gerade durch die explizite Aufgabe der grammatischen Korrektheit

1 Im 'Sinne' Nabokovs schreibt Jane Grayson: "[...] Nabokov maintains that it is possible to compensate for all that is lost by explanations and footnotes" (*Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*. Oxford: Oxford University Press, 1977, 16).

2 Wenn man Nabokovs Verfahren der "recurrent epithets" oder "signal words" gerecht werden will, ergibt sich die Notwendigkeit, stets auf den Kommentar und auf das "Correlative Lexicon", welches sich am Ende der Übersetzung befindet, zurückzugreifen, soll die Setzung bestimmter Lexeme nachvollzogen werden können. Im 'Korrelativen Lexikon' verschmelzen Kommentar und Übersetzung zu einer hybriden Textform, zumal es sowohl Übersetzung als auch Kommentar darstellt, wodurch deren enge, von Nabokov postulierte Verbundenheit noch deutlicher akzentuiert wird.

3 Alexander Pushkin. *Eugene Onegin*. Transl. by Charles Johnston with an Introd. by John Bayley. London: Penguin Books, 1979, 9–28.

4 Der mehrdeutige Begriff des 'Akkuraten' scheint absolute Korrektheit im Sprachgebrauch zu befürworten.

auszeichnet, als auch Nabokovs englischem Text selbst¹; meint sie dagegen die Relation des Textes zur Ausgangssprache, dann steht sie in Opposition zu Nabokovs Kritik an der bloßen bzw. vorwiegenden Orientierung an der "grammatischen Ordnung der Wörter" des Originals bzw. der Ausgangssprache beim Übersetzen (EO, III, 185).

Der durch die skizzierten kritischen Positionen für Nabokovs Version des *Еврейши Онегин* konstituierte Rezeptionsrahmen scheint mir in seiner potentiellen hermeneutisch-methodologischen Funktion erschöpft: Grenzt er doch augenscheinlich eines der zentralen Verfahren Nabokovs, nämlich die Setzung von "signal words", gänzlich aus und fertigt auch sonst kurzerhand alle weiteren für Nabokovs Version konstitutiven Verfahren der möglichst genauen Indikation des Originals auf metrischer, 'verstopographischer', linearer und semantischer Ebene sowie seine 'nicht-wissenschaftliche' Vorgehensweise im Kommentar als Produkte eines "desire both to suffer and make suffer" mit den Epitheta "sado-masochistic" und "perverse" ab.²

Abgesehen von den bereits genannten Gründen resultiert die Fehlsicht der Kritik nicht zuletzt aus dem fatalen Versäumnis, die jeweilige Doppelstruktur von Übersetzung und Kommentar zu verzeichnen: Konstituieren sich doch beide durch die originäre Superposition zweier textorganisierender Verfahren: die Übersetzung zunächst durch das für jede Übersetzung charakteristische Verfahren der paradigmatischen Annäherung an das Original – dies wirkt sich vor allem auf die semantischen Gesichtspunkte der Lexemwahl der Übersetzung aus, ist aber auch für deren linearen und verstopographischen Aufbau mitbestimmend –, darüberhinaus jedoch durch eine sekundäre *Syntagmatisierung*, d. h. Bildung von Syntagmen, die sich nicht primär syntaktischen und semantischen Gesichtspunkten der 'Kombination', sondern ihrem Verweis auf ein und dasselbe Originallexem verdanken; der Kommentar seinerseits kennzeichnet sich durch die grundlegende – für das Genre des philologischen Kommentars überhaupt charakteristische – Absicht der Explikation aus, die im Falle der Version Nabokovs aufgrund der apriorischen Notwendigkeit der Beziehung zwischen Übersetzung und Kommentar integral-kompensatorischen Charakter annimmt, und außerdem noch durch all jene Vorgehensweisen, die ihn als 'unseriösen' auszuweisen und aus dem 'objektiven' Rahmen wissenschaftlich-philologischer Prozeduralität zu katapultieren scheinen.

Ohne die Absicht, Nabokovs Version um eine 'Deutung' jedweder Art zu bereichern, jedoch mit dem erklärten Ziel, sie in ihrer 'Rätselhaftigkeit' und Implikationsbreite so weit wie möglich auszumessen, soll ihre Lektüre nun im Lichte folgender These unternommen werden: Nabokovs Version als Doppelstrategie der primären Annäherung an die *Realität des Еврейши Онегин* nach Kriterien paradigmatischer Äquivalenz – wobei die originäre, bedeutungskonstitutive syntagmatische Relation von Übersetzung und Kommentar dem bereits zugrunde liegt –, der sekundären *Syntagmatisierung* besagter *Re-*

1 Es finden sich genügend Beispiele, die bezeugen, daß Nabokovs Text sowohl gegen die englische Phraseologie als auch gegen grammatische Konventionen verstößt. Vgl. hierzu insbesondere: Teile III und IV. sowie Wilsons, Arndts und Gerschenkrons Kritik.

2 Vgl. Wilson, 3.

alität und als deren gleichzeitige *Re-Fiktionalisierung*.

Um Mißverständnissen vorzubeugen, sollen die in der These verwandten Begriffe hinsichtlich ihrer für diese Untersuchung veranschlagten Bedeutungen kurz erläutert werden: *Syntagmatisierung* bezeichnet – in Anlehnung an R. Jakobson – den Primat der “Achse der Kombination” vor der “Achse der Selektion”¹, d.h. eine Aufwertung der Beziehungen der Elemente im Text² untereinander durch (horizontale) Auffächerung des semantischen Raumes des Originals und die damit verbundene Herstellung einer Verweisstruktur, in die das Original in seiner Totalität als linguistisches Zeichen eingebunden wird, gegenüber dem bloßen Ziel paradigmatischer, sich am Ideal vollständiger semantischer Äquivalenz orientierender Similarität von Übersetzung und Original und folglich gegenüber einer bloßen Restitution oder Vermittlung des Originals in einer ihm fremden Sprache³.

Mit *Realität* wird ein Term aufgegriffen, den Nabokov selbst im Zusammenhang mit seinen Überlegungen zur Kunst und insbesondere im Rahmen seiner Beschäftigung mit Puškin gebraucht:

It started with a [...] literal translation [...] the excitement of finding [...] a certain approach to reality, to the reality of Pushkin, through my own translations (*Strong Opinions*, 13). What I feel to be the real [...] world is the world the artist creates, his own mirage (112). I [...] stress once again the [...] reality of art and the unreality of history (*EO*, III, 177).

Die Bedeutung dieses Terms in dieser Arbeit umfaßt folgende Aspekte: 1. *Fiktionale Realität* im Gegensatz zur *empirischen Realität*, die *Welt des Textes* als Referenz der Erzählrede⁴; 2. Die *Realität* des Textes als eines Superzeichens vereinigt seine Eigen-

1 Vgl. hierzu: Roman Jakobson. “Linguistik und Poetik”. *Poetik: Ausgewählte Ausätze 1921–1971*. 2. Aufl. Hg. E. Holenstein u. T. Schelbert. 2. Aufl. Frankfurt. a. M.: Suhrkamp, 1989 (= stw 262), 83–121; hier v. a.: 94; ders.: “Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances”. *Selected Writings II: Word and Language*. The Hague, Paris: Mouton, 1971, 239–259; hier ins.: 243; J. Schulte-Sasse und R. Werner. *Einführung in die Literaturwissenschaft*. 7. unveränd. Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag, 1991 (= UTB 640), 111: “Similaritätsbeziehungen gestatten es [...] aus einem Paradigma [= Beispielklasse] [...] ein spezielles Verb auszuwählen (= Selektion), um es in eine aktuelle Rede einzufügen [...] [in der] es in linearer syntagmatischer Verkettung (= Kombination) mit anderen Bestandteilen der Äußerung [erscheint].”

2 Vgl. Jürgen Link. *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe [...]* 4. unveränd. Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag, 1990 (= UTB 305), 39: “Wir nennen die Bezüge zwischen den [...] Elementen eines Textes *syntagmatische Beziehungen*.”

3 Vgl. Gerschenkron: “[...] while Nabokov tells us with great precision what *Eugene Onegin* is all about, it is from Arndt’s and some of his predecessors’ passages that one can hope to get at least an inkling of what it is really like” (341). Und auch George Steiners vierstufiges Übersetzungsmodell, das die Übersetzung als “hermeneutic of trust [...], of penetration, of embodiment, and of restitution” charakterisiert, behält die Restitution des Originals in einer ihm fremden Sprache als Ziel der Übersetzerarbeit bei; vgl.: George Steiner. *After Babel: Apects of Language and Translation*. London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1975, 303.

4 Vgl. hierzu v. a. Hof: “Die Referenz der Erzählrede gilt in Bezug [sic!] auf die Welt des Textes” (41). “Ein fiktionaler Text [...] kann nicht nach den von der Korrespondenz-

schaft als materieller Bedeutungsträger, d.h. als Signifikant, sowie das mit letzterem verbundene Signifikat, d.h. hier den semantischen Raum des Textes, der wiederum nichts anderes als die in 1. genannte *Welt des Textes* ist.¹

Fiktionalisierung meint nicht, daß der Fiktionscharakter der Vorlage von der Übersetzung *qua* Übersetzung eines fiktionalen Textes automatisch beibehalten würde, sondern daß die u. a. durch den "imaginären Charakter ihrer Gegenstände" (Genette, *Fiktion und Diktion*, 31) konstituierte Fiktionalität² des Originals in der Übersetzung

theorie bereitgestellten Wahrheitskriterien beurteilt werden [...], weil er als vorgestellte, erzählte Welt kein Korrelat in der empirischen Realität hat [...] (49). Dies steht im Einklang mit John R. Searle, "The Logical Status of Fictional Discourse". *New Literary History* 6.2 (Winter 1975): 319–332: "[...] the pretended illocutions which constitute a work of fiction are made possible by the existence of a set of conventions which suspend the normal operation of the rules relating illocutionary acts to the world" (326). Und bei Gérard Genette hat die *Welt des Textes* "imaginären Charakter" (ders.: *Fiktion und Diktion*. Aus dem Franz. v. Heinz Jatho. München: Wilhelm Fink Verlag, 1992): "Fiktionaliteratur ist die, die wesentlich durch den imaginären Charakter ihres Gegenstandes gekennzeichnet ist [...]" (31), "[...] mit dem eine paradoxe Funktion der Pseudo-Referenz oder eine Denotation ohne Denotatum einhergeht" (36), wobei "Denotatum" nicht die Ebene des *signifié* meint, sondern sowohl den Verweisprozeß auf den Referenten als auch letzteren selbst, sofern er verifizierbar ist. Es wird folglich kein ontologischer Unterschied zwischen der *Welt* nicht-fiktionaler oder fiktionaler Texte gemacht, zumal ja beiden die Signifikatebene eigen ist, und die *Welt* eines Textes sich gerade dieser Ebene verdankt. In diesem Sinne ist der "imaginäre Charakter" der fiktionalen Realität kein ontologisches Moment, sondern nur die begriffliche Bestimmung der pragmatischen Suspension von Referentialisierbarkeit: "Das für die Fiktion wesentliche Kriterium des 'Als-Ob', das Merkmal des Erfundenen [...] wird nicht gelesen als wesentliche Unterscheidung zwischen Fiktion und Wirklichkeit. [...] Fiktionen [sind] das Ergebnis einer [...] Umdeutung von einzelnen Konstituenten des Kommunikationsmodells – [...] der Rolle des Produzenten, des Rezipienten oder des Referenzbereichs – und der Strukturierung dieser Intentionalen Umdeutung zum Zweck der Kommunikation. [...] Die [...] Opposition von Wirklichkeit und Fiktion, die auf einem wesentlichen Unterschied der beiden basierte, ist aufgehoben. Gleichzeitig bleibt durch den Begriff der 'intentionalen Umdeutung', durch die Fiktivsetzung, für die Fiktion ein eigenständiger Bereich [...] des 'Als-Ob' [gewährt], durch den sich die Fiktion aus der Alltagswirklichkeit ausgrenzt" (Hof, 59f.). Wird also im folgenden von fiktionaler vs. empirischer Realität gesprochen, dann im Sinne jeweils geltender pragmatischer Konventionen, die unter Aussetzung korrespondenztheoretischer Wahrheitsbedingungen und der Notwendigkeit von Verifizierbarkeit (s. oben) "den Leser veranlassen, einen [...] Text nicht an [...] der Außenwelt zu überprüfen" (Hof, 60).

1 Vgl.: Ferdinand de Saussure. *Cours de linguistique générale*. Publié par Charles Bally et Albert Séchehaye. Paris: Éditions Payot (= Bibliothèque scientifique), 1972, 99; Link, 23.

2 Zum Problemfeld der Fiktionalität vgl. vor allem IV. Hier sei angemerkt, daß in dieser Arbeit rein linguistische Kriterien (K. Hamburger) für die Kategorisierung eines Textes als Fiktion bzw. Nicht-Fiktion zugunsten eines nicht-linguistischen Fiktionsbegriffes als unzureichend aufgegeben werden: "Es gibt keine linguistisch zu ermittelnden Signale, die den fiktionalen Diskurs *eindeutig* bestimmen können. Eine textontologische Unterscheidung [sc. vom nicht-fiktionalen Diskurs] ist deshalb nicht möglich [...] [Herv. d. Verf.]" (Hof, 59). Somit wird die Bestimmung der Fiktion aufgrund ihrer Nichtzugehörigkeit zum "Aussagesystem der Sprache" (Hamburger, 61) als unzureichendes Kriterium desavouiert, wobei jedoch nach wie vor zugestanden wird, daß sprachliche Verfahren durchaus als fiktionalisierende Momente indikatorischen Charakter annehmen

durch ihr eigene konstitutive Strategien neu begründet werden muß, wenn sie nicht im Verlauf der Sprachübertragung eingeübt werden soll, zumal die Übersetzung sonst auf die *Realität* des Originals als empirisch verifizierbares Denotat¹ verweisend, keine Fiktion mehr wäre². Hierzu reicht es nicht aus, auf einen ursprünglich "imaginären", inzwischen aber gleichsam empirisch gewordenen, Referenzbereich zu rekurrieren: Im Prozeß des Übersetzens wandelt sich die *prätendierte Referenz*³ des Originals zu einer nicht prätendierten der Übersetzung: Letztere prätendiert die Denotation eines Denotates nicht nur, sie denotiert das Original und wird dadurch zu einem expositorischen Text⁴.

Da die Fiktionalität der literarischen Übersetzung sich nicht (primär) über einen Denotations- oder Referenzvorgang, d. h. eine intentionale "Fiktivsetzung" (Hof), konstituiert, muß sie, soll auch die Gattung der Vorlage in der Rezeptorsprache Sprache mehr als nur peritextuell, z. B. durch den Hinweis "A Novel in Verse", rekreiert werden, zu besonderen Verfahren der Fiktionalisierung greifen. In diesem Sinne wird von einer

können. Als relevante Fiktionalitätskriterien werden erachtet: 1. Pragmatischer 'Fiktionsvertrag' (vgl. Genette, *Paratexte*, 209; Hof, 59f.; Searle, 322ff.); 2. Imaginärer Referenzbereich, der sich pragmatischen Konventionen verdankt. (vgl. S. 18., Anm. 4); 3. diegetische Verfahren der Vermittlung eines Textes (vgl. Hof, 9–76; sowie Wayne. C. Booth. *The Rhetoric of Fiction*. 2nd ed. Suffolk: Richard Clay, 1987 (= Peregrine Books), 149ff.).

1 Vgl. Genette, *Fiktion und Diktion*, 36 (S. 18., Anm. 1). Hiernach könnte eine umgekehrte Definition von Nicht-Fiktionalität "Denotation mit Denotat" lauten, was auf eine Übersetzung zutrifft, da sie ja stets ihre Vorlage denotiert. Fiktionalität wäre somit definiert als eine Denotation mit Signifikat ohne Referent. Nicht-Fiktionalität dagegen als Denotation mit Signifikat mit Referent. Es wird meistens übersehen, daß jede Übersetzung zunächst auf das Original verweist, von dem sie sich herschreibt, und erst dann (scheinbar direkt) auf eine *Welt*, die nur scheinbar die ihre – in Wirklichkeit jedoch zunächst die der Vorlage – ist. Denn (paradoxerweise) ist das Signifikat der Übersetzung als Textgenre *a fortiori* in der Vorlage zu suchen und nicht auf einem "plan indéfini des idées confuses" (Saussure, 156). Wenn nun der "pragmatische Vertrag" den Rezeptionserahmen jedweder Lektüre konstituiert und wenn ein Text direkt signalisiert, daß es sich bei ihm um die Übersetzung eines fiktionalen Textes handelt, dann kann nur metaphorisch von einer *fiktionalen Welt* der Übersetzung gesprochen werden, wobei *Welt* für die *Realität* der Vorlage steht, deren *Welt* wiederum fälschlicherweise automatisch auf die Übersetzung übertragen wird. Der mögliche Einwand, wie denn sprachlich der Unterschied zwischen Übersetzung und Original hinsichtlich ihres Fiktionscharakters festgemacht werden könne, orientiert sich am 'sprachontologischen Fiktionsmodell' und übersieht den Primat der 'pragmatischen Konvention'.

2 Wenn man Bestimmungsversuche von Fiktionalität vs. Nicht-Fiktionalität ernstnimmt, dann ergibt sich, daß die Übersetzung eines fiktionalen Textes den Text zwar übersetzt, dabei aber paradoxerweise gerade das Fiktionale an ihm einbüßt (s. oben) Nicht von ungefähr wird die Gattung der literarischen Übersetzung von Jifi Levý als expositorische behandelt (s. unten).

3 J. Searle führt das Konzept der "pretended reference" in seinem Aufsatz "The Logical Status of Fictional Discourse" ein: "It is the pretended reference which creates the fictional character [...]" (330). Genette knüpft hier an, wenn er in *Fiktion und Diktion* von der 'Pseudo-Referenz' (36) spricht.

4 'Expositorisch' bezeichnet hier, im Sinne R. Hofs, das Pendant zu 'fiktional', z. B. Geschichtsschreibung vs. Fiktion (Hof, 41).

Re-Fiktionalisierung gesprochen.

Der durch die Übertragung entstehende Fiktionsverlust, wird in der Version durch ihr eigene Verfahren 'kompensiert': Die pragmatisch-semantischen¹ Fiktionalitätskriterien des Originals (intentionale "Fiktivsetzung") verlagern sich in der Version auf das diegetische Spiel mit den Vermittlungsinstanzen des Textes². Dabei wird deren – in expositorischen Texten³ nicht zu unterminierende – Authentizitätsfunktion⁴ in Frage gestellt und die Version in ihrer Gesamtheit, indem sie sich auf einen sie konstruierenden *impliziten Autor*⁵ hin öffnet und so ihr 'Gemacht- bzw. Erzähltsein' inszeniert und akzentuiert, als eine 'Fiktion' bzw. als ein fiktionalisierter Text entlarvt.

Folgende, allgemein gehaltene Fragen, sollen für die Plausibilisierung der These an-

1 'pragmatisch-semantisch' in dem Sinne, daß die "pragmatische Dimension der Sprache [...] die semantischen Ebenen fundiert" (Hof, 63). Pragmatik meint hier also den Rezeptionskontext, der durch bestimmte Fiktions-signale konstituiert wird und die Bewertung der semantischen Ebene des Textes als einer Fiktion steuert.

2 Der die Vorlage als Fiktion fundierende 'extratextuelle' pragmatische Kontext, wird in der Version ins Innere des Textes verlagert: Das diegetische Spiel mit den Vermittlungsinstanzen situiert sich auf der Ebene der intratextuellen Pragmatik.

3 Übersetzung und Kommentar bilden das Haupttextkorpus der Version Nabokovs. In beiden Textgattungen, die in der Literatur durchaus als expositorische behandelt werden, wird die Authentizitätsfunktion der Vermittlungsinstanzen des jeweiligen Textes (Übersetzer bzw. Kommentator) als verlässliche vorausgesetzt. Zum Komplex der Übersetzung, vgl. vor allem Jiří Levý. *Die Literarische Übersetzung: Theorie einer Kunstgattung*. Frankfurt a. M./Bonn: Athenäum Verlag, 1969: "Im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts wird der Übersetzer in zunehmendem Maße zu einem anonymen Vermittler zwischen dem Autor des Originals und den Lesern, die die Sprache des Originals nicht kennen. Der Verfasser des übersetzten Textes verliert sein individuelles Gesicht und wird zu einem unpersönlichen Interpreten des fremden Autors [...]" (171). "Das Ziel des Übersetzers sollte es sein, subjektive Eingriffe [...] zu unterdrücken [...] (48) [...] des Originalwerk (dessen Mitteilung) [...] zu vermitteln, keinesfalls aber ein neues Werk zu schaffen [...]" (65). Diese von Levý zusammengefaßte Position wird auch von Wilson, Arndt, Gerachankron und Johnston in ihrer Polemik gegen Nabokov in mehr oder weniger identischer Form vertreten (s. oben). Zur Entwicklung des expositorischen Charakters des Kommentars als Gattung, vgl.: Genette, *Paratexte*, 322; zur Geschichte des Kommentars, vgl.: Genette, 304–327; August Buck u. Otto Herding, Hg. *der kommentar in der renaissance*. Boppard: Harald Boldt Verlag, 1975 (= kommission für humanismusforschung. mitteilung 1); zum expositorischen Charakter des Kommentars, vgl. einzelne Kommentare, z. B.: Otto Immisch. "Horazens Epistel über die Dichtkunst: Erklärt von Otto Immisch". *Philologus*. Suppl.bd. XXIV. III. Leipzig: Dietrich'sche Verlagsbuchhandlung, 1932; Hendrik Birus. *Vergleichung: Goethes Einführung in die Schreibweise Jean Pauls*. Stuttgart: Metzler, 1986 (= *Germanistische Abhandlungen* 59); Albrecht Schöne. "Regenbogen auf schwarzgrauem Grunde" – Goethes Dornburger Brief an Zelter zum Tod seines Großherzogs: Rede anläßlich des Symposiums zu Ehren von Professor Dr. med. Gerhard Joppich am 5. 11. 1978. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1979 (Göttinger Universitätsreden 65).

4 Der Begriff *Authentizitätsfunktion* ist von Renate Hof übernommen, die ihn wiederum in Anlehnung an L. Doležels Begriff der "authentication authority" verwendet. Für Hof wie für Doležel gilt die Zerstörung der Authentizitätsfunktion bzw. "authentication authority" als Kennzeichen von (insbesondere zeitgenössischer) Fiktion. Vgl. vor allem Hof, 52.

5 Dieser Begriff wird ganz im Sinne seines Schöpfers W. C. Booth verwandt. Zur Begriffsbestimmung desselben (s. unten).

hand des Textes leitend sein: 1. Welches ist die dem Text zugrundeliegende theoretische Übersetzungskonzeption? 2. Was hat eine Übersetzung zu leisten? 3. Wie wird jene Konzeption praktisch umgesetzt? 4. Wie ist das Verhältnis von Version und Vorlage? 5. Welche Implikationen ergeben sich daraus für die Disziplin der Übersetzungstheorie?

Diese Fragen haben die Aufgabe, die durch seine Kritiker erwirkte hermeneutische Versiegelung des Nabokovschen Textes aufzubrechen, und die von ihnen scheinbar endgültig durch Ausgrenzung abgehandelten Probleme, die dieser Text aufwirft, noch einmal auf die Tagesordnung zu bringen: Vermag doch Nabokovs Herangehensweise an so gängige übersetzungsspezifische Probleme wie '(Wort)treue' vs. 'Freiheit', Metrum vs. Rhythmus etc. in der gegenwärtigen Theoriediskussion¹ in ausgezeichneter Weise zur Geltung zu kommen.

In den folgenden Ausführungen soll Nabokovs Theorie der Übersetzung dargestellt und in ihrer praktischen Umsetzung am Text der Version beschrieben werden. Daraufhin soll die Version in einer zweiten Lektüre auf Verfahren hin befragt werden, die zwar im Rahmen der methodologischen Prämissen Nabokovs nicht vorgesehen sind, den Text jedoch in solchem Maße bestimmen, daß er seinem vermeintlichen Status der 'bloßen' Version eines ihm zugrundeliegenden Prätextes enthoben wird.

¹ Vgl. hierzu vor allem den jüngst erschienenen Band: *Theories of Translation*; für weitere Literatur sei auf die Bibliographie verwiesen

II. Nabokovs Konzeption der poetischen Übersetzung

1. Darstellung der poetischen Übersetzungskonzeption Nabokovs

[...] the expression "a literal translation" is more or less nonsense (Nabokov, 1941).

The term "literal translation" is tautological since anything but that is not truly a translation [...] (Nabokov, 1955).

Von Nabokovs Konzeption der Übersetzung zu sprechen ist zunächst mißverständlich, zumal sowohl der "frühe" als auch der "späte"¹ Übersetzer Nabokov gemeint sein könnte. Deswegen soll der Begriff der Konzeption im folgenden nur die übersetzungstheoretischen Äußerungen und Postulate Nabokovs umfassen, die sich seit den Fünfzigerjahren gegen den von ihm noch in den Vierzigerjahren vertretenen Primat des imitierenden und 'poetisierenden' Übersetzens wenden und die in *EO* voll zur Geltung kommende sogenannten 'literal translation' propagieren.

Nach der Darlegung der Konzeption im einzelnen, soll versucht werden, sie im Lichte relevanter Theorien hinsichtlich ihrer Implikationen auszumessen.

1. 1. Historische Rekonstruktion der Konzeption

Nabokovs Unterscheidung von drei Arten der Sprachübertragung – *paraphrase*, *literal* und *lexical* bzw. *constructional translation* (*EO*, viif.) – orientiert sich zunächst an einem traditionellen triadischen Sprachübertragungsmodell, wie es von John Dryden im "Preface concerning *Ovid's Epistles*" (1680)² durch die drei Verfahrensmodi der *me-*

1 Hier ist die Tatsache gemeint, daß Nabokov noch in den Vierzigerjahren das Konzept des poetisierenden und imitierenden Übersetzens (von Veredichtung) vertritt, während er sich über der Arbeit am *Eugene Onegin*, die Anfang der Fünfzigerjahre beginnt, zum militanten Befürworter seiner Konzeption der "literal translation" wandelt und in ihrem Namen die eigenen, sich an der früheren Übersetzungskonzeption orientierenden Übertragungen von Gedichten Tjutčevs, Lermontovs und Puškins als "lame paraphrases" ("On Translating Pushkin [...]", 16) verwirft. In diesem Sinne wird vom 'frühen' und vom 'späten' Übersetzer Nabokov gesprochen. Zur 'frühen' Konzeption, vgl.: Nabokov. "The Art of Translation". *The New Republic* 105.5 (August 4, 1941): 160–162. Zu frühen Versübersetzungen Nabokovs, vgl.: *The Russian Review* [...] 4.1 (Autumn 1944): 45–46; ebd. 4.2 (Spring 1945): 38–39; ebd. 5.2 (Spring 1946): 50–51.

2 Zitiert nach: *Theories of Translation*, 17–22: "All translation [...] may be reduced to these three heads. First, that of metaphrase, or turning an author word by word and line by line, from one language into another. [...] The second way is that of paraphrase, or translation with latitude, where the author is kept in view by the translator [...], but his words are not so strictly followed as his sense. [...] The third way is that of imitation, where the translator (if now he has not lost that name) assumes the liberty, not

metaphrase – auch *literal translation* (18) bzw. *verbal version* (20) genannt –, *imitation* und *paraphrase* zusammenfassend dargelegt wird.¹ Nabokovs Explikation der drei Modi läßt jedoch eine deutliche Bedeutungs- und Bewertungsverschiebung im Verhältnis zu Dryden erkennen:

[...] we should first define the term "translation". Attempts to render a poem in another language fall into three categories: (1) Paraphrastic: offering a free version of the original, with omissions and additions prompted by the exigencies of form, the conventions attributed to the consumer, and the translator's ignorance. Some paraphrases may possess the charm of stylish diction and idiomatic conciseness, but no scholar should succumb to styliness and no reader be fooled by it. (2) Lexical (or constructional): rendering the basic meaning of words (and their order). This a machine can do under the direction of an intelligent bilingualist. (3) Literal: rendering, as closely as the associative and syntactical capacities of another language allow, the exact contextual meaning of the original. *Only this is true translation* [Herv. d. Verf.] (EO, I, viii).

Sowohl die von Dryden verfochtene *imitation* als auch die von ihm implizit befürwortete *paraphrase* finden sich in Nabokovs abqualifiziertem 'paraphrastischem' Verfahren wieder, während Drydens *metaphrase* bzw. *literal translation* der *lexikalischen* Übersetzung zugeschlagen werden. Der auf diese Weise freigewordene dritte Platz eines zu befürwortenden Übersetzungsmodus wird von Nabokov mit seinem eigenen *literalen* Übersetzungsverfahren belegt, das mit demjenigen Drydens nur noch den Namen ge-

only to vary from the words and sense, but to forsake them both" (17). Im folgenden setzt Dryden *metaphrase* gleich mit *literal translation* (18f.) und *verbal version* (20) und favorisiert für seine Übersetzungspraxis den Mittelweg zwischen "imitation and verbal version [...] the two extremes which ought to be avoided" (20). Obwohl der Mittelweg nicht benannt wird, kommt hierfür, wenn obige Dreiteilung gelten soll, nur die Paraphrase in Betracht; und außerdem passen folgende Erläuterungen hinsichtlich des implementierten Mittelwegs nur auf die Paraphrase: "[...] the thought, if it be translated truly, cannot be lost in another language [...]. There is, therefore, a liberty to be allowed for the expression. [...] The sense of an author [...] is to be sacred and inviolable" (21). Die Tatsache, daß Dryden in anderen Schriften *paraphrase* gleichbedeutend mit *imitation* verwendet und als zu "loose" und "extreme" abwertet, ändert nichts an der hierigen wertenden Dreiteilung, die einen Mittelweg postuliert, der von der jeweiligen Betitelung unberührt bleibt. Es zeugt lediglich davon, daß Dryden innerhalb der eigenen Begrifflichkeit changiert. Vgl. *Theories of Translation*, 25f.

1 Vier Indizien belegen die Tatsache, daß Drydens Text Nabokov bei der Formulierung seines eigenen triadischen Modells präsent gewesen sein muß: 1. In "The Servile Path" werden John Denhams Verse, welchen sich der Titel von Nabokovs Aufsatz verdankt, "That servile path thou nobly dost decline/Of tracing word for word and line by line" explizit über Drydens " 'Preface concerning Ovid's Epistles' " zitiert (106). 2. Das zentrale Bild für die Übersetzung in Nabokovs englischer Ausführung der Onegin-Strophe (EO, I, 9) ("What is translation? On a platter/A poet's pale and glaring head /[...] [Herv. d. Verf.]") spielt auf John Denhams ebenfalls von Dryden zitierte Worte an: "Poetry is of so subtle a spirit, that in pouring out of one language into another [...] if a new spirit be not added [...], there will remain nothing but a *caput mortuum* [Herv. d. Verf.]" (20). 3. Bei der Beschreibung von einigen Versen aus dem *Еврейная Онегин* bedient sich Nabokov des Drydenschen Vokabulars: "[...] that the first two lines are a paraphrase, and the next two a metaphrase, of Chénier's lines" (EO, II, 463). 4. Das Faktum des Begriffs der *literal translation* selbst.

meinsam hat.¹

Nabokovs spezifische Verwendung des Begriffs 'literal' kann nun ihrerseits mit Hilfe der in seinem Text bewußt oder unbewußt gelegten, zum Teil gerade in ihrer Abwesenheit präsenten Spuren in ihrer historischen Verwurzelung rekonstruiert werden. Im zweiten Band des Kommentars schreibt Nabokov:

The curious paradox is that, though eighteenth-century translations into French from modern and ancient poets are the worst in existence, the French translations of a later era are the best in the world [...]. (EO, III, 28).²

Gemeint ist der Bruch mit den *belles infidèles*, die seit der Mitte des 17. Jh.s die französische Übersetzungspraxis bestimmten.³ Als Beleg für die Trendwende zitiert Nabokov einige Zeilen Gautiers aus dem Jahre 1836, in welchen eine größtmögliche Nähe und Treue zum Original postuliert werden (28).

Nabokov scheint mit dem Leser zu spielen, indem er Gautier anführt, der im gesamten EO nur einmal – eben an dieser Stelle – erwähnt wird und auch sonst für EO irrelevant ist, während der implizit aufgerufene und in höchstem Maße relevante Name gerade nicht – oder nur 'metonymisch' in der Jahreszahl '1836' – fällt: Chateaubriand, auf welchen im Kommentar des öfteren eingegangen wird⁴ und dessen just im Jahre 1836 veröffentlichte Prosa-Übersetzung von Miltons *Paradise Lost*, die mit eben dem von Nabokov angedeuteten Bewußtsein der 'neuen' Weise des Übersetzens "das Schicksal der 'Belles Infidèles' besiegelte" (Stackelberg, 26)⁵, von Nabokov im als Motto fungie-

1 Daß Nabokov mit seinem Konzept eine alte Tradition aufgreift und sich gleichzeitig von ihr absetzt, bezeugt auch Arndts an ihn gerichtete Kritik. Letzterer bemängelt an der *literal translation* genau das, was Nabokov für die *lexical* bzw. *constructional translation* geltend macht – die sich wiederum Drydens *literal translation* nähert –, und bezeichnet sie gleichzeitig als eine wiedererweckte Technik, damit implizit auf Dryden Bezug nehmend: "[...] literal translation [...] i.e., atomistic and sequential substitution of lexical pieces [...] and syntactic structures [...] is intrinsically absurd and self-defeating [...] the notion of literalness as a technique [has] been resurrected by Nabokov [...]" (Arndt, xlvii).

2 Da es für Nabokov nur eine 'wirkliche' Art des Übersetzens gibt, die *literal translation*, müssen mit den "besten Übersetzungen der Welt" *literale* Übersetzungen gemeint sein. Durch dieses Lob gibt Nabokov implizit diejenige Übersetzungspraxis preis, der seine eigene Konzeption verpflichtet ist.

3 Vgl. Jürgen von Stackelberg. "Blüte und Niedergang der 'Belles Infidèles'". *Die literarische Übersetzung: Stand und Perspektiven ihrer Erforschung*. Hg. Harald Kittel. Mit einer Einleitung von Armin Paul Frank. Berlin: Erich Schmidt, 1988 (= Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung II), 16–29. Der Begriff der 'belles infidèles' wurde von dem Philologen Ménage 1654 mit Blick auf die Lukianübersetzung Perrot d'Ablancourts geprägt; vgl. Stackelberg, 16.

4 Vgl. S. 13–14., Anm. 6 unten. Außerdem gehört Chateaubriand (neben Puškin selbst) zu den wenigen Autoren, die nicht nur von Nabokovs Aburteilungen verschont bleiben, sondern sogar höchstes Lob erfahren: "René, a work of genius by the greatest French writer of his time, François (Auguste) René, Vicomte de Chateaubriand (1768–1848) [Herv. d. Verf.]" (EO, III, 98).

5 Der allmähliche Niedergang der *belles infidèles* seit der Mitte des 18. Jh.s, von Diderots Kritik über die Shakespeare- und Richardson-Übersetzungen Le Tourneurs und

renden Puškinzitat zu Beginn der "Translator's Introduction" als literarhistorisches Faktum aufgerufen wird:

[...] the foremost French writer is translating Milton word for word and proclaiming that [...] [the] translation would be the summit of his art [...].'

Pushkin, from an article (late 1836 or early 1837) on Chateaubriand's translation *Le Paradis perdu*, Paris, 1836 (EO, I, xxix).

Unter dem Deckmantel unsicherer Hoffnung erhebt Chateaubriand im Vorwort zur Milton-Übersetzung die Abkehr von den *belles infidèles* zum programmatischen Postulat. Gerade dies macht den Text zum Paradigma der von Nabokov verzeichneten Wende:

Me serait-il permis d'espérer que si mon essai n'est pas trop malheureux, il pourra amener quelque jour une révolution dans la manière de traduire? Du temps d'Ablancourt les traductions s'appelaient de *belles infidèles*; depuis ce temps là on a vu beaucoup d'infidèles qui n'étaient pas toujours belles: on en viendra peut-être à trouver que la fidélité, même quand la beauté lui manque, a son prix (XXXII).

Die Konzeption, welche Chateaubriand seiner Milton-Übersetzung zugrundelegt, deutet diejenige Nabokovs mehr als nur an:

[...] c'est une *traduction littérale* dans toute la force du terme que j'ai entreprise, une traduction qu'un enfant et un poète pourront suivre sur le texte, ligne à ligne, mot à mot (V) [...] c'est au lecteur à voir ce qu'il gagne ou perd par [...] [une] *paraphrase* ou par [...] la *version littérale* [...] (XIVf.). La *traduction interlinéaire* [...] est [...] utile, mais il ne faut pas trop s'y fier, car par inadvertance étrange, en suivant le mot à mot, *elle fourmille de contresens* (XVI). Le fameux vers [...] rendu de cette manière [sc. littérale] [...], j'en conviens, c'est [...] *au dépens de la syntaxe* (XIII). [...] Je n'ai pas craint de *changer le régime des verbes* lorsqu'en restant plus *français*, j'aurais fait perdre à l'original [...] sa précision [...] son originalité (XI). [...] J'ai employé [...] de *vieux mots*; j'en ai fait de nouveaux [...] (XXIV) [...] *quand l'obscurité a été invincible, je l'ai laissée* (XII). [...] peut-être en résultera-t-il la conviction que la *version littérale* est ce qu'il y a de mieux pour faire connaître un auteur [...] (XV) [Herv. d. Verf.].

Chateaubriand skizziert drei Arten der Übersetzung: die beiden negativ bewerteten Arten der *paraphrase* und der *traduction interlinéaire* und die bevorzugte *version littérale*. Die erste Art meint ein 'französisierendes' Verfahren, das sich noch in die Tradition der *belles infidèles* einreihet.¹ Im Namen einer 'meilleure connaissance de l'auteur' zeichnet sich die zweite Art aus durch Verstöße gegen die herrschende Syntax und

die Ossian-Übersetzung Saint-Simons, bis hin zu Chateaubriands *Paradis perdu* findet sich ausführlich dargelegt bei Stackelberg (25f.).

¹ Chateaubriand führt als Beispiel eine "dans toutes les règles de la grammaire" übersetzte Passage aus Milton von Dupré de Saint-Maur an.

Grammatik ("changer le régime des verbes")¹, gegen den zeitgenössischen Wortgebrauch ("vieux mots" bzw. Neologismen), gegen den klassizistischen Anspruch auf Klarheit ("je l'ai [sc. l'obscurité] laissée") und – aus allen drei resultierend – gegen den 'guten Geschmack' sowie dadurch, daß die Übersetzung zwar "ligne à ligne, et mot à mot" nachvollzogen werden könne, jedoch nicht wie die *traduction interlinéaire* Wort für Wort² übertragend vorgehe und so eventuell einen "contresens" produziere. Die frappante Übereinstimmung der von Chateaubriand gelieferten Charakteristika für sein 'literales' Verfahren mit denjenigen Nabokovs werden offenbar, wenn man die bereits angeführten Worte Nabokovs heranzieht: "To my ideal of literalism I sacrificed everything (elegance [...], clarity, good taste, modern usage, and even grammar)" (*EO*, I, x).

Zwar nimmt sich Chateaubriands Konzeption der *literalen* Übersetzung weniger radikal aus als diejenige Nabokovs³, was sich anhand eines Vergleichs der beiden Texte überprüfen läßt, kann jedoch dessen ungeachtet und mit Blick auf die bereits eruierten Parallelen zwischen beiden Konzeptionen auch noch aus zwei weiteren Gründen als Prototyp des Nabokovschen Konzepts angesehen werden: 1. Nabokovs Eingangsqualifizierung ihrer Praxis als "best in the world", wodurch eingestanden wird, daß es schon früher *literale* Übersetzungen⁴ gegeben haben muß, an welchen es sich zu orientieren gilt (vgl. S. 25., Anm. 2); 2. die Tatsache, daß sie sich in Opposition zu denselben zwei Verfahren konstituiert, die auch bei Nabokov *ex negativo* für die *literal translation* konstitutiv werden. Denn was bei Chateaubriand *paraphrase* heißt, tut es auch bei Nabokov, und was Chateaubriand *traduction interlinéaire* nennt, wird bei Nabokov dem Gehalt nach zur *lexical* bzw. *constructional translation*⁵:

1 Chateaubriand gibt als Beispiel für einen Grammatikverstoß die Übersetzung der Verse "starry lamps [...]/ Yielded light [...]" an: "J'ai traduit: '[...] lampes étoilées ... émanent: la lumière [...]' Or je sais qu'*émaner* en français n'est pas un verbe actif; un firmament n'*émane pas de la lumière*, la lumière *émane d'un firmament*: mais traduisez ainsi, que devient l'image? Du moins le lecteur pénètre ici dans le génie de la langue anglaise; il apprend la différence qui existe entre les régimes des verbes dans cette langue et dans la nôtre" (XI). Für einen Syntaxverstoß zeugt die Übersetzung des Verses: "Rocks, caves, lakes, fens, bogs, dens and shades of death": "[...] J'ai essayé de le rendre par les monosyllabes *rocs, grottes, lacs, mares* [...], en retranchant les articles [...] mais [...] c'est [...] au dépens de la syntaxe" (xiii).

2 Obwohl Chateaubriand sein Verfahren einmal mit "mon mot à mot" (xiv) bezeichnet, ist dies eher als Wort- und Sinntreue denn als das abqualifizierte interlineare Wort-für-Wort-Übersetzen zu verstehen.

3 Zumal Chateaubriand sich selbst Freiheiten erlaubt, die Nabokov nicht gelten läßt: "[...] j'ai quelquefois été obligé de suppléer le mot [...] par lequel le poète a oublié de lier les parties [...]" (xxif.). "C'est ainsi encore que j'ai complété [sic] quelques phrases non complètes" (xviii). "J'ai négligé ça et là des explétives redondantes qui embarrassaient la phrase sans ajouter à sa beauté [...]" (xcii).

4 'Literal' hier nun nicht mehr im Sinne Drydens als *metaphrase*, sondern im Sinne Chateaubriands und Nabokovs.

5 Diese Verschiebung leuchtet umso mehr ein, als Nabokov im *EO* ohne den Begriff der Interlinearversion auskommt, wobei das Verfahren als solches sich von dem der *lexical* bzw. *constructional translation* nicht unterscheidet.

[...] a lexical [translation] (pertaining to the meaning of a word out of context) or a constructional one (conforming to the grammatical order of words in the text) [...] [Imply] adherence [...] to the direct sense of a word or a sentence [...]. A lexical and constructional translation of *ne znaesh' t!* [...] would be, of course, "not knowest thou" [...] (*EO*, III, 185).

Nabokovs Konzeption definiert sich nicht zuletzt auch in Opposition zum eigenen früheren Verständnis der 'literalen' Übersetzung, das der Drydenschen *metaphrase* bzw. *literal translation* und der eigenen späteren *lexical translation* nahesteht.¹

1. 2. *Literal translation*

Nachdem gezeigt werden konnte, wovon sich die Konzeption der *literalen* Übersetzung abgrenzt, soll nun zur positiven Beantwortung der Frage nach Nabokovs *literalen* Konzeption fortgeschritten werden.

Diese vereinigt drei gleichwertige Aspekte: 1. Übertragung der Bedeutung des Originals²; 2. Signalfunktion der Lexeme der Übersetzung; 3. Kommentar.

1. 2. 1. *Contextual meaning* im Original

Im Vorwort von *EO* wird *literal translation* definiert als "rendering [...] the exact contextual meaning of the original" (viii). Was bedeutet "contextual meaning" im Original?

Da Nabokov diese Frage nicht explizit beantwortet, muß anhand seiner Äußerungen und seiner Übersetzungspraxis selbst versucht werden, eine plausible Antwort hierauf zu eruieren.

[...] "literal translation" implies adherence not only to the direct sense of a word or sentence, but to its implied sense; it is a semantically exact interpretation, and not a lexical [...] or a constructional one [...] a translation [...] is only then literal when it is contextually correct, and when the precise nuance and intonation of the text are rendered (*EO*, III, 185).³

Die Übersetzung von *kontextueller* Bedeutung ist demnach gleichzusetzen mit einer "exakten semantischen Interpretation", die die Feinheiten und die "Intonation" des Originals wiedergibt. Da hierbei die bloße lexikalische Bedeutung überschritten wird, stellt

1 Vgl. hierzu "The Art of Translation". *The New Republic*: [...] 105.5 (August 4, 1941): 160–162.

2 'Bedeutung' entspricht der Nabokovschen Verwendung des englischen 'meaning' und meint die semantische Ebene des Textes.

3 'Sense' ist gleichbedeutend mit 'meaning'.

sich nun die Frage nach dem bedeutungskonstituierenden Kontext eines Lexems oder Syntagmas im Original, dessen Verständnis den Blick für die Feinheiten allererst öffnet und so eine exakte Interpretation der Bedeutung ermöglicht.

Dieser Kontext wird von Nabokov sehr weit gefaßt. Über den unmittelbaren jeweiligen Satz- und Textzusammenhang hinaus konstituiert sich der Kontext einer zu übersetzenden Einheit durch

[...] [knowledge of] the two nations and the two languages involved [...] all details relating to [the] author's manner and methods; [...] the social background of words, their fashions, history and period associations [...] the interrelation of words [...] in different tongues [...] ("The Art of Translation", 161f.).

Mit Bachtin heißt das: Der zu übersetzende Text ist ein Produkt aus "historisch menschlichen Worten"¹ und spiegelt die "soziale Redevielfalt" (Bachtin, 219) wider. Dies wiederum führt zur besonderen Beachtung der "Interrationen von Wörtern verschiedener Sprachen"², d.h. zum Aspekt dialogischer und intertextueller³ Bedeutungskonstitution syntagmatischer Einheiten.

Der bedeutungsverleihende Kontext kann umschrieben werden als die "dialogisch erregte und gespannte Sphäre der fremden Wörter" (Bachtin, 169), in die der zu übersetzende Text eingeschrieben ist, d. h. als ein intertextuelles Geflecht, das sich im jeweiligen Text *qua* "absorption et transformation d'un autre texte" (Broich/Pfister, 6) widerspiegelt.⁴

1 Michael Bachtin. *Die Ästhetik des Wortes*. Hg. Rainer Gröbel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979 (= edition suhrkamp 967), 172. Bachtin sieht die Rede- und Sprachenvielfalt als eines der textkonstitutiven Hauptmerkmale des *Евгений Онегин* und als Grund seiner Romanhaftigkeit an. Insofern scheint eine Interpretation der Nabokovschen, mit Blick auf *EO* relevanten Termini mit Bachtins Begriffsapparat gerechtfertigt.

2 Zwar spricht Nabokov in diesem Aufsatz von 'wirklich' verschiedenen Sprachen wie z. B. dem Englischen und dem Russischen, was durch den Kontext deutlich wird. Jedoch kann – zumal Nabokov an anderen Stellen sehr wohl von verschiedenen 'sozialen' Sprachen innerhalb derselben Sprache handelt, die bei der Übersetzung beachtet werden müssen (vgl. z. B. *EO*, II, 363) – Bachtins linguistisch-nationale Grenzen überschreitender Sprachbegriff hier durchaus zur Anwendung kommen (vgl. Bachtin, 217, wo von der "im Stille Byrons und Chateaubriands gehaltene Stimme Onegin's" die Rede ist).

3 Die beiden Termini werden ganz im Sinne ihrer Schöpfer Bachtin und Kristeva verwandt. Vgl. Bachtin, 169ff; und Julia Kristeva. "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman". *Critique* 239 (Avril 1967): 438–465; *Intertextualität*, 1–30, hier: 6–7. Die kommentarlose Engführung beider Konzepte wird durch folgende Nebeneinanderstellung zweier kurzer Passagen in ihrer Legitimität plausibilisiert: 1. Bachtin: "[...] in der Alltagsrede eines jeden in der Gesellschaft lebenden Menschen sind [...] nicht weniger als die Hälfte aller von ihm ausgesprochenen Wörter fremde Wörter [...]" (226). 2. Kristeva: "[...] tout texte se construit comme mosaïque de citation, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte [...]" (Broich/Pfister, 6).

4 Wie wichtig das Ansetzen eines derart weit gefaßten Kontextbegriffs vor allem für *Евгений Онегин* als Kreuzungspunkt diverser Literaturen, Sprachen, Epochen und Gattungen ist, läßt sich allein schon anhand der zahlreichen intertextuellen Verweise im Kommentar zeigen (vgl. z. B. II, 460ff., III, 29f., 142,). Vgl. außerdem Nabokovs Auf-

Dementsprechend läßt sich die derart konstituierte Bedeutung eines Lexems oder größeren Syntagmas als sich in seinem Inneren entfaltende Intertextualität (Broich/Pfister, 7) bzw. "immanente Dialogizität [...], die seine gesamte Struktur, seine semantischen und expressiven Schichten durchdringt" (Bachtin, 172), fassen.

Die *kontextuelle* Bedeutung eines Wortes oder Syntagmas setzt sich somit zusammen aus: 1. der dialogisch "erregten Sphäre der fremden Wörter, Wertungen und Akzente", der "interrelation of words in different tongues", ihrem "social background" und ihren "history and period associations"; 2. der sich im Inneren eines Lexems oder größeren Syntagmas entfaltenden Intertextualität bzw. immanenten Dialogizität, d. h. ihrer semantischen Aufladung.

Daß diese Interpretation der 'kontextuellen Bedeutung' des Originals, zwar über einen theoretischen Umweg, jedoch gänzlich vor dem Hintergrund der Nabovschen Praxis formuliert ist und dieser gerecht wird, sei knapp an zwei Beispielen demonstriert:

Die ersten eineinhalb Füße von Sechs: XXI: 11 des *Евгений Онегин* lauten: "Все благо [...]". Nabokov kommentiert:

I have been influenced in my choice of rendering *Vsyo blago* (*blago* meaning 'the good', 'the beneficial' [...]), by Pope's Leibnizian 'all is right,' known to Pushkin through Voltaire's ironical refrain 'tout est bon, tout est bien' in [...] *Candide* [...] (EO, III, 29f.).

Die in Klammern gelieferten Bedeutungen entsprechen der *lexikalischen* Bedeutung jenseits des Kontextes, wohingegen die 'kontextuelle Bedeutung' sich im Dialog mit mindestens drei Texten in drei verschiedenen Sprachen konstituiert. Die *lexikalische* Übersetzung von "все благо" wäre 'all is good' od. 'all is well[ness]' und nicht das von Nabokov gewählte "all is right", welches rückübersetzt 'все правильно' bzw. 'все в порядке' hieße. Die Übersetzung der immanenten Dialogizität der Vorlage erfolgt somit auf Kosten *lexikalischer* Treue.

Daß Nabokov auch den konkreten historischen und sozialen Kontext des Originals nicht aus den Augen verliert, bezeugen z. B. Übersetzung und Anmerkung des letzten Fußes des dritten Verses von Kapitel 3, Strophe 17:

I'm dull/ мне скучно [skúshno [sic]: 'I am ennuled,' as an English miss of the time would have said. Tatiana's provincial pronunciation of ch as sh (a maternal

satz "Problems of Translation [...]", wo in Kürze die Verflechtung des russischen Textes mit Texten der französischen Elegiker des späten 18. und frühen 19. Jh.s. dargestellt ist; den bahnbrechenden Aufsatz von С. Савченко, auf den Nabokov sich offen bezieht: "Элегия Ленского и французская Элегия". *Пушкин в мировой литературе*. Научно-исследовательский институт сравнительного изучения литературы и языков запада и востока при ленинградском государственном университете. Ленинград: Государственное издательство, 1926, 64–98; Renate Lachmann. *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990, 303–353; und ganz besonders: Bachtin, 216–217. und 301–310, wo von der Redeveilfalt im *Евгений Онегин* gehandelt wird.

Moscoviam, no doubt) allows Pushkin to rhyme *skuchno* with *dúshno* [...] [Herv. d. Verf.] (EO, II, 363).

Nabokov übersetzt "мне скучно" gerade nicht mit dem mondänen "I'm ennued", sondern mit dem tölpelhaft, provinziell anmutenden "I'm dull"¹, das die, sich der 'Einfachheit' des sozialen Lebens auf dem Land verdankende Naivität Tatjanas betont. Dadurch wird Tat'janas 'скучка' sowohl von der "скучка" und vom "томление" des lyrischen Ichs des stilisierten Puškin², die mit "tedium" und "irksomeness" wiedergegeben werden, als auch vom "ennui" Onegin's abgehoben³. Denn die letztgenannten Begriffe "скучка", "томление" und "ennui" entsprechen viel eher René's "dégoût de la vie", welcher seine Existenz nur "par un profond sentiment d'ennui" (Chateaubriand, 160) wahrnimmt, als Tat'janas 'Liebesleid'.

1. 2. 2. Zum Problem der "signal words"

Das zweite wichtige konstitutive Moment der Übersetzungskonzeption Nabokovs ist die sogenannte "method of 'signal words'":

[...] I [...] apply throughout, without a trace of halfheartedness or compromise, my method of "signal words" as represented in the Correlative Lexicon [...]. (EO, I, 13). [...] the method I adopt to render *Eugene Onegin* in English [...], which I believe is new [...] consists of restricting the translation of a given Russian word to one or more English "signals", i. e. words that, without aiming at any elegancies, signal the occurrence, and particularly recurrence, of their Russian counterparts in the original text, and that, unless otherwise stated, are not used to render any

1 Nabokovs Übersetzung trägt der emotionalen Befindlichkeit Tat'janas -- zumindest der noch 'unerfahrenen' Tat'jana -- umso mehr Rechnung, als ihr Gefühl der Leere und der 'Stumpfheit' gerade der Erfahrung, zwar literarisch geprägter und gesättigter (vgl. Drei: IX, X), jedoch auch ganz genuiner Gefühle (für Onegin) zu entspringen scheint. Ihr emotionaler Zustand entspricht keinesfalls z. B dem von Chateaubriand für René geltend gemachten 'ennui': "Plus les peuples avancent en civilisation, plus cet état du vague des passions augmente; [...] la multitude de livres qui traitent de l'homme et de ses sentiments, rendent habile, sans expérience. On est dé trompé sans avoir joui [...]. L'imagination est riche [...] l'existence pauvre [...]. On habite avec un cœur plein, un monde vide; et sans avoir usé de rien, on est désabusé de tout" (Chateaubriand. *Atala-René*. Chronologie et préface par Pierre Reboul. Paris: Garnier-Flammarion, 1964, 62). Er unterscheidet sich auch von der von Nabokov im Anschluß an Fonsegrive und Chateaubriand für Onegin veranschlagten Erfahrungsüberdrüssigkeit und Vanitasempfindung: "[This] definition [...] applies to the splenetic moods of all fictional characters allied to Onegin: "Ennui" is a sensation of sadness, anxious and confused, derived from a feeling of lassitude and impotency. [...] After having enjoyed a pleasure, the soul that reflects is surprised at finding pleasure so vapid [...] When this discrepancy between hope and reality [...] has been registered several times [...] the soul sees therein a natural law [...]" (EO, II, 156); vgl. hierzu die Strophen Vier: VIII-X.

2 Vgl. EO, I, 252: VII: II: 12.

3 Vgl. EO, III, 264: *Onegin's Journey*, [xv]: 4.

other word in it. My lexicon correlates a number of Russian words found in the text of *Eugene Onegin* (1837) with the *signal words chosen to translate* them in my literal version. In some cases the English *signal* neatly corresponds to a single Russian word: for example, "captivate" always renders *plenit*'. In other cases the meaning of a Russian word is seen to split, under the microscope of close translation, into several [...] elements of sense, and these have to be represented by more than one term in English [Herv. d. Verf.] (337f.) .

So 'signalisiert' z. B. das Verb 'to trouble' immer nur das russische 'смущать', was es im Grunde nicht bedeutet, und gerade nicht die zu erwartenden Verben 'тревожить' oder 'волновать', während die eigentlichen Bedeutungen von 'смущать', nämlich 'to fill with indignation', 'to scandalize' oder 'to shock' desavouiert werden, obwohl sie kontextuell angebracht wären (vgl. Eins: XLVI: 11).

Die Verben 'to disturb' und 'to importune' z. B. signalisieren stets das russische 'тревожить', auch wenn 'to agitate', 'to excite', 'to trouble', 'to bother', 'to molest' oder 'to burden' dem Kontext gemäßer wären (vgl. Eins: XII: 1 und Drei: XXX: 4). Abgesehen davon, daß Nabokov 'to molest' überhaupt nicht verwendet, gibt es für den skizzierten Sachverhalt drei Gründe: 'to excite' und 'agitate' sind für 'волновать', 'to bother' für 'докучать' und 'to trouble' für 'смущать' reserviert.

Ebenso verhält es sich mit den Substantiven der genannten Verben. Das russische 'тревога' wird immer durch 'anxiety', 'turmoil' und 'hullabaloo' übersetzt, selbst wenn 'agitation', oder 'excitement' dem Original besser entsprächen (vgl. Eins: LVIII: 6, Sechs: XLV: 10 und Fünf: XXIX: 6), weil ja 'agitation' und 'excitement' schon auf 'волнение' festgelegt sind.

Interessant ist auch, daß 'смущение' durch 'embarrassment' und nicht durch 'indignation' signalisiert wird, das wiederum 'негодование' bezeichnet (vgl. Fünf: XXXIV: 5 und Zwei: IX: 1). Und 'worry', das dem Substantiv 'волнение' am nächsten kommt, kann letzteres nicht signalisieren, weil es das russische 'горе' indiziert, welches in dem es umgebenden Kontext eigentlich mit der emotionalen Intensität von 'grief' oder 'sorrow(s)' korrespondiert (vgl. Drei: XXX: 14).

Bezeichnend bei alledem ist die Tatsache, daß hier vom Übersetzer gleichsam mathematisch jedem russischen Lexem ein bestimmtes Kontingent an englischen Lexemen zugeordnet wird, die – "unless otherwise stated" – kein anderes russisches Lexem mehr signalisieren dürfen, selbst wenn die Semantik des Kontextes es erforderte: Nach der primären kontextuellen Bedeutungsbestimmung des Originallexems und der ihm paradigmatisch zugeordneten Übersetzungslexeme setzt ein zweiter Organisationsprozeß seitens des Übersetzers ein, nach dessen Abschluß ein jedes Lexem der Übersetzung sich idealiter nur innerhalb des Signalsyntagmas für jeweils ein russisches Lexem, dem es angehört, und dabei in Opposition zu allen anderen Signalsyntagmen legitimiert. Der primäre semantische Selektionsprozeß wird schließlich durch die Zuordnungsleistung des Übersetzers supplemetiert und überlagert.

1. 2. 3. Zum Verhältnis von Übersetzung und Kommentar

Deutlicher als mit Nabokovs eigenen Worten kann die Relation von Übersetzung und Kommentar nicht beschrieben werden:

So here are three conclusions I have arrived at: (1) It is impossible to translate *Onegin* in rhyme. (2) It is possible to describe in a series of footnotes the modulations and rhymes of the text as well as all its associations and other special features. (3) It is possible to translate *Onegin* with reasonable accuracy by substituting for the [...] rhymed tetrameter lines of each stanza [...] unrhymed lines of varying length, from iambic dimeter to iambic pentameter. These conclusions can be generalized. I want translations with copious footnotes, footnotes reaching up like skyscrapers to the top of this or that page so as to leave only the gleam of one textual line between commentary and eternity. I want such footnotes and the absolutely literal sense [...] – I want such sense and such notes for all poetry in other tongues that still languishes in “poetical” versions (“Problems of Translation”, 143).

The only justification of translation is the conveying of the most exact information possible and this can be only achieved by a literal translation, with notes [...] (*Strong Opinions*, 81).

In translating [*Eugene Onegin*] into English I had [...] [the] ambition [...] to provide a [...] literal translation of the thing, with copious and pedantic notes whose bulk far exceeds the text of the poem [...]. This commentary contains a discussion of the original melody and a complete explication of the text (7).

Wiederholt betont Nabokov in diesen Zeilen die originäre Zwiefältigkeit einer in seinem Sinne *literalen* Übersetzung: Werden doch Übersetzung und Kommentar von vornherein als einander komplementierend konzipiert. Dies bedeutet, daß Nabokovs Konzeption die Erfüllung der an jede Übersetzung definitionsgemäß gerichteten Forderung nach einem Minimum semantischer Similarität zum Original, mithin nach einem Minimum paradigmatischer Äquivalenz, in der originär syntagmatischen Relationalität von Übersetzung und Kommentar verankert. Eine derartig präfigurierte Aufteilung der textuellen ‘Aufgabenlast’ hat für die Konstitution der Übersetzung eine entscheidende Konsequenz: Der Übersetzer kann beliebig Akzente setzen und muß nicht versuchen, mit der Übersetzung selbst das zu leisten, was nur in Kooperation von Übersetzung und Kommentar geleistet zu werden vermag.

In der Übersetzung selbst setzt Nabokov unter anderem “exact information” bzw. “completeness of meaning” dominant – zu Ungunsten von “modulations and rhymes [...] as well as its associations”, d. h. zu Ungunsten des phonologisch-melodischen Aspekts, dessen Erläuterung wiederum dem Kommentar zufällt.

1 “Information” im Sinne des “contextual meaning”.

1. 3. Zusammenfassung und Problematisierung

Nabokovs Konzept kann folgendermaßen resümiert werden: Die einzelnen Lexeme der Übersetzung signalisieren die Präsenz, Rekurrenz und kontextuelle Bedeutung eines Lexems in der Vorlage; der Kommentar beschreibt diejenigen Aspekte der Vorlage, die in der Übersetzung geopfert werden, und liefert eine ‘vollständige Explikation’ des Textes.

Nachdem die Bedeutungskonstitution der Vorlage geklärt worden ist, erhebt sich nun die Frage nach den Verfahren der Bedeutungskonstitution in der Übersetzung, zumal Nabokov seine Übersetzungslexeme in zweifacher Weise funktionalisiert: als Wörter und als Signale – als “‘signal words’”.

2. Interpretation der Konzeption

2. 1. Zum Problem der Sinnkonstitution in der Übersetzung: Signal vs. Zeichen

[...] I set myself a [...] task [...], to apply throughout [...] my method of “signal words” [...] the method I adopt to render *Eugene Onegin* in English [...] consists of restricting a given Russian word to one or more English “signale”, i. e. words that [...] signal the occurrence, and particularly recurrence, of their Russian counterparts [...]. In some cases the English signal neatly corresponds to a single Russian word [...]. In other cases the meaning of a Russian word is seen to split [...] into several [...] elements of sense, and these have to be represented by more than one term in English [Herv. d. Verf.].

Die erneute Anführung dieser Worte Nabokovs soll noch einmal ganz deutlich machen, daß der Autor in der Tat die englischen Übersetzungslexeme im Gegensatz zu den Russischen bisweilen als “‘signal words’”, bisweilen auch lediglich als “signal[s]” bezeichnet. Der zu beobachtende Schwundprozeß von “‘signal words’” über “‘signals’” bis hin zu “signals” – zunächst das Wegfallen von “‘[...] words’”, dann der Anführungszeichen als solcher – scheint dabei die Intentionalitätssteigerung des Autors hinsichtlich seiner Wortwahl zu reflektieren. Ganz offensichtlich tritt dies in der flagranten Gegenüberstellung von “English signals” und “Russian words” zutage, wodurch der unterschiedliche semiotische Status der jeweiligen ‘Signale’ bzw. ‘Wörter’ akzentuiert wird.

Der von Nabokov veranschlagte Doppelcharakter der Übersetzungslexeme als Wörter einerseits, als Signale andererseits repliziert die für die gesamte Version konstitutive Doppelstrategie der paradigmatischen Annäherung an das Original über die Inszenierung dessen ‘kontextueller Bedeutung’ durch Selektion entsprechender Lexeme der Rezeptorsprache mit gleichzeitigem Verweis auf den Kommentar einerseits und der sekundären Syntagmatisierung des semantischen Raumes der Vorlage durch Zusammen-

1 Vgl. II. 1. 2. 2. und *EO*, I, XIII, 337.

schluß von Übersetzungslexemen zu Reihen bzw. Syntagmen anhand des Kriteriums identischer Referenz im Original andererseits. Letzteres kann im Sinne Nabokovs als lexematische Auffächerung der diversen Bedeutungsnuancen des jeweiligen Originallexems umschrieben werden, innerhalb deren die Wörter sich in ihrer Signalfunktion entfalten.

Wenn nun die von Nabokov gewählte Designation "signal" mehr als nur eine Metapher sein soll, dann stellt sich die Frage, wie ein Wort zugleich Signal und Zeichen sein kann, zumal "Signale [...] als *Stimuli* und nicht als Zeichen wirken", somit "[...] eine Dialektik von Anreiz und Antwort "implizieren, nicht aber einen Vorgang, "in den sich [...] 'Bedeutung' einfügt"¹. Dies gilt insofern, als sich in "einer Beziehung Stimulus-Respons [...] ein Verhältnis zwischen zwei Polen, dem stimulierenden und dem stimulierten Pol, ohne jede Vermittlung" einstellt, wohingegen in einem "Semiose-Verhältnis [...] der Stimulus ein Zeichen" ist, das "um eine Reaktion hervorbringen zu können, von einem 'Interpretans', 'Sinn', 'Signifikat' [...]"² (Eco, 29) vermittelt sein muß. Gerade letzteres aber postuliert Nabokov für eine 'literale Übersetzung': Ihre Aufgabe ist die Wiedergabe der "kontextuellen Bedeutung" des Originals, was implizit heißt, daß jedwede durch die 'Übersetzungssignale' bewirkte "Reaktion" sich über Sinn konstituieren muß und folglich die Signale selbst 'Zeichen' sein müssen.

Inwieweit vermag Nabokovs Wortbegriff die aufgedeckte Diskrepanz zwischen der "Welt des Signals" und der "Welt des Sinnes"³ aufzuheben? Angesichts der Tatsache, daß Nabokov keine theoretische Klärung seines Wortverständnisses liefert, gilt es nun einem angemessenen Zeichenbegriff nachzudenken, auf dessen Basis auch das 'Signal' im Rahmen semiotischer Sinnkonstitution verankert werden kann.

2. 1. 1. Exkurs zum Zeichenbegriff

Der Saussursche Zeichenbegriff z. B. vermag Nabokovs Wortverständnis nicht zu erklären, weil von ihm nur das Wort als Zeichen, d. h. als Zusammenschluß von *signifiant* und *signifié* erfaßt wird, das signifikatlose Signal jedoch ausgeschlossen bleibt.⁴ Als ebenso ungeeignet für eine Explikation des Nabokovschen Wortbegriffs erweist sich das semantische Dreieck von Ogden und Richards⁵, welches das Signifikat zu ei-

1 Vgl. Umberto Eco. *Einführung in die Semiotik*. 5. unveränd. Aufl. Autorisierte deutsche Ausgabe von Jürgen Trabant. München: Wilhelm Fink Verlag, 1985 (= UTB 105), 31.

2 Daß Eco die Begriffe *Interpretans*, *Sinn* und *Signifikat* synonym verwendet, ist höchst problematisch, zumal sie weder in ihrer respektiven Konstitution noch in ihrer Verwendung bei diversen Autoren identisch sind. Vgl. unten.

3 Vgl. v. a. Eco, 28–67.

4 Vgl. Saussure: "Nous proposons [...] le mot *signe* pour designer le total [...] de [...] *signifié* et *signifiant*" (99). Im Anschluß an Saussure grenzt auch das strukturalistische Zeichenmodell das Signal aus. Vgl. Link, 23.

5 Vgl. Schulte-Sasse/Werner, 51. Eco, 69f.

nem integralen Bestandteil des Zeichens erhebt und so ebenfalls das Signal ausgrenzt.

Ein Zeichenbegriff aber scheint für eine theoretische Fundierung und Explikation des Doppelcharakters der Nabokovschen Übersetzungslexeme besonders geeignet zu sein. Es ist derjenige von Charles Sanders Peirce.

Seinem Verständnis gemäß ist ein Zeichen:

Anything which determines something else (its *interpretant*) to refer to an object to which itself refers (its *object*) in the same way, the interpretant becoming in turn a sign, and so on *ad infinitum*.

Die beiden Schlüsselbegriffe der Definition – “Interpretant” und “Objekt” – werden von Peirce folgendermaßen erläutert:

A sign [...] addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the *interpretant* of the first sign (2.228). The Objects [sc. of a sign] – for a Sign may have any number of them – may each be a single known existing thing or thing believed formerly to have existed or expected to exist [...] or a known quality or relation or fact [...] or it may have some other mode of being, such as some act [...] (2.232) [...] or occasion, however indefinite, to which it is to be applied (5. 7). The word Sign will be used to denote an Object perceptible, or only imaginable, or even unimaginable [...] the condition that a Sign must be other than its object is [...] arbitrary [...] (2.230).

Festzuhalten gilt es vor allem:

1. Das mentale Komplement des Zeichens, der *Interpretant*, ist nicht ein Begriff oder ein Konzept, sondern ein gleichwertiges Zeichen, das seinerseits wiederum erst durch ein weiteres gleichwertiges Zeichen einen Sinn erhält: Bedeutung bzw. Sinn konstituiert sich nicht primär durch eine vertikale Veknüpfung zweier “amorpher Massen” – “pensée” und “son” – ², sondern durch einen semiotischen Verweiszusammenhang, in

1 Charles Hartshorne & Paul Weiss, Hg. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vol. II: *Elements of Logic*. Vol. III, Vol. V. Cambridge: Harvard University Press, 1932, 169 (2.303). Die Zitate werden hier und im folgenden ihrer in den *Collected Papers* angelegten numerischen Zählung gemäß angegeben.

2 Gemeint ist Saussures auf Wilhelm v. Humboldt zurückgehende Vorstellung der *Artikulation* als eines gliedernd-verbindenden Einschnitts in die “amorphen Massen” der “idées” und der “pensées”: “[...] notre pensée n’est qu’une masse amorphe et indistincte [...]. Il n’y a des idées préétablies [...]. La substance phonique n’est pas plus fixe ni plus rigide [...] le fait linguistique dans son ensemble, c’est à dire la langue [est] [...] une série de subdivisions contiguës dessinées à la fois sur le plan indéfini des idées confuses [...] et sur celui non moins indéterminé des sons [...]. Le rôle caractéristique de la langue [...] [est] de servir d’intermédiaire entre la pensée et le son [...] la langue élabore ses unités en se constituant entre deux masses amorphes [...] [elle est] le domaine des articulations [...] chaque terme linguistique est un petit membre, un *articulus* où une idée se fixe dans un son et où un son devient le signe d’une idée” (155f.). Man vergleiche diese Passage mit folgenden Worten W. v. Humboldts: “Die intellektuelle Tätigkeit ist an die Nothwendigkeit geknüpft, eine Verbindung mit dem Ton einzugehen, das Denken kann sonst nicht zur Deutlichkeit gelangen [...] Der articulirte Laut oder [...] die

welchem jedes Signifikans [...] zum Signifikat eines anderen Signifikans [...] werden kann" (Eco, 38). Die Bedeutung eines Zeichens konstituiert sich infolgedessen nicht durch die Zuordnung von Signifikant und Signifikat, sondern durch eine "translation into some further, alternative sign" (Jakobson, "On Linguistic Aspects of Translation", 261).

2. Wenn die 'Andersheit' des Objekts gegenüber dem Zeichen arbiträr ist¹, dann kann ein Zeichen selbst zum Objekt, d. h. zum Denotat² eines anderen Zeichens, werden. Damit hängt die Tatsache eng zusammen, daß der Begriff der Denotation von Peirce unabhängig gemacht wird von der Notwendigkeit ihrer Verankerung in einer nach logischen Wahrheitskriterien überprüfbar Referenz.³ Somit wird auch der sich in ei-

Articulation ist das eigentliche Wesen der Sprache, der Hebel, durch welchen sie und der Gedanke zu Stande kommt, der Schlussstein ihrer beiderseitigen Verknüpfung" ("Über die Verschiedenheiten des menschlichen Sprachbaues". *Werke in fünf Bänden*. Hg. Andreas Flitner und Klaus Giel. Bd. III: *Schriften zur Sprachphilosophie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963, 192).

¹ Daß der im Konzept des *Interpretanten* angelegte Prozeß "unendlicher Semiose" (Eco, 77) genau darauf abzielt, bezeugen folgende Worte Peircens: "[...] we shall, or should, ultimately reach a Sign of itself, containig its own explanation and those of all its significant parts; and according to this explanation each such part has some other part as its Object [...]" [Herv. d. Verf.] (3.231).

² Peircens allgemeine Beschreibung des Verhältnisses von Zeichen und Objekt lautet: "[...] a sign [...] refers to the Object it denotes [...]" (vgl. II, 2.243–2.253). Das denotierte Objekt ist das Denotat. Es ist nicht gleichzusetzen mit einem nicht-konnotativen Signifikat; vgl. Link, 41: "Ein Text besitzt grundsätzlich zwei verschiedene Möglichkeiten, Signifikate zu notieren: als *Denotate* [...] oder als *Konnotate* [...]. Denotate sind alle Signifikate, deren Signifikanten zur Menge der Text-Zeichen zählen [...]. Kann man Denotate [...] als direkt notierte Signifikate bezeichnen, so Konnotate als *indirekt* notierte."

³ Im Gegensatz zu Frege, der sowohl für ein 'einfaches' Zeichen (Eigennamen) wie auch für einen Satz neben einem *Sinn* – die "Art des Gegebenseins" im ersten, den "Gedanken" im zweiten Fall – auch eine *Bedeutung*, d. h. Referenz – "sinnlich wahrnehmbarer Gegenstand" im ersten, "Wahrheitswert" im zweiten Fall – postuliert, und im Gegensatz zu Russell, für welchen die Verankerung des propositionalen Gehalts einer Aussage oder des *meaning*, d. h. der Referenz eines Eigennamens ("a name [...] directly designating an individual which is its meaning") in der Realität zum zentralen Gesichtspunkt seiner Untersuchungen wird, definiert sich der Peircesche Denotationsbegriff nicht über empirische Verifizierbarkeit, sondern über eine "unmittelbare Bezugnahme" auf andere Zeichen, über eine "semantische Valenz in einem bestimmten Feld" (Eco, 103). Vgl. Gottlob Frege. "Über Sinn und Bedeutung". *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik* 100 (1892): 25–50; (inzwischen auch in: ders.: *Funktion, Begriff, Bedeutung: Fünf logische Studien*. Hg. und eingel. von Günter Patzig. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht [= Kleine Vandenhoeck-Reihe 144/145], 38–63), hier v. a.: 25–35. Bertrand Russell. *Introduction to Mathematical Philosophy*. London: Ruskin House, 1903, 167–180; hier v. a.: 167–174.

Es ist interessant, das in der Literatur zu Peirce diesbezüglich zwei konträre Positionen vorherrschen. Die erste dissoziiert Zeichen und Objekt und behauptet deren unabhängige Existenz, wodurch Objekt wie Zeichen Entitätscharakter zukommt: "Nach Peirce ist [...] ein Zeichen eine Entität, die sich [...] auf ein unabhängig gegebenes Objekt bezieht [...] Die Eigenschaft der Unabhängigkeit eines vom Zeichen Interpretativ bestimmten Objekts ist also eine Voraussetzung dieser Charakterisierung von Zeichen, die erfüllt sein muß, wenn wir von Zeichen reden" (Charles S. Peirce: *Semiotische Schriften I*. Hg. u. Übers. v. Christian Kloesel u. Helmut Pape. Frankfurt a. M.: Suhr-

nen Semioseprozeß eingliedernde *Interpretant* des unbedingten Rückbezugs auf ein ihm korrelatives Referens ("its Object"), das selbst nicht ein Zeichen wäre, enthoben.¹

Wenn nun das Denotat selbst zum Zeichen wird, d. h., sich über die Signifikation bzw. Denotation durch ein anderes Zeichen konstituiert – dabei selbst ein nächstes Zeichen denotierend bzw. signifizierend –, dann usurpiert es damit die Domäne des 'Signifikats', welches seinerseits ins Denotat eingeht, und führt zur Entstehung einer hybriden Struktur, in der Denotat und 'Signifikat' zusammenfallen²: Jedes Zeichen ist sowohl Denotat als auch 'Signifikat' eines anderen Zeichens *ad infinitum*. Nichts anderes meint der Begriff des *Interpretanten*, der sich gerade durch seine Doppelstruktur sowohl vom Signifikat als auch vom Denotat unterscheidet.³

Die nur scheinbare Auflösung einer 'autonomen' semantischen Ebene des Signifikats⁴ zugunsten einer ('unendlichen') Semiosis bedeutet notwendigerweise eine Modifikation in der Bedeutungs- bzw. Sinnkonstitution eines Lexems bzw. Syntagmas: Der Sinn eines Wortes kann sich nun nicht mehr dem vertikalen Zusammenspiel es konstituierender Elemente (Saussure) verdanken, sondern nur seinem syntagmatischen " 'place in a system of relationships which it contracts with other words' ".⁵

kamp, 1986, 14–15). So müßten Relationen, imaginäre Dinge etc. aus einem derartig verstandenen Zeichenbegriff herausfallen. Die zweite Position dagegen sagt, daß es gerade mit Hilfe des Peircischen Zeichnbegriffs möglich geworden sei, "den Terminus des 'Denotats' von seiner historischen Kompromittierung durch das Referens" (Eco, 75) zu befreien, und daß "das Problem des Signifikats hier unabhängig gemacht [wird] von den empirischen Bedingungen der Wahrheit der Aussage, d. h. von der Existenz oder Nicht-existenz [s/c l] des Referens" (79).

Diese Arbeit schließt sich der zweiten Position an, zumal sie – wie dem Verfasser scheint – Peircens Objekt- als auch Zeichenverständnis im Gegensatz zur ersten Position angemessener ist.

1 Insofern stellt sich das logische Problem der *negative existentials* bzw. *termini fictivi* nicht. Begriffe wie "chimaera" oder "[a] unicorn" brauchen nicht mehr über die Absenz eines Referens definiert zu werden, indem sie als einer *soppositio personalis vel pro re* ermangelnd bzw. als "indefinite description[s] which describe nothing" (Russell, 170) designiert werden. Vgl. Wilhelm v. Ockham. *Summa Logicae*. Hg. Philotheus Boehner u.a. St. Bonaventurae (N.Y.): St. Bonaventurae, 1974, 568: "[termini fictivi] habent praecise definitiones exprimentes quid nominis et nullo modo exprimentes quid rei", wobei "quid nominis" [= hinsichtlich des Begriffs] dem Signifikat und "quid rei" [= hinsichtlich der Sache] dem Denotat entspricht.

2 Eco scheint dies zu meinen, wenn er von einem "denotativen Signifikat" spricht (104).

3 Hier sei noch einmal daran erinnert, daß in Peircens Zeichendefinition der *Interpretant* ausdrücklich zum Zeichen wird, usw., woraus gefolgert werden kann, daß jedes Zeichen auch *Interpretant* eines anderen Zeichens ist. Nur so läßt sich das "*ad infinitum*" erklären.

4 Es sei hier noch einmal betont, daß Peirce keineswegs die Ebene des Signifikats aufgibt, wie schon aus folgenden Worten zu ersehen ist: "A symbol is a sign which refers to the Object it denotes by [...] an association of *general ideas* [Herv. d. Verf.]" (2.247; II, 143). "It [sc. the sign] stands for its object [...] in reference to a sort of idea" (2.228; II, 135). Die Ebene des Signifikats wird lediglich eingebunden in einen Semiosezusammenhang von *Interpretanten*. D. h., Wörter bedeuten nach wie vor, nur bedeuten sie eben dank der Möglichkeit, durch weitere Zeichen interpretiert zu werden.

5 Eco, 104. Eco zitiert hier aus John Lyons *Introduction to Theoretical Linguistics*. Cambridge: Harvard University Press, 1968, 9.4.2.

Mit anderen Worten: Sinn konstituiert sich in der syntagmatischen Verflechtung von Wörtern, wobei vom Sinn eines einzelnen Lexems nur als von einer dynamischen Interaktion mit den anderen Lexemen im Syntagma gesprochen werden kann: "Als 'Sinn' bezeichnen wir jeden innertextuellen oder außertextuellen Korrelationstyp, das heißt, jeden Zug [des Textes], der auf ein anderes Moment [des Textes] [...] verweist."¹

Mit dem Zeichenverständnis von Peirce, d.h. vor allen anderen Dingen mit dem Begriff des *Interpretanten* wird es also möglich durchaus von Sinn zu sprechen, ohne dabei auf eine 'statische' Signifikat-Referent- bzw. extralexematische Denotat-Struktur zu verfallen.²

Peirce unterscheidet nun drei Arten des Zeichens.³ Eine davon bezeichnet er als *Index*:

Anything which focusses the attention is an index. (II, 2.286). [...] It directs attention to an Object by which its presence is caused (2.256). [...] It is in dynamical relation (including spatial) both with the individual object [...] and with [...] the

1 Roland Barthes. *Das semiologische Abenteuer*. Aus dem Franz. v. Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988 (= edition suhrkamp 1441), 230.

2 Es sei hier betont, daß die Aufgabe eines jenseits des Wortes gelegenen Denotats bzw. Referenten nur die Aufhebung der Vorstellung von der Denotation einer außersprachlichen Welt durch die Lexeme der Übersetzung meint. Insofern Wörter sich selbst zu Denotaten bzw. Signifikaten, d. h. *Interpretanten* werden, bleibt auch weiterhin ein Verhältnis zu einem – aus der Perspektive eines Lexems – jenseits seiner befindlichen 'Objekts', nämlich zu einem anderen Lexem, bestehen.

3 *Icon, Index, Symbol*. Peirce spezifiziert darüberhinaus sein Zeichenverständnis durch Einführung von "Ten Classes of Signs" und weiterer Nuancen, die hier nicht behandelt werden können (es sei hierfür auf die *Collected Papers* verwiesen). Dabei werden mindestens zwei von ihnen auf sprachliche Zeichen bezogen, das *Rhematic Indexical Legl-sign* und das *Rhematic Symbol or Symbolic Rheme* (2.254). Obwohl Peirce ganz allgemein feststellt, daß *Symbols* "include all general words, the main body of speech, and any mode of conveying judgment" (3.362), kann doch nicht behauptet werden, alle Sprachzeichen seien für Peirce definitionsgemäß *Symbols*. Nicht nur werden z. B. Demonstrativ- und Relativpronomina explizit als *Indices* klassifiziert (2.287; 2.288), sondern auch "terminations which in any inflected language are attached to words 'governed' by other words [...]" (vgl. Haupttext). Die Klassifikation eines Zeichens verdankt sich Peirce zufolge nicht nur bzw. nicht primär dessen ontologischem Status, sondern dessen Funktionalisierung innerhalb einer bestimmten Relation zum jeweiligen *Object* und dem damit verbundenen *Interpretanten*. So ist das *Symbol* nur *qua* "general law" ein solches (2.247): "A Symbol is a Representamen [sc. sign] whose representative character consists precisely in its being a rule [...]" (2.291). (An diesem Punkt treffen sich übrigens Saussure und Peirce, denn Peircens "rule" oder "law" scheint sich nur dem Namen nach von der Saussureschen "arbitrarité" zu unterscheiden). Gesetzmäßigkeit bedeutet hier vor allem eine intentionale Funktionalisierung. D. h., auch ein *Symbol* kann in Übereinstimmung mit Peirce unter Beibehaltung seines *Symbol*- bzw. Wortcharakters als *Index* funktionalisiert werden.

Weil für diese Arbeit nur ein Aspekt obiger Dreiteilung der Zeichen, der *Index*, im Vordergrund steht, wird auf eine detaillierte Diskussion der anderen beiden Zeichenarten verzichtet. Ebenso übergangen werden in dieser Untersuchung alle nicht sprachlichen *Indices*, die Peirce anführt. Vgl. hierzu 2.228–2.308; II, 134–173.

4 Dies gilt im besonderen für das sog. *Rhematic Indexical Sinsign*, welches seinerseits nur eine spezifische Unterklasse des *Index* im allgemeinen darstellt.

person for whom it serves as a sign (2.305). [...] indices are more or less detailed directions [...] (2.228). Indices [...] show in what manner other signs are connected [...] (3.363). The terminations which in any inflected language are attached to words "governed" by other words, and which serve to show which the governing word is, by repeating what is elsewhere expressed in the same form, are likewise *indices* [...] (2.227). The index asserts nothing; it only says "There!" (3.361).

Und gemäß der Definition, wonach jedes Zeichen auf einen *Interpretanten*, der wiederum ein diesem äquivalentes Zeichen sein muß, verweist, folgert Peirce: "[...] the immediate Interpretant of an Index must be an Index [...]" (2.293).

Die diversen Charakterisierungen des *Index* führen noch einmal vor Augen, daß das Objekt eines Zeichens selbst ein Zeichen sein kann und daß Zeichen Sinn zu konstituieren vermögen durch Fokussierung der Aufmerksamkeit, d. h. Verweis auf andere Zeichen – hier sogar Wörter – und durch die Indikation der zwischen ihnen bestehenden Relationen, dabei gleichzeitig die Rekurrenz von Zeichen und Relationen signalisierend. Darüberhinaus wird deutlich die dynamische Interaktion der Zeichen untereinander gegenüber einer aufgegebenen "assertiven", d. h. apophantischen und somit veri- bzw. falsifizierbaren, propositionalen Gehalt aufweisenden Rede akzentuiert.¹

Vor dem Hintergrund der gelieferten Explikationen des Peirceschen Zeichenbegriffs und seiner Eingrenzung auf den hier relevanten *Index* läßt sich nun eine Brücke schlagen zu Nabokovs " 'signal-words' ".

2.2. Der Doppelcharakter der Übersetzungslexeme als Signale und Wörter

Zunächst vermag der Peircesche *Index* von vornherein beide Bedingungen, die Nabokov an seine Übersetzungslexeme stellt, nämlich Wort und Signal in einem zu sein, zu erfüllen. Darüberhinaus kann auch ein Wort in Übereinstimmung mit Peirce durchaus als *Index* funktionalisiert werden, ohne dabei seinen "Symbol"- bzw. Wortcharakter zu verlieren, d. h., ohne dabei seine spezifische Weise der Bedeutungskonstitution über einen konzeptuellen *Interpretanten* bzw. ein in einen Semioseprozeß eingebundenes

1 Hiervon zeugt vor allem die Tatsache, daß Peirce den *Indizes* den grammatischen Modus des Imperativs oder der 'Exklamation' zuordnet gegenüber den Symbolen, welchen der *deklarative*, d. h. assertierende Modus zugeschrieben wird (2.291). Letzterer wird in einer Fußnote als direkte Übersetzung des Aristotelischen *apophnatiké* ausgewiesen (vgl. II, 165, Anm. 1.). Nach Aristoteles gibt es nur zwei Typen apophantischer, d. h. aussagender bzw. assertierender Rede: die Bejahung (*kataphasis*) und die Verneinung (*apophasis*) (vgl. Aristoteles. *Kategorien. Lehre vom Satz (Peri hermeneias)*, 16a – 17b, in: Aristoteles. *Kategorien. Lehre vom Satz (Peri hermeneias)*. (*Organon I/II*). Vorangeht Porphyrius: *Einleitung in die Kategorien*. Hamburg: Felix Meiner, 1974, [= Philosophische Bibliothek 8/9], 97). Beide sind assertierend treffen also nicht auf Indizes zu.

'*signifié*'¹ aufzugeben. Und schließlich stimmt die Funktion des Peirceschen *Index* gänzlich mit derjenigen des Nabokovschen Signals überein: Lenkt es doch nicht nur die Aufmerksamkeit auf etwas, sondern indiziert auch noch die Präsenz und Rekurrenz sprachlicher Formen.

Der Signal und *Index* gemeinsame Indikationscharakter legitimiert die theoretische Fundierung einer der Hauptfunktionen der Übersetzungslexeme Nabokovs im Peirceschen *Index*, wie folgender Gegenüberstellung endgültig bestätigen mag:

[...] signal word [...] indicate that a certain [...] term of Pushkin's has recurred" ("Reply To My Critics", 310).

The terminations which in any language are attached to words "governed" by other words, and which serve to show which the governing word is, by repeating what is elsewhere expressed in the same form, are [...] *indices* [Herv. d. Verf.] (2.227).

Nabokovs Verständnis unterscheidet sich von demjenigen Peircens lediglich dadurch, daß den Übersetzungslexemen in ihrer jeweiligen Totalität *Index*charakter zukommt.

Mit Hilfe des Peirceschen Begriffsapparats lassen sich die beiden Hauptfunktionen der Nabokovschen Übersetzungslexeme harmonisieren: Letztere sind bedeutungstragende Wörter, deren primäre Wahl sich paradigmatischen Äquivalenzkriterien verdankt, finden sich jedoch als solche von Beginn an in einen Indikationszusammenhang eingegliedert, innerhalb dessen sie sich nicht nur nach semantischen Kriterien organisieren. Insofern der Begriff des *Interpretanten* Sinnhaftigkeit als "semiotic relationship" und als syntagmatische "function of the sign and [...] therefore inconceivable (since meaning is pure relation [...]) outside the sign as some [...] independently existing thing"² impliziert, läßt sich Nabokovs evaluierende Unterscheidung der Wiedergabe *kontextueller* bzw. *lexikalischer* Bedeutung als eine Aufwertung der originär syntagmatischen Beziehungen der Lexeme untereinander gegenüber einer bloßen Orientierung am Signifikat des jeweiligen Originallexems beschreiben: Die Selektion der Übersetzungslexeme nach Kriterien paradigmatischer Äquivalenz findet bereits im Rahmen einer präsupponierten 'assoziativen Sinnkonstitution durch Kontiguität' sowohl in der Übersetzung als auch im Original als einem intertextuellen Geflecht statt:

[...] the action of indices depends upon association by contiguity, and not upon association by resemblance [...] (2.306).

Damit überschreitet Nabokov das Diktum "translation involves two equivalent messages in two different codes"³, welches die 'association by resemblance' dominant setzt, und vermag mit seiner Methode Saussures auf die Stoa zurückgehendes Kon-

1 In diesem Sinne vermag Eco " 'Interpretant', 'Sinn', 'Signifikat' " in einem Zug zu nennen (s. oben).

2 V. N. Vološinov. *Marxism and the Philosophy of Language*. Transl. by Ladislav Matejka and I. R. Titunik. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1973, 28.

3 "On Linguistic Aspects of Translation", 262.

zept von *signifiant* und *signifié*¹ mit dem Peirceschen Semiose-Konzept engzuführen.

Alle drei Aspekte der Nabokovschen Übersetzungskonzeption müssen sich nun mit dem Zuletzgesagten auch *praktisch* in Einklang bringen lassen:² Der Sinn der Übersetzung muß sich einerseits über paradigmatische Angleichungsverfahren an das Original, andererseits über einen indikatorischen Verweiszusammenhang, innerhalb dessen die Übersetzungslexeme die Funktion von *Indizes* annehmen, d. h. rein syntagmatisch, konstituieren – ein *Index* indiziert bzw. signalisiert sein Objekt, d. h., in diesem Fall, ein Wort bzw. nur einen Teil desselben (z. B. rekurrente Endungen, etc.) oder eine Relation von Wörtern in der Vorlage, erzeugt dabei einen weiteren *Index*, der seinerseits, indem er sich auf dasselbe Wort des Originals bezieht, einen nächsten *Index* erzeugt etc. Auch die Komplementarität von Übersetzung und Kommentar muß sich auf der Folie der eruierten theoretischen Basis erklären und begründen lassen. Daß absolute ‘Literalität’ mit notwendiger Explikation durch einen Kommentar *theoretisch* in der Indexikalität der Übersetzungslexeme fundiert werden kann, veranschaulicht folgender Dialog, den Peirce zur Verdeutlichung seines *Index*-Begriffs anführt: “A: ‘The chimney of that house is on fire.’ B: ‘What house?’ A: ‘Oh, a house with green blinds and a verandah.’ B: ‘Where is the house?’” (2.287) – und kommentiert: “He [sc. B] desires some *index* which shall connect his apprehension with the house meant. *Words alone cannot do this* [Herv. d. Verf.]” (2.287).³

Damit meint Peirce, daß entweder mit dem *Index*-Wort ‘that’ allein noch keine vollständige Identifikation des Hauses geleistet werden kann, oder daß die beiden Aussagen von A hierfür insgesamt unzureichend sind. Demnach scheint es in dieser Situation, wenn alle Worte von A als unzureichend intendiert sind, zusätzlich noch mindestens eines weiteren nicht – verbalen Zeichens – das aber paradoxerweise wieder ein *Index*⁴ sein muß –, z. B. einer körperlichen Geste als Indikation der geographischen Lage des Hauses, zu bedürfen. Wenn aber “words” metonymisch den *Index* ‘that’ bzw. *Indizes* im allgemeinen vertreten, dann könnte auch eine rein verbale Angabe der zur Identifikation des Hauses notwendigen Informationen alle Unklarheiten beseitigen.

1 Vgl. Jakobson. “Linguistic Glosses to Goldstein’s ‘Wortbegriff’. *Sel. Writ.* II, 267: “Saussure’s approach to the sign originates [...] from a tradition lasting over two thousand years. His definition of the [...] *signe* as a combination of *signifiant* and *signifié* literally corresponds [...] to the Stoic *semeion* consisting of two [...] aspects – *semainon* and *semainomenon* – and to St. Augustine’s adaptation of the ancient Greek model: *signum* = *signans* + *signatum*.”

2 Durch eine derartige theoretische Fundierung werden Nabokovs Konzeption und ihre Umsetzung ihres vermeintlich bloß arbiträr–postulativen Moments enthoben; vgl. Gerschekron, 337/339 und Wilson, 4.

3 Diese zentrale Stelle ist in mehreren Hinsichten unklar. Einerseits genügen Worte allein nicht zur Identifikation des Hauses, andererseits wird gerade hierfür ein *Index* gefordert, welcher ja selbst durchaus auch ein Wort sein kann. Ferner ist das von A verwandte ‘that’ – laut Peirce – bereits ein *Index*, was implizit heißt, daß B’s Wunsch nach einem *Index* eigentlich den Wunsch nach einem weiteren *Index* ausdrückt, d. h. möglicherweise nach einer genaueren verbalen Beschreibung, mithin nach Worten. Und von letzteren heißt es doch gerade, daß sie unzureichend seien.

4 Insofern ist auch hier das verbale Moment nur scheinbar ausgeschlossen (s. unten).

Da beide Lesarten das *Index* 'that' im besonderen und *Indizes* im allgemeinen erfassen, kann hieraus generell der Schluß gezogen werden, daß *Indizes* allein – zumindest ohne das Zusammenspiel mit weiteren Zeichen bzw. Wörtern – ihrer Funktion nicht erfolgreich nachzukommen vermögen.¹

Insofern nun die Lexeme der Übersetzung auch als *Indizes* funktionalisiert werden – und dies bisweilen zu Ungunsten paradigmatischer Äquivalenz (s. oben) – entspricht die Notwendigkeit des Kommentars genau jener Forderung Peircens nach zusätzlicher Information, die "words alone", d. h. Wörter isoliert, bzw. "indices alone", d. h. *Indizes* allein, zu liefern nicht imstande sind.

2. 3. Sekundäre Syntagmatisierung

Die Übersetzung muß den semantischen Raum des Originals in das Syntagma einer anderen Sprache überführen. Die sich vertikal übereinander lagernden Bedeutungskomponenten und intertextuellen Verflechtungen des Originals werden zunächst im Rahmen der kontextuellen Wiedergabe indiziert und daraufhin syntagmatisch aufgefächert.

Folgende Relationen müssen somit subsistieren: *Qua Interpretanten* sind die Übersetzungsllexeme in einen pluralen Verweiszusammenhang eingebunden. Jedes von ihnen verweist auf ein Originallexem, auf alle anderen Übersetzungsllexeme, die dasselbe Originallexem wiedergeben, und auf die jeweilige – wenn vorhandene – Stelle im Kommentar. Dabei wird noch einmal deutlich, wie der Peircesche Semioseprozeß durch das Verfahren Nabokovs reflektiert wird: Jeder englische *Interpretant* eines russischen Lexems hat die Funktion, jeweils eine Facette des geschichteten 'Signifikats' von letzterem zu indizieren, wobei das 'vertikale' Signifikat durch syntagmatische Einbindung zum *Interpretanten* umfunktionalisiert wird. Durch die kongenitale Abhängigkeits- bzw. Relationsstruktur eines jeden Übersetzungsllexems – sei es von bzw. mit weiteren *Interpretanten*, von bzw. mit den Originallexemen oder von bzw. mit dem Kommentar – wird der potentielle "Entitätscharakter" eines Signifikats 'im Keim erstickt'.²

Hieraus resultiert, daß sich das Gesamtsyntagma der Übersetzung in kleine Gruppen von Syntagmen unterteilt, die jeweils mit Hilfe des Kommentars die kontextuelle Bedeutung des ihnen zugeordneten Originallexems wiedergeben bzw. indizieren. Diese Syntagmen wiederum bilden Klassemgruppen, wodurch sich die Übersetzung als ein geschlossenes, kohärent-vernetztes System ausnimmt³, das den semantischen Überein-

1 Hier kann eine dritte Lesart von "words alone cannot do this" veranschlagt werden. Im Sinne von "words cannot do this alone": Wörter können es nicht allein – sondern nur zusammen mit anderen Worten, könnte man fortfahren.

2 Diese Relationsstruktur ist nun kein paradigmatisches Oppositionsverhältnis, sondern ein fortlaufender Explikationsprozeß: So beutet z. B. 'шутка' nicht 'banter' im Gegensatz zu 'анекдот', das seinerseits 'anecdote' oder 'joke' signifizieren würde, sondern wird durch 'banter', 'joke', 'quib' etc. expliziert.

3 Vgl. 1. 2. 2., wo dies bereits angedeutet wird.

künften der 'langue', dessen 'parole' es ist, ihren eigenen sekundären Kode, dessen Schlüssel das 'Correlative Lexicon' bildet, engengesetzt: Solange die innerhalb der Übersetzung festgelegten Zuordnungsparameter gelten, kann jedes englische Lexem auch ein anderes sein, wenn es nur die Grenzen des Klassems, dem es angehört, nicht überschreitet, und wenn die anderen Lexeme desselben Klassems entsprechend umfunktionalisiert werden.

Es soll nun zur eigentlichen Untersuchung des von Nabokov in seiner Version praktizierten Verfahrens im Lichte seiner Konzeption und der für sie eruierten theoretischen Basis fortgeschritten werden.

III. Nabokovs Übersetzungsverfahren

1. Die Übersetzung

Nabokov nennt folgende Kriterien hinsichtlich der Durchführung der Übersetzung:

In transposing *Eugene Onegin* from Pushkin's Russian into my English I have sacrificed to completeness of meaning every formal element including [...] rhymes [...] the iambic rhythm, whenever its retention hindered fidelity [...] elegance, euphony, clarity, good taste, modern usage, and even grammar (*EO*, I, lxf.). In correcting the verse, I set myself a double task: [...] to achieve a closer line-by-line fit (entailing a rigorous coincidence of enjambements [...]) [...] to apply [...] my method of "signal words" (*EO*, I, xlii).

Im folgenden soll Nabokovs Vorgehensweise bei der Sprachübertragung ausführlich dargelegt werden. Dabei wird sich die Untersuchung zunächst auf die von Nabokov genannten Aspekte konzentrieren: Reim, Metrum, lineare Angleichung, "elegance, euphony, clarity, good taste, modern usage, and [...] grammar" und " 'signal words' "

1. 1. Der Reim

Zu allererst fällt dem Leser am Text Nabokovs das Fehlen von Reimen auf. Dieser Sachverhalt basiert auf einer sich aus dem Grundpostulat Nabokovs ergebenden Notwendigkeit:

[...] can a rhymed poem like *Eugene Onegin* be truly translated with the retention of its rhymes? The answer, of course, is no. To reproduce the rhymes and yet translate the entire poem literally is mathematically impossible (*EO*, I, lx).

Obwohl Nabokov an dieser entscheidenden Stelle ganz allgemein die 'mathematische Unmöglichkeit' der Übersetzung eines Gedichts unter Beibehaltung seiner Reime postuliert, ohne das Englische im besonderen als Rezeptorsprache zu thematisieren, verbirgt sich dahinter doch die von Nabokov sehr wohl bedachte Tatsache, daß das Russische gerade im Gegensatz zum Englischen an Reimvarianten ungemein reicher ist:

The number of rhymes, both masculine and feminine [...] is incomparably greater [in Russian] than in English and leads to the cult of the rare and the rich [...]. This is far removed from the English rhyme, Echo's poor relation, a genteel pauper whose attempts to shine result merely in doggerel garishness ("Problems of Translation", 131).

Der von Nabokov eruierte Sachverhalt kann anhand der Unterscheidung synthetischer und analytischer Sprachen linguistisch präzisiert werden. In seiner Studie zur

Übersetzung schreibt J. Levý:

Es besteht ein grundsätzlicher Unterschied zwischen der Reimlexik einer synthetischen Sprache einerseits und einer analytischen Sprache andererseits. [...] Die synthetischen Sprachen (Russisch, Tschechisch [...] Italienisch, Deutsch und Französisch) haben einen weit größeren Vorrat an Reimen als die analytischen Sprachen (hier ist wieder das Englische das reinste Beispiel). Jedes flektierbare Wort erscheint in der Poesie mit vielen klanglich verschiedenen Endungen und bereichert daher das Reimlexikon um eine ganze Reihe von Einheiten. Das Italienische Wort *amare* z. B. bereichert das Repertoire der italienischen Reime um 40–50 Einheiten [...]. Demgegenüber hat das englische Wort *love* – das darüber hinaus gleichzeitig auch die Funktion eines Zeit-, Haupt- und Eigenschaftswortes ausübt – nur vier Formen: *love loves loved loving*. Die Zahl der lexikalischen Einheiten (Wörter) ist ein quantitativer Index für den Wortreichtum einer Literatursprache, und deren Fähigkeit, die Bedeutungen zu nuancieren hängt von dieser Zahl ab (216).

Insofern wird Nabokovs Verzicht auf die Beibehaltung der Reimstruktur des *Евгения Онегина* in seiner Übersetzung um der 'Vollständigkeit des Sinnes' willen allein schon durch die Beschaffenheit der involvierten Sprachen gerechtfertigt. Als Bestätigung seiner Entscheidung vergleicht Nabokov seine Übersetzung von Zwei: XXVIII: 1–8 mit derjenigen von Babette Deutsch:

On her balcony she liked
to prevent Aurora's rise,
when on the pale sky
disappears the choral dance of stars,
and earth's rim softly lightens,
and morning's herald, the wind whiffs,
and rises by degree the day.
In winter, when night's shade
(Nabokov)

Tatyana might be found romancing
Upon her balcony alone
Just as the stars had left off dancing,
When dawn's first ray had barely shown;
When the cool messenger of morning,
The wind would enter, gently warning
That day would soon be on the march,¹
And wake the birds in beech and larch.
(Deutsch)

und kommentiert:

Whatever accuracy I have achieved in this stanza, I owe to the ruthless and tri-

1 Das Original lautet: Она любила на балконе
Предупреждать зари восход,
Когда на бледном небосклоне
Звезда исчезает хоровод,
И тихо край земли светлеет,
И, вестник утра, ветер веет,
И всходит постепенно день.
Зимой, когда ночная тень
[...]

Wenn nicht anders angegeben, wird *Евгений Онегин* im folgenden zitiert nach: А[лександр] С[ергеевич] Пушкин. *Евгений Онегин: Роман в стихах*, in: *Сочинения в трех томах*. Вступительная статья, подготовка текста и примечания А. А. Благого, *Том третий*. Москва: Государственное Издательство Художественной Литературы, 1955. Nur wenn Abweichungen zwischen dieser und der von Nabokov verwandten Ausgabe bestehen, wird letztere zitiert.

umphant elimination of rhyme. Its conservation was one of the things that led a predecessor of mine (Miss Deutsch, 1936) to string the [above cited] versicles supposedly representing the passage [sc. Two: XXVIII: 1–8] (EO, II, 286).

Nabokov kritisiert insbesondere die unvermeidliche Konsequenz des Versuchs, das Reimschema des Originals zu bewahren, nämlich die Erweiterung des Textes um ihm fremde Bildbereiche und Details, die ihn *ad absurdum* führen:

What [...] are those birds and trees doing here: “And wake the birds in beech and larch”? Why this and not, for instance: “And take in words to bleach and starch” or any other kind of nonsense? The charming point is that beeches and larches, not being endemic in west central Russia, are the very last trees that Pushkin would imagine growing in Larin’s park (286f.).

1. 2. Metrum vs. Rhythmus in der Übersetzung

It is possible to translate *Onegin* with reasonable accuracy by substituting for the fourteen [...] tetrameter lines of each stanza fourteen [...] lines of varying length, from iambic dimeter to iambic pentameter (“Problems of Translation”, 143).

Das Verfahren der tentativen Bewahrung des Metrums – wenn dadurch die “Vollständigkeit der Bedeutung” nicht beeinflusst wird – mit gleichzeitiger Variation der Verslänge¹ läßt sich z. B. an folgenden drei Strophen demonstrieren:

Sieben: XLI: 1–5

“Princess, *mon ange!*” “Pachettel” “Alinel”
 “Who could have thought?” “How long it’s been!”²
 “For how much time?” “Dear! Cousin!”
 “Sit down – how queer it is!
 I’d swear the scene is from a novell”
 [...]

Acht: X: 1–6

Blest who was youthful in his youth;
 blest who matured at the right time;
 who gradually the chill of life
 with years was able to withstand;
 who never was addicted to strange
 [dreams
 who did not shun the fashionable
 [rabble;
 [...]

Acht: XIV: 1–5

But lol the throng has undulated,
 A whisper through the hall has run ...
 Toward the hostess there advanced a lady,
 followed by an imposing general,
 she was unhurried,
 [...]

¹ Das Original ist durchgehend in vierhebigen Tetrametern gehalten.

² Der an dieser Stelle zu verzeichnende Reim ist eine Ausnahme im Text Nabokovs.

Die ersten beiden Verse von Sieben: XLI sind männliche jambische Tetrameter; der dritte Vers ist ein weiblicher, der vierte ein männlicher jambischer Trimeter. Der fünfte Vers stellt einen weiblichen jambischen Tetrameter dar.

Die ersten vier Verse von Acht: X sind männliche jambische Tetrameter, wohingegen die beiden folgenden Verse männliche jambische Pentameter repräsentieren.

Acht: XIV ist ein gutes Beispiel für alternierende Verslängen und auch für die Aufgabe des Metrums um der Literalität willen: Die ersten beiden Verse sind jambische Tetrameter mit weiblicher bzw. männlicher Kadenz. Im dritten und vierten Vers mündet die Diktion in reine Prosa und nimmt im fünften Vers die Form eines weiblichen jambischen Dimeters an.

Nabokov stellt die Bewahrung des Metrums sogar über die etwaige Restitution des Originalrhythmus¹, was ganz besonders in der Anmerkung zu Eins: L zur Sprache kommt:

This stanza is of such special importance and a correct translation of it presents such special difficulties, that in order to attain absolute accuracy (while preserving a semblance of the iambic meter) I have found myself obliged to cripple the rhythm" (EO, I, 187).

Ein Vergleich des Originals mit der Übersetzung mag dies verdeutlichen:

¹ Nabokovs Verwendung des Begriffs 'Rhythmus' ist ambivalent. Hier setzt er den Rhythmus vom Metrum so weit ab, daß letzteres sogar noch bewahrt werden kann, während ersterer 'verkrüppelt' wird. An anderer Stelle dagegen, spricht er vom "iambic rhythm" im Original, wenn er vor allem die Rekurrenz von jambischen Versfüßen und einen dem Original eigenen Intonationsgestus meint (vgl. "Problems of Translation", 135). Am sinnvollsten scheint es deshalb, Nabokovs Verständnis des Begriffs 'Rhythmus' als eine Rekurrenz von eventuell durch (gegen Ende der Versfüße gelegte) Ikten markierten, annähernd äquivalenten, "wahrnehmbaren Zeitintervallen" (Schulte-Sasse/Werner, 128) zu fassen. Dabei entsteht eine bestimmte Intonationsmelodie, die sich bei Puškins vierhebigen Jamben meistens treibend ausnimmt, zumal in der Tradition der russischen jambischen Dichtung metrische Inversionen – zumindest in den ersten beiden Versfüßen –, die ein retardierend-schleppendes Moment in den Versrhythmus einführen und sich gleichsam in Opposition zu ihm zu stellen scheinen, im Gegensatz zur englischen Tradition sehr selten sind. Vgl. z. B. A. Marvell's "To his coy Mistress", Verse 1, 5 und 12, wo die Inversion im ersten Versfuß stattfindet. Dies bremst die treibende Qualität des jambischen Tetrameters und führt ein kontemplativ-suggestives Moment in den Versrhythmus ein: "Had we but World enough, and Time/ [...] /Thou by the Indian Ganges side/ [...] /Vaster than Empires, and more slow/ [...]". Nabokov kommentiert: "As with all modulations in iambic meter, the beauty of tilt [sc. inversion of stress], which is such an admirable feature in English iambic [verse] [...], and gives such allure to the rare lines in which Russian poets use it, lies in a certain teasing quality of rhythm, in the tentative emergence of an intonation that seems in total opposition to the dominant meter, but actually owes its subtle magic to the balance it tends to achieve between yielding and not yielding – yielding to the meter and still preserving its accentual voice" (EO, III, 465). 'Rhythmus' meint somit auch das Zusammenspiel rekurrenter 'Verstöße' gegen einen zugrundeliegenden durch die Rekurrenz der metrischen Struktur etablierten Grundrhythmus.

Eins: L:

- | | |
|--------------------------------------|--|
| (1) Придет ли час моей свободы? | Will the hour of my freedom come? |
| (2) Пора, пора! – взываю к ней; | 'Tis time, 'tis time! To it I call; |
| (3) Брожу над морем, жду погоды, | I roam above the sea, I wait for the right |
| (4) Маню ветрила кораблей. | I beckon to the sails of ships. [weather, |
| (5) Под ризой бурь, с волнами споря, | Under the cope of storms, with waves dis- |
| (6) По вольному распутью моря | on the free crossway of the sea [puting, |
| (7) Когда ж начну я вольный бег? | when shall I start on my free course? |
| (8) Пора покинуть скучный брег | 'Tis time to leave the dreary shore |
| (9) Мне неприятной стихии | of the element inimical to me, |
| (10) И средь полуденных зыбей, | and 'mid meridian ripples |
| (11) Под небом Африки моей, | beneath the sky of my Africa, |
| (12) Вздыхать о сумрачной России, | to sigh for somber Russia, |
| (13) Где я страдал, где я любил, | where I suffered, where I loved, |
| (14) Где сердце я похоронил. | where I buried my heart. |

Die Originalstrophe zeichnet sich durch hohe prosodische Regelmäßigkeit aus. Die vierzehn Verse halten sich durchgehend an die für den Gesamttext grundlegende Form des vierhebigen Jambus. Hierbei treten *scuds*¹ an für die russische Prosodik charakteristischen Stellen auf: im jeweils dritten Fuß des vierten und neunten Verses, im ersten und dritten Fuß des zehnten Verses, im jeweils dritten Fuß des elften und zwölften Verses, im ersten und dritten Fuß des dreizehnten Verses und wieder im dritten Fuß des vierzehnten Verses.² Die Ausnahmen bildet der sechste Vers, in dem der *scud* im

1 'Scud' [engl. = jagen, eilen, treiben] ist Nabokovs Bezeichnung für nicht realisierte Hebungen: "We speak of an 'accent' in relation to a word and of a 'stress' in relation to a metrical foot. A 'scud' is an unaccented stress" (*EO*, III, 454). D. h., der Fuß verlangt eine Hebung, obwohl auf die Silbe keine natürliche Hebung fällt. Hier wird durchgehend Nabokovs prosodische Terminologie verwandt, um eine leichtere Überprüfung anhand seiner *Notes on Prosody* zu ermöglichen. Nabokov kommentiert seine Nomenklatur: "[...] theorists use or have used for [...] the element I call a scud the terms [...] 'pyrrhic' [...], 'pacon' [...], 'half-stress' or 'half-accent' [...], and 'acceleration' [...]" (457).

2 Die *scud*-Rekurrenz der englischen und russischen Dichtung miteinander vergleichend stellt Nabokov im Anschluß an Belyjs Untersuchungen fest, daß in der russischen Dichtung des vierhebigen Jambus der *scud* im ersten und dritten Versfuß im Gegensatz zu anderen *scud*-Varianten und im Gegensatz zur englischen jambischen Dichtung prävalent und überhaupt weit häufiger als in letzterer vorkommt. (Vgl. hierzu: *EO*, III, 459 und Roman Jakobson. "Linguistik und Poetik". *Poetik* [...], 101f.). Dies hat zwei verwandte Gründe: 1. Unabhängig von der Länge eines russischen Wortes, hat jedes Wort nur einen Akzent ohne etwaigen Nebenakzent, wie dies insbesondere im amerikanischen Englisch vorkommt (z. B. 'consideration' [Nebenakzent auf 'o', Hauptakzent auf 'a'] oder 'motivation' [Nebenakzent auf 'o', Hauptakzent auf 'a']). 2. Das Englische hat eine größere semantische Dichte als das Russische, insofern als die durchschnittliche Wortlänge im Russischen größer ist. D. h., in einem russischen Vers wird man mehr Silben brauchen, um 'denselben' Gedanken 'auszudrücken' wie im Englischen. Also wird es auch mehr unbetonte Silben geben, die auf eine Hebung fallen. Z. B.: 'непреодоленная' [= unüberwundene] allein füllt einen vierhebigen katalektischen Trochäus mit *scuds* im ersten und zweiten und vierten Fuß und einem Akzent auf dem 'e' des dritten Fußes; dagegen die englischen Varianten desselben Lexems: 'unsubdued', 'unconquered' oder 'unconquered', die alle nur zwei Versfüße einnehmen und jeweils zwei Akzente aufweisen: das erste auf der ersten und letzten Silbe, das zweite

zweiten Fuß auftritt.

Die solchermaßen gesetzten *scuds* bedeuten eine Akzeleration des jambischen Rhythmus, zumal Versfüße mit nicht realisierten Hebungen schneller gelesen werden als Füße mit realisierten Hebungen.

Der Übersicht halber sei die prosodische Analyse der Übersetzung dem Original tabellarisch gegenübergestellt¹:

<u>Original</u>	<u>Übersetzung</u>
(1) vierhebiger Jambus	anapästischer Trimeter mit akephalischem dritten Fuß bzw. anapästischer Dimeter mit jambischem dritten Fuß
(2) "	vierhebiger Jambus
(3) "	sechshebiger Jambus mit <i>scud</i> im fünften Fuß und einem <i>reverse tilt</i> vom fünften auf den sechsten Fuß, der dann als <i>falscher Spondeus</i> bezeichnet werden kann ²
(4) vierhebiger Jambus mit <i>scud</i> im dritten Fuß	vierhebiger Jambus mit <i>scud</i> im zweiten Fuß
(5) vierhebiger Jambus	fünfhebiger Jambus mit <i>tilted scud</i> im ersten Fuß
(6) vierhebiger Jambus mit <i>scud</i> im zweiten Fuß	vierhebiger Jambus mit <i>scud</i> im ersten und vierten Fuß, sowie <i>reverse tilt</i> vom ersten auf den zweiten Fuß, der somit als <i>falscher Spondeus</i> aufgefaßt werden kann
(7) vierhebiger Jambus	vierhebiger Jambus mit <i>tilted scud</i> im ersten Fuß und <i>falschem Spondeus</i> im letzten Fuß
(8) "	vierhebiger Jambus
(9) vierhebiger Jambus mit <i>scud</i> im dritten Fuß	entweder: 1. sechshebiger katalektischer Jambus mit: <i>scud</i> im ersten Fuß; <i>reverse tilt</i> vom ersten auf den zweiten Fuß, der so einen <i>tilted scud</i> bekommt; <i>scud</i> im

auf der ersten und dritten Silbe und das letzte auf der ersten und zweiten Silbe. Vgl. hierzu: "Problems of Translation", 131; und Levý, 181.

¹ Die Kadenzen der jeweiligen Verse bleiben unerwähnt, zumal sie in diesem Kontext nicht relevant sind.

² "The 'reverse tilt' [...] denotes a combination of unaccented stress and accented depression [...] and may coincide with any even-place, odd-place segment of the iambic line except the last" (EO, III, 464). Als eine der vier Arten des jambischen Fußes (regulär, *scud*, *tilted scud* [= "accented nonstress followed by unaccented stress"], *false spondee*) bezeichnet der *falsche Spondeus* die Abfolge von akzentuierter Senkung und realisierter Hebung.

- | | |
|---|---|
| | dritten Fuß; <i>reverse tilt</i> vom dritten auf den vierten Fuß, der einen <i>tilted scud</i> bekommt; <i>scud</i> im fünften Fuß; <i>reverse tilt</i> vom fünften auf den sechsten Fuß; <i>tilted scud</i> im sechsten Fuß mit fehlender nicht–realisierter Hebung – oder: 2. metrisierte Prosa |
| (10) vierhebiger Jambus mit <i>scud</i> im ersten und dritten Fuß | dreihebiger Jambus mit <i>scud</i> im ersten Fuß |
| (11) vierhebiger Jambus mit <i>scud</i> im dritten Fuß | vierhebiger Jambus mit <i>scud</i> im ersten und dritten Fuß und <i>reverse tilt</i> vom dritten auf den vierten Fuß |
| (12) vierhebiger Jambus mit <i>scud</i> im dritten Fuß | dreihebiger Jambus |
| (13) vierhebiger Jambus mit <i>scud</i> im ersten und dritten Fuß | entweder: katalektischer Trochäus oder: akephalischer vierhebiger Jambus (mit z. B. <i>falschem Spondeus</i> im zweiten und vierten Fuß) |
| (14) vierhebiger Jambus mit <i>scud</i> im dritten Fuß | entweder: anapästischer Dimeter oder: dreihebiger Jambus mit <i>scud</i> im ersten Fuß, <i>reverse tilt</i> vom ersten auf den zweiten Fuß und <i>tilted scud</i> im zweiten Fuß |

Im zweiten, vierten, fünften, achten, zehnten und zwölften Vers gelingt es Nabokov sowohl Metrum als auch Rhythmus des Originals beizubehalten, ja sogar die bei Puškin so häufigen akzelerierenden *scuds* in die Übersetzung zu integrieren. In allen übrigen Versen läßt sich eine derartige Harmonie zwischen Metrum und Rhythmus nicht mehr verzeichnen.

Der erste Vers rekreiert zwar das treibende Moment des Jambus im Anapäst, jedoch ohne den Jambus selbst beizubehalten, es sei denn, man möchte im letzten Fuß den ‘Schein’ eines Jambus anstelle des naheliegenderen akephalischen Anapästs erkennen.

Der dritte Vers bewahrt bis zum sechsten Fuß Metrum wie Rhythmus des Originals, baut sogar einen akzelerierenden *scud* ein. Doch schon im sechsten Fuß gerät der jambische Rhythmus jäh ins Stocken durch die bremsende Betonung der ersten Senkung des sechsten Fußes. Das Stocken wird noch verstärkt durch die Tatsache, daß die nächste Hebung realisiert wird, wodurch der gesamte sechste Fuß als retardierender *falscher Spondeus* erscheint. Unter Beibehaltung eines variierten jambischen Metrums wird hier somit der Rhythmus des Originals ‘verstümmelt’.

Der sechste Vers scheint mit dem Eingangss*scud* den Rhythmus des Originals zu versprechen, enttäuscht jedoch mit dem stockenden *reverse tilt* vom ersten auf den zweiten Fuß sogleich die geweckte Erwartung. Und auch wenn im folgenden das Metrum beibehalten und sogar der Versuch einer Akzeleration durch *scuds* unternommen wird, kann die Rekreation des einmal zerstörten Rhythmus nicht mehr gelingen.

Der siebte Vers bewahrt zwar durchgehend das Metrum, gibt jedoch den Rhythmus bereits im ersten Fuß mit einem absolut retardierenden *tilted scud* auf und akzentuiert das stockend–bremsende Moment zusätzlich durch einen *falschen Spondeus* im letzten Fuß, wodurch sogar die intonatorisch–melodische Verbindung zum nächsten Vers gleichsam abgeschnitten wird.

Wenn man den neunten Vers nicht einfach als metrisierte Prosa verstehen, sondern ihn noch im metrischen Rahmen des Jambus unterbringen möchte, dann scheint dieser Vers vor dem Hintergrund eines katalektischen jambischen Hexameters den Kampf zwischen Rhythmus und Metrum regelrecht zu inszenieren. Auf zwei akzelerierende *scuds* folgen zwei retardierende *reverse tilts*, deren verlangsamende Qualität durch die Repetition der rhythmischen Opposition umso mehr unterstrichen wird.¹

Der elfte Vers verwirklicht einen akzelerierenden jambischen Rhythmus bis zum dritten Fuß und bringt dann mit einem *reverse tilt* vom dritten auf den letzten Fuß den ganzen Vers ins Stocken, wodurch auch der Übergang zum folgenden Vers gleichsam durch eine rhythmische Zäsur retardiert wird.

Wird dieser Vers nicht als ein dem jambischen Rhythmus gänzlich entgegengesetzter vierhebiger katalektischer Trochäus aufgefaßt, dann bleibt nur noch die Möglichkeit, ihn als akephalischen vierhebigen Jambus mit zwei retardierenden *falschen Spondeen* im zweiten und vierten Fuß zu betrachten.

Der letzte Vers kann entweder als beschleunigender anapästischer Dimeter gelesen werden oder – wenn das jambische Metrum bewahrt bleiben soll – als dreihebiger Jambus mit einem akzelerierenden *scud* im ersten Fuß, einem retardierenden *reverse tilt* vom ersten auf den zweiten Fuß und einem *tilted scud* im zweiten Fuß, wodurch der Rhythmus des Originals zerstört und der gleitende Übergang zur nächsten Strophe gebremst wird.

Bis auf den neunten Vers, der durch seine antinomischen Tendenzen einerseits Nabokovs Diktum von der Verunstaltung des Rhythmus zugunsten einer noch so schwachen Signalisierung des originalen Metrums veranschaulicht, andererseits aber gerade deswegen eher zu metrisierter Prosa denn zu einem – kaum noch spürbaren – jambischen Rhythmus tendiert, und bis auf die Verse, die sowohl Metrum als auch Rhythmus des Originals erfolgreich umsetzen, kann im Falle der verbleibenden Verse in der Tat von einer durchgehenden – wenn auch manchmal forcierten (vgl. Vers 1. u. 14.) – Präsenz des jambischen Metrums gegenüber einer Durchbrechung des jambischen Rhythmus des Originals gesprochen werden.

Zumal das an Eins: L aufgezeigte Verfahren der gesamten Übersetzung Nabokovs zugrundeliegt, stellt sich nun die Frage, weshalb Nabokov eigentlich solchen Wert auf das Metrum gegenüber dem Rhythmus des Originals legt und letzteren im Zweifelsfall

1 Es wird beim Übergang vom fünften zum sechsten Vers deswegen nicht von einem *reverse tilt* gesprochen, weil Nabokov für den letzten Fuß eines Verses einen *reverse tilt* generell ausschließt (vgl. EO, III, 464). Obwohl er diesen Sachverhalt nicht expliziert, scheint doch klar zu sein, weshalb dem so ist. Im jambischen Metrum läßt sich eine unbetonte letzte Silbe als weibliche, eine betonte als männliche Kadenz deuten.

für ersteren zu opfern bereit ist.

Bereits Nabokovs Kritiker Gerschenkron wies auf die diesbezügliche Kuriosität von Nabokovs Übersetzung hin:

[...] It is [...] true that time and again [...] Intonations are sacrificed to the meter [...]. It is not clear at all why Nabokov persisted in retaining the meter, and at times only the semblance thereof, since he has shown quite convincingly in his "Notes on Prosody" that iambic tetrameters in Russian and English are far from being equivalent and accordingly serve different purposes [...] (339).

In der Tat stellt Nabokov ausführlich den unterschiedlichen Stellenwert des vierhebigen Jambus in der englischen und russischen Dichtung dar.¹ Jedoch mißinterpretiert Gerschenkron Nabokov, wenn er ihm implizit vorwirft, er übersetze (wiewohl nicht immer) in jambischen Tetrametern – was, sowohl dem Text als auch der Methode nach zu urteilen, einfach nicht der Fall ist² –, und im selben Zug den Jambus als solchen mit dem jambischen Tetrameter gleichzusetzen scheint. Denn im Gegensatz zu bestimmten in beiden Sprachbereichen unterschiedlich bewerteten Versformen, betont Nabokov explizit bezüglich der Übertragung aus dem Russischen ins Englische:

[...] In regard to the meter there is not much trouble. The iambic measure is perfectly willing to be combined with literal accuracy for the curious reason that English [...] lapses quite naturally into an iambic rhythm ("Problems of Translation", 135).

Damit wäre zumindest ein Aspekt der oben gestellten – und mit Gerschenkron ausweiteten – Frage beantwortet: Der Jambus wird bewahrt, weil es keinen Grund gibt, ihn aufzugeben, zumal er dem Russischen wie dem Englischen natürlich ist.

Unberührt von dieser Explikation bleibt aber die Tatsache, das Nabokov das Metrum im allgemeinen über die von Gerschenkron implizit *ex negativo* hinsichtlich des jeweiligen Genres in der Rezeptorsprache postulierte Angemessenheit der 'Intonationen', mithin eines der englischen Dichtung affinen Versrhythmus – den Gerschenkron jedoch nicht präzisiert –, stellt. Das aufgeworfene Problem ist umso relevanter, als in der Übersetzungstheorie – ganz im Einklang mit der Gerschenkronschen Perplexität – das genaue Gegenteil von Nabokovs Verfahren propagiert wird. Im Anschluß an Wilamowitz' These, daß nicht einfach das Versmaß des Originals zu übertragen, sondern vielmehr in

1 Die relevanten Stellen, auf die Gerschenkron anspielt, lauten: [...] the iambic tetrameter has fared better in Russia than in England. The Russian iambic tetrameter is a solid, polished, disciplined thing, with rich concentrated meaning [...] It has said in Russia what the pentameter has said in English, and the hexameter in French [...]. The trouble is that with the English iambic tetrameter the pendulum of its purpose swings between two extremes – stylized primitivity and ornate burlesque [...] the sad fact is [...] that the English iambic tetrameter, despite the genius of some great poets who made it sing [...] has been maimed for life by certain [...] forms of light verse [...], the burlesque mock-heroic genre [...], didactic verse [...] (EO, III, 497ff.).

2 Vgl. oben, wo Nabokov eindeutig feststellt, daß es möglich sei, den russischen Text in Jamben und Versen verschiedener Länge zu übertragen.

“Sprache [...] und Stil [der] großen Dichter” der Rezeptorsprache zu übersetzen sei¹, postuliert J. Levý ganz generell für das Übersetzen eines Verses, daß “nicht von seinem formalen Schema (dem Metrum) [...], sondern von seiner wirklichen lautlichen Realisierung (Rhythmus, Tempo usw.)” (186) ausgegangen werden solle, und stellt den Grundsatz auf, daß der Übersetzer um des Erhalts der “Stimmungs- und Bedeutungswerte” des Originals willen im Zweifelsfall “im *Rhythmus des Originals* [...] anstatt im *Versmaß des Originals*” (186) vorzugehen habe.

Da Nabokov selbst keine direkten Antworten auf die eingangs gestellte Frage gibt, bleibt nur der Versuch, sein Vorgehen aus seiner Methode heraus zu begründen.

Hierfür lassen sich vor allem zwei Gründe anführen.

1. Das Metrum stellt die kleinste rhythmisch-musikalische Einheit des Verses dar.² Insofern es Nabokov in seiner Version insgesamt darum geht, das Original “scientifically [...] in all its organic details”³ freizulegen und demgemäß möglichst detailliert zu ‘signalisieren’, kann das Beharren auf dem Metrum – als dem kleinsten ‘organischen’ Detail auf der Ebene der Prosodie – gegenüber dem Rhythmus des Originals als prosodisches Analogon zum Beharren auf der kontextuellen Bedeutung eines einzelnen Originallexems gegenüber der Orientierung an einem etwaigen größeren Sinn- oder Formzusammenhang⁴ zu Ungunsten des Details verstanden werden. Nabokovs “units of fidelity” sind eben kleiner als die von Arndt geforderten.

2. Zumal Nabokov in seiner Übersetzung “every formal element including the iambic rhythm whenever its retention hindered fidelity” opfert, das auf textueller Ebene die Dominanz der poetischen Funktion⁵ verbürgte und somit den Text der Übersetzung als einen poetischen auswies, muß er doch ein noch so geringes poetisches Verfahren bei-

1 Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf. “Was ist Übersetzen?”. *Das Problem des Übersetzens*. Hg. Hans Joachim Störig. Stuttgart: Henry Goverts Verlag, 1963, 139–169; hier: 149. Vgl. außerdem: Levý, 192.

2 Zumal das Metrum als eine “musikalische Struktur” (Link, 201) die einzelnen Versfüße konstituiert, die wiederum die kleinsten ganzen Einheiten des Verses bilden, kann es als kleinste musikalische prosodische Struktur bezeichnet werden.

3 “[...] shorn of its primary verbal existence, the original text will not be able to soar and to sing; but it can be very nicely dissected and mounted, and scientifically studied in all its organic details” (“Problems of Translation”, 135).

4 Dies wird insbesondere von Arndt in seiner Kritik an Nabokovs Detailinteresse gefordert, wobei Arndt gerade die Unmöglichkeit der Bewahrung des Originalrhythmus als Argument gegen eine *litterale* Übersetzung anführt und insofern Nabokov damit eigentlich schon exkulpiert, als er damit implizit zugesteht, daß unter Aufopferung des Rhythmus die *litterale* Übersetzung durchaus realisierbar sei: “[...] literal translation [...] runs into the hard wall of rhythm [...]. The first [...] decision [...] which the translator of poetry faces, is that of choosing the unit of fidelity [...] in [...] Pushkin’s *Onegin* [...] the obvious outer unit is the stanza; within it, the whole delicate balancing act of restructuring and tint-matching [...] consummates itself [...]. Within the outer unit, almost invariably there are subordinate ones that should be preserved, but with a less degree of rigor; for the poetic *mora* of the whole statement has not lapsed till the end of the stanza or other unit of fidelity [...]” (*Pushkin Threefold*, xlix).

5 “[...] befaßt sich die Poetik mit der poetischen Funktion [...] in der Dichtung, wo sie alle anderen Funktionen dominiert [...]” (Jakobson, *Poetik*, 96).

behalten, soll der dem Originaluntertitel analoge Untertitel des englischen Textes "A Novel in Verse [Herv. d. Verf.]" Sinn haben. Letzteres wiederum ist entscheidend im Hinblick auf die Signalfunktion des Nabokovschen Textes: Die tentative Bewahrung des Metrums als kleinste prosodische Äquivalenz auf der 'Achse der Kombination', d. h. im Syntagma, steht ganz im Einklang mit dem sekundären Selbstverständnis der Version als 'Signal' ihrer Vorlage. Rhythmisiert kann auch Prosa sein, metrisch dagegen nur Versdichtung. Das Metrum ist demnach auf seiten der Übersetzung der einzige wirklich eindeutige Index dafür, daß es sich beim Original nicht um Prosa handeln kann.

Die Funktionalisierung des Metrums in der Version erfolgt scheinbar nach zwei Richtungen hin. Einerseits signalisiert bzw. indiziert das Metrum eine bestimmte Beschaffenheit der Vorlage, akzentuiert mithin die Kontiguität von Version und Vorlage, andererseits prädiert es die Version selbst und weist sie als poetischen Text aus. Das zuletztgenannte Moment jedoch ist dem erstgenannten nur scheinbar entgegengesetzt. Denn gerade durch die autoreflexive Verleihung des Prädikats der Poetizität, wird der partiell anmutende Indexcharakter der individuellen Versfüße auf den Gesamttext der Version ausgedehnt, wodurch das syntagmatische Verhältnis zwischen Version und Original untermauert wird.

1. 3. Lineare Angleichung an den Text der Vorlage

Nabokov ist bemüht – insbesondere in der überarbeiteten Auflage – "a closer line-by-line fit" zu erzielen. Dies leuchtet insofern ein, als der Indikatorcharakter der einzelnen Verse proportional zum Grad ihrer textuellen Äquivalenz mit den entsprechenden Originalversen wächst. Dabei bedeutet größtmögliche Äquivalenz nicht nur die versmäßige Übereinstimmung der Original- und Übersetzungslexeme, sondern auch die etwaige Übereinstimmung der Lexeme beider Sprachen hinsichtlich ihres Ortes im Vers. Das Verfahren der Linearität¹ zielt auf syntagmatische Äquivalenz der Übersetzungsverse mit ihrem Prätext und bedeutet eine Ausweitung der durch die Präsenz des Metrums eingeleiteten Signalisierung der Beschaffenheit des Originaltextes vom einzelnen Fuß oder einer Folge von Füßen auf den Vers als solchen. Während das Metrum die prosodische Qualität der Vorlage indiziert, zeigt die Linearität mit einer Präzisionsschwankung von nur wenigen Füßen die 'verstopographische' Lage eines Originallexems an. Linearität bedeutet außerdem die Absenz jeglicher Wörter in der Übersetzung, die letztere zwar 'englischer' machten, im Original jedoch fehlen. Es wäre schließlich ein performativer Widerspruch etwas signalisieren zu wollen, was nicht vorhanden ist.²

1 Wie den bereits angeführten Textbeispielen aus der Version zu entnehmen ist und auch anhand der noch anzuführenden Passagen wird nachvollzogen werden können, ist – analog zur Unterscheidung Chateaubriands – Linearität keineswegs gleichzusetzen mit Interlinearität.

2 Ausnahmen bilden hierbei die Artikel, die im Russischen im allgemeinen fehlen, und die Hilfsverben im Präsens, die im Russischen im Präsens entweder ganz fehlen oder

Ein Vergleich der beiden Auflagen des Nabokovschen Textes mit dem Original mag die Rigorosität von Nabokovs Vorgehen verdeutlichen:

1964

1975

1. Eins: L: 8-11¹

'Tis time to leave the dull shore of an element
inimical to me,
and sigh, 'mid the meridian swell, beneath the
sky of my Africa

'Tis time to leave the dreary shore
of an element inimical to me,
and 'mid meridian ripples
beneath the sky of my Africa

2. Eins: LIII: 11-12²

absolute lord (while up to then he'd been
an enemy of order and a wastrel)

absolute lord (while up to then
an enemy of order and a wastrel)

3. Eins: LIV: 1-2³

For two days new to him
seemed the secluded fields

During two days seemed to him novel
the secluded fields

4. Eins: LVII: 13-14⁴

To whom did you among the throng
of jealous maidens, dedicate its strain?

To whom, in the throng of jealous maids,
have you dedicated its strain?

5. Zwei: XV: 6-12⁵

and thought: foolish of me
to interfere with his brief rapture;
without me just as well that time will come;
meanwhile let him live and believe
in the perfection of the world;

and thought: foolish of me to interfere
with his brief rapture;
without me just as well that time will come;
let him live meanwhile
and believe in the worlds perfection;

durch kasusbedingte Nominalkonstruktionen ersetzt werden. Vgl. z. B. Eins: I: 1: "My uncle *has* most honest principles" gegenüber dem russischen "Моя дядя *самых* важных правил" [Herv. d. Verf.]. 'У меня лошадь' heißt auf Englisch 'I have a horse'. Das 'have' steht im Russischen nicht. So signalisiert z. B. das Hilfsverb 'to be' im Präsens stets seine Abwesenheit im Original.

1 "Пора покинуть скучный брег/Мне неприязненной стихии/И средь полуденных эм-
бей,/ Под небом Африки моя [...]"

2 "Хозяин полный, а досель/Порядка враг и расточитель [...]"

3 "Аза дня ему казались новы/Уединенные поля [...]"

4 "Кому в толпе ревнивых дев,/Ты посвятил ее напев?"

5 "И думал: Глупо мне мешать/Его минутному блаженству;/И без меня пора
придет,/Пускай покамест он живет/Аа верит мира совершенству [...]"

6. Drei: XII: 3–5; 12–14¹

vice is attractive in a novel, too,
and there, at least, it triumphs.
The fables of the British Muse
[...]
Lord Byron, by an opportune caprice,
in woebegone romanticism
draped even hopeless egotism.

vice is attractive also in a novel,
there also it already triumphs.
The British Muse's never-haps
[...]
Lord Byron by an opportune caprice,
has draped in glum romanticism
even hopeless egotism.

7. Drei: XVI: 8–10²

there's a singing in her ears, a flashing
before her eyes. Night comes; the moon
patrols the distant vault of heaven

in her ears there's noise, before her eyes a
Night comes; the moon tours [a flashing].
on patrol the far vault of heaven,

8. Vier: XV: 5–12³

where the dull husband,
[...]
is always sullen, silent, cross,
and coldly jealous?

where the dull husband [...]
[...]
is always scowling, silent
cross, and coldly jealous?

9. Fünf: XXXVI: 4–7; 10–14⁴

and tea is brought. I like defining
the hour by dinner, tea,
and supper. In the country
we know the time without great fuss:

and tea is brought. I like the hour
to fix by dinner, tea,
and supper. We know time
in the country without great fuss:

10. Sechs: V: 5–8; 12–14⁵

and, furthermore, in battle too
once, in real rapture, he distinguished
himself by toppling from his Kalmuk steed
boldly into the mud,
[...]

and, furthermore, in battle too
once, in genuine intoxication,
he distinguished himself, boldly in the mud
toppling from his Kalmuk steed,
[...]

1 "Порок любезен и в романе,/И там уж торжествует он./Британской музы не-
былицы,/[/...]/Лорд Байрон прихотью удачной/Облек унылый романтизм/И
безнадежный эгоизм."

2 "И в слухе шум, и блеск в очах [...]/Настанет ночь; луна обходит/Аозором
дальний свод небес [...]"

3 "Где скучный муж, ей цену зная/(Судьбу, однакож, проклиная),/Всегда нахмурен,
молчалив,/Сердит и холодно ревнив/Таков я. И того ль искали/вы чистой,
пламенной душой/когда с такою простотой, С таким умом ко мне писали?"

4 "И чай несут. Люблю я час/Определять обедом, чаем/И ужином. Мы время
знаем/В деревне без больших сует [...]"

5 "И то сказать, что и в сраженьи/Раз в настоящем упоенье/Он отличился, смело
в грязь/С коня калмыцкого свалясь[/...]/Готовый вновь предаться узам,/Чтоб
каждым утром у Вери/В долг осушать бутылки три."

ready to yield anew to bonds
so as to drain on credit at Véry's
two or three bottles every morning.

ready to yield anew to bonds
in order every morning at Véry's
to drain on credit some three bottles.

Das erste Beispiel zeigt auf knappstem Raum anhand zweier Verse Nabokovs Redaktion der ersten Fassung zugunsten einer linearen Übereinstimmung mit dem Original. Bereits hier deutet sich die rigide Einlösung von Nabokovs Versprechen an, auch die Enjambements des Originals strikt einzuhalten: Die Zäsur zwischen "shore" und dem von ihm abhängigen Genitivus possessivus "of an element" in der zweiten Fassung nimmt sich mit Sicherheit für das englische Sprachgefühl abrupter aus als die analoge Zäsur zwischen "бпер" und "мне" im Russischen, zumal im Russischen das Objekt "бпер" sich grammatisch wie syntaktisch eher mit seinem im selben Vers gelieferten Attribut verbindet als mit dem es regierenden Verb 'verlassen'. Die semantische Einheit überschreitet somit die Versgrenze nicht.

Im zweiten Beispiel untermauert die Streichung des "he'd been" in der zweiten Auflage deutlich die Signalfunktion der Übersetzung. Im Russischen ist es im Gegensatz zum englischen üblich, so oft als möglich Hilfsverben zu umgehen, zumal wenn der grammatische Kontext dies zuläßt und wenn die kontextualisierte Form durch eine Partizipialkonstruktion ersetzt werden kann. Insbesondere trifft dies auf Verbformen mit durativem Aspekt zu, die auch durch ein Partizip Präsens Aktiv substituiert werden können. Im Englischen läßt sich z. B. das durative Plusquamperfekt "he'd been" im temporal-adversativen Nebensatz "while up to then [...]" mühelos durch das PPA 'being' ersetzen. Die analoge russische Form wäre dementsprechend 'досель будучи'. Jedoch wird das 'будучи' automatisch auf seine in 'досель' enthaltene Implikation reduziert. Da nun im Englischen das elliptische Moment einer präsentischen Partizipialkonstruktion – vor allem dann, wenn das Partizip auch noch ausgespart wird – durch seine Opposition zur normalerweise gebräuchlichen Verwendung eines Nebensatzes einen außerordentlichen Akzent gewinnt und folglich besonders markant erscheint, kann der von Nabokov im Prozeß der Redaktion inszenierte Schwund von "while [...] he'd been" zu "up to then" vor dem Hintergrund seiner Methode als Signalisierung einer typisch russischen, im Original an eben dieser Stelle auftretenden Verfahrensweise aufgefaßt werden.

Abgesehen davon, daß im dritten Beispiel von der ersten zur zweiten Auflage eine totale Übereinstimmung der Lexeme der Übersetzung mit denjenigen des Originals hinsichtlich ihrer Verszugehörigkeit erzielt wird, springt vor allem die Verschiebung von "new"¹ auf den letzten Platz des Verses im späteren Text in die Augen. Denn es wäre sicherlich 'englischer' analog zur ersten Auflage 'seemed novel to him' zu sagen. Die einzig plausible Erklärung der Endstellung des Lexems bleibt somit seine verstopographische Übereinstimmung mit dem ihm korrelierenden 'новый'.

Das vierte Beispiel weist folgende relevanten Veränderungen im Prozeß der Redaktion auf: "maidens" wird zu "maids" und gelangt in den ersten Vers; dagegen verlagert

1 Zur Substitution von "new" durch "novel" vgl. III. 1. 5. 1.

sich das von “did [...] dedicate” zu “have [...] dedicated” reformulierte Verb in den zweiten Vers. Die Redistribution dient eindeutig dem Zweck der Linearisierung der Übersetzung, zumal die signalisierten Lexeme bzw. Formen sich in den von ihren Übersetzungskorrelaten der zweiten Auflage angezeigten Versen finden. Darüberhinaus lassen sich die gesamten Veränderungen der beiden Verse im Redaktionsprozeß auch noch dem Globalziel Nabokovs, nämlich dem Primat der Bedeutung vor prosodischer Raffinesse, unterordnen: Dienen doch das viersilbige “did [...] dedicate” gegenüber dem fünfsilbigen “have [...] dedicated”¹, das zweisilbige “among” gegenüber dem einsilbigen “in”² sowie das zweisilbige “maidens” gegenüber dem einsilbigen “maids”³ der Kreation eines aus jambischem Tetrameter und Pentameter bestehenden Distichons, das durch die in der zweiten Auflage zur Geltung kommenden Verfahren gerade um der deutlicheren Signalisierung der (semantischen) Verhältnisse im Original willen zerstört wird.⁴

Das fünfte Beispiel verdeutlicht – neben einer linearen Korrektur in der überarbeiteten Fassung (“to interfere” wandert vom neunten in den achten Vers, “and believe” vom elften in den zwölften Vers) – ebenso wie das dritte Beispiel die Angleichung des Ortes der Übersetzungslexeme an diejenigen, den die mit ihnen korrelierenden Originallexeme im Vers einnehmen (“let” an erster Stelle im elften Vers, “perfection” an letzter im zwölften).

Auch das sechste Beispiel veranschaulicht die Anpassung der Lage der Übersetzungslexeme im Vers an diejenige ihrer russischen Korrelate. Einen neuen Aspekt jedoch stellt die mit der Verschiebung des Lexems einhergehende, syntaktisch notwendig gemachte Substitution eines ganzen Wortes dar: Im dritten Vers wird “too” durch “also”

1 Abgesehen davon entspricht das “have [...] dedicated” mit seinem dezidiert perfektivischen Charakter noch eindeutiger dem russischen perfektiven “посвятил”, zumal “did [...] dedicate” auch “посвящал” signalisieren kann.

2 Die stilistisch-prosodische Rolle des “among” kommt darin zum Vorschein, daß im Original kein ‘из’, ‘меж’, ‘между’, ‘среди’ bzw. ‘среди’ steht, sondern ein “в”, das einzig und allein durch das englische “in” der zweiten Auflage signalisiert wird und im Russischen stilistisch ebenso holprig anmutet wie sein englischer Widerpart. Dagegen verweist das stilistisch elegantere “among” auf das abwesende ‘из’ (“among the throng” heißt in diesem Fall ‘из толпы’). Somit ist klar, daß es seiner Zweisilbigkeit und stilistischen Eleganz halber auftritt.

3 Man könnte an dieser Stelle auch spekulieren, daß Nabokov, zumal die prosodische Reinheit der ersten Auflage so oder so aufgegeben wird, deswegen “maidens” durch “maids” subtituliert, weil ersteres allzu sehr an Lord Byron, Nabokovs *bête noire*, gemahnt, den er Puškin als “rhymeter” gegenüberstellt: “In English, fancy rhymes and split rhymes are merely the jester bells of facetious verselets. [...] The Russian Puškin can quite naturally and artistically rhyme *gdé vi – dévi* (‘where are you’ – ‘maidens’), but the Englishman Byron cannot get away with ‘gay dens’ – ‘maidens’ (EO, III, 538).

4 Der erste Vers kann noch als relativ sauberer jambischer Tetrameter mit einer zusätzlichen Senkung im zweiten Fuß gelesen werden, die dem jambischen Charakter jedoch keinen Abbruch tut, zumal das syllabotoniische englische prosodische System im Gegensatz zu rein syllabischen Systemen einem “stress-timed rhythm” und nicht einem “syllable-timed rhythm” unterliegt (vgl. Levý, 200). Der zweite Vers dagegen ist kein jambischer mehr, eher schon ein anapästischer Dimeter mit akephalischem zweiten Fuß.

ersetzt, welches den genauen Ort des Originallexems im Vers signalisiert.¹ Von eigentlichem Interesse sind jedoch die beiden letzten Verse. In der ersten Auflage setzt Nabokov das zweisilbige “woebegone” für das russische “унылый”, das viel eher dem mürrisch-gelangweilt-narzißtischen Moment des “glum” der zweiten Auflage entspricht, und plaziert das Verbum in den letzten Vers, um so den sich gegen alle entpoetisierenden Versuche behauptenden Reim vor dem Hintergrund zweier jambischer Tetrameter zur Geltung zu bringen. In der zweiten Auflage gelangt das Verb² dagegen in den Vers, in dem es sich auch im Original befindet, wobei das zweisilbige “woebegone” “glum” nicht nur aufgrund seiner semantischen Inadäquatheit gegenüber dem Original, sondern auch noch aus prosodischen Gründen weicht. Wichtig ist dabei, daß sich der jambische Tetrameter des dreizehnten Verses der zweiten Auflage eher als ein Nebenprodukt der Absicht linearer Übereinstimmung zwischen Vorlage und Übersetzung denn als ein maßgebliches Kriterium der Übertragung selbst erweist, was offensichtlich im früheren Text noch der Fall ist. Trotz des Reims auf “-ism” ist der metrisch-rhythmische Parallelismus der ersten Auflage zerstört.

Bezeichnend im siebten Beispiel ist – abgesehen von der linearen Verschiebung von “before her eyes” in den ersten Vers – die Substitution von “patrols” durch das ungehobelt unenglische, weil redundante, “tours on patrol”, wodurch – unter Aufopferung sprachlicher Eleganz – eine absolute Übereinstimmung des neunten und zehnten Verses des Originals mit der Übersetzung erzielt und die Zweigliedrigkeit des russischen “обходит дозором” indiziert wird.³

Analog zum sechsten demonstriert das achte Beispiel den Redaktionsprozeß als Selbstzüchtigung des Übersetzers. In der ersten Auflage verfällt dieser – zu Ungunsten linearer Übereinstimmung⁴ – der sich syntaktisch, stilistisch⁵ sowie rhythmisch aufdrängenden asyndetischen Reihung dreier Adjektive mit klimaktischer Tendenz, wohingegen in der zweiten Auflage die zugelassene rhythmische und phonologische Euphony

1 Das Lexem “и” nimmt den dritten Platz im Vers ein; ebenso das englische “also”, zumal die Copula “is” und der indefinite Artikel “a” als russisches Sprachspezifikum nicht gezählt werden (s. oben). Im Übrigen nimmt sich in diesem Fall der gesamte englische Vers als positionelles Analogon seiner Vorlage aus: Auch “vice [is]” und “[a] novel” korrespondieren verstopographisch mit “попок” und “романе”. Die Substitution von “at least” durch “already” im folgenden Vers betrifft den interpretatorischen Signalcharakter der Übersetzungslexeme und nicht die zellenmäßige Angleichung.

2 Außerdem wird auch die grammatische Bedeutung des russischen “облек” (perfektivische Vergangenheit) durch das *Present Perfect* von “has draped” besser signalisiert als durch “draped”, obwohl auch letztere Form im Englischen in Verbindung mit bestimmten temporalen Adverbien durchaus vollendeten Charakter annehmen kann – was in dieser Strophe jedoch nicht der Fall ist.

3 Das präpositionale “on patrol” stellt die grammatisch adäquate Übersetzung des *Instrumentalis* “дозором” dar.

4 Das Lexem “cross” gehört in den achten Vers.

5 Die Zusammengehörigkeit von “sullen, silent, cross” wird gegenüber dem “coldly jealous” auch durch das trennende “and” betont.

durch rigide Linearität und lexematische Substitution gestrichen wird.¹ Außerdem wird so das in der ersten Auflage eingeebnete Enjambement des Originals (“нахмурен, молчалив/Сердит”) auch in die Übersetzung übernommen.

Im Anschluß verdeutlicht das neunte Beispiel den unterschiedlichen Effekt, den ein durch die dem Original analoge Linearisierung bewirktes Enjambement im englischen Text – gegenüber dem russischen – erzeugt: Die durch Verlagerung des Objekts “the hour” in den vierten Vers bewirkte syntaktische Inversion (Objekt vor Prädikat) wird in der Härte ihrer Fügung noch durch den zwischen Objekt und Prädikat gesetzten Zeilenumbruch unterstrichen, wobei hier – gegenüber der früheren Fassung – auch im englischen Text der russische Sprachduktus maßgeblich ist.²

Nachdem anhand der vorangehenden Beispiele gezeigt werden konnte, wie sehr es Nabokov darum geht, den Text der Vorlage so genau als möglich in seiner Vers- und Fußstruktur zu indizieren, soll nun auf die von Nabokov angekündigten und zum Teil bereits angedeuteten ‘Opferstrategien’ näher eingegangen werden.

1. 4. Elegance, euphony, clarity, good taste, modern usage and [...] grammar

Dies sind die sechs Elemente, deren Desavouierung um der Literalität willen Nabokov neben Reim und Rhythmus explizit ankündigt. Da alle sechs mehr oder minder miteinander verflochten sind, wäre es ungeschickt, sie gesondert der Reihe nach zu behandeln. So sollen anhand der nun folgenden, aufgrund ihres für die Methode Nabokovs ganz besonders signifikanten und repräsentativen Charakters gewählten Textbeispiele die jeweiligen Aspekte in ihrem Wechselspiel dargestellt werden. Am naheliegendsten scheint es, mit jenen prominenten Exempla zu beginnen, die von Nabokovs Kritikern selbst zur Abqualifizierung des Textes angeführt werden.

1 Der siebte und achte Vers der ersten Auflage bilden eine flüssige Struktur aus vierhebigen und zweihebigen Jambus, wohingegen in der zweiten Auflage ein dreihebiger Jambus und ein hart anhebender dreihebiger Trochäus gesetzt werden (“Cross [...]”). Das hinsichtlich seines Sprachmaterials fast identische Lexempaar “sullen, silent” (Übereinstimmung der Konsonanten ‘s-l-n’ und des Vokals ‘le n’, phonologische Äquivalenz von ‘su-’ und ‘si-’, die beide als ‘sa’ ausgesprochen werden) erzeugt eine euphonische Wirkung, die durch die Substitution von “scowling” – durch das harte ‘sc’ verbindet sich dieser Term eher mit dem “coldly” des achten Verses – zerstört wird.

2 Im Russischen ist die Wortstellung gegenüber dem Englischen relativ frei. Inversionen verschiedenster Art bedeuten noch keine ‘harte Fügung’ und somit Poetisierung. Es ist gleichermaßen elegant und korrekt das Objekt voran- bzw. nachzustellen bzw. die gesamte Wortordnung zu variieren: “люблю я час определять” bzw. “час я люблю определять” bzw. “люблю я определять час” bzw. “час определять я люблю” etc. signalisieren lediglich diverse inhaltliche Akzente. Dagegen entspricht das vorgezogene Prädikat der ersten Fassung (“I like defining/the hour”) der englischen Syntax.

1. 4.1. Individuelle englische Ausdrücke in der Übersetzung

Gleich zu Beginn seiner Invektive gegen Nabokovs Version schreibt Wilson:

[...] the only characteristic trait that one recognizes in this uneven and sometimes banal translation is the addiction to rare and unfamiliar words [...], for example [...] *habitude* [...], *familistic* [...], *mollitude* [...], *dulcitude* [...] (15).¹

Das von Wilson als arbiträres Faible des Übersetzers dargestellte Verfahren nimmt sich ironischerweise gerade anhand der von ihm selbst herangezogenen Beispiele innerhalb der Gesamtkonzeption Nabokovs als durchaus motiviert und plausibel aus.

Nabokov gibt den Vers "Привычкой жизни избалован" (Vier: IX: 5) ohne Kommentar als "Spoiled by a habitude of life" wieder. Die 'normale' Übersetzung des russischen 'привычка' wäre – das scheint auch Wilson in seiner Kritik zu implizieren – das englische 'habit'. Man kann sich nun fragen, weshalb Nabokov hier das ungewöhnliche 'habitude' verwendet. Insofern als das Wort im Kontext der Beschreibung von Onegins psychologischer Biographie und seines geistig-emotionalen Zustandes fällt, als dessen Epitom Nabokov an anderer Stelle² das in Frankreich geprägte Konzept des 'ennui' geltend macht, kann die Addition der Endung '-ude' als Signal der partiellen Verankerung der Charakteristika Onegins in der französischen Literatur³ verstanden werden: Stellt doch 'habitude' im Französischen den gebräuchlichen Terminus für 'Gewohnheit' bzw. 'habit' dar. Zugleich wird auf Signifikanten- wie auch auf der phonologischen Ebene auf den dem 'ennui' verwandten Zustand der 'lassitude' verwiesen. Nabokov selbst betont hierbei das gallizistische Moment seiner Wahl:

I needed the Gallic touch and found it preferable in allusive indefinitude [...] to "habit of life" or "life's habit." "Habitude" is the right and good word here. ("Reply To My Critics", 312).

1 Dies ist nur ein minimales Spektrum der ungewöhnlichen Lexeme der Nabokovschen Version. Aus Verfahrens- und Platzgründen wird diesbezüglich auf Vollständigkeit verzichtet, zumal auch einige wenige Beispiele zur Veranschaulichung von Nabokovs Vorgehen ausreichen.

2 Vgl. *EO*, II, 156.

3 Bereits ein flüchtiger Vergleich der in Vier: IX und X für Onegins Charakterisierung verwandten literarischen Motive mit präromantischen bzw. romantischen Texten aus Frankreich bezeugt die literarische Affinität des Puškinschen Protagonisten mit den lyrischen Akteuren solcher Dichter wie z. B. André Chénier oder Charles Hubert Millevoye. Im russischen Text heißt es: "Вот, как убил он восемь лет, / Утратя жизни лучший цвет" (IX:13–14). Chénier schreibt in *Élégie* xcv: "Et ces fruits [...] éteints avant d'éclorre / [...] / A peine ouverte au jour, ma rose s'est fanée" (André Chénier. *Œuvres complètes*. Texte établi et commenté par Gérard Walter. Paris: Gallimard, 1958, 77); und Millevoyes jung gealterter Dichter singt: "La fleur de ma vie est fanée" (Charles H. Millevoye. *Œuvres de Millevoye: précédés d'une notice par M. Sainte-Beuve de l'Académie française*. Paris: Garnier Frères, o. J., 77). Das Moment der sinnlosen Zeitvergeudung ("убил") und der gleichgültigen Langeweile Onegins ("И сам не знает поутру, / Куда поедет ввечеру" IX: 13–14) lautet in Chéniers *Le Malade*: "Tu vois dans quels ennui déperissent mes jours" (33).

Mit dem ungebräuchlichen “familistic” (Vier: XIII: 5) übersetzt Nabokov – ebenfalls ohne Kommentar – das russische Lexem “*семе́йственной*”. Auch hier wäre eigentlich ein anderes – dies scheint Wilson wohl zu meinen – englisches Lexem, nämlich ‘familial’ angebracht, sollte nicht gegen “modern usage” und “clarity” verstoßen werden. ‘Familial’ jedoch entspräche dem im Kontext des Verses auch im Russischen angebrachterem, von Puškin jedoch nicht verwandten, russischen Wort ‘*семе́йный*’.¹ Die von Nabokov getroffene Wahl erweist sich somit keineswegs als Resultat einer “Sucht nach ungewöhnlichen Wörtern”; vielmehr scheint sie sich der Absicht zu verdanken, eine ihr analoge Ungewöhnlichkeit im russischen Text zu signalisieren. Diese Interpretation der Lexemwahl in der Übersetzung wird des weiteren durch die Tatsache gestützt, daß “familistic” analog zu seinem russischen Widerpart aus vier Silben besteht, d.h., im Verhältnis zum angebrachterem ‘familial’ ebenso wie “*семе́йственной*” im Verhältnis zum angebrachterem ‘*семе́йной*’ um eine Silbe erweitert ist und somit die unangebrachte Viersilbigkeit von “*семе́йственной*” signalisiert. In diesem Sinne merkt Nabokov selbst diesbezüglich an:

[...] had Pushkin chosen it [*с. семе́йной картиной*], I might have put “family picture.” But I had to indicate the presence of Pushkin’s rarer word and used therefore the rarer “familistic” as a signal word (311).

Der Fall des dritten, von Wilson als ungewöhnlich abqualifizierten Wortes “mollitude” ist umso interessanter, als Nabokov gerade hierzu eine sehr weitschweifige, die Intertextualität der russischen Vorlage als auch die eigene Methode explizierende Anmerkung beisteuert, wodurch der Intentionalität seines Vorgehens theoretisch Nachdruck verliehen wird.

Zum besseren Verständnis von Nabokovs Wortgebrauch sei die Strophe Vier: XXXIX aufgeführt und etwas ausführlicher dargestellt:

- | | |
|------------------------------------|---|
| (1) Прогулки, чтение, сон глубокой | Rambles, reading, sound sleep, |
| (2) Лесная тень, журчанье струй, | the sylvan shade, the purl of streams, |
| (3) Порой белышки черноокой | sometimes a white-skinned, dark-eyed girl’s |

1 In den Versen 1–6 sinniert Onegin hypothetisch–fragend über das Familienleben und seine Ungeeignetheit hierfür. Dementprechend lauten die XIII: 5–6: “Когда б *семе́йственной* картиной/Пленился я хоть миг единой”. Jedoch ist das Adjektiv “*семе́йственный*” an dieser Stelle kontextuell unpassend, zumal es nicht das Intendierte ‘Familienbild’, ein ‘Bild mit der ganzen Familie’ bzw. ‘im Kreise der Familie’ bedeutet, was durch das gerade abwesende “*семе́йный*” ausgedrückt würde, sondern eher ‘Familienbedachtheit’ oder ‘auf–eine–Familie–großen–Wert–legend’ meint. Zur Verwendung des Wortes ‘*семе́йный*’ vgl. z. B. L. Tolstojs Erzählung *Семе́йное счастье* [= *Familienglück*]. In diesem Sinne übersetzt z. B. Johnston das abwesende ‘*семе́йной*’ als: “could I accept for just a minute/the homely scene, take pleasure in it”.

2 Nabokov macht außerdem geltend, daß ‘*семе́йственный*’ veraltet sei. Das Wort ist jedoch bis heute gebräuchlich, z. B.: ‘А: Он так любит детей, и он уже такой *семе́йственный*! – Б: Аа, да, но он ведь еще такой молодой!’ Insofern ist dieser Teil von Nabokovs Charakterisierung inadäquat.

(4) Младой и свежий поцелуя, [...]	young and fresh kiss, [...]
(8) Уединенье, тишина:	seclusion, quiet –
(9) Вот жизнь Онегина святая;	this was Onegin's saintly life;
(10) [...] он ей	and he [...] to it
(11) Предался, [...] летних дней	surrendered, the [...] summer days
(12) В беспечной неге не считая,	in carefree mollitude not counting,
(13) Забив и город и друзей	oblivious of both town and friends
(14) И скуку праздничных затей.	and of the boredom of festive devices.

Die textuelle Einbettung dieser Strophe aufdeckend kommentiert Nabokov:

Lesnaya ten'is "the forest's shade" or [...] better [...], "the sylvan shade"; [...] *zhurchan'e strui* [...] has two meanings: [...] the old sense of the English "streams" [...], while the other meaning is an attempt on Pushkin's part to express the French *ondes* [...]; for it should be clear to Pushkin's translator that [verse 2] [...] deliberately reflects an idyllic ideal dear to the Arcadian poets. The wood and the water, "les ruisseaux et les bois," can be found together in countless *éloges de la campagne* [...] that were [...] favoured by eighteenth-century French and English poets. Antoine Bertin's "Le silence des bois, le murmure de l'onde" (*Les Amours*, bk. III: *Élégie XXII*) and Parny's "dans l'épaisseur du bois, / Au doux bruits des ruisseaux" (*Poésies érotiques*, bk. I: *Fragment d'Alcée*) are typical commonplaces of his kind¹ (EO, II, 461).

Die soweit eruierte Verbindung zur französischen Dichtung wird umso plausibler und legitimer, als die Verse 3–4 des russischen Textes sich als eine beinahe wörtliche Übersetzung der Verse 7–8 aus Chéniers *Élégie III* – eben einer solchen *éloge de la campagne* – herausstellen ("[...] et quelquefois, les soirs, / Le baiser jeune et frais d'une blanche aux yeux noirs" (58)²) und die Verse 1, 8, 9, 11 und 12 Teile aus besagter Elegie Chéniers paraphrasieren.³ Auch Nabokov unterstreicht diesen Bezug: "[...] the

1 Zum Einfluß Bertins und Parnys auf Puškin vgl. Савченко, 67–69. Ein schönes Beispiel der Engführung beider Versatzstücke findet sich in Lamartines *Le Vallon*, 9–11: "La deux ruisseaux [...] / [...] / [...] mêlent un moment leur onde et leur murmure" (*Französische Dichtung* [...] Hg. H. Helbing und F. Hindermann. München: DTV, 1991 (= dtv Klassik 2289). 186–187.

2 Vgl. Савченко, Anm., 362. Daß André Chénier Puškin bei der Abfassung des *Евгений Онегин* präsent gewesen sein muß, bezeugt außerdem das 1825 geschriebene Gedicht *Андрей Шенье* (*Сочинения*, I, 198).

3 Vgl. Verse 5–6 u. 13–14: "Il a, dans sa paisible et sainte solitude, / Du loisir, du sommeil, et les bois, et l'étude, / [...] / Il n'a [...] / A se précipiter dans le flot du grand monde" (58). Puškins Anspielung bzw. Verweis auf Chéniers Text wird auch noch durch folgenden Sachverhalt untermauert: Chénier nimmt mit seiner Elegie III eindeutig auf folgende Zellen Horazens bezug: "o rus, quando ego te adspicam quandoque licebit / nunc veterum libris, nunc somno et inertibus horis / ducere sollicitae iucundae obliviae vitae [Herv. d. Verf. vgl. vor allem "loisir", "sommell" und "l'étude"]?" (Horaz. *Sermones / Satiren: Lateinisch/Deutsch*. Übertragen u. hreg. v. Karl Büchner. Stuttgart: Reclam, 1983 (= Reclams Universal-Bibliothek 431); hier: Zweites Buch, 6. Satire, Verse 60–82, 152–153.). Puškin seinerseits stellt die Apostrophe Horazens "o rus" als Motto dem zweiten Kapitel seines "Romans in Versen" voran. Beinahe hat es nun den Anschein, als liefere Puškin durch eine – anhand der fast wörtlichen Übersetzung von Vers 8 der Elegie Chéniers verbürgte – Paraphrase des französischen Textes jene

first two lines of [...] XXXIX are a paraphrase, and the next two a metaphrase of Chéniers lines [...]” (464).¹ Außerdem sieht er in Puškins Verfahren sein eigenes Literalitätsideal verwirklicht:

Pushkin's l. 3 is [...] an excellent illustration of what I mean by literalism [...]. I take "literalism" to mean "absolute accuracy." [...] Pushkin has literally [...] rendered Chénier's "une blanche" by *belyanka*, and the English translator should reincarnate here both Pushkin and Chénier. It would be false literalism to render *belyanka* ("une blanche") as "a white one" – or, still worse, "a white female"; and it would be ambiguous to to say "fair-faced." The accurate meaning is "a white-skinned female," certainly "young," hence "a white-skinned girl" [...] (463ff.).

Im Anschluß weist Nabokov auf ein früheres Kurzgedicht Puškins hin (*Аориде*, 1820), welches dessen Verbundenheit der Dichtung Chéniers – wie sie exemplarisch im späteren Werk nachgewiesen werden kann – bereits vorwegnimmt:

Pushkin had already (January, 1820) accurately translated a line from Chénier. With this line he closed a poem [...]: *I laskoviĭ imyón mladéncheskaya nézhnost'*, and of caressing names the childish tenderness. Cf. Chénier, *L'Art d'aimer*, IV, 7, l. 5 [...]: *Et des mots caressants la mollesse enfantine ...* (465).

An dieser Stelle erst fällt das hier interessierende und von Nabokov nicht im einzelnen kommentierte Lexem "mollitude", das er in seiner Übersetzung außer in Vier: XXXIX: 12 mehrmals für das russische 'нега' verwendet.²

Nabokov begründet seine Lexemwahl lapidar folgendermaßen:

For Pushkin's Gallic *nega* I needed an English counterpart of *mollesse* as commonly used in such phrases as *Il perdit ses jeunes années dans la mollesse et la volupté* or *son cœur nage dans la mollesse* ("Reply To My Critics", 313). I have rendered *нега* by the archaic but very exact "mollitude" (EO, II, 186).

durch das Motto zwar implizierten, im Text jedoch getilgten Gedanken Horazens nach. Vgl. auch EO, II, 464.

1 Es ist hierbei nicht ersichtlich, weshalb Nabokov die Verse 8–9 ("Уединенье, тишина: / Вот жизнь Онегина святая") und 13–14 ("Забыв [...] город [...] / И скуку праздничных затей") nicht nennt, zumal sie ganz offensichtlich die Verse 5 ("Il a, dans sa paisible et sainte solitude") und 13–14 ("Il n'a [...] / A se précipiter dans le flot du grand monde") aus Chéniers Elegie paraphrasieren (s. oben). Man beachte außerdem die Präsenz der Verbindung von "sainte solitude" im russischen Text, die durch eine syntagmatische Verschiebung des Adjektiva und die so bewirkte Hypallage (im Verhältnis zum französischen Text) dezent auf sich aufmerksam macht: "Уединенье [...] / [...] жизнь [...] святая".

2 Eins: XXXIII: 12, XXXI: 5, LV: 9; Drei: VII: 10; Vier: LI: 5. Arndt übersetzt 'нега' in Vier: XXXIX: 12 mit "indulgence" und Johnston mit "languor" (Eins: XXIII: 11), "languid weakness" (XXXI: 5), "languishment" (Drei: VII: 11) und "sensual welter" (Vier: LI: 5). Wilson gibt zwei Bedeutungen des russischen Wortes im Englischen an: "voluptuous languor" und "enjoyment" und wirft Nabokov vor, einen der beiden Begriffe nicht verwandt zu haben (15).

Vor dem Hintergrund der herausgearbeiteten gallizistischen Textur der gesamten Strophe erweist sich das gallizistisch anmutende, ungewöhnliche "mollitude"¹ – zumal alle anderen Lexeme des Verses auf den ersten Blick dem englischen Sprachgebrauch entsprechen und somit keine in die Augen springende Signalfunktion übernehmen – als Hauptindikator sowohl der Dialogizität bzw. intertextuellen Verflechtung im Inneren des Lexems, für das es zunächst steht, als auch im weiteren Sinne für die dialogische Gesamtkonstitution der Strophe.² "Mollitude" ist gleichsam die sichtbare Spitze des 'Eisbergs', den es einerseits indiziert, vor dessen Hintergrund es andererseits erst in seiner vollen Tragweite erfaßt werden kann.

Die Lexeme "dulcitude" und "juventude" in Sechs: XLIV: 5–6, mit welchen "сладость"³ und "младость" übersetzt werden, reihen sich ebenfalls in die durch "habitude" und "mollitude" repräsentierte Strategie der Aufgabe von "modern usage", "good taste" und "clarity" ein.

Gerschenkron, der im Kielwasser Wilsons ebenfalls die Lexeme "mollitude" und "dulcitude" gegen Nabokov ins Feld führt, erweitert die Liste der inkriminierenden *faux pas* des Übersetzers unter anderem um das höchst ungewöhnliche "flowerets" (Vier: XXIX: 2), mit welchem Nabokov das ebenso ungewöhnliche russische "цветки" übersetzt. Gerschenkron fragt: "Why should *tsvetki*, the much used endearing diminutive for 'flowers' be translated as 'flowerets' which no one ever uses?" (337). Er hat insofern recht, als "цветки" in der Tat eine Diminutivform darstellt. Jedoch ist sie keineswegs so gebräuchlich, wie er behauptet, und mutet eher maniriert an. Die gebräuchliche Diminutivform von 'цветы' (Blumen) ist 'цветочки' (Blümchen bzw. kleine Blumen). Gerade die Tatsache, daß sich Gerschenkron auf das Lexem "flowerets" stürzt (ohne dabei jedoch seine Rolle als Signal eines ebenso ungewöhnlichen Lexems im Original zu bemerken) unterstreicht den 'Erfolg' von Nabokovs signalisierender Verwendung eines Lexems, welches "modern usage" und "good taste" zuwiderläuft.⁴

1. 4. 2. Fremdsprachige Ausdrücke in der Übersetzung

Charakteristisch für den Nabokovschen Text sind die darin verwandten fremdsprachigen Ausdrücke, welchen im Original nicht immer ein äquivalenter – auch im Russi-

1 Auf Wilsons Kritik, "Mr. Nabokov has dug up from the dictionary the rare and obsolete *mollitude*, a word which his readers can never have encountered" (15), antwortet Nabokov: "It is incorrect to say, as Mr. Wilson does, that readers can never have encountered 'mollitude.' Readers of Browning have" ("Reply To My Critics", 313).

2 Vgl. hierzu die Kommentarstellen zu Eins: XLIX: 9 und Drei: VII: 10.

3 Wilson geht fehl in der Annahme, daß Nabokov mit "dulcitude" "нега" überträgt. Denn ersteres signalisiert nur "сладость" (vgl. EO, I, 374). Vgl. Wilson: "[...] *нега* has two distinct nuances: voluptuous languor and simple enjoyment [...] For the second he [sc. Nabokov] has discovered *dulcitude*" (15).

4 Sowohl Gerschenkron als auch Wilson führen noch weitere englische Lexeme Nabokovs an, die hier jedoch nicht im einzelnen behandelt werden können.

schen fremder – Ausdruck entspricht, und die folglich zu Ungunsten von (eindeutiger) “clarity” exponierte Signalfunktionen übernehmen.

Im folgenden sollen einige exemplarische Fremdwörter bzw. fremdsprachige Wortverbindungen in der ihnen von Nabokov teils explizit, teils implizit erteilten Funktion erläutert werden.

Nabokov übersetzt Eins: XLII: 1 – “Причудници большого света” – mit “Capricious belles of the *grand monde*!” und XLII: 4 – “Авольню скучен высший тон” – mit “the upper *ton* is rather tedious”. Bereits der Kursivdruck indiziert die Signalfunktion der jeweiligen fremdsprachigen Ausdrücke. Dabei signalisiert das französische Lexem “*ton*” dreierlei: 1. daß der Kontext einen Gallizismus erfordert; 2. daß im Original bereits ein Gallizismus stehen muß; 3. daß es in diesem Fall wohl im Englischen gar kein eigenes Lexem gibt, das das französische ‘*ton*’ – im Sinne von ‘*le bon ton*’ – ausdrückte. Die ersten beiden Aspekte werden gestützt durch die Tatsache, daß schon im ersten Vers in der Tat zwei Gallizismen auftreten (“*belles*” und “*le grand monde*”) und daß sich das russische Lexem ‘тон’ – ganz abgesehen von seiner etymologischen Herleitung aus dem Lateinischen – in diesem (gesellschaftlich-mondänen) Kontext dem starken Einfluß des Französischen auf das Russische verdankt.¹ Gerade diese durch das Übersetzungslexem aufgerufenen und indizierten Verflechtungen gehen z. B. in Johnstons, die Schwierigkeiten des Verses umgehender, Paraphrase verloren: “the highest circles are a bore” (53).

Die Wortverbindung “*le grand monde*”² ihrerseits verweist insbesondere³ auf das ihr in Eins: IV: 8 (“and finally he saw the World”) vorangehende Lexem “World” und die ausführliche Anmerkung Nabokovs hierzu⁴, in der der Autor den dialogischen bzw. intertextuellen und interlingualen Charakter des Originals lapidar kommentiert:

[...] he saw the world / *увидел свет* : *Svet*, in this sense, is *le monde*, *le beau monde*, *le grand monde* (*bol'shoy svet*), “the world of Fashion,” “the Gay World,” “the Great World,” “High Life,” “High Society” – a bouquet of synonyms.

Cf. Pope: “My only Son, I’d have him see the World: / His French is pure ...” (*Imitation of Horace*, bk. II, ep. II).

Cf. Byron: Don Juan saw that Microcosm [...], / Yclept the Great World (*Don*

1 Die dominierende Stellung des Französischen wird von Puškin explizit thematisiert, beispielsweise in Drei: XXVI: 5–10 (“Она по-русски плохо знала, / [...] И выражалась с трудом / На языке своем родном, / Итак, писала по-французски ... / Что делать! [...]”) und in XXIX: 6–7 (“Мне галлицизмы будут милы, / Как прошлой юности грехи”). Auch Nabokov sagt im Kommentar: “[...] among fashionable families of the early 1800’s [...] children [...] were taught French” (II, 162). Vgl. auch II, 377.

2 Hinsichtlich aller Übersetzungslexeme von ‘*свет*’ und ihrer Stellenangaben im englischen Text vgl. die Eintragung im ‘Korrelativen Lexikon’ (EO, II, 377).

3 Es verweist außerdem natürlich auf alle anderen Signale des russischen Lexems ‘*свет*’. Eine interessante Verbindung läßt sich über Vier: XXXIX zu Chéniers dritter Elegie (s. oben) schlagen – die auch die tatsächliche Gebräuchlichkeit des französischen Ausdrucks untermauert: “les flots du grand monde” (Vers 14).

4 Nabokov selbst hebt diesen Verweis explizit hervor: “[...]the word *monde* in the world-of-fashion sense copiously described in my note to One: V: 8” (“Reply To My Critics”, 316).

Juan, XII, 1–2) (*EO*, II, 44).

Die in der Anmerkung explizierte semantische Aufladung des russischen Lexems wird ihrerseits von den im Vers beschriebenen kulturellen Einflüssen auf die Formation der Figur 'Onegin' eingeholt:

когда же юности мятежной/Пришла Евгению пора,/ [...] / *Monsieur* прогнали со двора./ Вот мой Онегин [...] / [...] / Как dandy лондонский одет – / И наконец увидел свет./ Он по-французски совершенно/ Мог изъясняться и писал [...].

Es kann somit festgehalten werden, daß "grand monde" zunächst – ebenso wie "ton" – den französischen Einfluß auf bestimmte, vor allem gut situierte bzw. reiche Schichten der damaligen russischen Gesellschaft und folglich ihren von Gallizismen (s. oben) wimmelnden Gebrauch der Muttersprache indiziert. Darüberhinaus jedoch signalisiert einzig und allein diese Übersetzung 'свѣт' eindeutig in seinem mondänen und dialogischen Sinne (im Gegensatz zu seiner zweiten Bedeutung, nämlich 'Licht'). Der Übersetzer ins Englische steht hier vor dem Problem, daß Puškin zur Zeit der Abfassung – zumindest der ersten Kapitel des Romans – des Englischen im Grunde nicht mächtig war¹ und daß alle englischen und wohl auch anderssprachigen literarischen Einflüsse auf Puškin² sich hauptsächlich über französische Übersetzungen herleiten lassen.³ Insofern kann es schon mal – soll die kontextuelle Bedeutung wiedergegeben werden – nicht angehen, einfach das englische Äquivalent 'world' (kleingeschrieben) zu setzen, weil dadurch die Wandlung des französischen "monde" im oben genannten Sinne zum russischen 'свѣт' nicht einmal angedeutet würde. Vielmehr könnten sowohl das gängige – im Original jedoch abwesende – 'мир' als auch 'свѣт' gemeint sein. Damit wäre aber ein ambivalentes Signal gesetzt, was dem Postulat der "absolute accuracy" (vgl. *EO*, I, 187) zuwiderliefe.

1 Vgl. *EO*, II, 33, wo Nabokov "Pushkins having in 1820–1825 practically no English" konstatiert. Außerdem geht Nabokov auf II, 161–162 ausführlich auf die 'Fortschritte' des Englischstudenten Puškin ein: "When he tried to teach himself English [...], he never went beyond the beginner's stage. From the letter of June, 1824 [...], we find that he still pronounced the 'Childe' of Childe Harold as 'chilled,' which is only one step removed from the French pronunciation" (162).

2 Zu Puškins Byron-Rezeption über die Prosa-Übersetzung von Amédée Pichot und Eusèbe de Salle (1819) vgl.: *EO*, I, 69–72 und II, 159. Zu Puškins Pope-Rezeption über Voltaire vgl.: *EO*, III, 29f.

3 Diesbezüglich betont Nabokov: "Russian commentators keep overlooking the significant fact that in Pushkin's day Russian writers knew the literatures of England, Germany, and Italy [...] not from the original texts but from the stupendous exertions of French paraphrasts. [...] The gentleman author, the St. Petersburg fashionable, the ennobled hussar, the provincial miss in her linden-shaded chateau [...] all read Shakespeare and Sterne, Richardson and Scott, Moore and Byron, as well as the German novellists (Goethe, August Lafontaine) and Italian romancers (Ariosto, Tasso) in French versions, and French versions only" (*EO*, II, 158).

Wenn man nun an dieser Stelle einige der verschiedenen Übersetzungen¹ des russischen Lexems 'свет' im *EO* – mit Ausnahme der Stellen, an welchen es 'Licht' bedeutet – miteinander vergleicht, dann wird auch noch eine weitere, sich in Opposition zu den anderen Signalen desselben russischen Lexems konstituierende Funktion des fremdsprachigen Ausdrucks offenbar:

1. Eins: IV: 8–10

И наконец увидел свет,
Он по-французски совершенно
Мог изъясняться и писал;

And finally he saw the World.
In French impeccably
He could express himself and write,

2. Eins: XLII: 1

Причудницы большого света!

Capricious belles of the grande monde!

3. Vier: XV: 1 (–2)

Что может быть на свете хуже

What in the world can be worse [...]

4. Sieben: XLVIII: 13–14

И даже глупости смешной
В тебе не встретишь, свет пустой

and even some droll foolishness
in you one will not meet with, hollow monde!

5. Acht: XLVI: 3

Мои успехи в вихре света

my triumphs in the vortex of the World

Im Gegensatz zu 1., in dessen Kontext das großgeschriebene "World" adäquat ist², zu 2., das eine Redewendung darstellt und somit das kleingeschriebene "world" als Signal erfordert, wobei hier eindeutig das russische 'свет' indiziert wird³, und zu 5., das Tat'-

1 Die folgenden Textbeispiele bilden keine vollständige Liste der hier relevanten Stellen, zumal es einer solchen für den hiesigen Zweck der Explikation nicht bedarf. Vgl. z. B. auch: Eins: XXXVIII: 11 und Zwei: XXVI: 12.

2 Erstens folgt es auf das "dandy лондонский", das einen unmittelbar vorangehenden englischsprachigen Kontext gewährleistet. Zweitens aber – und das scheint der ausschlaggebende Grund für Nabokovs Lexemwahl zu sein – wird durch das englische Lexem "World" der enge Bezug der Puškinschen Verse zu den von Nabokov in der Anmerkung aufgeführten betont: Unübersehbar nehmen sich die russischen Verse als Erfüllung des Popeschen Wunsches aus ("[...] I'd have him see the World: / His French is pure ..." vs. "И наконец увидел свет, / Он по-французски совершенно").

3 Man könnte "what in the world" auch mit 'что в мире' rückübersetzen. Jedoch entspricht die von Puškin verwandte Version der russischen, gesprochenen Rede – Olegin spricht in diesem Fall zu Olga – viel eher als die zweite Ausdrucksmöglichkeit.

janas Rede darstellt, in welcher ein fremdsprachiger Ausdruck fehl am Platz wäre¹, wird die französische Form dann verwandt, wenn das lyrische Ich des Autors spricht.² Letzteres ist insofern plausibel, als ja gerade der Text des stilisierten Autor-Erzählers, d. h. der Roman *Евгений Онегин* als solcher, in höchstem Maße von den eruierten Interferenzen geprägt ist und dessen dialogisch-intertextuelle Strukturen in der Übersetzung signalisiert werden müssen.

“*Grande monde*” erweist sich somit als ein ausgezeichnetes Exponat genauester semantischer Indikation und einer pluralen Verweisstruktur innerhalb der Übersetzung (wobei sich spezifische Signalnuancen in Opposition zu weiteren, dasselbe Originalexem indizierenden Übersetzungslexemen konstituieren) wie auch innerhalb der Version als solcher, zumal die explizierende Rolle des Kommentars unabdingbar ist, wenn die Implikationen des Ausdrucks ermessen werden sollen.

Ein weiteres ausgezeichnetes – von Wilson kritisiertes (15) – Lexem ist “sapajous”. Der Kontext in dem es auftritt lautet:

Vier: VII: 1–2 und 9–11

Чем меньше женщину мы любим,
Тем легче нравимся мы ей
[...]

Но эта важная забава [с. хладнокровный
разврат bzw. любовная наука]
Аостойна старых обезьян
Хваленыя дедовских времен:

The less we love a woman
the easier 'tis to be liked by her
[...]
But that grand game
is worthy of old sapajous
of our forefathers' vaunted times;

Wilson fragt nun: “Why is ‘Аостойна старых обезьян’ rendered as ‘worthy of old sapajous’? Обезьяна is the ordinary word for monkey” (15).

Das im Englischen befremdend anmutende französischstämmige Lexem scheint Wilsons Einwand zunächst zu untermauern. Jedoch erweist sich auch dieses Lexem in seiner Verwendung als sehr wohl reflektiert. In der globalen Replik auf die Vorwürfe seiner Kritiker geht Nabokov hierauf scharfzüngig ein:

‘Sapajou’ (which technically is applied to two genera of neotropical monkeys) has in French a colloquial sense of ‘ruffian,’ [...], ‘ridiculous chap.’ Pushkin echoes a moralistic passage in his own letter written in French [...] to his brother

1 Da Groß- und Kleinschreibung phonologisch nicht differenzierbar sind, setzt Nabokov hier das großgeschriebene “World”, zumal es besagtes intertextuelles Geflecht aufruft. Das französische ‘monde’ kommt nicht in Frage, weil es Tat’janas hiesigen Redefluß behindern würde.

2 Vgl. *EO*, I, 6: “The novel is mainly concerned with [...] Onegin [...]; Lenski [...]; and a stylized Pushkin, Onegin’s friend.” Das letzte Beispiel ist auch deswegen ganz besonders interessant, weil es den Übergang von personaler Wahrnehmung bzw. innerem Monolog zu auktorialer Gnome darstellt.

3 Vgl. z. B. *Webster’s Approved Dictionary*: ‘sapajou’ [...] a capuchin monkey; *Langenscheidts TWB: Französisch*: ‘sapajou’ [...] Kapuzineraffe [...] kleiner, unansehnlicher Mensch.

[...] In the autumn of 1822, [...] seven months¹ before beginning *Eugene Onegin* [...]. The passage, known to readers of Pushkin, goes: *Moins on aime une femme [...] plus on est sûr de l'avoir ... mais cette jouissance est digne d'un vieux sapajou du dix-huitième siècle*. Not only could I not resist the temptation of retranslating the obez'jan of the canto into the Anglo-French 'sapajous' of the letter, but I was looking forward to somebody's pouncing on that word and allowing me to retaliate with that wonderfully satisfying reference. Mr. Wilson obliged – and here it is.²

Bezeichnend hierbei ist, daß sich Wilsons Argument auf die offensichtlich lexikalische Bedeutung des Wortes 'обезьяна' stützt, Nabokov aber gerade nicht die lexikalische, sondern die kontextuelle Bedeutung im Visier hat. Letztere ihrerseits konstituiert sich über eine aus dem Französischen ins Russische gewandte Autoparaphrase Puškins. Das anglierte französische 'sapajou' stellt nun in zweierlei Hinsicht ein ausgezeichnetes (kontextuelles) Signal dar: Es deutet durch seinen im Englischen befremdenden Charakter seinen semantisch unproblematisch anmutenden Widerpart im Original in seiner nur scheinbaren Simplizität an und inszeniert selbst als sprachliche Hybride die interlinguale Bedeutungskonstitution des Originallexems, das sich ja einer Übersetzung und dem Nichtvorhandensein eines 'sapajou' analogen Lexems im Russischen – das gängige 'обезьяна' ausgenommen – verdankt. Schließlich erfordert es für ein angemessenes Verständnis eine Anmerkung, deren Vorenthaltung in der ersten Auflage und die damit zusammenhängende Härte des Übersetzers ob des Reinfalls der Kritiker ihre Notwendigkeit nur unterstreicht.

Zum Abschluß sei das auffällige Lexem "chondria" in Eins: XXXVIII: 4 aufgeführt, welches das russische "хандра" in folgendem Kontext wiedergibt:

Eins: XXXVIII: 4

Нодуг, которого причину
Давно бы отыскать пора,
Подобный английскому сплину,
Короче: русская хандра
Им овладела понемногу;
[...]

A malady, the cause of which
'tis high time were discovered,
similar to the English "spleen" –
In short, the Russian "chondria" –
took hold of him little by little.
[...]

Bezeichnend ist das gewählte Lexem, das sich in dieser Form weder im *OED* noch im

1 Dies ist natürlich als ironisch-sarkastische Invektive gegen Wilson zu verstehen. Denn wenn jedem 'Puškinleser' die von Nabokov eruierte Quelle wirklich vertraut gewesen wäre, dann hätte Nabokov sich nicht so sicher sein können, daß die Kritik insbesondere diese Stelle seiner Übersetzung als nicht nachvollziehbar ankreiden würde und daß sein Wissen um den sie legitimierenden Textverweis einen seltenen Trumpf gegen die Kritik darstellte.

2 In der ersten Auflage fehlt die Anmerkung zum hier behandelten Lexem noch, weswegen Nabokov die Referenz gegen Wilson auspielen kann. Sie wurde jedoch in verkürzter Form in die zweite Auflage aufgenommen (*EO*, II, 419).

großen *Webster* findet¹, vor allem deswegen, weil es das ihm zugehörige Attribut "Russian" durch Weglassen der Vorsilbe "hypo" – in Verbindung mit welcher sich ein korrekter englischer Term ergäbe – und die so erreichte Reduktion des Übersetzungslexems auf größtmögliche materielle ('ch-o-n-d-r-ia' / 'x-a-n-d-r-a') wie auch phonologische Äquivalenz mit dem Originallexem in der Rezeptorsprache inszeniert. Die so auf Kosten von "usage" und "clarity" erzeugte Similarität zwischen Original- und Übersetzungslexem unterstreicht noch einmal den Indikatorcharakter des Nabokovschen Textes, dessen Strategie auch in diesem Fall durch eine Anmerkung ihre notwendige Explikation erhält:

Handrá, "Chondria," and spleen, "hyp," illustrate a neat division of linguistic labor on the part of two nations, both famed for ennui, the English choosing "hypo" and the Russian "chondria" (EO, II, 152).

1. 4. 3. Größere syntagmatische Einheiten in der Übersetzung

Anhand größerer syntagmatischer Einheiten läßt sich nun Nabokovs Verfahren der Desavouierung von Grammatik- (d. h. auch Syntax-) und Eleganzkriterien demonstrieren, was sich zwangsläufig auch auf Klarheit und Wohlklang des Textes auswirkt. Einige exemplarische Textbeispiele mögen dies verdeutlichen.

In Sieben: XLVIII: 1 – 4 versucht Tat'jana, sich in die Unterhaltungen der Festgesellschaft hieinzuhören:

Татьяна вслушаться желает	Tatiana wishes to make out
В беседы, в общий разговор;	the colloquies, the general conversation;
Но всех в гостиной занимает	but there engages everybody in the drawing
Такой бессвязный, пошлый вздор;	such incoherent, banal rot; [room

Um so genau als möglich die grammatische Struktur des Originals zu signalisieren, übersetzt Nabokov im dritten Vers analog zur Vorlage das im russischen stets transitive 'занимает'² mit einem ebenfalls transitiven "engages", das aber in diesem Kontext – soll der Sinn des Originals, nämlich 'in eine Unterhaltung verwickelt sein', nicht leiden – der englischen Grammatik gemäß gerade nicht transitiv verwandt werden darf. Folgende vier – von Nabokov umgangenen – Varianten wären im Englischen 'sinngemäß' korrekt: 'to be engaged in banal rot', 'to engage in banal rot', 'to be engaging in banal rot' oder 'to be engaged by banal rot'. Nabokovs Konstruktion dagegen – 'banal rot [...] engages all' – impliziert eine derartige Distanz bzw. Epochè zwischen den Teil-

1 *OED* und *Webster* führen nur "hypochondria" auf. Im ersteren heißt es: "state of mental depression [...] without apparent cause [...]"; im letzteren: "mental disorder characterized by extreme melancholy [...]". Das von Nabokov gewählte Lexem findet sich auch in keinem der von mir konsultierten historischen Wörterbücher der englischen Sprache.

2 3. Pers. Sing. Ind. Präs. Aktiv des transitiven Verbums 'занимать' [= beschäftigen].

nehmern an der Festlichkeit und den von ihnen selbst geführten Unterhaltungen, daß letztere zu Reflexions-, Reiz- bzw. Ablenkungsobjekten werden.¹ Der 'wörtliche Sinn' des nicht weiter präzisierten 'In-einer-Unterhaltung-begriffen-seins' wird verabschiedet. Die präzise grammatische Indikation des Originals zieht somit in der Übersetzung nicht nur einen grammatischen Verstoß nach sich, sondern erfolgt auch auf Kosten lexikalischer Eindeutigkeit.²

Ein weiterer für Nabokovs Verfahren bezeichnender Regelverstoß findet sich z. B. in Zwei: XXVIII: 3, was anhand einer Gegenübersetzung der beiden Auflagen deutlich wird:

	<u>1964</u>	
Когда на бледном небосклоне Звезда исчезает хоровод		When, <i>in</i> the pale sky, disappears the choral dance of stars
	<u>1975</u>	
		when on the pale sky disappears the the choral dance of stars

In der ersten Auflage übersetzt Nabokov "на [...] небосклоне" richtig mit "in the [...] sky". In der zweiten Auflage dagegen, substituiert er die in diesem Kontext korrekte Präposition "in" durch "on" und konstruiert das im Englischen unzulässige "on the [...] sky", wodurch auf Kosten grammatischer Korrektheit die Originalkonstruktion "на [...] небосклоне" mit größerer 'Präzision' signalisiert wird als in der ersten Auflage.

In Eins: XXVI: 8 findet sich ein Grammatikverstoß, den man mit Nabokovs eigenen Worten als echten "schollboy's boner" bezeichnen kann. Ganz dem russischen Sprachduktus gemäß übersetzt Nabokov "Всех этих слов на русском нет" mit "in Russian all these words are not" anstelle des korrekten "these words do not exist in Russian" oder "there are no such words in Russian".³ Dieses Textbeispiel unterstreicht noch einmal ganz deutlich, daß es Nabokov nicht etwa um eine Interlinearversion geht. Die interlineare und also verstopographisch absolut präzise signalisierende Option des 'all these words in Russian are not' wird von Nabokov nicht gesetzt, da ein derartiger Vers dem Original metrisch nicht angemessen wäre. Der Übersetzer nimmt somit seinem Credo gemäß eine Minimalschwankung hinsichtlich des Lexemortes im Vers in Kauf, wenn dafür

1 Vgl. z. B. Eins: LIV: 4–5: "by the third day, grove, hill and field/ did not engage him anymore", wo "did not engage" "не занимали" im Sinne des in der zweiten Auflage hierfür verwandten "did not divert" wiedergibt; Eins: XXVI: 1–2: "With toilette in the latest taste/having engaged your curious glance"; und Drei: XIII: 8, wo das "engage" der ersten Auflage durch "occupy" in der zweiten Auflage substituiert wird. Außerdem kann das passivische 'to be engaged' die Bedeutung von 'to be hired' bzw. 'to be bound' haben; vgl. z. B. die Erwiderung Benedicks auf Beatrices Drängen, er solle als Liebesbeweis bzw. als Rache Claudio töten in W. Shakespeares *Much Ado about Nothing*, IV, 1: "Enough! I am engaged; I will challenge him."

2 Johnston z. B. übersetzt Verse 2–4, ohne gegen die Regeln zu verstoßen und sinngemäß mit: "but the salon's preoccupation/ is with dull trash that can't cohere" (200).

3 Vgl. Johnston: "these words are not of Russian stock" (46).

das Metrum – und in diesem Fall sogar der vierhebige Jambus – bewahrt werden kann.

Neben grammatischen Verstößen, die ihren Beitrag zur Verunklarung des Textes leisten, wimmelt die Übersetzung auch noch von syntaktischen, Wohlklang und Spracheleganz minimierenden sowie das Verständnis erschwerenden Inversionen. Letztere verdanken sich dem oben erörterten Wunsch Nabokovs, das Original verstopographisch so genau als möglich zu signalisieren.

Ein besonders gutes Beispiel hierfür findet sich in Sechs: V: 6–8 und 12–14. Vergleicht man beide Auflagen hinsichtlich dieser Verse miteinander, dann wird ein Redaktionsprozeß offenbar, dessen Kompromißlosigkeit das angekündigte Vorgehen voll und ganz einholt:

	<u>1964</u>
(6) Раз в настоящем упоенье	once, in real rapture, he distinguished
(7) Он отличился, смело в грязь	himself by toppling from his Kalmuk steed
(8) С коня калмыцкого сваясь, [...]	boldly into the mud, [...]
(12) Готовая вновь предаться узам,	ready to yield anew to bonds
(13) Чтоб каждым утром у Веры	so as to drain on credit at Véry's
(14) В долг осушать бутылки трию	two or three bottles every morning.

1975

(6) once, in genuine intoxication,
(7) he distinguished himself, <i>boldly in the mud</i>
(8) <i>toppling from his Kalmuk steed,</i> [...]
(12) ready to yield anew to bonds
(13) <i>in order every morning at Véry's</i>
(14) <i>to drain on credit some three bottles.</i>

[Herv. d. Verf.]

In der ersten Auflage werden die Verse 6–8 um des erleichterten Leseflusses, mit-hin eines besseren Verständnisses willen, mit Hilfe einer kausalen Gerundivkonstruktion (“by toppling from”) wiedergegeben. Als einzig Befremdendes erweist sich das nach-gestellte Adverbialgefüge (“boldly [...] mud”). Dabei wird die Versübereinstimmung mit dem Original zugunsten des englischen Sprachduktus – direkter Anschluß des Präposi-tionalgefüges “from his Kalmuk steed” – aufgegeben, weswegen z. B. zwischen Vers 8 des Originals und demselben Vers der Übersetzung überhaupt keine lexikalische Ge-meinsamkeit mehr verzeichnet werden kann. Ebenso werden die letzten beiden Verse der Strophe um der Klarheit und Eleganz willen dem englischen Sprachgebrauch ange-paßt.

In der zweiten Auflage dagegen wird bei Angleichung der Übersetzungs- an die Ori-ginalverse das Adverbialgefüge in den siebten Vers vorgezogen, die präpositionale Ge-rundivkonstruktion durch ein das russische Partizip Präteritum Aktiv genauer signalisie-rendes Partizip Präsens Aktiv (“toppling”), das seinerseits in den achten Vers wandert, substituiert und so eine gesperrte Syntax kreiert, die den Lesevorgang erschwert und jeglicher Eleganz absagt. Ähnlich verhält es sich mit den Versen 13–14 der zweiten

Auflage, wo ein sich der Versangleichung und Präzisierung verdankendes Hyperbaton die Syntax regelrecht aufbricht: “in order [...] / to [...]”.

Eine andere Art der Minimierung von Eleganz und Wohlklang um der Versangleichung und semantischen Genauigkeit willen läßt sich z. B. anhand des Redaktionsprozesses von Drei: XIII: 7–9 verdeutlichen:

Тогда роман на старий лад
Займет веселый мой закат.
Не муки тайные злодейства

1975

a novel in the old mood then
will occupy my gay decline.
Not secret pangs of villainy

1964

a novel in the ancient strain
will then engage my gay decline.
There, not the secret pangs of crime

In beiden Auflagen gelingt es dem Übersetzer, sowohl Metrum als auch Rhythmus der drei Originalverse zu inszenieren.

Im früheren Text lassen sich eindeutige euphonische Äquivalenzen auf der phonologischen Ebene verzeichnen: “[...] strain/[...] –cline./[...] crime” (unreiner Reim – assonantischer bzw. unreiner Reim). Das Lexem “then” findet sich im achten Vers. Das Lexem “crime” entspricht semantisch nur im weitesten Sinne dem russischen “злодейство” und wird vom Übersetzer zweifelsohne um der eruierten Assonanz willen dem semantisch genaueren “villainy” der zweiten Fassung vorgezogen.

In der überarbeiteten Fassung läßt sich zunächst eine Versangleichung registrieren: Das “then” wandert in den siebten Vers. Um den vierhebigen jambischen Charakter des siebten Verses beizubehalten, ersetzt Nabokov das dreisilbige, semantisch adäquate “ancient strain” durch das weniger elegante jedoch gleichermaßen angemessene “old mood”. Aus demselben Grund wird auch der durch die Abwanderung von “then” im achten Vers erzeugte Silbenmangel durch die Substitution des dreisilbigen “occupy” für das zweisilbige “engage” kompensiert. Der durch die Transformation des “There” zu “in it” und dessen Migration in den neunten Vers sowie durch das Wegfallen des definiten Artikels “the” in der zweiten Auflage bewirkten metrischen Vakanz begegnet Nabokov analog zu den vorangehenden Versen durch die Einführung des dreisilbigen und im Verhältnis zum einsilbigen “crime” semantisch präziseren “villainy”. Dabei nimmt sich die Reihe “[...] then/[...] decline./[...] villainy” phonologisch wesentlich disharmonischer aus als die ihr analoge Reihe der ersten Auflage.

Eine ähnliche Eleganz- und Euphonyminimierung um der Präzisierung kontextueller Bedeutung willen kann z. B. auch in den bereits in anderem Zusammenhang zitierten (s. oben) letzten beiden Versen von Drei: XII festgestellt werden¹, wo das jambische Tetrameterpaar (mit einem *tilted scud* in Vers 14) der ersten Auflage zwei ungleich lan-

¹ “woebegone” wird zu “glum”, “draped” zu “has draped”, das in den dreizehnten Vers wandert (s. oben).

gen Abschlußversen im überarbeiteten Text weicht, wobei der letzte Vers sich nicht mehr dem jambischen Rhythmus fügt.

1. 5. Signalwörter in der Übersetzung

Alle bisher eruierten Verfahren können als solche einzeln oder in ihrem Wechselspiel für die Konstitution einer Vielzahl von Texten (reimlose, metrische bzw. Prosaübersetzungen und Interlinearversionen) bestimmend sein. Ihren organischen Zusammenhang und ausgezeichneten Charakter aber erhalten sie erst durch ihre Funktionalisierung im Rahmen der von Nabokov postulierten Literalität seiner Version, die sich durch die Postulate der 'Vollständigkeit der Bedeutung', der 'Signalwörter' und des obligaten' Kommentars kennzeichnet¹. Ein jedes trägt auf je eigene Weise zu besagter Literalität bei, indem es sich auf je eigene Weise ins Verhältnis zum Original setzt.

Erst mit dem Verfahren der " 'signal words' " jedoch avanciert das jedem Text qua Projektion von Lexemen eines Paradigmas auf die "Achse der Kombination" originäre Moment des Syntagmatischen zu einem genuinen (die allen Texten originäre Syntagmatisierung überlagernden) Hauptorganisationsprinzip der Übersetzung selbst. Dabei setzt das Verfahren am Wortmaterial an und arbeitet sich zu den feinsten semantischen Nuancen der Vorlage fort.

Nach der primären Bestimmung der (kontextuellen) Bedeutung eines Wortes der Vorlage wird dessen Wiedergabe auf ein oder mehrere ausschließlich es signalisierende Lexeme der Rezeptorsprache festgelegt. Letztere formieren sich zu Syntagmen, die das primäre textuelle Syntagma überlagern und deren jeweilige Kohäsion abgesehen von ihrer Zugehörigkeit zu einem Klassen *vor allem* durch die Identität des jeweils signalisierten Originallexems verbürgt wird. Die Diversität der gewählten Übersetzungslexeme verdankt sich dabei den kontextuell zu akzentuierenden Nuancen des Signifikats des jeweiligen Originalwortes, das seinerseits im Sprachwechsel in einen syntagmatischen

¹ Eine metrische Übersetzung z. B., die vor allem die 'Musikalität' der Vorlage bzw. – mit Nabokov zu sprechen – den "pleasure-measure"-Aspekt intendiert, nimmt semantische Ungenauigkeiten in Kauf. Vgl. z. B. Arndts lineare (1) mit seiner metrischen (2) Übersetzung von *Евгений Онегин*: z. B. Dreil: XXII: 1: "Я знал красавиц недоступных": 1. "I have known unapproachable beauties"; 2. "With beauties have I been acquainted".

Einer Interlinearversion geht es in erster Linie um sublineare Übereinstimmung zwischen Übersetzung und Original und nicht um den Primat der "absolute accuracy" bei der Wiedergabe bzw. Signalisierung kontextueller Bedeutung (Im Sinne Nabokovs). Vgl. z. B. Metzler *Literatur Lexikon*: "Interlinearversion [...], zwischen die Zeilen eines fremdsprachigen Textes geschriebene Wort-für-Wort-Übersetzung ohne Rücksicht auf grammatische oder idiomatische Unterschiede zwischen dem Grundtext und der Übersetzung [...]". Daß Nabokovs Methode nicht auf eine Interlinearübersetzung abzielt, läßt sich an einem beliebigen Textbeispiel verdeutlichen, z. B. an den zitierten Versen Dreil: XIII: 7–9, deren Interlinearübersetzung lauten würde: "Then, [a/the] novel on [a/the] old way manner/will occupy merry my sunset./Not pangs secret [of] villainy".

Verweiszusammenhang aufgefächert wird.

Zumal die Bedeutung eines linguistischen Zeichens als "its translation into some further, alternative sign" aufgefaßt werden kann, nimmt sich bereits die Version als solche als die Bedeutung ihrer Vorlage aus.¹ Die Bildung sekundärer Syntagmen innerhalb der ersteren kann nun ihrerseits als metatextuelles Verfahren angesehen werden, das die Bedeutungskonstitution des Übersetzungsgenres als solchen reflektiert: Analog zum Verweis des Originals auf die Übersetzung als seine Bedeutung bzw. Interpretation konstituiert sich der Sinn eines jeweiligen Syntagmas – mithin der Übersetzung in ihrer Gesamtheit – zusätzlich zu seiner Rückbindung an das Original über den Verweis eines jeden seiner Glieder auf alle weiteren Glieder derselben Kette und möglicherweise auf eine Kommentarstelle.

Dieses zentrale, von Nabokov selbst hinsichtlich seines innovativen Charakters benannte Verfahren² soll nun – z. T. in Gegenüberstellung zu anderen *Еврейский Онегин*-Übertragungen – anhand exemplarischer Beispiele ausführlich dargestellt werden.

1. 5. 1. Phonematische bzw. phonologische Indikation der Vorlage

Die kleinste Stufe der Indikation der Vorlage läßt sich anhand der phonematischen Zusammensetzung bzw. der phonologischen Struktur der einzelnen Wörter festmachen. Bisweilen verdankt sich die Verwendung eines Übersetzungsausdrucks ebenso sehr seiner materiellen bzw. klanglichen Ähnlichkeit mit dem jeweiligen Originalausdruck wie seiner semantisch-kontextuellen Angemessenheit.

So läßt sich z. B. im Prozeß der Redaktion von Eins: LV: 1 – 2 folgende Veränderung eines Adjektivs verzeichnen: "For two days *new* to him/seemed [...]"³ (1964) wird zu "During two days *seemed* to him *novel*" (1975).⁴ Der Originalvers lautet: "Ава дня ему казались *новы*". Die Substitution des angebrachten, stilistisch und semantisch adäquaten "new" durch das stilistisch ungehobelte und insolite "novel" verdankt sich – dies wird noch durch die Endstellung des Wortes im Vers unterstrichen – der phonematischen und phonologischen Korrespondenz der Ausdrücke 'novel' und 'новыи'.

Ein ähnliches Verfahren läßt sich anhand der Übertragung der Interjektionen in Drei: XXIX: 11 aufzeigen. In seinem unmittelbaren Originalkontext lautet der Vers:

1 Jakobson, "On Linguistic Aspects of Translation", 261. Ebd.: "Interlingual translation [...] is an interpretation of verbal signs by means of some other language" (261). Dem entsprechend konstituiert sich – nach Jakobson – Bedeutung auch innerhalb einer Sprache durch die Übersetzung eines Zeichens in ein anderes Zeichen. Die Bedeutung des Originals verdankt sich somit der Möglichkeit der "intralingual translation or rewording [which] is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language."

2 Vgl. *EO*, I: "This method, which I believe is new [...]" (337).

3 Diese und alle folgenden Hervorhebungen in III. 1. 5. sind von mir.

4 Zur Veränderung der Wortstellung im Vers vgl. III. 1. 4.

- (9) [...] мне пора заняться
 (10) Письмом красавицы моей;
 (11) Я слово дал, и что ж? ей-ей
 (12) Теперь готов уж отказаться.

Nabokov übersetzt ihn folgendermaßen: “my word I’ve given – and what now? Yea, yea!”. Die russische Interjektion “ей-ей” impliziert eine affirmative Beteuerung – hier: des Ungenügens des lyrischen Ichs – im Sinne von ‘ей бoгy!’ oder ‘by God!’.¹ Durch Verwendung der Interjektion ‘yea’ gelingt es Nabokov neben der semantischen auch die phonologische Seite der Vorlage mit größtmöglicher Präzision zu signalisieren.²

Die Absicht der Indikation der Wortbildung leitet Nabokov bei der Übertragung von “бедняжку цапцарал”, welches er mit “he scrabs the poor thing up” wiedergibt. Die Anmerkung hierzu wirft ein Licht auf sein Vorgehen:

This *tsaptsarap* – a “verbal interjection” presupposing [...] the existence of the artificial verb *tsaptsarapat*’, jocular and onomatopoeic – combines *tsapat*’ (“to snatch”) with *tsarapat*’ (“to scratch”). I rendered Pushkin’s uncommon word by the uncommon “scrab up,” which combines “grab” and “scratch,” and am proud of it (*EO*, II, 67).

Außerdem versucht Nabokov auch, wenn die Wiedergabe kontextueller Bedeutung darunter nicht leidet, poetisierende Verfahren des Originals, mit Ausnahme des Reimes natürlich, in der Version durch analoge Verfahren zu signalisieren. Ein prominentes Beispiel hierfür findet sich in Zwei: XXVIII: 6, wo Nabokov die Alliteration der Vorlage “[...] вереп beer” mit “[...] the wind whiffs” überträgt.

1. 5. 2. Festlegung englischer Ausdrücke als Signale für Ausdrücke in der Vorlage

Nach der Eruiierung der (kontextuellen) Bedeutung des Originalausdrucks, wird seine Übertragung auf eine oder mehrere auch grammatische Präzision berücksichtigende Übersetzungen festgelegt.

In Fünf: XI: 6 und 12 des russischen Textes läßt sich folgendes Polyptoton verzeichnen:

Шумит, клубит волной своею
 [...]
И пред шумящею пучиною,
 [...]

In W. Arndts ‘linearer’ Übersetzung lauten die Verse: “[There] *gurgles*, swirls with

1 Vgl. *EO*, II, 378. Johnston z. B. übersetzt Verse 11–12 mit “I gave my word, alas, though now/a blank default would suit me better” (98) und führt ein stark apologetisches Moment ein, dessen das Original entbehrt.

2 Hinsichtlich der dialogischen Verflechtung dieser Stelle, s. unten.

its wave/[...]/And before [this] *rushing* gulf". Sowohl "to gurgle" als auch "to rush" sind semantisch korrekte Wiedergaben von 'шуметь'. Trotz der Übertragung der grammatischen Formen (3. Pers. Sing. Ind. Präs. Akt. und Part. Präs. Akt. in attributiver Funktion) verwendet Arndt – wahrscheinlich aus Gründen der Eleganz und des Wohlklangs – zwei verschiedene Wortstämme für nur einen im Original. Nabokov dagegen übersetzt:

dins, undulates its wave
[...]
and in front of the *dinning* deep,
[...]

Hier erfolgt die Flexion auch im Englischen an ein und demselben Wortstamm, wodurch die Identität der Wortstämme im Original signalisiert wird. Zu betonen ist, daß die Wahl des Verbums 'to din' gegenüber anderen möglichen Verben, z. B. 'to roar' oder 'to rush', sich als semantisch sekundär erweist. Nachdem einmal das Übersetzungslexem bestimmt worden ist, gilt es die Wiederholung des Wortstamms in der Übersetzung zu indizieren.

In Fünf: XII: 7 heißt es: "Большой, взъерошенный медведь" und in XIII: 3: "Но от косматого лакея". Arndt verwendet beide Male dasselbe Adjektiv: "A *shaggy* bear" (XII: 7) und "But from the *shaggy* footman" (XIII: 3). In der Tat liegen "взъерошенный" (Part. Perf. Passiv in attributiver Funktion) und "косматого" (Adjektiv in attributiver Funktion) semantisch sehr nahe beieinander – insofern ist Arndts Übersetzung semantisch absolut korrekt, was jedoch nichts an ihrer lexematischen und grammatischen Unterschiedlichkeit ändert. Nabokov übersetzt aus diesem Grund XII: 7 mit: "A large bear with a *ruffled* coat" und XIII mit: "but from the *shaggy* footman"¹. Dadurch gelingt es ihm zu signalisieren, daß in der Vorlage zwei semantisch sehr ähnliche, doch unterschiedliche Ausdrücke gebraucht sind. 'Lexikalisch' gesehen ist Nabokovs Übersetzung sogar weniger korrekt als diejenige Arndts, zumal das Lexem 'coat' im Original abwesend ist.²

Sechs: XLIV: 8 lautet: "Увял, увял ее венец?"; Sieben: VII: 4 und 11 lauten: "Качал таинственный венок/[...]/Заглох. Венка на ветви нет". Arndt übersetzt die Verse als: "Its *wreath* wilted, wilted?", "Sway a mysterious *wreath*" und "Is overgrown. No *wreath* is on the bough". Dreimal verwendet er das Lexem "wreath", das in der Tat sowohl 'венец' als auch 'венки'³ bedeuten kann. Dabei erfährt der Leser des englischen

1 Ganz offensichtlich hat Arndt diesen Vers von Nabokov in seine 1972 angefertigte lineare Übersetzung übernommen.

2 Rückübersetzt würde der Vers Nabokovs lauten: "Большой медведь с взъерошенным пальто [bzw. мехом oder с взъерошенной шкурой] [= Ein großer Bär mit zerzaustem Mantel bzw. Fell bzw. 'Leder']. Da ein Bär im Englischen nicht 'ruffled' sein kann, sondern nur sein Fell, ist Nabokov genötigt um einer möglichst präzisen Indikation der Vorlage willen zwei Lexeme zu verwenden.

3 Beide Lexeme bedeuten zunächst 'Kranz' bzw. 'Blumenkranz'. Jedoch impliziert 'венец' eher den freudigen, hochzeitlichen bzw. königlichen Kranz, mithin 'Krone', oder auch, wie in Sechs: XLIV: 8 "Krone der Jugend". Vgl. ebenfalls Drei: XIV: 8, wo 'вести под венец' mit 'zum Altar' führen übersetzt wird. 'Венки' dagegen umfaßt auch

Textes jedoch nicht, daß im Original nur zweimal dasselbe Wort, nämlich "венок", steht und einmal "вениц".

Nabokov seinerseits übersetzt Sechs: XLIV: 8 als "its *garland*¹ withered, withered?" und Sieben: VII: 4 und 11 als "swayed a mysterious *wreath*" und "weed-choked. No *wreath* is on the bough". "Вениц" wird mit "garland" und "венок" mit "wreath" wiedergegeben. Abgesehen davon daß Nabokov für zwei unterschiedliche Originalausdrücke nicht ein und denselben Übersetzungsausdruck verwenden kann – "unless otherwise stated" – indiziert er durch die Verwendung zweier nicht identischer, auch im Englischen semantisch nur nach – in diesem Fall jedoch gerade entscheidenden – Nuancen² differenzierbarer Wörter die semantische Ähnlichkeit der ebenfalls nicht identischen Ausdrücke der Vorlage. Beide Übersetzungen sind korrekt. Jedoch indiziert nur die Nabokovsche Version die semantische als auch die lexikalische Bewegung im Original: vom "Kranz der Jugend" zum Trauerkranz über Lenskijs Grab.

1.5.3. Indikation der dialogischen Konstitution eines Ausdrucks der Vorlage

Die Signalisierung der dialogischen bzw. intertextuellen Bedeutungskonstitution eines Originalausdrucks konnte bereits als entscheidend für Nabokovs Bruch mit "clarity, good taste" und "modern usage" verzeichnet werden – ganz offenbar zeigte sich dies an "sapajou" und "grand monde". Anhand einiger weiterer, charakteristischer Beispiele und relevanter Kommentare Nabokovs soll nun die durchgehende, reflektierte Anwendung dieser Verfahrensweise durch Nabokov demonstriert werden.

Das bereits angeführte "yea, yea" erweist sich nicht nur aufgrund seiner phonologischen Indikatorfunktion als ein ausgezeichnetes Beispiel. Die Wahl und Verdoppelung der im Verhältnis zur Vorlage onomatopoetischen Interjektion verdankt sich insbesondere ihrer – Nabokov gemäß – dialogischen Konstitution im Original. Nabokov kommentiert: "ey-ey: Bases on Matt. 5: 37. The Russian formula is a euphemism for *ey Bogu*,

den Bereich der Trauer und kann so den Trauerkranz bezeichnen, weswegen in Sieben: VII: 4 ein "венок" und kein "вениц" über Lenskijs Urne hängt.

1 Im Text steht "its *garland's*". Die Genitivendung kann nur ein typographischer Fehler sein, zumal nur der Nominativ Singular Sinn macht und auch mit der Vorlage korrespondiert.

2 Zunächst bedeuten sowohl "wreath" als auch "garland" "Kranz", "Girlande", "Blumenkranz", "Blumenkrone" (vgl. *Webster's Approved Dictionary*). Aber auch zwischen diesen beiden Lexemen öffnet sich eine der russischen Vorlage analoge semantische Differenz, vgl. z. B. *Oxford Advanced Learner's Dictionary*: "garland [...] circle of flowers or leaves as an ornament or decoration; this is a prize for victory, etc. [...]"; "wreath [...] flowers or leaves twisted or woven together into a circle (worn on the head as a garland, or placed on the coffin, grave, a memorial to the dead, etc. [...])." Somit steht "garland" "вениц" und "wreath" "венок" näher. Vgl. z. B. John Keats' *On the Sonnet* (1819), 12–4, wo "wreath" Tod und Vergänglichkeit, "garland" dagegen etwas melodisch-freudiges anhaftet: "[...] dead leaves in the bay wreath crown;/So, if we may not let the Muse be free,/She will be bound with garlands of her own"; und *Ode to a Grecian Urn* (1819), 34: "And all her silken flanks with garlands dressed?"

'I swear by God' [...] 'By God!' [...] (EO, II, 378). Mit seiner Übersetzung indiziert Nabokov nun im Englischen die Verwurzelung der volkshafteren Geminatio 'ей-ей' in der russischen Übersetzung "[...] да будет слово ваше: 'Аа, да', 'нет, нет' [...]"¹ des griechischen "Ἐστο δὲ (ho) logos hymon *nai nai ou ou* [...]", indem er nicht den 'Geist' des Originals wiedergibt², sondern die englische Version von Matthäus 5, 37: "But let your communication be, *Yea, yea; Nay, nay* [...]"³.

Ebenfalls bezeichnend ist Nabokovs Wiedergabe des kontextuell höchst ungewöhnlichen "предупреждать" in Zwei: XXVIII: 2 ("Она любила [...] / Предупреждать зари восход") mit "[...] she liked/ to prevene Aurora's rise. Er kommentiert die Verse:

I chose to use this obsolete verb [sc. 'to prevene'] in order to stress the fact that the Russian word [sc. 'предупреждать'] (a translation of the French *prévenir* or *devancer*) is obsolete too. [...] See, for instance, in Pierre Lebrun's *La Promenade matinale* [...] (1814): J'éprouve de la joie à devancer l'aurore [...] (EO, II, 287f.).

Die Übersetzung des russischen Gallizismus erweist sich in Wirklichkeit noch viel raffinierter, als Nabokov es in seiner Anmerkung darstellt. In dem ihm von Puškin verliehenen Kontext korrespondiert das Verb 'предупреждать' mit dem französischen 'devancer' bzw. dem englischen 'precede'⁴. Eigentlich aber entspricht es ziemlich genau dem französischen 'prévenir' (z. B. 'quelqu'un de quelque chose'.) Indem Nabokov nun das russische 'предупреждать' mit 'to prevene' überträgt, gelingt es ihm – außer der Obsoletheit des russischen Ausdrucks in diesem Kontext⁵ – auch noch den französischen Wortstamm desjenigen Verbs ins Englische hinüberzuretten, dessen Bedeutung im eigentlichen Sinne dem von Puškin verwandten Verb entspricht. Nabokov übersetzt also mit einem obsoleten englischen Verb die obsolete Bedeutung eines russischen Verbums, dessen gebräuchliche, nicht-obsolete Bedeutung durch das im englischen Ausdruck durch Prefix und Stamm präsente französische Verb signalisiert wird, dessen semantischem Eingehen ins Russische sich die nicht-obsolete Bedeutung, die dem Verb im Russischen zukommt, zu allererst verdankt.

An Drei: XXV: 1–6 läßt sich Nabokovs Verfahren im Angesicht der offensichtlichen intertextuellen Konstitution der Vorlage besonders gut verdeutlichen. Nabokov betont:

1 Vgl. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета Канонические. В Русском Переводе с Параллельными Местами. Москва: Издание всесоюзного совета евангельских христиан–баптистов, 1968.

2 Vgl. z. B. Johnstone sinngemäße Übersetzung.

3 Vgl. The Holy Bible: Containing The Old and the New Testament. Translated out of the Original Tongues [...]. Authorized King James Version. o. O.: World Bible Publishers, 1989.

4 Beiden Verben ist in diesem Kontext das Moment der Erwartung gemein. Zur gängigen Verwendung des Verbs im Französischen vgl. außerdem z. B. Pierre-Jean de Béranger, *Adieu Chansons!*, 17: "Comblen là-bas déjà t'ont devancé!" in: *Französische Dichtung*, 170.

5 Reste des von Nabokov verwandten 'to prevene' finden sich noch in dem ungebräuchlichen Adjektiv 'prevenient', welchem 'preceding' entspricht.

"[...] in speaking of his fotherright and tender Tatiana Larin, Pushkin imitates Parny very closely¹:

On ne dit point: "La résistance
Enflamme et fixe les désirs;
Reculons l'instant des plaisirs
Qui suit trop souvent l'inconstance."
Ainsi parle un amour trompeur
Et la coquette ainsi raisonne.
La tendre amante s'abandonne
A l'objet qui touche son cœur.
(*La Main*, 5–12)

*Кокетка судит хладнокровно,
Татьяна любит не шутя
И предается безусловно
Любви как милое дитя.
Не говорит она: отложим –
Любви мы цену тем умножим
[...]*

"La coquette ainsi raisonne" wird zu "Кокетка судит хладнокровно", "On ne dit point [...] / Reculons [...]" wird zu "Не говорит она: отложим –" und "La tendre amante s'abandonne" geht in "Татьяна [...] / предается безусловно / [...] как милое дитя". Angesichts dieses Sachverhalts legt Nabokov seiner Übersetzung folgenden Leitfaden zugrunde:

We are completely entitled to reflect the imitation, and synchronize the two sets of terms, those of Parny and those of Pushkin, by choosing for our translation of Pushkin's lines such words among the English equivalents of *koketka sudit*, *predayotsya* and *otlozhim* as suit best both Parny and Pushkin (EO, II, 372).

Im Vergleich mit Arndts Übersetzung der relevanten Verse tritt das Nabokovsche Verfahren ganz offen zutage:

(1) A flirts discriminates cold-bloodedly, [...]	The coquette reasons coolly [...]
(3) And gives herself over unreservedly [...]	and unconditionally yields [...]
(5) She does not say: Let us defer; (Arndt)	She does not say: Let us defer; ² (Nabokov)

In Arndts semantisch korrekter – doch nicht ganz eindeutiger – Übersetzung des ersten Verses³ geht die von Nabokov durch Verwendung der Ausdrücke 'coquette' und 'to reason' signalisierte Verquickung des Originals mit dem französischen Text verloren. Ebenso verhält es sich mit dem dritten Vers. Arndts Übersetzung 'to give oneself over' meint das vom Original nur um einen – jedoch entscheidenden – Buchstaben unterschiedene, reflexiv nicht gebräuchliche 'передаваться', das wiederum das französische 'se donner à' evoziert. Dagegen verweist das Nabokovsche 'to yield' eindeutig auf das russische 'передаваться', welches mit dem reflexiven 's'abandonner à'

1 Zum Einfluß Evariste Parnys (1753–1814) auf Puškin vgl. Савченко, 5f.: "Для изучения [...] стихов Пушкина Парни есть настольная книга"; und Puškins eigene Nennung des französischen Dichters in Drei: XXIX: 13.

2 Offensichtlich übernimmt Arndt den fünften Vers von Nabokov.

3 Z. B. kann 'to discriminate' ebenso gut 'различать' signalisieren.

korrespondiert.¹

Nirgendwo aber kommt Nabokovs Reflexion auf das sich dem Übersetzer stellende Problem der Intertextualität des Originals so deutlich zum Ausdruck wie in folgender Anmerkung:

[...] interesting are such passages as those in which the aped phrase is found in the the Russian version of the French translation of an English author, so that in result Pushkin's pastiche (which we have to render in English) is three times removed from its modell What should a translator do in the following case? "[...] / 'Dmitriev né bīl násh hulfel ...' And Dmitriev was not our detractor ... [...]" If we turn to Dmitriev's [...] version (1789) [...] of Pope's *Epistle to Dr. Arbuthnot* [...], we discover in [...] l. 176 the model of Pushkin's phrase: "Kongrév applauded me, Swift was not my detractor ..." Dmitriev [...] used a French translation of Pope ([...] La Porte's). If we look at Pope's text, we find that Dmitriev's line is a paraphrase of Pope's l. 138: "And Congreve lov'd, and Swift endured my lays ..." But Pushkin, in *EO*, Eight: II: 5, is thinking not of Pope or La Porte, but of Dmitriev, and [...] in an accurate English translation, we should keep the "detractor" and resist the formidable temptation to render Pushkin's line: 'And Dmitriev, too, endured my lays ... '(EO, III, 142f.).

1. 5. 4. Bildung sekundärer Syntagmen in der Übersetzung: Auffächerung der Bedeutungsnuancen von Ausdrücken der Vorlage in mehrere englische Ausdrücke

Die Auffächerung einfacher Bedeutungsnuancen eines Originalwortes in mehrere englische Ausdrücke kann z. B. anhand von Nabokovs Wiedergabe des von Puškin in diversen Kontexten verwandten Verbs 'занимать' demonstriert werden:

1. Eins: XXVI: 1-2

В последнем вкусе туалотом
Заняв ваш любопытный взгляд,

With toilette in the latest taste
having engaged your curious glance,

2. Eins: LIV: 5-6

На третия [день] роща, холм и поле
Его не занимали боле;

by the third day, grove, hill, and field
did not *divert* him any more;

3. Zwei: XXIII: 13-14

Позвольте мне, читатель,
Заняться старшей сестрой.

Let me, my reader,
take up the elder sister

1 Im Sinne von 's'abandonner aux molles voluptés'; vgl. z. B. Alphonse de Lamartine, *A El+++*, 3: "J'abandonne mon âme aux molle voluptés", in: *Œuvres poétique complètes. Texte établi, annoté et présenté par Marius-François Guyard*. Paris: Gallimard, 1963 (= Bibliothèque de la Pléiade), 142.

4. Drei: XIII: 7–8

Тогда роман на старья лад
займет веселья мой закат.

a novel in the old mood then
will occupy my gay decline.

5. Drei: XXIX: 9–10

[...] мне пора *заняться*
письмом красавицы моей;

[...] 'Tis time to occupy myself
with my fair damsel's letter;

Die Diversität der Übersetzungslexeme ('to engage', 'to divert', 'to take up' und 'to occupy' bzw. 'to occupy oneself') ist hinsichtlich der Rigidität des von Nabokov in der überarbeiteten Auflage praktizierten Verfahrens umso bezeichnender, als in der ersten Auflage die Bedeutungsnuancierung des Originals noch nicht in diesem Ausmaß mitvollzogen wird.¹ Der jeweilige kontextuelle Sinn, der dem stets identischen 'занимать' im Original zukommt, wird in der Übersetzung mit einem jeweils unterschiedlichen, einzig und allein dieses indizierenden englischen Lexem signalisiert.² D. h., der ein Bündel von Bedeutungen umfassende semantische Raum des Originallexems wird je nach seiner kontextuellen Aktualisierung und Valorisierung mit einem differenzierten englischen Lexem widergegeben, so daß in der Version alle im Original kontextuell auftretenden Bedeutungen des Originallexems gleichsam lexematisch spezifiziert offenliegen. Als Signale ein und desselben Originalwortes verweisen nun alle Übersetzungsausdrücke aufeinander und bilden so ein das primäre textuelle Syntagma überlagerndes sekundäres Syntagma.

Nabokovs Methode der Signalwörter erweist sich somit – insbesondere dort, wo einem Originallexem mehr als nur ein englisches Signal zukommt – als ein sekundäres Textorganisationsverfahren, das sich auf die primäre, semantisch motivierte Organisation der Übersetzung gründet. Rein semantische Kriterien bei der primären Lexemwahl werden supplementiert durch die reflektierte Inszenierung der Sinnkonstitution von Texten, insbesondere von Übersetzungen als originär extratextuell relationalen. Der Sinn der Übersetzung entsteht im Verweis aller Glieder eines Syntagmas auf das mit ihnen korrelierende Originallexem, auf den Kommentar und aufeinander, so daß sich jedes einzelne in seiner spezifischen Bedeutungsnuance nur vor dem Hintergrund aller anderen, dasselbe Originallexem signalisierenden Übersetzungslexeme legitimiert.

1 In der ersten Auflage heißt es noch: Eins: XXVI:2: "having engaged your curious glance"; Eins: LIV: 6: "by the third day did not engage him any more"; Drei: XIII: 8: "will then engage my gay decline". Erst in Zwei: XXIII: 14 und Drei: XXIX: 9 werden auch im früheren Text differenzierte Ausdrücke verwandt: "take up the elder sister" und "[...] 'Tis time I busled/ myself [...]".

2 So könnte 'to divert' z. B. nicht mehr 'развлекать' signalisieren, weil es ja bereits 'vergeben' ist. Und 'to engage' könnte aus dem selben Grund nicht z. B. 'нанимать' signalisieren.

Anhand der für den Sentimentalismus bzw. Spätklassizismus der französischen Elegiker des ausgehenden 18. und anhebenden 19. Jh.s. (z. B. Chénier, Millevoye)¹ sowie für die französische, deutsche und englische (Früh)romantik² zentralen Motive der Sehnsucht bzw. des Schmachstens und des bedrückenden 'Weltschmerzes' bzw. des 'ennui', die wiederum in den russischen, intertextuell brisanten und semantisch bisweilen kaum zu unterscheidenden Begriffen 'томление', 'тоска' und 'скука' ihr Korrelat finden und von Puškin in ihren russischen Varianten in diversen Kontexten implementiert werden, soll nun das Verfahren der Syntagmatisierung der *Realität*, d. h. des semantischen Raumes, der Vorlage in seiner ganzen Spannweite demonstriert werden. Daß sich die russischen Termini von der englischen bzw. französischen Literatur herschreiben, bezeugt z. B. Puškins Charakterisierung seines Protagonisten als "Как *Child-Harold* [sic], угрюмый, томный" (Eins: XXXVIII: 9): Puškin rezipierte Byrons Werk in Pichots französischer Prosaübersetzung.³

'Томление' taucht in verschiedenen grammatischen Formen an folgenden Stellen im Text auf⁴:

<u>1. Eins: XLV: 9–10</u> Страстей игру мы оба знали; Томила жизнь обоих нас; Томил,	<u>2. Sechs: I: 7–8</u> И бесконечный котильон Ее томил как тяжкий сон	<u>3. Sechs: XIV: 10–11</u> Он видит: он еще любим; Уж он раскаяньем
<u>4. Acht: XII: 11–12</u> До двадцати шести годов, Томясь в бездействии досуга,	<u>5. Drei: T's Brief: 40 – 41</u> [...] ты мне был уж мил, Твой [...] взгля на меня томил.	<u>6. Acht: O's Brief: 45–46</u> [...] вы знали, как ужасно Томится жаждою любви
<u>7. One: XXXIII: 11–12</u> Иль розм [...] ланит, Иль перси, полные [томленьем]	<u>8. Eins: XXXVIII: 9</u> Как <i>Child-Harold</i> , угрюмый, томил	<u>9. Drei: VII: 9–14</u> Давно ее воображенье, Сгорая негой и тоской, Алкало пищи роковой;

1 Vgl. Савченко.

2 Auf deutsche Texte wird im einzelnen nicht eingegangen, zumal ihr (direkter) Einfluß auf Puškins Schaffen demjenigen der französischen und englischen Literatur (in französischer Übersetzung) bei weitem unterliegt, was z. B. Савченко ganz besonders für die Stillisierungen im *Евгений Онегин* veranschlagt: "[...] хотя Ленский приехал в Россию 'с душою прямо геттингенской' [...] литературный прототип его предсмертных стихов (и многое из его характеристики) нужно искать не в Германии, а во Франции. Ибо Пушкин был воспитан целиком на французской поэзии" (4f.). Der dominierende französische und englische Einfluß auf Puškin wird indirekt auch durch Tat'janas Lektüreliste in Drei: IX u. X unterstrichen: Der einzige von ihr gelesene deutsche Text ist Goethes *Die Leiden des jungen Werther* (1774); und auch er "was read by Pushkin and Russian damsels in French" (EO, II, 345). Ansonsten orientiert sie sich an Rousseaus *Jule, ou La Nouvelle Héloïse* (1761), Sophie Cottins *Mathilde* (1805), Mme de Krüdeners *Valérie, ou Lettres de Gustave de Linar à Ernest de G.* (1803), Mme de Staëls *Delphine* (1802) und Richardsons *Clarissa Harlowe* (1751) und *Sir Charles Grandison* (1755) "[which] Tatiana reads [...] (see [...] Two: 1 – 4) in the French version [...] [by] Abbé Antoine Francis Prévost" (346).

3 Vgl. S. 68, Anm. 2.

4 Die Passagen sind hinsichtlich ihrer Übersetzungen durch Nabokov nach Gruppen geordnet.

10. Sechs: XXXII: 1–2
Был томный мир его чела

11. Vier: IX: 8–9
Желаньем медленно *томим*,
Томим и ветренным успехом,

12. Seven: II: 11–12
Все, что ликует [...],
Наводит скуку и *томленье*

13. Drei XXXVIII: 1–2
И [...] душа в ней ныла
И слез был полон *томный*
[взор.

14. Fünf: XXXIV: 3–5
Когда же дело до Евгенья
Аошло, то девы *томный* вид,
Ее смущение, усталость

15. Vier: XVII: 7–8
Татьяна молча оперлась,
Головкой *томною* склоняясь;

16. V: XXXI: 6–7
[...] Но девы *томной*
Заметь трепетный порыв,

17. Drei: XXX: 1
Певец пиров и грусти
[*томной*]

18. Vier: XXXIV: 11–12
предмету песен и любви,
Красавице приятно–*томной*!

19. Acht: XXVIII: 11–12
Бывало, девственно грустит,
К луне подъемлет *томны* очи,

Der scheinbar lediglich hinsichtlich seiner grammatischen Formen variierende, dem Stamm nach gleichbleibende Begriff 'томление' stellt einen extremen intertextuellen Knotenpunkt dar. Angesichts des literarischen Einzugsgebietes, dem Puškin nachweislich ausgesetzt war (vgl. S. 85, Anm. 2)¹, können – wie Nabokovs Übersetzungen bezeugen – folgende kontextuell bedingte sprachliterarische, literaturgeographische bzw. kulturelle Bedeutungsnuancen von 'томление' veranschlagt werden: 'languor' bzw. 'languor' im Sinne eines schmerzlich–erdrückenden Dahinschmachtens² bzw. eines leidend–sehnenenden Schmachtens und einer beinahe schon aggressiven, stillen Wut auf die eigene Langeweile verbunden mit (nicht realisiertem) Tatendrang:

Für die erste Gruppe (1.–4.) verwendet Nabokov das Verb 'oppress', um den situationsbedingten Aspekt des passiven Bedrücktseins zu akzentuieren: "both, life *oppressed* [...]" "the [...] cotillion *oppressed* her [...]", "[...] by remorse *oppressed*", "oppressed by the inertia of leisure". Das fünfte Beispiel übersetzt Nabokov mit "per-vaded me with *languor*"³. In den Beispielen 6.–10. werden 'to languish', 'languish-ment' und 'languid' eingesetzt: "to *languish* with the thirst of love", "or breasts full of

1 Nabokov betont ausdrücklich die intertextuelle bzw. interlinguale Konstitution des hier zu behandelnden Begriffs. Vgl. die Anmerkung zu Drei: VII: "Pushkin [...] makes his maiden burn with all the French languors [...]" (EO, II, 337); und EO, I, 'Correlative Lexicon': "*Tomit*, *tomlenie*, *tomny* – these philologisms [...]" (379).

2 Vgl. z. B. *Dictionary of Cont. English*: "*languish* [...] to be or become lacking in strength or will [...] to become weak or unhappy through desire [...] *languor* [...] tiredness of mind or body [...] pleasant or heavy stillness [...] a feeling or state of mind of tender sadness and desire [...]"

3 Vgl. A. Chénier, *Néaere*, 5: "Ainsi, les yeux remplis de languor [...]" (*Französische Dichtung*, 134); Percy Bysshe Shelley, *To a Skylark*, 76–77: "With thy clear joyance / Languor cannot be", in: *Romantic Poetry and Prose*. Ed. H. Bloom u. L. Trilling. London: Oxford University Press, 1973 (= *The Oxford Anthology of Literature*), 449ff.

languishment”¹, “Like Childe Harold [...] *languid*”², “[...] heart’s *languishment*”, “was his brow’s *languid* peace”. Die durch die vorangehende Gruppe eingeführte Komponente der Unlust bzw. ‘Schmerzlichkeit’ wird in den Beispielen 11.–16. mit den Ausdrücken ‘irk’, ‘dolorous’ und ‘dolent’ fortgeführt: “irked slowly by desire,/irked, too, by volatile succes”, “casts tedium and irksomeness”, “and full of tears was her *dolorous* gaze”, “[...] the maiden’s *dolorous* air”, “bending her *dolent* little head”, “[...] But the *dolent* girl’s”. Die Beispiele 17.–19. schließen wieder an Tat’janas Brief an: “Bard of *The Feasts* and *languorous* melancholy”, “a pleasantly *languorous* beauty”, “raised to the moon *languorous* eyes”.

‘Томить’, ‘томление’ und ‘томный’ korrelieren somit stets mit ‘to oppress’, ‘languor’, ‘languorous’, ‘languish’, ‘languishment’, ‘languid’, ‘dolent’, ‘dolorous’, ‘irksome’ und ‘irksomeness’. Auch wenn – wie Nabokov selber sagt – “these philologisms engage in strange exchanges of meaning throughout *EO* grading from *skuka* [...] through [...] *toska* [...] all the way to *negá* [...]” (*EO*, I, 374f.), so wird doch von der einmal bestimmten Signalfunktion nicht abgewichen. Dieses in zweiter Instanz von der Semantik absehende Kalkül kann besonders gut in einer Gegenüberstellung mit Nabokovs Übersetzung des von ‘томление’ semantisch bisweilen nicht zu differenzierenden Lexems ‘толка’ und seiner grammatischen Derivate³ aufgezeigt werden, wobei bei der Wiedergabe der beiden russischen Ausdrücke keine Wortüberschneidung im Englischen stattfindet. Auch ‘толка’ stellt einen dialogischen Knotenpunkt dar und weist ein Bedeutungsbouquet auf, welches offenzulegen, dem Übersetzer ansteht.⁴

In folgenden Versen kommen ‘толка’ und seine grammatischen Derivate vor:

- | | | |
|---|--|--|
| <p><u>1. One: XXXIV: 8</u>
Опять <i>толка</i>, опять <i>любь</i>!.. <i>Тоска</i> <i>люб</i>и Тат’яну гонит,</p> | <p><u>2. Drei: XVI: 1</u>
<i>Тоска</i> <i>люб</i>ви Тат’яну гонит,</p> | <p><u>3. Drei: XXXI: 1–3</u>
Письмо Тат’яны [...] / [...] /
Читаю с тайною <i>тоскою</i></p> |
| <p><u>4. Sechse: XIX: 9–10</u>
[...] Сжалось
[...] сердце, полное <i>тоской</i>;</p> | <p><u>5. Sechse: XXXV: 1</u>
В <i>тоске</i> сердечных ургизения,</p> | <p><u>6. Drei: XXXIII: 13</u>
<i>Тоски</i> ночью и следу нет,</p> |

1 Vgl. z. B. A. Chénier, *La Jeune Captive*, 41: “[...] le faix de mes jours languissants” (*Französische Dichtung*, 142). Bereits Andrew Marvell verwendet das Verb ‘to languish’ in diesem Sinne, z. B. in *To His Coy Mistress*, 39–40: “Rather at once our time devour,/Than languish in his slow-chapt pow’r”, in: *The Metaphysical Poets*. Sel. and ed. by H. Gardner. Repr. London: Oxford University Press, 1985 (= Penguin Classics 79 10 86), 251.

2 Vgl. die hier aufgerufenen Passagen aus *Childe Harolds Pilgrimage*, IV, 7; VI, 8–9; VIII, 2–4: “He [sc. Child Harold] felt the fulness of satiety/[...] / With Pleasure drugg’d, he almost long’d for woe,/And e’en for change of scene would seek the shades below./[...] / Strange pangs would flash along Childe Harold’s brow” (*Poetical Works*. Ed. by F. Page. A new edition, corrected by J. Jump. Oxford: Oxford University Press: 1987, 181.

3 Vgl. *EO*, II, 141.

4 Vgl. z. B. Lamartine, *L’isolement*, 41–43: “La, je m’enivrais à la source où j’aspire” (*Französische Dichtung*, 186); John Keats, *Ode on a Grecian Urn*, 27: “Forever parting

7. Eins: LIX: 5
[...] и сердце не тоскует,

8. Drei: XIX: 3
Ах, няня, няня, я тоскую,

9. O's Reise: XIV: 13–14
Я молод [...] / Чего мне
ждать? тоска, тоска!...

Nabokov übersetzt 1. – 5. mit: “Again the *ache*, [...]”, “The *ache* of love [...]”, “I read it with a secret *heartache*”, “in him the heart, full of its *ache*”, “In the *ache* of the hearts remorse”¹; 6. und 7. mit “No trace at all of the night’s fret” und “[...] the heart does not fret”²; 8. mit “[...] I feel *dismal*”³; und 9. mit “[...] *ennui*, *ennui*”⁴.

Für ‘*схука*’ endlich setzt Nabokov ausschließlich folgende Lexeme an: “bore” in Eins: I: 6, “boredom” in Eins: LII: 10, “dullness”⁵ in Eins: XLIV: 7 und in Onegin’s Brief: 34, “tedium” in Zwei: XII: 8 und Sieben: II: 12.

Die Auffächerung des semantischen Raumes der Vorlage als Verfahrensprinzip kennzeichnet sich dadurch aus, daß trotz möglicher Bedeutungsnahe zu anderen Lexemen der Vorlage, keine Wortüberlappungen zulässig sind. Gerade aufgrund ihrer intertextuell-dialogischen Brisanz und ihres semantischen Reichtums, der eine breite kontextuelle Fächerung erfordert, sind die drei aufgeführten Begriffe besonders geeignet, Nabokovs signalisierende Zuordnung zu veranschaulichen. Denn, verfolgte Nabokov nicht besagte Methode, dann könnten einige der englischen Termini ohne größeren Bedeutungsverlust auf mehr als ein russisches Lexem appliziert werden. Wie stringent Nabokov das alle anderen in III. 1. 1. – 1. 4. dargestellten Textorganisationsverfahren überlagernde Verfahren der Signalwörter durchhält, soll abschließend anhand eines kurzen Vergleichs mit Johnstons ‘nicht-signalisierender’ Übersetzung vor Augen geführt werden.

Abgesehen davon, daß letzterer im Gegensatz zu Nabokov z. T. die genaue grammatische Indikation der Vorlage desavouiert und es auch mit semantischer Präzision nicht so ernst nimmt⁶, läßt sich in seiner Übersetzung ein Changieren der Übersetzungslexe-

[...]” (*Romantic Poetry and Prose*, 541); William Blake, *Ah! Sun-flowers*, 5: “Where the Youth pined away with desire, / [...] / Arise from their graves aspire” (26).

1 Vgl. z. B. J. Keats, *Ode to a Nightingale*, I, 1: “My heart aches, and a drowsy numbness pains” (*Romantic Poetry and Prose*, 538).

2 Vgl. z. B. Keats, ebd., III, 3: “The weariness, the fever, and the fret” (539).

3 Vgl. z. B. William Blake, *The Human Abstract*, 13: “Soon spreads the dismal shade” (*Romantic Poetry and Prose*, 28).

4 Vgl. z. B. Marceline Desbordes-Valmore, *Élégie*, 14: “Je ne sais quelle force attirait mon ennui” (*Französische Dichtung*, 174); A. Chénier, *Le Malade*, 107: “Tu vois dans quels ennuis déperissent mes jours” (*Œuvres complètes*, 33).

5 Vgl. z. B. William Wordsworth, *The Tables Turned*, 9: “Books! ’tis a dull and endless strife” (*Romantic Poetry and Prose*, 128) und: *Composed upon Westminster Bridge, September 3, 1802*, 2: “Dull would he be of soul [...]” (173); J. Keats, *On the Sonnet*, 1: “if by dull rhymes [...]” (536) und *Ode to a Nightingale*, 3: “Or emptied some dull opiate to the drains” (539).

6 Zur Verdeutlichung seien nur die markantesten Stellen Johnstons aufgeführt. Eins: XLV: 10: ‘томгла (Imp. Akt.) жизнь обоих нас’ wird zu ‘our lives were flat’ (Hilfsverbkonstruktion mit Prädikatsnomen; Imp. Akt.); Acht: XII: 12: ‘томьясь [...]’ (Part. Präs. Akt.) wird zu ‘finding [...] cruel’ (Part. Präs. Akt. + Adv.); V: XXXI: 6: ‘девы томлюя’ wird zu ‘sad girl’s’. In der Genauigkeit der ‘kontextuellen’ Bedeutung versagen alle Übersetzungen: ‘were flat’ [= были плоски], ‘finding [...] cruel’ [= находя жестоки]

me innerhalb enger semantischer Grenzen verzeichnen. So verwendet Johnston mehrmals das Adjektiv 'dull' um den semantischen Raum von 'скука' wiederzugeben: z. B. in Eins: I: 6 ("[...] how deadly dull to sample") und in Zwei: XII: 8 ("On the dull life [...]"). Nabokovs Methode gemäß dürfte er nun keinen weiteren russischen Wortstamm mit diesem Wort übersetzen. Wie sich aber herausstellt, dient Johnston das englisch Wort auch zur Wiedergabe von 'томление' bzw. 'томный' z. B. in Acht: XXVIII: 12 ("raise a dull eye [...]") und in Sieben: II: 12 ("[...] with sorrow's dull deployment"). Eine analoge Überschneidung läßt sich auch bei der Wiedergabe der Verben 'томиться' und 'тосковать' beobachten: 'to pine (away)' dient der Wiedergabe beider Verben. So übersetzt Johnston "томиться [...]" in Acht: O's Brief: 46 mit "to pine away from passion's thirst" und "[...] и сердце не тоскует" in Eins: LIX: 5 mit "[...] my heart has ceased its pining".

2. Der Kommentar

Nabokovs zwifache Ankündigung einer "discussion [...] and complete explication of the text", d. h. der Übersetzung in ihrem Verhältnis zur Vorlage, wird – wie aus den bereits zitierten Passagen hervorgeht – in linguistischer¹, prosodischer², biographisch-literarischer³, literarhistorischer⁴, sozio-kultureller bzw. sozio-historischer⁵ und textkritischer⁶ Hinsicht eingeholt und fügt sich so in den für das Genre des Literaturkommentars⁷ allgemein festgesetzten definitonischen Rahmen. Danach hat der Kommentar unter Umgehung jedweden auktorialen Penchants als "gesonderter Anhang zum Werk vornehmlich Informationen zur historischen Einordnung eines Textes [...], Sacherklärungen und Erläuterungen zum sprachlichen und eventuell metrischen Verständnis" beizusteuern und "[die] philologischen Wissensvoraussetzungen für eine Interpretation." – nicht jedoch letztere selbst – zu vermitteln.⁸

und 'sad girl's' [= печальной девы] haben nichts mehr von der Brisanz und der Nuancierung des epochalen Begriffs 'томность'.

1 Vgl. vor allem I. 4. 1.–1. 4. 2.

2 Vgl. außerdem z. B. EO, II, 272.

3 Vgl. außerdem z. B. EO, II, 115–142.

4 Vgl. außerdem z. B. EO, III, 32–37.

5 Vgl. außerdem z. B. EO, III, 331.

6 Vgl. außerdem z. B. EO, II, 416f.

7 In Opposition zum Genre des publizistischen Kommentars (z. B. Leitartikel, Glosse, Rezension), welcher *per definitionem* stets subjektiv-meinungsbildend zu sein hat (vgl. Metzler Literatur Lexikon).

8 Metzler Literatur Lexikon. Vgl. z. B. auch folgende Definitionen: "Commentary: Scholarly remarks [...] concerning details of substance or text, usually matters of information and not of judgment" (*A Handbook to Literature*. Ed. C. Hugh Holman, W. Harmon. 6th. ed. New York: Macmillan Publishing Company, 1992); "Kommentar [...] In der Philologie die Erklärung von Texten in Form von Anmerkungen, Sachinformationen sowie Erläuterungen; im Journalismus ein Meinungsbeitrag [...]" (*Der Literatur Brockhaus*. Bd. 2. Hg. W. Habicht u. a. Mannheim: F. A. Brockhaus, 1988); und die bereits in

Darüberhinaus bedeutet die methodologische Komplementarität von Übersetzung und Kommentar automatisch die dem Vorgang der Sprachübertragung originäre Auffächerung der Realität der Vorlage in der Rezeptorsprache, mithin deren originäre Syntagmatisierung – und dies sogar noch vor der eigentlichen Syntagmatisierung durch das Signalverfahren selbst.

der Einleitung anzitierte Charakterisierung Genettes, wonach der Kommentar "In den kritischen Ausgaben [...] idealiter von jeglichem Werturteil" absieht und sich "auf eine (enzyklopädisch und sprachlich) erläuternde und informierende Funktion beschränkt: auf die Geschichte und die Erstellung des Textes mitsamt der Anführung von Entwürfen und Varianten, auf die Quellen und – mit Hilfe von Zitaten aus dem privaten Epitext – auf die eigenen Einschätzungen und Interpretationen des Autors" (*Paratexte*, 322).

IV. Fiktionalisierung der Version

1. Einführung

Der Impuls, Nabokovs Version als einen fiktionalisierten Text zu interpretieren, verdankt sich einer nuancierten, doch entscheidenden Akzentverschiebung hinsichtlich ihrer denigrierenden Charakterisierung durch Gerschenkron und Wilson.

Ersterer bemängelt – insbesondere am Kommentar – Nabokovs ‘unkontrollierte Wut, ‘Vorurteile’ und ‘exzentrische Inkonsequenz’¹. Letzterer holt zu einem allumfassenden Rundumschlag aus:

The commentary [...] and the scholarly presentation suffer [...] from a lack of common sense – something that is not detrimental to the phantastic fiction he writes, of which it is, in fact, an essential element, but which in an erudite work of this kind is a serious disadvantage (Wilson, 4).

Ob im Kleide der Exzentrizität und der vorurteilsbelasteten Inkonsequenz oder in demjenigen des Mangels an ‘gesundem Menschenverstand’ – beide Kritiker beanstanden mehr oder weniger direkt die Intrusion der Subjektivität des Kommentators in den Text der Version als gattungsspezifisch nicht zulässig: Denn in einem sich als “scholarly” und “erudite” ankündigenden Werk – dies suggerieren beide Standpunkte – hat die “Autorität [...] nicht vom Autor [...], sondern von seinem Gegenstand” auszugehen²: Während der Kommentar dem kommentierten Text gegenüber eine untergeordnete Funktion übernimmt, hat das ‘Ich’ des Kommentators so weit wie möglich hinter der Evidenz verifizierbaren Materials zu verschwinden, keinesfalls aber sich selbst zu stilisieren bzw. meinungsbildend in Szene zu setzen.³

Die an Nabokovs Kommentar herangetragene Kritik jedoch wird in ihrer Valenz dann problematisch, wenn sein Text aufgrund der Menge der eruierten ‘Mängel’ die von den

¹ Vgl. S. 15.

² Genette, *Paratexte*, 323. Vgl. außerdem die bereits in der Einleitung zitierten Worte Levýs: “Das Ziel des Übersetzers sollte es sein, subjektive Eingriffe [...] zu unterdrücken [...], [...] das Originalwerk (dessen Mitteilung) zu [...] vermitteln, keinesfalls aber ein neues Werk zu schaffen” (48ff.).

³ Das Prinzip der Eliminierung des Verfasser-‘Ichs’ in der Nominativform der ersten Person Singular aus dem Kommentartext kann sehr schön anhand Albrecht Schönes ‘Kommentar’ zu Goethes *Dornburger Brief* veranschaulicht werden. Besagtes Pronomen kommt darin nur einmal vor; und auch dann als präpositional bedingte Dativform in dem elliptischen Nebensatz einer Fußnote: “Die nachfolgenden Überlegungen zu den Perfektpartizipien [...], 1967 zum erstenmal von mir vorgetragen, finden sich [...]” (20, Anm. 50). Wenn das Verfasser-‘Ich’ jedoch in seiner Nominativform beibehalten wird, dann hat es sich ausschließlich durch seinen Bezug auf den zu Übersetzenden bzw. zu kommentierenden Text zu legitimieren; vgl. hierzu z. B. den Kommentar Rolf-Dietrich Kells zu seiner “Jewgenij Onegin”-Übersetzung.

Kritikern angesetzten – ihrerseits historischen – theoretischen Rahmenbedingungen¹ sprengt, d. h., wenn die dezidierte Intrusion der Subjektivität des Verfassers vor dem Hintergrund der in Ill. 2. aufgelisteten explikativ-textkritischen, mithin ‚objektiven‘, Charakteristika nicht einen exzeptionellen *faux pas*, sondern – wie im Falle Nabokovs – die Regel darstellt. Immerhin setzt bereits Vives die Quantität der den Kommentar dehrenden subjektiven Addenda und Digressionen des Verfassers als mögliches Kriterium eines Genrewechsels an, nämlich des Übergangs von der dem zu kommentierenden Text untergeordneten, konzisen ‚*expositio*‘ desselben – des Kommentars im eigentlichen Sinne – zur originär-subjektiven Autorschaft², d. h. in den eigentlich literarisch-ästhetischen Bereich.³

Könnten nun nicht gerade die von Gerschenkron verzeichneten Strategien der Intrusion der Subjektivität, die wiederum Wilson dazu veranlassen, den Kommentar in die Nähe einer „phantastic fiction“ zu rücken bzw. ihn als solche zu stigmatisieren⁴, vom negativen Vorzeichen der parasitären Überflüssigkeit und wissenschaftlichen Unangemessenheit befreit ein zentrales Kriterium des Textes bilden? Könnte Wilson nicht mit dem Begriff der ‚Fiktion‘ *ex negativo* und gegen seine eigene kritische Intention eben eines der wesenhaften Charakteristika des Textes benannt haben, welches ihn der Kritik der Fiktionalität gerade enthebt, anstatt ihn ihr zu unterwerfen?

In gewisser Weise sind beide Kritiker – mit Paul de Man zu sprechen – ‚blind‘ gegenüber der Diskrepanz zwischen erzieltm Resultat und theoretischer Präsupposition:

Their findings about the structure of [the] text contradict the general conception that they use as their model. Not only do they remain unaware of this discrepancy, but they seem to thrive on it and owe their [...] insights to the assumptions

1 “[...] those texts that we now would call scientific [...] were accepted in the Middle Ages, and accepted as ‘true,’ only when marked with the name of their author. ‘Hippocrates said,’ ‘Pliny recounts’ were [...] formulas of [...] authority; they were the markers [...] of demonstrated truth. A reversal occurred in the seventeenth or eighteenth century. Scientific discourses began to be received for themselves, in the anonymity of [...] demonstrable truth; their membership in a systematic ensemble, and not the reference to the individual who produced them, stood as their guarantee” (Michel Foucault. “What is an author?”. *Modern Criticism and Theory: A Reader*. Ed. David Lodge. London & New York: Longman, 1988, 203).

2 “[commentarii] in aliud sunt [...] breves et contracti, diffunduntur vero, si [...] quid adferre queat commentator experitur [...]; hujus notae scriptores non tam alieni operis expositores dici debeant quam auctores proprii” (*De Ratione dicendi III, 11*; zitiert in: *der kommentar in der renaissance*, 9.).

3 Diese Schlußfolgerung resultiert aus der positiven Umformulierung von August Bucks Anmerkung zu Vives, derzufolge die “strikte Unterordnung des Kommentars unter den zu kommentierenden Text, sowie das Verbot von Digressionen [...] den Verzicht auf den Anspruch, dem Kommentar einen literarischen Rang mit den entsprechenden ästhetischen Qualitäten zuzugestehen”, bedeute (*der kommentar in der renaissance*, 9)..

4 “[...] the phantastic fiction he writes” kann sich sowohl auf Nabokovs fiktionales Œuvre als auch auf die Version selbst beziehen.

these insights disprove.¹

Die eingangs angekündigte Akzentverschiebung besteht nun darin, die von Gerschekron und Wilson für den Nabokovschen Text veranschlagten Charakteristika nicht als Störfaktoren innerhalb eines durch sie selbst diskreditierten theoretischen Rahmens zu behandeln, sondern sie in ihrer textkonstitutiven Funktion auszuwerten.

Auf der Folie der Intrusionen der Verfasserinstanz zunächst in den Kommentar, die diesen als rein 'wissenschaftlich-objektiven' diskreditieren, indem sie die Penchants des Verfassers zeigen, soll im Anschluß die These der Re-Fiktionalisierung der Version eingeholt werden.

2. Rollenspiele im Kommentar

Das eindeutigste Signal der Intrusion der Subjektivität der Verfasserinstanz in den Text bildet deren Aufsplitterung in Rollen, wodurch die Varianz der 'Intentionen' des Verfassers hinsichtlich seines Untersuchungsgegenstandes, d. h. der Übersetzung bzw. der Vorlage, zum Vorschein tritt. Im folgenden seien die prominentesten Rollen des Verfassers vorgestellt.

2.1. Parameter: Der Verfasser als Philologe, Übersetzer und Wissenschaftler?

Ganz entschieden unterstreicht Nabokov gleich zu Beginn der Replik auf seine Kritiker die von ihm selbst durchgeführte Differenzierung zwischen dem Dichter 'Nabokov' und dem Gelehrten 'Nabokov':

In regard to my novels my position is different: I cannot imagine myself writing a letter-to-the-editor in reply to an unfavourable review [...]. If, however, adverse criticism happens to be directed not at those acts of fancy, but at such a matter-of-fact work of reference as my annotated translation of *Eugene Onegin* [...] other considerations take over. [...] *If told I am a bad poet, I smile; but if told I am a poor scholar, I reach for my heaviest dictionary* [Herv. d. Verf.] ("Reply to My Critics", 300).

Mit dem entsprechenden Nachdruck tritt Nabokov seinen Lesern im Vorwort² zu sei-

1 Paul de Man. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 2nd. rev. ed. Introd. by Wlad Godzich. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983 (= *Theory and History of Literature* 7), ix.

2 In seiner ausführlichen Studie zu den 'Paratexten' von Texten sieht Genette "eine [...] originale Funktion des Vorworts" im "erklärenden Kommentar" (*Paratexte*, 207) und betont: "Das Originalvorwort präsentiert und kommentiert den Text [...] und die Anmerkungen [...] verlängern und detaillieren diesen Kommentar, indem sie den Text im einzelnen kommentieren" (313). Insofern werden in dieser Arbeit Vorwort und Kommentar kurzgeschlossen.

ner Übersetzung als unerschütterlicher "Literalist" (*EO*, I, viii) und "faithful translator" (x), als Wissenschaftler und Fachmann auf seinem Gebiet und nicht zuletzt als Literaturprofessor an einer der renommiertesten Universitäten der USA (Cornell) entgegen, dessen akademisches und pädagogisches Postulat einer Übersetzung unter Bewahrung der "Vollständigkeit der Bedeutung" (x) und gleichzeitiger Klarifizierung "[of] many special matters in the Commentary" sich von vornherein jeglicher "commercial poetization" (ix) und "pleasure-measure"-Leserorientierung (ix) entgegensetzt. Eine derartige Einführung in die vierbändige und ungefähr 1800 Seiten lange Frucht mehrjähriger¹ philologischer Anstrengungen, scheint das Textkorpus unwillkürlich dem wissenschaftlichen Genre zuzuweisen, mithin den gattungsklassifikatorischen Parameter seiner Beurteilung zu konstituieren.

Kein Wunder also, daß die Kritik Nabokovs Version innerhalb des von diesem selbst suggerierten Bewertungsrahmens rezipierte und solche Passagen im ('eentlichen') Kommentar, die das Vorwort nicht philologisch "verlängern und detaillieren" (Genette, *Paratexte*, 313), als störende Fremdkörper abwertete und angesichts deren großer Häufigkeit zum Urteil des Mangels an 'gesundem (Philologen)verstand' gelangte.

Übersehen wird bei einer derartig durch Nabokov selbst gesteuerten Lektüre aber, daß bereits im Vorwort die scheinbare Beteuerung der Wissenschaftlichkeit, mithin 'Objektivität', durch die Ankündigung einer gänzlich subjektiven Verfahrensweise relativiert wird:

In transposing *Eugene Onegin* from Pushkin's Russian into my English [...] [Herv. d. Verf.] (*EO*, I, x).

Die Verwendung einer eigenen, individuellen Sprache läuft naturgemäß dem philologisch-wissenschaftlichen Diskurs möglichst großer Transparenz zum Zweck der Einsicht und Nachprüfbarkeit² entgegen, weswegen Wilsons Kritik, die Übersetzung zeuge von einer "addiction to rare and unfamiliar words, which, in view of the declared intention to stick so close to the text that it may be used as a trot, are entirely inappropriate" (3), aufgrund ihrer willkürlichen Reduktion des Textes auf *eine* homogene Intention diesem von vornherein nicht gerecht werden kann.

Die individuelle Zuschreibung des Textes durch das Possessivpronomen "my" wird im Kommentar eigens unterstrichen und intensiviert durch Nabokovs Desavouierung der Rolle des bloßen, "unpersönlichen Interpreten des fremden Autors" zugunsten seines Selbstverständnisses als Autors des 'eigenen' '*Onegin*'. Dies geht ganz besonders aus folgenden Worten hervor:

1 Nabokov begann seine Arbeit an der 1964 veröffentlichten Übersetzung 1950 und schloß sie in groben Zügen 1958 ab. Vgl. *EO*, I, xi und den Brief Vera Nabokovs an Peter Russel vom 12. März, 1958, in: *Selected Letters*, 252.

2 Dies zumindest implizieren z. B. Levýs Diktum der 'Erfassung, Erhaltung und Vermittlung' unter Vermeidung von subjektiver Einmischung des Übersetzers und Wilsons Vorstellung des sich für einen "scholarly und erudite" Text Zielenden (s. oben).

In various works that I have glanced through in connection with *my Onegin* [Herv. d. Verf.] (EO, I, 152).

Die Tatsache nun, daß dem Philologen und Wissenschaftler 'Nabokov' von Anbeginn an ein unakademischer Individualist an die Seite gestellt wird, daß mithin die Verfasserinstanz von Anfang an nicht als monolithische eingeführt wird, unterminiert den nur scheinbar einzig intendierten Charakter des Textes als eines wissenschaftlich-expositorischen (Wilson) und läßt die letzteres verheißende Verfasserinstanz als nur eine von – zu Beginn: – mindestens zweien erscheinen. Wie sich im Verlauf des Kommentars jedoch herausstellt, gesellen sich noch weitere Rollen des Kommentators zu den beiden genannten.

2. 2. Autobiographische Stilisierung des Verfassers als Person, Künstler und Kritiker¹

Die durch den Besitz einer eigenen Sprache ("my English") indizierte Individualität bzw. Subjektivität des Verfassers wird nun auch autobiographisch in den Text eingebracht. Bereits im Vorwort thematisiert Nabokov die mehrjährige Entstehungszeit der Übersetzung und liefert geographische wie zeitlich Daten, die mit seiner Biographie korrespondieren:

The writing [...] was prompted about 1950, in Ithaca, New York [...] and [...] kept growing [...] for about eight years [...] (EO, I, xi).

In der Anmerkung zum vierzehnten Vers der dritten Strophe des ersten Kapitels – genauer gesagt, zum Eigennamen "Летний сад" –, in welcher unter anderem Onegins Kindheitsspaziergänge unter der Obhut 'Monsieur l'abbés' im 'Sommergarten' zu St. Petersburg um 1800² beschrieben werden, wird der im Vorwort initiierte autobiographische Strang wieder aufgenommen: Im Gewand der Selbststilisierung wartet der Verfasser mit folgender – biographisch verifizierbarer³ – Information auf:

[...] there [sc. im 'Sommergarten'], a hundred years later, I, too, was walked by a tutor (EO, II, 41).

Schon bald darauf, in der Anmerkung zum neunten Vers von Strophe XXVII, in der

1 Das Verfahren der autobiographischen Intrusion des Kommentators in seinen Text ist keineswegs ungewöhnlich. Vgl. z. B. Michelets Reminiszenzen in den "Notes et éclaircissements" zu *La Sourcière*: "J'ai parlé deux fois de Toulon. [...] Il m'a porté bonheur. [...] Quel aimable accueil j'y trouvais! Quels amis [...]" (Jules Michelet. *La Sourcière*. Chronologie et préface par Paul Viallaneix. Paris: Garnier-Flammarion, 1966, 305f.).

2 Nabokov setzt Onegins 'Geburt' auf das Jahr 1795 an; vgl. EO, II, 170.

3 Nabokov wurde 1899 in St. Petersburg geboren und verbrachte dort seine Kindheit und Jugend.

Puškin die regenbogenartigen Reflexe der Kutschenlampen im Schnee St. Petersburgs beschreibt, stattet der stilisierte Verfasser dem Text einen weiteren, der Explikation ebenso undienlichen Besuch ab. Auch diesmal löst ein Wort – “радуги” – eine Erinnerung Nabokovs aus:

[...] My own sixty-year old remembrance is not so much of prismatic colors cast upon snowdrifts by the two lateral lanterns of a brougham as of iridescent spicules around blurry street lights coming through its frost-foliated windows and breaking along the rim of the glass (*EO*, II, 110).

Eine weitere, äußerst subtile, weil über einen nur scheinbar bloß auf biblische Rede verweisenden Sprachgestus stattfindende und aufgrund ihrer Bildhaftigkeit eher verdunkelnde denn explizierende Intrusion des Verfassers – diesmal im Rahmen seiner künstlerischen Biographie –, läßt sich in der Anmerkung zu Eins: XXVIII: 11–12 verzeichnen:

Here, as so often in *EO*, a miracle of phrasing turns water into wine.

Durch die in neutestamentarische Worte gekleidete Suggestion, Puškin könne Jesus gleich Wunder vollbringen¹, wird zunächst ersterer dem Göttlichen angenähert. Wie aber folgender Verweis zu erkennen gibt, gilt die eigentliche Apotheose Nabokov selbst, der mit diesen Worten indirekt eine Antwort auf Puškins Selbstverständnis als jüngstes Glied der Filiation Horaz–Deržavin–Lomonosov–Puškin² liefert und diese durch die eigene künstlerisch–literarische Filiation zu überbieten sucht:

I used to be a little conjuror when I was a boy. I loved doing simple tricks – turning water into wine, that kind of thing; but I think I'm in good company because all art is deception [...] (*Strong Opinions*, 11).

Das ambivalente “I'm in good company because all art is deception” kann sich kontextuell eigentlich nur auf denjenigen ‘Künstler’ beziehen, dem Nabokov das geschilderte Kunststück als einzigem ‘abgeguckt’ haben kann – Jesus. Dadurch nun, daß Nabokov Puškin in seiner Anmerkung zugesteht, dasselbe Kunststück vollbringen zu können, wird letzterer in den Kreis der ‘Künstler Nabokov und Jesus’ aufgenommen. Auf diese Weise scheint der Verfasser stilschweigend seine eigene – diejenige Puškins ins Göttliche übersteigende – künstlerische Filiation zu konstruieren: ‘Gott’–Puškin–Nabokov.

Das eigene künstlerische Credo faßt der Autor lapidar mit den Worten zusammen:

1 Johannes 2, 9 und 4, 46.

2 Gemeint ist Puškins Aneignung des Horazschen “Exegi monumentum [...]” (*Carmina* III, 30) über Lomonosovs *Посылка* (1747) und Deržavins *Памятник* (1796) in seinem Gedicht “Я памятник себе воздвиг нерукотворный [...]” (1836); vgl. Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990, 303–353.

I have gone at some length [...] in order to stress once again the difference between the reality of art and the unreality of history (III, 177).

Abgesehen von diesen markanten Pfeilern der festen, textuellen Etablierung des stilisierten Nabokov als reale Person und als Künstler wimmelt der Kommentar auch noch von all jenen unzähligen literaturkritischen Meinungsergießungen des Verfassers¹, die eindeutig auf seine Subjektivität verweisen, und angesichts ihrer 'Unwissenschaftlichkeit' (und thematischen Willkürlichkeit) die Kritiker konsternierten. Die schillerndsten Beispiele lauten: "insipid Virgil and his pale pederasts" (EO, II, 55), "Stendhal's much overrated *Le Rouge et le noir*" (90), "the famous but talentless Vissarion Belinski" (137), "pedestrian verses, like all Voltaire's verses" (147), "Mme de Staël's *De l'Allemagne* (a very mediocre work, which she completed in collaboration with the well-meaning but *talentlos* August Wilhelm Schlegel" (230), "Fyodor Dostoevski, a much overrated, sentimental, and Gothic novelist of the time" (III, 191), "The Deutsch version commits a kind of rhetorical *hara-kiri*" (243). Hierzu gehören auch jene Meinungsbekundungen Nabokovs, die beispielsweise seine kulinarischen Präferenzen zum Vorschein bringen und so ebenfalls zur Charakterisierung seiner stilisierten Person beitragen, wie die Anmerkungen zu Eins: XVI: 10, Eins: XXXVII: 8 und Zwei: XXXV: 3 mehr als deutlich bezeugen:

10/ truffles: These delicious fungi were appreciated to a degree that we, in a palateless age of artificial flavors might hardly credit (I, 73).

8 / beefsteaks: The European beefsteak used to be a small, thick, dark, ruddy, juicy, soft, special cut of tenderloin steak, with a generous edge of amber fat on the knife side. It had little, if anything, in common with our American "steaks" – the tasteless meat of restless cattle (I, 149).

The Russian festive food, *blint* [...]. are light, fluffy, raised pancakes of yeasted dough, very thin and delicate in comparison with our American variety (I, 299).

2.3. Der sozio-politische Kommentator und Ideologiekritiker

Ebensowenig wie Nabokovs Selbststilisierung und seine Kondamnationen bekannter Autoren und ihrer Werke tragen auch die über den Kommentar verteilten, sich z. T. ironisch gebenden ideologiekritischen Äußerungen des Verfassers gegenüber dem so-

¹ Ein berühmter Vorläufer Nabokovs bezüglich der Kundgebung seiner persönlichen literarischen Meinung im Kommentar ist Voltaire, der in seinen *Cornellie-Kommentaren* seinen Ansichten freien Lauf läßt; vgl. z. B.: "C'est ici un défaut intolérable pour nous [sc. Voltaire] [...]" und "Un tel abus de mots [...]" (Voltaire, François-Marie. *Commentaires sur Cornelle* Critical edition by David Williams. *The Complete Works of Voltaire*. Vol. 53–55. Baubury, Oxfordshire: The Voltaire Foundation Thorpe Mandeville House, 1974, 56 und 154).

zio-politischen System des zaristischen Rußland und der ehemaligen UdSSR sowie der in letzterer praktizierten Literaturwissenschaft zur erläuternden Diskussion der Übersetzung oder ihrer Vorlage bei. Vielmehr konstituieren sie eine Persona, die sich sowohl vom Philologen 'Nabokov' als auch von der stilisierten Person Nabokovs unterscheidet. Anhand einiger besonders herausragender Passagen soll dies kurz vor Augen geführt werden.

In der Anmerkung zu Eins: XVII: 7 schweift der Kommentator von der eigentlichen Besprechung seines Textes ab und vertieft sich in militärische Budgetfragen Alexanders I. und die Errichtung kostendrückender Militärsiedlungen durch letzteren. Ein historisches Faktum löst nun eine hinsichtlich der eigentlichen Aufgabe willkürliche politiko-ideologische Assoziation im Kommentator aus und fördert im Kleid der Ironie eine systemkritische Aussage zutage:

Military settlements were a dim foreglimpse of the considerably more efficient and extensive Soviet labor camps established in 1920 by Lenin and still thriving (1973) (EO, II, 78).

In der Anmerkung zu Eins: XLV: 5:, in der Puškin von der verträumten Art Onegins handelt, vermag der Kommentator einen ideologiekritischen Seitenhieb gegen die russische 'Ideen'-Philologie nicht zu unterdrücken und intensiviert ihn noch durch die syntagmatische Poetisierung seiner Kritik in Form eines Polypotons in der Anmerkung zu Zwei: V: 14:

What exactly were Onegin's dreams in 1820 we neither know nor care (Russian commentators have hoped they were on "politico-economical subjects") (II, 169). Of late, Soviet *ideallists* have considerably *idealized* Onegin's ideology [Herv. d. Verf.] (II, 227).

In dieselbe Richtung bewegt sich auch folgende Kritik Nabokovs:

Thus a character [sc. Onegin] borrowed from books but brilliantly recomposed by a great poet [sc. Puškin] [...] is treated by Russian pedants as a sociological and historical phenomenon [...] (II, 151).

In der Anmerkung zu Zwei: XXIV: 1 wandelt sich der Seitenhieb zu einer regelrechten, unter dem ironischen Deckmantel der verschmähten Typendiskussion kachierten Invektive gegen die politischen und sozio-ideologischen Voraussetzungen der sowjetischen Philologie und Literaturproduktion, wobei auch die Bolschewisten selbst nicht verschont werden:

[...] just before the revolution of November, 1917, the leadership of which was taken over by matter-of-fact, heavily booted men. In Soviet literature, the image of Tatiana has been superseded by that of her sister Olga [...]. Olga is the good girl of Soviet fiction; she is the one who straightens things out at the factory, discovers sabotage, makes speeches [...] (II, 281).

Im Zusammenhang mit Puškins Verbannung durch Alexander I. wird an anderer Stelle die Kritik an den despotisch-totalitären Sanktions- bzw. Repressionsmechanismen Rußlands und der UdSSR wieder aufgegriffen:

[...] the despotism of Alexander I [...] (III, 331). [...] the tsar threatened to dispatch him [sc. Puškin] to a monastery in the polar region [...], where a hundred years later, the Soviets were to have one of their most infamous and inhuman concentration camps (207).

Obwohl man versucht sein könnte, Äußerungen solcher Art ebenfalls der stilisierten Person 'Nabokov' mit ihren literarischen und politischen Ansichten zuzurechnen, zumal sie mit den Positionen des realen Nabokov – wie aus manchen Interviews hervorgeht – absolut übereinstimmen¹, scheint es doch – aufgrund ihrer permanenten und im Rahmen eines putativ philologischen Kommentars deplazierten Präsenz – gerechtfertigt, sie *qua* durchgehendes Verfahren als eigenständige Rolle zu behandeln.

2. 4. Der Verfasser als Konkurrent seines Autors

Einen weiteren Aspekt der Selbststilisierung des Verfassers bildet seine Rolle als Konkurrent seines Autors. Das Konkurrenzverhältnis schlägt sich in zwei Textstrategien nieder: Einerseits im Versuch des Kommentators, die Gattung seiner Vorlage auf dem Wege der Rhetorik bzw. der diegetischen Selbstinszenierung in der Rolle eines Erzählers zu imitieren; andererseits in der textuell rein quantitativen Überbietung der Vorlage.

Es hat den Anschein, als kehre der Verfasser die dem Original untergeordnete Position seiner Übersetzung *qua* "pony", d. h. 'Lesehilfe', im Kommentar um und verlagere die von Quintilian für die Übersetzung veranschlagten Verfahren der *aemulatio* bzw. des *certamen*² in den Kommentar. Die eigene Übersetzung und auch der Originaltext selbst scheinen dem Kommentator als Stimulus für die Entfaltung eigener artistischer Aspirationen sowie für die "Inszenierung eigener Bildungspotenz" zu dienen – als sei das gesamte Übersetzungsvorhaben "um des Kommentierens willen konzipiert"³:

1 Vgl. z. B. folgende Äußerungen Nabokovs: "Nothing bores me more than political novels and the literature of social intent" (*Strong Opinions*, 3). "I will never go back, for the simple reason that all the Russia I need is always with me [...]. And anyway, the grotesque shadow of a police state will not be dispelled in my lifetime" (10).

2 "Neque ergo paraphrasim esse interpretationem tantum volo sed [...] certamen et aemulationem" (Quintilian, *Institutio oratoria*, 10, 5, 4; zitiert nach: Rolf Klopfer. *Die Theorie der literarischen Übersetzung: Romanisch-deutscher Sprachbereich*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1967 [= Freiburger Schriften zur Romanischen Philologie 12], 24).

3 Günter Hess. "Kommentarstruktur und Leser: 'Das Lob der Torheit' des Erasmus von Rotterdam, kommentiert von Gerard Listrius und Sebastian Frank." *Der Kommentar in der renaissance*, 146.

Bildet doch die eigentliche Übersetzung weniger als ein Viertel des gesamten Textkorpus der Version. Ebenso wie Listrius, dem bei der Kommentierung des *Moriae Encomium* (1511) des Erasmus jene “permulta, quae non nisi ab eruditis et attentis possint intellegi [...] ob allusiones et crebras et tacitas [...]” als Ausgangspunkt seiner ingeniosen Dechiffrierung in Form von “scholiis in loco additis” (Hess, 146) dienen, benutzt Nabokov (nicht nur Anspielungen Puškins jedweder Art, sondern auch) ganz beliebige Ausdrücke und Passagen als Vorwand, seine eigene Erudition und Schreiblust zur Schau zu stellen. Ausgehend von dem nicht allzu langen Roman produziert er so einen Text, dessen Kommentarteil mit Quantität das wettzumachen sucht, was die Vorlage der Übersetzung an Qualität vorauszuhaben scheint.¹

2. 4. 1. Der Verfasser als Romancier

Als Romancier entpuppt sich der Kommentator aufgrund der Verwendung rhetorischer Verfahren, die – im Gegensatz zu den Verfahren der expositorischen Textgattung, zu welcher auch der philologische, mithin wissenschaftliche Kommentar gehört – für die narrative Textgattung, insbesondere für den Roman, kennzeichnend sind.² Gemeint sind jene rhetorischen Formeln, deren sich der (auktoriale) Erzähler bedient³, um den Leser zu apostrophieren bzw. ihn in den Erzählraum einzubeziehen – wie z. B. “Reader, I think [...]”⁴ oder “Читатель, мы теперь оставим [Herv. d. Verf.]” bzw. “Аавню не новыми для нас [Herv. d. Verf.]”⁵ in Puškins Roman (Acht: XLVIII: 9 und Zwei: XIX: 14) –, um sich auf den Protagonisten bzw. auf andere Akteure seiner Fiktion zu beziehen – z. B. “Our youth [...]”, “Our hero [...]”, “Our landlord [...]”⁶ bzw. “И здесь героя моего [Herv. d. Verf.]” bei Puškin (Acht: XLVIII: 7) – oder schließlich um eine Abschweifung von bzw. Rückkehr zum eigentlichen Handlungsfaden zu signalisieren, wie z. B. “И в сторону свой путь направим” bei Puškin (Sieben: LV: 3) bzw. “To return therefore [...]”⁷.

An diversen Stellen seines Kommentars implementiert Nabokov derartige, auf einen

1 Der Roman hat im Russischen etwa 170 Seiten, Nabokovs Text dagegen ungefähr 1800.

2 Die im folgenden aufgelisteten Formeln werden nicht als sprachonthologisches Kriterium der Narrativik bzw. Fiktionalität betrachtet. Signalfunktion kommt ihnen ausschließlich aus dem Grunde zu, daß sie einen typisch narrativen Verfahrensmodus darstellen.

3 Nabokov selbst geht auf diese rhetorischen Formeln der Narrativik in seiner Einleitung ein und nennt sie “rhetorical [...] types of transition” (EO, I, 18).

4 Vgl. Henry Fielding. *Tom Jones*. London: Methuen & Co, 1905, 4.

5 Nabokov selbst kommentiert hinsichtlich Zwei: XIX: 14 das rhetorische Verfahren der Lesereinbeziehung in diesem Sinn: “[...] to us: To Pushkin, Onegin, and the novel’s third protagonist, the Reader [...]” (EO, I, 268).

6 Fielding, 99, 102 und 412.

7 Fielding, 76. Nabokov führt diesbezüglich die Beispiele “ ‘Let us return to our hero’ ” und “ ‘Allow me now, reader’ ” (EO, I, 18) an.

auktorialen Erzähler verweisende Sprachformeln und stilisiert die Sprecherinstanz dadurch gleichsam zum Erzähler des Kommentars. Diesem wiederum werden so Charakteristika narrativer Texte zugewiesen. Die prominentesten Beispiele sind "my *Onegin*" (EO, I, 152), die fast durchgehende Designierung Puškins als "our poet" (II, 166, 175f., 192, 217, 233, 471; III, 31, 45, 148, 254, 285, 308, 325, 348, 352, 261, 268, 371, 376), "our hero" (II, 219), wobei nicht klar ist ob Nabokov Puškin oder Onegin meint, "our travelers" (II, 287), "my author's mistake" (308), "we now return to the main road" (II, 94), "As we part with Onegin" (III, 243) und "Let us now follow Pushkin" (367).

Die rhetorische Stilisierung des Kommentators zum auktorialen Erzähler wird ihrerseits inhaltlich fortgeführt. Ein hervorragendes Beispiel hierfür bietet die Darstellung der Todesumstände Puškins, in welcher sich das schriftstellerisch-artistische Anliegen des Kommentators ganz offenkundig zu erkennen gibt. Letzteres kann an der – aus wissenschaftlicher Sicht – nicht pertinenten atmosphärischen Beschreibung, an der poetisierenden Sprachverwendung – Setzung von Attributen, Einführung der direkten Rede – und an der Selbststilisierung des die Gedanken seines 'Helden' lesenden Kommentators zum genuin auktorialen Erzähler festgemacht werden:

The duel took place on Wednesday, January 27. [...] about 4. P. M., with *dusk already dulling the frosty air* [...] Pushkin took *slow and careful aim* at his adversary, [...] and *thinking he had killed him*, exclaimed, "Bravo!" and threw his pistol up into the air [Herv. d. Verf.] (III, 50).

2. 4. 2. Konkurrenz durch Quantität

Veranschaulichen läßt sich dieser Aspekt des Konkurrenzschöpfertums besonders gut an den zahlreichen Digressionen des Kommentators, die in keinem Verhältnis zu den sie auslösenden Textstellen stehen. Einige der prominentesten seien hier vorgestellt.

Die sogenannte "Pedal Digression" der Strophen XXIX–XXXIV des ersten Kapitels duplizierend ergießt sich Nabokov auf etwa 25 Seiten (EO, II, 115–142) in historisch-biographischen Spekulationen über den Besitzer der von Puškin besungenen "ножки".

Puškins Erwähnung des "Журчанье тихого ручья" auf Onegins Landsitz in Eins: LIV: 4 veranlaßt Nabokov auf ca. sechs Seiten (II, 198–203) die diversen Arten (in der Literatur) existierender Wasserläufe zu diskutieren ('brook', 'brooklet', 'stream', 'rill', 'streamlet', 'rillet', 'river'; vgl. 199f.) und akribisch die 'flußgeographischen' Verhältnisse der literarischen Landschaft, in die das Romangeschehen eingebettet ist, zu rekonstruieren, wobei auch ein spielerischer, den Roman fortschreibender und so zu überbieten trachtender Vergleich¹ seitens des Kommentators nicht fehlt:

¹ Daß Onegin am örtlichen Hellepont zu baden pflegt, verbürgt nur die Einbildungskraft des Kommentators.

A brook or brooklet running through [...] Lenski's estate [...] passes the back of the Larin garden and park [...] and, after turning around a hill [...], runs through the groves belonging to Onegin [...]. The anonymous river into which the brook flows [...] is the local "Hellasport" where Onegin goes for swims [Herv. d. Verf.] (II, 200f.).

Das von Puškin in Zwei: XVII: 13–4 angesprochene Kartenspiel ("И деков верный капитал/Коварной двойке не вверял") veranlaßt den Kommentator – über den Verweis auf vier Strophen (Zwei: XVIIa–XVII d) der handschriftlichen, nicht in den publizierten Text aufgenommenen Reinschrift Puškins – auf neun Seiten (II, 259–267) detailliert auf die zur Zeit Puškins üblichen Kartenspiele einzugehen.

Ein weiteres Beispiel der Abschweifungen des Kommentators bildet die philologisch–historische Digression zum Term "романтизм" in Sechs: XXIII: 2. Auf sechs Seiten (III, 32–37) gibt der Kommentator seine eigenen Vorstellungen zur in Frage stehenden literarischen Epoche kund und liefert einige "practical definitions".

Abschließend sei der fast zehneitige Exkurs (III, 43–52) des Kommentators zur Duellpraxis des frühen 19. Jh. s. angeführt, der anläßlich der in Sechs: XXIX–XXX beschriebenen Begegnung zwischen Lenskij und Onegin inszeniert wird.

2.5. Auswertung

Die eruierte Rollenvielfalt der Kommentatorinstanz läßt es als wenig sinnvoll erscheinen, den Kommentar vor dem Hintergrund eines einzigen relevanten Parameters – des wissenschaftlich–philologischen – zu bewerten.

Zwar dient der Kommentar primär natürlich der Diskussion und (totalen) Explikation des Textes, jedoch wird diese seine Funktion systematisch von so vielen weiteren Strategien durchbrochen, daß die Plurifunktionalität gleichsam zum Hauptmerkmal des Textes avanciert.

Analog zur zweifachen Konstitution der Übersetzung läßt sich somit feststellen, daß auch der Kommentar durch die Interferenz zweier textorganisierender Verfahren konstituiert wird: des primären, inhaltlich bestimmten Verfahrens der philologischen und historischen Explikation mit Anspruch auf Transparenz, Objektivität und Verifizierbarkeit¹, das durch den 'verlässlichen' Philologen und Wissenschaftler 'Nabokov' suggeriert wird; und der sekundären, das primäre Verfahren überlagernden Strategie der (gleichzeitigen) Unterminierung der vermeintlichen Homogenität der Instanz des Kommentators als "unpersönlicher Interpret" durch die Etablierung scheinbar diverser Vermittlungsinstanzen bzw. der Aufsplitterung des Kommentators in Rollen. Eine derartige Rollenvielfalt bietet "ein breites Spektrum an Perspektiven" (Hof,

¹ In diesem Sinne unterstreicht Nabokov: "My facts are objective and irrefutable [...]. I prove with absolute certainty [...]" ("Reply to My Critics", 322f.).

135) nicht nur auf den Textgegenstand, sondern auch auf die einzelnen Rollen selbst. Ein jeder Vermittlungsvorgang offenbart sich *qua* Rolle als relativ-subjektiver und beleuchtet nur einen unter vielen möglichen Aspekten des Textgegenstandes aus nur einem unter vielen möglichen Blickwinkeln. Keine der Rollen vermag im so entstandenen Geflecht die Einheitlichkeit einer Textstrategie zu verbürgen, mithin das Strukturzentrum zu bilden, "qui par définition est unique [...] dans une structure, [et] cela même qui, commandant la structure, échappe à la structuralité" – zumal wenn selbst die vermeintlich zentrale, somit Stringenz und Objektivität garantierende Position des Philologen und Gelehrten sich keineswegs als "soustrait[é] au jeu"¹ erweist.

Kaum hat der Philologe das Wort, mischt sich der politische Kommentator ein, stellt eine Distanz zu seinem Vorgänger her und bricht so die eingeschlagene Vermittlungsausrichtung. Letzterer wiederum muß das Wort schon bald an die nächste Kommentatorrolle abgeben, z. B. an den Kritiker Nabokov etc.. Bezeichnend ist hierbei auch die Tatsache, daß eine jede Kommentatorrolle gleichsam ihr eigenes Kommentargenre initiiert: den philologischen Kommentar, den politischen Kommentar, den feuilletonistischen Kommentar etc.. Eine fast unmittelbare Textfolge mag diese Diversität der Perspektiven und thematischen Aspekte verdeutlichen:

[...] unkind/ zloy: Also "wicked," "evil," "vicious," "malignant," "bad," (I, 76).

[...] the [...] and extensive Soviet labor camps [were] established in 1920 by Lenin and [are] still thriving (1973)(78).

Pavel Katenin (1792–1853). Much overrated by his friend Pushkin – who overrated also le grand (Pierre) Corneille, whose bombastic and platitudinous Cid (1637) Katenin "translated" into Russian (1822) (83).

Insofern nun eine potentiell homogene 'Welt' des Kommentars durch die Heterogenität der Rollen des Kommentators *in nuce* verhindert wird, kann von einem Authentizitätsverlust innerhalb des Textes gesprochen werden: dahingehend nämlich, daß allen Aussagen als unterschiedlichen Standpunkten unterschiedlicher 'Aussagesubjekte' die gleiche Daseinsberechtigung zukommt, daß keine sich *a priori* größerer Legitimation als eine andere zu erfreuen vermag. Dies wiederum bedeutet, daß zunächst jede Rolle gleichermaßen glaubwürdig und aufgrund ihrer jeweiligen Relativität und Subjektivität gleichermaßen unzuverlässig² ist – sowohl als Garant des Berichte-

1 Vgl. Jacques Derrida. "La Structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines". *L'Écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil, 1967, 410f.

2 Renate Hof bezeichnet 'unzuverlässiges Erzählen' als "ein [...] Spiel mit den Variationsmöglichkeiten der [...] Distanz" z. B. zwischen Erzähler und erzähltem Geschehen, zwischen den diversen Rollen, die ein Erzähler annimmt, und zwischen erzählendem Ich und erzähltem Ich. Als unzuverlässig erweist sich dabei die "Art der Vermittlung eines [...] Geschehens und damit auch die expliziten und impliziten Bewertungen und Stellungnahmen" der Vermittlungsinstanz. "Dem Leser werden Informationen gegeben", z. B. daß es mehrere Vermittlungsinstanzen im Text gibt, "die deutlich machen, daß" die jeweilige Vermittlungsinstanz, d. h. Rolle, nur *ein* "wenn auch sehr wichtiges – Kommunikationsmittel" des Textes ist. Ein wichtiges Moment der Unzuverlässigkeit einer Vermittlungsinstanz bekundet sich z. B. auch darin, "daß bestimmte Interessen des

ten als auch in bezug auf das jeweilige Vermittlungsverfahren¹ selbst. Weil der durch jede Rolle initiierte Kommentar, mithin Texttyp, sogleich von einem andern, durch eine weitere Rolle initiierten, Kommentar, mithin Texttyp, abgelöst wird, ist keine der Rollen imstande, jenen textuell-typologischen Rahmen, den sie zu konstruieren sucht und innerhalb dessen der "Status der [...] [jeweils berichteten] Fakten gesichert" (Hof, 52) wäre, zu verbürgen und durchzuhalten.

In einem nächsten Schritt repliziert nun Nabokov die 'extrainstanziell' inszenierte Distanzierungs- und mithin Destabilisierungsstrategie der einzelnen Rollen untereinander 'intrainstanziell', d. h. innerhalb der einzelnen Rollen selbst, und vollzieht so den Übergang vom ironisierenden Verfahren der Unzuverlässigkeit² des Kommentators in seinen respektiven Rollen hin zur eigentlichen Strategie der bewußten (Selbst)ironie.³

Die "Funktion der Ironie besteht in der Solidarisierung zwischen zwei Personen gegenüber einem 'Opfer', das als Objekt der Ironie bloßgestellt wird" (Hof, 146), wobei sich das jeweilige Kommentator-Ich als "Subjekt der Ironie [...] mit Hilfe eines Ironiesignals von seinen Äußerungen distanziert und seinem Zuhörer diese Distanz zu erkennen gibt. Nur so ist die für jede Ironie nötige Solidarisierung mit dem Kommunikationspartner möglich" (Hof, 151). Dabei bildet der Kontrast zwischen zwei einander entgegengesetzten Positionen ein und desselben Sprechers, d. h. der jeweiligen Vermittlungsinstanz, das Ironiesignal.⁴

Erzählers so deutlich werden, daß sie die" Information, die er liefert, "zu überlagern und zu beherrschen scheinen"; vgl. vor allem Hof, 36 und 42.

1 Renate Hof führt diese Unterscheidung, die sich übrigens bei Booth nicht findet, ein: "Man sollte [...] zwischen zwei Begriffen trennen [...]: Unzuverlässigkeit und Unglaubwürdigkeit. Ein unzuverlässiger [...] Sprecher, [...] muß nicht unglaubwürdig sein. Eben- sowenig wie ein Täuschungsmanöver notwendigerweise Unglaubwürdigkeit impliziert" (55). Booth, von welchem Renate Hof das Konzept des "unreliable narrator" übernimmt (vgl. Hof, 30), differenziert nicht zwischen 'Unglaubwürdigkeit' und 'Unzuverlässigkeit': "For lack of better terms, I have called the narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say the implied author's norms), unreliable when he does not" (Booth, 158f.). Diese Charakterisierung korrespondiert mit Hof's Verständnis des 'unglaubwürdigen' Erzählers (s. unten; vgl. Hof, 151).

2 Insofern 'ironisierend', als "Jeder Art von Rollenspiel [...] Ironie" anhaftet; vgl. Heinrich. F. Pieltz. *Einführung in die rhetorische Textanalyse*. 8. Aufl. Hamburg: Helmut Buske Verlag, 1991, 98.

3 Hof differenziert nicht eindeutig zwischen 'Unzuverlässigkeit' und 'Ironie'. Jedoch geht aus ihren Ausführungen hervor, daß Unzuverlässigkeit eher den deskriptiven Terminus einer generellen Textstrategie als solcher darstellt, während Ironie ein bewußtes Verfahren seitens der Vermittlungsinstanz impliziert. Ein plausibler Unterschied scheint mir auch darin zu bestehen, daß Selbstironie notwendigerweise die Distanzierung eines 'Ichs' von sich selbst zur Voraussetzung hat, mithin einen Bewußtseinsprozeß erfordert, wohingegen sich Unzuverlässigkeit z. B. der apriorischen Präsenz mehrerer 'Ichs' im Text verdanken kann und somit nicht aus dem Bewußtseins- und Willensakt eines 'Ichs' resultieren muß.

4 Vgl. Pieltz, 98.

3. Selbstironie im Kommentar

Die 'intrainstanzielle' Distanzierung einer Vermittlungsinstanz von sich selbst bedeutet eine Verschiebung des Rollenspiels von außen nach innen. Gleichzeitig Subjekt und Objekt der Ironie, stilisiert sich die jeweilige Instanz zu einer 'erzählenden' und einer 'erzählten'. Es soll nun gezeigt werden, inwieweit der Verfasser innerhalb der von ihm jeweils repräsentierten Rolle in ironische Distanz zu sich selbst tritt.

3. 1. Selbstironisierung des Verfassers in der Rolle des Philologen, Übersetzers und Wissenschaftlers

Die mit dieser Rolle verbundenen Charakteristika der Seriosität und methodischen Konsequenz werden von der sie repräsentierenden Vermittlungsinstanz selbst ironisiert, was sich anhand einiger herausragender Textbeispiele im folgenden wird veranschaulichen lassen. Eines betrifft einen der Pfeiler der Übersetzungsmethode als solcher, die beiden folgenden die Implementierung der Methode bzw. ihre Desavouierung im konkreten Übersetzungsvorgang und das letzte den Kommentar im besonderen.

"Rendering, as closely as the associative and syntactical capacities of another language allow, the exact contextual meaning of the original" wurde als einer der Pfeiler der Übersetzungsmethode Nabokovs herausgestellt.¹ Dabei konstituiert sich die kontextuelle Bedeutung des Originals im Zusammenspiel von "social background, [...] fashions, history and period associations [...]". Somit bildet die Bewahrung der 'Assoziationen'² eines Originalausdrucks in der Übersetzung einen Hauptbestandteil der Übersetzungsleistung, was ja auch durch die Erwähnung der "associative [...] capacities" der Rezeptorsprache unterstrichen wird.

Eigens thematisiert wird diese Forderung besonders deutlich in folgender Kommentarpassage:

[...] I decided that "freeman of the greenroom was sufficiently correct (and, in fact, *blended more delicately with the relevant associations in English*) [...]
[Herv. d. Verf.] (EO, II, 78).

Eindeutig wird hier die Wiedergabe des 'Assoziationsgeflechts' der Vorlage in der Übersetzung betont. Wie überrascht mag der Leser jedoch sein, wenn dieselbe Vermittlungsinstanz in der Anmerkung zu Sechs: VII: 9 genau das Gegenteil ihres eigenen Postulats zur Methode erhebt:

1 Vgl. II. 1. 2. 1.

2 Nabokov scheint den Begriff 'Assoziation' im Sinne von 'Konnotation' zu verwenden, zumal allgemein anerkannte, historische und soziale 'Assoziationen', d. h. eigentlich Konnotationen, intendiert sind, mithin nicht individuell-psychologische Prozesse, sondern gesellschaftliche semantische Codes.

I do not think that it is the translator's duty to trouble much about the rendering of associations in his text [...] (III, 11).

Ein derartiger Selbstwiderspruch innerhalb einer Rolle kann als eindeutiges Ironiesignal gewertet werden, wobei das 'frühere Ich' zum Objekt der Ironie wird.

In der bereits zitierten Anmerkung zu Eins: XVII: 8 ("Почетный гражданин кулис"), in welcher der Kommentator die Forderung nach der Wiedergabe von Assoziationen akzentuiert, läßt sich des weiteren auch ein Moment totaler Selbstironisierung verzeichnen. Lakonisch und scheinbar ohne Bedenken gesteht der Verfasser ein, den Pfad des Literalismus verlassen zu haben:

Pochyótniy grazhdanin kulis: After some deliberation [...] I decided that "freeman of the greenroom" was sufficiently correct [...] and had the advantage of better harmony with Pushkin's neat style [...]; after which, I went back to literalism [Herv. d. Verf] (II, 78).

Damit impliziert er, das Geschäft des Übersetzens überhaupt desavouiert und sich zu der Unzahl der von ihm selbst verschmähten und degradierten "hacks" und "poet-asters" gesellt zu haben: Denn für den Übersetzer 'Nabokov' gibt es nur eine Art des Übersetzens, die literale.¹ Wie unerwartet und inkonsequent mag eine derartige Allüre vor dem Hintergrund folgender Worte 'Nabokov's' erscheinen:

In an era of inept and ignorant imitations, whose piped-in background music has hypnotized innocent readers into fearing literality's salutary jolts [...], my method [...] [and] translation [...] [are] unassailable (EO, I, XIII).

Als ebenso selbstironisierend – nicht zuletzt ob der Betonung der Willkürlichkeit ("But somehow [...]") – erweist sich auch die Anmerkung zur kaum noch literalen Übertragung von Eins: XXXV: 5 ("Встаёт купец, идёт разнощик")²:

[...] My version of this line is on the brink of abhorred paraphrase. But somehow I disliked the falsely literal: Rises the merchant, goes [comes, walks] the hawker... (II, 142).

Abschließend sei auf folgende Äußerung des Verfassers in der Rolle des 'scholar' hingewiesen:

1 Es sei noch einmal an folgende Worte Nabokovs erinnert: "The term 'literal translation' is tautological since anything but that is not truly a translation [...]" ("Problems of Translation", 134); und: "Literal [translation] [...]. Only this is true translation" (EO, I, VIII).

2 Nabokovs Übersetzung lautet: "The merchant's up, the hawker's on his way" (EO, I, 111).

In the course of these *casual notes* [...] [Herv. d. Verf.] (III, 183).

Bei all der Bedeutung, die Nabokov dem Kommentar als integralem Bestandteil seiner Übersetzung zumißt, und bei dem textuellen Ausmaß des Kommentars selbst kann dessen Charakterisierung als ‘Gelegenheitsnotizen’ – und dies nach knapp eintausend Seiten Text – nur als Ironie aufgefaßt werden.

3. 2. Selbstironisierung des autobiographisch stilisierten Verfassers

Im Gegensatz zu den Beispielen der Selbstironisierung des Verfassers in der Rolle des Philologen und Übersetzers, die aufgrund ihrer Vielfalt gleichsam einen Paralleldiskurs zu den in IV. 2. 1. angeführten Stilisierungen bilden, nehmen sich die selbstironisierenden Repliken des Verfassers auf seine in IV. 2. 2. dargestellten autobiographischen, eher witzigen Aperçus denn wirklichen Informationsbeiträgen gleichenden, auf keinen Fall jedoch störend in die Domäne des Philologen bzw. Übersetzers ‘Nabokov’ eingreifenden Intrusionen als äußerst rar aus. Dennoch läßt sich auch hier ein schönes Beispiel für die ironische Thematisierung der Fallibilität des eigenen Erinnerungsvermögens durch den Verfasser angeben, in welchem er indirekt zur Vorsicht gegenüber potentiellen, autobiographisch fundierten Aussagen, die zu wissenschaftlichen bzw. philologischen Argumenten umfunktionalisiert werden, mahnt: In der Anmerkung zu Vier: XLIV: 13 (“На тройке чалых лошадей”) z. B. heißt es:

The meaning of *chally*, implying as it does a more or less even mixture of a pale brownish tint with a grayish one, varies slightly in different localities. I see it here as a rather light, delicate dunnish gray coat with dark tail and mane, but I may be influenced by riding-school memories of St. Petersburg [Herv. d. Verf.] (II, 480).

3. 3. Selbstironisierung des Verfassers in der Rolle des Ideologiekritikers

Die eigene Opposition gegenüber der verhaßten und verspotteten russischen bzw. sowjetischen Philologie und den ihr unterliegenden ideologischen Präsuppositionen unterterminierend, übernimmt der Kommentator bisweilen eben jene philologischen Methoden, mithin deren ideologischen Überbau, von welchen er sich eigentlich zu distanzieren vorgibt.

Obwohl Nabokov die Suche nach ‘realen’ Vorbildern literarischer Charaktere sowie deren ideologische Prototypisierung als “fundamentally inept” (III, 177) bezeichnet und die Differenz zwischen “the reality of art and the unreality of history” (177) betont, läßt er sich auf eine fast dreißig Seiten lange Diskussion des potentiellen historischen Modells der von Puškin besungenen “ножки” ein (s. oben). Bevor jedoch der gesamte Exkurs zum Abschluß gebracht worden ist, distanziert sich der Kommentator bereits von

der eigenen Queste, indem er die 'Absurdität' seines Vorgehens durch überspitzte und unweigerlich komisch wirkende Akribie unterstreicht:

My final impression is that if the pair of feet chanted in XXXIII does belong to any particular person, one foot should be assigned to Ekaterina Raevski and the other to Elizaveta Vorontsov. In other words, a Crimean impression belonging to August, 1820, and the resulting verses (presumably composed Apr. 16, 1822) were transmuted in the second week of June, 1824, into an *Onegin* stanza related to an Odessa romance (II, 135).

Und dem eigenen 'endgültigen Eindruck' noch einige 'Eindrücke' hinzufügend, gelangt Nabokov zu der endgültigen Überzeugung, daß es sich diesbezüglich um

at least four persons whose presumable or possible existence in "real life" is of no interest whatsoever [Herv. d. Verf.] (II, 140)

handle, und besiegelt so endgültig die Sinnlosigkeit des eigenen Unterfangens.

Ähnlich selbstironisch legitimiert der Verfasser seine Behandlung Onegin als 'real Person' als Tribut an das Penchant der sowjetischen Philologie, Onegin als soziologischen Prototypen des "überflüssigen Menschen" zu begreifen:

And this is the only reason why [...] I have gone out of my way to discuss him as if he were a "real" person (II, 227).

In der Anmerkung zu Zwei: XXIV: 1 läßt sich Nabokov zuerst herablassend auf eine typologische Erörterung Tat'janas ein, um dann das eigene Vorgehen als bloßes Rollenspiel auszuweisen:

Tatiana, as a "type" (that pet of Russian critics) is the mother and grandmother of a number of female characters in the works of numerous Russian writers [...]. Literary evolution transformed the Russian Héloïse [...] into the "national type" of Russian woman, ardent and pure, dreamy and straightforward, a staunch companion, a heroic wife – and, in historical reality this image became associated with revolutionary aspirations [...]. *This business of "types" may be quite entertaining if approached in the right spirit* [Herv. d. Verf.] (II, 280f.).

Zum Schluß sei die Anmerkung zu den letzten beiden Versen von Sieben: X ("С огнем в потупленных очах, / С улыбкой легкой на устах") angeführt, welche Olgas Hochzeitsszene mit dem 'Ulan' beschließen. Hier treibt Nabokov durch extreme Subjektivierung der Perspektive die Selbstironie auf die Spitze:

A shocking picture. We have gone far since our first impression of naïve little Olga, the sinless charmer gamboling with the lad Vladimir [...]. There is now something of a cunning young demon about Olga [...]. What does that slight smile imply? Why this glow in a virgin? Should we not suppose – and I think we should – that the uhlan will have a difficult time with his bride – a sly nymph, a dangerous flirt,

as Pushkin's own wife is to be a few years later [...] ? *This is the human-interest type of commentary* [Herv. d. Verf.] (III, 79f.).

3. 4. Selbstironisierung des Verfassers in der Rolle des Konkurrenten seines Autors

Die Strategie der *aemulatio* bzw. des *certamen* wird vom Verfasser sowohl hinsichtlich ihres quantitativ-informativen als auch hinsichtlich ihres diegetisch-rhetorischen Aspekts ironisiert.

3. 4. 1. Selbstironisierung des Verfassers in der Rolle des Romanciers

Die ironische Distanzierung des Verfassers von seiner Rolle als Romancier offenbart sich zunächst in der Hyperbolisierung des eigenen, in den Exkurs zur Duellpraxis eingeflochtenen Verfahrens der Fiktionalisierung (vgl. IV. 1. 4. 1.) und dessen so bewerkstelligter Entlarvung als Konkurrenzverfahren im Verhältnis zur Vorlage. Dabei kann hier das parodistische Mittel der Übertreibung¹ als "Ironiesignal gelten, das gegen den Erzähler gerichtet ist" (Hof, 154):

[...] they [sc. Onegin and Lenski] were at a distance of fourteen yards from each other when Onegin fired. In duels where family honor was involved the distance might be [...] less. Thus Rileev and [...] Shahovskoy fought at three paces (Feb. 22, 1824) – with their bullets colliding in mid-air [Herv. d. Verf.] (III, 54).

Abgesehen davon, daß Nabokov keine Quellen angibt, die einen derartigen 'Zufall' bestätigen, wodurch die Information unweigerlich den Charakter einer phantastischen Übertreibung annimmt, unterminiert diese Stelle auch aus einem anderen Grund jedwede potentiell ernst zu nehmende Strategie der diegetischen Konkurrenz mit dem Autor Puškin.

Bereits Aristoteles setzt den Unterschied zwischen epischer Dichtung und Geschichtsschreibung darin an, daß erstere das, "was geschehen könnte", letztere dagegen "das wirklich Geschehene mitteilt".² Da Nabokov jedoch darauf verzichtet, seine Information zu belegen, muß ihre Preisgabe, auch wenn es sich um "wirklich Geschehenes" handeln sollte, aufgrund der Unwahrscheinlichkeit einer Kollision zweier Kugeln in der Luft die ungläubige Reaktion seitens der Leser präsupponieren, mithin die Rezeption der Information als das, "was [nur] geschehen könnte", demnach als Produkt der

1 Vgl. Bachtin, 192, 249, 330f. Karl Maurer schreibt der Parodie die Eigenschaft der "überzeichnenden Nachbildung der charakteristischen Züge der Vorlage in karikierenden, ironischer oder auch nur spielerischer Absicht" zu (vgl. Karl Maurer. "Die literarische Übersetzung als Form fremdbestimmter Textkonstitution". *Poetica* 8 (1976), 240).

2 Aristoteles. *Poetik: Griechisch/Deutsch*. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1982 (= Reclams Universal-Bibliothek 7828), 1451a–1451b, 29.

Phantasie bzw. Imagination, d. h. als Fiktion, vorprogrammieren. Soll sich aber das Gesagte als Fiktion behaupten können, muß im Leser eine "willing suspension of disbelief [...] which constitutes poetic faith"¹ erzeugt werden, was im narrativen Genre – zusätzlich zum Fiktionsvertrag – seit Aristoteles vor allem durch die Darstellung des "Unmöglichen, das wahrscheinlich ist", im Gegensatz zum "Möglichen, das unglaubwürdig ist", geleistet zu werden vermag.² Gerade das Charakteristikum des Unmöglichen, aber Wahrscheinlichen, trifft jedoch auf das von Nabokov geschilderte Geschehen nicht zu, weswegen es als erfolgreiche Fiktion versagt und sich im virtuellen Wettkampf mit Puškins Roman um die 'bessere' Fiktion als Verlierer ausweist.

Der soeben erörterten Fall äußerst subtiler Selbstrefutation ist in eine regelrechte, den gesamten Kommentar durchziehende Selbstironisierungsstrategie des Verfassers in der Rolle des Romanciers eingebettet.

Gemeint ist Nabokovs ständiges Changieren zwischen den Ebenen der fiktionalen und 'realen' 'Wirklichkeit'. Auf zweifache Weise wird so die Rolle des Romanciers ironisiert: 1. Das Wechselspiel zwischen Geschichte und Fiktion bzw. ihre Vermischung läuft der etablierten Grundunterscheidung zwischen der "reality of art and the unreality of history" seitens des Verfassers zuwider; dadurch wird der Romancier als mit sich selbst im Widerspruch offenbart, mithin in (selbst)ironische Distanz gerückt: Im einen Fall nämlich bricht die Fiktion in die Geschichte ein und wird wirklich 'wirklich', somit 'unwirklich', was ihr aber *per definitionem* nicht zusteht; im anderen Fall dagegen bricht die Geschichte, d. h. die wirkliche 'Realität', in die Kunst ein und wird erst wirklich 'unwirklich', somit eigentlich 'wirklich', was ihr wiederum *per definitionem* nicht zusteht. 2. Durch eine derart bewußte Betonung des Verzichts auf den für eine Fiktion konstitutiven "Fiktionsvertrag", der die Suspension der "normal operation of [...] relating illocutionary acts to the world" (Searle, 326) bedeutet und den Lesern ermöglicht, die Ereignisse trotz des Bewußtseins "ihres erfundenen, nicht-wirklichen [...] Charakters" so aufzufassen, "als ob [...] [sie] wirklich seien" (Hof, 39), wird die Illusion einer möglicherweise intendierten Fiktion von vornherein gebrochen.

Vieles hiervon kann an folgender Passage veranschaulicht werden:

Within the chronology of the novel the rambles of its two main characters, Pushkin and Onegin, along the Neva take place in "summer" [...] of 1820. The first week in May is the latest period we can choose when adjusting "fiction" to "life." After having been denounced [...] on Apr. 2, 1820 [...], the real Pushkin left Petersburg for seven years [...]. Onegin and Pushkin meet again, in 1823, in Odessa, whence both set out for the North in 1824, Pushkin for Mihaylovskoe and Onegin for St. Petersburg [...] [Herv. d. Verf.] (EO, II, 193).

Wie das Wort " 'summer' " andeutet, scheinen die Anführungszeichen zunächst die Fiktionalität einer – in diesem Fall temporalen – deiktischen Angabe zu suggerieren.

1 Vgl. Samuel Taylor Coleridge. *Biographia Literaria*, Ch. XIV; zitiert nach: *Romantic Poetry and Prose*, 645.

2 Aristoteles, 1460a, 83f.

Dann aber müßte auch die Jahreszahl "1820" in Anführungszeichen stehen – was jedoch nicht der Fall ist. Das so begonnene Spiel mit Wirklichkeit und Fiktion wird nun dadurch unterstrichen, daß Nabokov sowohl " 'fiction' " als auch " 'life' " in Anführungszeichen setzt – als wolle er die Identität ihres realen bzw. irrealen ontologischen Status betonen, womit gleichzeitig ihrer grundlegenden ontologischen Unterscheidung ("unreality of history" vs. "reality of art") widersprochen wird. Im gleichen Zug aber wird die Ästhetizitätskonvention ganz klar zugunsten der Tatsächlichkeitskonvention aufgehoben ("adjust 'fiction' to 'life' "), was die Aufgabe jedweden pragmatischen – für eine Fiktion konstitutiven – Fiktionsvertrags und die Reetablierung eines ontologischen Unterschiedes zwischen " 'fiction' " und " 'life' " bedeutet. Gerade letzteres aber soll doch mit Hilfe der Anführungszeichen vermieden werden! Außerdem verbürgt dieser Satz das Bewußtsein des Verfassers um sein ontologisches Spiel. In den folgenden Sätzen wird die Trennung zwischen Realität und Fiktion wieder desavouiert: Wie können sich die erfundene Figur 'Onegin' und der 1820 verbannte, tatsächliche Puškin im Jahr 1823 in Odessa treffen? – Entweder meint Nabokov das fiktionale Jahr, die fiktionale Stadt und den fiktionalen Puškin – dann aber fehlen die Anführungszeichen; oder er meint das wirkliche Jahr und die tatsächliche Stadt – dann aber muß Onegin Wirklichkeit geworden sein. Als ebenso ambivalent erweist sich der letzte Satz, in welchem der Aufbruch des realen Puškin auf seinen realen Sitz in Michajlovskoe Hand in Hand mit Onegins Aufbruch nach St. Petersburg genannt wird.

Wenn der explizite Kontrast der Aussage eines Subjekts zu seiner andernorts etablierten Ansicht als Indikation eines Rollenspiels und als Ironiesignal gewertet werden kann, dann muß die nun folgende Äußerung Nabokovs als in doppelter Weise selbstironisierend verstanden werden:

Pushkin's "1820" differs from the historical 1820 [...] (II, 490).

Mit der Setzung des fiktionalen Datums in Anführungszeichen verleiht Nabokov der historischen Realität ontologischen Status und widerspricht so seinem Diktum der "unreality of history". Darüberhinaus widerlegt die ontologische Differenzierung zwischen Kunst und Wirklichkeit die eigene Strategie des nivellierenden Changierens zwischen beiden. Ihren Höhepunkt aber erreicht die prozedurale Inkonsequenz in der erneuten Aufhebung der Differenz:

[...] bosom of the stillness/ *lóno tishiní*: The French [...] *le sein de repos* [...] or [...] *sein de la tranquillité* [...] this *lóno tishiní* haunted the verses of Pushkin's contemporaries long after Lenaki's death. Yazíkov [...] uses it in his poem [...] (II, 242).

Der Bezug auf Puškins Zeitgenossen und die Nennung des Dichters durch Verwendung seines – in diesem Fall – authentischen Eigennamens 'Jazykov'¹ intendieren eindeu-

1 Nikolaj Michajlovič Jazykov, russischer Dichter, 1803–1846.

tig die Referenz auf historische Fakten in 'wirklicher' Zeit, die wiederum weder in einem chronologisch sukzessiven noch präzedierenden Verhältnis zur fiktionalen Zeit von Puškins Roman stehen. Aus diesem Grund können sie auch nicht durch ein temporales Adverbiale ("long after") sinnvoll mit einem fiktionalen Ereignis korreliert werden. Und wird dies von Nabokov dennoch gemacht, dann nur im Rahmen eines Spiels mit den respektiven Realitäten.¹

3. 4. 2. Selbstironisierung des Verfassers in der Rolle des 'Konkurrenten durch Quantität'

Die Reflexion auf die eigene Schreib- und Informationslust offenbart sich vor allem in solchen Textpassagen, in welchen der Verfasser entgegen seinen eigenen artistischen Postulaten handelt und explizit auf die eigene Inkonsequenz hinweist. Analog zu jenen Ironiesignalen, die in IV. 2. 3. auf das inhaltlich-kritische Vorgehen zielten, dürfen auch die beiden folgenden Textbeispiele als Ironiesignale – in diesem Fall hinsichtlich der Textquantität – gewertet werden.

So leitet Nabokov seinen Exkurs zum Begriff der Romantik (vgl. IV. 2. 3.) mit folgenden, jedwede Sinnhaftigkeit des eigenen Vorgehens unterminierenden und somit selbstironisierenden Worten ein:

There are teachers and students with square minds who are by nature meant to undergo the fascination of categories. For them "schools" and "movements" are everything; by painting a group symbol on the brow of mediocrity, they condone their own incomprehension of true genius. I cannot think of any masterpiece the apprehension of which would be enhanced in any degree [...] by the knowledge that it belonged to this or that school [...] (III, 32).

Ebenso ironisch verhält sich der Verfasser gegenüber seiner eigenen, diejenige Puškins quantitativ weit überragenden "Pedal Digression". Nachdem bereits auf (über) zwanzig Seiten alle möglichen 'realen' Kandidatinnen für Puškins 'Füßchen' detailliert erörtert und in einer "final impression" auch namentlich genannt worden sind, liefert Nabokov folgende – nur als Form der Selbstironisierung Sinn machende – Begründung der Notwendigkeit der Fortführung der Queste und somit der Vergrößerung des eigenen Textes:

Since so much has been written on the subject of their [sc. the feet's] particular ownership, I must go into some more details concerning the matter (II, 139).

¹ Vgl. hierzu außerdem z. B. folgende Kommentarstellen: II, 88, 170, 227; III, 154, 163f., 231.

3. 5. Zusammenfassung: der Kommentar als parodistische Textform

Das durch mehr oder weniger deutliche Ironiesignale bekundete Bewußtsein der einzelnen Rollen um ihre respektive Selbstironisierung zeugt rückwirkend auch von der Intentionalität der primären Rollenkonstitution, mithin Ironisierungsstrategie. Das Bewußtsein des Kommentators um die eigenen Destabilisierungsverfahren verweist auf ein intendiertes Spiel mit bestimmten für den Kommentar gültigen Textkonventionen, welches die "durch diese Konventionen geschaffene Autorität [...] untergräbt" (Hof, 52). Ironischerweise aber verliert der Kommentator seine von ihm selbst scheinbar untergrabene Autorität – wie sich sogleich herausstellen wird – nicht: Zwar gibt er sich als Schauspieler, der sich, indem er die eigenen professionellen Schwächen an den Pranger stellt, selbst zum Objekt der Ironie macht, bleibt dabei aber stets das Subjekt der eigenen Ironie, wovon die bewußt gesetzten Ironiesignale zeugen, und somit in absoluter Kontrolle über den Text und die diesen konstituierenden Strategien. Der Kommentator hebt sich nur scheinbar aus dem Sessel, um sich im doppelten Bewußtsein der Traditionalität seiner Rolle als Kommentator und der gleichzeitigen ironischen Reflexion auf letztere seiner Kontrolle über den Text umso mehr zu vergewissern.

Mögen die diversen Rollen des Kommentators gattungsfremde Elemente in den Text einführen, mag sich der Kommentar als angehende, doch mißlungene Fiktion, als politisch-ideologischer Kommentar, als Feuilleton, als *biographie romancée*, etc. ausnehmen – die letztendliche Stabilität der Instanz des spielenden Kommentators als Subjekt der eigenen Destabilisierungsverfahren verbürgt den Text als einen zwar ungewöhnlichen, doch genuinen Kommentar.¹

Gleichzeitig aber vermag nichts eben jene 'fremden' Elemente bzw. Strategien zu unterdrücken, die den Text auf weiten Strecken kennzeichnen. Die zu Anfang festgestellte *zweifache Organisation des Kommentars als Explikation und 'Spiel'* kann nun als parodistisches Verfahren spezifiziert werden: Erfüllt doch der Kommentar jene Kriterien, die für eine Parodie als konstitutiv gelten: 1. Übertreibung und karikierende Überzeichnung des parodierten Textes bzw. der Textgattung in ironischer oder spielerischer Absicht² (hier: diverser Kommentarformen); 2. die simultane Präsenz des parodierten Textes bzw. der Gattung sowie der 'Intention' des parodierenden Subjekts. Mit Bachtin heißt dies: "[...] in der Parodie [kreuzen] sich [...] Sprachen, [...] Stile, [...] Standpunkte, [...] Gedanken und [...] Rede-Subjekte [...]. Die [...] zu parodierende [Sprache] ist in ihrer besonderen Gestalt offen anwesend, die andere [...] als Rahmen des Schaffens und der Rezeption [...]. Die Parodie ist eine beabsichtigte Hybride [...]" (Bachtin, 331).³ Im folgenden soll gezeigt werden, wie der parodierende

1 Diese Einsicht erklärt im nachhinein, weswegen der Text trotz der Rollenvielfalt und der damit verbundenen – den Text keineswegs explizierenden Strategien – insgesamt die Funktion der Explikation erfüllt.

2 Vgl. Maurer, 240 (s. oben).

3 Vgl. auch Link, 132. Links Klassifikation der parodistischen Formen anhand der Varianz des Verhältnisses zwischen Form und Inhalt (Parodie = Beibehaltung der Form und

Kommentator sich vom Subjekt zum Objekt der Ironie wandelt.

4. Fiktionalisierung

Dem Begriff der Fiktionalisierung wird kein ontologischer Aspekt verliehen. Er bezeichnet lediglich die Auffindbarkeit gewisser Textstrategien, die sich als typisch für das fiktionale Genre ausweisen, aus dem expositorischen Genre dagegen ausgegrenzt werden.¹ Als Kriterien für einen fiktionalen Text wurden im Anschluß an Searle, Hof und Genette der pragmatische Fiktionsvertrag, die imaginäre Welt des Textes und bestimmte diegetische Verfahren der Vermittlung des Textes angesetzt², wobei die 'Imaginarität' der Textwelt sich der Suspension der Referentialisierbarkeit, d. h. dem pragmatischen Vertrag, verdankt.

Zumal die Nabokovsche Version keinen expliziten Fiktionsvertrag mit ihren Lesern abschließt, sondern als Version zunächst lediglich auf die Fiktionalität der Vorlage verweist ("A Novel in Verse"), kann auch nicht von einer primär 'eigenen' imaginären Welt des Kommentars gesprochen werden, dessen originär zwiefache Denotation – der Übersetzung *qua* Kommentar zu dieser, des Originals *qua* Teil von dessen Version – dies von vornherein unmöglich macht. Insofern entfallen diese beiden Kriterien der Fiktionalität. Letztere muß sich – wenn sie denn textkonstitutiv sein soll – über das verbleibende Kriterium der Textvermittlung aufbauen.

Bereits die Heterogenität der Verfasserinstanz eines Textes als solche stellt "in gewisser Weise eine [...] Form der Fiktivität dar"³ – auf jeden Fall bedeutet sie eine Distanzierung des Textes vom rein expositorischen Genre: Zeichnet sich doch letzteres dadurch aus, daß die Authentizität des jeweiligen Textes nicht durch diegetische Strategien unterminiert werden darf. Der 'Sprecher' eines expositorischen Textes muß stets mit sich selbst identisch bleiben, wenn er die im Text gelieferten Informationen soll verbürgen können. Im Idealfall spricht scheinbar die Information selbst – ganz ohne die Vermittlung einer Verfasserinstanz. Mit anderen Worten: Die "Ich-Origo" eines expositorischen Textes wird als ein "theoretisches Aussagesubjekt"⁴, idealiter als "die individuelle Allgemeinheit des Aussagesubjekts, das *a/s* bemerkbares Subjekt nicht erscheint, eben weil es in der Allgemeinheit aller denkbaren Aussagesubjekte verschwin-

Änderung des Inhalts; Travestie = Beibehaltung des Inhalts und Änderung der Form; Sonderfall: Kontrafaktur: z. B. gleiche Melodie und neuer Text) erweist sich für die hiesigen Zwecke aufgrund ihrer Exklusivität (entweder Form oder Inhalt) als ungeeignet.

1 Es wird im Rahmen dieser Arbeit darauf verzichtet, auf weitere Textgattungen einzugehen, z. B. die lyrische.

2 Vgl. S. 18, Anm. 4 und S. 20, Anm. 1 und 3; außerdem: Searle, 326; Hof, 39ff.; Genette, *Paratexte*, 209; ders.: *Fiktion und Diktion*, 31; Booth, 149ff.

3 Genette, *Fiktion und Diktion*, 22.

4 Der Begriff stammt von Käte Hamburger (vgl.: Hamburger, 45).

det", bestimmt.¹

Im Gegensatz zu fiktionalen Texten, in welchen sich das "theoretische", "historische" oder "pragmatische", d. h. das 'reale', Aussagesubjekt² zugunsten "der fiktiven Ich-Origines, der Romanpersonen" (Hamburger, 73) zurückzieht und so nicht mehr als Aussagequelle fungiert, scheint Nabokovs Kommentator letztendlich doch ein – im Sinne Hamburgers – 'reales', hier insbesondere theoretisches und historisches, Aussagesubjekt zu sein – und dies, obwohl es keineswegs "in der Allgemeinheit" verschwindet –, das seine Metamorphosen als Spiel und seinen Text als Parodie entlarvt und so endgültig jedweden Fiktionsvertrag – welcher den Kommentator zur einer fiktiven "Ich-Origo" machte – verhindert. 'Real' bleibt der Kommentator vor allem deswegen, weil er in keinster Weise seine Fiktivität, mithin 'Geschaffenheit', indiziert. D. h., die diegetische Ebene der Kommentatorinstanz scheint zunächst nicht weiter auf einen Autor, der sie geschaffen hätte, zu verweisen und wird somit nicht zum Objekt – welches es ja als "fiktive Ich-Origo [Herv. d. Verf.]"³ sein müßte.

Gerade die Transformation der Vermittlungsinstanz eines Textes vom Subjekt zum Objekt der Vermittlung jedoch markiert den Übergang vom expositorischen zum fiktionalen Genre. Diese Behauptung bedarf einer Erklärung. Die Objektwerdung der Vermittlungsinstanz bedeutet die Öffnung des Textes auf eine weitere Instanz hin, die ihrerseits als Subjekt und normativer Maßstab des Textes fungiert. W. C. Booth nennt sie "implied author".⁴ Die Öffnung eines Textes auf seinen impliziten Autor hin kann wiederum nur über ein Distanzierungsverfahren – zwischen implizitem Autor und der Vermittlungsinstanz – vonstatten gehen: Die Vermittlungsinstanz muß sich als unglaubwürdig erweisen, d. h., sie muß den Verlust der Kontrolle über den von ihr vermittelten Text bzw. über das eigene Sprechen oder Handeln signalisieren.⁵ Dies geschieht vorzüglich dann, wenn sie sich unfreiwillig bzw. unbewußt, und d. h. ohne ein ihr diesbezügliches Bewußtsein anzeigendes (Ironie)signal, als Gefangene der vermeintlich von ihr selbst für den Text festgesetzten Strategien entpuppt, oder wenn im Text Sachverhalte oder Vorgänge offenbar werden, die sich weder im Rahmen eben dieser Strategien erklären lassen noch von der Instanz in irgendeiner Weise bemerkt zu werden scheinen. Gerade diese Diskrepanz zwischen dem (trügerischen) Glauben der Vermitt-

1 Hamburger, 67.

2 Dies sind die drei 'realen' Aussagesubjekte, die Hamburger ansetzt (45).

3 Der Verweis auf die ursprüngliche semantische wie grammatische Bedeutung des Terms 'fiktiv' scheint hier sinnvoll: es ist die Part. Perf. Pass.-Form des Verbums 'fingere' (= bilden, formen, gestalten, schaffen, darstellen) und bedeutet 'geschaffen', 'geformt' etc.

4 Booth beschreibt die Instanz des impliziten Autors als Produkt zweier Vorgänge, die sich ergänzen. Einerseits kreiert der Autor, während er schreibt "an implied version of 'himself'" (70f.), "an ideal, literary, created version of the real man, [...] [who] is the sum of his choices" (75). Andererseits ist aber auch der Leser an seiner Kreation beteiligt: "However impersonal he may try to be, his reader will inevitably construct a picture of the official scribe [...]" (71).

5 Zur Unterscheidung zwischen Unglaubwürdigkeit und Unzuverlässigkeit der Vermittlungsinstanz vgl.: Hof 36–42 und 151.

lungsinstanz, sie erzeuge den Text und kontrolliere dessen Vermittlung, und ihrem tatsächlichen Kontrolldefizit bzw. ihrem Gefangensein in den eigenen 'Spielregeln' macht sie *unglaublich*, d. h. zum Objekt der Ironie des impliziten Autors, der sich mit dem Leser auf ihre Kosten solidarisiert.¹ Dabei steigert sich die Ironie proportional zu der vom impliziten Autor zu seinem 'Erzähler' eingenommenen Distanz.

Insofern die Objektwerdung der Vermittlungsinstanz eines Textes automatisch ihre Ironisierung durch den impliziten Autor bedeutet – zumal es der Bipolarität von Objekt und Subjekt, mithin einer Minimaldistanz zwischen den Polen, bedarf, wenn sich ein Objekt, das nur für ein Subjekt ein solches ist, überhaupt soll konstituieren können; insofern gleichzeitig eine ironische Vermittlungsinstanz nicht als Garant der Wahrhaftigkeit der gelieferten Information zu fungieren vermag, d. h., den Wahrheitsanspruch des Textes und somit das 'distinktive Merkmal' expositorischer Texte überhaupt unterminiert², kann vom Übergang eines Textes vom expositorischen zum fiktionalen Genre gesprochen werden. Nicht von ungefähr behandeln Booth und Hof den "unreliable narrator" bzw. den 'unzuverlässigen' und/oder 'unglaublichen' Erzähler als eines der Hauptmerkmale fiktionaler Texte – ohne dieses jedoch als tatsächliches Fiktionalitätskriterium zu benennen.³ Als Objekt der Ironie seines Autors, offenbart sich der Vermittler als nur eine von ihrem Autor erzählte, geschaffene, erdichtete, gebildete Erzählerfigur, mithin als Fiktion innerhalb einer Fiktion.

Im folgenden gilt es, Nabokovs Text auf Unglaublichkeiten – im Sinne Hofs – zu untersuchen, d. h. auf jene Stellen, die den 'Erzähler' als Gefangenen seines Textes entlarven, mithin sein textuelles Kontrolldefizit offenbaren. Dabei soll die Untersuchung vom Kommentar ausgehen und dann auf die Übersetzung übergreifen. Denn sollte sich der Kommentator in der Tat als unglaublich im oben genannten Sinn erweisen, sollte also die Authentizität des Kommentars engültig unterminiert werden, dann muß auch Übersetzer und Übersetzung ein eben solches Schicksal ereilen, zumal beide auf dem sie zu explizierenden, mithin ihre Glaubwürdigkeit bzw. Authentizität zu 'verbürgenden' Kommentar fußen.

1 Vgl. Hof, 151.

2 Hof betont, daß der "Wahrheitsbegriff der Korrespondenztheorie, der in der philosophischen Tradition von der Entsprechung der im Satz ausgedrückten Propositionen zur außersprachlichen Realität ausging" und den damit verbundenen Wahrheitsanspruch expositorischer Texte fundierte, "für die literarische Tradition nie [...] gültig gewesen" (41) ist.

3 Für Booth ist die sog. "unreliable narration" ein 'rhetorisches' Mittel fiktionaler Texte (vgl. 149ff.). Er vollzieht aber an keiner Stelle seines Werks den Schritt, sie als ein Differenzkriterium von Fiktionalität zu benennen. Auch Hof behandelt den 'unzuverlässigen' bzw. 'unglaublichen' Erzähler als schlichtes Datum fiktionaler Texte, ohne gerade dies als distinktives Merkmal zu akzentuieren.

4. 1. Der unglaubliche Kommentator

Der Einbruch der Subjektivität des Verfassers in seinen Text und dessen gleichzeitige Selbstironisierung hinsichtlich der eigenen Rollen konnten als sekundäre textorganisierende Verfahren eruiert werden. Scheinbare *faux pas* im Rahmen eines wissenschaftlich-philologischen Diskurses etablieren sich als Regel im Rahmen eines diesen überlagernden parodistischen Diskurses. Solange der Kommentator sein ironisches Bewußtsein bekundet, weist er sich als Subjekt der Ironie aus. Sobald jedoch die Intrusionen des Kommentators eine gleichsam von ihm selbst unabhängige Eigendynamik entwickeln und nicht in der ironischen 'Nullgleichung' von Selbststilisierung und gleichzeitiger -ironisierung aufgehen, d. h., wenn sich der Text z. B. durch thematisch unangebrachte, weder im Rahmen der Selbstironie noch im Rahmen des Erklärungsanspruchs plausibilisierbare Aussagen wie von selbst fortschreibt, dabei im Strom seines Wucherns seinen Verfasser mitreißt, ihn in unaufgelöste Selbstwidersprüche verwickelt und eventuell lächerlich macht, dann erst offenbart sich der Verfasser als Objekt der Ironie des den Text eigentlich kontrollierenden *impliziten Autors* und als dessen 'Spielball'.

An einigen prominenten Beispielen soll nun die intrikate Strategie der Unglaubwürdigmachung des Kommentators vorgeführt werden.

In der Anmerkung zu Drei: XII: 11, in welcher Puškin den "geheimnisvollen [Jean] Sbogar" nennt, den Helden des gleichnamigen Romans von Charles Nodier (1818), welcher – wie in XII: 6 ("тревожат сон отроковицы") deutlich wird – zusammen mit anderen Texten Tat'janas Schlaf in Unruhe versetzt, schreibt Nabokov:

[...] a short French novel of a *Chateaubyronic* genre [...]. The mysterious Jean Sbogar [...] is the chieftain of a band of brigands – "Frères du bien commun," *amateur communists of sorts* – [...] He is interested in the redistribution of riches. But I am not an *otrokovitsa*, and at this point Sbogar ceased to disturb my sleep (EO, II, 359.)

Diese Passage veranschaulicht sowohl die Schwierigkeit, die Grenze zwischen dem ironischen und dem selbst ironisierten Verfasser zu ziehen, als auch den feinen Unterschied, der zwischen beiden festgemacht werden kann. Der letzte Satz des Zitats z. B. ist als bewußte Ironie des Verfassers zu interpretieren. Dabei bekundet sich dessen Ironiebewußtsein im adversativen "But", wodurch bewußt eine semantische Opposition aufgebaut wird, im intendierten Verfahren der Kursivierung eines Lexems – eine derartige Akzentuierung kann kaum unbewußt vor sich gehen – und in der dadurch signalisierten Bezugnahme auf einen früheren Vers im Original (XII: 6) (durch das Lexem "отроковица") bzw. auf eine frühere Kommentarstelle, nämlich auf die Anmerkung zu XII: 6 ("disturb the young girl's sleep [...]") (II, 351)), was schwerlich ohne die bewußte Präsenz des Verfassers geleistet werden kann.

Anders verhält es sich dagegen mit dem Einschub "amateur communists of sorts". Bereits die syntaktische Stellung des durch "of sorts" als ironisch ausgewiesenen Ein-

schubs *qua* Parenthese – eine thematisch überflüssige dazu – betont ihren Intrusionscharakter im Textfluß. Thematische Deplaziertheit und syntaktische Signifikanz¹ der Parenthese (prädikatlos stellt sie eine unvollständige, mithin vom Bewußtsein des ansonsten so sprachbewußten Verfassers – wie das kunstvolle “Chateaubyronic” bezeugt – nicht bearbeitete Wortverbindung dar) lassen diese als nicht intendierten Einschnitt in den Redefluß erscheinen, der den Sprecher gegen seinen Willen als mit den eigenen, oft genug bewußt vorgetragenen politischen Ansichten (vgl. 2. 1. 3.) beschäftigten ‘Egozentriker’ ausweist. Im Gegensatz zum selbstironischen Sprecher des letzten Satzes des Zitats, offenbart sich der Sprecher der Parenthese unfreiwillig als Spielball seiner eigenen Emotionen, der auf diesen beruhenden Ansichten und folglich auch des letztere nach außen tragenden Textes.

Auch in folgender Passage begegnen sich die Ironie des Kommentators und seine Ironisierung durch den impliziten Autor auf engstem Raum:

Tatiana, as a “type” (that pet of Russian critics), is the mother and grandmother of a number of female characters of numerous Russian writers [...], ardent and pure, dreamy and straightforward, a staunch companion, a heroic wife – and, in *historical reality*, this image became associated with revolutionary aspirations [...] [Herv. d. Verf.] (II, 280).

Im vollen Bewußtsein des eigenen, durch Anführungszeichen und Parenthese als solches verbürgten Spiels implementiert der Kommentator die seinen eigenen Postulaten entgegengesetzte typologisierende Verfahrensweise der “Russian critics” und unterstreicht damit seine Position als Subjekt der Ironie. Und während er sich in der sicheren Position des Spielleiters wähnt, entschlüpft ihm in einer weiteren Parantese eine Feststellung, die ihn unfreiwillig selbst zur Spielfigur macht: “in historical reality”.

An anderer Stelle konnte gezeigt werden (IV. 2. 4. 1.), wie der Kommentator bewußt mit den Realitätsebenen von Fiktion und Wirklichkeit spielt und sich als Konkurrenten seines Autors ironisiert. Hier jedoch setzt der Kommentator nicht nur kein Ironiesignal, das die diesbezügliche Intentionalität seines Vorgehens akzentuierte; vielmehr signalisiert die argumentative Anführung der ‘historischen Realität’ in direkter Opposition zu der ‘bloßen’ Fiktionalität der literarischen Typen – entgegen jedweder möglichen Intention des Kommentators als Subjekt der Ironie – schlechterdings die Widerlegung des eigenen Postulats der “unreality of history”, somit einen Selbstwiderspruch *par excellence*. Gerade der scharfe Kontrast zwischen dem Autor als Subjekt der Ironie und dem gleichzeitigen, durch kein Signal kommentierten Selbstwiderspruch konturieren diesen umso mehr als unfreiwilligen und vom Kommentator nicht bemerkten.

Erstaunlich angesichts der klaren Absage Nabokovs an das Penchant der russischen und sowjetischen Philologie und Literaturkritik, literarische Figuren als Spiege-

¹ Im Sinne Jakobsons: “Syntactic [...] categories [...] brought into contiguous relation [...] carry their own autonomous signification” (“On Linguistic Aspects of Translation”, 266).

lung bzw. Prototypen “soziologischer und historischer Phänomene” zu behandeln¹, mutet auch folgende Anmerkung zu den Hypothesen Puškins bezüglich des Schicksals Lenskijs – hätte dieser nur ‘länger’ gelebt – an:

This image is on Pushkin's part of second sight, since these traits refer to a type of [...] publicist of the fifties, sixties, and seventies, such as the radicals Cherni-shevski, Pisarev, and other civic, politico-literary critics, a *harsh type* that did not yet exist in 1826 [...] [Herv. d. Verf.] (III, 58).

Kein Ironiesignal des Typs “This business of ‘types’ may be quite entertaining” oder “This is the human-interest type of commentary” verweist auf das Spielbewußtsein des Kommentators. Im Gegenteil: Die Tatsache, daß dieser Puškin an anderer Stelle – gänzlich unironisch – als “great poet”² (II, 151) und *Евгений Онегин* als “master artist's work” (I, 16) bezeichnet, läßt auch dieses Lob der mutmaßlichen poetischen Seherkraft Puškins als nicht ironisch, mithin die Interpretation des Textes als Präfiguration eines sozio-historischen Phänomens als ernsthaft intendiert erscheinen: “Mit seinen eigenen Worten macht der [...] [Kommentator] hier das, was er [...] [den Kritikern] zuschreibt” (Hof, 152), nämlich, er interpretiert seine Vorlage im Sinne einer “literature of social intent” (*Strong Opinions*, 3). Damit bringt er sich, ohne es zu merken – dies bezeugt das Fehlen jeglichen Ironiesignals – unter die Geißel der eigenen Kritik und wird unglaublich.

Ein weiteres prominentes Beispiel für die Unglaublichkeit des Kommentators, bietet die Anmerkung zu Acht: XLIII: 2 (“Я лучше, кажется, была”), der Strophe, in welcher Tat'jana Onegin's Liebesangebot abweist. Exemplarisch führt diese Anmerkung den Prozeß des Umschlagens der bewußten Ironie des Kommentators in dessen Unglaublichkeit vor :

[...] rendering the second line of this stanza, the translator has to choose between “I was a better person” and “I was a better-looking person.” I chose the “looks,” [...] Tatiana, if anything, *is now a much better person* than the romanesque adolescent who (in Three) drinks the philter of erotic longings and, in secret, sends a love letter to a young man whom she had only seen once. Although she may be said to have sacrificed certain impassioned ideals of youth when yielding to the sobs of her mother, it is also obvious that her newly acquired *exquisite simplicity, her mature calm, and her uncompromising constancy* are ample compensations, morally speaking, for whatever *naïveté* she has lost with the rather morbid and definitely sensuous reveries that romances had formerly developed in her. On the other hand, the ravages of age (she is now at least twenty-one) have, in her own mind, impaired her former looks, her pristine delicacy of complexion and feature. What, however, seems to me the decisive factor in settling the meaning of *лучше* is the intonation of “I think” or “I daresay” (*kazhetsya*),

1 Vgl. IV.2. 3. und EO, II, 151.

2 Daß die positiven Beurteilungen Puškins durch Nabokov im Rahmen seiner autobiographischen Stillisierung wörtlich zu nehmen und als ernsthaft gemeint zu interpretieren sind, bezeugen andere Texte Nabokovs, in welchen er sich ebenfalls zu Puškin äußert; z. B.: “[...] Pushkin – I love him dearly of course, he is the greatest Russian poet, there is no doubt about that [...]” (*Strong Opinions*, 13).

which while not interfering with the straightforwardness of a statement referring to physical beauty (“I was younger and, I think, prettier”), would be arch and artificial in reference to one’s soul. *One does not “think” that one used to be “a better person”; one knows it, and keeps it to one’s self. And, moreover, from Tatiana’s point of view, Onegin neither then nor now could or can care much for moral qualities.*[...] [Herv. d. Verf.] (III, 235f.).

Den kurzen übersetzungstechnischen Vorspann ausgenommen läßt sich diese Passage in eine These und eine Antithese gliedern. Erstere erstreckt sich von “Tatiana, if anything” bis “in her”; letztere von “On the other hand” bis “qualities”. In der These argumentiert der Verfasser scheinbar für eine moralisierende Übersetzung des russischen Lexems; in der Antithese für eine nicht moralisierende, d. h. als “better-looking”. Daß die antithetische Verfahrensweise als ironisches Spiel des Verfassers zu verstehen ist – deswegen ironisch, weil von vornherein klar ist, daß das Argument der These als “pet of Russian critics” (II, 280) verworfen werden wird –, bezeugt dessen bewußte Steuerung des Textes. Am deutlichsten offenbart sich dies in den Worten “What, however, seems to me the decisive factor in settling the meaning [...]”, welche den antithetischen Charakter der Passage unterstreichen und auf eine Lösung hindeuten. Außerdem etabliert sich der Verfasser als Subjekt der Ironie spätestens mit den Worten “[...] the ravages of age (she is now at least twenty-one) have, in her mind, impaired her former looks [...]”. Die rhetorisch durch ein Hyperbaton akzentuierte Distanzierung des sich *en passant* zum auktorialen Erzähler stilisierenden Kommentators von den vermuteten Gedanken Tatianas (“[...], in her mind, [...]”) läßt die auktoriale Parenthese (“she is [...]”) als ironischen Gegendiskurs zu eben diesen Gedanken erscheinen, zumal letztere auf diese Weise in ihrer unmäßigen Übertreibung entlarvt werden: Weder ist Tat’jana alt, noch kann sie vom Alter gezeichnet sein – so die eigentlich Aussage. Auch der Einschub “morally speaking” nimmt sich im Rahmen der bewußt inszenierten antithetischen Struktur und gerade aufgrund seiner syntaktischen Signifikanz – im Gegensatz zu obiger Paranthese (“amateur communist of sorts”) – als bewußtes Ironiesignal seitens des Sprechers aus, der hier seine eigene vorgetäuschte Identifikation mit den Ansichten seiner Antipoden¹, nämlich der “Russian critics”, ironisiert und als Subjekt der Ironie hervortritt: Dabei bekundet sich besagte Identifikation abgesehen von der Stoßrichtung der gesamten Anmerkung ganz besonders an der semantischen Similarität zwischen den Tat’jana vom Kommentator verliehenen Attributen und den ihr angeblich durch die “Russian critics” zugewiesenen: Für ersteren besitzt die ‘späte’ Tat’jana “exquisite simplicity”, “mature calm”, und “uncompromising constancy”; den Kritikern sei sie prototypisch “pure [...] and straightforward, a stanch companion, a heroic wife”²).

Wie passen nun aber die letzten beiden Sätze der Passage in dieses so komplizierte Textkonstrukt? Während die Spekulationen über die “straightforwardness of the state-

1 Plett bezeichnet diese Art von Ironie als “verbale Simulations-Ironie” (94).

2 Vgl. S. 108 und EO, II, 280.

ment referring to physical beauty [...]” noch im Rahmen der Übersetzungsexplikation und der Lexemwahl verankert werden können und die Feststellung “would be arch and artificial in reference to one’s soul” einen Grenzfall zwischen Textexplikation und willkürlicher Inszenierung der Subjektivität des Verfassers bilden, können die darauffolgenden beiden Sätze nur als Meinung des Verfassers verstanden werden.

Die betont apodiktische Gnome, “One does not ‘think’ that one used to be a ‘better person’; one knows it, and keeps it to one’s self”, die neben einer impliziten Handlungsanweisung (‘keep it to yourself’) auch eine implizite moralische Wertung vornimmt (‘those who do not keep it to themselves are [...]’), steht in keiner explikativen Relation zu der Vorlage. Nichts weist diese Gnome, die einen typischen Fall des “human-interest type”-Kommentars darstellt, als Spiel aus. Unmerklich für ihn selbst – so als habe er das Spiel der Ironie nicht rechtzeitig abgebrochen – handelt der Kommentator nun in vollem Ernst so, wie er es noch einige Sätze zuvor nur im Spiel zu tun vorgab: Als Opfer der Kompliziertheit des eigenen Ironieverfahrens, das außer Kontrolle zu geraten scheint, bekundet er unfreiwillig die zuvor angeblich bloß gespielte und ironisierte Position als seine eigentliche.

Nicht genug damit: Hat es doch den Anschein, als perpetuiere sich mit dem Schlußsatz der zitierten Passage das Spiel der Ironie in einer für die im Laufe des Kommentars metikulös aufgebaute ironische Kommentatorinstanz tödlichen Eigendynamik, als erleide der Kommentator selbst jene “curious type of poetical vengeance”, die er einige Seiten später – “As we part with Onegin” – all jenen “rhymesters who have betrayed him [sc. Puškin] in English” zuschreibt, und die sich letztlich in einem nicht bloß rhetorischen “hara-kiri” äußert¹. Denn die angeblich auktoriale Einsicht des Kommentators in Tat’janas Beurteilung von Onegins moralischen Wertmaßstäben spiegelt in Wirklichkeit ein negatives moralisches Urteil des Kommentators selbst wider. Dies läßt sich aus dessen eigener Argumentation ableiten: Wenn Tat’jana Onegin nur einmal gesehen hatte (“whom she had only seen once”), bevor sie ihm einen Liebesbrief schrieb – wie konnte sie dann ‘damals’ (“then”)² überhaupt etwas über Onegins ‘moralische Qualitäten’ oder deren Absenz wissen?³ Wenn sie außerdem eine “romanesque adolescent”

1 In der Anmerkung zu Acht: XLVIII, der Strophe, in der Onegin zum letztenmal auftritt, schreibt Nabokov: “As we part with Onegin a curious type of poetical vengeance swoops down upon the rhymesters who have betrayed him in English. The Deutsch version commits a kind of rhetorical hara-kiri by inquiring [...]: ‘But are those stirrups he is hearing?’ They are not. They are spurs” (EO, III, 243).

2 Nabokovs “then” repliziert das von Tat’jana zweimal verwandte “тогда” (in Acht: XLIII: 1 und XLIV: 1). Beide Male meint sie die Zeit, da sie noch eine “смирная девочка” ist, die ein Liebesgeständnis ablegt (vgl. Acht: XLIII: 7); also noch jene Zeit vor ihrem Besuch in Onegins Haus und Bibliothek, im Anschluß an welchen sie zu begreifen beginnt, daß (vgl. Acht: XLIII: 7) Onegin ein “чуждак печальный и опасный, / создание ада или небес” (Sieben: XXIV: 7) ist.

3 Wenn Tat’jana schon ‘damals’ in Onegins ‘moralische Qualitäten’ Einsicht gehabt haben soll, dann kann sie Onegin nur als einen ehrlichen Menschen kennengelernt haben, der ihr offen seinen Standpunkt unterbreitet, nämlich, daß er nicht für das Familienleben geschaffen sei, etc., der ihr seine brüderliche Liebe bekundet und ihr den Rat gibt, mit ihren Liebeserklärungen in Zukunft vorsichtiger zu sein, denn: “Не говорите, как

mit “erotic longings” und voller “impassioned ideals of youth” gewesen sein soll – wie konnte sie dann Onegin angebliche ‘Amoralität’, ohne ihn dazumal näher kennengelernt zu haben, mit dem ihr vom Kommentator verliehenen analytischen Scharfblick, der sich kaum mit dem Geisteszustand eines sich nach erotischer Liebeserfüllung sehnen- den jungen Menschen voller ‘romanesker Jugendideale’ vereinbaren läßt, ‘durchschaut’ haben?

Der analytische Verstand, welchen der ‘auktoriale Kommentator’ Tat’jana zuschreibt, wenn er in ihren “point of view [...] now” schlüpft, und mit dessen Hilfe sie begreift, daß “Onegin [...] can [not] care much for moral qualities”, läßt sich zwar mit der Heldin des ausgehenden siebten und achten Kapitels vereinbaren, wie dies aus Tat’janas auf weiten Strecken selbstreflexiver, an Onegin gerichteter Rede (Acht: XLIII–XLVII) hervorgeht, und steht auch durchaus mit den vom Verfasser eruierten Charakteristika der “exquisite simplicity”, “mature calm” und “uncompromising constancy” im Einklang; jedoch verweist Tat’janas angeblich schon ‘damalige’ negative Beurteilung Onegin auf die eigene Meinung des Verfassers, der diese *ex post* in die junge Tat’jana projiziert.

Mit diesem moralischen Werturteil Onegin gegenüber verfällt der Kommentator wieder – nicht mehr ironisch – in eben jenen “human-interest type of commentary”, über den er sich an anderer Stelle so mockiert (III, 80). Unfreiwillig reiht er sich in die Tradition jener Puškin-Kommentatoren und “Russian critics” ein, die wie “Belinski, Herzen [...] and many others” buchstäblich “thousands of pages” über Onegin “as a sociological [...] phenomenon” (II, 151) geschrieben haben, deren Anstrengungen von ihm selbst als “one of the most boring masses of comments known to civilized man” (151) genannt werden, und degradiert sich eigenhändig auf das Niveau all jener “academic mediocrities” (I, 15), von welchen er sich zu Beginn seiner Version absetzt: Spätestens hier bewahrheitet sich Gerschenkrons Diktum, daß Nabokovs Kommentar “reminiscent of a certain preposterous brand of Russian literary criticism” (342) sei.

Als abschließendes Beispiel für die Unglaubwürdigkeit des Kommentators und gleichzeitig als Überleitung zur Diskussion der Unglaubwürdigkeit in der Übersetzung sei eine der markantesten Übersetzungstheoretischen Äußerungen des Kommentators angeführt:

[...] The epithet *peremchivyi* [...] is impossible to render by an English adjective that, if turned back into Russian, would find its exact counterpart *only* in the Russian word used by Pushkin (*the proof of accuracy*) [Herv. d. Verf.] (EO, I, 80).

Dabei erweist sich die vom Kommentator veranschlagte Nachprüfbarkeitsregel für die ‘Akkuratheit’ der Übersetzung durch Rückübersetzung in die Ausgangssprache als schlichtweg inkompatibel mit den methodologischen Postulaten der Wiedergabe von

я, поймет; /К беде неопытность ведет” (Vier: XVI: 13–14); vgl. außerdem Vier: XII–XVI.

contextual meaning und des Signalcharakters der Übersetzungslexeme. Denn beide Postulate implizieren die Desavouierung bloß lexikalischer Äquivalenz mit dem Original: ersteres vor allem dank der Absicht größtmöglicher Indikation des Originals (nicht nur hinsichtlich seiner grammatischen Struktur und lexikalischen Bedeutung, sondern) vor allem hinsichtlich seiner dialogisch-semanticen Konstitution; letzteres aufgrund des Primats der Organisation des Textes nach dem Kriterium des eindeutigen *Verweises* eines einzelnen Übersetzungslexems bzw. einer Reihe von Übersetzungslexemen auf genau *ein* Originallexem, wobei sich die Eindeutigkeit nicht dank lexikalischer Äquivalenz, sondern dank der Zuordnungsleistung durch den Übersetzer einzustellen hat. Nicht von ungefähr bedarf es, soll die Umsetzung von Nabokovs Übersetzungsmethode nachvollzogen werden können, eines 'Korrelativen Lexikons', welches die nicht-lexikalischen Wortzuordnungen angibt, und des Kommentars, der die Lexeme bzw. Signale in ihrer Setzung genau erläutert. Dies führt ein weiteres Mal die syntagmatische Komplementarität von Kommentar und Übersetzung vor Augen.

Nabokovs in der Anmerkung aufgestellte Regel dagegen zielt auf die ideale lexikalische Äquivalenz als Kriterium der Übersetzung: Wäre doch nur dann – wenn denn in einem bestimmten Fall nur eine einzige Übersetzung möglich sein sollte – die äquivalente Rückübersetzung als ein Indiz für die Genauigkeit des Übersetzungsvorganges anzusehen.

Eine derartige Unterminierung der eigenen theoretischen Grundlagen wie auch des auf diesen aufbauenden praktischen Vorgehens, wobei kein textuelles Signal auf Selbstironie schließen läßt, kann als Indiz für die Unglaubwürdigkeit des Kommentators in seiner Rolle als Übersetzer bzw. des 'Übersetzers selbst' gewertet werden.

Zur Veranschaulichung der Unvereinbarkeit der in der Anmerkung aufgestellten Regel mit den Parametern der letztendlich angefertigten Übersetzung seien abschließend einige der intertextuell nicht brisanten Verse Nabokovs rückübersetzt, damit deutlich werde, daß bereits semantisch unproblematische Ausdrücke (der Version) im Verskontext eine minimale semantische Varianz aufweisen, die sich nicht von einem einzigen Übersetzungslexem (der Originalsprache) einfangen läßt¹, daß folglich Nabokovs Rückübersetzungsforderung einen utopischen Zustand sprachlicher Äquivalenz impliziert (die sich im allerbesten Falle in Pronominalformen und einfachen Konjunktionen des Typs 'und', 'als' etc. zu manifestieren vermag), den seine eigene Übersetzung widerlegt:

Eine: 1: 1:

Nabokovs Übersetzung

Mögliche Rückübersetzungen

(1) My uncle has most honest principles: 1. У моего дяди самые честные правила
" добросовестные принципы

¹ Anhand der vielen, z. T. auch intertextuell brisanten Beispiele, die im Laufe dieser Arbeit angeführt worden sind, konnte diese Problematik bereits demonstriert werden. Vgl. vor allem II. 1. 2. 1. und III. 1. 4. 1.–1. 5. 4.

	" уважаемое "
	" честнейшие "
	" (добросовестнейшие) "
	2. Мой дядя самых честных правил
	" добросовестных принципов
	" уважаемых "
	" честнейших "
	" (добросовестнейших) "
(2) When taken ill in earnest,	Когда в серьез занемог захворал заболел
(4) and nothing better could invent	И ничего лучше не мог придумать ¹ изобрести выдумать
(10) the half alive one to amuse	Полуживого развлекать забавлять (энимать)

Wie 'ungenau' sich Nabokovs – mit Verweis auf das 'Korrelative Lexikon' und den Kommentar höchst genaue – Übersetzung gemessen an seiner utopischen Rückübersetzungsregel ausnimmt, läßt sich anhand des Vergleichs mit dem Originaltext selbst aufzeigen, denn keine der möglichen Rückübersetzungen führt notwendigerweise zu Puškins Versen:

- (1) Мой дядя самых важных правил
- (2) Когда не в шутку занемог
- (4) И лучше выдумать не мог
- (10) Полуживого забавлять

4. 2. Der unglaubliche Übersetzer

Hat sich der Kommentator als unglaublich herausgestellt, dann bedeutet dies letztlich seine Unfähigkeit, den Hauptzweck des Kommentars zu erfüllen, nämlich den Übersetzungstext durch "complete explication" – d. h. vor allem: vollständige Plausibilisierung – in seiner Beschaffenheit zu legitimieren und zu verbürgen. Dieser Garantie- bzw. Authentizitätsverlust besagt für den Übersetzungstext, daß sich auch darin Verfahren manifestieren könnten, die den Text jenseits des Zugriffs durch den Übersetzer und Philologen 'Nabokov' konstituieren, letzteren seiner angeblichen Kontrollposition gegenüber dem Text entheben und ihn schließlich als unglaublich ausweisen, mithin eine "implizite Autorfigur" erscheinen lassen, die "die Spielregeln des gesamten Textes" – d. h. auch seine virtuelle Inkonsistenz – bestimmt.

Abgesehen von einigen lexikalischen, nicht weiter kommentierten Inkonsistenzen seitens des Übersetzers, wie z. B. der unerklärlichen, zumal grammatisch und semantisch nicht motivierten Variation der Übersetzung der russischen Lexeme 'сносный' in

Zwei: XIV: 9 (“Сноснее многих был Евгений”) als “tolerant” (“more tolerant than many [...]”) bzw. in Vier: XXXIII: 7 (“Ужели для тебя сносней”) als “endurable” (“be more endurable to you”) – wobei erstere Übersetzung schlechthin inkorrekt ist¹ – und ‘журналы’ in Drei: XXVI: 6 (“Журналов наших не читала”) als “reviews” (“did not read our reviews”) bzw. in Drei: XXVIII: 10 (“Журналов вняв молящий глас”) als “journals” (“the pleading voice of journals”), die seine Fahrlässigkeit und somit den Verlust totaler Kontrolle über den Text andeuten, zeichnet sich auf weiten Strecken der Übersetzung ein nicht weiter explizierbares grammatisches bzw. syntaktisches – semantisch folgenreiches – Changieren ab, das den Verlust der Textkontrolle des Übersetzers zum Vorschein bringt und ihn als unglaubwürdigen herausstellt: Indiziert doch der Philologe und Übersetzer ‘Nabokov’ mit keinem Wort, daß er sich dieses Changierens bewußt wäre, und unterstreicht so ‘unbewußt’ die Heteronomie der Textkonstitution.

Mit dem Moment des Changierens ist insbesondere Nabokovs inkonsequente Übersetzungsstrategie der von Puškin so häufig verwandten Genitive gemeint. Im Russischen wird der Genitiv nur nominal, d. h. nicht präpositional, gebildet, wobei das Voran- bzw. Nachstellen des im Genitiv auftretenden Substantivs unabhängig von der Art des Genitivs eher eine Frage der Stilistik als des Usus oder der grammatischen Korrektheit darstellt. So erweisen sich die drei Varianten ‘Павел сын’, ‘сын Павлу’ und ‘Павлу сын’ als gleichermaßen korrekt; jedoch bildet letztere eine poetische Inversion, wie sie in der russischen Dichtung häufig anzutreffen ist.

Im Englischen dagegen sind Konstruktion und Verwendung des Genitivs modifizierter und komplizierter als im Russischen. Seine Bildung kann nominal vorangestellt oder präpositional nachgestellt erfolgen, wobei die jeweilige Bildungsweise von der intendierten Stilisierung abhängt und z. T. nach Kriterien der semantischen Korrektheit und Falschheit bewertet werden kann. Der Übersetzer muß im jeweiligen Fall die richtige Entscheidung treffen.

a. *Genitivus possessivus bzw. subjectivus bei Personennamen bzw. (authentischen) Eigennamen*²: ‘Albion’s lyre’ (ein echter Gen. poss.), das keine stilistischen Nebenbedeutungen hat, kann im Russischen korrekt mit ‘лира Албиона’, ‘Албиона лира’ und

1 ‘Сносный’ bedeutet ‘erträglich’. Die Endung ‘-ный’ zeigt dabei ihren passiven Aspekt an, denn grundsätzlich findet sich diese Endung im Russischen im Part. Prät. Pass., wie z. B. in ‘держанный/ная/ное/ные’, ‘желанный/ная/ное/ные’, ‘ношенный/ная/ное/ные’. Die passive grammatische Bedeutung korrespondiert eher mit der englischen Endung ‘-able’ – wie in ‘tolerable’ bzw. ‘endurable’ –, der wiederum noch genauer die russische Endung ‘-мый/мая/мое/мые’ entspricht; dagegen signalisiert die zu einer vollkommen gängigen Adjektivendung gewordene Endung ‘-ant’ – wie in ‘tolerant’ – ihre lateinische Herkunft, mithin ihren Charakter als Part. Präs. Akt., und entspricht eher der russischen Endung ‘-щий/щая/щее/щие’ bzw. – bei Adjektiven – ‘ый/вая/вое/вые’. Insofern wäre die eigentlich korrekte Rückübersetzung von ‘tolerant’ ‘терпящий/etc.’ bzw. ‘терпеливый/etc.’ Dies wiederum korrespondiert grammatisch ganz genau mit dem englischen ‘tolerating’.

2 Hier sind weder ‘logically proper names’ noch ‘Eigennamen’ im Frege’schen Sinn gemeint, zumal beide Konzepte auch alle appellativen Substantive im allgemeinen subsumieren; vgl. Russell, 174 und Frege, 31.

‘Албионена лира’ wiedergegeben werden. Dabei stellt die erste Variante die übliche, die zweite eine poetische, jedoch nicht unübliche und somit keinen gewaltigen Stilwechsel signalisierende Inversion, die dritte eine kolloquialisierte Form dar; in allen drei Fällen hält sich die stilistische Varianz jedoch in engen Grenzen.

Nabokovs Übersetzung von ‘лира Албиона’ (Eins: XLIX: 6) ins Englische durch ‘the lyre of Albion’ erzeugt dagegen im Original absente stilistische Implikationen: Haftet doch einer derartigen Übertragung im Englischen der Hauch des Archaisch-Antiquierten an und läßt unweigerlich an das biblische Englisch denken, an Passagen wie z. B. “the word of God¹ came unto John the son of Zacharias [Herv. d. Verf.]” (Lukas, 3, 2) oder “Behold the Lamb of God, which taketh away the sin of the world² [Herv. d. Verf.]” (Johannes, 1, 29). Dabei hatte sich der nominal gebildete Genitiv auch im Falle nicht allegorischer Eigennamen spätestens seit dem englischen Neoklassizismus so fest in der englischen Dichtung etabliert – wie z. B. folgende Beispiele aus Pope’s *An Essay on Criticism* (1711) bezeugen: “a Critic’s noble name” (47), “Criticism the Muse’s handmaid proved” (102)³ –, daß ihm in der Romantik keine spezifische Signifikanz mehr zukommt. Letzteres belegt die Verwendung des nominalen Genitivs in folgenden Beispielen aus prominenten romantischen Texten: “Of all Olympus’ faded hierarchy/Fairer than Phoebe’s [...] star” (Keats, *Ode to Psyche*, 25–26)⁴; “Beside a pumice isle in Baiae’s bay” (Shelley, *Ode to the West Wind*, 32)⁵.

In der Romantik war der nominale Genitivus possessivus bzw. subjectivus bei Eigennamen bereits zu einem derart gängigen Verfahren geworden, daß Keats seine präpositionale Variante wieder als ein signifikantes Stilmittel einsetzen konnte: “[...] the foot of Poesy” (*On the Sonnet*, 6), “[...] the [...] wings of Poesy” (*Ode to a Nightingale*, 33)⁶: Der archaisierende Aspekt wird hier zusätzlich durch die Lexemwahl “Poesy” verstärkt, das an die vorklassizistischen Poetiken Puttenham – *The Arte of English Poesy* (1589) – und Drydens – *An Essay of Dramatic Poesy* (1668) – erinnert. Dies bedeutet, daß Nabokov den russischen Genitiv Puškins in den in der englischen Romantik gängigen nominalen Genitiv übersetzen mußte, wenn er keine klassizistischen bzw. archaisierenden Nebenbedeutungen in der Übersetzung erzeugen und so das Original verfälschen wollte: Und dies umso mehr, als Puškin sich mit seinem Roman vom Klassizismus ironisch distanziert.⁷ Dies bedeutet: Durch die Wahl einer Präpositionalkonstruktion im Englischen bei der Wiedergabe eines im Genitivus subj. bzw. poss. stehenden Eigennamens im Russischen falsifiziert die Übersetzung trotz eventueller maxima-

1 Dieser Genitiv grenzt bereits an den Genitivus subjectivus.

2 Dieser Genitiv ist bereits ein Genitivus subjectivus.

3 Zitiert in: *Literary Criticism and Theory: The Greeks to the Present*. Ed. and with Introd. by Robert Con Davis & Laura Finke. New York, London: Longman, 1989, 328–339.

4 Zitiert in: *Romantic Poetry and Prose*, 537f.

5 Ebd., 447ff. Baiae ist der Name eines Ortes bei Neapel.

6 Ebd., 536ff.

7 Vgl. EO: Acht: LV.

ler semantischer Übereinstimmung mit dem Original dessen *grammatische Bedeutung*¹.

Andererseits aber kann eine Übertragung in die gängige Nominalkonstruktion unter Umständen eine falsche, zumal im Original abwesende, Personifikation im Englischen bewirken, wie Nabokovs Übertragung von Eins: XLIX: 8 ("Ночей Италии златой") als "of golden Italy's nights" bekundet: Stilisiert doch diese Übertragung das Land gleichsam zu einer – 'Europa' analogen – 'Italia'.

Die präpositionale Übersetzung eines nominalen Genitivus subj. bzw. poss. kann sich zusätzlich zu ihrer stilistischen Unangemessenheit außerdem noch semantisch als schlechthin falsch erweisen; dann nämlich, wenn die präpositionale englische Konstruktion in einen Genitivus objectivus übergeht, wie dies z. B. anhand von Shelleys *Hymn of Apollo* ('Hymne Apolls' bzw. 'Hymne an Apollo')² oder Drydens *An Essay of Dramatic Poesy* ('Ein Versuch über [...]') deutlich wird.

b. *Genitivus subjectivus bzw. possessivus bei appellativen Substantiven*³: Grundsätzlich gilt auch hier das oben Gesagte. Die Entscheidung des Übersetzers vermag den Originaltext stilistisch derart zu verfälschen, daß der Leser von Puškins Roman in der englischen Übersetzung Nabokovs trotz einer "completeness of meaning" sich nach der Lektüre nicht des Eindrucks erwehren kann, es handle sich um einen neoklassizistischen Text: Denn, während der englische Usus bei persönlichen Eigennamen aus den oben genannten Gründen den nominalen Genitiv zur Regel erhebt – 'Michael's son' im Gegensatz 'the son of Michael' – und bei geographischen Designationen bzw. Länder- und Städtenamen den Kontext entscheiden läßt⁴, wirkt bei allen anderen Substantiven, die einen unbelebten Gegenstand, einen Zustand, ein Verhältnis, einen Begriff oder eine Idee bezeichnen, der nicht präpositional gebildete Genitiv als artifiziell, stilistisch markiert und kann zu (nicht) intendierten Akzentuierungen eventuell bereits vorhandener Personifikationen führen *à la* Byrons "Beauty's daughters" (*Stanzas for Music* [1816])⁵. Die Nominalkonstruktion läßt per Analogieschluß das vorangestellte Substantiv im Genitiv als Eigennamen erscheinen, was den englischen Leser unweigerlich z. B. an die Texte Shakespeares⁶ und seiner 'metaphysical' und klassizistischen Nachfolger erinnert.

Und gerade dies geschieht in der Version Nabokovs, wenn darin gegen das Postulat einer möglichst genauen verstopographischen und semantischen Indikation des Ori-

1 Vgl. Jakobson. "Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie". *Poetik*, 236.

2 Daß 'of' in diesem Fall auch 'an' bedeuten kann bezeugt z. B. der Titel *Sonnet of Black Beauty* eines Textes von Lord Herbert of Cherbury aus dem frühen 17. Jh.

3 Um einer terminologischen Verwirrung vorzubeugen, sei hier von appellativen Substantiven im allgemeinen im Gegensatz zu Eigennamen die Rede (vgl. unten).

4 So sind z. B. sowohl 'France's capital' als auch 'the capital of France' korrekt und stillistisch nicht besonders unterschieden. Dagegen wirkt 'Italy's nights' als stillistisch höchst artifiziell.

5 Zitiert in: *Romantic Poetry and Prose*, 292.

6 Vgl. z. B. Shakespeares Sonett 127: "In the old age black [...] bore not beauty's name;/But now is black beauty's successive heir,/And beauty slandered [...]", in: William Shakespeare. *The Sonnets*. Introd. by M. R. Ridley. London: J. M. Dent & Sons Ltd, 1988 (= Everyman Classics 1168), 66.

ginals "Зари багряный луч играет" (Fünf: XXI: 9) mit "there *scintillates dawn's crimson ray* [Herv. d. Verf.]"¹ übersetzt und zusätzlich zur nicht intendierten Personifikation der Morgendämmerung durch die Wahl des Lexems 'to scintillate' um des Metrums willen anstelle des wörtlichen 'to play' gerade jenes "judicious touching up" angewandt wird, von dem Nabokov andernorts sagt: "The incorruptible translator should resist such temptations" (EO, II, 272). Die Ironie dieser Übersetzung liegt erstens darin, daß nichts "зари багряный луч" präziser wiedergibt als "dawn's crimson ray", und daß gerade diese einzig literale Übersetzung ihre Vorlage durch Einführung einer im Original absenten grammatischen Bedeutung falsifiziert: Nimmt doch das vorangestellte "dawn's" die grammatische Bedeutung von im Genitiv stehenden Eigennamen an und erscheint aufgrund eines analogischen Fehlschlusses als Personifikation², wodurch der Schein von Figuralität in die Übersetzung eingebracht wird. Letzteres wiederum kann nicht das Ziel *literalen* Übersetzens sein, weil hierbei das Verfahren größtmöglicher semantischer Indikation aufgrund der gleichzeitigen Einführung semantischer Ambiguität in die Übersetzung über die grammatisch-syntaktische Ebene autodestruktiv zu werden beginnt.

Diesen unbeabsichtigten 'Verrat' an der eigenen Methode wiederholt der Übersetzer unter anderem bei der Wiedergabe von "Проснулся утра шум приятный" (Eins: XXXV: 9) mit "Morn's pleasant hubbub has awoken". Auch hier wird innerhalb des Verses um des Tetrameters willen retouchiert, und auch hier fördert das literale Verfahren eine semantische Doppeldeutigkeit zutage: Zwar stimmen "утра" und "Morn's" literal überein, doch wird die lexikalische Bedeutung des Originals in der Übersetzung an die Grenze der Figuralität gedrängt (was die Großschreibung des Substantivs noch unterstreicht).³

c. *Genitivus objectivus und partitivus*: Die stilistisch, grammatisch und syntaktisch nicht markierte und semantisch eindeutige Wiedergabe dieser beiden Genitive im Englischen erfolgt im Gegensatz zur nicht markierten Wiedergabe des Genitivus subj. bzw. poss. bei Eigennamen stets durch eine Präpositionalkonstruktion, z. B. "obliviousness of life" für "Забвенье жизни" (Acht: L: 6) – "life's obliviousness" wäre semantisch inkorrekt – oder "millions of two-legged creaturs" für "Авнуогих тварей миллионы" (Zwei: XIV: 6). Ebenso werden feststehende 'tote Metaphern' im Englischen korrekt

1 Die Interlineare und lexikalische Übersetzung dieses Verses lautet: 'Of dawn [dawn's] [the] crimson ray is playing [plays]'.

2 Vgl. Aristoteles, *Poetik* 1460a, 20: "Es handelt sich hierbei um einen Fehlschluß. Wenn nämlich, sobald eine Tatsache A vorliegt oder eintritt, infolgedessen auch eine Tatsache B vorliegt oder eintritt, dann meinen die Leute, daß, wenn B vorliegt, auch A vorliege oder eintrete [...]" (K. 24, 83). Auf das hiesige Problem übertragen heißt dies: Wenn ein Name im Englischen im Genitiv steht (A), dann wird er normalerweise vorangestellt (B). Wenn aber ein Substantiv vorangestellt wird (B), dann wird es als 'Name' aufgefaßt (A), auch wenn es kein Name ist.

3 Die Tatsache, daß die Großschreibung hier der grundsätzlichen Regel Nabokovs folgt, nach einem Punkt am Versende das darauffolgende Wort groß zu schreiben, minimiert den peronifizierenden Effekt der hiesigen Großschreibung nicht. Vgl. z. B. Shakespeares Sonett 63: "Time's injurious hand [...]" (34).

präpositional übersetzt, wie z. B. “the fruits of learning” für “учерости плоды” (Zwei: VI: 10).¹

Wie bereits den wenigen angeführten Beispielen zu entnehmen ist, erweist sich Nabokovs Übersetzung der russischen Genitive keineswegs als unproblematisch. Zum Abschluß dieser Untersuchung soll versucht werden zu zeigen, daß die bei der Übertragung von V: XXI: 9 und Eins: XXXV: 9 verzeichnete Unglaubwürdigkeit des Übersetzers, die in den beiden Beispielen dadurch zum Vorschein kommt, daß der Text sich ironischerweise gegen die ihn produzierende Methode wendet, für die gesamte Übersetzung konstitutiv ist; daß mithin die Konstitution des Textes sich der absoluten Verfügungsgewalt des Übersetzers entzieht, daß vielmehr dieser in den Verfügungsbe- reich seines impliziten Autors fällt.

Während der Übersetzer glaubt, den Übersetzungsvorgang zu kontrollieren und versucht seiner Vorlage semantisch etc. so ‘treu’ wie nur möglich zu sein, übersieht er nicht nur, daß das Verfahren der Literalität selbst über die grammatischen Bedeu- tungen bestimmter englischer Konstruktionen semantische Ambiguitäten in den Über- setzungstext importiert, deren die Vorlage ermangelt, und sich so selbst unterminiert; außerdem schleicht sich im Zuge der *literalen* Übersetzung eine vom Übersetzer we- der vorhergesehene noch ‘bemerkte’, mithin methodologisch nicht einholbare, prozedu- rale Varianz in den Übersetzungstext ein, die als solche bereits den Kontrollverlust des Verfassers indiziert – zumal sie sich unabhängig vom Postulat absoluter *Literalität* etabliert – und darüberhinaus noch zur Falsifizierung der Vorlage auf der semanti- schen Ebene beiträgt (z. B. Gen. subj. anstelle des Gen. obj. in der Übersetzung).

Dies sind die markantesten von Nabokov übertragenen Genitivkonstruktionen: “Невинных лет предубежденья” (Eins: XI: 6) als “the prejudices of innocent years”; “[...] от уст Эола” (XX: 12) als “from Eol’s lips”; “[...] мод воспитанник” (XXIII: 3) als “pupil of fashions”; “И, чувств измененных отрада” (XXIV: 3) als “and – of rampaged senses joy”; “И дам обдуманый наряд” (XXX: 7) als “the considered dresses of the ladies”; “[...] на чугуне каминя” (XXX: 12) als “on the hearth’s cast iron”; “Проснулся утра шум приятный” (XXXV: 9) “Morn’s pleasant hubbub has awoken”; “[...] для внуков Аполлона/По гордой лире Альбиона/[...]/Ночей Италии элатой” (XLIX: 5–6, 8) als “[...] to Apollo’s nephews/through the proud lyre of Albion/[...]/Of Golden Italy’s nights”; “Любви безумную тревогу” (LVIII: 6) als “Love’s mad anxiety”; “Сомненья сердца своего” (Zwei: VII: 10) als “his heart’s incertitudes”; “Как, сердца исповедь любя” (XIX: 7) als “as, the confession of the heart”; “В глазах родителей, она” (XXI: 11) als “under the eyes of her parents, she”; “Плоды сердечной полноты” (Drei: X: 8) als “the fruits of the heart’s fullness”; “И сердца трепетные сны” (Acht: I: 14) als “and the heart’s tremulous dreams”; “И дедов верный капитал” (Zwei: XVII: 13) als “and

¹ Genitivkonstruktionen, in welchen andere Aspekte als die hier besprochenen dominie- ren, z. B. der lokale, wie in “the solitude of woods” (Acht: XIII: 6), oder der historische, wie in “the idols of thirty centuries” (Fünf: XXXVI: 14), werden nicht gesondert behan- delt, zumal sie in eine der genannten Gruppen fallen. Der Genitivus definitivus ist weder im Englischen noch im Russischen relevant.

the safe capital of the forefathers"; "Хваленых дедовских времен" (Vier: VII: 11) als "of our forefather's vaunted times"; "По тайной воле провиденья" (Zwei: XXXVIII: 6) "by Providence's secret will"; "Любви пленительные сны" (Drei: XXXIII: 14) als "love's captivating dreams"; "Аоверчивость души невинной" (Vier: XI: 12) als "an innocent soul's trustfulness"; "Я вас люблю любовью брата" (XVI: 3) als "I love you with a brother's love"; "Но мненья светского поток" (XXI: 7–8) als "the stream of the *monde's* opinion"; "Так одеваает бури тень/Едва рождающийся день" (XXIII: 11–12) als "thus a storm's shadow clothes/the scarce born day"; "Мгновенной думы легкий след" (XXVII: 13) als "an instant's thought's light trace"; "В альбоме Ольги молодой" (XXXI: 2) als "in the album of young Olga"; "Сей песни жалочный напев" (Fünf: VIII: 13) als "the pityful strain of this dit"; "Зари багряный луч играет" (XXI: 9) als "there scintillates dawn's crimson ray"; "Созревших барышень кумир,/Уездных матушек отрада" (XXVIII: 2–3) als "idol of ripened misses,/joyance of district mothers"; "Девичьих обмороков, слез/Аавно терпеть не мог Онегин:/[...] [...] Но, деви томной/Заметя [...] порыв/[...] /Он стал чертить [...] /карикатуры всех гостей" (XXXI: 2–3, 6–7, 13–14) als "the fainting fits of maidens, tears/long since Onegin could not abide:/[...] [...] But the dolent girl's/[...] impulse/[...] /he [...] began to sketch/carcatures of all the guests"; "Все жадной скуки сыновья" (XXXV: 14) als "all sons of avid boredom"; "Уж восемь робертов сыграли/Герои виста [...]" (XXXVI: 1–2) als "Eight rubbers have [...] played/whist's heroes [...]"; "[...] музыки громом" (XXXIX: 5) als "music's thunder"; "[...] чести бог" (Sechs: V: 11) "the god of honor"; "[...] дева красоты" (XXII: 8) als "[...] maid of beauty"; "[...] для блага мира" (XXXVII: 1) als "[...] for the world's good"; "Ручья соседственной долины" (XL: 9) als "of the neighboring valley's brook"; "[...] утро года/[...] [...] в безмолвии ночей" (Sieben: I: 6, 14) "[...] the morning of the year./[...] [...] in the silence of the nights"; "Луны при свете серебристом" (XV: 6) als "by the moon's silvery light"; "[...] Москвы/[...] крестами" (XXXVI: 2–3) als "[...] Moscow's/[...] crosses"; "С ключами старого Кремля" (XXXVII: 7) "with the old Kremlin's keys"; "Немолчный шопот nereиды/[...] /Хвалебный гимн отцу миров" (Acht: IV: 12, 14) als "Nereid's unceasing murmur/[...] /the praiseful hymn to the sire of the worlds"; "И муж Татьяны показался" (XLVIII: 6) "and Tatiana's husband has appeared".

Was sich bei der genauen Durchsicht dieser Auflistung feststellen läßt, ist, daß der Übersetzer bei der Wahl seiner Genitivkonstruktionen keinem Prinzip folgt, bisweilen sogar die stilistisch unglückliche Variante wählt und dabei seiner Methode untreu wird, obwohl die dem englischen Usus gemäßige Konstruktion semantisch, stilistisch und methodologisch angebrachter wäre.

Weshalb beharrt der Übersetzer in Fünf: XXXVI: 2 ("Герои виста") mit "whist's heroes" auf dem Originalkasus, wenn er andererseits in Fünf: XXXI: 2 das mit einem Attribut versehene Akkusativobjekt von Onegin's Antipathie ("девичьих обмороков") in eine Genitivkonstruktion auflöst, es also mit dem Kasus hier nicht so genau nimmt? Weswegen übersetzt er Fünf: XXXVI: 2 nicht z. B. mit dem semantisch, verstopogra-

phisch und sogar metrisch¹ im Englischen passenderen, dafür aber grammatisch ungenaueren “heroes at whist”², und Fünf: XXXI : 2 mit “maiden swoonings”³, das in semantischer, grammatischer und verstopographischer Hinsicht das Original besser und metrisch ebenso gut wie die gewählte Übersetzung signalisieren würde? Ebenso unbegreiflich ist die Beibehaltung des Genitivs in Sieben: XXXVII: 7 (“Kremlin’s keys”), zumal auch hier – wie in Fünf: XXXVI: 2 – die grammatische Indikation die semantische dominiert, was wiederum dem Diktum “I have sacrificed to completeness of meaning [...] even grammar” zuwiderläuft. Denn das russische “С ключами старого Кремля” ist ein Genitivus objectivus und muß im Englischen mit ‘with the keys to the old Kremlin’ übersetzt werden, wenn die eindeutige Bedeutung des Originals in der Übersetzung nicht falsifiziert bzw. nicht in semantische Ambiguität überführt werden soll.

Weshalb wird z. B. Vier: XXXI: 2 mit “in the album of young Olga” übersetzt, wenn bei semantischer Invarianz der englischen Stilistik und Grammatik mit ‘in young Olga’s album’ besser gedient wäre, zumal beide Varianten dem Original metrisch und verstopographisch sowieso nicht absolut gleichkommen? Nabokovs Übersetzung ist um so erstaunlicher, als er bereits in Eins: XX: 12 (“[...] от уст Эола”) die verstopographische Äquivalenz (‘[...] from [the] lips of Eol’) zugunsten der englischen Stilistik aufgibt, indem er “[...] from Eol’s lips” übersetzt, und in Sieben: XXXVI: 2 (“Moscow’s”), Acht: IV: 12 (“Nereid’s”) und XLVIII: 6 (“Tatiana’s husband”) Eigennamen durchgehend dem englischen Usus gemäß mit Nominalkonstruktionen wiedergibt.

Als merkwürdig inkonsequent erweist sich auch das ‘Verfahren’ der Akzentuierung der Personifikation bestimmter Substantive des Originals in der Übersetzung. So werden z. B. Eins: XXXV: 9, Eins: LVIII: 6, Zwei: XXXVIII: 6, Drei: XXXIII: 14 und Fünf: XXI: 9 jeweils als “Morn’s pleasant hubbub has awoken”, “Love’s mad anxiety”, “by Providence’s secret will”, “love’s captivating dreams” und “there scintillates dawn’s crimson ray” wiedergegeben, wobei Nabokov mit der – in der Vorlage abwesenden – Großschreibung des ‘P’ in “Providence’s [...]” die Personifikation in der Übersetzung noch unterstreicht. Andererseits erscheint “Все жадной скуки синовья [Herv. d. Verf.]” im Englischen in einer Präpositionalkonstruktion: “all sons of avid boredom”. Nicht plausibel ist diese Übersetzung, weil ihr ‘all avid boredom’s sons’ metrisch nicht nur nicht unterläge und das Original verstopographisch viel genauer indizierte, sondern weil einzig so die Anthropomorphisierung des Originals in der Übersetzung auch grammatikalisch signalisiert wäre.

Dierkt an diese Inkonsequenz schließt sich die Variation bei der Übersetzung von Eins: XLIX: 5–6 (“[...] для внуков Аполлона/По гордой лире Альбиона”) mit “[...] to Apollo’s nephews” einerseits, mit “through the proud lyre of Albion” andererseits an. Zunächst scheint es, als übersetze Nabokov den zweiten Vers nicht mit dem sich auf-

1 Der erste Versfuß wäre ein *tilted scud*, womit der englischen Dichtungstradition Tribut gezollt würde.

2 Um der englischen Stilistik ganz gerecht zu werden, müßte der Übersetzer paraphrasieren: ‘Champions at whist’ bzw. poetisch mit ‘whist’s champions’ übersetzen.

3 Johnston z. B. verwendet “swoonings” an dieser Stelle.

drängenden, metrisch, stilistisch und grammatisch günstigeren ‘through Albion’s proud lyre’, weil er mit seiner Version die Wortstellung des Originals adäquater zu indizieren vermag. Ist dies jedoch der Grund, dann stellt sich die Frage, weshalb er im ersten Vers nicht ebenso verfährt, sondern um des jambischen Rhythmus willen die verstopographische Indikation (‘[...] to the nephews of Apollo’) aufgibt. Hat er sich jedoch einmal für letzteres entschieden, dann stellt sich wiederum die Frage, weshalb er nicht ebenso im zweiten Vers verfährt, zumal wenn er an anderer Stelle problemlos “Moscow’s/[...] crosses” (Sieben: XXXVI: 2–3) übersetzt, d. h., einen geographischen Eigennamen, wie auch ‘Albion’ einer ist, in einen nominalen Genitiv setzt.

In analoger Weise inkonsequent nimmt sich die Übersetzung der Verse Zwei: VII: 10 (“Сомненья сердца своего”), XIX: 7 (“Как, сердца исповедь любя”), Drei: X: 8 (“Плоды сердечной полноты”) und Acht: I: 14 (“И сердца трепетные сны”) als “his heart’s incertitudes”, “as, loving the confession of the heart”, “the fruits of the heart’s fullness” und “and the heart’s tremulous dreams” aus. Weshalb übersetzt Nabokov einmal “his heart’s incertitudes” und gleich darauf “as, loving the confession of the heart” anstelle des dem ersten Beispiel analogen, verstopographisch und rhythmisch angemesseneren ‘as, the heart’s confession loving’? Und wenn er letzteres nicht tut, d. h., wenn er in diesem Vers die verstopographische Indikation zugunsten des grammatischen Usus (“[...] of the heart”) aufgibt, weshalb handelt er nicht ebenso im ersten Vers (‘the incertitudes of his heart’), zumal darin die Orientierung an der englischen Sprachverwendung auch noch eine verstopographische Angleichung bedeutete. Als doppelt ungerechtfertigt erweist sich somit die Übersetzung “his heart’s incertitudes”: im Gegensatz zum Original als stilistisch und grammatisch artifiziell und diesem verstopographisch ‘untreu’. Das dritte Beispiel bedeutet vor dem Hintergrund des Postulats größtmöglicher Indikation die semantische Desavouierung des Originals. Ein russisches Adjektiv in attributiver Funktion (“сердечной”) wird durch ein englisches Substantiv (“heart’s”) wiedergegeben; außerdem verfährt Nabokov rein lexikalisch und nicht literal, wenn er “полноты” mit “fullness” übersetzt: Die im Nabokovschen Sinn *literale* Version des Originalverses wäre im Englischen ‘the fruits of cordial satiety’, wobei ‘satiety’ der russischen – in diesem Kontext – emotionalen ‘полнота’ nicht nur semantisch adäquater ist als ‘fullness’, sondern auch sein romantisches Äquivalent im Englischen darstellt.¹ Einzig das vierte Beispiel ist in seiner Form als verstopographisches Analogon zu seiner Vorlage plausibel.

Angesichts der angekündigten totalen Kontrolle des Übersetzers/Kommentators über seinen Text und angesichts der Tatsache, daß im Kommentar keine noch so irrelevant erscheinende Kleinigkeit bezüglich der Vorlage, ihres Autors, der Epoche ihrer Entstehung etc. übergangen wird, kann die hier eruierte, methodologisch nicht einholbare, vom Übersetzer/Kommentator nicht registrierte, das Original bisweilen falsifizierende, bisweilen die Übersetzungsmethode selbst unterminierende Varianz inner-

¹ Vgl. z. B. Shelley, *To a Skylark*, 80: “Thou lovest – but ne’er knew love’s sad satiety [Herv. d. Verf.]” (*Romantic Poetry and Prose*, 451).

halb des Übersetzungstextes als Signal für den Kontrollverlust des Übersetzers/Kommentators gewertet werden.

Die Tatsache, daß der Kommentator/Übersetzer die eignen Inkonsequenzen und die sich letzteren verdankenden textuellen Schwankungen nicht registriert, welche gleichsam als Nebenprodukte der rigiden Applikation seiner eigenen Methode diese im Zuge ihrer Durchführung als zuletzt undurchführbar – mithin als autodestruktiv – herausstellen, bedeutet einen Informationsvorsprung seitens des Rezipienten des Textes gegenüber dessen Vermittlungsinstanz, welcher der eigene Text in den Rücken fällt: Als informativ benachteiligte aber unterscheidet sie sich in diegetischer Hinsicht in keinsten Weise von der für viele fiktionale Texte charakteristischen Instanz des unglaubwürdigen Erzählers. Dieser stellt sich gerade dadurch als unglaubwürdig heraus, daß dem

Leser Informationen gegeben [werden], die über die durch den Erzähler gebotenen Informationen hinausweisen, die diese Informationen kommentieren und den Erzähler zugleich als 'Erzählten' zu erkennen geben, die deutlich machen, daß der Erzähler nur [...] [ein] [...] Kommunikationsmittel¹

des sich in Wirklichkeit nicht ihm, sondern eben jener informationsgebenden Instanz verdankenden Textes ist, die Booth "implied author" nennt und die gerade in Absetzung von der Unglaubwürdigkeit des Erzählers zum Vorschein kommt: Als Objekt der Ironie zwischen implizitem Autor und Leser wird das vermeintliche 'theoretische Aussagesubjekt' der Übersetzung als heteronomes, somit als – diegetisch gesehen – 'fiktive [sc. gebildete, erzählte] Ich Origo' entlarvt, die das 'theoretische Aussagesubjekt' lediglich spielt. Erweist sich aber die Vermittlungsinstanz eines Textes als erzählte bzw. 'fiktive', dann kann auch der von ihr vermittelte Text kein im gewöhnlichen Sinne expositorischer, wohl aber ein gespielt expositorischer und somit fiktionalisierter sein, wie Nabokovs eigene sich in *Pale Fire* (1962) niederschlagende künstlerische Reflexion hierauf bezeugt.

Nabokovs Diktum

the commentary is the novel²,

mit dem er den Kommentar zu *Pale Fire* charakterisiert, kann in abgeschwächter Form auf die Übersetzung – mithin auf die Version in ihrer Totalität – appliziert werden, zumal sie sich als fiktionalisierte in der Tat einer "phantasic fiction" annähert: Ebenso wie der Kommentar, der gattungsdefinitorisch – als auf ein jenseits seiner befindliches Denotat referierend – eine expositorische Textart darzustellen hat, mit Hilfe unglaubwürdiger Vermittlungsstrategien fiktionalisiert wird, bleibt auch die Übersetzung nicht ausschließlich ihrem expositorischen Charakter verpflichtet. Der Fiktionsverlust, der sich im Prozeß der Übertragung eines fiktionalen Textes automatisch einstellt – zumal

¹ Hof, 36.

² Brief an Jennings Wood vom 7. 12. 1961, in: *Selected Letters*, 332.

eine Übersetzung allen expositorischen Texten gleich auf ein extratextuelles Denotat, nämlich auf die *Realität* ihrer Vorlage, referiert¹-, wird in der Nabokovschen Version durch eine Verschiebung der Fiktionalitätskriterien von der extratextuellen Pragmatik auf die intratextuelle Vermittlung des Textes 'kompensiert'.

In diesem Sinne wurde in der Einführung von einer Re-Fiktionalisierung der Version gesprochen.

¹ Gerade eine extratextuelle Denotation, mithin Referenzierbarkeit, wird ja im Falle fiktionaler Texte durch den pragmatischen Fiktionsvertrag ausgeschlossen.

V. Zusammenfassung und Diskussion

1. Zusammenfassung

Entgegen allem Anschein, Nabokovs Übersetzungsmethode stelle lediglich die extreme Form einer Übersetzungstheorie und –praxis dar, die eine lange Tradition hat (vgl. II. 1. 1.), konnten gerade jene Aspekte von Nabokovs Methode herausgearbeitet werden, dank welcher sie sich von allen ihr vorangegangenen Übersetzungsmethoden bzw. –theorien in grundlegender Weise absetzt.

Im Rahmen der leitenden These der vorliegenden Untersuchung, derzufolge Nabokovs Version als Manifestation einer Doppelstrategie der primären paradigmatischen Annäherung an die *Realität* der Vorlage, der sekundären Syntagmatisierung dieser *Realität* und deren Re-Fiktionalisierung zu lesen sei, wurde zunächst die der Version zugrundeliegende Methode in Augenschein genommen. Hierbei ließ Nabokovs Behandlung der Übersetzungslexeme als bedeutungstragende Wörter und zugleich als Signale ein Zeichenverständnis erkennen, das im Grunde genommen in einem performativen Selbstwiderspruch steht: Ist doch ein Zeichen *per definitionem* kein Signal und umgekehrt.

Mit dem Peirceschen Zeichenbegriff konnte Nabokovs vermeintlich ontologische Doppelbestimmung der Lexeme seiner Übersetzung als deren semiotische Funktionalisierung im Rahmen einer pluralen Verweisstruktur interpretiert werden – und zwar zwischen Übersetzung und Original, Übersetzung und Kommentar und innerhalb der Übersetzung selbst. So erwies sich die Inkompatibilität von Zeichen und Signal als eine nur scheinbare: Vermögen doch die Übersetzungslexeme in ihrer Funktion als *Indizes* ihren bedeutungstragenden Zeichencharakter als Lexeme zu bewahren, ohne in den ontologischen Status präsemiotischer Signale zu verfallen. Des weiteren konnte gezeigt werden, inwieweit der Doppelcharakter der Nabokovschen Übersetzungslexeme die Superposition bzw. Interferenz zweier Organisationsverfahren des Übersetzungstextes nach sich zieht: Als Zeichen müssen die Lexeme zunächst in ein paradigmatisches Äquivalenzverhältnis zum Originaltext treten, in ihrer Funktion als *Indizes* müssen sie gleichzeitig lediglich die Präsenz bzw. Rekurrenz desjenigen Originallexems signalisieren, auf das sie vom Übersetzer nach primär semantischen Kriterien festgelegt wurden. An dieser Stelle wurde nach der Sinnkonstitution in der Übersetzung Nabokovs gefragt.

Auf der Folie des Peirceschen *Interpretanten* konnten sowohl das paradigmatische Äquivalenzverhältnis der Übersetzungslexeme zum Originaltext als auch deren syntagmatisch-dynamische, indikatorische und plurale Verweisstruktur in ihrer Interferenz expliziert werden: Bindet doch Peircens Zeichenverständnis die Bedeutungsebene von Zeichen *a priori* in einen relationalen Indikationszusammenhang mit weiteren Zeichen ein, die in einem Übersetzungsverhältnis zu einander stehen. Ein jedes Zeichen indiziert automatisch ein weiteres Zeichen, in das es übersetzt wird. So erst vermag

das Zeichen Sinn zu konstituieren. Der Begriff des *Interpretanten* seinerseits bringt Semiosis als (unendlichen) Indikationsvorgang und Sinnkonstitution in ein gegenseitiges Bedingungsverhältnis. Mit der Bestimmung der Nabokovschen Übersetzungslexeme als *Interpretanten*¹ konnten diese einerseits hinsichtlich ihrer Doppelstruktur theoretisch fundiert, andererseits hinsichtlich ihrer Referenz auf die Vorlage als ihr Denotat, das im Rahmen einer fortgesetzten Semiosis jedoch selbst bereits einen *Interpretanten* darstellen muß, näher bestimmt werden.

Einerseits wurde deutlich, inwieweit Nabokov das 'statische' Saussuresche Signifikat mit dem 'dynamischen' Peirceschen *Interpretanten* kurzschließt und so die Vorlage selbst – gegenüber einem potentiellen extratextuellen Denotat – zur eigentlichen Referenz der Übersetzung macht, deren Lexeme sich nun als *Interpretanten* der Vorlage, mithin als deren Indikatoren erweisen und als solche die sekundäre Syntagmatisierung gleichsam präfigurieren: Muß doch der einmal begonnene interlinguale Übersetzungsprozeß² im Rahmen einer Peirceschen Semiosis fortgeführt werden: Zwar 'bedeuten' die Übersetzungslexeme die ihnen jeweils zugeordneten Originallexeme, vermögen jedoch selbst, im Sinne Peircens und Jakobsons – es sei denn, man liest das Original stets parallel zur Übersetzung und übersetzt hin und her –, nur durch ihre Übersetzung in weitere Zeichen zu 'bedeuten', d. h. nur dank der Fortführung der interlingualen in einer intralingualen Übersetzung³.

Dementsprechend konnte die sekundäre Syntagmatisierung der *Realität* der Vorlage in der Übersetzung, indem sie deren primäre syntagmatische Beschaffenheit *qua* Text überlagert, als der semiotische Prozeß einer intralingualen Übersetzung expliziert werden, wobei sich die Semiosis nach drei Richtungen entfaltet: innerhalb der Übersetzung selbst, zwischen Übersetzung und Kommentar und zwischen Original und Version. Der Kommentarverweis als Semiosis wird ganz besonders entscheidend für Übersetzungslexeme, die kein übersetzungsinternes Syntagma mit weiteren dasselbe Originallexem indizierenden Lexemen bilden.

Im folgenden wurde auf die fundamentale Rolle des Kommentars für die Nabokovsche Übersetzungsmethode eingegangen. Hierbei traten ganz besonders zwei Aspekte in den Vordergrund: 1. die originäre Komplementarität von Kommentar⁴ und Übersetzung; 2. die hieraus resultierende und präsupponierte, originäre Syntagmatizität der Bedeutungskonstitution in der Version, auf welcher sich erst paradigmatische Annäherung und sekundäre Syntagmatisierung aufzubauen vermögen. An dieser Stelle ergab sich die Notwendigkeit, die Behauptung, Nabokovs Version 're-fiktionalisiere' die *Realität* ihrer Vorlage, zu plausibilisieren.

Nach einer knappen Darstellung der wissenschaftlich-philologischen Charakteristi-

1 Die Nabokovschen Übersetzungslexeme werden als *Indizes* funktionalisiert, jedoch als *Interpretanten* bestimmt.

2 Vgl. Jakobson, "On Linguistic Aspects of Translation", 261.

3 Vgl. Ebd., 261.

4 Hier sei daran erinnert, daß das 'Korrelative Lexikon' zur Übersetzung zählt. Vgl. S. 13, Anm. 6.

ka des Kommentars, welche dessen explizierende Funktion verbürgen, wurde der Kommentar auf Verfahren hin befragt, die ihn vom Genre des wissenschaftlich-philologischen Kommentars absetzen. Hier nun zeichnete sich mit aller Deutlichkeit das sich mittels der mannigfaltigen Intrusionen des Verfasser-‘Ichs’ in den Text konstituierende Rollenspiel des Kommentators ab, wodurch sich dieser als einheitliches ‘theoretisches Aussagesubjekt’, das er als Verfasser eines wissenschaftlichen Textes zu sein hätte, selbst in Frage stellt.

Analog zur zwiefachen Konstitution der Übersetzung, konnte eine zwiefache Konstitution des Kommentartextes verzeichnet werden: einerseits als philologisches *Œuvre* mit explikativer Funktion, andererseits als ‘unwissenschaftliches Rollenspiel’ des Verfassers, das diesen letztlich als in seinen eigenen Rollen gefangenen ausweist.

Im folgenden wurde die Selbstironisierungsstrategie des Kommentators innerhalb der einzelnen Rollen eruiert. Dabei gab er sich als unzuverlässige Textvermittlungsinstantz eines parodistischen Textes zu erkennen.

Zumal hinreichend gezeigt werden konnte, inwieweit sich der Text von den Normen der Wissenschaftlichkeit entfernt, wurde nun versucht, Kriterien der Fiktionalität anzusetzen, mit deren Hilfe sich die Strategien des Kommentators auf einen einheitlichen Nenner bringen ließen. Als ausgezeichnetes Kriterium ergab sich dabei die Unglaubwürdigmachung der Vermittlungsinstanz, die sich im Verlust textueller Kontrolle äußert und diese als Objekt der Ironie des ‘impliziten Autors’ aufscheinen läßt. Die Entlarvung des Kommentators als unglaubwürdige Vermittlungsinstanz aber hat den Authentizitätsverlust des Kommentars in seiner Gesamtheit zur Folge.

Insofern als der Kommentar methodologisch die Plausibilität der Übersetzung zu verbürgen hat und somit in seiner Authentizitätsfunktion nicht anzweifelbar sein darf, gerade letzteres aber für ihn geltend gemacht werden konnte, mußte dieser Authentizitätsverlust in der Übersetzung sein Korrelat finden: Konnte diese sich doch nicht mehr auf den Kommentar als Garant aller sie konstituierenden Verfahren und Strategien berufen.

Hierauf wurde die Unglaubwürdigkeit der Verfasserinstanz auf seiten der Übersetzung exemplarisch an der unverbürgten, methodologisch nicht einholbaren und die der Übersetzung zugrundeliegende Methode unterminierenden Übertragung der russischen Genitivkonstruktionen festgemacht. Damit verlor auch die Übersetzung ihre Authentizitätsfunktion im Sinne ihrer verbürgenden Fundierung in der sie vermeintlich kontrollierenden Übersetzerinstanz. Die Unglaubwürdigmachung der Vermittlungsinstanzen von Kommentar und Übersetzung hatte die Unbestimmtheit bzw. den Verlust der Authentizitätsfunktion der Version insgesamt zur Folge. Gerade dies aber, nämlich die Unbestimmtheit bzw. der Verlust der Authentizitätsfunktion eines Textes, kann als “eines der wesentlichen Merkmale vieler zeitgenössischer [fiktionaler] Werke” angesehen werden.¹

¹ Hof, 52.

2. Diskussion

An diesem Punkt der Untersuchung scheinen zwei Fragen unvermeidlich zu werden: Ist die Version eine Fiktion oder nicht? Welche Implikationen hat Nabokovs Übersetzungsmethode für die Übersetzungstheorie und -praxis? Zum Abschluß der vorliegenden Untersuchung soll auf diese Fragen eingegangen werden.

2. 1. Der Status der Version: eine Fiktion?

Bei der Beantwortung dieser Frage muß nachdrücklich der Unterschied zwischen textuellen Verfahren der Fiktionalisierung und dem Genre, welchem die Version möglicherweise zuzuordnen ist, betont werden. Denn ganz offensichtlich bedeutet die Präsenz fiktionalisierender Verfahren in einem Text noch nicht dessen Zugehörigkeit zum Genre fiktionaler Texte, wäre doch in diesem Fall die Frage als solche obsolet.

Nabokov selbst setzt die Version von seinem fiktionalen *Œuvre* ab, verschleiert jedoch die scheinbare Eindeutigkeit ihrer Zuordnung zum nicht-fiktionalen Genre – wie folgenden Worten zu entnehmen ist:

Unlike my novels, EO possesses an ethical side, moral and human elements. It reflects the compiler's honesty or dishonesty [...] ("Reply To My Critics", 300).

Der Verweis auf die eigene Unehrlichkeit bei der Abfassung bzw. 'Kompilation' der Version impliziert die potentielle Ungewöhnlichkeit des Textes: Müßte sich doch ein derartiges "matter-of-fact work of reference as [...] [the] annotated translation of *Eugene Onegin*" (300), wie Nabokov selbst es an anderer Stelle nennt, aufgrund seiner Referenz auf 'matters of fact', d. h. auf verifizierbare Tatsachen, gerade durch die 'Ehrlichkeit' bzw. philologisch-wissenschaftliche Verlässlichkeit seines Verfassers auszeichnen.

Einerseits distanziert sich die Version aufgrund der Unglaubwürdigkeit ihrer Vermittlungsinstanzen und der hieraus resultierenden Einbuße ihrer Authentizitätsfunktion von der wissenschaftlich-philologischen Textgattung und nähert sich gerade aufgrund der in ihr manifesten Vermittlungsstrategien dem fiktionalen Genre; andererseits aber kann sie keinen fiktionalen Text im eigentlichen Sinne darstellen, zumal nichts ihre Beschaffenheit als Übersetzung mit explizierendem Kommentar, somit ihren expositorischen Charakter, zu tilgen vermag und sie darüberhinaus des pragmatischen Fiktionsvertrags ermangelt, der in der neueren Erzähltheorie zu einem Hauptkriterium von Fiktionalität erhoben wird.¹ Außerdem referiert die Version *qua* Version nicht nur auf

¹ Hier sind insbesondere die angeführten Texte Searles, Genettes und Hofs gemeint, wobei letztere im Anschluß an Searle und die Rezeptionsästhetik die extratextuelle Pragmatik als fundamentales Fiktionskriterium, dank dessen die Welt des Textes erst als eine 'imaginäre' aufgefaßt wird, ansetzt: "Der Begriff der Fiktion und damit auch

ihre 'eigene' Welt, d. h. auf ihren semantischen Raum, sondern auf mindestens zwei weitere ihr heterogene Welten: auf die *Realität* ihrer Vorlage und auf die extratextuelle geschichtliche Wirklichkeit. Insofern ist der Gegenstand der Version keineswegs 'imaginär'¹ und diese selbst – aus diesem und dem zuvor angeführten Grund der Ermangelung eines Fiktionsvertrages – nicht als eine Fiktion, wohl aber als eine fiktionalisierte Textform anzusehen, deren parodistischer, expositorisch-fiktionaler Doppelcharakter am passendsten mit Bachtins Term der "hybriden Konstruktion" erfaßt werden kann: Treten doch auch in Nabokovs Version diverse Intentionen – philologische und fiktionale, politische und künstlerische – mit den ihnen eigenen Stilen und Sprachen in einen Dialog:

Wir nennen diejenige Äußerung eine hybride Konstruktion, die ihren grammatischen (syntaktischen) und kompositorischen Merkmalen nach einem einzigen Sprecher gehört, in der sich in Wirklichkeit aber [...] [mehrere] Äußerungen, [...] Redeweisen, [...] Stille, [...] "Sprachen", [...] Horizonte von Sinn und Wertung vermischen. Zwischen diesen Stilen, Sprachen und Horizonten gibt es [...] keine formale – kompositorische und syntaktische – Grenze; die Unterteilung der Stimmen und Sprachen verläuft innerhalb eines syntaktischen Ganzen, oft innerhalb eines einfachen Satzes [...] (Bachtin, 195).

2. 2. Implikationen von Nabokovs Übersetzungsmethode und -praxis

Soll Nabokovs Übersetzungsmethode und -praxis zwei Jahrzehnte nach dem Erscheinen der zweiten Auflage seiner Version für die Übersetzungsdiskussion fruchtbar gemacht werden, dann gilt es vor allem, Nabokovs methodischen Ansatz und seine Durchführung vor dem Hintergrund des in dieser Untersuchung offengelegten semiotischen und übersetzungstheoretischen Problemzusammenhanges neu zu bewerten.

Es sind gerade das von Nabokov selbst als innovativ bezeichnete Verfahren² des Zusammenschlusses der Übersetzungslexeme zu Syntagmen anhand des Kriteriums ihrer jeweils einheitlichen Indikation ein und desselben Originallexems und die damit verbundene Syntagmatisierung des semantischen Raumes der Vorlage, die eine außergewöhnliche Antwort auf die traditionelle Frage nach der Mimemisrelation von Übersetzung und Original vorschlagen und die Übersetzung so in einen Problemhorizont rücken, auf den in jüngster Zeit ganz besonders Michael Riffaterre aufmerksam gemacht hat.

Riffaterres semiotischem Ansatz gemäß muß eine gelungene poetische bzw. literarische Übersetzung die semiotischen 'Präsuppositionen' ihrer Vorlage als eines poetischen bzw. fiktionalen Textes imitieren bzw. reflektieren. Im Falle der Übertragung eines fiktionalen Textes bedeutet dies die Inszenierung der für diesen konstitutiven Momente der "substitution of semiosis for mimesis" und der Konstruktion eines "closed fi-

der Status von literarischen Fiktionen sind nur pragmatisch-gesellschaftlich zu definieren" (Hof, 59).

¹ Vgl. Genette, *Fiktion und Diktion*, 31.

² Vgl. *EO*, I, 337.

nite semiotic system"¹ auch in der Übersetzung:

Literary translation must reflect or imitate [...] [the] closed finite semiotic system [...] [and] the substitution of semiosis for mimesis [...] It must semiotize [...] like the original (Riffaterre, 204).

Als Methode schlägt Riffaterre die Transformation von Originallexemen in Syntagmen innerhalb der Übersetzung vor, mit deren Hilfe allererst die semiotische Signifikanz der Vorlage als einer pluralen Verweisstruktur auch in der Übersetzung präsent gemacht würde:

[...] by transforming it [sc. the lexeme] into a syntagm, the translator [...] will retain the lexeme's literal meaning and will develop the significance, the implications of the presupposed, in the syntagmatic derivation proper (206).

In einem nächsten Schritt bedient sich Riffaterre des Peirceschen Begriffsapparates und betont den Charakter eines Übersetzungslexems als

purely conventional sign, an index² pointing to artificiality³ as a component of literariness, much more than just a word [...] (214).

Vor dem Hintergrund dieses von Riffaterre vertretenen semiotischen übersetzungstheoretischen Ansatzes kommt Nabokovs Methode und Übersetzung nicht nur 'verspätete' Aktualität, sondern auch noch ein zukunftsweisender Charakter zu. Denn mit seiner Übersetzung holt Nabokov Riffaterres Ansatz nicht nur ein – und das lange vor dessen Formulierung –, sondern erweitert diesen auch noch um den Aspekt der Mimesis des Mimesisprozesses selbst, d. h. um den Aspekt der textkonstitutiven intratextuellen Reflexion bzw. Imitation des Übersetzungsvorganges als solchen.

Ausgehend vom Primat, demzufolge eine jede literarische bzw. poetische Übersetzung – mit Ausnahme der "Übersetzung an der Sprachoberfläche"⁴ – "two equivalent messages in two different codes"⁵ involvieren müsse, entwickelt Nabokov ein Übersetzungsverfahren, das nicht nur die genrespezifische "Präsupposition" seiner fiktionalen Vorlage, nämlich die 'Substitution von Mimesis durch Semiosis', mit übersetzt, sondern auch noch den Übersetzungsvorgang als solchen intratextuell reflektiert: Bedeutet doch die sekundäre Syntagmatisierung der Übersetzungslexeme – im Sinne der

1 Michael Riffaterre. "Transposing Presuppositions on the Semiotics of Literary Translation". *Theories of Translation*, 204.

2 Daß Riffaterre hierbei Peircens Differenzierung zwischen *Symbol*, d. h. einem konventionellen Zeichen, und *Index*, einem gerade nicht konventionellen Zeichen, einleitet, ist nicht von Belang: Geht es doch primär um die Tatsache, daß er Übersetzungslexeme sowohl als Wörter als auch als *Indices* im allgemeinen behandelt.

3 Riffaterre bezieht sich mit diesem Ausdruck auf Rabelais' Neologismus "septembraire".

4 Vgl. Maurer, 254.

5 Jakobson, "On Linguistic Aspects of Translation", 262.

Kreation eines dynamischen Übersetzungszusammenhanges der Lexeme eines jeweiligen Syntagmas untereinander – einerseits die Inszenierung der semiotischen Sinnkonstitution der fiktionalen Vorlage als eines “finite semiotic system” innerhalb der Übersetzung, andererseits die intratextuelle Replikation des Sprachübertragungsprozesses selbst.

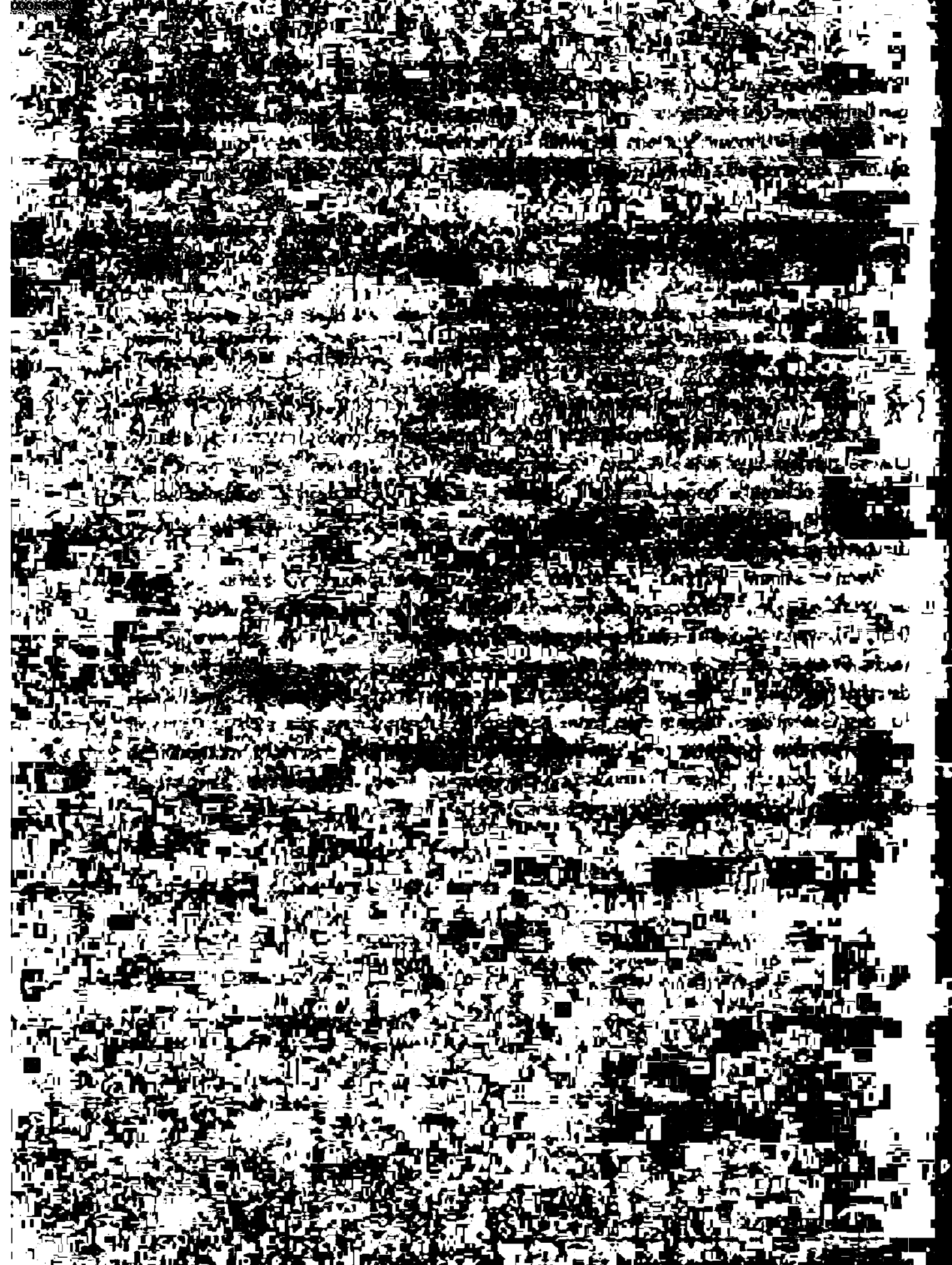
Nabokovs Methode und ihre Umsetzung nicht in ihren Implikationen ermessend setzt Riffaterre dessen Verfahren dem eigenen theoretischen Ansatz als obsolet entgegen:

Difficult, almost untranslatable passages bespeak the need for a gloss. Not a gloss in the guise of a Nabokovian footnote [...]. The near untranslatable simply demands that we replace the lexeme-for-lexeme substitution with a syntagm-for-lexeme substitution (217).

Eine gewisse Ironie zeichnet sich in der Tatsache ab, daß Riffaterre gerade die Übersetzungspraxis jenes Autors seinem eigenen theoretischen Zugang zur Übersetzungsproblematik gegenüberstellt, dessen Puškin-Übersetzung in exemplarischer Weise seine Forderung nach der ‘Transposition der Präsuppositionen’ erfüllt und sie darüberhinaus methodisch erweitert.

Wenn es stimmt, daß das “Verfahren der Selbstthematizierung von Fiktion als eines der grundlegenden Phänomene des Romans im 20. Jahrhundert gesehen werden kann” (Hof, 15), wenn also die Reflexion literarischer bzw. poetischer Texte auf ihre spezifische Produktion und Sinnkonstitution als Zeichen literarischer Progressivität gilt, dann hat Nabokov – lange vor Paul Celans Übertragung von Shakespeares Sonett 105 – für das Genre der literarischen bzw. poetischen Übersetzung, die sich spätestens seit Novalis den “Karakter [sic] des individuellen Kunstwerks”¹ zuspricht, methodische Maßstäbe gesetzt, deren Formulierung im Rahmen einer umfassenden, semiotisch orientierten Übersetzungstheorie noch aussteht.

¹ *Das Problem des Übersetzens*, 33.



VI. Literaturverzeichnis

Vorbemerkung:

Aufgrund der Diversität der für diese Arbeit verwandten Literatur wurden die einzelnen Texte zum Zwecke besserer Übersicht in mehrere Textgruppen gegliedert. Dabei ließ es sich um einer leichteren Orientierung willen nicht vermeiden, daß manche der angeführten Quellen zweimal in jeweils verschiedenen Textgruppen erscheinen. Tritt das wiederholt angeführte Werk ohne Herausgeber auf, dann handelt es sich um eine Anthologie; alle anderen wiederholt angeführten Texte gehören der Rubrik 'Sekundärliteratur' an. Unter 'Anthologien' sind Texte allgemeinen Charakters versammelt. Alle weiteren Aufsatzsammlungen, die sich einem bestimmten Thema widmen, finden sich unter 'Sekundärliteratur'. In eckige Klammern gesetzte Zahlen verweisen auf die jeweilige Textgruppe, in welcher der jeweilige Titel als selbständige Publikation eigens aufgeführt ist.

1. Lexika

Dictionary of Contemporary English: Ein umfassendes einsprachiges Wörterbuch für Schule und Hochschule. Hg. Paul Procter u. a. Gütersloh: Langenscheidt-Longman, 1981.

A Handbook to Literature. Ed. C. Hugh Holman, William Harmon. 6th ed. New York, London: Macmillan Publishing Company, 1992.

Der Literatur Brockhaus. Hrsg. und bearb. von Werner Habicht u. a. Mannheim: F. A. Brockhaus, 1988.

Langenscheidts Taschenwörterbuch: Französisch. Französisch-Deutsch, Deutsch-Französisch. Neubearb. Fass. Hg. Ernst Erwin Lange-Kowal u. a. Berlin, München, Wien, Zürich: Langenscheidt, 1982.

Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen. 2. Überarb. Aufl. Hg. Günther und Irmgard Schweikle. Aufl. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1990.

The Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. 3rd ed. Ed. A. S. Hornby with A. P. Cowie & A. C. Gimson; 19th Impr. Oxford: Oxford University Press, 1985.

The Oxford English Dictionary, Vol. I-XX. 2nd ed. Prepared by J. A. Simpson and E. S. C. Weiner. Oxford: Clarendon Press, 1989.

Sachwörterbuch der Literatur. 5. verb. und. erw. Aufl. Hg. Gero von Wilpert. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1969 (= Kröners Taschenausgabe 231).

Webster's Approved Dictionary: Based upon the Broad Foundations Laid Down by Noah Webster. Revised and brought up to date by the publisher's editorial staff and with supplementary dictionaries by competent authorities. Cleveland, New York: The World Publishing Company, 1948.

Webster's International Dictionary of the English Language: Being the Authentic Edition of Webster's Unabridged Dictionary. New ed. rev. and enlarged under the supervision of Noah Porter, with literary appendices & corrections. London: George Bell & Sons, 1897.

2. Anthologien

Französische Dichtung, Bd. II: Von Cornelle bis Gérard de Nerval. Zweisprachige Ausgabe. Hg. Hanno Helbing und Federico Hindermann. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1991 (= dtv Klassik 2289).

Gedichte der Romantik. Hg. Wolfgang Frühwald. Stuttgart: Reclam, 1984 (= Reclams

Universal-Bibliothek 8230).

- Literary Criticism and Theory: The Greeks to the Present*. Ed. and with introd. by Robert Con Davis, Laurie Finke. New York, London: Longman, 1989.
- Modern Criticism and Theory: A Reader*. Ed. David Lodge. London, New York: Longman, 1988.
- The Metaphysical Poets*. 2nd rev. ed. Sel. and ed. by Helen Gardner. Reprint. London: Penguin Books, 1985 (= Penguin Classics 791086).
- The Oxford Anthology of English Literature*. Gen. Eds. Frank Kermode and John Hollander.: *Romantic Poetry and Prose*. Ed. Harold Bloom and Lionel Trilling. New York: Oxford University Press, 1973.
- Das Problem des Übersetzens*. Hg. Hans Joachim Störig. Stuttgart: Henry Goverts Verlag, 1963.
- Russische Lyrik: Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Russisch/Deutsch*. Durchges. Ausg. Hg. Kay Bobrowsky und Rudolf Müller. Stuttgart: Reclam, 1991 (= Reclams Universal-Bibliothek 7994).
- Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Ed. Rainer Schulte and John Biguenet. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

3. Konsultierte *Евгения Онегин* – Übersetzungen

- [Arndt, Walter]. *Pushkin Threefold: Narrative, Lyric, Polemic, and Ribald Verse. The Originals with Linear and Metric Translations by Walter Arndt*. New York: E. P. Dutton & Co, 1972.
- [Busch, Ulrich]. *Eugen Onegin: Roman in Versen. Übertragung aus dem Russischen und Nachwort von Ulrich Busch*. Zürich: Manesse, 1981.
- [Johnston, Charles]. *Eugene Onegin*. Transl. by Charles Johnston with an Introd. by John Bayley. London: Penguin Books, 1979 (= Penguin Classics 910).
- [Keil, Rolf-Dietrich]. *Jewgenij Onegin: Roman in Versen*. Deutsche Fassung und Kommentar von Rolf-Dietrich Keil. Giessen: Wilhelm Schmitz Verlag. 1980 (= *Schriften des Komitees der Bundesrepublik Deutschland zur Förderung der Slawischen Studien* 2).
- [Nabokov, Vladimir]. *Eugene Onegin: A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin, Translated from the Russian by Vladimir Nabokov*. Vol. I–IV. New York: Bollingen Foundation, 1964 (= Bollingen Series LXXII).
- [-----]. *Eugene Onegin; A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin, Translated from the Russian by Vladimir Nabokov*. Vol. I–IV. Rev. ed. New Jersey: Princeton University Press, 1975 (= Bollingen Series LXXII).

4. Zusätzlich konsultierte Übersetzungen

- [Chateaubriand, Vicomte François-René de]. *Le Paradis perdu de Milton*. Traduction Nouvelle par M. de Chateaubriand. Paris: Gosselin et Furue, 1836.
- [Nabokov, Vladimir]. "Four Poems By Tyutchev: Translated from the Russian By Vladimir Nabokov". *The Russian Review: An American Journal Devoted to Russia Past and Present* 4.1 (Autumn 1944): 45–46.
- [-----]. "From Pushkin's 'Eugene Onegin: Translated from the Russian by Vladimir Nabokov'". *The Russian Review* [...] 4.2 (Spring 1945): 38–39.
- . *Лолита*. Перевел с английского автор. New York: Phaedra Publishers, 1967.
- [-----]. A[leksandr] S[ergeevich] Pushkin. *Mozart and Salieri*. Transl. by Vladimir Nabokov, in: *The New Republic: A Journal of Opinion*. 104. 16 [1377] (April 21, 1941): 559–565.
- [-----]. *The Song of Igor's Campaign: An Epic of the Twelfth Century*. Transl. from the old Russian by Vladimir Nabokov. London: Weidenfeld and Nicholson, 1960.

[Pope, Alexander]. *The Poems of Alexander Pope*. Gen. ed. John Butt. Vol. VII–X: *Translations of Homer*. Ed. Maynard Mack et al. Vol. VII–VIII: *The Illiad of Homer: Books I–XXIV*. Vol. IX–X: *The Odyssey of Homer: Books I–XXIV*. New Haven: Yale University Press, 1967.

5. Konsultierte Schriften Nabokovs

- Nabokov, Vladimir. "The Art of Translation". *The New Republic: A Journal of Opinion*. 105. 5 (August 4, 1941): 160–162.
- . *Conclusive Evidence: A Memoir*. New York: Harper & Brothers, 1951.
- . *Апырне бeпepa*. New York: Chekhov Publishing House, 1954.
- . *Invitation to a Beheading*. Transl. by Dmitri Nabokov in collaboration with the author. New York: Vintage International, 1989.
- . *Nabokov's Congeries*. Sel. with a Crit. Introd. by Page Stegner. New York: The Viking Press, 1968.
- /Wilson, Edmund. *The Nabokov – Wilson Letters: Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson 1940–1971*. Edited, Annotated and with an Introductory Essay by Simon Karlinsky. New York, Hagerstown, San Francisco, London: Harper & Row, 1979.
- . *Pale Fire*. New York: Vintage International, 1989.
- . "On translating Pushkin: Pounding the Clavicorn". *The New York Review of Books* (April 30, 1964): 14–16.
- . *Пepenиcкa c cectpoй*. Ed. Helen Sikorski. Ann Arbor: Ardis Publishers, 1985.
- . "Problems of Translation: Onegin in English". *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, a. a. O., 127–143 [2] (urspr. ersch. in: *Partisan Review* XXII (1955): 496–512).
- . "Reply To My Critics". *Nabokov's Congeries*, a. a. O., 300–324 (urspr. ersch. in: *Encounter* (February 1966); inzwischen auch in: *Strong Opinions*. New York: Vintage International, 241–267).
- . *Selected Letters 1940 – 1977*. Ed. Dmitri Nabokov and Matthew J. Bruccoli. San Diego, New York, London: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1989.
- . "The Servile Path". *On Translation*. Ed. Reuben Brower. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1959 (= *Harvard Studies in Comparative Literature* 23), 97–110 [7].
- . *Стихи*. Ann Arbor: Ardis Publishers, 1979.
- . "The Strange Case of Nabokov and Wilson". *The New York Review of Books* (August 26, 1965): 25–26.
- . *Strong Opinions*. New York: Vintage International, 1990.

6. Primärliteratur

- [Baratynskij:] Баратынский, Евгений А [брамоевич]. *Полное собрание стихотворения*. Вступительная статья, подготовка текста и примечания Е. Н. Купрежовой. Ленинград: Советский Писатель, 1957 (= Библиотека Поэта).
- [Batuškov:] Батюшков, Константин Н [иколаевич]. *Полное собрание стихотворения*. Вступительная статья, подготовка текста и примечания Н. В. Фридмана. Москва, Ленинград: Советский Писатель, 1964 (= Библиотека Поэта).
- Byron, [George Gordon, Lord]. *Poetical Works*. Edited by Frederick Page. A new edition, corrected by John Jump. Oxford, New York: Oxford University Press, 1987.
- Chateaubriand [Vicomte François-René de]. *Atala – René*. Chronologie et préface par Pierre Reboul. Paris: Garnier-Flammarion, 1964.
- Chénier, André. *Œuvres complètes*. Texte établi et commenté par Gérard Walter. Paris: Gallimard, 1958 (= Bibliothèque de la Pléiade).

- Fielding, Henry. *Tom Jones*. London: Methuen & Co, 1905.
- Gray, Thomas. "Elegy Written in a Country Church Yard". *The Complete Poems of Thomas Gray: English, Latin and Greek*. Ed. H. W. Starr and J. R. Hendrickson. Oxford: Clarendon Press, 1966, 37–43.
- Horaz [Quintus Horatius Flaccus]. *Sermones: Satiren. Lateinisch/Deutsch*. Übertr. und hg. von Karl Buchner. Stuttgart: Reclam, 1972 (= Reclams Universal-Bibliothek 431).
- Lamartine, [Alphonse de]. *Œuvres poétiques complètes*. Texte établi, annoté et présenté par Marius-François Guyard. Paris: Gallimard, 1963 (= Bibliothèque de la Pléiade).
- Michelet, Jules. *La Sorcière*. Chronologie et préface par Paul Viallaneix. Paris: Garnier-Flammarion, 1966.
- Millevoye, [Charles Hubert]. *Œuvres*. Précédés [sic] d'une notice par M. Saint-Beuve de l'Académie Française. Paris: Garnier Frères, o. J.
- Milton, John. *The Poetical Works of John Milton*. Ed. Helen Darbishire, Vol. I: *Paradise Lost*. Oxford: Clarendon Press, 1952.
- Pope, Alexander. *An Essay on Criticism*, in: *Literary Criticism and Theory: The Greeks to the Present*, a. a. O., 328–339 [2].
- [Пушкин:] Пушкин, А[лександр] С[ергеевич]. *Евгений Онегин: Роман в стихах*, in: *Сочинения в трех томах*. Вступительная статья, подготовка текста и примечания А. А. Благого. Том третий. Москва: Государственное Издательство Художественной Литературы, 1955, 5–176.
- Shakespeare, William. *Much Ado About Nothing*, in: ders. *Sämtliche Werke: Englisch-Deutsch*. Übers. A. W. Schlegel und L. Tieck. Hg. L. L. Schücking. Bd. 5. Wiesbaden: Emil Vollmer Verlag, o. J., 149–224.
- . *The Sonnets*. Introd. by M. R. Ridley. London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1988 (= Everyman Classics 1168).

7. Sekundärliteratur

- Apel, Friedmar. *Literarische Übersetzung*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1983 (= Sammlung Metzler 206).
- . *Sprachbewegung: Eine historisch-philologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens*. Heidelberg: Carl Winkler, 1982 (= Beiträge zur Neueren Deutschen Literaturgeschichte 52).
- Aristoteles. *Kategorien. Lehre vom Satz (Peri hermeneias)*. (*Organon I/II*). Vorgeht Porphyrius: *Einkleitung in die Kategorien*. Hamburg: Felix Meiner, 1974 (= Philosophische Bibliothek 8/9).
- . *Poetik: Griechisch/Deutsch*. Übers. und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1982 (= Reclams Universal-Bibliothek 7828).
- Arndt, Walter. "Goadling the Pony". *The New York Review of Books* (April 30, 1964): 16.
- Bachtin, Michail M [Michajlovič]. *Die Ästhetik des Wortes*. Hg. und eingel. von Rainer Grüber. Aus dem Russ. übers. von Rainer Grüber und Sabine Reese. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979 (= edition suhrkamp 967).
- Barthes, Roland. *Das semiologische Abenteuer*. Aus dem Franz. von Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988 (= edition suhrkamp 1441).
- Benjamin, Walter. "Die Aufgabe des Übersetzers". *Illuminationen: Ausgewählte Schriften I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977 (= suhrkamp taschenbuch 345), 50–62.
- Bezeczky, Gábor. "Literal Language". *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation* 22.3 (Summer 1991): 603–611.
- Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета Канонические*. В Русском Переводе С Параллельными Местами. Москва: Издание Всесоюзного Совета Евангелических Христиан-Баптистов, 1968.

- Birus, Hendrik. "Aus dem Deutschen ins Deutsche Übersetzen. Überlegungen zu Karl Kraus' Lyrik-Übertragungen". *Geschichte, System, Literarische Übersetzung/Histories, Systems, Literary Translations*. Hg. Harald Kittel. Berlin: Erich Schmidt, 1992 (= Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung V), 173–211.
- . *Vergleichung: Goethes Einführung in die Schreibweise Jean Pauls*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1986 (= Germanistische Abhandlungen 59).
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 2nd ed. Suffolk: Richard Clay Ltd, 1987 (= Peregrine Books; urspr. ersch. in: Chicago: The Chicago University Press, 1983).
- Broich, Ulrich/Pfister, Manfred, Hg. (unter Mitarbeit von Bernd Schulte-Middlich). *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Max Niemeyer, 1985 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35).
- Brower, Reuben A., Ed. *On Translation*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1959 (= Harvard Studies in Comparative Literature 23).
- Buck, August/Herding, Otto, Hg. *der kommentar in der renaissance*. deutsche forschungsgemeinschaft. Boppard: Harald Boldt Verlag, 1975 (= kommission für humanismusforschung. mitteilung 1).
- Chatman, Seymour. "Towards a Theory of Narrative". *New Literary History [...]* 6.2 (Winter 1975): 295–318.
- Cicero [Marcus Tullius]. *De optimo genere oratorum*, in: *De inventione, de optimo genere oratorum, topica*. With an Engl. transl. by H. M. Hubbell. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1960.
- Culler, Jonathan. "Commentary". *New Literary History [...]* 6.1 (Autumn 1974): 219–229.
- Deese, James "Mind and Metaphor: A Commentary". *New Literary History [...]* 6.1 (Autumn 1974): 211–217.
- Dembo, L. S., Hg. *Nabokov: The Man and His Work*. Studies Edited by L. S. Dembo. Madison, London: The University of Wisconsin Press, 1967.
- Denina, Carl. *Bibliopoeie [sic!] oder: Anweisung für Schriftsteller*. [anonym.] Übers. aus dem Ital. Berlin, Stralsund: Gottfried August Lange, 1783.
- Derrida, Jacques. "La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines". *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil, 1967, 409–428.
- Doležel, Lubomir. "Commentary". *New Literary History [...]* 6.2 (Winter 1975): 463–468.
- Dryden, John. "On Translation". *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, a. a. O., 17–31 [2].
- Eco, Umberto. *Einführung in die Semiotik*. 5. unverän. Aufl. Autorisierte dt. Ausg. von Jürgen Trabandt. München: Wilhelm Fink, 1985 (= UTB 105).
- [Ejchenbaum:] Еяхенбаум, Борис. *Мелодика русского лирического стиха*. Unveränd. fotomechan. Nachdr. der Originalausg. (Опояз: Петербург, 1922). Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik, 1973.
- [Fedorov:] Федоров, А. В. *Введение в теорию перевода: лингвистические проблемы*. 2. обраб. изд. Москва: Издательство литературы на иностранных языках, 1958.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966.
- . *Die Ordnung des Diskurses*. Mit einem Essay von Ralf Konersmann. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 1991 (= Fischer Wissenschaft 10083).
- . "What is an author?". *Modern Criticism and Theory: A Reader*. a. a. O., 197–210 [2].
- Frege, Gottlob. "Über Sinn und Bedeutung". *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik* 100 (1892): 25–50 (Inzwischen ebenfalls in: ders.: *Funktion, Begriff, Bedeutung: Fünf logische Studien*. Hg. und eingel. von Günther Patzig. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht [= Kleine Vandenhoeck-Reihe 144/145], 38–63).
- Genette, Gérard. *Fiktion und Diktion*. Aus dem Französischen von Heinz Jatho. Mün-

- chen: Wilhelm Fink, 1992.
- . *Paratexte: Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a. M., New York: Campus Verlag, 1989.
- . *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.
- Gerschenkron, Alexander. "A Manufactured Monument?" *Modern Philology* 63.4 (May 1966): 336–347.
- Goethe, [Johann] W[olfgang] [von]. "Übersetzungen". *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-Östlichen Divans*, In: ders.: *West-Östlicher Divan*. Vorw. und Erläut. von Max Rychner. Zürich: Manesse, 1952, 359–364.
- Grayson, Jane. *Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*. Oxford: Oxford University Press, 1977 (= Oxford Modern Language and Literature Monographs).
- Hamburger, Käthe. *Die Logik der Dichtung*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1987 (= dtv 4458).
- Hess, Günter. "Kommentarstruktur und Leser. Das 'Lob der Torheit' des Erasmus von Rotterdam, kommentiert von Gerardus Listrius und Sebastian Franck". *der kommentar in der renaissance*. Hg. August Buck und Otto Herding, a. a. O., 141–165.
- Hieronymus. "Brief an Pammachius (de optimo genere interpretandi)". *Das Problem des Übersetzens*, a. a. O., 1–13 [2].
- Hof, Renate. *Das Spiel des 'unreliable narrator': Aspekte unglaubwürdigen Erzählens im Werk von Vladimir Nabokov*. München: Wilhelm Fink, 1984 (= American Studies: A Monograph Series 59).
- Hollander, John. "Versions, Interpretations, Performances". *On Translation*. Ed. Reuben A. Brower, a. a. O., 205–233.
- The Holy Bible: Containig The Old and New Testament. Translated out of the Original Tongues and with the Former Translations dilligently Compared and Revised by His Majesty's Special Command. Authorized King James Version*. o. O.: World Bible Publishers, 1989.
- Horaz [Quintus Horatius Flaccus]. *De arte poetica*, In: ders.: *Sämtliche Werke: Lateinisch-Deutsch*. Hg. Hans Farber. München: Heimeran Verlag, 1967 (= Sammlung Tusculum).
- Humboldt, Wilhelm von. " 'Einleitung' zu Aeschylus Agamemnon, metrisch übersetzt". *Gesammelte Schriften*. Hg. von der Preußischen Akademie der Wissenschaften, I. Abt., Bd. VIII: *Übersetzungen*. Hg. Albert Leitzmann. Berlin: B. Behr's Verlag, 1909, 119–146 (Inzwischen auch In: *Das Problem des Übersetzens*. Hg. Hans Joachim Störig, a. a. O., 71–96 [2]).
- . "Über das Entstehen der grammatischen Formen, und ihren Einfluß auf die Ideenentwicklung". Ebd. Bd. IV: 1820–1822. Hg. Albert Leitzmann. Berlin: B. Behr's Verlag, 1905, 285–313.
- . "Über das vergleichende Sprachstudium in Beziehung auf die verschiedenen Epochen der Sprachentwicklung". Ebd., 1–34.
- . "Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts". *Werke in fünf Bänden*. Hg. Andreas Fleitner und Klaus Giel. Bd. III: *Schriften zur Sprachphilosophie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963, 368–756.
- . "Über die Verschiedenheiten des menschlichen Sprachbaues". Ebd., 144–367.
- Immisch, Otto. "Horazens Epistel über die Dichtkunst: Erklärt von Otto Immisch". *Philologus*. Supplementband XXIV. III. Hg. Albert Rehm und Johannes Stroux. Leipzig: Dietrich'sche Verlagsbuchhandlung, 1932.
- Jakobson, Roman. "Linguistic Glosses to Goldstein's 'Wortbegriff'". *Selected Writings II: Word and Language*. The Hague, Paris: Mouton, 1971, 266–271.
- . "On Linguistic Aspects of Translation". Ebd., 260–266.
- . "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances". Ebd., 239–259.

- . "Linguistik und Poetik". *Poetik: Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. 2. Aufl. Hg. Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989 (= stw 262), 83–121.
- . "Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie". Ebd., 233–263.
- Karges, Joann. *Nabokov's Lepidoptera: Genres and Genera*. Ann Arbor: Ardis Publishers, 1985.
- Kemp, Friedhelm. "Das Übersetzen als literarische Gattung". *Sprache im technischen Zeitalter* 21 (1967): 45–58.
- Kittel, Harald, Hg. *Die Literarische Übersetzung: Stand und Perspektiven Ihrer Forschung*. Mit einer Einl. von Armin Paul Frank. Berlin: Erich Schmidt, 1988 (= Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung II. Hg. Armin Paul Frank u. a.).
- Kloepfer, Rolf. *Die Theorie der literarischen Übersetzung: Romanisch-deutscher Sprachbereich*. Hg. Hugo Friedrich. München: Wilhelm Fink, 1967 (= Freiburger Schriften zur Romanischen Philologie 12).
- Koppenfels, Werner von. "Intertextualität und Sprachwechsel: Die literarische Übersetzung". *Intertextualität [...]*. Hg. Ulrich Broich und Manfred Pfister, a. a. O., 137–158.
- Kristeller, Paul Oskar. "Die humanistische Bewegung". *Humanismus und Renaissance I: Die antiken und die mittelalterlichen Quellen*. Hg. Eckhard Keßler. Übers. aus dem Engl. von Renate Schweyen-Ott. München: Wilhelm Fink, 1974 (= Humanistische Bibliothek. Abhandlungen und Texte: In Verbindung mit dem Centro Italiano di Studi Umanistici e Filosofici und dem Seminar für Philosophie und Geistesgeschichte an der Universität München. Reihe I: Abhandlungen 21), 11–29.
- Kristeva, Julia. "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman". *Critique: Revue générale des publications françaises et étrangères* 239 (Avril 1967): 438–465.
- Lachmann, Renate, Hg. *Dialogizität*. München: Wilhelm Fink, 1982 (= Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste. Reihe A: Hermeneutik, Semiotik, Rhetorik 1).
- . "Intertextualität als Gedächtnishandlung: Puškins Horaz-Transpositionen". *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990, 303–353.
- Levý, Jiří. *Die literarische Übersetzung: Theorie einer Kunstgattung*. Übers. von Walter Schamechula. Frankfurt a. M., Bonn: Athenäum, 1969.
- Link, Jürgen. *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe: Eine programmierte Einführung auf strukturalistischer Basis*. 4. unveränd. Aufl. München: Wilhelm Fink, 1990 (= UTB 305).
- Luther, Martin. "Sendbrief vom Dolmetschen". *Das Problem des Übersetzens*, a. a. O., 14–32 [2].
- Lyons, John O. *Introduction to Theoretical Linguistics*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1968.
- . "Pale Fire and the Fine Art of Annotation". *Nabokov: The Man and His Work*. Studies edited by L. S. Dembo, a. a. O., 157–164.
- Man, Paul de. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 2nd rev. ed. Introd. by Wlad Godzich. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1983 (= Theory and History of Literature 7)
- Maurer, Karl. "Die literarische Übersetzung als Form fremdbestimmter Textkonstitution". *Poetica* 8 (1976): 233–257.
- Ockham, Wilhelm von. *Summa Logicae*. Hg. Philotheus Boehner u. a. St. Bonaventurae (N.Y.): St. Bonaventurae, 1974 (= Opera Philosophica 1).
- Peirce, Charles Sanders. *Collected Papers*. Ed. Charles Hartshorne and Paul Weiss. Vol. II: *Elements of Logic*. Vol. III., Vol. V. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1932.
- . *Philosophical Writings of Peirce*. Selected and edited with an Introduction by Justus Buchler. New York: Dover Publications, 1955.

- . *Semiotische Schriften: Bd. I*. Hg. und Übers. von Christian Kloesel und Helmut Pape. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986.
- Plett, Heinrich F. *Einführung in die rhetorische Textanalyse*. 8. Aufl. Hamburg: Helmut Buske Verlag, 1991.
- Pöckl, Wolfgang, Hg. *Literarische Übersetzung: Formen und Möglichkeiten ihrer Wirkung in neuerer Zeit*. Beiträge zur Sektion *Literarische Übersetzung* des XXII Deutschen Romanistentages in Bamberg (23.–25. Sept. 1991). Bonn: Romanistischer Verlag, 1992 (= *Abhandlungen zur Sprache und Literatur* 53).
- Poltermann, Andreas. "Die Erfindung des Originals: Zur Geschichte der Übersetzungskonzeptionen in Deutschland im 18. Jahrhundert". *Die literarische Übersetzung: Fallstudien zu ihrer Kulturgeschichte*. Hg. Brigitte Schulze. Mit einer Einl. von Armin Paul Frank. Berlin: Erich Schmidt, 1987 (= *Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung* 1) 14–52.
- Proffer, Carl R. *Keys to Lolita*. Bloomington: Indiana University Press, 1968.
- Riffaterre, Michael. "Transposing Presuppositions on the Semiotics of Literary Translation". *Theories of Translation*, a. a. O., 204–217 [2].
- Russell, Bertrand. *Introduction to Mathematical Philosophy*. London: Ruskin House, 1903.
- [Savčenko:] Савченко, С. "Элегия Ленского и французская элегия". *Пушкин в мировой литературе: сборник статей*. Научно-исследовательский институт сравнительного изучения литературы и языков запада и востока при ленинградском государственном университете. Ленинград: Государственное издательство, 1926, 13–63.
- Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Publié par Charles Bally et Albert Séchehaye avec la collaboration de Albert Riedlinger. Édition critique préparée par Tullio de Mauro. Postface de Louis-Jean Calvet, réed. Paris: Payot, 1985 (= *Bibliothèque scientifique*).
- Schleiermacher, Friedrich. "Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens", *Sämtliche Werke*. 3. Abt., Bd. II: *Philosophische und vermischte Schriften* 2. Berlin: G. Reimer, 1838, 207–245 (Inzwischen auch in: *Das Problem des Übersetzens*, a. a. O., 38–70 [2]).
- Schöne, Albrecht. "Regenbogen auf schwarzgrauem Grunde" – Goethes Dornburger Brief an Zelter zum Tod seines Großherzogs: Rede anlässlich des Symposiums zu Ehren von Professor Dr. med. Gerhard Joppich am 5. 11. 1978. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1979 (= *Göttinger Universitätsreden* 65).
- Schulte-Sasse, Jochen/Werner, Renate. *Einführung in die Literaturwissenschaft*. 7. unveränd. Aufl. München: Wilhelm Fink, 1991 (= *UTB* 640).
- Searle, John R. "The Logical Status of Fictional Discourse". *New Literary History* [...] 6.2 (Winter 1975): 333–338.
- Spolsky, Ellen. "The Limits of Literal Meaning". *New Literary History* [...] 19. 2. (Winter 1988): 419–440.
- Stackelberg, Jürgen von. "Blüte und Niedergang der 'Belles Infidèles'". *Die literarische Übersetzung: Stand und Perspektiven ihrer Forschung*. Hg. Harald Kittel, a. a. O., 16–29.
- Steiner, George. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1975.
- Vergil [Publius Vergilius Maro]. *Aeneis Buch VI*. Erklärt von Eduard Norden. 2. Aufl. Leipzig: B. G. Teubner, 1916 (= *Sammlung wissenschaftlicher Kommentare zu griechischen und römischen Schriftstellern*).
- Vološinov, V. N. *Marxism and the Philosophy of Language*. Transl. by Ladislav Matejka and I. R. Titunik. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986.
- Voltaire, François-Marie. *The Complete Works of Voltaire*. Crit. ed. by David Williams. Vol. 53–55: *Commentaires sur Cornelle*. Baubury, Oxfordshire: The Voltaire Foundation Thorpe Mandeville House, 1974.
- Wilamowitz-Moellendorf, Ulrich von. "Was ist Übersetzen?". *Das Problem des Überset-*

zens, a. a. O., 139–169 [2].

Wilson, Edmund. "The Strange Case of Pushkin and Nabokov". *The New York Review of Books* (July 15, 1965): 3–6.

**Bayerische
Staatsbibliothek
München**

S A G N E R S S L A V I S T I S C H E S A M M L U N G

HERAUSGEGEBEN VON PETER REHDER

Band 14:

Петр Андреевич Гильтебрандт

**СПРАВОЧНЫЙ И ОБЪЯСНИТЕЛЬНЫЙ
СЛОВАРЬ К НОВОМУ ЗАВЕТУ**

Nachdruck besorgt von Helmut Keipert und František Václav Mareš

Mit einer Einleitung „Zur Geschichte der kirchenslavischen Bibelkonkordanzen“ (Bd. I)
 und einer Einführung in „Die neukirchenslavische Sprache des russischen Typus und ihr Schriftsystem“ (Bd. II)
 1988-1989. Bd. I-V. Ln. 2538 S. – 860.- DM. (ISBN 3-87690-389-0)

Band 19:

Wolfgang Hock

DER FLEXIONSAKZENT**IM MITTELBULGARISCHEN EVANGELIE 1139 (NBKM)****I: Akzentgrammatik · II: Akzentwörterbuch**

1992. Ln. I: 304 S. 56.- DM. — II: XII, 642 S. 115.- DM.

Teil I + Teil II: – 146.- DM. (ISBN 3-87690-531-1 bzw. -532-X)

Band 20:

Петр Андреевич Гильтебрандт

**СПРАВОЧНЫЙ И ОБЪЯСНИТЕЛЬНЫЙ
СЛОВАРЬ К ПСАЛТИРИ**

Nachdruck der Ausgabe St. Petersburg 1898 mit einer Einleitung von Helmut Keipert

1993. Ln. 16+VIII+552 S. – 160.- DM. (ISBN 3-87690-553-2)

Band 21:

Sebastian Kempgen

DIE KIRCHEN UND KLÖSTER MOSKAUS**Ein landeskundliches Handbuch**

1994. Ln. 698+C (= 798) S. – 135.- DM. (ISBN 3-87690-566-4).

Band 22:

Eve-Marie Schmidt-Deeg

DAS NEW YORKER MISSALE**Eine kroato-glagolitische Handschrift des frühen 15. Jahrhunderts.****Kritische Edition**

1994. Ln. XXIX, 657 S. – 120.- DM (ISBN 3-87690-570-2)

VERLAG OTTO SAGNER D - 8 0 3 2 8 M Ü N C H E N

Michael Eskin - 9783954791064

Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 03:15:11AM

via free access