



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Intertextualität in Vladimir Nabokovs *Pale Fire*“

Verfasserin

Barbara Kopp

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung.....	3
2. Intertextualität: Begriffserklärung und Definition	4
2.1. Historische Entwicklung des Begriffes „Intertextualität“	4
2.1.1. Ferdinand de Saussure: Konzept und Lautbild	4
2.1.2. Mikail Bakhtin: Dialogizität	5
2.1.3. Julia Kristeva: Intertextualität.....	6
2.1.4. Roland Barthes: Der Tod des Autors	6
2.1.5. Gérard Genette: Palimpseste	8
2.1.6. Michel Riffaterre: Syllepse.....	9
2.1.7. Harold Bloom: Revolution gegen die literarischen Vorbilder.....	9
2.2. Intertextualität heute	10
3. Vladimir Nabokov und <i>Pale Fire</i>	13
3.1. Vladimir Nabokov: Leben und Werk.....	14
3.2. Zum Inhalt von <i>Pale Fire</i>	16
3.2.1. Aufbau	17
4. Intertextualität in <i>Pale Fire</i>	24
4.1. Erweiterung des Bedeutungspotenzials: Kinbote	29
4.1.1. Alfred Edward Housman	34
4.1.2. André Gide und Marcel Proust	37
4.1.3. Johann Wolfgang von Goethe.....	37
4.1.4. John Donne	40
4.1.5. Edgar Allan Poe	41
4.1.6. Alexander Pope	42
4.1.7. William Shakespeare.....	44
4.1.8. Jonathan Swift	46
4.2. Erweiterung des Bedeutungspotenzials: Shade	48
4.2.1. Robert Frost	52
4.2.2. Johann Wolfgang von Goethe.....	55
4.2.3. Alfred Edward Housman	56
4.2.4. Alexander Pope	58
4.3. Scherze und Ironie	59

4.3.1.	Robert Browning	60
4.3.2.	Oliver Goldsmith und William Wordsworth.....	62
4.3.3.	Homer und John Keats	63
4.3.4.	Andrew Marvell	64
4.3.5.	William Shakespeare	68
4.3.6.	Jonathan Swift.....	70
4.3.7.	Sagenhaftes.....	72
4.4.	Literaturinterne Positionierungen.....	76
4.4.1.	Alexander Sergejewitsch Puschkin	78
4.4.2.	Anton Pawlowitsch Tschechow	83
4.4.3.	Leo Nikolajewitsch Tolstoi	85
4.4.4.	Marcel Proust	86
4.4.5.	William Shakespeare	89
4.4.6.	Fjodor Dostojewski.....	93
4.4.7.	T.S. Eliot	94
5.	Conclusio	98
	Bibliographie.....	100
	Anhang	105

1. EINLEITUNG

Die Intertextualität ist ein Forschungsgebiet der Literaturwissenschaft, das sich mit der Beziehung zwischen Texten auseinandersetzt. Das literaturwissenschaftliche Modell der Intertextualität entwickelte sich ursprünglich aus sprachwissenschaftlichen Theorien zur Dualität des Wortes. Ein Text wird intertextuell, wenn der Leser¹ Hinweise auf Prätexte im manifesten Text ausfindig machen kann, die der Autor absichtlich setzte. Ein Autor versteht seinen Text mit intertextuellen Hinweisen, wenn er die aus Referenztexten entlehnten Stellen dementsprechend markiert, aber er macht sich des Plagiats schuldig, wenn er die Nachahmung als seine eigene, originelle Idee darstellt.

Im Laufe der Zeit wurden verschiedene Termini für die Intertextualität und ihre Ausprägungsformen vorgeschlagen. Die sich in dieser Arbeit befindenden Kennzeichnungsverfahren lehnen sich an die Terminologie an, die Helbig (1996: 83–137) vorschlug. Diese Arbeit behandelt, nach Darstellung der Geschichte des Intertextualitätsbegriffes und einer Einführung in Helbigs (1996: 83–137) Terminologie, die Intertextualität in Vladimir Nabokovs *Pale Fire*.

Um die ausgewählten intertextuellen Bezüge in einen verständlichen Zusammenhang zu setzen, wird im Folgenden auch auf den Roman *Pale Fire* näher eingegangen. Fünfzig Jahre nach Ersterscheinung wirft *Pale Fire* noch immer Fragen auf oder gibt dem aufmerksamen Leser Rätsel auf, vor allem aber bleiben Interpretationsversuche im subjektiven Ansatz stecken. So vielschichtig wie der Roman ist, so komplex sind auch die intertextuell gekennzeichneten Stellen darin. Dies lenkt das Forschungsinteresse auf die erweiterte Funktionalität intertextueller Einschreibungen.

Pale Fires Mannigfaltigkeit an intertextuellen Bezügen zu Referenztexten des Literaturkanons wurde aufgrund der besonderen Zielsetzung auf die in dieser Arbeit vorliegende Auswahl beschränkt. Die für diese Arbeit relevanten Stellen dienen der Steuerung des Lesers, lassen Ironisches zu Tage treten und zeigen Nabokovs strenge Meinung zu verschiedenen Schriftstellern. Die Kernfrage lautet: Was erreichte Nabokov mit den ausgewählten Textstellen? Es wird auch ergründet, wie oder wodurch er den gewünschten Effekt erzielte.

¹ In der vorliegenden Arbeit verzichtet die Verfasserin aus sprachökonomischen Gründen auf die zusätzliche Kennzeichnung der femininen Wortvariante. Das „er“ beinhaltet eine „sie“, „der Leser“ ist auch „die Leserin“, „der Rezipient“ ist gleichbedeutend mit „die Rezipientin“ etc.

2. INTERTEXTUALITÄT: BEGRIFFSERKLÄRUNG UND DEFINITION

Die Hypothesen, die das Konzept der Intertextualität ins Leben riefen und die im Folgenden genauer behandelt werden, mögen zunächst den Anschein haben, dass Intertextualität ein Phänomen der Moderne ist und erst im vorigen Jahrhundert entdeckt wurde. Aber Intertextualität gibt es fast seit Anbeginn der Schrift, denn wo ein Text, da sind in Kürze mehrere, die eine gegenseitige Beeinflussung nicht ausschließen können.

2.1. HISTORISCHE ENTWICKLUNG DES BEGRIFFES „INTERTEXTUALITÄT“

Die literaturwissenschaftliche Theorie der Intertextualität ist langsam aus dem sprachwissenschaftlichen Modell der Intertextualität gewachsen. Anfangs dachte Saussure an ein Konzept und Lautbild, dann erweiterte Bakhtin dieses Modell um die Interaktion, die der Äußerung erst einen situationsbedingt unabänderlichen Sinn verleiht. Dies wurde von Kristeva angezweifelt, denn jede Äußerung entsteht aus einer Vielzahl vorangegangener Zitate. Barthes geht mit Kristevas Theorie konform und erweitert sie: Ein Schriftsteller oder Dichter kann heutzutage nichts Originelles verfassen, wenn er von den Autoren von einst beeinflusst wird. Daher ist Genette der Ansicht, die Literaturkritik müsse sich umorientieren, denn jeder Text ist wie ein Palimpsest aus anderen Texten entstanden, die an einer Stelle deutlich, an anderer Stelle weniger deutlich den vorhergehenden Text zeigen. Riffaterre stellt fest, dass ein Wort durch sprachhistorisch gewachsene Bedeutungen geprägt wird. Bloom spricht den Kampf eines zeitgenössischen Schriftstellers oder Dichters an, sich dem Einfluss der literarischen Vorbilder zu entziehen. Im Folgenden werden diese Hypothesen genauer behandelt.

2.1.1. Ferdinand de Saussure: Konzept und Lautbild

Saussure (vgl. im Folgenden Allen 2007: 8–12), Begründer der modernen Sprachwissenschaft, legte in seinem *Cours de linguistique générale* 1915 die Zweiseitigkeit des Wortes fest: Jedes Wort hat ein Konzept („concept“ oder „signifié“) und ein entsprechendes Lautbild („image acoustique“ oder „signifiant“). Die Beziehungen zwischen den beiden ist nicht von vornherein festgelegt, sondern Resultat des Konsens einer Sprachgemeinschaft. Kein linguistisches Zeichen besitzt Bedeutung, wenn es allein steht. Nur in Kombination wird es verständlich – und diese Kombination ist wiederum nur möglich, wenn sie von bereits getätigten Aussagen hergeleitet werden kann.

Daraus ergibt sich für die Literaturwissenschaft folgende Bedingung: Wenn jedes Wort zwei Seiten hat, dann besitzt auch jeder Text eine Bedeutung, die sich erweitert, sobald man ihn in einem anderen Text findet. Ein literarischer Text ist der Sonderfall. Er besteht nicht nur aus einer Reihe von grammatikalisch richtig zusammengewürfelten Worten, sondern er ist eine Neukombination von bereits Dagewesenem:

Authors of literary works do not just select words from a language system, they select plots, generic features, aspects of character, images, ways of narrating, even phrases and sentences from previous literary texts and from the literary tradition. (Allen 2007: 11)

2.1.2. *Mikhail Bakhtin: Dialogizität*

Das von Saussure entwickelte Modell der Zweiseitigkeit des Wortes (vgl. im Folgenden Allen 2007: 14–30) scheint Bakhtin unzureichend. Er erweitert es zu seinem Prinzip der Dialogizität: Eine sprachliche Äußerung wird erst durch Interaktion sinnvoll, da sich erst dann die situationsbedingte Bedeutung eröffnet, denn „ein und derselbe Wortlaut kann, je nach Verwendungssituation, unterschiedlichen Sinn tragen“ (Martinez 1999: 430). Grundlegende Aspekte erfolgreicher Kommunikation sind für Bakhtin neben der situationsbedingten Referenz auch Gestik und Mimik, die eine Aussage individuell färben, die verbal-ideologische Sprache, die durch Beruf, soziale Schicht, Region, Alter und Bildung bestimmt werden, als auch der Bezug zum Gesprächspartner und inwieweit die Bereitschaft vorhanden ist, sich an dessen Verständnishorizont anzunähern. Diese Punkte machen eine verbale Äußerung dialogisch – auf Gegenseitigkeit bezogen.

In erster Linie ist das Konzept der Dialogizität gesellschaftsbezogen. Bakhtin (vgl. im Folgenden Allen 2007: 22f) wendet es auch auf die Literatur an, wobei er die monologische von der dialogischen Literatur unterscheidet. Monologische Formen, wie das Epos oder die klassische Lyrik, entstanden in hierarchischen Gesellschaften, welche durch die zentrale Position einer einzigen Weltanschauung geordnet waren. Nicht nur die Gesellschaft war durch eine feststehende Wahrheit strukturiert, sondern auch die Sprache wurde dementsprechend homogenisiert. Die monologische Wortverwendung wiederum führte zu einer einheitlichen, zentralisierten Dichtung. Durch das Aufkommen einer Vielfalt von Weltanschauungen, die miteinander in Konkurrenz traten, bildete sich eine Differenzierung der Sprache heraus. Daraus entwickelte sich eine polyphone Wortverwendung, was wiederum in dialogischen Erzählformen resultierte. Charaktere, welche mit sich selbst und der Welt in Dialog stehen, zeichnen einen

Roman als dialogisch oder polyphon aus. In einem monologischen Werk diktiert der Autor die Auffassungen seiner in eine Richtung weisenden Charaktere. Ein dialogischer Roman hingegen präsentiert eine Welt, in der kein Standpunkt über dem anderen stehen kann. Alle Diskurse sind Interpretationen der Welt, Reaktionen und Antworten auf vorangegangene Diskurse.

2.1.3. Julia Kristeva: Intertextualität

Von Bakhtins Dialogizität ausgehend entwickelte Julia Kristeva (vgl. im Folgenden Allen 2007: 30–56) in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts die Theorie der Intertextualität als Ambivalenz der Schreibweise. Dieses Konzept widersetzt sich der aristotelischen Logik, welche besagt, ein Wort hat eine Bedeutung („A“) und kann daher nicht zur selben Zeit eine weitere Bedeutung („nicht-A“) besitzen. Nach Kristeva ist eine dialogische Äußerung ambivalent, denn sie besitzt alternative Bedeutungen in ein und demselben Moment. Ein anschauliches Beispiel hierfür bietet der erste Satz des Gedichts „Pale Fire“ aus dem gleichnamigen Roman Nabokovs: „I was the shadow of the waxwing slain“ (Nabokov 2000: 29), zu Deutsch „Ich war der Schatten des erschlagenen Seidenschwanzes“ (Übers. d. Verf.). Das „Ich“ in diesem Satz ist nicht das „Ich“ des Lesers, sondern das von John Shade. Es ist „Ich“ und zugleich „nicht-Ich“. Die herkömmliche Bedeutung des Wortes „Ich“ (der Sprecher nimmt Bezug auf sich selbst) geht verloren und wird durch viele andere Bedeutungen wie das „Ich“ des Erzählers oder das „Ich“ des fiktiven Charakters John Shade ersetzt. Der Verlust der eindeutigen Identität von „Ich“ wird von Kristeva Intertextualität und später Transformation genannt.

Wie Bakhtins Dialogizität beschränkt sich Kristevas Intertextualität (vgl. im Folgenden Allen 2007: 56–60) nicht ausschließlich auf den gesprochenen Text. Das allgemeine Merkmal literarischer Texte ist die Wechselwirkung zwischen künstlerischer Gestaltung und Diskurs vorangegangener literarischer Texte: „[A]ny text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another“ (Kristeva in Allen 2007: 39). Die latent präsenten Texte gelangen durch intertextuelle Markierung an die Oberfläche. Der manifeste Text erweitert seine Bedeutung, indem er die Sinnmuster anderer Texte absorbiert.

2.1.4. Roland Barthes: Der Tod des Autors

Barthes (vgl. im Folgenden Allen 2007: 61–94) unterscheidet zwischen „Text“ und „Schrift“. Für ihn ist ein „Text“ die Oberfläche eines literarischen Werks und daher das Vehikel, mit dem die wahre Glorie eines Werkes transportiert wird. Der „Text“ ist

auch das, was die Unsterblichkeit des Werkes ausmacht: unveränderliche Buchstaben, die der Autor nach seinen Intentionen zusammenfügte und die dem Werk Beständigkeit und Stabilität verleihen. Nicht nur im Vergleich zum Werk, sondern auch in seiner Natur ist der Text sekundär. Er wurde niedergeschrieben, nachdem ein Gedanke den Autor beflügelte und das Werk ins Leben rief. Text ist fleischgewordene Inspiration; er ist die Sprache, wohingegen sich die Schrift in Händen halten lässt:

A work is a finished object, something computable, which can occupy a physical space (take its place, for example, on the shelves of a library); the text is a methodological field. (Barthes in Allen 2007: 66)

Nach Barthes' Definition ist der Text kein einheitliches, isoliertes Objekt, sondern (vgl. im Folgenden Allen 2007: 67) aus verschiedenen Dialogen und bereits bestehenden Bedeutungen entstanden. Folglich ist der Text, wie bei Bakhtins und Kristevas Hypothesen, ein System, welches aus vergangenen Diskursen entstanden ist. Er erhält Aussagekraft, wenn die Wörter, die Bestandteile des Textes, ihre Bedeutung aus einer Vielzahl historisch gewachsener Bedeutungsmöglichkeiten ableiten.

Ähnlich wie Bakhtins Unterscheidung zwischen monologischer und dialogischer Literatur (vgl. im Folgenden Allen 2007: 70–76) konzentriert sich Barthes auf den Autor von einst und den Schreiber von heute. Ein Autor ist jene Figur hinter einer Schrift, die dem Leser gewisse Werte vermittelt und das Werk tyrannisch beherrsche. Person und Werk fließen ineinander und „[d]ie Erklärung eines Werkes wird stets bei seinem Urheber gesucht“ (Barthes 2000: 186). Der Autor wurde einst als Schöpfer betrachtet. Das seinem geistigen Schoß entsprungene Werk transportierte unumstößliche Werte, die dem gelehrigen Leser vermittelt wurden. Diese Allmacht ließen ihn zu einer Art „Autor–Gott“ (Barthes 2000: 190) avancieren. Erst im Surrealismus wurde der Autor von seinem Sockel gestürzt und zu einer „Nebenfigur am Rande der literarischen Bühne reduziert“ (Barthes 2000: 189), denn es ist immer „die Sprache, die spricht, nicht der Autor“ (Barthes 2000: 187). Ein Text besteht nicht aus Wörtern, die eine einzige Wahrheit transportieren, sondern

aus einem vieldimensionalen Raum, in dem sich verschiedene Schreibweisen [...], von denen keine einzige originell ist, vereinigen und bekämpfen. Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur. (Barthes 2000: 189)

Daraus folgt, dass ein moderner Schreiber niemals originell sein kann, sondern nur ältere Schriften neu kombiniert und bereits zitierte Fragmente neu arrangiert. Aus diesem Grund kann die so entstandene Schrift laut Barthes' Theorie der

intertextuellen Schreibweise „nur entwirrt, nicht entziffert werden“ (Barthes 2000: 191). Das wiederum stellt eine Erschwernis für die Literaturkritik dar: Wurde erst ein Werk einem Autor zugeschrieben, so war eine eindeutige Interpretation für das Werk gefunden. Durch Barthes' intertextuelle Schrift aber ist weder Anfang noch Ende eines Werkes auszumachen. Dadurch wird jede bis dahin geltende Literaturkritik nichtig.

2.1.5. *Gérard Genette: Palimpseste*

Bakhtins Dialogizität, Kristevas Intertextualitätstheorie und die von Barthes beschriebene Umorientierung von Autor–Werk auf Werk–Leser beeinflussen profond die strukturalistische Denkweise. Von nun an steht die Literarizität eines Textes im Vordergrund. Die zuvor übliche Quellen– und Einflussforschung fremder Texte auf einen Text ist nicht mehr maßgebend. Der Schwerpunkt liegt ab diesem Zeitpunkt auf dem Aufspüren der Verweise des Folgetextes auf vorangegangene Texte, welche vom Autor absichtlich gesetzt werden. Es wird vom Leser erwartet, dass er diese Einschreibungen „im Interesse eines angemessenen Textverständnisses“ (Martinez 1999: 442) erkennt.

1993 widmet Gérard Genette (vgl. im Folgenden Allen 2007: 97–115) seine Studien der Erstellung einer umfassenden Systematik zur Nomenklatur eben dieser Verweise. In seiner Theorie der „Transtextualität oder textuelle Transzendenz des Textes“ (Genette 1993: 9) unterscheidet er fünf Typen, die einen Text „in eine manifeste oder geheime Beziehung zu anderen Texten bringt“ (Genette 1993: 9). Jeder Typus tritt niemals alleine auf, denn intertextuelle oder, um bei Genettes Terminologie zu bleiben, transtextuelle Bezüge treten immer gekoppelt auf. Von „Architextualität“ spricht Genette (1993: 13), wenn sich ein Text durch seine taxonomische Zugehörigkeit auszeichnet, etwa zu bestimmten Textsorten oder Gattungen. „Hypertextualität“ (Genette 1993: 14) ist gegeben, wenn ein Text zweiten Grades² von einem oder mehreren vorangegangenen Texten³ abgeleitet ist. Auch übernimmt Genette (1993: 10) den Begriff der Intertextualität von Kristeva und wendet ihn auf den Sachverhalt an, in dem sich ein Text in einem anderen Text finden lässt, wie es bei einem Zitat oder einer Anspielung der Fall ist. „Metatextualität“ (Genette 1993: 13) tritt dann ein, wenn sich ein Text mit einem anderen auseinandersetzt oder ihn kommentiert. Schließlich spricht Genette (1993:

² Nach Genette (1993: 14) sogenannter Hypertext.

³ Nach Genette (1993: 14) sogenannte Hypotexte.

11) auch noch von „Paratext[en]“, welche die variable Umgebung eines Textes sind. Beispiele dafür sind Titel, Untertitel, Vor- und Nachwort, Anmerkungen oder Hinweise an den Leser.

2.1.6. Michel Riffaterre: Syllepse

Der französische Theoretiker und Literaturkritiker Michel Riffaterre (vgl. im Folgenden Allen 2007:115–132) wird von der Hermeneutik beeinflusst. Im Zentrum seiner Inter-Text- und Intertextualitätstheorie steht das Verstehen des „doppel kodierten Textzeichens (»dual sign«)“ (Lachmann 2002: 802). Er entwirft folgende Lesestrategie: Bei erstmaliger Lektüre bleibt der Text „eindeutig univok“ (Lachmann 2002: 803). Erst beim erneuten Lesen werden die dem Text zu Grunde liegenden Strukturen und Bedeutungen ans Licht gebracht. Dem Leser werden im selben Zuge Inhalt und der tiefer liegende Sinn eines Textes verdeutlicht:

Reading, then, takes place on two successive levels: first, a mimetic level which tries to relate textual signs to external referents and tends to proceed in a linear fashion; second, a retroactive reading which proceeds, in a non-linear fashion, to unearth the underlying semiotic units and structures which produce the text's non-referential significance. (Allen 2007: 116)

Mit dem Begriff der Syllepse (vgl. im Folgenden Lachmann 2002: 802 und Allen 2007: 118) knüpft Riffaterre an die zuvor beschriebenen Theorien der Vieldeutigkeit des Wortes an. Die Syllepse, die „Doppel- und Mehrfachkodierung“ (Lachmann 2002: 803) ist ein Kunstgriff in der Literatur, der den grammatikalischen Gesetzen trotzt und einem Wort durch sein Umfeld mehrere Bedeutungen zuschreibt. Diese Transformation der Wortbedeutung(en) (vgl. im Folgenden Allen 2007: 125f) kann der Leser nur wahrnehmen und verstehen, wenn er im Soziolekt der entsprechenden Sprache bewandert ist. Das Geheimnis der Entschlüsselung eines Textes liegt in der literarischen Kompetenz des Lesers. Diese literarische Kompetenz ist nicht mit der Kenntnis des literarischen Kanons gleichzusetzen. Vielmehr handelt es sich dabei um die lebendige Sprache von einst und jetzt. Ist dieser Soziolekt erst verinnerlicht, weist der Leser ausreichend literarische Kompetenz auf, um einen Text angemessen zu verstehen.

2.1.7. Harold Bloom: Revolution gegen die literarischen Vorbilder

In *The Anxiety of Influence* legt Bloom dar (vgl. im Folgenden Allen 2007: 133–144), wie ein Dichter davon getrieben wird, von seinen Vorbildern zu lernen. Im selben Augenblick aber wird ihm bewusst, dass seine an den Vorbildern orientierte Kunst nichts Originelles darstellt, sondern bloß Imitation ist. Literaturgeschichte stellt

somit einen „innerliterarischen Kampf von Autoren gegen ihre kanonisierten Vorbilder“ (Martinez 1999: 443f) dar. Dieser Umstand ist inter-textuell, denn (vgl. im Folgenden Allen 2007: 134) Literatur kann nur vorangegangene Texte imitieren. Der Anschein der Originalität ist gegeben, wenn Dichter auf diverse Taktiken des Umarbeitens zurückgreifen. Doch selbst ein so verschleierter Text kann nicht von der Tatsache ablenken, dass bereits dagewesene Figuren transformiert und anschließend neu interpretiert wurden.

2.2. INTERTEXTUALITÄT HEUTE

Was Intertextualität derzeit bedeutet, darüber teilen sich Meinungen, Ansichten und Ansätze, da die Intertextualitätsforschung noch in den Kinderschuhen steckt. Allen Denkansätzen liegt das Konzept der Vieldeutigkeit des Wortes zugrunde, nach oben hin aber sind bisweilen noch keine Grenzen gesetzt. Literaturwissenschaftler verwenden das Wort, aber jeder sieht das Konzept dahinter anders. Der Terminus Intertextualität ist zum Modewort degradiert:

Currently, ‘intertextuality’ is a fashionable term, but almost everybody who uses it understands it somewhat differently. [...] [S]cholars use the term [...] without having critically examined the concept, only in order to appear up-to-date. ‘Intertextuality’ as a vogue word — that is the negative side of the coin. (Plett 1991: 3f)

Intertextualität (vgl. im Folgenden Allen 2002: 174–191) ist nicht allein auf die Literaturwissenschaft beschränkt, sondern auf alle Gefilde künstlerischer Produktion wie Film, Malerei, Musik, Architektur und Photographie. Sobald sich die Pluralität eines Werkes herauskristallisiert, wird dies als Intertextualität begriffen. In der Postmoderne wird ein Text (oder jedes andere Kunstobjekt) in Bezug zu seinen Vorgängern gestellt. Der Künstler ist sich der Tradition bewusst, in die er sich reiht. Zur selben Zeit will er das Althergebrachte modernisieren, um das Neue zu schaffen. Daher steht alles Dagewesene im Dialog mit dem, was noch kommen mag.

Auf die Literaturwissenschaft angewandt bezeichnet Intertextualität Erzählstrukturen, die sich in nachfolgenden Werken finden lassen. Nach Kristevas Theorie wurden verschiedenste Ansätze zur Nomenklatur und Determinierung dieses besonderen Sachverhalts in Erwägung gezogen. Die intertextuelle Repetition (vgl. im Folgenden Plett 1991: 9) besteht darin, dass ein Prätext in einem nachfolgenden Text wieder auftritt. Quantität, Qualität, aber auch die Häufigkeit der Anspielungen auf den Prätext sind Faktoren, welche (vgl. im Folgenden Plett 1991: 5) einen Text zwischen anderen Texten auszeichnen. Als letzte Instanz jedoch gilt der Rezipient. Intertextualität ist nicht nur dem individuellen Wissenshorizont eines Lesers

unterworfen, sondern auch jenen kulturellen und gesellschaftlichen Normen, in denen der Leser lebt.

Angelehnt an Blooms *The Anxiety of Influence* fasst Plett (1991: 19) die verschiedenen Strömungen wie folgt zusammen: Affirmative Intertextualität geht davon aus, dass die intertextuelle Repetition eines Prätextes sich positiv auf den vorliegenden Text auswirkt. Als Beispiel wäre hier die Imitation älterer Dichter im Klassizismus zu nennen. Die ästhetische Qualität eines Textes hing damals nicht vom Talent des Einzelnen ab, sondern vielmehr vom Grad der Nachahmung der sublimen Vorbilder mit dem Ziel, diese am Ende zu übertreffen. In der Romantik hingegen kam die sogenannte negative Intertextualität auf. Die unumstößliche Originalität eines Textes schloss eine mögliche Beziehung zu vorangegangenen Texten rigoros aus. Texte zeichneten sich durch ihre abgesonderte, freistehende Qualität aus; Unabhängigkeit von den Vorbildern galt als oberste Prämisse.

Eine Mischung aus der affirmativen und der negativen Intertextualität ist die sogenannte invertierte Intertextualität. Dieser Typus ist in der Parodie zu finden. Ein parodierter Text wird als komisch empfunden, weil die moralisch weniger anspruchsvolle, aber gesellschaftlich sehr unterhaltsame Handlung trotz ihres niederen Standards auf ein hohes Niveau gehoben wird. Invertierte Intertextualität findet sich auch in der Travestie, die moralisch hoch angesiedelte Themen in einem niederen Stil wiedergibt. Sowohl in der Parodie als auch in der Travestie werden bestimmte Werte transponiert und kritisiert.

Relativistische Intertextualität besteht aus Kollagen und Montagen, die alles in Frage stellen und evaluierende Standpunkte aufzeigen. Diese Aspekte treten in der Moderne und vor allem in der Postmoderne auf. Intertextualität ist nicht mehr bloßes stilistisches Mittel, sondern sie transportiert eine bestimmte Weltanschauung, welche je nach vorherrschenden kulturellen Konventionen positiv oder negativ bestärkend wirkt. Intertextualität ist also gewissen Schwankungen unterworfen. Einmal befürworten sie die Kritiker, dann verwerfen sie sie wieder. Wird sie das nächste Mal aufgegriffen, so werden ihr neue Qualitäten und Ausformungen angehaftet.

Zusammenfassung

Sprachwissenschaftlich bedeutet Intertextualität, dass jedes Wort historisch gewachsen ist und daher eine Vielzahl an Bedeutungen trägt. Für die Literaturwissenschaft hat dies zur Folge, dass kein Text, der aus historisch gewachsenen Bedeutungselementen besteht, für sich allein steht, sondern eine

Neukombination des Alten ist. In einem intertextuell behafteten Text werden konkrete Bezüge zu älteren Texten absichtlich und transparent dargestellt.

Intertextualitätsforschung ist jene Literaturbetrachtung, die sich mit Beziehungen zwischen Texten befasst und untersucht, wie ein älterer Text in einen neuen eingearbeitet wird. Intertextuelle Beziehungen werden durch „Einlagerung fremder Texte in einen Text“, „Kontamination einer Vielfalt heterogener Texte“ oder durch die „Wieder- und Gegenschrift eines bekannten Textes“ (Lachmann 2002: 794) hergestellt. Begriffe, die im Laufe der Literaturgeschichte als Beschreibung für diese besondere Text-Text Beziehung angeboten wurden, sind (vgl. im Folgenden Lachmann 2002: 797f): Subtext, Hypotext, Hypertext, Anatekt, Paratekt, Intertext, Transtext, Text im Text, Palimpsest, Anagramm, Überdeterminierung und Doppelkodierung. All diese Ausdrücke weisen auf den gemeinsamen Ursprung hin: die Präsenz eines Textes in einem anderen Text.

Im nächsten Kapitel wird Vladimir Nabokov behandelt. Die Eckdaten seines Lebens und seiner überaus produktiven schriftstellerischen Karriere sollen ganz im Sinne Nabokovs nur kurz angeschnitten werden, da er eigenen Angaben nach jene Vulgarität menschlichen Interesses verabscheute, das Leben berühmter Schriftsteller wie ein Voyeur über den Zaun beobachten zu wollen: „I hate tampering with the precious lives of great writers and I hate Tompeeping over the fence of those lives — I hate the vulgarity of “human interest”“ (Nabokov 1981: 138). Im Anschluss daran wird auf den Roman *Pale Fire* näher eingegangen. Interessante Ansätze, faszinierende Details, diverse Interpretationsversuche, erstaunliche Spekulationen und merkwürdige Hypothesen werden gegenübergestellt und diskutiert. Darauf folgt der Themenschwerpunkt dieser Arbeit. Die dafür relevanten Stellen wurden herangezogen, um Nabokovs Manipulation des Lesers zu veranschaulichen. Die Textpassagen sind erstens sinnkonstituierend und zeichnen ein genaues Bild der Hauptfiguren Kinbote und Shade. Zweitens werden auch Nabokovs scherzhafte Seitenhiebe aufgezeigt. Drittens werden literaturinterne Positionierungen untersucht. Es wird gezeigt, wer von Nabokov in *Pale Fire* geschätzt oder kritisiert wurde.

3. VLADIMIR NABOKOV UND *PALE FIRE*

In T.S. Eliots Aufsatz „Philip Massinger“ von 1920 heißt es: „Immature poets imitate; mature poets steal; bad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least something different“ (Eliot 1932: 182). Demnach imitierten unerfahrene Dichter Eliots Meinung nach, reife Dichter stahlen, schlechte Dichter verunstalteten das Gestohlene, aber gute Dichter wandelten es in etwas Besseres oder zumindest in etwas Anderes. Nabokov schätzte T.S. Eliot zwar wenig, aber mit dieser Aussage hatte Eliot Recht. Obwohl Vladimir Nabokov (vgl. im Folgenden Diment 1995: 691) stets bestritt, von anderen Schriftstellern beeinflusst gewesen zu sein, nahm er ein Detail von einem in seinen Augen großen Schriftsteller und goss es in seinen eigenen Werken in eine andere Form. Daher gestaltet sich die Suche nach intertextuellen Hinweisen in Nabokovs Werken so interessant. Seine Texte (vgl. im Folgenden Grabes 1995: 497f) mutieren durch ihre Bezüge zu russischer, englischer, französischer, deutschsprachiger und amerikanischer Literatur zu einer Art Rätsel, das es zu entwirren gilt. Der Grat zwischen Entdeckung und Erfindung ist oft sehr schmal, dass selbst ein ambitionierter Leser an seiner Kompetenz zweifeln mag. Nabokovs Werke sind randvoll mit listigen Allusionen, mehrsprachigen Wortspielen und versteckten Parallelen zu anderen Werken.

Die Lektüre von *Pale Fire* erfordert ein ungewöhnliches Maß an Aufmerksamkeit und Skepsis dem präsenten Text gegenüber, zwischen dessen Zeilen sich Welten der Bedeutungen eröffnen. Durch wiederholtes Lesen kann der Roman weiter enträtselt werden. Nach Nabokov (1982: 3) ist der ideale Leser jemand, der Vorstellungskraft, Erinnerungsvermögen, ein Wörterbuch und ein gesundes Maß an künstlerischem Verständnis besitzt. Nabokovs aktiver und kreativer Leser muss mit all diesen Eigenschaften ausgerüstet sein, denn es ist unmöglich, bei erstmaliger Lektüre eines seiner Bücher sämtliche Ebenen zu erfassen. Nur bei der erneuten Lektüre kann sich der Leser voll und ganz den Details widmen. Nabokov (1980: 3f) erklärt dies anhand eines Beispiels: Bei einem Gemälde nimmt der Betrachter zuerst das Ganze wahr. Erst dann fallen ihm Einzelheiten auf. Analog dazu soll die wiederholte Lektüre Klarheit über die Einzelheiten eines Buches schaffen, die beim erstmaligen Lesen unbeachtet blieben. Daher ist ein idealer Leser ein „Wieder-Leser“:

[O]ne cannot *read* a book: one can only reread it. A good reader, a major reader, an active and creative reader is a rereader. [...] When we read a book for the first time the very process of laboriously moving our eyes from left to

right, line after line [...] the very process of learning in terms of space and time what the book is about, this stands between us and artistic appreciation.
(Nabokov 1980: 3)

Auch soll ein Buch von einem gewissenhaften Leser nur mit dem Rückgrat gelesen werden, nicht mit dem Herzen. Ein Roman spricht zuallererst den Verstand an, der das einzige, nötige Werkzeug ist, um ein Buch zu begreifen: „[A] book of fiction appeals first of all to the mind. The mind, the brain, the top of the tingling spine, is, or should be, the only instrument used upon a book” (Nabokov 1981: 3f). Dies wiederholt er nicht nur öfters in seinen Vorlesungen über russische und europäische Literatur, sondern er (vgl. im Folgenden Nabokov 2000: 125) richtet auch durch John Shade, den fiktiven Dichter und Literaturprofessor in *Pale Fire*, diesen Appell an den Leser.

Nabokovs Erzählungen und Romane sind nicht für die unbedarfte, schnelle Unterhaltung gedacht, weil der Leser vieles aus den Augen verliert und sich nicht der wahren Geschichte hinter dem Text nähern kann. Mit seinen Ansprüchen steht Nabokov im Gegensatz zur heutigen Konsumgesellschaft. Ein Urteil darüber, ob Nabokovs Werke dieses von ihm so proklamierte Kribbeln in der Wirbelsäule hervorrufen, das – laut Nabokov – ein Zeichen für wahrlich gute Literatur ist, sei dahin gestellt, genauso wie die Frage, ob das Lesen eines oder mehrerer Romane Nabokovs des Lesers Welt verändern.

3.1. VLADIMIR NABOKOV: LEBEN UND WERK

Vladimir Vladimirovich Nabokov wurde April 1899 in Sankt Petersburg geboren. Er war der Sohn einer reichen, aristokratischen Familie und eines von fünf Kindern. Sein Vater war angesehener Jurist und Staatsmann. Von klein auf erhielt Nabokov Privatunterricht in Englisch und Französisch. Auf dem Landsitz in Wyra entdeckte er seine Leidenschaft für Schmetterlinge. 1911 wurde er in der Tenishew Schule in Sankt Petersburg eingeschrieben. Nach der Revolution 1917 floh die Familie zunächst auf die Krim. Als diese aber von den Bolschewiken erobert wurde, musste die Familie Russland verlassen. 1919 emigrierten sie zunächst nach England. 1920 übersiedelte die Familie nach Berlin. Vladimir Nabokov blieb in Cambridge, wo er bis 1922 am Trinity College russische und französische Literatur, später auch Zoologie studierte. 1922 wurde Nabokovs Vater ermordet. Nach Abschluss der Universität 1923 zog Nabokov ebenfalls nach Berlin. Dort veröffentlichte er unter dem Pseudonym „V. Sirin“ Gedichte, literaturkritische Artikel und literarische Übersetzungen aus dem Englischen und Französischen in der Emigrantenzeitschrift *Rul*. Ebenso gab er zwei

Gedichtbände heraus. Der Name Sirin wurde zwar bekannt, aber Nabokov konnte nicht vom Schreiben leben. Er hielt sich zusätzlich mit Englisch- und Französischstunden sowie Tennis- und Boxunterricht über Wasser. Seine langjährige Verlobung mit Swetlana Siewert wurde aufgelöst. Bald darauf lernte er Véra Slonim kennen und die beiden heirateten 1925.

1926 erschien der erste Roman von Nabokov. *Maschenka* wurde, wie die folgenden acht Romane, auf Russisch verfasst und kam 1976 in der deutschen Übersetzung bei Rowohlt – so auch die Übersetzungen seiner anderen Werke – als *Die Maschenka* heraus. 1928 wurde der zweite Roman *Korol Dama Valet* publiziert, der 1956 als *König, Dame, Bube* in der deutschen Übersetzung veröffentlicht wurde. Ebenfalls in Berlin erschien 1930 der Roman *Zaschita Luschina*, 1961 als *Lushins Verteidigung*. *Ottschajanije* wurde 1931 veröffentlicht. Die deutsche Übersetzung *Verzweiflung* kam 1972 heraus. 1932 folgte *Podwig*, dessen deutsche Übersetzung *Die Mutprobe* bereits ein Jahr später auf den Markt kam. 1932 bis 1933 entstand der Roman *Kamera Obskura*, von dem 1962 die deutsche Version unter dem Titel *Gelächter im Dunkel* erschien. *Priglaschenije na Kasn* wurde 1936 verlegt, dessen deutsche Übersetzung *Einladung zur Enthauptung* erst 1970 herauskam. Den Abschluss der äußerst produktiven Jahre in Berlin bildet der Roman *Dar / Die Gabe*, der nur in Teilen 1938 veröffentlicht wurde. Auf der Flucht vor den Nazis verschlug es Vladimir Nabokov zunächst nach Paris. 1939 entstand sein erster englischer Roman *The Real Life of Sebastian Knight*, welcher erst 1941 veröffentlicht wurde. Die deutsche Übersetzung heißt *Das wahre Leben des Sebastian Knight* und erschien erstmals 1960. Bis 1940 blieb Vladimir Nabokov in Paris, wanderte dann aber in die Vereinigten Staaten von Amerika aus. Ab 1941 (vgl. im Folgenden McLean 1995: 258f) bot Nabokov als Gastprofessor am Wellesley College eine Reihe öffentlicher Vorlesungen an. Er und seine Familie wurden 1945 zu amerikanischen Staatsbürgern. Während seiner Zeit in Wellesley entstand der Roman *Bend Sinister*, der 1962 als *Das Bastardzeichen* in der deutschen Übersetzung veröffentlicht wurde. 1948 bis 1958 war Nabokov Professor für russische Literatur an der Universität Cornell. Ab 1952 hielt Nabokov auch Gastvorlesungen in Harvard.

Es waren vor allem die Jahre in Cornell, die äußerst produktiv waren. Die als *Conclusive Evidence* 1951 begonnene Autobiographie fand dort ihren Anfang. Sie wurde dann ins Russische übersetzt und erweitert (*Drugije berega* 1954, *Andere Ufer* 1964), dann wieder ins Englische übertragen und erneut erweitert. 1967 erschien die endgültige Version *Speak Memory (Erinnerung, sprich* 1984). Außerdem übersetzte

Nabokov mehrere Lyrik- und Prosawerke. Der Durchbruch gelang Nabokov 1959 mit *Lolita* (deutsche Übersetzung 1959). Dieser Roman wurde zunächst in Paris verlegt. In Europa wurde diskutiert, ob es sich bei *Lolita* um Pornographie oder Literatur handelte. Das Urteil der Literaturkritik änderte Nabokovs Schicksal: *Lolita* wurde zur Kunst erklärt. 1959 weigerte sich schließlich kein amerikanischer Verlag mehr, *Lolita* zu drucken. Der Roman stand in den Bestsellerlisten ganz oben und wurde in den kommenden Jahren in zwanzig verschiedene Sprachen übersetzt. Nabokovs letzter auf amerikanischem Boden geschriebener Roman *Pnin* wurde 1957 (deutsche Übersetzung 1960) in den USA veröffentlicht.

Ende der fünfziger Jahre zog Nabokov gemeinsam mit seiner Frau Véra in die Schweiz nach Montreux. Dort widmete er sich voll und ganz der Schriftstellerei. Es entstanden die Romane *Pale Fire* (1962, deutsche Übersetzung *Fahles Feuer* 1968), *Ada or Ardor* (1969, deutsche Übersetzung *Ada oder das Verlangen* 1974), *Transparent Things* (1972, deutsche Übersetzung *Durchsichtige Dinge* 1980) und *Look at the Harlequins!* (1974, deutsche Übersetzung *Sieh‘ doch die Harlekins* 1979). Vladimir Nabokov starb am 2. Juli 1977 in Montreux.

1966 gab Nabokov in einem Interview auf die Frage, ob er sich selbst als russischen oder amerikanischen Schriftsteller sähe, folgende Antwort: „I think of myself today as an American writer who has once been a Russian one“ (Nabokov in Appel 1967: 128). Zu seinen Lebzeiten waren Nabokovs Werke in Russland verboten (vgl. im Folgenden Zverev 1995: 291ff). 1986 veröffentlichte das Schachmagazin 64 die Beschreibung eines Schachspiels aus Nabokovs *The Defense* zur Veranschaulichung der dort beschriebenen Züge. In den folgenden zwei Jahren war der Bedarf an seinen Werken war so immens, dass Dutzende Journale um den Druck konkurrierten. Alles, was Nabokov jemals auf Russisch verfasst hatte, wurde veröffentlicht. Die englischen Werke dagegen ließen auf sich warten. 1991 erschienen *The Real Life of Sebastian Knight*, *Pnin* und *Transparent Things*. Die Qualität ließ zu wünschen übrig, da in den ersten Editionen noch die Zensur herrschte. Die Texte sind auch heute noch fehler- und lückenhaft. Der gegenwärtige Buchmarkt in Russland ist gewinnorientiert, daher reproduzieren Verlage weiterhin die alten, mangelbehafteten Texte, anstatt Neubearbeitungen anzustreben.

3.2. ZUM INHALT VON *PALE FIRE*

Als Nabokov in einem Interview nach der Genrezugehörigkeit von *Pale Fire* gefragt wurde, antwortete er: „The form of *Pale Fire* is specifically, if not generically new“

(Nabokov in Appel 1967: 138). Der Roman ist einem kritischen Apparat nachempfunden und besteht aus einem Vorwort, dem Gedicht „Pale Fire“, einem Kommentar und einem Index. Durch schier unzählige Querverweise im Kommentar wird der Leser auf eine Phantomjagd geschickt und dazu angehalten, die Handlung herauszufiltern und selbst zusammenzusuchen. Damit nicht genug, denn der Leser muss sich außerdem in diesem Meer von wahnwitzigen Verstrickungen und abstrusen Verschwörungstheorien des Kommentators Charles Kinbotes über Wasser halten. Wird der Roman jedoch ohne ständiges Vor- und Zurückblättern von der ersten bis zur letzten Seite gelesen und eben diese Verweise ignoriert, kann das gleiche Ergebnis erzielt werden.

Trotz seiner wissenschaftlichen Form ist *Pale Fire* (vgl. im Folgenden Grabes 1995: 509) letzten Endes nur ein Roman. *Pale Fire* ist Fiktion, daher gelten die rigiden Regeln nicht, die auf eine wissenschaftliche Arbeit üblicherweise angewandt werden. *Pale Fire* als Roman betrachtet bildet nur durch die zwei sich ergänzenden Teile von Gedicht und kritischem Apparat eine Einheit. Boyd (1999: 247) argumentiert, Nabokov habe *Pale Fire* deshalb so gestaltet, damit der Leser in jeder Phase der wiederholten Lektüre auf neue Erkenntnisse stoße. In all seinen Vorlesungen (vgl. im Folgenden Frank 1995: 235) unterstrich Nabokov, dass bei literaturhistorischen Studien weder der Inhalt eines Romans noch eine andere Verallgemeinerung im Vordergrund stehen sollte, sondern das, was konkret durch Form, Struktur und Manipulation des Lesers durch den Autor erreicht wird. Im Folgenden werden diese Ansätze anhand einer detaillierten Inhaltsangabe analysiert.

3.2.1. Aufbau

Der Roman ist so vielschichtig, weshalb eine lineare Zusammenfassung des Inhalts unmöglich ist. Aus diesem Grund beschloss die Verfasserin, den Inhalt in drei Schichten zu präsentieren: Aus John Shades Sicht, dessen Stimme nur im Gedicht zum Vorschein kommt, und aus Kinbotes Sicht in seinem kritischen Apparat, der das Gedicht umrahmt. Im Anschluss daran wird das im Roman Verborgene, die fiktive wahre Handlung, aufgezeigt. Diese Ebene erschließt sich erst, wenn der Leser mit den Charakteren Shade und Kinbote vertraut ist.

John Shade und das Gedicht „Pale Fire“

John Francis Shade, Lyriker und Professor für englische Literatur an der Universität New Wye, schreibt vom 2. bis 21. Juli 1959 „Pale Fire“, ein autobiographisches Gedicht. Es erzählt von seiner Kindheit, seiner Ehefrau und der gemeinsamen

Tochter sowie vom Tod und Shades Spekulationen über ein Leben nach dem Tod. Es zeigt auch sein Bestreben, das Mysterium des Lebens und vor allem das des Todes zu ergründen, einen Sinn hinter dem scheinbaren Unsinn zu finden. Das Gedicht ist in vier Cantos unterteilt und in Reimpaaren, sogenannten „Heroic Couplets“, verfasst. Am Anfang des Gedichts stellt John Shade die Alltäglichkeit des Raumes, in dem er sich befindet, der magischen Reflexion gegenüber: „I was the shadow of the waxwing slain / By the false azure in the windowpane; / I was the smudge of ashen fluff—and I / Lived on, flew on, in the reflected sky“ (Nabokov 2000:29). Shade sieht aus dem Fenster, beobachtet, wie ein Seidenschwanz gegen die Scheibe flattert. Der tödlich verunglückte Vogel regt ihn dazu an, die Geschichte seines Lebens wiederzugeben.

John Shade erzählt davon, wie er bei der eigenwilligen Tante Maud aufwuchs, sein ganzes Leben in ein und demselben Haus in ein und derselben Stadt verbrachte. Er heiratet Sybil, seine Herzallerliebste, mit der er schon gemeinsam die Schule besuchte. 1934 wird den beiden eine Tochter namens Hazel beschert. Trotz all der Anmut, die sie von Sybils Seite in ihren Genen tragen sollte, wird dieses Entlein aber nie zum Schwan:

She might have been you, me, or some quaint blend:
[...] At first we'd smile and say:
'All girls are plump' or 'Jim McVey
(The family oculist) will cure that slight
Squint in no time.' And later: 'She'll be quite
Pretty, you know'; and, trying to assuage
The swelling torment: 'That's the awkward age.'
[...] 'She may not be a beauty, but she's cute.'
[...] Alas, the dingy cygnet never turned
Into a wood duck. (Nabokov 2000:37f)

Der strahlende Ritter, der tollkühn hinter die unansehnliche Fassade Hazels blicken soll, lässt jedoch zu lange auf sich warten. Bei ihrem ersten und einzigen Rendezvous wird sie jäh zurückgewiesen. Daraufhin nimmt Hazel sich das Leben: Sie ertränkt sich im sumpfigen See zu Lochanhead.

1958, ein Jahr darauf, erleidet John Shade eine Herzattacke. Endlich, so scheint es, ist er auf dem Weg, das Geheimnis zu entschlüsseln, das jeden nach dem Tod erwartet. Shade besteht darauf, eine Nahtod-Erfahrung erlebt zu haben. Sein Arzt verneint dies vehement. Shade lässt sich aber nicht von dieser Ansicht abbringen. Er ist fest der Meinung, einen Teil des „Was danach kommt“ erblickt zu haben. Die Illusion wird zur fixen Idee. Als Shade eines Tages in einer Zeitung von einem ähnlichen Vorfall einer anderen Person liest, macht er sich sofort auf, um mit der Dame zu sprechen, eventuell sogar Erfahrungen auszutauschen. Auch sie sah

angeblich einen großen, weißen Springbrunnen, so der Artikel in der Zeitschrift: „a tall white fountain“ (Nabokov 2000: 51). Die Enttäuschung ist freilich groß, als John Shade erfährt, dass er von einem kleinen Tippfehler in die Irre geführt worden war: „There’s one misprint—not that it matters much: / *Mountain*, not *fountain*“ (Nabokov 2000: 53). Ein weißer Berg war an die Stelle des weißen Springbrunnens getreten. Da trifft Shade die Erleuchtung wie ein Blitz: Niemals soll ein nichtiger Mensch das größte aller Geheimnisse lüften. John Shade hat seine Lektion gelernt. Seine lebenslange Suche nach der ultimativen Wahrheit war der falsche Weg, den er eingeschlagen hatte. Im Hier und Jetzt zu leben, bis es an der Zeit ist, auf die andere Seite zu treten und die Wahrheit zu erkennen, ist von nun an seine Maxime. Shade konzentriert sich auf die Banalität seines Lebens, die automatisierten Abläufe, etwa wie er sich badet und rasiert, seinen Tag an der Universität verbringt und dann bis spät in die Nacht dichtet, bevor es Zeit ist, zu Bett zu gehen, nur um den nächsten Tag auf dieselbe Art und Weise zu verbringen.

Am 21. Juli 1959 eröffnet er seinem Nachbarn, Charles Kinbote, ein weiteres Gedicht fertig gestellt zu haben. Dieser lädt ihn daraufhin in sein Haus ein, um diesen Anlass gebührend zu feiern. Doch bevor der Dichter Kinbotes Haus betritt, wird er erschossen.

Charles Kinbotes kritischer Apparat

Der Tragik von Shades Leben steht die zunächst recht banal anmutende Geschichte seines Nachbarn, Charles Kinbote, gegenüber. Dr. Kinbote ist ebenfalls Professor an der Universität New Wye. Er ist erst vor ein paar Monaten an diesen Ort gezogen, zufällig in das Haus direkt neben den Shades, welches er von Richter Goldsworth mietete, der sich gerade auf Urlaub befindet. Kinbote immigrierte aus Zembla, einem Kleinstaat irgendwo bei Russland. Anlässlich Shades Todes nimmt der Nachbar das Gedicht „Pale Fire“ an sich, um es nach Shades Intention zu kommentieren und anschließend zu veröffentlichen. Dies erscheint logisch, da die beiden Männer in den wenigen Monaten, die ihnen vergönnt waren, eine tiefe Freundschaft verband.

Dr. Kinbote gibt sich zu Beginn des Romans den Anschein der Seriosität. Er verspricht, das Gedicht sachlich und neutral zu kommentieren. Aber schon im dritten Absatz auf der ersten Seite des Vorworts bricht er mit dieser ernststen Beteuerung, als ihn der Jahrmarkt vor seinem Fenster aus dem Konzept bringt: „There is a very loud amusement park right in front of my present lodgings“ (Nabokov 2000:13). Solche Brüche in der Erzählung sind öfters eingestreut und lassen Kinbotes psychische

Verfassung durchscheinen. Gegen Ende des Vorworts wird deutlich, dass Kinbote alles andere als der selbstlose und heroische Mensch ist, für den er sich ausgibt. Kinbote interpretiert seine eigene, zunehmend abwegige Geschichte in die Worte Shades in elendslangen Kommentaren, von denen er überzeugt ist, dass sie dem Leser deutlicher zeigen, was tatsächlich geschehen ist:

[W]ithout my [Kinbotes, Anm. d. Verf.] notes Shade's text simply has no human reality at all since the human reality of such a poem [...] has to depend entirely on the reality of its author and his surroundings [...], a reality that only my notes can provide. (Nabokov 2000: 25)

Kinbote schildert, wie er Shade Details über seine Heimat Zembla erläutert. Er hofft, dass Shade ein Gedicht über Zembla und dessen glorreichen letzten König verfasst. Als Sybil Shade dem lästigen Nachbarn Kinbote eröffnet, ihr Mann habe ein neues Gedicht begonnen, ist Kinbote überzeugt, der weltberühmte Lyriker John Shade verfasse gerade eben ein Gedicht, zu dem er ihn inspiriert habe. Kinbote kann sich nicht mehr beherrschen und seine Obsession, den Dichter dabei zu beobachten, wie er Zembla auferstehen lässt, erreicht unheimliche Ausmaße:

Nevertheless the urge to find out what he was doing with all the live, glamorous, palpitating, shimmering material I had lavished upon him, the itching desire to see him at work (even if the fruit of his work was denied me), proved to be utterly agonizing und uncontrollable and led me to indulge in an orgy of spying which no considerations of pride could stop. (Nabokov 2000: 72)

Die Geschichte Zemblas, die Kinbote im Kommentar auch dem Leser zuteilwerden lässt, lautet wie folgt: Im sagenhaften Zembla führte König Charles ein gar fürchterliches Lotterleben, vor allem nach dem Tod seiner ersten großen Liebe Oleg, dem androgynen Herzog von Rahl. Um ihn auf die Pflicht, einen königlichen Erben zu zeugen, vorzubereiten, schenken seine Berater ihm eine Geliebte zu. Doch auch dieser Versuch schlägt fehl, ihn auf den Geschmack der heterosexuellen Bahnen des menschlichen Miteinanders zu bringen. Es gibt immer wieder jemand anderen, der viel anregender ist als die liebeizende Fleur de Fyler⁴, und wenn es auch nur die flüchtige Begegnung mit einem strammen Stallburschen ist. Nach dem Tod seiner Mutter heiratet er dennoch Disa, die „Duchess of Great Payn and Mone“⁵ (Nabokov 2000: 240). Diese Ehe besteht freilich nur auf dem Papier, denn unter dem

⁴ Fleur hat einen höchst interessanten Namen: Fleur, die Blume; de Fyler ist phonetisch mit dem englischen „defiler“ – zu Deutsch „Beschmutzer“ – ident. In der Tat empfindet Charles sie auch als solches: Fleur besudelt sein königliches Bett mit ihrer Weiblichkeit. Kinbote nennt sie auch in seinem Kommentar „Defiler of flowers“ (Nabokov 2000: 169).

⁵ „Payn“ ist phonetisch mit „pain“ gleichzusetzen, was auf Deutsch Qual bedeutet. „Mone“ ist an das englische Wort „moan“ angelehnt, welches im Deutschen „ächzen“ heißt. Übersetzt bedeutet Disas voller Titel daher „Herzogin von Groß-Qual und Jammer“ – ein sehr bezeichnender Name, denn mit Disa verheiratet zu sein, erscheint dem König unerträglich.

Deckmantel der Heterosexualität lässt es sich noch viel leichter leben und Hosen anstatt Röcken hinterher jagen. Zwar blüht und gedeiht das Königreich Zembla unter der wahrhaft zärtlichen Hand des Herrschers, dennoch entwickelt sich eine Gegenpartei. Schließlich bricht eine Revolution aus, die den um sein Leben bangenden König ins Exil treibt.

Kinbote streut Hinweise wie Brotkrumen in den Text, er selbst sei Zemblas verschollener und ins Exil getriebener König. Bereits in Zembla unterrichtete König Charles unter einem Pseudonym und in starker Kostümierung: „[H]e lectured under an assumed name and in a heavy make-up, with wig and false whiskers“ (Nabokov 2000: 63). Er tut dies, um nicht erkannt zu werden, denn es zieme sich nicht für den König eines Landes, sich den niederen Arbeiten eines Gelehrten zu widmen. Nach der Revolution, in der König Charles gefangen genommen wird, gelingt ihm die Flucht. Er hetzt ans andere Ende der Welt und, seiner Verkleidung nicht müde, findet eine Anstellung als Professor an einer Universität in Amerika. Diese Beschäftigung ist aber nur vorübergehend, denn er ist noch immer auf der Flucht vor dem Attentäter „Jakob Gradus“ alias „Jack Degree“ alias „Jacques de Gray“ alias „James de Gray“ (Nabokov 2000: 64) alias „Jacques d’Argus“ (Nabokov 2000: 69).

Der Attentäter Gradus stöbert Kinbote/den König nach vielen, oft bizarren, teils lächerlichen Irrwegen schlussendlich auf. Gerade als Shade und Kinbote im Begriff sind, Kinbotes Haus zu betreten, werden sie vom Mörder aufgehalten. Kinbote meint, der Revolverheld ziele nur auf ihn, den nunmehr demaskierten König Charles. Der sehr inkompetente Schütze Gradus trifft aber nur John Shade. Kinbote wirft sich heroisch in die Schusslinie, nimmt das unbezahlbare Gedicht Shades an sich und versteckt es in seinem Haus, bevor er wieder hinausheilt, um Shade zu helfen. Dieser ist dann aber bereits tot. Der Mörder wird verhaftet und Kinbote macht sich mit Shades vermeintlichem Gedicht über Zemblas Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aus dem Staub, um es zu kommentieren. Der Schock ist freilich groß, als Kinbote erkennen muss, dass Shades letztes Poem nicht von Zembla und dessen König handelt.

Das Verborgene: Die Kronjuwelen

König Charles (vgl. im Folgenden Nabokov in Appel 1967: 152) verbarg die Kronjuwelen vor den Revolutionären in den Ruinen nahe Kobaltana, genauso wie der Leser die vermutlich wahre Handlung tief vergraben im Roman findet. Die fiktiven Fakten sind: Botkin, Professor an der Universität New Wye, mietet das Haus von

Richter Goldsworth, während dieser auf Urlaub ist. Goldsworth erklärte in einem seiner letzten Fälle den Mörder Jack Grey für verrückt und ließ ihn in eine Klinik für geistig abnorme Rechtsbrecher einweisen. John Shade, Goldsworths und dann Botkins Nachbar, ähnelt dem Richter in seinem Aussehen. Er erbarmt sich des armen, verrückten Nachbarns Botkin, der seinen Namen verkehrt und so eine Persona annimmt: Charles Kinbote. Shade versucht ihn mit seiner Gutmütigkeit von seinen Wahnvorstellungen zu befreien.

Der Mörder Jack Grey schwört, sich an dem Richter zu rächen, der ihn hinter Gitter brachte. Er flieht aus der Anstalt. Als er das Haus von Goldsworth erreicht, betreten gerade Shade und Kinbote dasselbe. Grey schließt daraus, dass Shade aufgrund seiner Ähnlichkeit mit dem Richter Goldsworth eben jener ist und erschießt ihn. Grey ist daher – entgegen Kinbotes ursprünglicher Annahme – ein hervorragender Schütze, denn er trifft niemand anderen als den vermeintlichen Richter Goldsworth.

Kinbote stiehlt das eben erst vollendete, letzte Gedicht Shades während dieser am Boden blutend in seinen letzten Atemzügen liegt. Kinbote versteckt es im Haus. Die Polizei wird gerufen, Grey wird verhaftet und wieder zurück in seine Zelle geworfen. Kinbote schafft es, Sybil Shade im Moment des größten Schocks über den Verlust ihres Ehemanns davon zu überzeugen, nur er habe das nötige Wissen, Shades vollendetes Gedicht zu kommentieren. Er verschanzt sich mit seinem Schatz in den Bergen. Zuerst kann er zwar selbst nicht erkennen, dass das Gedicht irgendetwas mit dem fantastischen Leben des unglaublichen Königs von Zembla zu tun hat. Nach wiederholtem Lesen meint Kinbote hie und da versteckte Hinweise auszumachen, welche ihm die Bestätigung geben, die er braucht, um dem unbedeutenden Gedicht Shades Pomp und Glorie zu verleihen:

I reread *Pale Fire* more carefully. I liked it better when expecting less. [...] Here and there I discovered in it and especially, especially in the invaluable variants, echoes and spangles of my mind, a long ripplewake of my glory. (Nabokov 2000: 233)

Kinbote interpretiert und kommentiert das Gedicht auf seine Weise, wie Shade es – in Kinbotes Vorstellung – eigentlich gedacht hatte. Wo die Bezüge zu Zembla ganz und gar fehlen, fügt er schlicht ein paar Zeilen hinzu, seine sogenannten Varianten von unschätzbarem Wert, wie in obigem Zitat.

Zusammenfassung

Der Roman *Pale Fire* besteht aus mehreren Bedeutungsebenen, die sich dem Leser bei wiederholter Lektüre erschließen. Charles Kinbote ist der Kommentator, der einen kritischen Apparat zum letzten Gedicht des verstorbenen Dichters John Shade erstellt. Nach und nach wird jedoch deutlich, dass Kinbotes Kommentar nichts mit Shades Gedicht zu tun hat. Die beiden Teile erzählen höchst unterschiedliche Geschichten, die durch dubiose Parallelen in Kinbotes Kommentar verbunden werden. Das nächste Kapitel zeigt auf, was Nabokov durch die dem Werk inhärenten Bezüge zu anderen Prätexten erreichte und wie er den Leser durch diese intertextuellen Hinweise auf diverse Referenztexte durch den Roman führt.

4. INTERTEXTUALITÄT IN *PALE FIRE*

Schwerpunkte dieser Arbeit sind erstens die Textstellen herauszuarbeiten, die sinnerweiternd und sogar sinnkonstituierend wirken. Zweitens werden jene Stellen näher betrachtet, die Kinbotes und Shades Charaktereigenschaften zu Tage treten lassen. Drittens wird der satirische Charakter des Romans analysiert. Der vierte und letzte Schwerpunkt wurde im Hinblick auf jene Hinweise gesetzt, die Nabokovs eigensinnige Meinung bezüglich erbaulicher und zeitverschwendender Literatur zeigen.

Bevor wir uns im Detail damit auseinandersetzen, wird die in dieser Arbeit verwendete Terminologie der intertextuellen Kennzeichnungsarten näher erläutert. Wir erinnern uns, dass ein narrativer Text, dessen Tiefenstruktur von Hinweisen auf andere Erzählstrukturen unterwandert ist, durch diverse Mechanismen der Transformation Überschneidungen zu Tage treten lässt, sogenannte intertextuell markierte Stellen. Die Kenntnis der Markierungsarten, die es erlauben, eine intertextuelle Markierung als solche wahrzunehmen, ist für eine erfolgreiche Kommunikation zwischen Text und Leser hilfreich. Essentiell aber ist, dass der Rezipient mit dem Prätext vertraut ist, aus denen die intertextuelle Einschreibung entnommen wurde. Intertextuelle Kennzeichnungsverfahren (vgl. im Folgenden Martinez 1999: 443) können linguistische Aspekte wie Graphie, Interpunktion, Lexik und Syntax sowie Phonologie und Morphologie betreffen. Ebenso können punktuelle Anleihen gemacht werden, wodurch ein Prätext explizit oder implizit erkennbar wird. Jörg Helbig, Vorstand des Instituts für Anglistik und Amerikanistik an der Universität Klagenfurt, erstellte 1996 eine Systematik zur Signalisierung von Intertextualität. Dieses analytische Instrumentarium zur Identifizierung intertextueller Einschreibungen konzentriert sich auf die unterschiedlichen Ausprägungsformen, die den intertextuellen Kommunikationsvorgang gewährleisten. Helbig unterscheidet vier Typen intertextueller Markierungen anhand des mehr oder weniger deutlichen Appellcharakters: die Nullstufe, die Reduktionsstufe, die Vollstufe und die Potenzierungsstufe.

Unmarkierte Intertextualität der Nullstufe (vgl. im Folgenden Helbig 1996: 87–91) liegt dann vor, wenn eine intertextuelle Spur wortwörtlich übernommen wird. Ein Zitat ist die gängigste Form von Intertextualität: Eine Stelle wird aus einem älteren Text entnommen und in einen neuen Kontext gestellt, um „die eigene Rede (den eigenen Text) zu schmücken, durch Autorität zu sichern oder gegen solche

kritisch abzusetzen“ (Kaiser in Helbig 1996: 21). Ist der Prä- oder Referenztext Bestandteil des literarischen Kanons, so wird der Wert eines intertextuellen Hinweises erhöht. In der Nullstufe wird das Zitat in eine neue Umgebung eingelagert, ohne dies durch linguistische oder graphemische Signale zu kennzeichnen. Es kann daher unter Umständen nicht als Fremdkörper wahrgenommen werden. Damit bleibt eine Nullmarkierung „sowohl jenen Rezipienten verborgen, denen der Referenztext unbekannt ist, als auch jenen, die ein einschlägiges literarisches Vorwissen nicht aktualisieren“ (Helbig 1996: 89). Verzichtet ein Autor darauf, eine intertextuelle Spur zu markieren, läuft er Gefahr, die beabsichtigte Wirkung zu verfehlen. Ein Beispiel für eine Nullstufmarkierung in *Pale Fire* wäre die im Folgenden angeführte Textstelle. Kinbote gibt im Vorwort an, dass niemand weiß, wie Shade sein Gedicht geplant hatte, und dass nur vermutet wird, das Vorliegende sei ein Fragment der ursprünglichen Idee, deren Umrisse er in einem Spiegel sah:

None can say how long John Shade planned his poem to be, but it is not improbable that what he left represents only a small fraction of the composition he saw in a glass, darkly. (Nabokov 2000: 14)

Hier findet sich ein Zitat aus der Bibel, genauer aus dem ersten Brief an die Korinther. Obwohl nur ein Teil wortwörtlich absorbiert wurde, ist die eingelagerte Textstelle für denjenigen Leser durchschaubar, der mit dem Prätext vertraut ist. Den Bezug zum Referenztext macht die entsprechende Stelle aus der King James Bible deutlicher: „For now we see through a glass, darkly, but then face to face: now I know in part; but then shall I know even as also I am known“ (1 Cor 13:12).

„[A] glass, darkly“ (wie in obigem Zitat) ist nicht nur der erste offensichtliche intertextuelle Bezug im Roman *Pale Fire*, sondern manifestiert gleichzeitig das Programm des Romans: Der Leser wird in eine Welt entführt, die ihm zunächst nur zum Teil zugänglich ist. Durch das Weiterlesen der entsprechenden Stelle im Prätext wird die bedeutungserweiternde Funktion intertextueller Markierungen in *Pale Fire* deutlich. „Jetzt schauen wir in einen Spiegel / und sehen nur rätselhafte Umrisse, / dann aber schauen wir von Angesicht zu Angesicht“ (1 Kor 13,12) weist darauf hin, dass dem Leser die eigentliche Handlung nach und nach offenbart wird. Zu Beginn gibt es viele Rätsel, die uns verwirren: Wer ist dieser großartige Dichter John Shade? Der Kommentator Charles Kinbote erwartet ernsthaft, dass wir seinen Kommentar insgesamt dreimal Lesen, nämlich einmal vor dem Gedicht, einmal mit dem Gedicht und einmal nach dem Gedicht, um ein umfassendes Bild zu bekommen:

[T]he reader is advised to consult them [die Anmerkungen und den Kommentar Kinbotes, Anm. d. Verf.] first and then study the poem with their

help, rereading them of course as he goes through its text, and perhaps, after having done with the poem, consulting them a third time so as to complete the picture. (Nabokov 2000: 25)

Der Referenztext dient, sobald er identifiziert und transparent genug ist, als Interpretationshilfe. Die intertextuelle Stelle, die sich auf das Bibelzitat bezieht, wurde von Nabokov absichtlich gesetzt. Der aufmerksame Leser wird durch diesen Bezug zum Referenztext darauf vorbereitet, im Roman mehr zu entdecken, als es den Anschein hat.

Wie bereits erwähnt, ist diese Stelle aus der Bibel für den Leser leicht zu erkennen, der mit den Texten der Bibel vertraut ist. Der Bekanntheitsgrad eines Textes ist historisch und national beeinflusst. Eine Nullmarkierung ist völlig ausreichend, um den Prätext erkennen zu lassen, wenn der Leser ihn in den entsprechenden Kontext setzen kann. Nimmt der Autor eine hohe Veränderung an der intertextuellen Spur vor, so sinkt die Deutlichkeit des Bezuges zum Referenztext und damit der Wiedererkennungswert einer intertextuellen Einschreibung. Je stärker die Spur verändert wird, umso kleiner wird der Kreis der kompetenten Rezipienten.

Sobald eine intertextuelle Einschreibung als Reduktionsstufe markiert wird (vgl. im Folgenden Helbig 1996: 91–111), tritt ein neuer Faktor hinzu: die Explizitheit der Markierung. Wie deutlich eine Markierung herausgestrichen wird, hängt von der Intention des Autors ab. Verweist die intertextuelle Spur implizit auf den Referenztext, so kann ihre Decodierung nur durch einen Leser erfolgen, der das notwendige literarische Vorwissen besitzt. Wie leicht die implizite Markierung zu erkennen ist, hängt vom Bekanntheitsgrad des Referenztextes oder der übernommenen Spur, von ihrer Wiedererkennbarkeit und von der Intensität der Betonung ab. Als konkretes Beispiel für eine Reduktionsstufe in *Pale Fire* sind die Hinweise auf Shakespeare, die sich durch den ganzen Roman ziehen und die einmal implizit, dann wieder explizit auf den einen oder anderen Prätext hinweisen. Die diversen Bezüge zu Shakespeare werden in den Kapiteln 4.1.7, 4.3.5 und 4.4.5. genauer behandelt. Die zahlreichen intertextuellen Verweise gehen mit Nabokovs Achtung vor Shakespeares überwältigendem Genie („Shakespeare’s overwhelming genius“, Nabokov 1981: 106) einher. Generell kann eine implizite Markierung „immer nur als Indiz für Intertextualität fungieren, niemals jedoch als eindeutiger Beweis“ (Helbig 1996: 95). Implizite Markierungen verzichten auf komplexe Signalisierungsstrategien.

Ausschließlich explizite Markierungen (vgl. im Folgenden Helbig 1996: 111–131) werden bei der Vollstufe angewandt. Sie ermöglicht dem Rezipienten, auch ohne

überdurchschnittlich ausgeprägtes literarisches Vorwissen eine intertextuelle Einschreibung leichter als solche wahrzunehmen. Vollstufmarkierungen werden oft durch Codewechsel unterstützt. Linguistische Codewechsel erzwingen einen Kontrast, der die intertextuelle Spur wegen der punktuell höheren oder niedrigeren Komplexität des Textes hervorhebt. Graphemische Codewechsel erzeugen einen Bruch in der Erzählung, indem sie die markierten Stellen optisch akzentuieren. Gängige Mechanismen bei der Vollstufe sind „Re-used figure[s]“ (Helbig 1996: 113), der autographische oder allographische Wieder- oder Gastauftritt einer Figur aus einem vorhergegangenen literarischen Werk, und „Re-used authors“ (Helbig 1996: 115) oder Gastauftritte fremder Autoren. Diese gehen „häufig mit einer Thematisierung der Textproduktion“ (Helbig 1996: 116) einher, denn der Bekanntheitsgrad von Autoren ist meist größer als der ihrer Figuren und selbst ein unvollständiger Name ist bereits erkennbar. Wird aber der Name zu sehr verfremdet, besteht die Gefahr, dass der weniger kompetente Rezipient die intertextuelle Spur in den falschen Kontext setzt.

Ein anschauliches Beispiel für eine solche Vollstufe in *Pale Fire* ist Gradus' Zahnersatz, der ihn aussehen lässt, als trüge er eine Comusfratze: „Then he [Gradus, Anm. d. Verf.] took out of its nightbox of cardboard and inserted into his Comusmask mouth an exceptionally large and fierce-looking set of teeth“ (Nabokov 2000: 215). Comus ist eine Re-used figure aus (vgl. im Folgenden Drabble 1995: 224f) John Miltons *Comus, A Maske presented at Ludlow Castle, 1634*. In diesem Maskenspiel lauert Comus Wanderern auf und bietet ihnen ein Glas erfrischenden Durstlöschers an. In dem Glas befindet sich aber ein Zaubertrank, der das Gesicht des Opfers entsetzlich entstellt, ohne dass es dies bemerkt.

Gradus wird durch den sinnerweiternden Bezug zu Comus im Prätext sehr genau charakterisiert. Im wortwörtlichen Sinn erwähnt Kinbote die Irrwege des Attentäters des Öfteren. Durch den Bezug zum Referenztext wird Gradus als Verfolger gezeichnet, der seiner Phantomjagd nicht müde wird, sondern immer erfrischt – wahrscheinlich durch Comus' Zaubertrank – weiter nach dem verschollenen König sucht. Außerdem ist er sich nicht bewusst, dass ihm seine (königs)mörderische Absicht aufs Gesicht geschrieben ist. Im übertragenen Sinn ist der Bezug zu Miltons Comus ebenfalls sinnerweiternd. Die Verfasserin ist der Ansicht, dass Gradus als Personifikation von Kinbotes Schattenseite eine grässliche Fratze trägt, die Kinbotes Geheimnis nach außen kehrt, wofür er sich schämt und weswegen er seinen Selbstmord plant (siehe dazu Kapitel 4.1.).

Als vierte und letzte Stufe intertextueller Kennzeichnungsstrategien (vgl. im Folgenden Helbig 1996: 131–137) gilt die Potenzierungsstufe, in der ein Referenztext genannt oder beschrieben wird. Dadurch wird der Prätext in das Zentrum der Aufmerksamkeit des Lesers gerückt und der manifeste Text tritt in den Hintergrund. Die „Identifizierung eines Referenztextes *expressis verbis*“ (Helbig 1996: 135) weist unmissverständlich auf den Prätext und macht es unmöglich, eine intertextuelle Spur falsch zu deuten. Eine weitere Form der Potenzierungsstufe besteht darin, einen Referenztext anhand einer unter Umständen unvollständig gebliebenen Textstelle zu markieren. In folgendem Beispiel für die Potenzierungsstufe beschreibt Kinbote, wie er Shades Gedicht vor Gradus' Kugelsalve schützt, indem er es in seiner linken Hand fest hält, sich an dem unvergänglichen Schatten festkrallt, wie es bei Matthew Arnold heißt: „[W]ith my left hand still holding the poem, ‘still clutching the inviolable shade,’ to quote Matthew Arnold, 1822–1888“ (Nabokov 2000: 231). Kinbote nennt explizit den Autor des Prätextes und dessen Lebensdaten und zitiert wortwörtlich Zeile 212 aus dem 1853 entstandenen Gedicht *The Gipsy Scholar* (vgl. dazu Arnold in Abrams & Greenblatt 2000b: 1491).

Ein Autor kann (vgl. im Folgenden Helbig 1996: 129f) die Rezeption bewusst durch die Einlagerung fremder Textstellen lenken. *Pale Fire* ist stark durch intertextuelle Markierungen kontaminiert. Diese Verweise verfolgen spezifische Ziele. Die meisten sind sinnerweiternd. Andere Hinweise entfalten nur durch Kenntnis der Referenztexte ihren ironischen Charakter. Manche jedoch dienen dazu, Nabokovs Position bezüglich Autoren der Weltliteratur zu verdeutlichen. In *Pale Fire* wird auf die diversen Prätexte sehr oft in der Potenzierungsstufe oder Vollstufe Bezug genommen. Meistens (vgl. im Folgenden Grabes 1995: 506) werden nur Autoren und/oder bestimmte Werke identifiziert. In Shades Gedicht kommen historische oder zeitgenössische Autoren im Durchschnitt nur einmal vor, wohingegen Kinbote im von ihm erstellten kritischen Apparat unzählige Autoren scheinbar wahllos oft erwähnt. Die dadurch offensichtlich gesetzte Intertextualität basiert aber keineswegs auf Zufall. Mit Vorsatz gesetzte Markierungen verfolgen bestimmte Ziele, die im Folgenden veranschaulicht werden.

4.1. ERWEITERUNG DES BEDEUTUNGSPOTENZIALS: KINBOTE

Kinbote wird nicht müde, immer wieder zu erwähnen, wie viele junge, attraktive Liebhaber er bei sich zu Hause aufnimmt, wie verabscheuungswürdig und inkompetent die weibliche Hälfte der Bevölkerung ist, wie genial er als Professor an der Universität ist, wie tief die Freundschaft ist, die ihn mit John Shade verbindet, und wie gerne er als Gast bei seinen Nachbarn gesehen ist. Im Laufe des Kommentars kristallisiert sich jedoch immer mehr heraus, dass sich Kinbote in dem Haus neben den Shades eingenistet hat und er John Shade Tag und Nacht auflauert. Shade ist zu entgegenkommend, um den höchstwahrscheinlich paranoiden⁶ Kinbote vor den Kopf zu stoßen, und spielt sein Spiel mit. Er geht in seiner Güte sogar soweit, Kinbotes Wahn gegenüber anderen zu verteidigen:

‘That is the wrong word,’ he [Shade, Anm. d. Verf.] said. ‘One should not apply it to a person who deliberately peels off a drab and unhappy past and replaces it with a brilliant invention. That’s merely turning a new leaf with the left hand.’ (Nabokov 2000: 188)

John Shade sieht in ihm einen Menschen, der sich absichtlich von seiner eintönigen und unglücklichen Vergangenheit loslöst, indem er eine glanzvolle Fantasie an deren Stelle setzt. Es ist von Anfang an klar, dass Kinbote unfähig ist, sich lange auf etwas Anderes als seine eigene Person zu konzentrieren. Seine selbstherrliche Ich-Bezogenheit, die Verdrehung der tatsächlichen Ereignisse und seine Fixierung auf Zembla und Gradus, zusammen mit dem Wert, den er seinen sexuellen Eroberungen beimisst, und seine ausgeprägte Misogynie machen ihn zu einer durchaus pikaresken Figur. Durch Kinbotes augenfällige Schwächen (vgl. im Folgenden Boyd 1999: 39) wird der Leser dazu angehalten, sich nicht die Handlung durch ihn als Erzähler zeigen zu lassen, sondern durch Kinbote hindurchzusehen und die Handlung selbst zu erkennen. Dass Kinbotes Selbstmord mehr als deutlich anklingt, gibt dem fiktiven Charakter eine neue Dimension. Kinbote ist sehr wohl zu so tiefen Gefühlen wie Angst, Verzweiflung und Selbstverachtung wegen seines „Geheimnisses“ fähig. Daher ist er gleichzeitig eine bemitleidenswerte und tragisch-komische Figur.

Als Kinbote in einer weiteren Episode von Gradus’ Verfolgung erzählt, verwendet er das geflügelte Wort: „*Verba volant, scripta manent*“ (Nabokov 2000: 141). Dabei versucht er selbst, sich an einem unsterblichen Werk festzuklammern und darin vollends aufzugehen. Er gesteht, er habe Shade all die glorreichen Details über

⁶ Vgl. Boyd (1999: 61): „He is a pathetic, lonely paranoid, utterly deluded about himself and his importance to Shade, to Zembla, to anything outside the desperate compensations in his own mind.“

Zembla mitgeteilt, damit Shade sein Zembla in „Pale Fire“ für die Nachwelt verewige: „my magic [...] that special rich streak of magical madness which I was sure would run through it [das Gedicht, Anm. d. Verf.] and make it transcend its time“ (Nabokov 2000: 233). Das Gedicht „Pale Fire“ und der dazugehörige Kommentar werden durch Parallelen vereint, die Kinbote genauso konstruierte wie seine Varianten. Wegen dieser Überschneidungen ist Kinbote der festen Überzeugung, er allein sei es gewesen, der Shade inspirierte. Dadurch, dass wir als Leser Bedenken wegen Kinbotes Glaubwürdigkeit entwickeln, reihen wir uns zu genau jenen Zweiflern, die laut Kinbote unfähig sind zu begreifen, dass die Hingebung eines Menschen zu einem Meisterwerk absolut überwältigend sein kann. Dies gilt ganz besonders dann, wenn es die Kehrseite des Gewebes ist, das den Betrachter und gleichzeitig einzige Quelle der Inspiration in Atem hält. Kinbote argumentiert weiter, dass die eigene Vergangenheit mit dem Schicksal des unschuldigen Autors verbunden ist:

Such hearts, such brains, would be unable to comprehend that one's attachment to a masterpiece may be utterly overwhelming, especially when it is the underside of the weave that entrances the beholder and only begetter, whose own past intercoils there with the fate of the innocent author. (Nabokov 2000: 16)

Hier ist „the only begetter“ (wie in obigem Zitat) ein Indiz, das direkt auf Shakespeare weist. In seiner Widmung zu Shakespeares Sonnetten schreibt Thomas Thorpe: „TO. THE. ONLY. BEGETTER. OF. / THESE. ENSUING. SONNETS. / MR. W. H.“ (Thorpe in Greenblatt 1997: 1923). Der intertextuelle Bezug scheint im Original in einem Paratext auf, nämlich in der ersten Zeile. Kinbotes gesamter kritischer Apparat ist als Nullstufmarkierung zu sehen, hinsichtlich seiner Sehnsucht in die Geschichte als unvergesslicher Herrscher eines herrlichen Königreiches einzugehen. Er versucht sich in *Pale Fire* zu verewigen, sich an das Werk eines Dichters anzuhängen, welches ihm Unsterblichkeit verspricht, ganz wie der Verleger Thorpe in seiner Widmung zu Shakespeares Sonnetten: „THAT. ETERNITY. / PROMISED. / BY. / OUR. EVER-LIVING. POET.“ (Thorpe in Greenblatt 1997: 1923).

Trotz der flüchtigen Blicke auf Shades Leben und der Details zur Entstehung des Gedichts, dem Aufzeigen paralleler Passagen von anderen Werken Shades und anderen vermeintlich hilfreichen Bemerkungen zum besseren Verständnis wird stets auf Zembla Bezug genommen und irrelevante Details zu zemblaschen Traditionen lang und breit erklärt. Das einzige, was für Kinbote zählt, ist mit allen Mitteln seine Vorstellungen dem Text des Gedichts anzupassen und so gewisse dubiose Überschneidungen zu erzwingen. Aber am Ende bleibt es Fakt, dass Kinbote (vgl. im

Folgenden Boyd 1999: 99) Zembla nach seinen Wünschen formt, um sich selbst zu feiern. Sein obsessives Verhalten macht uns deutlich, was auch Shade erkannt hat: Kinbote versucht, sein eintöniges, trauriges Leben durch eine funkelnde, in allen Farben des Regenbogens schillernde Fantasie zu erhellen. Kinbotes Ausführungen (vgl. im Folgenden Boyd 1999: 114) divergieren von Shades ursprünglicher Intention.

Da der Kommentator Kinbote (vgl. im Folgenden Boyd 1999: 39) absolut unfähig ist, Shade oder gar sein Gedicht zu verstehen, lenkt er immer wieder das Geschehen von Shade ab und konzentriert sich auf seine eigenen fantastischen Obsessionen. Kinbote ist der festen Überzeugung, Shade wollte eigentlich die Geschichte Zemblas verfassen. Als Kinbote erkennt, dass Shade sehr wohl seiner Frau, aber nicht ihm, dem Schöpfer der zemblaschen Welt, das entstehende Gedicht etappenweise vorträgt, richtet sich der Großteil seines Hasses gegen Sybil Shade. Sie wäre der Hausdrache, der Shade als erster und strengster Zensor diktierte, was er wie, wann und wo zu schreiben habe: „[W]e may conclude that the final text of *Pale Fire* has been deliberately and drastically drained of every trace of the material I contributed [...] by a domestic censor” (Nabokov 2000: 67). In Kinbotes Augen tötete Sybil Shade die Essenz Zemblas in dem Gedicht deshalb, weil sie – als Frau – auf den Ideenreichtum Kinbotes verächtlich reagiere. Außerdem ist nach Meinung Kinbotes keine Frau dazu imstande, eine solche Freundschaft, wie sie zwischen Shade und ihm bestand, ansatzweise zu begreifen. Schon zu Beginn des Romans erscheinen Kinbotes Andeutungen über diese tiefe, innige Freundschaft mit Shade suspekt, weil sie über alle Maßen übertrieben sind. Weiters findet sich bereits im Vorwort, dass Shade seine Zuneigung zu Kinbote absichtlich verbarg, vor allem in der Öffentlichkeit:

This friendship was the more precious for its tenderness being intentionally concealed, especially when we were not alone, by that gruffness which stems from what can be termed the dignity of the heart. (Nabokov 2000: 23)

Sichtlich verletzt scheint Kinbote, als Professor Hurleys Artikel zum Gedenken an John Shade erscheint und er, sein bester und innigster Freund in den letzten Monaten seines Lebens, mit keinem Wort erwähnt wird: „[I]t contains not one reference to the glorious friendship that brightened the last months of John’s life” (Nabokov 2000: 83). Natürlich erklärt sich Kinbote all dies nicht damit, dass es niemals eine solche Freundschaft gab, sondern einzig dadurch, dass alle auf diese innige Freundschaft neidisch waren. Dieser Neid wurde auch noch von dem abstrusen Vorurteil genährt, Kinbote sei verrückt. Kinbote gibt uns ein konkretes Beispiel. Er wird in einem Supermarkt von einer grimmigen Dame als bemerkenswert widerwärtig beschimpft. Sie versteht nicht, wie die Shades ihn

ertragen können. Als Kinbote nur mit einem höflichem Lächeln reagiert, fügt die Dame hinzu, Kinbote sei verrückt:

‘You [Kinbote, Anm. d. Verf.] are a remarkably disagreeable person, I fail to see how John and Sybil can stand you,’ and, exasperated by my polite smile, she added: ‘What’s more, you are insane.’ (Nabokov 2000: 23)

Kinbote gibt zu, dass ihm die Einsamkeit zuweilen sehr zusetzt: „Solitude is the playfield of Satan. I cannot describe the depths of my loneliness and distress” (Nabokov 2000: 78). Aber diese Einsamkeit kreierte er selbst, als er sich mit so vielen Geheimnissen umgab, von denen er meint, niemand könne sie erraten – ausgenommen der aufmerksame Leser.

Zum einen dreht es sich um Kinbote als König Charles. Kinbote kann es kaum erwarten, Shade seine angeblich wahre Identität preiszugeben. Er verspricht dem Dichter, ihm nach Abschluss seines Opus ein Geheimnis anzuvertrauen, von dem noch keine Menschenseele wüsste. Für Shade und den Leser (vgl. im Folgenden Boyd 1999: 89) steht fest, dass die Persona König Charles in Wahrheit nur das Ventil von Kinbotes Verrücktheit ist, die er nicht verbergen kann.

Es gilt noch eine weitere Facette dieses Geheimnisses in Betracht zu ziehen: Kinbotes unverhohlen, heiter ausgelebte Homosexualität, seine „manlier pleasures“ (Nabokov 2000: 89) wie er es nennt. Kinbote hat dafür eine Erklärung parat: In Zembla sei Homosexualität kein Stigma, sondern (vgl. im Folgenden Boyd 1999: 153) etwas, das Aristokratie, Männlichkeit und Geschmack auszeichnet. *Pale Fire* (vgl. im Folgenden Boyd 1999: 93–100) entstand und handelt in einer Zeit, in der Homosexualität kaum toleriert oder nur belächelt wurde. Auch wenn Kinbote erst kurz in New Wye verweilt, ist ihm dennoch bewusst, dass seine Annäherungsversuche diversen jungen Männern gegenüber nicht allzu oft den gewünschten Erfolg haben. Die Feindseligkeit, die Kinbote dem Charakter Gerald Emerald entgegenbringt (und vice versa), resultiert aller Wahrscheinlichkeit daraus, dass Kinbote von Emerald zurückgewiesen wurde. Kinbotes Verfolgungswahn wird nicht zuletzt durch die Angst genährt, seine sexuelle Neigung könnte von Emerald enthüllt werden.

Aber Kinbotes Angst sitzt noch viel tiefer. Seine Neigung wird noch enger eingegrenzt: Er liebt nicht Männer, sondern Knaben. Zu Anfang des Romans wird beschrieben, wie Kinbote vom Institutsvorstand Dr. Nattochdag um Vorsicht gebeten wird, da sich ein Junge beschwert hatte:

Dr Nattochdag, head of the department to which I was attached, begged me in a formal voice to be seated, then closed the door, and having regained with a

downcast frown his swivel chair, urged me 'to be more careful.' In what sense, careful? A boy had complained to his adviser. (Nabokov 2000: 22)

Kinbotes pädophile Neigung wird vor allem bei seiner Charakterisierung des Königs von Zembla deutlich. Wir erinnern uns, dass er und der König ein- und dieselbe Person sind. Daher weiß er bestens über die Gefühle und Gedanken des Königs Bescheid. Er erzählt von der sinnlichen Freude, die der König empfand, als er das Haaröl eines Pagen roch, welcher sich gerade bückte, um ein Rosenblatt vom Hocker zu fegen:

He [König Charles, Anm.d.Verf.] experienced [...] a kind of amorous joy [...] when [...] he inhaled the hair oil of the pretty page who had bent to brush a rose petal off the footstool." (Nabokov 2000: 108)

Pochen im Herzen – oder anderswo – wird auch durch den Gedanken an einen Naturburschen ausgelöst, der mit einem blonden Engel verglichen wird: „[T]he King expected to see emerge from the loft a bare-kneed mountain lad like a tawny angel“ (Nabokov 2000: 114). Ein weiterer Hinweis auf Kinbotes pädophile Neigung findet sich in der Episode, in der Königin Disa flüchtet aufgrund der nicht enden wollenden Affären des Königs aus dem königlichen Palast in Onhava. In ihrer Abwesenheit (vgl. im Folgenden Nabokov 2000: 166) tröstet sich der König mit einer Schar von Eton-Schülern, deren jugendliche Stimmen aus England importiert wurden: „At last she removed to the Riviera leaving him [den König, Anm. d. Verf.] to amuse himself with a band of Eton-collared, sweet-voiced minions imported from England“ (Nabokov 2000: 166).

An anderer Stelle im Text trifft Gradus, als er dem König mehr oder weniger dicht auf den Fersen ist, auf (vgl. im Folgenden Nabokov 2000: 159f) Gordon, einen dünnen, vierzehn- oder fünfzehnjährigen Jungen, der von Kinbote mit zärtlichen Vergleichen und in faszinierendem Detail beschrieben wird. Dieser Gordon zeigt Gradus die Grotte, in der er und der König einst eine leidenschaftliche Nacht verbrachten. Gradus Reaktion darauf ist ein verächtliches Spucken. Wir können anhand von Gradus' Reaktion sehen, dass sich Kinbote für seine Neigung schämt und ihm bewusst ist, wie der Rest der Welt darauf reagiert. Bedenken wir, dass der Charakter Jakob Gradus die Personifikation von Kinbotes Schuldgefühlen und des Verfolgungswahns ist, der in seiner pädophilen Neigung begründet ist. Dies wird durch die folgende Textstelle deutlich: „At times I thought that only by self-destruction could I hope to cheat the relentlessly advancing assassins who were in me, in my eardrums, in my pulse, in my skull“ (Nabokov 2000: 79f). Die Assassinen,

die Kinbote fürchtet, sind in ihm, in seinem Trommelfell, in seinem Puls, in seinem Schädel.

Im Kommentar zu Zeile 493 (Nabokov 2000: 174ff), von nun an als Selbstmordkommentar bezeichnet, beschreibt Kinbote, welch seliges Lächeln eine Pistole auf das Gesicht zaubert, wenn sie in der Hand gehalten wird, und dass das Raulederetui, in dem sie aufbewahrt wird, kaum größer ist als der gesäumte Beutel eines Knaben: „one weighs on one’s palm with a dreamy smile the compact firearm in its case of suede leather hardly bigger than [...] a boys seamed purse” (Nabokov 2000: 174f). Boyd (1999: 96) dechiffriert diese Stelle, indem er sich auf Nabokov bezieht, der seinem französischen Übersetzer erklärte, dass sich diese Worte auf das präpubertäre Skrotum eines Jungen beziehen. Er bemerkt nebenbei, dass Kinbote kein netter Mensch sei: „Le petit sac couture d’un bambin *or better* le scrotum d’un garçonnet (Dr. Kinbote is not a nice man)” (Nabokov in Boyd 1999: 271).

Kinbote schließt den Selbstmordkommentar mit den Worten: „We who burrow in filth every day may be forgiven perhaps the one sin that ends all sins“ (Nabokov 2000: 176). Er bezeichnet sich hier als Mensch, der tagtäglich so tief im Schmutz wühlt, dass ihm die eine Sünde vergeben werden könnte, die alle Sünden beendet. Kinbote ist ein Päderast und sich der Schändlichkeit seines Triebes bewusst. Daher plant er auch seinen Selbstmord; er kann dieses unstillbare Verlangen nur aufgeben, wenn er sich das Leben nimmt.

Im Folgenden wird Kinbotes Charakter durch die sinnerweiternden Bezüge in den Prätexten verdeutlicht. Seine homophile Neigung wird durch Hinweise auf Housman und Proust untermauert. Kinbotes Homosexualität wird durch die Bezüge zu Gide und Goethe genauer eingegrenzt. Dadurch sieht er sich veranlasst, seinen Selbstmord zu planen, was durch die Hinweise auf Texte Donnes, Housmans und Shakespeares deutlich wird. Durch Bezüge zu Pope wird seine Vorstellung untermauert, er sei König von Zembla. All die Hinweise sind oft nicht voneinander zu lösen ohne beträchtlichen Schaden hinsichtlich der verschiedenen Schichten des Romans anzurichten.

4.1.1. *Alfred Edward Housman*

Housman (vgl. im Folgenden Irwin in Housman 2005: 10) wurde nachgesagt, sich sein Leben lang nach Moses Jackson, einem Kommilitonen und Leichtathletiker, verzehrt zu haben. Nicht genug damit, dass zu jener Zeit Homosexualität in Großbritannien gesetzlich verboten war und gegen Oscar Wilde deswegen prozessiert

wurde. Homosexualität wurde zur Entstehungszeit des Romans *Pale Fire* in den puritanischen Vereinigten Staaten nicht geduldet. Daher machen Kinbotes Bezüge zu Housman seine verzweifelte Lebenslage deutlich. In Kinbotes Kommentar findet sich folgende Stelle:

[H]e [Peter Provost, Anm. d. Verf.] had to keep a promise made to one of his dearest fraternity friends, a glorious young athlete whose 'garland' will not, one hopes, be 'briefer than a girl's.' (Nabokov 2000: 156)

Ein Charakter in *Pale Fire* namens Peter Provost musste ein Versprechen einhalten, das er einem seiner liebsten Freunde gab, nämlich einem Kommilitonen und jungen Athleten. Die Erwähnung des besten Freundes aus einer Studentenverbindung wird zusätzlich graphemisch durch Anführungszeichen hervorgehoben, welche die Girlande („garland“ wie in obigem Zitat) in den Aufmerksamkeitsfokus rückt. Aus Housmans *A Shropshire Lad* stammt auch „To an Athlete Dying Young“, dessen letzte Strophe lautet:

And round that early-laurelled head
Will flock to gaze the strengthless dead,
And find unwithered on its curls
The garland briefer than a girl's. (Housman 2005: 39)

In *Pale Fire* werden außerdem gemäß der Definition einer Potenzierungsstufe Name des Autors und Herkunft der intertextuellen Einschreibung dargelegt:

Alfred Housman (1859-1936), whose collection *The [sic!] Shropshire Lad* vies with the *In Memoriam* of Alfred Tennyson (1809-1892) in representing, perhaps (no, delete this craven 'perhaps'), the highest achievement of English poetry in a hundred years[.] (Nabokov 2000: 212)

Kinbote erwähnt viele Autoren in seinem kritischen Apparat. Bei manchen wird der Bezug zum Referenztext bis zur Unkenntlichkeit verfremdet oder, wie aus obiger Abhandlung ersichtlich, völlig verdreht, sodass die Intertextualität zu offensichtlich wirkt. Die Bezüge zu einer kleinen Auswahl von Housmans Gedichten zeigen Kinbotes trostlose Situation: Er ist ein homosexueller Vegetarier, der dadurch als zweifacher Außenseiter in die Einsamkeit getrieben wird, die tiefste Verzweiflung zur Folge hat. Es war nur eine Frage der Zeit, bis sein Verstand aufgab und ihn gebrochen zurückließ. Kinbote wird von seinen Studenten als komischer Kauz gebrandmarkt, denn sie stellen ihn in einem Sketch als aufgeblasenen Frauenhasser mit deutschem Akzent dar, der ständig A. E. Housman rezitiert und rohe Karotten knabbert: „In a skit performed by a group of drama students I was pictured as a pompous woman hater with a German accent, constantly quoting Housman and nibbling raw carrots“ (Nabokov 2000: 22f).

Wie eingangs bereits erwähnt, war zu Housmans Zeiten Homosexualität in Großbritannien illegal. Housmans Zuneigung wurde von Moses Jackson nicht erwidert. Housman, der nie als gesellig galt, zog sich folglich noch mehr in seine Welt zurück. *A Shropshire Lad*, Housmans erste Sammlung von Gedichten, wird (vgl. im Folgenden Irwin in Housman 2005: 11ff) als Metapher für den Tod der Liebe und den Verlust eines Geliebten gesehen. Manchmal blitzt Housmans wahres Dilemma zwischen den Zeilen hervor, wie in der 1895 entstandenen Elegie, die durch den Selbstmord eines Kadetten inspiriert wurde:

Shot? so quick, so clean an ending?
Oh that was right, lad, that was brave:
Yours was not an ill for mending,
‘Twas best to take it to the grave. (Housman 2005: 61)

Dem Selbstmörder in diesem Gedicht (vgl. im Folgenden Irwin in Housman 2005: 13 und 180) wurde nachgesagt, dass er homosexuell war. Housman zeichnet hier die Homosexualität als Leiden, das nicht kuriert werden kann. Daher war es das Beste, diese „Krankheit“ mit ins Grab zu nehmen. Das Opfer in diesem Gedicht starb mit intakter Ehre, frei von der Gefahr (der Verlockung) und vor allem frei von Schuld: „Oh lad, you died as fits a man / [...] Undishonoured, clear of danger, / Clean of guilt“ (Housman 2005: 61). In seinem Selbstmordkommentar denkt Kinbote darüber nach, der unerträglichen Verlockung letztendlich durch Suizid zu widerstehen. Er spricht einen Dichter an, der eine Ode an den Drang verfasste, sich der Sicherheit und Obhut des selbst herbeigeführten Todes hinzugeben: „If I were a poet I would certainly make an ode to the sweet urge to close one’s eyes and surrender utterly unto the perfect safety of wooed death“ (Nabokov 2000: 176). Kinbotes Schlusssatz des Selbstmordkommentars „We who burrow in filth every day may be forgiven perhaps the one sin that ends all sins“ (Nabokov 2000: 176) übersetzt als „Denen, die sich täglich im Dreck suhlen, wird die eine Sünde vergeben werden können, die allen Sünden ein Ende bereitet“ bietet einen Interpretationsvorschlag der oben gezeigten Textstelle von Housmans 44. Gedicht in *A Shropshire Lad*: Mit hocharhabenem Haupt seinem Dasein ein Ende bereiten, um der Versuchung zu entfliehen, scheint der einzig mögliche Ausweg.

Die Bedeutung des letzten Satzes des Selbstmordkommentars lässt sich noch erweitern. Das Gedicht „To an Athlete Dying Young“, das scheinbar so willkürlich herangezogen wurde, damit sich Kinbote – nach Ansicht der Verfasserin – kompetent als wandelnde Enzyklopädie darstellen kann, erfüllt einen tieferen Sinn. Kinbote deutet seine Neigung zu Jungen an, die im nun folgenden Abschnitt behandelt wird.

Die Bezüge zu Gide und Goethe sind Hinweise auf die versteckte Problematik der Pädophilie im Roman *Pale Fire*.

4.1.2. *André Gide und Marcel Proust*

In André Gides *L'Immoraliste* von 1902 ist von den Knaben „Bachir“ (Gide 2006: 24), „Lassif“ (Gide 2006: 37), „Moktir“ (Gide 2006: 38 et passim) und anderen „kleinen, braunhäutigen Araber[n]“ (Gide 2006: 24) die Rede, für die der Protagonist Michel eine ihm zunächst unbekannte und seltsame Zärtlichkeit empfindet, die sich später als pädophile Neigung herauskristallisiert. Knaben interessieren ihn weit mehr als seine Ehefrau. *L'Immoraliste* und das Thema Pädophilie werden in *Pale Fire* anhand folgender Textstelle deutlich:

A tray with fruit and drinks was brought in by a *jeune beauté*, as dear Marcel would have put it, nor could one help recalling another author, Gide the Lucid, who praises in his African notes so warmly the satiny skin of black imps. (Nabokov 2000: 196)

In dieser Passage serviert ein junger Schönling ein Tablett mit Früchten, was Kinbote an Marcel Proust und Andre Gide erinnert, der in seinen afrikanischen Notizen die seidige Haut dunkelhäutiger Teufelchen preist. Obige Textstelle enthält mehrere Hinweise auf die literarische Produktion. Neben Gide wird auch Marcel genannt, der Protagonist von Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu*. In seinem Vortrag zu Proust geht Nabokov auch auf die homophile Neigung Prousts ein, die dadurch deutlich wird, dass (vgl. im Folgenden Nabokov 1980: 228) Proust junge Frauen zwar beschreibt, aber die Liebe zum Detail, mit der er junge Männer beschreibt, viel tiefer ist. So kaschiert Proust sein sexuelles Desinteresse an Frauen. Genauso handhabte Nabokov Kinbote: Dieser ergötzt sich in langen deskriptiven Passagen an der Schönheit diverser Jünglinge, aber erwachsene Männer werden kaum und Frauen gar nicht beschrieben.

Die Bezüge zu Housman und Proust unterstreichen zwar Kinbotes homophile Neigungen, aber die Hinweise auf Gide und seinen Roman *L'Immoraliste* deuten in Richtung Knabenliebe. Kinbotes pädophile Neigung wird durch den Bezug zu Goethes *Erlkönig* konkretisiert, wie im folgenden Abschnitt gezeigt wird.

4.1.3. *Johann Wolfgang von Goethe*

Goethes *Erlkönig* könnte als Metapher für Kinbote verstanden werden und wie er nach dem Gedicht in Shades Händen, also dem Spross seiner Kreativität, lechzt. Diese Interpretation ist nicht völlig abwegig, aber wir müssen bedenken, dass Nabokov selbst Kinbote als gar nicht netten Menschen charakterisierte, als er

Kinbotes pädophile Neigung verdeutlichte: „Dr. Kinbote is not a nice man“ (Nabokov in Boyd 1999: 271).

Gemeinhin wird der Erbkönig als allegorischer Bote des Todes gesehen. Kinbote aber sieht in der Figur des Erbkönigs (vgl. im Folgenden Boyd 1999: 85) in erster Linie einen Päderasten, der den Jungen in den Armen des Vaters begehrt. Kinbotes Ansicht nach verliebt sich der Erbkönig in den zarten, kleinen Jungen eines nächtlichen Wanderers: „[T]he erlking [...] who falls in love with the delicate little boy of a belated traveler“ (Nabokov 2000: 188f). Außerdem beschreibt Kinbote König Charles als Nachkomme ruppiger Erbkönige, die vorzugsweise in Liebe zu schönen Jünglingen entflammten: „[H]is [König Charles, Anm. d. Verf.] predecessors, rough alderkings who burned for boys“ (Nabokov 2000: 139). König Charles rezitiert das Gedicht *Der Erbkönig* bei seinem Marsch in die Freiheit durch unwegsames Gelände um gegen die Erschöpfung und die Angst anzukämpfen:

Another fabulous ruler, the last king of Zembla, kept repeating these haunting lines to himself both in Zemblan and German, as a chance accompaniment of drumming fatigue and anxiety, while he climbed through the bracken belt of the dark mountains he had to traverse in his bid for freedom. (Nabokov 2000: 189)

Wie später in Kapitel 4.2.2. gezeigt wird, gibt es in Shades Gedicht keine eindeutige Zuordnung zu Goethe oder dem *Erbkönig*. Die Zeilen, die sich auf Goethes Werk beziehen, zeichnen sich nur durch einen linguistischen und graphemischen Codewechsel aus. Kinbotes Bezüge in seinem Kommentar zu Zeile 662 fallen genauer aus. Die Zeilen, auf die Kinbote Bezug nimmt, spielen auf das berühmte Gedicht Goethes an, in dem es um den Erbkönig geht, den alten, grauen Verzauberer des von Elfen wimmelnden Erlenwalds. Dieser Erbkönig, erklärt Kinbote weiter, verliebt sich in den zarten kleinen Jungen eines nächtlichen Wanderers:

This line, and indeed the whole passage (lines 653–664), allude to the well-known poem by Goethe about the erlking, hoary enchanter of the elf-haunted alderwood, who falls in love with the delicate little boy of a belated traveler. (Nabokov 2000: 188f)

Kinbote nimmt wortwörtlich Bezug auf Goethes *Erbkönig*: „the well-known poem by Goethe about the erlking“ (wie in obigem Zitat). Wir finden ein wenig später im Roman Goethe als Autor eines Gedichts noch einmal erwähnt: „Goethe’s two lines opening the poem come out most exactly and beautifully“ (Nabokov 2000: 189). Diese ausdrücklichen Erwähnungen Goethes und des Referenztextes *Der Erbkönig* entsprechen einer intertextuell markierten Potenzierungsstufe. Der Vollständigkeit halber werden auch die übrigen Stellen des Erbkönig-Clusters hier aufgezählt. Eine punktuelle Markierung graphemisch durch Kursiva verstärkt wird von Kinbote

gesetzt: „*Es ist die Mutter mit ihrem Kind* (see note to line 664)“ (Nabokov 2000: 183). Weiters wird die „German [...] alderwood ancestry“ (Nabokov 2000: 209) angesprochen. Im Index wird das Gedicht, durch Kursiva hervorgehoben, ein letztes Mal erwähnt unter „*Translations, poetical; [...] German into English and Zemblan, Der Erbkönig, 662*“ (Nabokov 2000: 247).

Die intertextuellen Bezüge zu Goethes *Erlkönig* sind im Hinblick auf die Sinnkonstitution entscheidend, denn sie eröffnen auch gleichzeitig eine neue Dimension des Romans. Nabokov kreierte mit Kinbote einen sehr komplexen Charakter. Kinbote weiß um die Verwerflichkeit seines Triebes. Er stellt sich damit unbewusst selbst ins Aus und wird folglich als eigenartiger Mensch, lästiger Außenseiter oder armer Irrer wahrgenommen. Die daraus resultierende Einsamkeit lässt ihn wiederum verzagen. Diese Verzweiflung verstärkt seinen Wunsch nach Nähe und schürt damit indirekt seinen Verfolgungswahn, denn Kinbote ist sich bewusst, dass etwas mit ihm nicht stimmt. Ab diesem Zeitpunkt sind Kinbotes Fantasien über Zembla und seinen König und Kinbotes Realität nicht mehr zu trennen. Die Chronologie stellt sich für die Verfasserin wie folgt dar. Kinbote schafft sich eine neue Identität und streift damit die Vergangenheit ab, wie es Shade formuliert: „a person who deliberately peels off a drab and unhappy past and replaces it with a brilliant invention“ (Nabokov 2000: 188), als er, nach Meinung der Verfasserin, aufgrund des folgenden Zwischenfalls⁷ zur Flucht nach New Wye gezwungen wird:

[L]ittle Christopher's family is about to emigrate to a distant colony [...]. Little Christopher, a frail lad of nine or ten or ten, [...] is dimly and comfortably convinced that it will be even better than his homestead, with the big oak, and the mountain, and his pony, and the park, and the stable, and Grimm, the old groom, who has a way of fondling him whenever nobody is around. (Nabokov 2000: 174)

Die Familie des kleinen Christophers wird demnächst in eine entfernte Kolonie emigrieren. Christopher, ein schwächlicher Junge von neun oder zehn Jahren, weiß, es wird dort besser sein als auf dem Landsitz, wo er jetzt ist, mit der riesigen Eiche, dem Berg, dem Pferdchen, dem Park und dem Stall sowie Grimm, dem alten Pferdeknecht, der ihn dauernd betatscht, wenn niemand in der Nähe ist.

Um sich in Zaum zu halten, stellt Kinbote seinem Alter Ego König Charles zuerst die Extremisten gegenüber, die ihn in Schach halten sollen. Die Flucht des Königs geht mit Kinbotes Verlust der Kontrolle über seine pädophile Neigung einher.

⁷ Boyd spekuliert, ob es einen solchen Zwischenfall gegeben habe und wenn, inwiefern er für Kinbotes Umsiedlung nach New Wye verantwortlich war: „We might wonder if acting on that attitude has not led to *Kinbote's* having “to migrate to a distant colony.”“ (Boyd 1999: 96).

In dieser endlosen Spirale von Verlassenheit, Sehnsucht und Existenzangst kommt Kinbote zu dem Schluss, dass er dem Elend letztlich entfliehen kann, wenn er seinem Leben ein Ende setzt, was bereits in Kapitel 4.1.1. anhand der intertextuellen Hinweise auf A. E. Housman analysiert wurde. Für Nabokov war es Fakt, dass Kinbote unmittelbar nach *Pale Fire* Selbstmord beging: „Kinbote committed suicide [...] after putting the last touches to his edition of the poem“ (Nabokov in Appel 1967: 137). Inwieweit *Pale Fire* Kinbotes geplanten Selbstmord anhand intertextueller Bezüge vorbereitet, wird im Folgenden veranschaulicht.

4.1.4. John Donne

Shade erwähnt Donne und Marvell wortwörtlich im Gedicht „*Pale Fire*“ als er von seiner Frau Sybil und ihren Übersetzungen der Dichter ins Französische spricht: „You went on / Translating into French Marvell and Donne“ (Nabokov 2000: 49). Dies ist für Kinbote Anlass, in einer Abhandlung über Sybils Übersetzungskünste Hinweise auf seine vermeintlich geheime Identität als König von Zembla zu verstecken. Diese Hinweise beziehen sich auch auf seine Sterblichkeit und er zeigt, dass er stets Gedanken an den Tod hegt, wie im Folgenden dargestellt wird.

Im Kommentar zu Zeile 678 („Translating into French Marvell and Donne“ wie in obigem Zitat) gibt Kinbote den Beginn von Donnes *Holy Sonnet X* wieder. Dieser Markierung wird die Nennung des Autors und des Referenztextes vorangestellt sowie dessen Entstehungszeit („während seines Witwertums“, Übers. d. Verf.):

In her [Sybil Shade, Anm.d.Verf.] version of Donne's famous Holy Sonnet X composed in his widowery:

Death be not proud, though some have calléd thee
Mighty and dreadful, for, though art not so (Nabokov 2000: 190)

Die Entstehungszeit wird nach dieser Stelle genauer eingegrenzt. Kinbote erklärt, dass es sich um ein Sonett handelt, das etwa um 1617 entstanden war: „a [...] sonnet of circa 1617“ (Nabokov 2000: 190). Sybils Übersetzung vom Englischen ins Französische verleitet Kinbote dazu, den Leser erneut in die Irre zu führen indem er Donnes *Holy Sonnet X* in der französischen Übersetzung als die kanadische Version von Donnes Gedicht bezeichnet. Er nennt jedoch Donne nicht beim Namen sondern bezieht sich auf seine Berufung als Dekan der St. Paul Kathedrale: „this Canadian version of the Dean of St Paul's“ (Nabokov 2000: 190). Der englisch-französische Donne wird auch im Index erwähnt: „*Translations, poetical*; [...] English into French, from Donne to Marvell, 678“ (Nabokov 2000: 247).

In der neunten Zeile von Donnes *Holy Sonnet X* wird der Tod als Diener des Schicksals und des Glücks beklagt, aber auch als Sklave von Königen und verzweifelten Menschen bezeichnet: „Thou art slave to Fate, Chance, kings, and desperate men“ (Donne 2002: 251). Kinbote rezipiert diese Stelle mit einem kursiv gestellten Verweis auf seine Identität als König von Zembla und den Umstand, dass er ein verzweifelter Mensch ist: „this Canadian version of the Dean of St Paul’s denouncement of Death, that slave – not only to ‘fate’ and ‘chance’ – but also to *us* (‘kings and desperate men’)“ (Nabokov 2000: 190). Kinbote betont, dass er sich als König und verzweifelter Mensch den Zeitpunkt aussucht, wann sein Leben ein Ende findet.

Diese Textstelle enthält zwei wichtige Hinweise. Erstens bezeichnet sich Kinbote als König. Der Bezug zu Donne ist nicht der einzige Hinweis auf seine sogenannte wahre Identität. Dieser Aspekt bringt uns zum nächsten Autor, Alexander Pope. Kinbote deutet darüber hinaus an, dass er ein verzweifelter, selbstmordgefährdeter Mensch ist. Auch über das „wie“ hat er bereits gründlich nachgedacht, was uns zu William Shakespeare führt. Widmen wir uns zunächst den Bedeutungserweiterungen, die Kinbote als König etablieren. Dieser Punkt ist wesentlich, da sich Kinbote dadurch legitimiert fühlt, eine Verbindung zu Shakes Gedicht „Pale Fire“ zu erzwingen. Zuerst aber wollen wir dem Hinweis auf Poe nachgehen, der Kinbotes verzweifelte Versuch zeigt, den Leser davon zu überzeugen, er sei der König von Zembla.

4.1.5. Edgar Allan Poe

Nur wenn wir Poes Geschichte *The Purloined Letter* kennen, wird deutlich, wie beharrlich Kinbote uns weismachen möchte, er ist der König von Zembla. In Poes *The Purloined Letter* entwendet Minister D— einen kompromittierenden Brief einer Dame aus königlichem Hause und erpresst sie damit. Auf *The Purloined Letter* nimmt Kinbote folgendermaßen Bezug:

The suburban houses here have open letter boxes out in the street and anybody can cram them with advertisements or purloin letters addressed to me (not out of mere curiosity, mind you, but from other, more sinister, motives). (Nabokov 2000: 202)

Der Referenztext scheint hier durch das Echo des Titels auf. Diese Textstelle ist aus einem Brief entnommen, den Kinbote seiner angetrauten Königin Disa schickt. Darin rechtfertigt er sich, warum er ihr nicht seine Privatadresse zukommen lässt. In obiger Textstelle merkt Kinbote an, dass die offenen Briefkästen in seiner

Straße jemanden dazu verleiten könnten, Werbematerial hineinzustopfen. Es könnte aber auch einfach ein Brief entnommen werden, nicht aus Neugier, sondern aus einem anderen, hinterlistigeren Beweggrund. Durch die Aufdeckung seines derzeitigen Aufenthaltsorts oder seiner aktuellen Verkleidung als Gelehrter an der Universität New Wye fürchtet er, von Jakob Gradus aufgestöbert zu werden.

Augenscheinlich gibt sich Kinbote viel Mühe, Hinweise auf seine Herkunft und sein blaues Blut in den Text zu streuen, damit es den Anschein hat, das Gedicht „Pale Fire“ drehe sich eigentlich um ihn und sein Zembla. So verhalten sich auch die Hinweise auf Prätexte Alexander Popes, wie im Folgenden veranschaulicht wird.

4.1.6. *Alexander Pope*

Kinbote verwendet die intertextuellen Hinweise auf Alexander Pope, um Überschneidungen zwischen seiner Geschichte und Shades Gedicht zu kreieren. Die Schritte, in denen Kinbote seine Identität als Bürger von Zembla, als König des Reiches und schließlich als Verrückter preisgibt, werden im Folgenden dargestellt.

In der ersten Zeile im Vorwort erklärt Kinbote, dass das Gedicht „Pale Fire“ in heroischen Reimpaaren oder „heroic couplets“ geschrieben wurde, aus 999 Zeilen besteht und in vier Cantos unterteilt ist, und von John Francis Shade in New Wye in den letzten zwanzig Tagen seines Lebens kreiert wurde. Durch die Nennung der „heroic couplets“ werden Parallelen zu Geoffrey Chaucer, John Dryden und Alexander Pope gezogen, denn vor allem diese drei Dichter verwendeten solche Reimpaare. Drei Seiten später werden zwei dieser Namen eliminiert, wenn Kinbote erklärt: „One of our sillier Zemblan proverbs says: *the lost glove is happy*“ (Nabokov 2000: 16). Aus der Nennung Zemblas wird ersichtlich, dass Kinbotes Heimat einen Bezug zu Popes *Essay on Man* zeigt: „At Greenland, Zembla, or the Lord knows where“ (Pope 1890: 200).

Als Shade in seinem Gedicht eine Zeile aus Popes *Essay on Man* einfügt, ersetzt Kinbote im Kommentar Shades Passage durch eine seiner eigenen Varianten. Diese Version enthält Popes Zeilen „[s]ee the blind beggar dance, the cripple sing, / [t]he sot a hero, lunatic a king“ (Pope 1890: 201), in denen von einem tanzenden, blinden Bettler, einem singenden Krüppel, einem heroischen Trunkenbold und einem Irren als König erzählt wird:

“See the blind beggar dance, the cripple sing,
The sot a hero, lunatic a king” [...]

This is, of course, from Pope’s *Essay on Man*. One knows not what to wonder at more: Pope’s not finding a monosyllable to replace ‘hero’ (for example, ‘man’) so as to accommodate the definite article before the next word, or

Shade's replacing an admirable passage by the much flabbier final text. Or was he afraid of offending an authentic king? [...] I have never been able to ascertain retrospectively if he really had 'guessed my secret,' as he once observed. (Nabokov 2000: 161)

Kinbote erwähnt Name des Autors und Quelle der Referenz („from Pope's *Essay on Man*“ wie in obigem Zitat) und wundert sich, warum Pope nicht ein anderes einsilbiges Wort statt „Held“ gefunden hat. Im gleichen Atemzug fragt er sich, warum Shade diese großartige Passage in seinem Gedicht (also eigentlich Kinbotes Variante) durch den schwammigen Text im Gedicht ersetzte. Kinbote spekuliert, dass Shade vielleicht einen authentischen König nicht verärgern wollte, denn er ist sich bis heute nicht sicher, ob Shade wirklich sein Geheimnis erraten hatte. Damit will Kinbote dem Leser weismachen, dass Shade die Variante des Textes (die er nie geschrieben hat) deshalb nicht in das endgültige Gedicht übernahm, um nicht Kinbotes wahre Identität („an authentic king“ wie in obigem Zitat) als König von Zembla preiszugeben. Indem Kinbote dies dem Leser an dieser Stelle aufdrängt, gibt er auch gleichzeitig zu, dass er verrückt ist („lunatic a king“ wie in obiger Passage).

Die intertextuellen Hinweise auf Pope zeigen nicht nur auf sein *Essay on Man*. Im Vergleich zu jenen neugierigen Deutschen, die vor dreihundert Jahren die moderne Naturwissenschaft ins Leben riefen, sieht Kinbote Paul Hentzner⁸ als entwicklungsgeschichtlichen Rückschritt:

Through an odd trick of atavism, he [Paul Hentzner, Anm.d.Verf.] was [...] a throwback to the 'curious Germans' who three centuries ago had been the fathers of the first great naturalists. (Nabokov 2000: 148)

Das Zitat wird durch Anführungszeichen hervorgehoben. In der näheren textlichen Umgebung ist auch der Hinweis auf Naturforscher gegeben. In Popes *Imitations of English Poets: Earl of Dorset* finden wir das Gedicht ‚Phryne‘, in dem Insekten, die den neugierigen Deutschen so lieb sind, in verschiedenen Formen und Farben immer neue Namen erhalten. Erst sind sie gemeine Larven, dann schlängelnde Würmer und schließlich kunstvoll bemalte Schmetterlinge:

So have I known those Insects fair
(Which curious Germans hold so rare)
Still vary shapes and dyes;
Still gain new titles with new forms;
First grubs obscene, then wriggling worms,
Then painted butterflies. (Pope 1890: 449)

Würmer, Larven und Schmetterlinge ziehen einen roten Faden durch *Pale Fire*. Zum Beispiel erklärt Kinbote, dass John Shades Ehefrau ihn hinter seinem

⁸ Die Figur Paul Hentzner ist Kinbote ein Dorn im Auge, da sich Shade lieber mit dem einfachen Bauern Hentzner zum Spaziergang trifft als mit ihm, dem pompösen verkleideten König.

Rücken als Wurm bezeichnet. Kinbote gibt dem Leser durch Verweis auf diese Stelle von Popes Gedicht einen wichtigen Hinweis: er selbst ist nur ein Wurm oder, wie er sich sieht, eine Larve. Ebenso ist die Persona Kinbote eine Fassade, denn er ist eigentlich Professor Botkin. Der Beweis für diese Behauptung ist dicht verwoben mit den intertextuellen Verweisen auf Shakespeares *Hamlet*, die im Folgenden analysiert werden.

4.1.7. William Shakespeare

Kinbote gibt in den intertextuellen Hinweisen zu Donne zu, dass er so verzweifelt ist, dass er seinen Selbstmord schon geplant hat. Er weiß genau, wann er Selbstmord begehen wird. Er weiß auch wie. Bevor wir uns eingehend den Hinweisen zu Shakespeare bezüglich Kinbotes Selbstmord widmen, müssen wir uns darüber klar werden, wer Kinbote eigentlich ist. Wir wissen bereits, dass er kein König ist, sondern nur geistig verwirrt. Darüber hinaus ist auch die Figur Kinbote eine Erfindung: Hinter Kinbote steckt eigentlich ein russischer Professor namens Botkin. Im Laufe des Kommentars erwähnt Kinbote, dass ein Professor Botkin ebenfalls an der Universität New Wye tätig ist, aber an einem anderen Institut: „Prof. Botkin, who taught in another department“ (Nabokov 2000: 125). Er arbeitet am Institut für Skandinavistik, was darauf schließen lässt, dass er sich mit skandinavischer Literatur auskennt.

Referenzen zur *Edda* sind in *Pale Fire* zu finden, als Kinbote sich weigert, einen Vortrag über Walhall in einem Club zu halten, dessen Vorstand ihn mitten im Einkaufszentrum als äußerst unsympathisch beschimpft: „[A] certain ferocious lady at whose club I had refused to speak on the subject of ‘The Hally Valley’ (as she put it, confusing Odin’s Hall with the title of a Finnish epic), said to me in the middle of a grocery store, ‘You are a remarkably disagreeable person [...]’“ (Nabokov 2000: 23). Da hinter Kinbote Professor Botkin steckt, ergibt es durchaus Sinn, dass Kinbote zu skandinavischer Literatur und Kultur befragt wird.

Kinbotes Hinweis (vgl. im Folgenden Boyd 1999: 92) es handle sich um ein finnisches Epos, ist keine Fehlinformation. Die *Edda* ist skandinavische Literatur, was auch finnische Literatur beinhaltet. „Valley“ stellt ein schwaches Echo auf die *Kalevala* dar, ein finnisches Epos, welches erst im 19. Jahrhundert entstand. Tatsächlich (vgl. im Folgenden Meyer 1988: 62) enthält die zemblasche Geschichte deutlich erkennbare Fragmente von fünf der bekannten nordischen Sagen: die skandinavischen *Eddas* (die Sämundar-Edda und die jüngere Edda), die finnische

Kalevala, MacPhersons *Ossian* und die Schriften von König Alfred dem Großen. Walhall, in Kinbotes Passage „The Hally Valley“ (Nabokov 2000: 23) genannt, und die Nennung von „Odin’s Hall“ (Nabokov 2000: 23) weisen auf die *Ältere Edda* als Referenztext. Der Prätext wird dezidiert als die *Ältere Edda* im Index offengelegt: „*Translations, poetical*; [...] Elder Edda, 79“ (Nabokov 2000: 247).

Laut Kinbote bezeichnet Botkin nicht nur den Professor an einem anderen Institut, sondern auch eine parasitäre Made in Mammuts, die für den Untergang der Spezies verantwortlich sein soll. Außerdem sei ein Botkin noch eine dänische Waffe – genauso ein Stilett, wie es Hamlet benutzte, um seinen Onkel, den Dänenkönig Claudius, niederzustrecken:

Botkin, V., American scholar of Russian descent, 894; king-bot, maggot of extinct fly that once bred in mammoths and is thought to have hastened their phylogenetic end, 247; bottekin-maker, 71; *bot*, plop, and *boteliy*, big bellied (Russ.); botkin or bodkin, a Danish stiletto. (Nabokov 2000: 240)

Im Kommentar erklärt Kinbote, er habe erfahren, dass er von Sybil Shade hinter seinem Rücken als „an elephantine tick; a king-sized botfly; a macao worm; the monstrous parasite of a genius“ (Nabokov 2000: 138) betitelt wird. Kinbote ist der Parasit des genialen Shade, der verstorben ist. Parallel dazu ist Botkin der Parasit einer ausgestorbenen Spezies.

Beim Besuch eines deutschen Gastprofessors in New Wye wird über den verschollenen und vermutlich im Gefängnis gestorbenen König von Zembla gesprochen. Die einen Professoren der Diskussionsrunde meinen, er sei in der Verkleidung einer Nonne entkommen. Die anderen Professoren gehen davon aus, Zemblas König Charles sei den Extremisten als Sportler in scharlachrote Wolle gehüllt durchs Netz gegangen. Wiederum andere versuchen, das Gespräch auf Richter Goldsworth zu lenken. Während nach einem Bild des Ex-Königs von Zembla gesucht wird, meint der deutsche Gastprofessor zu Kinbote, sein Name wäre ein Anagramm von Botkin oder Botkine. Kinbote lenkt davon ab, indem er anmerkt, der Gastprofessor verwechsle ihn wohl mit Botkin, einem Flüchtling aus Nova Zembla. Shade mischt sich ins Gespräch ein und fragt Kinbote, ob es wahr ist, dass „kinbote“ in seiner Muttersprache „Königsmord“ bedeutet. Kinbote bejaht dies:

‘I was under the impression that you were born in Russia, and that your name was a kind of anagram of Botkin or Botkine?’

Kinbote: ‘You are confusing me with some refugee from Nova Zembla’ [sarcastically stressing the ‘Nova’].

‘Didn’t you tell me, Charles, that *kinbote* means regicide in your language?’ asked my dear Shade.

‘Yes, a king’s destroyer,’ I said (longing to explain that a king who sinks his identity in the mirror of exile is in a sense just that). (Nabokov 2000: 210)

Laut Eintrag im Index ist Botkin ein dänisches Stilett und stellt somit einen Bezug zu Shakespeares Hamlet her. Im berühmten Sein-oder-nicht-sein-Monolog im ersten Aufzug des dritten Akts sinniert Hamlet: „When he himself might his quietus make / With a bare bodkin?” (Shakespeare in Greenblatt 1997: 1705f). Der Prinz erwägt einen simplen Dolch zu verwenden, um seinem eigenen Leben ein Ende zu bereiten. Kinbotes Selbstmordkommentar (vgl. im Folgenden Grabes 1995: 510) ist an Hamlets Monolog angelehnt. Der intertextuelle Bezug wird uns weiter durch die Nennung Ophelias aus Shakespeares Stück verdeutlicht und durch die Betonung auf das dänische Stilett unterstützt. Des Weiteren reflektiert Kinbote über einige Selbstmordszenarien:

There are purists who maintain that a gentleman should use a brace of pistols, one for each temple, or a bare botkin (note the correct spelling), and that ladies should either swallow a lethal dose or drown with clumsy Ophelia. (Nabokov 2000: 175)

Nach Kinbote ist ein „botkin”, nicht wie Shakespeares inkorrekte Schreibweise „bodkin”, die Waffe der Wahl für Puristen. Frauen sollten sich idealerweise vergiften oder wie Ophelia ertränken. Die Parallele zu Hazel Shades Selbstmord, die sich im Lochanhead ertränkte, ist offensichtlich.

Es steht fest, dass Kinbote seiner Realität zu entfliehen sucht, denn als Botkin wird er nur verachtet. Indem er die Maske des Königs von Zembla aufsetzt, legt er seinen tristen Alltag ab. Er ist sich aber der Tatsache bewusst, dass er seine Realität nur für kurze Zeit ignorieren kann, denn sobald er den letzten Punkt in seinem kritischen Apparat gesetzt hat, wird er wieder zum Päderast Botkin. Aber Kinbote will um jeden Preis diesem Trübsal aus dem Weg gehen und keine weitere Sekunde mehr der belanglose und verdrossene Botkin sein. Daher setzt er seinem Leben ein Ende, sobald er seinen eigenwilligen kritischen Apparat zu „Pale Fire“ vollendet.

Die Figur Botkin bleibt abstrakt. Er wird bloß erwähnt, ohne jemals näher beschrieben zu werden. Die Hinweise auf Kinbotes geistigem Zustand und seine Niedergeschlagenheit werden durch Bezüge zu Jonathan Swift deutlich, was im folgenden Abschnitt näher betrachtet wird.

4.1.8. Jonathan Swift

Der deprimierte Kinbote, der seiner Phantasie Unsterblichkeit verleihen möchte, bevor er sich das Leben nimmt, setzt sich mit Swift gleich: Er behauptet, einen Hauch von Swift in seinen eigenen Anmerkungen zu entdecken. Kinbote fühlt sich Swift deshalb so nah, weil er von Natur aus verzagt, nervös, verdrossen und argwöhnisch

ist. Aber auch er hat Momente der Sprunghaftigkeit und Lachkrämpfe: „I notice a whiff of Swift in some of my notes. I too am a desponder in my nature, an uneasy, peevish, and suspicious man, although I have my moments of volatility and *fou rire*“ (Nabokov 2000: 139). Mit diesen Worten beschreibt Kinbote seinen Geisteszustand sehr genau. Zurecht reiht er sich in die Riege begnadeter, aber geisteskranker Künstler ein:

Poor old man Swift, poor—, poor Baudelaire

What might that dash stand for? [...] Among the names of celebrated poets, painters, philosophers, etc., known to have become insane or to have sunk into senile imbecility, we find many suitable ones. (Nabokov 2000: 134f)

Kinbote produziert eine sogenannte Variante Shades, die sich auch im Index findet: „*Variants*: [...] poor old man Swift, poor – (possible allusion to *K*), 231“ (Nabokov 2000: 247). Im Kommentar kann er nur mutmaßen, wer mit dem Divis inmitten der Namen gefeierter Dichter, Maler, Philosophen etc. gemeint ist. Die Träger der Namen, erklärt Kinbote, sind dafür berühmt, dass sie dem Wahnsinn oder der Alterssenilität verfielen. Im Index wird Kinbote expliziter, indem er bemerkt, dass das Divis eine mögliche Anspielung auf „K“ ist. Kinbote gibt vor, seinen Wahnsinn vor der Welt verbergen zu können, dabei ist das Gegenteil der Fall. Wie wir an diesem Beispiel sehen, macht er uns selbst in einer seiner Varianten darauf aufmerksam, dass er verrückt ist. Diese Textstelle rückt demnach Kinbotes geistigen Verfall in den Vordergrund. Er kreiert eine Variante und schreibt sie Shade zu, um eine Verbindung zwischen Shades autobiographischem Gedicht und seiner eigenen Geschichte zu erzwingen, die in den Mantel eines kritischen Apparates verpackt ist. Damit ist für Kinbote der Beweis erbracht, dass das Gedicht „Pale Fire“ und seine fantastische Geschichte zusammengehören. Der erzwungene Bezug zu Swift wird erweitert, wenn Kinbote Professor Pardon darauf hinweist, dieser verwechsle Kinbote mit irgendeinem Flüchtling aus Nova Zembla:

Professor Pardon now spoke to me: ‘I was under the impression that you were born in Russia, and that your name was a kind of anagram of Botkin or Botkine?’

Kinbote: ‘You are confusing me with some refugee from Nova Zembla.’ [sarcastically stressing the ‘Nova’]. (Nabokov 2000: 210)

In *The Battle of the Books* spielt Swift auf die absurden Ausmaße fragwürdiger Literaturkritik an, die (vgl. im Folgenden Boyd 1999: 79) gleichbedeutend mit Desinteresse und Gleichgültigkeit war. Die Bedeutungserweiterung, die Nabokov durch diese Referenz auf den Prätext erzielte, weist in Richtung Literaturkritik, ein

Aspekt, der genauer in Kapitel 4.4. dieser Arbeit erörtert wird. Wir finden Nova Zembla in Swifts Text folgendermaßen:

Meanwhile, Momus fearing the worst, and calling to mind an ancient prophecy which bore no very good face to his children the Moderns, bent his flight to the region of a malignant deity called Criticism. She dwelt on the top of a snowy mountain in Nova Zembla; there Momus found her extended in her den, upon the spoils of numberless volumes half devoured. (Swift 1908: 25)

Zusammenfassung

Es wurde gezeigt, dass Nabokov bewusst intertextuelle Bezüge verwendete, um dem aufmerksamen Leser seine Geheimnisse zu offenbaren: Housman und Proust deuten auf Kinbotes Homosexualität, Gide und Goethe verweisen auf Kinbotes pädophile Neigungen. Donne, Shakespeare und Swift legen Kinbotes Todessehnsucht offen. Bezüge zu Poe und Pope zeigen Kinbote als König von Zembla.

Um die Suche nach dem tieferen Sinn der unzähligen Verweise, die Kinbote setzte, zu erschweren, ließ Nabokov die Figur Kinbote viele Autoren nur benennen. Die meisten dieser Hinweise sind Verfremdungen der entsprechenden Prätexte. Folglich ist die so entstandene Intertextualität absichtlich gesetzt und dient dazu, den unbedachten Leser in die Irre zu führen, denn nur eine kleine Auswahl an Hinweisen dient der genaueren Charakterisierung Kinbotes, die hauptsächlich in Kinbotes kritischem Apparat stattfindet.

Bedeutungserweiternde beziehungsweise der Charakterisierung zuträglichke Stellen bezüglich der Figur John Shade sind nur im Gedicht „Pale Fire“ vorhanden. Sie sind nicht zahlreich, zeichnen aber nach Ansicht der Verfasserin ein sehr genaues Bild des Lyrikers. Dies wird im nächsten Abschnitt präsentiert.

4.2. ERWEITERUNG DES BEDEUTUNGSPOTENZIALS: SHADE

Kinbote steht aufgrund seiner Exponiertheit und nicht zuletzt wegen seiner emotionalen Instabilität im Vordergrund. Im Gegensatz dazu ist die Stimme des obskuren Charakters John Shade nur im Gedicht zu hören. Der Aufbau von *Pale Fire* ist insofern problematisch, als ein Charakter (Kinbote) das Gedicht eines anderen (Shade) kommentiert und dabei eine weitere Fiktion (Zembla) erfindet. Daraus ergab sich bereits kurz nach Erscheinen des Buches eine heftige literaturkritische Diskussion darüber, wer oder was nun die primäre Quelle aller Fiktionen in *Pale Fire* ist. Es wird bis heute spekuliert, ob nun Shade, der fiktive Dichter, oder Kinbote, der fiktive Kommentator, das Gedicht „Pale Fire“ geschrieben hat.

Die ersten Texte (vgl. im Folgenden Couturier 1998: 1), die sich mit *Pale Fire* befassten, waren eine Art Beschreibung, jedoch keine Interpretationen. In ihrem überarbeiteten Aufsatz „A Bolt from the Blue“ von 1964 stellt Mary McCarthy die intratextuellen Autoren Kinbote und Shade gegenüber. 1976 versuchte Maurice Couturier *Pale Fire* zu beschreiben. Er verglich den Roman mit zwei Kreisen wie bei der Zahl „8“. *Pale Fire* ist, nach Couturier (vgl. Couturier 1998: 1), der kleine Punkt, an dem sich die beiden Kreise überschneiden.

Ab 1966 (vgl. im Folgenden Couturier 1998: 2 sowie Boyd 1999: 114f und 250ff) wurden auch Interpretationsversuche unternommen, die sich auf die intratextuelle Autorenschaft konzentrieren. Die einen Kritiker sind der festen Überzeugung, Kinbote muss der Verfasser des Ganzen sein. Andere wiederum sind der Ansicht, Shade habe das Gedicht „Pale Fire“ und den dazugehörigen kritischen Apparat geschaffen. Gegen eine alleinige Autorenschaft (vgl. im Folgenden Boyd 1999: 115) sprechen sich Robert Alter, David Lodge, Alvin B. Kernan, Brian McHale und Ellen Pifer aus. 1966 war Page Stegner der erste, der Kinbote als einzigen intratextuellen Autor sah, denn nach Stegner (vgl. im Folgenden Tammi 1995: 575) spreche Kinbotes blühende Phantasie durchaus dafür; wenn er John Shade erfinden könne, so könne er auch ein Gedicht kreieren. Donald Barton Johnson folgte Stegner in leicht abgewandelter Form. Für ihn ist Botkin der einzig wahre (fiktionale) Autor, der einen Roman über die fiktionalen Charaktere Kinbote, Shade und Gradus schreibt.

Dass Shade der alleinige Autor sei und Kinbote nur die Frucht seiner Fantasie, erscheint (vgl. im Folgenden Couturier 1998: 2) Andrew Field 1967 am plausibelsten, aber der Zugang, den Field wählt, findet Couturier (1998: 2) zurecht ungewöhnlich. Field erklärt, es sei logisch im Hinblick auf das Motiv der Spiegelungen in *Pale Fire*, dass ein zweifelsfrei sexuell normaler Dichter im Unterbewusstsein eine umgekehrte Welt voll Perversion schafft:

Fahles Feuer [der Roman *Pale Fire*, Anm. d. Verf.] beruht zur Hauptsache auf Spiegelungen, und genauso, wie das Bild des Betrachters im Spiegel verkehrt wird, erscheint es durchaus logisch, daß ein Dichter, dessen »sexuelle Normalität« außer Zweifel steht, sich im Unterbewußtsein eine umgekehrte Welt geschaffen hat, in der die Perversion üppig wuchert. (Field in Nabokov 1968: 89)

Für Couturier (1998: 2) ist dieser Denkansatz eher dürftig. Es mag (vgl. Couturier 1998: 2) auf den ersten Blick logisch erscheinen, aber ist es psychologisch oder poetisch einleuchtend, dass in jedem kreativen Menschen eine Welt schlummert, in der die Perversion regiert? Couturier (1998: 2) weist Fields

Denkansatz als primitiv zurück: „It may be optically logical, but is it psychologically, or even poetically, so? Field’s theory of sexual identity is somewhat primitive, to say the least” (Couturier 1998: 2).

1972 versucht sich auch Julia Bader daran, einer Interpretation nahezukommen. Sie vertritt ebenfalls die Meinung (vgl. im Folgenden Boyd 1999: 114 und Packman 1982: 71), Shade sei derjenige, der die Welt des Romans *Pale Fire* voll und ganz kontrolliert. Shade, als Herr und Meister über die Geschehnisse, schreibe sowohl das Gedicht „Pale Fire“ als auch Kinbotes Kommentar, welche beide, so Bader, miteinander in Zusammenhang stehen. Brian Boyd (1991: 446ff), der sich stets schnell zu frohlockenden Begeisterungsrufen bezüglich *Pale Fire* hinreißen lässt, vertritt ebenfalls den Standpunkt, Shade habe Kinbote erfunden. Er begründet dies hiermit, dass Shade und Kinbote zwei Extreme sind: Der eine hat alles vollkommen unter Kontrolle, der andere ist völlig außer Kontrolle. Der eine kann dichten, der andere nicht. Der eine ist glücklich, der andere unglücklich. Teile von Shades Leben werden in Kinbotes Erzählung abgeändert wiedergegeben. In derselben Abhandlung spinnt Boyd (1991: 455) seine Theorien noch viel weiter, indem er meint, Shade verwandelt sich in Nabokov, je selbstständiger er wird: „The more autonomy we see in Shade the artist, the less distinct become the outlines of Shade the man. He begins, in other words, to grade into Nabokov“ (Boyd 1991: 455).

1997 nimmt Boyd (1997: 1ff) von seinen anfänglichen Theorien Abstand und akzeptiert Shade als Charakter sowie Kinbotes Geschichte als zwei verschiedene Elemente des Romans. Die Hypothese, die Boyd (1997: 8) stattdessen aufstellt, ist folgende (vgl. im Folgenden Boyd 1997: 8): John Shades Geist soll Kinbote dabei helfen, Gradus’ Verfolgungsjagd zu erfinden und in den Kommentar einzubauen, weil er auf diese Art ein neues Ventil für seine eigene Kreativität findet. Shades Geist spricht mit Kinbote nicht nur, um es Kinbote zu ermöglichen, sein Zemblia mit Shades Gedicht zu vereinen. Vielmehr hilft er Kinbote, seiner (w)irren Geschichte ein gewisses Maß an Einheit zu geben. Zwei Jahre später erweitert Boyd (1999: 129ff) seine These. Wir erinnern uns, dass Shades Tochter Hazel Selbstmord beging. Kinbote plant seinen Suizid nach Beendigung seiner kritischen Bearbeitung von Shades Gedicht. Boyd (vgl. im Folgenden Boyd 1999: 129–153) verbindet diese beiden Charaktere wie folgt: Kinbotes Affinität zu Hazel Shade gehe über das Selbstmord–Motiv hinaus, denn Hazel wurde als Vanessa atalanta wiedergeboren, jenem Schmetterling, von dem Shade so begeistert ist. Hazel als (vgl. im Folgenden Boyd 1999: 148) Schmetterling–Seele inspirierte Shade zu dem Gedicht „Pale Fire“,

aber vor allem inspiriert sie Kinbote zu seiner Geschichte, weil Zembla eigentlich Hazels Geschichte wiedergibt. Demnach ist Kinbote nicht nur ein armer Irrer, der unter Verfolgungswahn leidet, sondern er hört auch noch Stimmen aus dem Jenseits. Schon als Packman (1982: 68–71) sich mit bisherigen Interpretationsversuchen des Romans auseinandersetzte, riet er davon ab, *Pale Fire* durch eine Szene oder eine Begebenheit zu erklären, die tatsächlich nicht im Werk vorhanden ist. Nabokov selbst warnt jeden literaturkritischen Aspiranten vor gefährlichen Ideen, die womöglich bloßes Wunschdenken sind:

Learn to distinguish banality. Remember that mediocrity thrives on “ideas”. Beware of the modish message. Ask yourself if the symbol you detected is not your own footprint. (Nabokov in Appel 1967: 130f)

Boyd (1999: 129ff) scheint Nabokovs Warnung vor voreiligen Schlüssen vollends ignoriert zu haben. Es ist kein Geheimnis, dass ein Autor (vgl. im Folgenden Eco 1994: 522) beim Schreiben seinen idealen Leser durch den Text kreiert. Es ist auch kein Geheimnis (vgl. im Folgenden Rabinowitz 1977: 126), dass Vladimir Nabokov beinahe teuflische Freude dabei zu empfinden schien, dass sein idealer Leser weit über dem intellektuellen Niveau seines realen Lesers war. Nach Couturier (1998: 2) ist der Grund warum diverse Kritiker unzählige Hypothesen zu *Pale Fire* aufstellten, der, dass sie sich ihre Niederlage angesichts Nabokovs Text eingestehen müssen. Um den intellektuellen Schein zu wahren, (er)finden sie Erstaunliches in *Pale Fire*.

Je weiter die Kritiker mit ihrer Interpretation ausholen, umso weiter sind sie nach Meinung der Verfasserin von der Wahrheit entfernt. Die Kritiker sind fest davon überzeugt, Nabokov sagte nichts ohne Hintergedanken, aber für die Verfasserin ist es durchaus plausibel, dass Nabokov den Roman als eben das gedacht hatte, was er auf den ersten Blick zu sein scheint. Die Kritiker können *Pale Fire* nicht als „das letzte Gedicht eines Lyrikers von einem armen Irren kommentiert, aber so wie er es sich vorstellt, nicht wie der Dichter es ursprünglich im Sinn hatte“ erklären, gerade weil diese Begründung die einfachste ist. Daher kann sie nicht mit Nabokovs Text zusammenpassen.

Die Komplexität des Romans ist irreführend, daher ist die Verfasserin der Meinung, Nabokov baute hinweisgebende Indizien ein. Kinbote vergleicht Shade des Öfteren mit großen Dichtern. Shade aber kopiert nur von großen Dichtern, ein Detail, das Kinbote übersieht. Die Information, dass Shade ein grandioser Dichter sein soll, erhielt der Leser von Kinbote, dem unzuverlässigen Erzähler. Daher stellt sich für die Verfasserin die Frage, ob Shade tatsächlich so brilliant ist oder ob er vielleicht nur von Kinbote idealisiert wird und gerne vom Genie Frosts, Goethes, Housmans und

Popes zehrt. Um dies an einem Beispiel zu veranschaulichen, werden die Titel seiner veröffentlichten Werke genauer beleuchtet. Shade bekennt sich offen zu seiner Angewohnheit zu kopieren, wenn er sagt, dass „*Dim Gulf*“ seine erste Gedichtsammlung war, „*Night Rote*“ danach kam, und darauf „*Hebe's Cup*“ folgte: „*Dim Gulf* was my first book (free verse); *Night Rote* / Came next; then *Hebe's Cup*, my final float” (Nabokov 2000: 57). Diese Stelle aus Shades Gedicht enthält Hinweise auf mindestens drei andere Dichter. Shade entnahm Edgar Allan Poes *To One in Paradise* den Ausruf „*Dim gulf*“:

A voice from out the Future cries,
“On! on!”—but o’er the Past
(Dim gulf!) my spirit hovering lies
Mute, motionless, aghast! (Poe 1982: 962)

„*Hebe's Cup*“ (Nabokov 2000: 57) wurde Homers *Ilias* oder wahrscheinlicher Keats' *Endymion* entlehnt: „es schenkte ihnen die hehre / Hebe den Nektar ein“ (Homer 2000: 64) und „arch Hebe brings / A full-brimm'd goblet, dances lightly, sings / And tantalizes long“ (Keats 1917: 121) sowie „merry Hebe laughs and nods“ (Keats 1917: 122). „*Hebe's Cup*“ (Nabokov 2000: 57) könnte aber auch aus Crashaws 1646 veröffentlichtem Gedicht *Music's Duel* sein: „Those parts of sweetness, which with Nectar drop, / Softer than that which pants in Hebe's cup“ (Crashaw in Abrams & Greenblatt 2000a: 1633). Es finden sich noch mehr Stellen, in denen Shade zeigt, dass er für seine eigenen Werke Phrasen von anderen Dichtern übernahm. Aber solche Bezüge wirken sich nicht bedeutungserweiternd aus, somit sind sie außerhalb des in dieser Arbeit gesetzten Schwerpunktes. Die Bezüge zu Frost, Goethe, Housman und Pope jedoch zeichnen ein sehr genaues Bild vom Charakter John Shade und zeigen, dass er keineswegs ein Genie ist, wie Kinbote dem Leser weismachen möchte.

4.2.1. Robert Frost

Eine Quelle für *Pale Fire* könnte laut Socher (2005: 1) Robert Frosts Leben und Werk sein. Nabokov (vgl. im Folgenden Socher 2005: 1) traf Frost zu verschiedenen Anlässen: gesellschaftlich, am Wellesley College 1946 und 1952 als Mieter seines Hauses. Frosts Einfluss auf Nabokov sei darin auszumachen, dass die Figur des Professor Shade, dessen Name übersetzt „Schatten“ bedeutet, vielleicht Nabokov als „Frosts Schatten“ darstellt. Die Verfasserin dieser Arbeit teilt diese Meinung nicht, da sie den fiktiven Shade, nicht den realen Autor Nabokov, als Schattenautor sieht, der sich seine Inspiration unter anderem von Robert Frost holt, aber auch mit ihm

konkurriert. Im Gedicht „Pale Fire“ wird festgehalten, dass Shade in den Nachrichten wieder einmal nach Frost genannt wird:

I was in time to overhear brief fame
And have a cup of tea with you: my name
Was mentioned twice, as usual just behind
(one oozy footstep) Frost. (Nabokov 2000: 41)

Wenn Shade sich mit Frost vergleicht, so wird er darin in jeder Hinsicht durch Kinbote bestärkt. Im Kommentar zu dieser Passage rezipiert Kinbote eines von Frosts Gedichten, nämlich *Stopping by Woods on a Snowy Evening*. Kinbote identifiziert den Autor und beschreibt *Stopping by Woods on a Snowy Evening* als eines der großartigsten Gedichte der englischen Sprache, ein Gedicht, das jeder amerikanische Junge auswendig kennt, ein Gedicht über die winterlichen Wälder, die düstere Abenddämmerung und die Schellen am Pferdehalfter in der trostlosen verdunkelnden Luft. Kinbote erwähnt im Anschluss daran auch die zwei identischen Schlusszeilen, von denen eine persönlich ist und die andere metaphysisch:

[O]ne of the greatest short poems in the English language, a poem that every American boy knows by heart, about the wintry woods, and the dreary dusk, and the little horsebells of gentle remonstrance in the dull darkening air, and that prodigious and poignant end – two closing lines identical in every syllable, but one personal and physical, and the other metaphysical and universal. (Nabokov 2000: 162)

Kinbote legt nicht den Titel des Referenztextes offen, aber er rezipiert Frosts Gedicht, indem er jeweils eine Zeile von jeder Strophe umschreibt: Die winterlichen Wälder sind bei Frost als schneegefüllte Wälder zu finden: „woods fill up with snow“ (Frost 1979: 224). Die düstere Abenddämmerung ist im Original der dunkelste Abend des Jahres: „[t]he darkest evening of the year“ (Frost 1979: 224). Weiters erklingen die Schellen am Pferdehalfter als das Pferd seinen Kopf schüttelt: „gives his harness bells a shake“ (Frost 1979: 224). Die beiden identischen Zeilen zum Schluss lauten im Prätext „And miles to go before I sleep, / And miles to go before I sleep“ (Frost 1979: 225).

Kinbote bleibt an Shades Bemerkung über Frost hängen, denn er weiß nicht, wie er damit umgehen soll. Für ihn ist Shades Genie unumstritten. Warum sich Shade als Frost nicht ebenbürtig sieht, ist für Kinbote rätselhaft. Aber er ergeht sich geflissentlich in einer Abhandlung über Frosts Gedicht und wird somit zu einem gewissenhafteren Kommentator als ursprünglich angenommen. Kinbote besitzt zwar nicht das nötige Wissen, um einen wissenschaftlichen Apparat nach exakten, wissenschaftlichen Regeln zu verfassen, dennoch lässt er nichts unversucht, um an den Stellen, die er glaubt begriffen zu haben, intellektuell zu erscheinen.

Shade plagiiert gerne, denn (vgl. im Folgenden Socher 2005: 1) Frosts kurzes Gedicht *Questioning Faces* könnte eine weitere Quelle sein. In diesem Gedicht ändert eine Schneeeule in letzter Sekunde ihren Kurs, um sich vor der Fensterscheibe zu retten. Ihre Flügel sind im Flug gespreizt. Die Kinder, die ihre Nasen innen an die Fensterscheibe drücken, sehen die Reflexion der untergehenden Sonne in den weißen Bauchfedern:

The winter owl banked just in time to pass
And save herself from breaking window glass.
And her wide wings straining suddenly aspread
Caught color from the last of evening red
In a display of underdown and quill
To glassed-in children at the window sill. (Frost in Lathem 1979: 445)

Die Eule in Frosts Gedicht, die in vollem Flug nur knapp einer tödlichen Kollision mit einer Fensterscheibe entgeht, ist in *Pale Fire* ein Seidenschwanz, dem nicht soviel Glück beschert ist:

I was the shadow of the waxwing slain
By the false azure in the windowpane;
I was the smudge of ashen fluff – and I
Lived on, flew on, in the reflected sky. (Nabokov 2000: 29)

Darüber hinaus, fasst Socher (2005: 1) zusammen, fänden wir ein weiteres Echo in Shades „Institute (I) of Preparation (P) / For the Hereafter (H)” (Nabokov 2000: 44). Frosts Gedicht *New Hampshire* enthält eine Passage, die ironisch auf Konversationen mit Toten anspielt. Bei Shade finden wir das große „Wenn“: „I.P.H.“ (Nabokov 2000: 44), gesprochen als „if“. Obwohl Parallelen nicht auszuschliessen sind, gibt es keinen eindeutigen Beweis dafür, dass dieser Hinweis in Shades Gedicht an Frosts „Gesellschaft für übernatürliche Untersuchungen“ („S’ciety for Psysical Research“, vgl. Frost in Lathem 1979: 163) im Gedicht *New Hampshire* angelehnt ist.

Die Parallelen zwischen *Pale Fire* und Frosts Werk können, wie argumentiert wurde (vgl. im Folgenden Socher 2005: 1), eine versteckte Beeinflussung Nabokovs zeigen. Jedoch schloss Nabokov stets jegliche Beeinflussung durch andere Autoren aus. Daher ist es für die Verfasserin wahrscheinlicher, dass Nabokov diese Spuren zu Frost im Gedicht „Pale Fire“ legte, um Shades eigentlich durchschnittlichen Charakter anzudeuten. Er wird von Kinbote als übermenschlich gut und brillant dargestellt. Wie wir jedoch wissen, ist Kinbote ein unzuverlässiger Erzähler. Durch die intertextuellen Bezüge zu Frost wird Shade zur Mittelmässigkeit degradiert. Indem er von Frost leiht, anstatt selbst Originelles zu finden, zeigt er sich bloß als Nachahmer–als „Shade“ oder auf Deutsch „Schatten“, wie sein (sprechender) Name. Aber Frost ist bloß der Anfang, denn Shade kopiert nicht nur inhaltlich von

berühmten Dichtern. Von Goethes Erlkönig, wie wir im Folgenden sehen werden, nimmt er den eindringlichen Rhythmus, um der leidlichen Geschichte vom Freitod seiner Tochter mehr Düsterei zu verleihen.

4.2.2. *Johann Wolfgang von Goethe*

Kinbote, wie in Kapitel 4.1.3. besprochen, sieht im Erlkönig in erster Linie einen Päderasten. Für Shade aber ist der Erlkönig der Bote des Todes. Statt dem üblichen Cluster von paarweise gereimten Zeilen in „Pale Fire“ finden wir im dritten Canto folgende (meist) vierhebige, paarweise gereimte Zeilen:

‘What is that funny creaking – do you hear?’
‘It is the shutter on the stairs, my dear.’
‘If you’re not sleeping, let’s turn on the light.
I hate that wind! Let’s play some chess.’ ‘All right.’
‘I’m sure it’s not the shutter. There – again.’
‘It is a tendril fingering the pane.’
‘What glided down the roof and made that thus?’
‘It is old winter tumbling in the mud.’
‘And now what shall I do? My knight is pinned.’
Who rides so late in the night and the wind?
It is the writer’s grief. It is the wild
March wind. It is the father with his child. (Nabokov 2000: 48)

Die Sprache wird nicht nur rhythmisiert, sie wird zunehmend poetischer, daher hebt sich diese Stelle durch einen linguistischen Codewechsel von ihrer textlichen Umgebung ab. Am Ende der Stelle finden wir die Übersetzung der ersten beiden Zeilen von Goethes *Erlkönig*. Goethes Ballade ist das ideale Vehikel für Shade, eine unheilvolle Stimmung zu erzeugen, als er über den Suizid seiner Tochter Hazel berichtet. Im Gegensatz zu den Fieberfantasien des Sohnes in Goethes Original zeigt Shade die unheilvolle Vorahnung der Eltern, die gegenseitig ihre Angst lindern wollen. Dies ist eine weitere Parallele zu Goethes Text, in welchem der Vater die Fieberfantasien des kranken Sohnes rational erklärt. An dem Abend, an dem sich Hazel Shade das Leben nimmt, fragt sich einer der beiden Shades laut, was das seltsame Knarzen eben war. Daraufhin antwortet der andere, dass es nur der Fensterladen bei der Stiege war. Der eine schlägt dann dem anderen vor, das Licht aufzudrehen und sich gegenseitig mit einem Schachspiel vom heulenden Wind abzulenken. Der Fensterladen kann es nicht gewesen sein, also einigen sich die beiden darauf, dass es eine Ranke war, die das Fensterbrett berührte. Danach hört einer der beiden schachspielenden Eltern, wie etwas das Dach hinab gleitet und dumpf am Boden aufschlägt. Das Geräusch wird vom anderen mit einer Dachlawine

erklärt, die den letzten Schnee im Matsch verschwinden lässt. Das Schachspiel wird beendet, als der Läufer einer der beiden bedroht ist. Daraufhin folgt Goethes „Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?“ (Übers. d. Verf., vgl. dazu Goethe in Kindermann 1944: 96). Als Antwort wählt Shade: die Trauer des Schriftstellers, der wilde Märzwind und schließlich „[e]s ist der Vater mit seinem Kind“ (Übers. d. Verf., vgl. dazu Goethe in Kindermann 1944: 96) wie die zweite Zeile in Goethes *Erkönig*.

Wo Goethes Ballade erzählende Strophen und Dialogstrophen aufweist, nimmt Shade nur die Dialogstrophen auf, weil sie nach Ansicht der Verfasserin mehr Spannung erzeugen. Diese Spannung wiederum nützt Shade dafür, dem Selbstmord seiner Tochter mehr Tragik zu verleihen. Shades Charakter wird dadurch noch deutlicher. Was wir bereits wissen, ist, dass er Frosts Ideen leicht abändert, um seine Inspiration zu finden. Der fiktive Charakter Shade kopiert von Goethe den angsteinflößenden und beklemmenden Rhythmus, um seine eigenen Zeilen eindringlicher zu gestalten und sie so über die literarische Mittelmäßigkeit zu erheben. Einen weiteren Beweis für seine Eigenart zu kopieren liefert Shade, wenn er auch von Housman abschreibt, wie wir im Folgenden sehen werden.

4.2.3. *Alfred Edward Housman*

Wir erinnern uns (siehe Kapitel 4.1.1.), dass die intertextuellen Hinweise auf Housman den Charakter Kinbote als homosexuell, einsam, verlassen, verzweifelt und selbstmordgefährdet zeigen. In Bezug auf Shade eröffnet sich eine weniger breite Bedeutungsebene. Die intertextuellen Stellen in Shades Gedicht weisen in ein und dieselbe Richtung: Shade kreiert nicht, er imitiert bloß. Manchmal stiehlt er. Dieser Charakterzug Shades ist auch anhand der Parallelen zu Housman zu erkennen.

Im vierten Canto des Gedichts „Pale Fire“ erzählt Shade davon, wie er sich rasiert. Es ist eine schwierige Aufgabe, denn meistens schneidet er sich, vor allem am Kehlkopf. Aber besser als jede Rasiercreme ist das Gefühl, auf das Dichter hoffen, wenn einen die Inspiration wie der Blitz trifft. Wenn Shade mit einem Mal ein Bild vor Augen hat oder sich eine Phrase im Kopf zusammenfügt, dann bekommt er eine so starke Gänsehaut, dass all seine Haare zu Berge stehen:

Better than any soap
Is the sensation for which poets hope
When inspiration and its icy blaze,
The sudden image, the immediate phrase
Over the skin a triple ripple send
Making the little hairs all stand on end (Nabokov 2000: 56)

Im Kommentar dazu sehen wir, dass Kinbote erneut der Sinn verborgen bleibt, wenn er feststellt, dass sowohl Housmans *The Shropshire Lad* als auch Tennysons *In Memoriam* darum konkurrieren, das höchste Gut englischer Lyrik zu sein. Housman erwähnt irgendwo, so Kinbote, wie aufgeregte kleine Härchen ihm zu Berge stehen und wie dies seine Rasur verhindert. Aber, so Kinbote weiter, die beiden Alfreds verwendeten sicher einen gewöhnlichen Rasierer, nicht so einen uralten Gillette wie John Shade. Der Unterschied könnte vom Gebrauch unterschiedlicher Instrumente herrühren, sinniert Kinbote:

Alfred Housman (1859–1936), whose collection *The Shropshire Lad* vies with the *In Memoriam* of Alfred Tennyson (1809–1892) in representing [...] the highest achievement of English poetry in a hundred years, says somewhere [...]: The bristling of thrilled little hairs obstructed *his* barbering; but since both Alfreds certainly used an Ordinary Razor, and John Shade an ancient Gillette, the discrepancy may have been due to the use of different instruments. (Nabokov 2000: 212)

In Housmans *The Name and Nature of Poetry* findet sich eine Beschreibung, wie er beim Rasieren aufpassen muss, denn die Inspiration verursacht dem Dichter Gänsehaut. In der Folge kann sich Housman nicht mehr weiter rasieren:

Experience has taught me, when I am shaving of a morning, to keep watch over my thoughts, because if a line of poetry strays into my memory, my skin bristles so that the razor ceases to act. (Housman 1961: 193)

Wir sehen, dass Shade von einem weiteren Dichter borgte. Wir sehen außerdem die Diskrepanz zwischen dem, was Shade in seinem Gedicht schreibt, und dem, was Kinbote tatsächlich versteht. Derartige Missverständnisse⁹ sind das Grundgerüst für Komödien.

Es stellt sich allerdings die Frage, warum Kinbote nicht erkennt, dass Shade eher kopiert, als selbst zu kreieren. Die Verfasserin erklärt sich dies damit, dass Kinbote um Shades Schwäche weiß und sie ausnützte. Indem er ihn eigenen Angaben nach mit fantastischen Geschichten über Zemblas Land und Leute überhäufte, stellte er sicher, dass sein Zembla in Versform gebannt wurde, weil er es selbst nicht konnte: „I saturated him with my vision, I pressed upon him, with a drunkard’s wild generosity, all that I was helpless myself to put into verse.“ (Nabokov 2000: 66f). Kinbote nimmt Shades mangelndes Talent durchaus in Kauf, solange der gewünschte Effekt nicht ausbleibt. Die Hinweise auf Alexander Pope zeigen ebenfalls Shades Hang zum Plagiat, wie im Folgenden gezeigt wird.

⁹ Weil sich Kinbote auf diese Weise lächerlich macht, nimmt ihn der Leser nicht ernst. Kinbotes Unverständnis gibt Nabokov Gelegenheit, viele Scherze und Ironisches in *Pale Fire* einzubauen, wie wir in Kapitel 4.3. sehen werden.

4.2.4. Alexander Pope

Wir erinnern uns, dass Kinbotes intertextuelle Bezüge zu Pope bedeutungserweiternd sind und dass Kinbote geschickt Hinweise auf seine Herkunft, seine Krone und seine geistige Verwirrtheit in dem kritischen Apparat zu „Pale Fire“ versteckte. Im Gedicht, das für uns den einzigen Zugang zur Figur John Shade bietet, ist dies völlig anders. Es zeigt uns erneut, dass der Dichter dazu neigte, abzuschreiben anstatt selbst zu schreiben.

Kinbote erklärt dem Leser, dass sich Shade in Studien zu Alexander Pope vertiefte. Wir finden aber keinen Hinweis auf Shades lebenslange Leidenschaft für Pope. Shade erklärt nebenbei, dass er erst kürzlich ein Buch über Pope fertigstellte: „I’d recently finished my book on Pope“ (Nabokov 2000: 40). Mit dieser knappen Aussage steht zumindest fest, dass sich Shade mit Pope beschäftigte. Kinbote informiert uns dann genauer. Er nennt den Titel von Shades Studie über Pope, die in jeder Hochschulbücherei zu finden ist. Shade wählte als Titel „Supremely Blest“, übersetzt als „Überaus Begnadet“. Die Phrase ist aus einem von Popes Werken entnommen, aber Kinbote kann sich nicht an den genauen Wortlaut erinnern: „The title of this work which can be found in any college library is *Supremely Blest*, a phrase borrowed from a Popian line, which I remember but cannot quote exactly“ (Nabokov 2000: 155). In Shades Gedicht ist ein Hinweis auf den Ursprung des Titels für sein Buch über Pope gegeben, nämlich eine Zeile aus Popes *Essay on Man*, durch Kursiva und Anführungszeichen hervorgehoben: „*See the blind beggar dance, the cripple sing*“ (Nabokov 2000: 41). Den tanzenden Bettler und den singenden Krüppel finden wir genauso im Prätext:

See the blind beggar dance, the cripple sing,
The sot a hero, lunatic a king;
The starving chemist in his golden views
Supremely blest, the poet in his Muse. (Pope 1890: 201)

Wir sehen neben dem Bettler, dem Krüppel, dem Säufer und dem verrückten König auch den Ursprung für den Titel zu Shades Buch. Dies ist ein weiterer Beweis dafür, dass Shade nicht kreierte sondern vorzugsweise abschrieb.

Zusammenfassung

Kinbote baut mit Liebe zum Detail bedeutungserweiternde Stellen aus diversen Referenztexten in seinen kritischen Apparat ein, aber Shades Detailtreue reicht nicht weiter als bis zum Titel eines seiner eigenen Werke. Die Verfasserin äußerte darüber hinausgehend den Verdacht, dass Shade nur in Kinbotes Augen ein

begnadeter Lyriker und außerhalb Kinbotes Realität ein eher mittelmäßiger Dichter war, der sich ein gewisses Maß an Glanz und Glorie von anderen Dichtern holte. Shades Vorliebe zur Imitation ist mit dem Mondlicht gleichzusetzen, vor allem wenn wir uns jene Stelle in Erinnerung rufen, welcher die Phrase „Pale Fire“ entnommen wurde: „The moon’s an arrant thief, / And her pale fire she snatches from the sun“ (Shakespeare in Greenblatt 1997: 2295). Diese Passage aus *Timon of Athens* weist auf das Mondlicht hin, dessen fahler Schein tatsächlich nur von der Sonne kommt.

Shades geistiger Diebstahl hat eine weitere Dimension. Er ist die ideale Basis für Nabokovs Scherze und beißende Ironie, die sich vor allem in der Diskrepanz zwischen dem, was Shade schreibt, und dem, was Kinbote versteht, zeigen. Kinbote versucht, einen kritischen Apparat zu gestalten, der sich den Anschein von Professionalität gibt, aber eigentlich alles andere ist. Kinbote versteht die Hinweise in Shades Gedicht nicht. Er nimmt dies zum Anlass Parallelen zu erzwingen, die Shades Gedicht mit ihm und seinem Zembla verbinden. Kinbotes Verdrehungen der Texte anderer Schriftsteller und Dichter sowie seine eigensinnige Auslegung bekannter Märchen und Sagen sind manchmal verwirrend, aber stets unterhaltsam, wie wir im nächsten Abschnitt sehen werden.

4.3. SCHERZE UND IRONIE

Kinbote (vgl. im Folgenden Grabes 1995: 506) führt in seinem Kommentar neben Shakespeare noch sechsundvierzig andere Autoren an. Er nennt aber kaum mehr als ihre Namen. Autoren wie Alexander Pope, Marcel Proust, Johann Wolfgang von Goethe, John Keats, Jonathan Swift und Robert Browning werden mehr als einmal genannt, Shakespeare jedoch kommt im Kommentar allein dreizehn Mal vor und zwölf verschiedene Werke werden angesprochen.

Kinbote kennt viele Prätexte, aber er nimmt Zitate aus dem Kontext heraus und setzt sie für seine Zwecke ein. Die Verfasserin sieht darin Kinbotes Versuch, sich mit seinem Wissen um die kanonisierte Literatur zu profilieren und als Literaturwissenschaftler zu legitimieren, der in der Lage ist, einen kritischen Apparat zu erstellen. Nabokov kreierte die Figur Kinbote genau so, denn nur so war es ihm möglich, durch den unzuverlässigen Erzähler verschiedene Botschaften zum Leser zu transportieren. In diesem Abschnitt wenden wir uns Nabokovs Scherzen und Ironie zu. Es wird gezeigt werden, dass Wortspielereien zu Browning, Goldsmith, Wordsworth, Homer und Keats in Kinbotes kritischem Apparat zu finden sind. Auch schickte er den Leser auf eine Phantomjagd nach möglichen Prätexten. Der Grund für

verschiedene Verfremdungen bekannter Märchen und Sagen wird im Anschluss ausgearbeitet. Wenden wir uns zuerst den Wortspielereien zu.

4.3.1. Robert Browning

Nabokov kreierte eine Parallele zwischen Shade und Browning dadurch, dass sowohl Browning als auch Shade ihre Inspiration auf dem Waldweg nach Dulwich erhielten. Browning (vgl. im Folgenden Symons in Browning 1876: vf und Boyd 1999: 88) soll eben dort seine Inspiration für *Pippa Passes* bekommen haben: „‘Mr. Browning,’ says Mrs. Sutherland Orr in her Handbook, ‘was walking alone in a wood near Dulwich, when the image flashed upon him of some one walking thus alone through life’” (Symons in Browning 1876: vf). Aber Nabokovs Wortspielerei bezüglich Brownings um 1839 entstandene Versdrama *Pippa Passes* ist der Schwerpunkt dieses Abschnitts.

Kinbote berichtet, Shade habe ihm erzählt, dass er vor 1950 und lange bevor er mit Kinbote abendliche Spaziergänge unternahm, immer sehr gerne mit dem Bauern Paul Hentzner auf dem Waldweg nach Dulwich ging. Eines Abends begleitete Hentzners Sohn die beiden. Da stoppte der Junge die beiden und erklärte, dies sei jene Stelle, an der sein Vater sich regelmäßig erleichterte:

This was the spot where the good farmer invariably stopped, and once, when they happened to be accompanied by his little boy, the latter, as he trotted beside them, pointed and remarked informatively: ‘Here Papa pisses.’
(Nabokov 2000: 148f)

Genauso wie Pippa (vgl. im Folgenden Boyd 1999: 88) in *Pippa Passes* verschiedene Charaktere in Brownings Werk trifft und deren Leben unabsichtlich ändert, so wirkt Hentzner auf Shade. Der einfache Bauer, seine Natürlichkeit und in sich ruhende Bescheidenheit sind es, die Shade inspirieren, nicht jedoch Kinbotes unfassbar pompöse Geschichte Zemblas. Kinbote empfindet gerade deshalb Verachtung für Hentzner. Dieser ist in seinen Augen (vgl. im Folgenden Nabokov 2000: 148) nur ein ungebildeter Bauer, da er nicht mit der Geschichte Zemblas vertraut ist, dessen Land und vor allem dessen König.

Ein weiteres Werk Brownings, *Of Pacchiarotto, and How He Worked in Distemper*, wird von Shade als anschauliches Beispiel herangezogen. Kinbote berichtet, wie er sich mit Shade über Literaturkritik und Literaturkritiker unterhält. Shade vergleicht sich mit dem Maler Pacchiarotto, wenn er sagt, er habe sich niemals dazu herabgelassen, sich aus dem Fenster zu lehnen und seinen Nachtopf über dem Haupt eines armen Journalisten auszuleeren: „I have never bothered to lean out of

my window and empty my skoramis on some poor hack's pate" (Nabokov 2000: 125). In Brownings Original warnt der Maler Giacomo Pacchiarotto die Rauchfangkehrer davor, dass sein Hausmädchen Xanthippe alles, was ihr gerade in die Hände fällt, nach ihnen werfen wird, sogar seinen Nachttopf, sollten sie sich zu nahe an sein Haus wagen:

Quick march ! for Xanthippe, my housemaid,
If once on your pates she a souse made
With what, pan or pot, bowl or skoramis
First comes to her hand things were more amiss ! (Browning 1876: 42)

Der Hinweis auf Brownings *Of Pacchiarotto* zeigt Shades literarische Kompetenz. Es soll der Vollständigkeit halber auch erwähnt werden, dass Shade den Titel für eine Aufsatzsammlung von Brownings *My Last Duchess* kopierte. Diese Aufsatzsammlung, erklärt Shade im Gedicht „Pale Fire“, wurde allgemein gepriesen, denn sie verkaufte sich dreihundertmal in einem Jahr: „my bunch of essays *The Untamed / Seahorse* was ‘universally acclaimed’ / (It sold three hundred copies in one year)” (Nabokov 2000: 49). Shade bezieht sich in seinem Titel auf ein ungezähmtes Seepferdchen, in obigem Zitat durch Kursivstellung in den Aufmerksamkeitsfokus gerückt. Diese Stelle im Gedicht wird von Kinbote identifiziert. Er verweist knapp auf Brownings *My Last Duchess*: „See Browning’s ‘My Last Duchess’“ (Nabokov 2000: 189). Dort finden wir am Ende eine Allusion an ein gezähmtes, in Bronze gegossenes Seepferdchen:

Notice Neptune, though
Taming a sea horse, thought a rarity,
Which Claus of Innsbruck¹⁰ cast in bronze for me (Browning in Abrams & Greenblatt 2000b: 1353)

Wir sehen, dass der Bezug zu *My Last Duchess* ebenfalls Shades Charakter verdeutlicht, indem er erneut seine Angewohnheit unterstreicht, Titel der eigenen Werke aus dem Vermächtnis großer Autoren zu kopieren. Die Wortspielerei von *Pippa Passes* zu „Pappa pisses“ (Nabokov 2000: 149) aber zeigt eine Verdrehung von Silben, ganz wie es auch im folgenden Abschnitt zu Goldsmith und Wordsworth der Fall ist.

¹⁰ „Claus of Innsbruck“ ist nicht der einzige Künstler in *My Last Duchess*. Auch „Frà Pandolf“ (Browning in Abrams & Greenblatt 2000b: 1352) ist zu finden. Die Figur des „Fra Pandolf“ (Nabokov 2000: 194) in *Pale Fire* verweist demnach ebenfalls auf diesen Referenztext, aber diese intertextuelle Spur ist nicht von Bedeutung für die Zielsetzung dieser Arbeit, da sie nicht sinnerweiternd oder ironisch ist und keine literaturinterne Positionierung Nabokovs darstellt.

4.3.2. Oliver Goldsmith und William Wordsworth

Die Verfremdung der Namen der beiden Autoren Goldsmith und Wordsworth zu „Wordsmith College“ und Richter „Goldsworth“ wird vom Kommentator angesprochen:

Lines 47-48: the frame house between Goldsworth and Wordsmith

The first name refers to the house in Dulwich Road that I rented from Hugh Warren Goldsworth, authority on Roman Law and distinguished judge. [...] The second name denotes, of course, Wordsmith University. In seeming to suggest a midway situation between the two places, our poet is less concerned with spatial exactitude than with witty exchange of syllables invoking the two masters of the heroic couplet, between whom he embowers his own muse. (Nabokov 2000: 68)

Kinbotes Meinung nach beziehen sich die Namen, die Shade an entsprechender Stelle im Gedicht erwähnt, nicht auf Richter Goldsworth, in dessen Haus zu dieser Zeit Kinbote wohnt, und die Wordsmith Universität in New Wye. Er ist davon überzeugt, dass die Silben der Namen Goldsmith und Wordsworth, der Meister des „Heroic Couplet“¹¹, durch einen Geniestreich Shades vertauscht wurden. Die Idee, Wortsilben zu verschieben, war aber eine des Schöpfers der Welt von *Pale Fire*. Nabokov, wie bereits erwähnt, bekleidete eine Lehrstelle an der Cornell Universität. Dort (vgl. im Folgenden Boyd 1999: 79) hatte er sein Büro in der Goldwin Smith Hall, welche nicht weit von der Bibliothek entfernt war, die wiederum für ihre Wordsworth Sammlung berühmt war. Eine Neukombination der Silben und das Ergebnis ist „Wordsmith College“ und Richter „Goldsworth“.

Das Scherzhafte in dieser Passage entsteht dadurch, dass Kinbote nicht begreift, was Shade in seinem Gedicht eigentlich meint. Wenn etwas nicht mit seinem Zembla in Zusammenhang gebracht werden kann, findet Kinbote überhaupt keinen Zugang zu Shades Worten. In der oben präsentierten Textstelle spricht Shade nur die geographische Lage an, wohingegen Kinbote mehr hinter den Namen mit den verdrehten Silben sieht, als tatsächlich da ist. Wir dürfen nicht vergessen, dass Kinbote Shade als den grandiosen Dichter idealisiert, der die Geschichte Zemblas zu Papier bringt. Shade wird auf ein so hohes Podest gestellt, dass er in Kinbotes blühender Fantasie kein gewöhnlicher Mensch sein kann, der nur von Straßennamen und Gebäuden spricht oder, wie im folgenden Teil veranschaulicht wird, gar den Sportteil einer Zeitung liest. Aber genauso ist Shade: ein mittelmäßiger Dichter, der

¹¹ Kinbote nennt Goldsmith und Wordsworth als die Meister des „Heroic Couplet“, obwohl (vgl. im Folgenden Cuddon 1999: 378ff) Alexander Pope als jener Dichter gilt, der diese Form von Reimpaaren in jambischen Pentametern am erfolgreichsten angewandt hat. Im 18. Jahrhundert folgte Goldsmith seinem Vorbild, wohingegen Wordsworth das „Heroic Couplet“ stets mied.

sich im Licht großer Autoren sonnt, wenn er Phrasen aus deren Werken für seine Lyrik und seine literaturkritischen Essays hernimmt. Wie Kinbote über eine Zeitungsüberschrift stolpert und einen Home Run mit Homer verwechselt, wird im nächsten Abschnitt gezeigt.

4.3.3. *Homer und John Keats*

George Chapman übersetzte die Homerischen Schriften und brachte 1616 *The Whole Works of Homer* heraus. John Keats sprach kein Altgriechisch, daher bildeten Chapmans Übersetzungen für Keats den einzigen Zugang zu Homer. Die Lektüre von Chapmans Übersetzungen regte Keats zu dem Sonett *On First Looking into Chapman's Homer* 1816 an.

In Zeile 98 des Gedichtes „Pale Fire“ finden wir Shades Amüsement darüber, dass Keats' Ode an Chapmans Übersetzungen in eine Zeitungsüberschrift verpackt wurde: „A curio: *Red Sox Beat Yanks 5-4 / On Chapman's Homer*“ (Nabokov 2000: 31). Kinbote kommentiert wie folgt:

Line 98: On Chapman's Homer

A reference to the title of Keats' famous sonnet (often quoted in America) which, owing to a printer's absentmindedness has been drolly transposed, from some other article, into the account of a sports event. (Nabokov 2000: 94)

Kinbote ist davon überzeugt, diese Zeitungsüberschrift verirrt sich aufgrund des Irrtums eines Druckers in den Sportteil. Eigentlich war sie einem anderen Artikel zugeordnet, denn sie, so Kinbote, bezieht sich auf Keats' Sonett *On First Looking into Chapman's Homer*.

Wir sehen erneut die Diskrepanz zwischen dem, was Shade schreibt, und dem, was Kinbote versteht. Shade ist sich der Existenz des Sonetts bewusst und findet es durchaus unterhaltsam, dass der Baseballspieler Chapman einen Home Run, im Amerikanischen umgangssprachlich als Homer bekannt, landet, der diese Überschrift zur Folge hat. Kinbote entgeht die Ironie vollkommen, dass es einen Baseballspieler namens Chapman geben könnte, der mit einem Home Run/Homer die Red Sox zum Sieg führte. Das rührt daher, dass er der Meinung ist, ein so brillanter Dichter wie Shade gibt sich nicht mit etwas so Profanem wie einer Zeitungsüberschrift aus dem Sportteil ab. Dies erinnert uns daran, dass erstens Kinbote Shade idealisiert, und zweitens dass Kinbote zu sehr in seiner eigenen Welt gefangen ist, um die Realität des Romans zu verstehen. Shade ist (be)greifbarer als Kinbote, denn er ist ein Dichter, der fremdes Gedankengut stiehlt und den Sportteil in Zeitungen liest. Kinbote

entzieht sich dem Leser, da er nichts außerhalb des verzerrten Bildes seiner Wahnvorstellungen sieht.

Dass Kinbote scheinbar nie Shades eigentlichen Sinngehalt begreift, sorgt für heitere Missverständnisse, die dem Roman Elemente der Komödie hinzufügen. In folgendem Abschnitt wird analysiert, inwieweit Nabokov die Figuren Shade und Kinbote benutzte, um den Leser auf eine Phantomjagd nach möglichen Prätexten zu schicken. Der Leser wird dazu angehalten, sich wie ein Privatdetektiv auf die Suche nach der Wahrheit – nach dem wahren Prätext zu machen. Dies ist aber in manchen Fällen unmöglich, wie anhand von Marvells Nympe gezeigt wird.

4.3.4. *Andrew Marvell*

Pale Fire enthält, wenn auch auf den ersten Blick nicht ersichtlich, Elemente eines Kriminalromans. Nabokov packte Hinweise auf Conan Doyle und Poe in den Text, von denen er nach eigenen Angaben (vgl. im Folgenden Peterson 1995: 463-472) in seiner Jugend begeistert war. Mit zunehmendem Alter nahm Nabokovs Enthusiasmus ab und seine Parodien von Poes Werken zu. Die Parodie war für Nabokov (vgl. im Folgenden Peterson 1995: 465) subtile Kritik, ein spielerisches Aufeinandertreffen von Tradition und kritischem Talent. Aber die Parodie zeugte, wenn auch zögerlich, einem Vorbild längst vergangener Tage Tribut. Laut Peterson (1995: 470) scheinen solche Parodien von Poes Werken immer wieder in Nabokovs Romanen auf.

Diese Bezüge zu den Kriminalromanen Conan Doyles und Poes (vgl. im Folgenden Sisson 1995: 529) könnten einerseits als Mahnung den aufmerksamen Leser dazu anhalten, auf die Suche nach tieferen Bedeutungen zu gehen. Sie könnten aber auch den Leser dazu anspornen, sich wie Sherlock Holmes oder Auguste Dupin trotz irreführender Hinweise auf die Suche nach dem ursprünglichen Prätext zu begeben. Folglich verstärken die intertextuellen Verweise auf Kriminalgeschichten Conan Doyles und Poes den dem Roman *Pale Fire* immanenten intertextuellen Charakter.

Es wurde bereits erwähnt, dass Edgar Allan Poes Geschichte *The Purloined Letter* eingebaut wurde, in der Auguste Dupin durch exakte Deduktion dem Unhold auf die Schliche kommt (siehe Kapitel 4.1.5.). Es finden sich auch Elemente diverser Sherlock-Holmes Abenteuer in *Pale Fire*. John Shade bezieht sich im ersten Canto seines Gedichtes auf Sherlock Holmes, als er verkehrte Spuren im Schnee als die

eines Fasans identifiziert. Er fragt sich, ob dieser Vogel in Sherlock Holmes' Geschichte seine Fußabdrücke verkehrte:

Whose spurred feet have crossed
From left to right the blank page of the road?
Reading from left to right in winter's code:
A dot, an arrow pointing back; repeat:
Dot, arrow pointing back ... A pheasant's feet!
[...] Was he in *Sherlock Holmes*, the fellow whose
Tracks pointed back when he reversed his shoes? (Nabokov 2000: 29)

Die intertextuelle Markierung zu diesem Prätext findet auf der Potenzierungsstufe statt, indem die Figur des Sherlock Holmes als Hinweis auf die Referenz genannt wird. Hinzu kommt eine Emphase durch die Kursivsetzung des Namens. In dieser Passage aus dem Gedicht „Pale Fire“ wird auf die Erzählung *The Adventure of the Empty House* aus der Sammlung *The Return of Sherlock Holmes* Bezug genommen, in der Sherlock Holmes Watson aufklärt, dass er derjenige war, der seine Schuhabdrücke verkehrte, wie schon bei anderen Gelegenheiten: „I might, it is true, have reversed my boots, as I have done on similar occasions“ (Conan Doyle 1986a: 669).

Wie wir bereits wissen, gibt es eine Diskrepanz zwischen Shades Worten und Kinbotes Interpretation. Er greift den Namen auf, kann aber die Stelle aus Shades Gedicht in keinen Kontext setzen:

Line 27: Sherlock Holmes

A hawk-nosed, lanky, rather likable private detective, the main character in various stories by Conan Doyle. I have no means to ascertain at the present time which of these is referred to here but suspect that our poet simply made up this Case of the Reversed Footprints. (Nabokov 2000: 65)

Die Figur Sherlock Holmes wird von Kinbote als schwächtiger, aber durchaus sympathischer Detektiv mit Habichtsnase beschrieben. Weiters erachtet Kinbote diesen Bezug als eher dubios und meint ferner, John Shade könnte sich diesen Fall einfach nur ausgedacht haben.

Der Kontrast zwischen Shades Aussage und dem, was Kinbote begreift, wirkt amüsant und dient dazu, Kinbote lächerlich zu machen. Nicht zuletzt aber helfen diese Missverständnisse dabei, den Leser zu verwirren. Kinbote wird für inkompetent gehalten und nicht ernst genommen. Der Leser läuft dadurch Gefahr, auch Kinbotes Querverweise zu anderen Texten nicht wahrzunehmen. Durch die Assoziation mit Detektivgeschichten (vgl. im Folgenden Sisson 1995: 529) eröffnet sich dem Leser die Dimension, dass es zwischen den Zeilen des Romans *Pale Fire* mindestens eine

tieferliegende Geschichte zu entdecken gibt.¹² Nabokov konzipierte *Pale Fire* so, dass der Leser jegliche Information, die er von Kinbote erhält, anzweifelt. Obwohl Kinbote als unzuverlässiger Erzähler dargestellt wird, hat er auch trotz seines labilen Geisteszustands weniger verwirrte Zeiten. Bedauerlicherweise entgehen dem Leser manche dieser klaren Momente, denn er ist ständig auf der Hut vor tückischen Falschinformationen. Eine solche Irreführung wird in der Analyse zu möglichen Prätexten veranschaulicht, die sich mit der Nympe und der Liebe befassen.

Shade nennt in seinem Gedicht „Pale Fire“ die Metaphysischen Dichter Marvell, Donne und Crashaw:

You [Sybil Shade, Anm.d.Verf.] went on
Translating into French Marvell and Donne.
[...] The Crashaw Club had paid me to discuss
Why Poetry Is Meaningful to Us (Nabokov 2000: 49)

Kinbote erklärt im Kommentar zu obiger Passage: „Andrew Marvell’s ‘The Nymph on the Death of her Fawn,’ seems to be, technically, even tougher to stuff into French verse” (Nabokov 2000: 190). Es liegt eine Mehrfachmarkierung auf der Potenzierungsstufe vor, wenn Kinbote in dieser Passage sowohl den Autor („Andrew Marvell“) als auch das Genre („poem“) identifiziert und den Titel des Gedichtes („The Nymph on the Death of her Fawn“) nennt. Dies stellt die einfachste Erklärung dar: Kinbote bezieht sich auf Marvells Gedicht. Die weniger simple Spurensuche lautet wie folgt: Obwohl Kinbote den Prätext identifiziert, werden Zweifel laut, auf welchen Referenztext tatsächlich Bezug genommen wird. Der Leser traut dem unzuverlässigen Erzähler Kinbote nicht, vor allem da rund achtzig Jahre vor Marvell bereits das Motiv der Nympe und der Liebe behandelt wurde. Ende des 16. Jahrhunderts schrieb Christopher Marlowe *The Passionate Shepherd to His Love*, welches 1599 posthum veröffentlicht wurde. Ein Hirte, in Liebe zu einer sozial höher gestellten Dame entbrannt, fleht besagte Herzdame an, sich ihm hinzugeben. Es heißt es zu Beginn:

Come live with me and be my love
And we will all the pleasures prove (Marlowe in Abrams & Greenblatt 2000a: 989)

Die berühmte Antwort darauf lieferte Sir Walter Raleigh 1600 in *The Nymph’s Reply to the Shepherd*:

But could youth last and love still breed,
Had joys no date nor age no need,
Then these delights my mind might move

¹² Dies ist ein durchaus wichtiger Aspekt, aber für die besondere Zielsetzung dieser Arbeit, die sich mit den Aspekten der Bedeutungserweiterung, Ironie und der literaturinternen Positionierungen beschäftigt, ist dies zweitrangig. Die verschiedenen Bedeutungsebenen des Romans wurden ausführlich in Kapitel 3.2.1. dargelegt.

To live with thee and be thy love (Raleigh in Abrams & Greenblatt 2000a: 879)

Raleghs Antwort auf Marlowes Gedicht ist nicht die einzige. Auch John Donne reihte sich 1633 mit *The Bait* in den Reigen ein. In seinem Gedicht ist ein intertextueller Verweis auszumachen, denn die erste Zeile von Donnes und Marlowes Gedichten sind identisch:

Come live with me and be my love,
And we will some new pleasures prove (Donne in Abrams & Greenblatt 2000a: 1247)

Es stellt sich die Frage, warum Nabokov gerade Marvells Gedicht *The Nymph on the Death of her Fawn* wählte. Hier muss es sich um einen weiteren Scherz Nabokovs handeln, denn der Leser dreht sich auf der Suche nach dem Prätext im Kreis – obwohl Kinbote zuvor den Referenztext als Marvells *The Nymph on the Death of her Fawn* offenlegt. Nabokov lässt Kinbote sogar folgende Verse aus *The Nymph on the Death of her Fawn* zitieren, die mit dem Original identisch sind (vgl. Marvell in Abrams & Greenblatt 2000a: 1689f):

And, quite regardless of my smart,
Left me his fawn but took his heart (Nabokov 2000: 190)

Thy love was far more better than
The love of false and cruel man (Nabokov 2000: 191)

Had it lived long it would have been
Lilies without, roses within (Nabokov 2000: 191)

Wir erinnern uns, dass sich verschiedene Literaturkritiker einig sind, den Roman *Pale Fire* als nicht das zu betrachten, was er auf den ersten Blick scheint: ein Konstrukt Nabokovs, in dem ein Verrückter einen kritischen Apparat für das Gedicht eines idealisierten Dichters erstellt, wobei sich der sogenannte kritische Apparat als eigenwillige Interpretation entpuppt. Analog dazu zeigt sich das Dilemma um die Herkunft der Nymphe. Der Leser ist sich bewusst, verschiedenen Täuschungen zu erliegen, wenn er in Nabokovs Welt eintaucht. Zur gleichen Zeit aber ist der Leser dazu entschlossen, die Täuschungen aufzudecken und auf den wahren Kern zu stoßen. Dass Kinbote eine Information preisgibt, die ohne Umschweife zum Ziel führt, erscheint suspekt. Folglich muss es sich bei dieser Information um eine weitere Irreführung handeln, die näher ergründet werden will. Wir halten fest, dass die einfache Erklärung ist, dass Kinbote Marvells Gedicht *The Nymph on the Death of her Fawn* identifiziert. Weiterführende Spekulationen verweisen darauf, dass Nabokov mit dem Hinweis auf Marvells Nymphe gleichzeitig auf weitere Prätexte verwies.

Sowohl die Posse der Missverständnisse zwischen Shades eigentlicher Aussage und Kinbotes Interpretation derselben als auch die heitere Phantomjagd nach Prätexten führen zu Nabokovs schwärzesten Scherzen, nämlich den bewussten ironischen Einschüben. Die Komik entsteht jetzt nicht mehr allein durch die Protagonisten Kinbote und Shade, sondern durch die Transparenz jener Stellen, die deutlich Nabokovs erhobenen Zeigefinger durchblicken lassen. Nabokov, der Literaturwissenschaftler, zählt allerlei Bäume auf, die schon Shakespeare nannte. Aber nicht nur scherzhafte Bemerkungen zur Flora gibt es. Nabokov, der Lepidopterologe, spricht durch die Figuren Shade und Kinbote, wenn er den Leser über den Admiral-Schmetterling und dessen kuriosen Zusammenhang mit Jonathan Swift aufklärt. Wenden wir uns zunächst Shakespeares Bäumen zu.

4.3.5. William Shakespeare

In seinem kritischen Apparat zu „Pale Fire“ spricht Kinbote (vgl. im Folgenden Grabes 1995: 506) viele verschiedene Werke Shakespeares an: seine Sonette, *A Midsummer Night's Dream*, *Coriolanus*, *Hamlet*, *King Lear*, *Macbeth*, *Othello*, *Romeo and Juliet*, *The Tempest*, *Timon of Athens* und *Twelfth Night*. Allein sechs der soeben aufgezählten Bühnenwerke werden an jener Stelle genannt, in der Kinbote eine Auswahl von Shakespeare'schen Bäumen (vgl. dazu Nabokov (2000: 76): „all the trees mentioned by Shakespeare“) trifft: Jupiters stämmige Eiche, eine vom Donner gespaltene Eiche aus Großbritannien, eine Eiche mit verknotet-knorrigen Eingeweiden von einem Eiland am Mittelmeer, eine wetterfeste Linde, eine Phönix oder Dattelpalme, eine insulare Pinie und Zeder, eine venezianische Platane, zwei Weiden, eine davon grün und auch aus Venedig, die andere von ergrauten Blättern geziert und aus Dänemark, eine mittsommerliche Ulme, deren raue Finger mit Efeu beringt sind, eine mittsommerliche Maulbeere, deren Schatten zum Trödeln einlädt und vom Balkan die traurige Zypresse eines Clowns:

I [Kinbote, Anm. d. Verf.] can enumerate here only a few kinds of those trees: Jove's stout oak and two others: the thunder-cloven from Britain, the knotty-entrained from a Mediterranean island; a weather-fending lime (now lime), a phoenix (now date palm), a pine and a cedar (*Cedrus*), all insular; a Venetian sycamore tree (*Acer*); two willows, the green, likewise from Venice, the hoar-leaved from Denmark; a midsummer elm, its bark fingers enringed with ivy; a midsummer mulberry, its shade inviting to tarry; and a clown's sad cypress from Illyria. (Nabokov 2000: 228f)

Die genannten Bäume befinden sich in folgenden Werken Shakespeares: In *The Tempest* ist von Jupiters stämmiger Eiche („Jove's stout oak“, siehe obiges Zitat) die Rede, die so wortwörtlich aus dem Original übernommen wurde (vgl. dazu

Shakespeare in Greenblatt 1997: 3099). Die Pinie und Zeder („a pine and a cedar“, siehe obiges Zitat) wurden ebenfalls aus demselben Stück entnommen. Im Original steht vor den Bäumen kein unbestimmter Artikel sondern ein bestimmter: „the pine and cedar“ (Shakespeare in Greenblatt 1997: 3099). In *The Tempest* ist auch „the knotty-entrained from a Mediterranean island“ (siehe obiges Zitat) zu finden, die Eiche mit den verknotet-knorrigen Eingeweiden von einer Insel am Mittelmeer, die im Original von Prospero als Folterinstrument für Ariel erwogen wird: „I will rend an oak, / And peg thee in his knotty entrails“ (Shakespeare in Greenblatt 1997: 3064). Eine weitere Markierung zu *The Tempest* ist die dem Wetter trotzen Linde: „weather-fending line (now lime)“ (siehe obiges Zitat). Ein Lindenhain schützt im Original Prosperos Unterschlupf vor dem Wetter: „the lime-grove which weather-fends your cell“ (Shakespeare in Greenblatt 1997: 3098). Auch „a phoenix“ (siehe obiges Zitat) ist in *The Tempest* zu finden¹³: „There is one tree, the phoenix' throne“ (Shakespeare in Greenblatt 1997: 3088).

Neben *The Tempest* wird auch auf *The Tragedy of King Lear* verwiesen. Die vom Donner gespaltene Eiche aus Großbritannien („thunder-cloven from Britain“, siehe obiges Zitat) wird durch den geographischen Hinweis näher bestimmt, denn der Handlungsort von Shakespeares *King Lear* ist England. Es wird im Original vom Donnerschlag gesprochen, der so mächtig ist, dass er Eichen spaltet: „oak-cleaving thunderbolts“ (Shakespeare in Greenblatt 1997: 2391).

Othello ist die Quelle für die venezianische Platane („a Venetian sycamore tree“, siehe obiges Zitat) und die grüne Weide aus Venedig („the green [Weide, Anm. d. Verf.], likewise from Venice“, siehe obiges Zitat). Wie es schon bei *King Lear* der Fall ist, wird auch hier der Handlungsort durch die geographische Lage beider Bäume eingegrenzt. Die Bäume sind dem Original aus folgenden Zeilen entnommen: „The poor soul sat sighing by a sycamore tree, / Sing all a green willow“ (Shakespeare in Greenblatt 1997: 2159).

In Shakespeares *Hamlet* finden wir die dänische Weide mit ergrauten Blättern („the hoar-leaved from Denmark“, siehe obiges Zitat). Im Original spiegelt sie ihre grauen Blätter im Wasser des Baches, in welchem sich Ophelia ertränkte: „There is a willow grows aslant a brook / That shows his hoar leaves in the glassy stream“ (Shakespeare in Greenblatt 1997: 1739).

¹³ Hier kann es sich auch um eine Anspielung auf Shakespeares Gedicht *The Phoenix and Turtle* handeln, denn darin wird in der ersten Strophe Arabiens Baum, die Phönix Dattelpalme, genannt (vgl. Shakespeare in Greenblatt 1997: 2004).

Dem Stück *A Midsummer Night's Dream* entnimmt Kinbote die mittsommerliche Ulme, deren raue Finger Ringe aus Efeu zieren („a midsummer elm, its barky fingers enringed with ivy“, siehe obiges Zitat). In Shakespeares Original wird dieser Baum umschrieben. Es sind da die rauen Finger der Ulme, die vom weiblichen Efeu umringt werden: „the female ivy so / Enrings the barky fingers of the elm“ (Shakespeare in Greenblatt 1997: 846). Die ebenfalls mittsommerliche Maulbeere, deren Schatten zum Trödeln einlädt („a midsummer mulberry, its shade inviting to tarry“, siehe obiges Zitat), ist eine Paraphrasierung des Originals, in dem Thisbe in Schatten des Baumes verweilt: „And Thisbe, tarrying in mulberry shade“ (Shakespeare in Greenblatt 1997: 854).

Zu guter Letzt wird Shakespeares Komödie *Twelfth Night* durch Kinbotes Umschreibung der vom Balkan herkommenden, traurigen Zypresse eines Clowns („a clown's sad cypress from Illyria“, siehe obiges Zitat) markiert. Obwohl die Zypresse als traurig beschrieben wird, wie im Original („sad cypress“, Shakespeare in Greenblatt 1997: 1787), wird sie einem Clown zugeschrieben. Die Verfasserin meint dies darauf zurückzuführen, dass Shakespeares Stück eine Komödie ist.

Das Scherzhafte oben zitierter Passage entsteht, indem Nabokov Shakespeares Bäume in *Pale Fire* zusammenfügt. Der Kommentator Kinbote gibt dem Leser Auskunft über die diversen Bäume, setzt sie aber nicht mit Shakespeare in Verbindung. Für den Leser jedoch ist die Textstelle offensichtlich transparent gestaltet und er kann die Bäume und die Hinweise auf Shakespeare in einen Kontext setzen. In *Pale Fire* ist nicht nur ein Exkurs auf die in Shakespeares Stücken erwähnte Flora zu finden. Wir erinnern uns, dass Nabokov in seiner Freizeit Naturwissenschaftler war und intensiven Schmetterlingsstudien nachging. Er stellt auch sein Steckpferd, die Lepidopterologie, ins Rampenlicht und lässt den Charakter Kinbote verborgene Hinweise auf einen bestimmten Schmetterling aufspüren. Wie wir aber im Folgenden sehen werden, gibt es zwischen den intertextuellen Stellen zu Shakespeare und Swift einen entscheidenden Unterschied.

4.3.6. Jonathan Swift

Im Gedicht „Pale Fire“ ist vom Vanessa atalanta die Rede, der als bewundernswerter Schmetterling mit blutroten Leisten beschrieben wird: „My dark Vanessa, crimson-barred, my blest / My Admirable butterfly! (Nabokov 2000: 37). Der Großbuchstabe zu Beginn des Wortes „Admirable“ (siehe obiges Zitat) ist ein Hinweis auf den gebräuchlicheren Namen des Edelfalters: Admiral, im Englischen „Red Admiral“

genannt. Da nicht jeder Leser ein Lepidopterologe wie Nabokov sein kann, wird von Kinbote klargestellt, dass der *Vanessa atalanta* gemeinhin als Admiral bekannt ist: „Shade used to say that its [des Schmetterlings, Anm. d. Verf.] Old English name was The Red Admirable, later degraded to The Red Admiral” (Nabokov 2000: 138). Diese Stelle ist untypisch für den Charakter Kinbote, der zwar viel in Bezug zur zemblaschen Geschichte und der Weltliteratur sagen kann, aber weit entfernt von wirklichen, weltlichen Dingen ist. Daher ergibt sich für die Verfasserin hier eine Transparenz, da Nabokov durch den Text durchscheint und uns diese Information präsentiert.

Swift schrieb 1713 das Gedicht *Cadenus and Vanessa*, welches 1723, nach Ester Vanhomrighs Tod, veröffentlicht wurde. „Cadenus“ ist ein Anagramm für Dekan Swift selbst. „Vanessa“ leitet sich von Esther Vanhomrigh ab, ganz wie Kinbote es darstellt (vgl. dazu auch Boyd 1999: 171 und Friesel in Nabokov 1968: 105). Darauf zitiert Kinbote zwei Zeilen aus *Cadenus and Vanessa*:

It is so like the heart of a scholar in search of a fond name to pile a butterfly genus upon an Orphic divinity on top of the inevitable allusion to *Vanhomrigh*, *Esther*! In this connection a couple of lines from one of Swift's poems (which in these backwoods I cannot locate) have stuck in my memory:

When, lo! *Vanessa* in her bloom
Advanced like *Atalanta's* star (Nabokov 2000: 138)

Kinbote gibt unverändert Swifts Zeilen wieder, selbst die Hervorhebungen der Namen „Vanessa“ und „Atalanta“ sind getreu übernommen: „When, lo! *Vanessa* in her bloom / Advanc'd like *Atalanta's* star“ (Swift 1726: 16).

Für Kinbote kann Shades Hinweis auf den Admiral im Gedicht „Pale Fire“ (siehe obiges Zitat) nur bedeuten, dass Shade als Literaturwissenschaftler auf Swifts *Cadenus and Vanessa* Bezug nimmt. Kinbote hält fest, dass Swift der Autor eines Gedichts ist, welches er an Esther Vanhomrigh richtete, und dass Swift derjenige ist, der eine Schmetterlingsart neben der Anspielung an Ester Vanhomrigh einbaute.

Fraglich ist, warum Kinbote so auf dieser Verbindung zwischen Shade und Swift beharrt, denn (vgl. im Folgenden Friesel in Nabokov 1968: 105) es gibt zwischen dem Gedicht und dem Namen für den Schmetterling keine historische Verbindung. Nach Meinung der Verfasserin wird Swift nur als Vehikel benutzt, das den informativen Einschub über die Schmetterlingsart transportiert. Wenn wir den (nach Friesel und Boyd) scheinbar unmotivierten Einschub aus dieser Perspektive betrachten, bekommt die Verbindung zu eben jener Schmetterlingsart Sinn. Sie ist dadurch weniger Scherz als notwendige Information, um die Assoziation zwischen Text und Schmetterling, die Kinbote zieht, nachzuvollziehen. Wir sehen hier einen

deutlichen Unterschied zu den intertextuellen Markierungen zu Shakespeares Werken. Die Hinweise auf verwendete Flora in Shakespeares Stücken gleichen einer Prüfung des Literaturprofessors Nabokov, die nur derjenige besteht, der gewissenhaft allen Hinweisen nachgeht. Dagegen stellen die Verbindungen zu Swift eine Information dar, die der Lepidopterologe Nabokov dem Leser zum besseren Verständnis des Textes zur Verfügung stellt.

4.3.7. Sagenhaftes

Nabokov baute auch Hinweise auf Märchen, Parabeln und Sagen ein und ließ Kinbote die Referenz verdrehen oder bis zur Unkenntlichkeit verfremden. Wir wissen bereits, dass die Komik einer Textstelle dadurch entsteht, dass sie Kinbote nicht begreift oder völlig missversteht, weil er zu sehr damit beschäftigt ist, die Referenz für seine Zwecke, nämlich Zembla und dessen Land und Leute, nutzbar zu machen. Dies wird anhand der Hinweise auf Hans Christian Andersen deutlich.

Das häßliche Entlein ist vielleicht das bekannteste von Andersens Märchen. Shade bezieht sich darauf, als er seine lebenswerte, aber so gar nicht anmutige Tochter Hazel als jämmerlichen jungen Schwan beschreibt, der niemals zur Stockente wurde: „the dingy cygnet never turned / Into a wood duck“ (Nabokov 2000: 38). Andersens Märchen ist hier verkehrt. Anstatt eines unansehnlichen Entenkükens, welches sich in einen wunderschönen Schwan verwandelt, haben wir einen dürftigen jungen Schwan, der nicht einmal zur gewöhnlichen Ente heranwächst. Kinbote entgeht vollkommen der tiefere Sinn dieser Zeilen in Shades Gedicht. Er erkennt nicht, wie Shade darunter leidet, eine Tochter gehabt zu haben, die zwar intelligent war, aber leider nicht einmal im Entferntesten dem gängigen Schönheitsideal entsprach. Kinbote kritisiert Shades listige Verdrehung von Andersens Märchen und spricht sich gegen die konventionelle Vorliebe für den Schwan aus. In Kinbotes Augen wird der Schwan weithin überschätzt, denn er gleicht eher einer schlangenartigen Gans mit schmutzigem Hals aus gelblichem Plüsch und Füßen wie die schwarzen Gummiflossen eines Tauchers. Nach Kinbote ist die vielfarbige Pracht der Stockente dem eintönig gefärbten Schwan vorzuziehen:

The wood duck, a richly colored bird, emerald, amethyst, carnelian, with black and white markings, is incomparably more beautiful than the much overrated swan, a serpentine goose with a dirty neck of yellowish plush and a frogman's black rubber flaps. (Nabokov 2000: 147)

Kinbote versteht den Hinweis auf Andersen, aber er begreift nicht, warum Shade das Märchen verkehrte. Dies erklärt sich dadurch, dass Kinbote nur Hinweise begreift,

die ihn und sein Zembla unmittelbar betreffen. Darin liegt auch der Grund dafür, warum er Shades Umkehrung von La Fontaines Parabel *La Cigale et la Fourmi* nicht versteht. Im Gedicht „Pale Fire“ bezieht sich Shade auf diese Fabel, als er von einer leeren Puppenhülle erzählt, die er an einem Baumstamm erblickt. Eine zu Grunde gegangene Ameise findet er direkt daneben:

Espied on a pine's bark, [...]
An empty emerald case, squat and frog-eyed,
Hugging the trunk; and its companion piece,
A gum-logged ant.
That Englishman in Nice,
A proud and happy linguist: *je nourris*
Les pauvres cigales – meaning that he
Fed the poor sea gulls!
Lafontaine was wrong:
Dead is the mandible, alive the song. (Nabokov 2000: 36)

Eindeutige Bezüge zu La Fontaine werden durch die explizite Nennung seines Namens hergestellt sowie die unmittelbare textliche Umgebung, in der sowohl die Ameise als auch die Grille zusammen mit der Anspielung auf die Moral der Fabel genannt werden. Außerdem wird das französische Wort für „Zikaden“ („cigales“ wie in obigem Zitat) durch Kursivschreibung hervorgehoben. Die intertextuelle Spur zeigt erneut eine Umkehrung der Fabel, was auf eine Bedeutungserweiterung hinweist: Während die Ameise verendet ist, ist die Grille aus ihrer Puppenhülle geschlüpft ist, um neue Lieder zu singen. Wir erinnern uns, dass sich Shade intensiv damit auseinandersetzt, ob es ein Leben nach dem Tod gibt. Durch die verendete Ameise und die erneut fröhlich zirpende Grille (vgl. im Folgenden Boyd 1999: 189f) sieht sich Shade bestätigt. Im Kommentar finden wir zu dieser Stelle nur Kinbotes Unmut, dass das Insekt falsch benannt wurde und diesen schwerwiegenden Fehler Generationen von Übersetzern fortführten: „Ignorant settlers had dubbed it ‘locust,’ which is, of course, a grasshopper, and the same absurd mistake has been made by generations of translators of Lafontaine’s *La Cigale et la Fourmi*“ (Nabokov 2000: 135).

Dass Kinbote den Übersetzungsfehler ankreidet, bekommt eine neue Dimension, wenn wir Nabokovs Groll gegenüber dem Übersetzungsfehler des Titels von Tolstois *Anna Karenina* bedenken. Generationen von Übersetzern, so Nabokov (1981: 137), müssten die Karenina als Frau des Herrn Karenin auch so nennen. Stattdessen kamen alle überein, lieber dem Mann einen falschen, feminisierten Namen zu geben, was ungefähr so lächerlich ist, wie den Ehemann von Lady Mary „Lord Mary“ zu nennen: „Having decided to write ‘Karenina,’ translators found

themselves forced to call Anna's husband 'Mr. Karenina,' which is about as ridiculous as calling Lady Mary's husband 'Lord Mary.' " (Nabokov 1981: 137).

Kinbote kann weder die Umkehrung von Andersens Märchen noch die von La Fontaines Parabel begreifen, weil sich die Moral der beiden Geschichten mit nichts aus seinem Leben noch mit dem zemblaschen Phantasiereich vereinbaren lässt. Ganz anders verhält es sich aber mit der Sage um den Binger Mäuseturm, die Southey in seinem 1799 veröffentlichten Gedicht *God's Judgement on a Wicked Bishop* verarbeitete (vgl. im Folgenden Fitzgerald 1909: 370f). Als eine große Hungersnot das Land heimsuchte, verglich Hatto, Bischof zu Mainz, um 914 die Armen mit Mäusen, die den redlichen Leuten nur das Korn wegfräßen. So ließ er die Armen in einer Scheune zusammentreiben und diese anzünden. Die göttliche Rache folgte durch zahlreiche Mäuse, die den Bischof ab dann verfolgten. Hatto suchte Unterschlupf im Turm zu Bingen, aber die Mäuse fanden ihn in seinem Turm auf dem Eiland im Rhein und fraßen ihn bei lebendigem Leibe auf. Es gibt andere Versionen dieser Sage (vgl. Fitzgerald 1909: 371), in der keine Mäuschen, sondern Ratten Gottes Urteil vollstrecken. Southey war von ihrem dramatischeren Effekt auch überzeugt, denn in seinem Gedicht nagen Ratten das Fleisch von Hattos Knochen, da sie gesendet wurden, um das Urteil zu vollstrecken: „They gnaw'd the flesh from every limb, / For they were sent to do judgement on him !” (Southey in Fitzgerald 1909: 372).

Kinbote bezieht sich auf Southey's Gedicht, als er den Grund für seinen Unmut in Bezug auf Professor Hurley erläutert. Dieser veröffentlichte (vgl. im Folgenden Nabkov 2000: 155) ein Pamphlet, in welchem er warnt, dass Shades letztes Gedicht in die Hände einer Person fiel, die nicht nur unqualifiziert sei, eine kritische Edition des Werkes zu verfassen, einem anderen Institut angehöre und darüber hinaus geistig labil sei. Daher spricht sich Hurley dafür aus, dass gesetzliche Schritte unternommen werden. Kinbote ist der festen Überzeugung, dass sich der engagierte Professor Hurley Sorgen machen müsste, da er Kinbote und dessen nobles Bestreben derart herabsetzt. Hurley wird sich keine Sorgen mehr um Shades Gedicht machen, sondern dass ihm früher oder später göttliche Gerechtigkeit widerfahren wird, wenn er Kinbotes Antwort auf sein Rundschreiben liest. Southey aß gerne eine gegrillte Ratte zu Abend, was Kinbote besonders amüsant findet, denn Southey's Bischof wurde von Ratten verspeist:

[O]ne's just anger is mitigated by the satisfaction of foreknowing that the *engagé* gentleman [i.e. Professor Hurley, Anm. d. Verf.] will be less worried about the fate of my friend's poem after reading the passage commented here.

Southey liked a roasted rat for supper – which is especially comic in view of the rats that devoured his Bishop. (Nabokov 2000: 155)

Kinbote Aussage, Southey liebe eine geröstete Ratte zum Nachtmahl (vgl. obige Passage), könnte wortwörtlich verstanden werden. Indem Kinbote diese Behauptung aufstellt, spielt er auf Southey's geistigen und körperlichen Verfall an. Southey passt in Kinbotes Schema von gefeierten Dichtern, Malern, Philosophen usw., die berühmt dafür sind, im Alter dem Wahnsinn verfallen zu sein: „celebrated poets, painters, philosophers, etc., known to have become insane or to have sunk into senile imbecility“ (Nabokov 2000: 135). Auf der anderen Seite mag „Southey liked a roasted rat for supper“ (wie in obiger Passage) auch eine abfällige Bemerkung auf Southey's Werk darstellen. Es gibt das Idiom „Rats Rhymed to Death“, welches unter anderem von Shakespeare, Ben Johnson und Sir Philipp Sidney verwendet wurde. In Popes *Satires of Dr. John Donne* wird ebenfalls darauf Bezug genommen: „No rat is rhymed to death, nor maid to love“ (Pope 1891: 233). Wenn Nabokov darauf anspielt, Southey habe so exzessiv gereimt, dass sogar Ratten dabei das Zeitliche segneten, ist dies kein Kompliment. Wir beschäftigen uns in diesem Teil dieser Arbeit aber ausschließlich mit Scherzen und potentiellen Bedeutungserweiterungen. Die Kernaussage dieser Textstelle entsteht nur durch die sinnerweiternde Qualität der Passage, denn sie veranschaulicht Kinbotes Vertrauen auf göttliche Gerechtigkeit als Antwort auf Hurleys Diffamie.

Zusammenfassung

Die zahlreichen intertextuellen Bezüge in *Pale Fire* dienen nicht nur der Sinnerweiterung, sondern sie dienen auch der Unterhaltung. In Kinbotes kritischem Apparat sind Wortspielereien zu Browning, Goldsmith, Wordsworth, Homer und Keats ebenso zu finden wie heitere Verfremdungen bekannter Märchen und Sagen. Darüber hinaus amüsiert die Recherche nach dem Ursprung von Marvells Nymphen den neugierigen Leser.

Anhand der Analyse sinnerweiternder Textstellen in *Pale Fire* können wir nicht nur die Eigenschaften von Charles Kinbote genauer eingrenzen sondern wir sehen auch jene Seite des Dichters John Shade, die Kinbote fanatisch ignoriert. Sobald dies durchschaut ist, wird Kinbote zu einer komischen Figur, die den Leser mit seinen Allüren unterhält, sei es das närrische Geschwätz eines Fantasten, das Gezeter eines von sich selbst zu sehr eingenommenen Kommentators oder schlicht Kinbotes Inkompetenz, Sagen und Märchen zu begreifen. Nabokov kreierte mit Kinbote einen außerordentlich komplexen und vielschichtigen Charakter, der neben

den bisher aufgezählten Funktionen noch eine weitere hat: Er ist das Sprachrohr für Nabokovs Tadel an der gängigen Literaturkritik. Dieser Aspekt wird im nächsten Abschnitt behandelt.

4.4. LITERATURINTERNE POSITIONIERUNGEN

In einem Zeitalter verflixter Goliaths, urteilt Nabokov (1981: 255) über zeitgenössische Literatur im Vergleich zu erbaulicher Literatur, ist es sehr wesentlich, liebliche Davide zu lesen: „In an age of ruddy Goliaths it is very useful to read about delicate Davids“ (Nabokov 1981: 255). Obwohl Nabokov (vgl. im Folgenden Sisson 1995: 528–536) Schriftsteller wie Pushkin, Gogol, Tolstoi und Tschechow lobte, machte er sich über andere Schriftsteller wie Dostojewski oder T.S. Eliot lustig. Die in *Pale Fire* absichtlich gesetzten intertextuellen Verweise (vgl. im Folgenden Cancogni 1995: 382–388) offenbaren Nabokovs kompromisslose Meinung, unabhängig davon, ob sie in eine Parodie, ein Pastiche, eine Übersetzung oder ein direktes Zitat gehüllt sind. Die intertextuelle Ebene ist jene, die Nabokovs Roman zur Literaturkritik erweitert. Im Folgenden wird auf jene laut Nabokov unter- und überschätzten Autoren eingegangen, deren Spuren sich in *Pale Fire* finden lassen.

Vereinzelt finden sich Hinweise auf Nabokovs eigene Werke. So ist etwa ein eindeutiger Bezug zu „Ultima Thule“ und „Solus Rex“ gegeben. Die beiden Kapitel des fragmentarischen Romans *Solus Rex* werden in *Pale Fire* angesprochen, wenn Kinbote die Zwickmühle, in der sich König Charles kurz vor seiner Flucht aus dem Palast befindet als Rex Solus Schachproblem¹⁴ bezeichnet:

He [König Charles, Anm. d. Verf.] had the amusing feeling of his being the only black piece in what a composer of chess problems might term a king-in-the-corner waiter of the *solus rex* type. (Nabokov 2000: 96f)

Noch ein weiteres Mal wird *Solus Rex* genannt. In der Annahme, das Gedicht handle von Zembla, schlägt Kinbote als Titel für Shades Gedicht den Titel „Solus Rex“ vor, aber stattdessen findet er „Pale Fire“: „I even suggested to him [Shade, Anm. d. Verf.] a good title [...]: *Solux Rex*; instead of which I saw *Pale Fire*“ (Nabokov 2000: 232). Die Nennung von „Solus Rex“ ist nicht von „Ultima Thule“ zu trennen, da (vgl. im Folgenden Johnson 1981: 543f) beide Teile des unvollendeten Romans *Solus Rex* sind. Die Hintergründe für die Annahme, dass Nabokovs Romanfragment intertextuell markiert ist, werden im Folgenden dargelegt.

¹⁴ Beim Schach wird von einem Rex Solus gesprochen wenn die Partei, die mattgesetzt wird, nur noch den eigenen König hat.

Als Nabokov in die Staaten emigrierte, hinterließ er (vgl. im Folgenden Johnson 1981: 543f) *Solus Rex*, das Fragment eines russischsprachigen Romans. Die ersten beiden Kapitel, „Ultima Thule“ und „Solus Rex“, erschienen unabhängig voneinander in Emigrantenzeitschriften; „Ultima Thule“ noch in Paris, „Solus Rex“ bereits in New York. Während sich „Solus Rex“ mit politischen Intrigen in einem weit entfernten nördlichen Königreich beschäftigt, behandelt „Ultima Thule“ das Thema des Todes und des Lebens nach dem Tod. Die Parallelen zwischen den Kapiteln des fragmentarischen Romans *Solus Rex* und *Pale Fire* sind nicht von der Hand zu weisen. Ein König, bekannt als „Kr“¹⁵ in *Solus Rex* oder Charles/Kinbote in *Pale Fire*, (vgl. im Folgenden Kopper 1989: 256) herrscht über Ultima Thule, beziehungsweise Zembla. Ebenfalls drehen sich sowohl *Solus Rex* als auch *Pale Fire* (vgl. im Folgenden Johnson 1981: 547) um ein Gedicht, das als Sprungbrett zur Erschaffung eines sagenhaften Königreiches dient, welches den Erzähler als Herrscher hat. In *Solus Rex* und *Pale Fire* beschäftigt sich ein Künstler mit dem Tod: Shade eröffnet uns in dem Gedicht „Pale Fire“ seine Gefühle und Gedanken zum Selbstmord seiner Tochter und zu seinem eigenen Nahtoderlebnis. Nabokov hat (vgl. im Folgenden Boyd 1999: 154f) wahrscheinlich diese Fragmente als Vorgänger für *Pale Fire* gedacht hat. Als Nabokov (vgl. im Folgenden Boyd 1999: 80) 1957 eine grobe Skizze von *Pale Fire* an seinen Editor schickte, beschrieb er den Inhalt so: Der König von Ultima Thule wird durch eine Revolution gestürzt, die durch Nova Zembla geschürt wird. Daraufhin flüchtet der König nach Amerika und lebt dort inkognito.

In einem Interview 1967 räumt Nabokov ein, dass sein Romanfragment *Solus Rex* die Figur Kinbote weniger als Shades Gedicht enttäuscht hätte. Die beiden Länder Ultima Thule und Zembla gehörten demselben Vegetationsgebiet an. Würde Kinbote entführt werden und mit verbundenen Augen in der Landschaft von Ultima Thule ausgesetzt werden, würde er im ersten Moment nicht wissen, dass er nicht mehr in Zembla ist. Er wäre sich aber ziemlich sicher, dass er nicht mehr am Ufer der Neva sei:

My *Solus Rex* might have disappointed Kinbote less than Shade's poem. The two countries, that of the Lone King and the Zembla land, belong to the same biological zone. [...] If a cruel prankster kidnapped Kinbote and placed him, blindfolded, in the Ultima Thule countryside, Kinbote would not know—at least not immediately—by the sap smells and bird calls that he was not back in Zembla, but he would be tolerably sure that he was not on the banks of the Neva. (Nabokov in Appel 1967: 151)

¹⁵ Laut Johnson (1981: 547) die russische Bezeichnung für „korol“, König.

In selben Interview erklärt Nabokov, dass *Solus Rex* nicht die Rohfassung von *Pale Fire* sei, sondern ein eigenständiges Werk. Daraus folgt, dass Kinbotes Anregung für einen besseren Titel als „Pale Fire“ und sein Hinweis auf das Rex Solus Schachproblem intertextuelle Markierungen sind.

Ein Hinweis auf ein weiteres Werk Nabokovs stellt die Re-used figure „Pnin“ dar. Dieser tritt als Vorstand des aufgeblasenen Russischinstituts auf: „the Head of the bloated Russian Department, Prof. Pnin“ (Nabokov 2000: 125). Darüber hinaus fegt der Roman *Lolita* (vgl. im Folgenden Friesel in Nabokov 1968: 100) wegen seiner Rezeption als Hurrikan verkleidet über die Ostküste der U.S.A.: „It was a year of Tempests¹⁶: Hurricane / Lolita swept from Florida to Maine“ (Nabokov 2000: 49). Kinbote verstärkt die Nennung von Nabokovs Roman *Lolita*, wenn er sich fragt, weshalb Shade den Hurrikan 1958 nicht Linda oder Lois nannte, sondern ihm einen kaum verwendeten spanischen Namen gab, der manchmal Papageien verliehen wird: „Why our poet chose to give his 1958 hurricane a little-used Spanish name (sometimes given to parrots) instead of Linda or Lois, is not clear“ (Nabokov 2000: 191). Nicht nur *Lolita* sorgte für Aufregung, sondern auch Nabokovs Übersetzung von Pushkins *Eugen Onegin*, wie im Folgenden veranschaulicht wird.

4.4.1. Alexander Sergejewitsch Puschkin

In *Pale Fire* sind keine punktuell gesetzten intertextuellen Markierungen auszumachen, die auf Puschkin verweisen. Der Roman als Ganzes ist ein intertextueller Hinweis auf Puschkins *Eugen Onegin* und Nabokovs umstrittene Übersetzung desselben. Nabokov (vgl. im Folgenden Beaujour 1995: 715) brauchte für seine Bearbeitung des *Eugen Onegin* ebenso lange wie Puschkin, um den Versroman zu schreiben, wobei Nabokov aber gleichzeitig an *Pale Fire* arbeitete.

Vladimir Nabokov setzte sich nicht nur mit russischer Literatur als Literaturprofessor am Wellesley College ab 1941 auseinander, sondern er war auch ein überaus produktiver Übersetzer. Viele Kritiker (vgl. im Folgenden Beaujour 1995: 714) sehen Nabokovs Übersetzungsarbeiten als wichtigen Teil seines Lebensopus. In den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts übersetzte er Brooke, O’Sullivan, Verlaine, Supervielle, Tennyson, Yeats, Byron, Keats, Baudelaire, Shakespeare, Rimbaud und Musset ins Russische. Sobald er russische Literatur in Wellesley unterrichtete (vgl. im Folgenden Diment 1995: 734), befasste er sich dem Übersetzen

¹⁶ Hier wird außerdem noch auf *The Tempest* von Shakespeare hingewiesen, da das Wort „tempest“ mit einem Großbuchstaben hervorgehoben ist.

von Puschkin, Lermontonov und Tjuttschew. Darüber hinaus widmete er sich (vgl. im Folgenden Beaujour 1995: 715) dem Übersetzen seiner Frühwerke vom Russischen ins Englische und dem Überarbeiten der von anderen Übersetzern verfassten englischen und französischen Übersetzungen seiner eigenen Werke.

Die von Nabokov verfassten frühen Übersetzungen (vgl. im Folgenden Diment 1995: 734) sind vorbildlich, wenn auch nicht immer genau. In den vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts (vgl. im Folgenden Beaujour 1995: 716) begann Nabokov, am moralischen und ästhetischen Stellenwert der Übersetzung zu zweifeln, und kam zu dem Schluss, nur eine wörtliche Übersetzung könne dem Original annähernd gerecht werden. Der ideale Übersetzer müsste erstens ein vergleichbares Talent wie der zu übersetzende Autor haben. Zweitens sollte er genauestens mit der ursprünglichen und der Zielsprache vertraut sein. Drittens müsste er ein äußerst begabter Imitator sein, der den eigentlichen Künstler nachahmen kann:

First of all he [der ideale Übersetzer, Anm. d. Verf.] must have as much talent, or at least the same kind of talent, as the author he chooses. [...] Second, he must know thoroughly the two nations and the two languages involved and be perfectly acquainted with all details relating to his author's manner and methods [...] [H]e must possess the gift of mimicry and be able to act, as it were, the real author's part by impersonating his tricks of demeanor and speech, his ways and his mind, with the utmost degree of verisimilitude. (Nabokov 1981: 319)

Der ideale Übersetzer (vgl. im Folgenden Beaujour 1995: 716) ist daher der ideale Nachahmer. Nabokov aber verabscheute Nachahmer, daher wurden sie stets in seinen Werken als inkompetent und auf die eine oder andere Art tollpatschig dargestellt. Dies ist vor allem in *Pale Fire* der Fall, nicht zuletzt weil Kinbotes (vgl. im Folgenden Beaujour 1995: 715) (w)irrer Kommentar zu Shades Gedicht als ironischer Seitenhieb auf Nabokovs voluminösen Kommentar zu *Eugen Onegin* gesehen wird.

Vor Nabokovs umstrittener Puschkin-Übersetzung bearbeitete er auf dieselbe Weise Lermontonovs *Ein Held unserer Zeit*. Diese Übersetzung kann durchaus als (vgl. im Folgenden Warner 1986: 168) Testlauf für die spätere Puschkin-Übersetzung bezeichnet werden. Sie (vgl. im Folgenden Warner 1986: 171) erschien vier Jahre vor *Pale Fire*. Wie später in seiner Übersetzung des *Eugen Onegin*, drängt Nabokovs Kommentar das eigentliche Werk in den Hintergrund. Nabokovs kritische Übersetzung von Lermontonovs *Ein Held unserer Zeit*¹⁷ (vgl. im Folgenden Todd

¹⁷ Lermontonovs Roman *Ein Held unserer Zeit* (vgl. im Folgenden Todd 1995: 178f) rief keine besondere Reaktion in Nabokov hervor. Lermontonov war für Nabokov recht banal und als einer der kleineren russischen Autoren beiseite zu legen. In seinem Roman *Dar* (vgl. im Folgenden Warner 1986: 168) stellt Nabokov Lermontonov als das Idol der sentimentalischen Prosa dar. Nabokov warnt davor, Lermontonov zu überschätzen, gleichzeitig aber preist er Lermontonovs frischen, farbenfrohen

1995: 180) erreichte nicht die Ausmaße seiner Puschkin-Übersetzung, ähnelte aber in den Grundzügen der späteren kritischen Übersetzung des *Eugen Onegin*. Nabokovs Lermontonov-Übersetzung wurde wenig Beachtung geschenkt, denn im selben Jahr, in dem sie publiziert wurde, herrschte bereits helle Aufregung wegen Nabokovs *Lolita* und Pasternaks *Doktor Schiwago*. Nabokovs Anmerkungen, Kommentare zum Text und sonstige Anekdoten (vgl. im Folgenden Warner 1986: 168) gelten schon in dieser kritischen Übersetzung als eigenständiges literarisches Produkt, das, wie später bei Puschkin, mit dem eigentlichem Text konkurriert. Daher wird Nabokov (vgl. im Folgenden Warner 1986: 169) als Schattenautor gesehen, der Lermontonovs Text folgt und seinen eigenen Schattentext in den Anmerkungen zu seiner Übersetzung kreiert. Im Falle Nabokovs (vgl. im Folgenden Warner 1986: 167) wird aus einer schlichten Fußnote ein Kunstwerk, die (vgl. im Folgenden Warner 1986: 169) des Lesers Aufmerksamkeit von der eigentlichen Erzählung weg auf die untergeordnete Erzählung in den Anmerkungen lenkt, ganz wie sich Kinbotes Kommentar zu Shades Gedicht verhält.

Das Befremdende an Nabokovs Übersetzungen¹⁸ (vgl. im Folgenden Diment 1995: 734) war, dass er versuchte das Reimmuster sowie das Versmaß des Originals möglichst beizubehalten. Das tat er, weil (vgl. im Folgenden Beaujour 1995: 717) er meinte, dass Puschkin überhaupt nicht übersetzt werden sollte. Nabokovs Kommentar (vgl. im Folgenden Beaujour 1995: 717) sei daher der wahre Kern der Übersetzung. Diese wörtliche und absichtlich holprige Übersetzung des *Eugen Onegin* sei die Bestätigung dafür, dass Übersetzung an sich nicht möglich ist, da sie nie an die Einzigartigkeit und Essenz des Originals herankommt. Nabokov (vgl. im Folgenden Boyd 1991: 336) deformierte das Englische absichtlich, um zu zeigen, dass das Englische in diesem Fall keine eigenständige Sprache sei, sondern nur wertvoll werde, wenn es neben Puschkins Original stehe. Wäre Nabokovs Übersetzung (vgl.

und ökonomischen Stil. Kinbote bezieht sich auf Lermontonovs *Ein Held unserer Zeit*, identifiziert den Titel und hebt ihn durch einen graphemischen Codewechsel hervor (vgl. dazu Nabokov 2000: 72). In *Pale Fire* sind jedoch keine weiteren Hinweise auf Lermontonov oder seinen Roman *Ein Held unserer Zeit* auszumachen. Dies allein zeigt uns, wie Nabokov über ihn dachte: Der triviale Lermontonov war Nabokov nicht mehr als eine kurze Erwähnung wert.

¹⁸ Auch (vgl. im Folgenden Goldblatt 1995: 661f) seine Übersetzung des Igorlieds, welche er 1952 fertig stellte, folgt demselben Schema. Obwohl es bereits andere Übersetzungen gab, hielt es Nabokov für seine Pflicht, die bestenfalls ungenügenden Übersetzungen von Bernard Guernsey von 1943 oder die von Samuel Hazzard Cross von 1948 richtig zu stellen. Eine endgültige Version - eine streng wörtliche Übersetzung mit ausgiebigem Kommentar - wurde 1960 als *The Song of Igor's Campaign. An Epic Tale of the Twelfth Century* publiziert. Ein Hinweis auf Nabokovs Übersetzung des Igorliedes findet sich in Kinbotes Kommentar. Zuerst wird der Name Igor erwähnt, daraufhin wird es als bekanntes, altes russisches Lied bezeichnet und durch Kursive hervorgehoben und datiert („a famous old Russian chanson de geste [...] of the twelfth century“, Nabokov 2000: 194).

im Folgenden Boyd 1991: 336) so gedruckt worden, wie Nabokov es beabsichtigt hatte, mit einer Zeile Russisch und darunter die englische Übersetzung, wäre sowohl der Originaltext als auch der Text der Übersetzung zugänglicher und die englischsprachige Welt könnte Puschkin begreifen. Dass dies Nabokovs ursprüngliche Absicht war, wird (vgl. im Folgenden Dolinin 1995: 120) an anderer Stelle bestätigt.

In derselben Abhandlung (vgl. im Folgenden Dolinin 1995: 119) wird auch angegeben, dass Nabokov im Vorwort seines Kommentars zu *Eugen Onegin* die wortwörtliche Übersetzung als diejenige preist, die exakt das Original dem Leser näherbrächte. Dennoch strotzt diese Übersetzung vor Archaismen und altmodisch klingenden, oft auch falschen Poetisierungen. Daher wird vermutet, dass Nabokov, nach fünfzig Jahren Übersetzungstätigkeit, mit *Eugen Onegin* an seine Grenzen stieß und er auf die wortwörtliche Übersetzung zurückgreifen musste.

Die Idee (vgl. im Folgenden Boyd 1991: 319) zu einer Puschkin-Übersetzung hatte Nabokov bereits 1949. Er begann 1952, sie ernsthaft umzusetzen. Das Konzept für eine kurze Übersetzung geriet aus den Bahnen und 1964 wurde Nabokovs Puschkin-Übersetzung veröffentlicht. Sie ließ die Kritiker sprachlos zurück, aber nicht aus Verückung, sondern weil sie nicht glauben konnten, dies sei Nabokovs endgültiges Produkt: „When this work appeared, it was followed by a short silence, apparently prompted by disbelief“ (Brown 1967: 280). Der erste Band dieser Ausgabe enthielt seine wortwörtliche Übersetzung, welche für einigen Aufruhr in der literaturwissenschaftlichen Welt sorgte. Die 1200 Seiten begleitenden Kommentars (vgl. im Folgenden Brown 1965: 696) waren das Resultat einer zehnjährigen Recherche und wurden ebenfalls nicht mit Begeisterung hingenommen. Es entbrannte (vgl. im Folgenden Boyd 1991: 321) eine hitzige Diskussion¹⁹ mit Nabokovs Freund Edmund Wilson, der zu seinem schärfstem Kritiker wurde, weil er die Enttäuschung über jene Ausgabe nicht verbergen konnte und wollte:

This production, though in certain ways valuable, is something of a disappointment; and the reviewer, though a personal friend of Mr. Nabokov—for whom he feels a warm affection sometimes chilled by exasperation—and an admirer of much of his work, does not propose to mask his disappointment.
(Wilson 1965: 1)

Wie eingangs erwähnt, arbeitete Nabokov an der Übersetzung von *Eugen Onegin* zur gleichen Zeit, als er *Pale Fire* schrieb. Der Roman (vgl. im Folgenden Brown 1967: 289) weist dieselbe Struktur auf wie die Puschkin-Arbeit. In beiden Fällen (vgl. im

¹⁹ In die Fehde mischten sich auch Anthony Burgess und Robert Lowell ein.

Folgenden Brown 1965: 688) agiert der Editor als Übersetzer, Kritiker, Kommentator und literaturwissenschaftlicher Kommentator. Im Kommentar der Puschkin-Übersetzung (vgl. im Folgenden Boyd 1991: 339) finden wir nicht nur eine fünfzigseitige Zusammenfassung, Analysen und Bewertungen der auf Englisch wiedergegebenen Zeilen Pushkins. Nabokov versucht außerdem, uns die Welt des Versromans näherzubringen. Dem Leser wird allerlei Information über Zeit und Handlungsort gegeben. Nicht nur die gesellschaftlichen und kulturellen Gegebenheiten werden erklärt, sondern es werden auch Angaben zur Flora gemacht. Nabokovs Kommentar erläutert ebenfalls (vgl. im Folgenden McLean 1995: 262) viele Stellen, in denen Puschkin seine Inspiration von weniger bedeutsamen Dichtern erhält oder seinen Stil an Werke anderer Lyriker anlehnt. Nabokov (vgl. im Folgenden McLean 1995: 262) stößt jeden zweit- oder drittklassigen französischen Dichters des 18. Jahrhunderts auf, dessen Poesie jemals in Puschkin widerhallte. Der üppige Kommentar zu *Eugen Onegin* dient auch dazu (vgl. im Folgenden Dolinin 1995: 126f), seinem Ärger über glorifizierte Autoren wie Vergil, Voltaire, Corneille, Rousseau, Goethe, Stendhal, Balzac, Sainte-Beuve, Dostojewski, Cervantes, George Eliot, Thomas Mann und Klaus Mann sowie Faulkner Luft zu machen.

In den Jahren nach Puschkins Tod (vgl. im Folgenden Davydov 1995: 482) versuchten sich viele, sein intellektuelles und literarisches Erbe anzutreten, aber, betont Nabokov (1981: 7ff und 324) mehrmals, die russische Literatur wandelte sich zum Werkzeug sozialer, religiöser und politischer Propaganda. Zentrales Thema in Nabokovs Werken (vgl. im Folgenden Davydov 1995: 483f) ist das Konzept der absoluten Unabhängigkeit des Dichters von allen gesellschaftlichen Bedürfnissen, was direkt von Puschkins Umgang mit diesem Thema abgeleitet ist. Die Mehrzahl von Nabokovs Werken hat als zentrale Figur einen Schriftsteller oder Dichter. Außerdem finden sich verschiedenste groteske Versionen von Königen, Thronanwärtern und Thronräubern, Königreichen und Revolutionen in Nabokovs *Solus Rex* und *Pale Fire*, die auf Puschkins lebenslange Beschäftigung mit Macht und Legitimation derselben schließen lassen. Puschkins Motiv vom Tod des Künstlers und der Unsterblichkeit der Kunst wird in verschiedensten Ausprägungen in Nabokovs Werken wiederholt, vor allem in *Pale Fire*. Wir treffen auch auf Übersinnliches und Abhandlungen zum Mysterium des Todes in Nabokovs Werk, welche (vgl. im Folgenden Davydov 1995: 484) an Puschkins Jenseits-Motiv erinnern. Nabokov und Puschkin überschneiden sich auch in ihrer Kunst (vgl. im Folgenden Davydov 1995: 484), denn sie beide liebten das Austesten der Grenzen der verschiedenen

literarischen Genres, das Experimentieren, das Hybridisieren von Lyrik und Prosa. Mit *Pale Fire* (vgl. im Folgenden Davydov 1995: 484) kreierte Nabokov seine eigene Version eines Romans in Versen nach Puschkins Modell des *Eugen Onegin*.

Obwohl Nabokov es stets ausschloss, von anderen Dichtern beeinflusst worden zu sein, sind manche Parallelen nicht von der Hand zu weisen. Die beiden Dichter verband erzähltechnische Ähnlichkeiten wie das Motiv des Todes und der Beständigkeit der Literatur, Elemente des Übersinnlichen, vor allem Spekulationen darüber, was nach dem irdischen Tod kommen mag, sowie das Thema des Stellenwertes der Literatur. Solche Entsprechungen gibt es auch zwischen Nabokov und Tschechow, wie im Folgenden gezeigt wird.

4.4.2. Anton Pawlowitsch Tschechow

Tschechow wird in *Pale Fire* an jener Stelle nur kurz erwähnt, in der Kinbote wiedergibt, was Professor Pnin von russischen Intellektuellen und deren Mangel an Humor hält, wie er auch bei Gogol, Dostojewski und Tschechow zu finden ist: „How odd that Russian intellectuals should lack all sense of humor when they have such marvelous humorists as Gogol, Dostoevski, Chekov“ (Nabokov 2000: 125). Laut Nabokov (1981: 24) brachte Gogol gemeinsam mit Puschkin und Lermontonov Farbe in die russische Literatur. Zwischen Gogol und Nabokov lassen sich ebenfalls Parallelen ziehen (vgl. im Folgenden Fanger 1995: 421). Sowohl Gogol als auch Nabokov verschrieben sich der Darstellung des Irrationalen und erschienen dem Leser kalt, hochmütig und unmenschlich, weil sie sich weigerten, ihm das beruhigende Bild einer heilen Welt zu zeigen. Beide neigten dazu, ihre Erzählungen um ich-bezogene, moralisch abstoßende und skurrile Charaktere mit seltsamen Namen aufzubauen.

Tschechows Geschichten (vgl. im Folgenden Karlinsky 1995: 389) sind in Nabokovs Augen prosaisch, repetitiv und voller Klischeevorstellungen. Dennoch liebte er Autor und Werk. Was Nabokov (vgl. im Folgenden McLean 1995: 271) an Tschechow besonders schätzte, war dessen Begabung für Deskription, nämlich ein unwichtiges Detail mit Bedeutungskraft und verstecktem Symbolismus zu beladen. Bei Tschechow fehlte das, was russische Kritiker in den Werken von Gogol, Flaubert oder Henry James als das Besondere schätzten. Aber gerade darin, dass sein Stil nicht dem Standard schöner Prosa entsprach, lag Tschechows Stärke:

Russian critics have noted that Chekhov's style, his choice of words and so on, did not reveal any of those special artistic preoccupations that obsessed, for instance, Gogol or Flaubert or Henry James. [...] Chekhov managed to convey

an impression of artistic beauty far surpassing that of many writers who thought they knew what rich beautiful prose was. (Nabokov 1981: 252f)

Sowohl Tschechow als auch Nabokov (vgl. im Folgenden Karlinsky 1995: 390ff) sind außerhalb der typischen russischen Literaturtradition und -produktion anzusiedeln. Beide waren Naturwissenschaftler; Tschechow war Humanmediziner und Nabokov Lepidopterologe. Beide ordneten ihre Werke keiner soziologischen, politischen, theologischen oder persönlichen Ideologie unter, weshalb sie nicht zu den übrigen russischen Moralaposteln gehörten und ihre Rezeption dementsprechend glanzlos ausfiel. Beide hatten eigensinnige Ansichten die Erzählstruktur betreffend: Sie lehnten die üblichen althergebrachten Wendungen und Stereotypen ab und setzen Kühnheit und Originalität an ihre Stelle, um die Mittelmässigkeit um jeden Preis zu vermeiden. Beide Autoren bedienten sich eines selbstherrlichen Charakters als Erzähler oder Hauptfigur, der, ganz mit sich selbst beschäftigt, unfähig ist, das Leben rund um sich wahrzunehmen. Dieser Erzähler bekommt im Laufe der Geschichte einige unschöne Wahrheiten zu hören, tut diese jedoch als Boshaftigkeit der anderen ab, weil er unfähig ist zu begreifen, wie zutreffend das Gesagte ist. Eine typische Plotstrategie sowohl bei Tschechow als auch Nabokov ist, dass der Protagonist sein Ziel nicht erreicht. In unserem Fall ist dies Kinbotes Bestreben, den Leser davon zu überzeugen, dass Shades Gedicht einzig und allein von Zembla handelt.

Wir sehen hier sehr deutlich Parallelen zwischen Nabokov und Tschechow, wenn auch Nabokov irgendeine Beeinflussung stets ausschloss. Genauso wie bei Puschkin scheinen solche Überschneidungen Nabokovs Art zu sein, versteckt Tribut zu zollen, denn auch Tschechow gehört zu den wenigen Schriftstellern, die Nabokov guthieß. Seinen Vortrag über Tschechow (vgl. im Folgenden Nabokov 1981: 254) schloss Nabokov mit der Warnung, dass der Leser, der Dostojewski oder Gorki Anton Tschechow vorziehe, niemals das Wesentliche der russischen Literatur begreifen werde. Es wird in seinem Vortrag über Tschechow deutlich, dass Nabokov (1981: 245ff, vgl. dazu auch McLean 1995: 270f) ihn für sein soziales Engagement als Arzt der Armen, der sich und seine Familie mit dem Schreiben ernährte, bewundernswert und edelmütig hielt.

Tschechow war in Nabokovs Ranking an dritter Stelle, gleich nach Tolstoi und Gogol. Er reihte Turgenew an vierte Stelle. In Nabokovs Augen unterschied sich eine solche Reihung nicht vom Benoten von Proseminar- oder Seminararbeiten. An dieser Stelle bemerkte er auch, dass Dostojewski und Saltykov zweifellos vor seiner Kanzlei saßen, um ihre schlechten Noten zu besprechen:

Tolstoy is the greatest Russian writer of prose fiction. Leaving aside his precursors Pushkin and Lermontov, we might list the greatest artists in Russian prose thus: first, Tolstoy; second, Gogol; third, Chekhov; fourth, Turgenev. This is rather like grading students' papers and no doubt Dostoevski and Saltykov are waiting at the door of my office to discuss their low marks. (Nabokov 1981: 137)

Manches russisches Meisterwerk des 19. Jahrhunderts (vgl. im Folgenden Foster 1995: 518) war Nabokovs Meinung nach sehr überbewertet – allen voran Dostojewski. Tolstoi war Nabokov zufolge (vgl. im Folgenden Nabokov 1981: 137) der größte russische Schriftsteller und (vgl. im Folgenden Foster 1995: 519ff) eine wichtige kulturelle Macht in den Anfangsjahren der Moderne. Im Unterschied zu Dostojewski verdiente er seinen Ruhm, obwohl er oft unterbewertet war. Im Unterschied zu Puschkin war Tolstoi weltweit besser bekannt. Tolstoi schrieb (vgl. im Folgenden Foster 1995: 522) nach Nabokovs Ansicht die Vorläufer moderner Fiktion. Wie Tolstois *Anna Karenina* in *Pale Fire* zum Vorschein kommt, wird im Folgenden behandelt.

4.4.3. Leo Nikolajewitsch Tolstoi

Tolstoi (vgl. im Folgenden Foster 1995: 526) war ein persönlicher literarischer Orientierungspunkt für Nabokov während seiner kulturellen Metamorphose, die ihn durch Europa schließlich nach Amerika brachte – und über den literarischen Kanon hinaus in den Massenkonsum. Nabokov (vgl. im Folgenden Foster 1995: 526 und McLean 1995: 267) bewunderte besonders Tolstois Handhabung von Erzählzeit und erlebter Zeit.

Nabokov (vgl. im Folgenden Foster 1995: 518) hieß nicht alle Werke Tolstois gut, betrachtete aber *Anna Karenina* als das glanzvollste Meisterstück der Literatur des 19. Jahrhunderts. In seinem Vortrag über Tolstoi behandelt Nabokov ausschließlich *Anna Karenina* und (vgl. im Folgenden McLean 1995: 267) verliert über Tolstois frühere Werke kein Wort. Er nennt diesen Roman Tolstois ein unsterbliches Werk: „his [Tolstois, Anm.d.Verf.] immortal *Anna Karenin* [sic!]“ (Nabokov 1981: 138).

In *Pale Fire* erwähnt Kinbote nur den Autor in: „Tolstoian nuances of snobbishness“ (Nabokov 2000: 130), und Hinweise auf das Hauptwerk: „Wronski's (and Lyovin's) thick neck“ (Nabokov 2000: 131). Wronski und Ljewin sind die männlichen Hauptcharaktere in *Anna Karenina* und als Re-used figures intertextuelle Hinweise auf den Prätext ebenso wie die explizite Nennung des Autors.

Eine weitere Anspielung auf *Anna Karenina* ist, wie wir uns erinnern, Kinbotes Hinweis auf einen Übersetzungsfehler in La Fontaines Parabel *La Cigale et la Fourmi* (siehe Kapitel 4.3.7.). Kinbote kreidet die falsche Übersetzung der Grille im Titel an, wie es schon Generationen von Übersetzern falsch gemacht haben: „the same absurd mistake has been made by generations of translators of Lafontaine’s *La Cigale et la Fourmi*“ (Nabokov 2000: 135). Denselben Fehler machten die Übersetzer bei dem Titel für *Anna Karenina*, denn der Roman sollte eigentlich „*Anna Karenin*“ (Nabokov 1981: 137 et passim) heißen. Der grobe Fehler, der mit dem Titel begangen wurde, liegt darin, dass die Ehefrau des Herrn Karenin die weibliche Form des Namens bekam. Da aber die Ehepartner beide denselben Namen tragen sollten, entschieden sich Generationen von Übersetzern dafür, lieber dem Mann einen weiblichen Namen zu geben, als mit dem traditionellen Fehler zu brechen. Den Ehemann der Karenina so zu nennen, wäre in Nabokovs Augen ungefähr so lächerlich wie Lady Marys Ehemann Lord Mary zu nennen: „Having decided to write ‘Karenina,’ translators found themselves forced to call Anna’s husband ‘Mr. Karenina,’ which is about as ridiculous as calling Lady Mary’s husband ‘Lord Mary.’“ (Nabokov 1981: 137).

Tolstojs (vgl. im Folgenden Foster 1995: 526) lebhafte und zum Denken anspornende Metaphern erinnerten Nabokov an Proust. In seinen *Lectures on Literature* bezeichnet Nabokov Marcel Prousts Hauptwerk *À la recherche du temps perdu* (vgl. im Folgenden Nabokov 1980: 208ff) als Schatz, den es zu erforschen gilt. Dabei liegt sein Hauptaugenmerk auf Prousts außergewöhnlichem Stil. Zum Beispiel streicht er (vgl. im Folgenden Nabokov 1980: 212ff) Prousts Gabe hervor, tiefsinnige Bilder aus Metaphern zu malen, die aus mehreren Schichten bestehen. Er bewundert hier Prousts Tendenz, Sätze so „vollzustopfen“²⁰, dass sie alle bekannten Grenzen sprengen. Wie sich Prousts *À la recherche du temps perdu* in *Pale Fire* finden lässt, wird im Folgenden gezeigt.

4.4.4. Marcel Proust

À la recherche du temps perdu (vgl. im Folgenden Foster 1995: 473ff) findet sich als Echo in Nabokovs Werken. Das Erinnerungsmotiv und die Schlaflosigkeit sind wichtige Parallelen zu *Pale Fire*. Darüber hinaus wird *À la recherche du temps perdu*

²⁰ Nabokov erklärt, dass Prousts Stil die Tendenz zeigt, in den Strumpf eines Satzes eine erstaunliche Anzahl von Gliedsätzen, parenthetischen Phrasen, Nebensätzen und untergeordneten Nebensätzen zu stopfen: „The style of Proust contains [...] a tendency [...] to cram into the stocking of the sentence a miraculous number of clauses, parenthetic phrases, subordinate clauses, sub-subordinate clauses.“ (Nabokov 1980: 212ff).

mit unterschiedlicher Absicht angeführt. Zum einen setzt Nabokov seine Vorlesung über Proust in den Vordergrund, wie im Folgenden gezeigt wird.

Gemeinhin gilt Prousts Werk als autobiographischer Bericht, in welchem sich der Protagonist an Vergangenes erinnert. *À la recherche du temps perdu* ist laut Foster (1995: 480) für Nabokov besonders ausschlaggebend, da das Werk ein Spiel zwischen fiktiver und autobiographischer Erzählung darstelle. Nabokov (1980: 210) aber betont in seinem Vortrag über den ersten Band von Prousts *À la recherche du temps perdu*, dass dies keineswegs der Fall ist. Er besteht darauf, dass es Fiktion ist, genauso wie *Anna Karenina* oder Kafkas *Die Verwandlung* und genauso wie die Cornell Universität einmal ein Fantasiegebilde sein wird, sollte er eines Tages darüber schreiben:

[O]ne might be tempted to say that Proust is the narrator, that he is the eyes and ears of the book. But the answer is still no. The book that the narrator in Proust's book is supposed to write is still a book-within-the-book and is not quite *In Search of Lost Time*—just as the narrator is not quite Proust. [...] It is pure fantasy on Proust's part, just as *Anna Karenin* [sic!] is a fantasy, just as Kafka's "The Metamorphosis" is fantasy—just as Cornell University will be a fantasy if I ever happen to write about it some day in retrospect. (Nabokov 1980: 210)

Diese Ankündigung Nabokovs, die Cornell Universität einmal als Fantasie in eines seiner Werke einzubinden, setzte er auch um. Wir erinnern uns, dass Goldsmiths und Wordsworths Namen für die Benennung der Wordsmith Fakultät und des Hauses von Richter Goldsworth herangezogen wurden (siehe Kapitel 4.3.2.), da sich (vgl. im Folgenden Boyd 1999: 79) an der Cornell Universität die Goldwin Smith Hall damals direkt gegenüber von Nabokovs Kanzlei befand und die Bibliothek für ihre Wordsworth-Sammlung berühmt war. So entstanden die Namen für die Wordsmith Fakultät und das Haus von Richter Goldsworth durch ein schlichtes Vertauschen von Silben.

Nabokov spielt noch ein weiteres Mal auf seine Lehrtätigkeit an der Cornell Universität an. In seiner Vorlesung zu Prousts *À la recherche du temps perdu* bemerkt Nabokov, dass Jean Cocteau das Werk als riesige Miniatur bezeichnete, die voll von Trugbildern und übereinanderliegenden Gärten ist und Spiele zwischen Raum und Zeit führte: „Jean Cocteau has called the work “A giant miniature, full of mirages, of superimposed gardens, of games conducted between space and time.”“ (Nabokov 1980: 208). In Kinbotes Kommentar finden wir eine mehr oder weniger genaue Paraphrasierung. Kinbote meint sich zu erinnern, Cocteau habe das Werk einst als ein Pflanzenhabitat von Metaphern und Trugbild hängender Gärten beschrieben: „a flora of metaphors, described – by Cocteau, I think – as “a mirage of

suspended gardens”“ (Nabokov 2000: 130f). Entweder machte Nabokov hier auf seine Literaturvorlesung und im Besonderen auf seinen Vortrag über Proust aufmerksam, oder Cocteaus Feststellung war Nabokovs beliebtestes Zitat, da er es sowohl in *Pale Fire* als auch in seine Vorlesung einbaute.

Shade erwähnt Proust nur kurz in seinem Gedicht, wenn er gemeinsam mit Sokrates und Proust in Zypressenalleen spazieren geht und sich dabei unterhält: „the talks / With Socrates and Proust in cypress walks“ (Nabokov 2000: 35). Kinbote allerdings geht sehr genau auf Proust ein, indem er ihn rezipiert. Es wird der Erzähler Marcel als penible, widerliche und nicht immer logische zentrale Figur angeführt, der von jedem verhätschelt wird: „*Marcel*, the fussy, unpleasant, and not always plausible central character, pampered by everybody in Proust’s *A la recherche du Temps Perdu*“ (Nabokov 2000: 244). Für Kinbote (vgl. im Folgenden Nabokov 2000: 130) ist *À la recherche du temps perdu* Prousts ungestümes Meisterwerk, ein riesiges, makabres Märchen, ein Spargeltraum, jeder Verbindung zu tatsächlichen Vorkommnissen im damaligen Frankreich entbehrend: „Proust’s rough masterpiece was a huge, ghoulish fairy tale, an asparagus dream, totally unconnected with any possible people in any historical France“ (Nabokov 2000: 130). Im zweiten Teil von *Combray* des ersten Bands von *À la recherche du temps perdu*, ist Spargel das zentrale Motiv. Es wird nicht nur über des Pfarrers „häßliche kleine Spargel“ (Proust 2010: 79) gewitzelt, oder die Schwangerschaft des Küchenmädchens mit dem Spitznamen „Nächstenliebe von Giotto“ (Proust 2010: 115 et passim) anzüglich mit dem Spargel assoziiert. Proust malt auch ein Bild mit Worten. Er versieht den Spargel mit Farben von Rosa bis Azur, wertet ihn zu Wunderwesen auf und versieht das Bild zum Schluß auch noch mit einem olfaktorischen Sinneseindruck:

[M]ein ganzes Entzücken aber galt den Spargeln, die in Ultramarin und Rosa getaucht waren und deren in Malve und Azur sacht eingetunkter Kopf sich unmerklich nach unten zu abstuft (bis hinab zu den Überresten feuchten Erdreichs), indes sich eine Farbenpracht entfaltet, die nicht von dieser Welt ist. Es kam mir vor, als zeugten diese himmlischen Farbentöne von irgendwelchen Wunderwesen, die sich zum Spaß in Gemüse verwandelt hatten — nicht ohne daß ich durch die Verkleidung ihres eßbaren festen Fleisches hindurch in diesen Farben der anbrechenden Morgenröte, diesen Andeutungen eines Regenbogens, diesem Erlöschen blauer Abende ihre kostbare Substanz ahnte und sogar noch die ganze Nacht hindurch wiedererkannte, wenn sie ihr dichterisch-derbes Possenspiel aufführten, worin sie, wie in einem Zauberstück von Shakespeare, die Verwandlung meines Nachttopfes in ein Parfumgefäß spielten ... (Proust 2010: 170)

Ein weiteres Mal wird eine Stelle aus *À la recherche du temps perdu* rezipiert. Kinbote bezeichnet sich selbst als sehr listigen Zemblaner („I am a very sly Zemblan“, Nabokov 2000: 131), als er, einer Episode aus dem fünften Band von *À la recherche*

du temps perdu nachempfunden, Sybil Shade für die erhoffte, aber nicht erfolgte Einladung zu John Shades Geburtstagsfeier rügt. Er übergibt ihr seine Ausgabe des Werkes, in der er eine ganz bestimmte Passage hervorhebt:

I had brought with me in my pocket the third and last volume of the *Bibliothèque de la Pléiade* edition, Paris 1954, of Proust's work, wherein I had marked certain passages on pages 269-271. Mme de Mortemart, having decided that Mme de Valcourt would *not* be among the 'elected' at her soirée, intended to send her a note on the next day saying 'Dear Edith, I miss you, last night I did not expect you too much [...] because I know you are not overfond of this sort of parties which, if anything, bore you.' (Nabokov 2000: 131)

In Kinbotes *Bibliothèque de la Pléiade* Ausgabe²¹ von 1954 markierte er bestimmte Textstellen auf den Seiten 269 bis 271, in denen Madame de Mortemart beschloss, Madame de Valcourt nicht zum elitären Zirkel ihrer Abendgesellschaft zu zählen. Stattdessen sandte sie ihr am nächsten Tag eine Entschuldigung, deren Wortlaut war: Liebe Edith, ich vermisse dich. Letzte Nacht erwartete ich dich nicht besonders, weil ich weiß wie sehr dich diese Art von Feier langweilt.

4.4.5. William Shakespeare

In seinen *Lectures on Russian Literature* spricht Nabokov (vgl. im Folgenden Nabokov 1981: 106) Shakespeares überwältigendes Genie an und wie er sowohl im Publikum als auch im Leser im Angesicht wahrer Kunst Freude, Seeligkeit und ein spirituelles Virbrieren auslöse. Die Verfasserin ist der Ansicht, die zahlreichen intertextuellen Verweise auf Shakespeares Texte rühren von dieser Bewunderung her. Zur Erinnerung werden sie im Folgenden noch einmal zusammengefasst.

Neben der Kontamination durch *The Life of Timon of Athens* sind in *Pale Fire* Referenzen zu anderen Werken Shakespeares zu finden, wie etwa implizite Anspielungen auf *The Tragedy of Othello, the Moor of Venice*: „I would certainly have him attired according to the old romanticist notion of a Moorish prince, had I been a northern king” (Nabokov 2000: 229). Explizite Hinweise auf die Tragödien *The Tragedy of Coriolanus* („the three traverse streets, Academy Boulevard, Coriolanus Lane and Timon Alley”, Nabokov 2000: 102) sind ebenso unübersehbar wie Nennung der Dramen *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* und *The History of King Lear* („get drunk on the poetry of Hamlet and Lear“, Nabokov 2000: 125). *A Midsummer Night's Dream, The Most Excellent and Lamentable Tragedy of*

²¹ Die Buchreihe *La Bibliothèque de la Pléiade* des Verlags Gallimard veröffentlicht seit 1931 französische Werke des Literaturkanons. Zwei der Ausgaben der *Bibliothèque de la Pléiade* von 1954 und eine aus 1957 sind Prousts *À la recherche du temps perdu* gewidmet. Dies ist online nachzulesen unter:

Les Collections des Éditions Gallimard. *La Bibliothèque de la Pléiade*. www.gallimard.fr 2006. <<http://www.gallimard.fr/collections/pleiade.htm>> Letzter Zugriff 19/02/2012.

Romeo and Juliet und Shakespeares Sonnette werden angesprochen als: „anybody can flip through a *Midsummer-Night's Dream* or *Romeo and Juliet*, or, perhaps the *Sonnets* and take his pick“ (Nabokov 2000: 189).

Die mit Abstand dominanteste Markierung zu Shakespeare erfolgt auf die 1623 als Folio erschienene Tragödie *The Life of Timon of Athens*. Auf der Suche nach einer weiteren Phrase, die John Shade als Titel für sein Gedicht verwenden könnte, fleht er in Zeile 957 seines Gedichts Shakespeare an: „But *this* transparent thingum does require / Some moondrop title. Help me, Will! *Pale Fire*“ (Nabokov 2000: 57). Intertextuelle Marker sind hier die partielle Identifizierung des Autors sowie die Kursivstellung der aus dem Referenztext entnommenen Phrase.

Kinbote bietet zu Beginn seines Kommentars eine seiner eigenen Varianten zu Shades Zeilen 39 und 40 an, woraufhin er den Prätext eindeutig offenlegt. Da er in seiner Blockhütte ohne Bibliothek auskommen muss, zieht Kinbote eine Ausgabe einer Shakespeareübersetzung seines Onkels Conmal heran, die er seit seiner Flucht aus Zembla mit sich trägt. Aus dieser übersetzt er die entsprechende Stelle aus dem Zemblischen zurück ins Englische.

One cannot help recalling a passage in *Timon of Athens* (Act IV, Scene 3) where the misanthrope talks to the three marauders. Having no library in the desolate log cabin where I live like Timon in his cave, I am compelled for the purpose of quick citation to retranslate this passage into English prose from a Zemblan poetical version of *Timon* which, I hope, sufficiently approximates the text, or is at least faithful to its spirit:

The sun is a thief: she lures the sea
and robs it. The moon is a thief:
he steals his silvery light from the sun.
The sea is a thief: it dissolves the moon. (Nabokov 2000: 66)

Zuerst benennt er die genaue Stelle des Referenztextes, aus der der Titel für das Gedicht „Pale Fire“ entnommen ist: „Timon of Athens (Act IV, Scene 3)“ (wie in obigem Zitat). Daraufhin rezipiert er sie: „where the misanthrope talks to the three marauders“ (wie in obigem Zitat). Dann paraphrasiert Kinbote die Stelle. Die Übersetzung aus dem Zemblischen (vgl. im Folgenden Boyd 1999: 42) weist nicht nur die typischen drolligen Entstellungen von Übersetzungen zweiter Hand auf, sondern zeigt auch die Herkunft des Titels von Shades Gedicht.

Noch eine Anspielung auf *Timon of Athens* lässt sich in des Königs Ehe finden. König Charles empfindet keine Sinnlichkeit für seine angetraute Disa, sehr wohl aber für die jungen Männer, mit der er Disa betrügt, wie der bartstoppelige Phrynia und der hübsche Tiamandra: „prickly-chinned Phrynia“ und „pretty Timandra“ (Nabokov 2000: 167). Sowohl Phrynia als auch Timandra sind Figuren in Shakespeares *Timon*

of Athens. In dem Stück sind sie Frauen, die einer zweifelhaften Profession nachgehen.

Kinbotes homophile Neigung wird nicht nur durch die Bedeutungserweiterung obiger und anderer Textstellen deutlich (siehe dazu Kapitel 4.1.). Auch Shades nach Plagiat anmutender Praktik sich Titel für seine eigenen Werke von anderen zu holen, und Kinbotes Verurteilung dessen werden aufgrund einer sinnerweiternden Stelle zu Shakespeares *Timon of Athens* deutlich: „See it and condemn the fashionable device of entitling a collection of essays or a volume of poetry – or a long poem, alas – with a phrase lifted from the more or less celebrated poetical work of the past“ (Nabokov 2000: 189). Kinbote kritisiert hier Shades Kunstgriff, eine Aufsatzsammlung, einen Gedichtband oder auch nur ein langes Gedicht mit einem Titel zu versehen, der einem mehr oder weniger gefeierten literarischen Werk der Vergangenheit entnommen wurde. Dies wiederholt er im Index unter dem Eintrag „Kinbote, Charles, Dr“ wie folgt: „his severe criticism of quotational titles, from *The Tempest* etc., such as ‘pale fire’, etc.“ (Nabokov 2000: 243). Im Kommentar zu Zeile 957 (vgl. im Folgenden Boyd 1999: 42) verneint Kinbote, die genaue Herkunft der Phrase „Pale Fire“ zu kennen. Dieses Leugnen bestärkt den Eindruck, wie sehr Kinbote von sich selbst eingenommen ist und wie wenig ihn eigentlich Shades Gedicht interessiert. Der einzige Grund, warum er mit allen Mitteln versucht, dem Gedicht Parallelen aus seinem eigenen Leben aufzuzwingen (vgl. im Folgenden Boyd 1999: 41ff), ist es zu dem Werk zu machen, das Kinbote ursprünglich von Shade erwartete.

Timon of Athens kontaminiert *Pale Fire* in so hohem Maße, dass Shakespeares Tragödie ein ständiger Begleiter des Romans ist, so wie die Taschenbuchausgabe von Conmalls Übersetzung von Shakespeares *Timon of Athens* der ständige Begleiter des Königs ist. Kinbote betont mehrmals, er lebe in einer Blockhütte, in welcher er den Kommentar zu „Pale Fire“ verfasst, wie in einer Timon’schen Höhle: „where I live like Timon in his cave“ (Nabokov 2000: 66) und „his [Kinbote, Anm.d.Verf.] having no library in his Timonian cave“ (Nabokov 2000: 242). Vor allem aber macht uns Kinbote deutlich, dass „a thirty-two volume edition of *Timon of Athens* translated into Zemblan by his [Kinbote, Anm. d. Verf.] uncle Conmal“ (Nabokov 2000: 101) den König bei seiner Flucht auf Schritt und Tritt begleitet. König Charles hat eben diese Ausgabe, „the tiny volume of *Timon Afinsken*“ (Nabokov 2000: 104), in jenem leeren Schrank gefunden, der zu dem Tunnel führt, welcher unterirdisch die „Timon Alley“ (Nabokov 2000: 102) kreuzt. Der König nahm das Büchlein, „Conmal’s versions of Shakespeare [...] *Timon Afinsken*, of Athens“ (Nabokov 2000: 247), an sich und führt

es seither als Glücksbringer mit sich. Wie bereits erwähnt, erklärt Kinbote im Kommentar zu Zeile 957, er habe nur jene kleine Ausgabe des *Timon of Athens* auf Zemblisch bei sich, in der sich sicher nichts finden ließe, das ein Äquivalent zu „Pale Fire“ darstellen könnte: „It certainly contains nothing that could be regarded as an equivalent of ‘pale fire’“ (Nabokov 2000: 224). Nach Meinung der Verfasserin stellen all diese Hinweise auf den Ursprung der Phrase „pale fire“ (wie in obigem Zitat) Kinbotes Versuch dar zu beweisen, dass das Gedicht an seine Geschichte angelehnt ist und nicht umgekehrt.

Die Bedeutung des Titels *Pale Fire* (vgl. im Folgenden Grabes 1995: 507) mag unterstreichen, dass Shades Lyrik nur eine fahle Reflexion der erlebten Gefühle bieten kann. Auf das Thema der Sterblichkeit in Shades Gedicht angewandt, kann es darauf hinweisen, dass die Zeit vom Leben stiehlt. Aber Shade selbst stiehlt von anderen Autoren. Somit ist Shade als Schattenautor ein bloßer Dieb, der das Licht anderer nur reflektiert. Die Bedeutung des Titels *Pale Fire* hat eine weitere Dimension (vgl. im Folgenden Grabes 1995: 509), denn auch Kinbote stiehlt das fahle Feuer eines Anderen.

Wird Kinbotes Werk als literaturwissenschaftlicher Kommentar gesehen, dann ist *Pale Fire* die ultimative Parodie darauf. Trotz des Anscheins der wissenschaftlichen Form von *Pale Fire* bleibt es letzten Endes doch nur ein Roman. Kinbote ist bei Weitem kein gewissenhafter Editor, der sich voll und ganz dem Werk eines Anderen widmet. Er projiziert seine eigene Fantasie auf Shades Gedicht nur, um im Glanz dessen aufzugehen und sich in *Pale Fire* zu verewigen.

Wir halten fest, dass Nabokov Puschkin, Tschechow, Tolstoi, Proust und Shakespeare Tribut zollte, indem sich ihre Spuren in *Pale Fire* zeigen. Im Falle Puschkins ist es die Form, die an Nabokovs Übersetzung des *Eugen Onegin* erinnert. Eine Affinität zu Tschechow entsteht durch die parallelen Motive. Tolstoi wird dezidiert erwähnt, ebenso wie Proust und Shakespeare, die ferner rezipiert werden. Nabokovs Faszination mit westeuropäischen Dichtern ist deutlicher zu spüren, da auf sie viel genauer eingegangen wird.

Pale Fire ist aber keine Lobeshymne auf Werke, die Nabokov für wert- und sinnvoll erachtete. Es werden auch überschätzte Größen des Literaturkanons angegriffen, allen voran Dostojewski, der für Nabokov ein rotes Tuch zu sein schien. Aber auch T.S. Eliot wird verunglimpft. Hinweise auf die beiden in *Pale Fire* werden im Folgenden diskutiert.

4.4.6. Fjodor Dostojewski

Nabokovs tiefe Aversion Dostojewski gegenüber (vgl. im Folgenden McLean 1995: 264) wurde anfangs darauf zurückgeführt, dass er mit dieser Haltung andere schockieren wollte. Es wurde jedoch allmählich ersichtlich, dass Nabokovs Abneigung tief und fest saß. Nicht nur, dass Nabokov (vgl. im Folgenden Nabokov 1981: 130) Dostojewski für einen nicht so großen Schriftsteller wie Tolstoi, Puschkin oder Tschechow hielt, er fand auch, dass Dostojewski seine Geschichtswelten zu hastig kreierte, ohne die Harmonie und Bescheidenheit, die erforderlich sind, um eine simple Geschichte zu einem Meisterwerk zu erheben. Für Nabokov (1981: 98, vgl. dazu auch Nivat 1995: 398) war Dostojewski ein Schriftsteller zweiter Klasse, der zwar flüchtige Momente exzellenten Humors bewies, aber sonst langatmigen und farblosen Platitüden verfiel. Dostojewskis Vorliebe für das Stolpern menschlicher Würde empfand Nabokov (1981: 129) näher an der Farce als an der Tragödie. Nichtsdestotrotz bezeichnete er *Die Brüder Karamasov* als die perfekte Kriminalgeschichte: „*The Brothers Karamazov* is the most perfect example of the detective story technique as constantly used by Dostoevski in his other novels.“ (Nabokov 1981: 131). John Shade bezieht sich in seinem Gedicht „Pale Fire“ auf Dostojewski, genauer auf „Fra Karamazov“ (Nabokov 2000: 48). Kinbote erwähnt in seinem Kommentar nur kurz den mechanischen Dostojewskischen Klamauk: „mechanical Dostoevskian rows“ (Nabokov 2000: 130).

Nabokov wusste über die Muster und Themen in Dostojewskis Werken detailliert Bescheid. Dostojewski (vgl. im Folgenden Nabokov 1981: 109) schrieb in erster Linie Kriminalgeschichten, in denen jeder Charakter, wenn er erst in der Handlung integriert war, bis zum bitteren Ende statisch blieb. Damit ähnelten sie Schachfiguren in einem Schachspiel. Allerdings konnte Dostojewski den Leser fesseln, bereitete die Höhepunkte seiner Geschichten wunderbar vor und verstand es, die Spannung meisterhaft zu halten. Beim erneuten Lesen aber gehe das Überraschungselement verloren und die Geschichten wären mit einem Mal nicht mehr so aufregend. Nabokov (vgl. im Folgenden Nivat 1995: 400) mochte durchaus die Handlung von Dostojewskis Kriminalromanen, er verachtete jedoch die mitschwingenden philosophischen und religiösen Botschaften. Solche Botschaften konnte Nabokov nicht verzeihen. Dies war (vgl. im Folgenden Nabokov 1981: 143) der einzige Kritikpunkt, den er zu Tolstois *Anna Karenina* vorbrachte. Solche Botschaften waren zum Beispiel der Grund dafür, warum er (vgl. im Folgenden Kopper 1995: 60) Pasternaks *Doktor Schiwago* nichts als das Werk eines seligen

Bolschewiken nannte. Nabokov (vgl. im Folgenden Diment 1995: 735) sah den Erfolg des Romans völlig unbegründet, nicht nur weil der Roman mit seiner *Lolita* konkurierte, sondern auch weil laut Nabokov Pasternak und seine Fans linguistische Eigenheiten mit tiefgreifenden Gedanken verwechselten. Darüber hinaus (vgl. im Folgenden Nivat 1995: 398) strotzte *Doktor Schiwago* von übertriebenem Sentimentalismus. Kinbote fungiert diesbezüglich als Sprachrohr, denn er erwähnt nur verächtlich sowjetische Errungenschaften wie Pasternaks Roman: „Soviet achievements including *Dr Zhivago*“ (Nabokov 2000: 209).

Nabokov (1981: 104) verabscheute Dostojewskis Eigenart, sich in seinen Geschichten in menschlichem Leid zu suhlen. Außerdem fragte er sich, wie (vgl. im Folgenden Nabokov 1981: 109) Dostojewski dem Realismus zugeschriebene menschliche Erfahrungen als realistisch bezeichnet werden können, wenn er durchwegs neurotische und verrückte Hauptcharaktere zeichnet. Dieses Urteil Nabokovs (vgl. im Folgenden McLean 1995: 266) kommt überraschend, stammt es doch von einem Autor, der seine Geschichten zu Studien der Perversion und der psychisch Kranken ausbaute.

Wie wir gesehen haben, werden sowohl Dostojewski als auch Pasternak in *Pale Fire* nur spärlich erwähnt. Ebenso verhält es sich mit T.S. Eliot, wie im Folgenden gezeigt wird.

4.4.7. T.S. Eliot

Nabokov (vgl. im Folgenden Diment 1995: 734f) bevorzugte eher traditionelle Lyrik, obwohl er für innovative und experimentelle Prosa bekannt war. Als Eliots *Waste Land* 1922 publiziert wurde, sah sich Nabokov noch in erster Linie als konservativer Dichter und kritisierte heftigst die Ikonen moderner Lyrik, die er (vgl. im Folgenden Nabokov in Diment 1995: 735) ekelhaft protzig fand. Nabokovs (vgl. im Folgenden Peterson 1995: 471 und Foster 1995: 479) Geringschätzung der Metaphysischen Dichter und in weiterer Folge von T.S. Eliot als modernen Verfechter derselben kommt in *Pale Fire* deutlich zum Ausdruck. Im Gedicht „Pale Fire“ beschreibt John Shade, wie (vgl. Nabokov 2000: 39f) sich Hazel für den Englischunterricht vorbereitet und dabei Sybil nach der Bedeutung der Worte „*grimpen*“, „*chtonic*“ und „*sempiternal*“ fragt. Diese Wörter entstammen T.S. Eliots *Four Quartets*. Leser moderner Lyrik (vgl. im Folgenden Boyd 1999: 108) erkennen die graphemisch durch Kursiva hervorgehobenen Wörter in Nabokovs Text.

In „East Coker“, einem Teil aus Eliots *Four Quartets*, ist von einem dunklen Wald die Rede, von einem Brombeerstrauch, der am Rande eines Morasts²² liegt: „in a dark wood, in a bramble, / On the edge of a grimpen“ (Eliot 1943: 26). „[C]hthonic“ finden wir in Eliots „The Dry Salvages“ als dämonische Mächte der Titanen, da „chthonisch“ ein Kollektivum für die Titanen ist: „dæmonic, chthonic / Powers“ (Eliot 1943: 45). „[S]empiternal“, zu Deutsch „immerwährend“, ist in „Little Gidding“ im Zusammenhang mit der Wintersonnenwende erwähnt, die sich durchnässt auf ewig dem Sonnenuntergang entgegenstreckt: „Midwinter spring is its own season / Sempiternal though sodden towards sundown“ (Eliot 1943: 49).

Nabokov kritisierte T.S. Eliot bei jeder Gelegenheit, so auch in *Pale Fire*, wo er Shade als Sprachrohr benutzte, wenn dieser die Hausübung seiner Tochter als künstliches, modernes Gedicht bezeichnet, das angeblich ein Beleg für engagierte und fesselnde englische Literatur sein soll. Was das auch heißen mag, es interessiere niemanden wirklich: „some phony modern poem that was said / In English Lit to be a document / ‘Engazhay and compelling’ – what this meant / Nobody cared“ (Nabokov 2000: 40). Kinbote meint zu Hazels Lese- und Lernepisode, dass er wahrscheinlich errät, welches Gedicht mit Shades Zeilen gemeint ist, aber ohne es beweisen zu können, würde er nicht wagen, den Namen des Autors preiszugeben. Wie dem auch sei, sinniert Kinbote weiter, er missbilligt den böswilligen Seitenhieb seines Freundes Shade auf die herausragendsten zeigenössischen Dichter:

I believe I can guess (in my bookless mountain cave) what poem is meant; but without looking it up I would not wish to name its author. Anyway, I deplore my friend’s vicious thrusts at the most distinguished poets of his day.
(Nabokov 2000: 154)

Auf Eliots *The Waste Land* macht uns Kinbote aufmerksam, denn er kritisiert Shades seltsame Paarung von „again“ und „explain“ an der Stelle, in der Shade beschreibt, wie seine Frau ihrer Tochter die Bedeutung des Wortes „grimpen“ vorsichtig erklärt. Kurze Zeit darauf fragt Hazel ihre Mutter nach der Bedeutung des Wortes „chthonic“, was diese auch erklärt:

‘Mother, what’s *grimpen*?’ ‘What is what?’ ‘Grim Pen.’
Pause, and your guarded scholium. Then again:
‘Mother, what’s *chthonic*?’ That, too, you’d explain
‘[...] And what does *sempiternal* mean?’ (Nabokov 2000: 39f)

Dass Shade „wieder“ mit „Feder“ und nicht mit „erklären“ paarte, ergibt für Kinbote einen holprigen Reim, den er recht sonderbar findet: „John Shade [...]“

²² „[G]rimpen“ (vgl. Im Folgenden Boyd 1999: 193) birgt einen Bezug zum „Grimpen Mire“ (Conan Doyle 1986b: 59 et passim) in Conan DoYLES *The Hound of the Baskervilles*. In diesem Roman ertrinkt Holmes’ Widersacher im Morast des Grimpen Mire.

rhymed 'again' with 'pen' and not with 'explain.' The adjacent position of these rhymes is curious" (Nabokov 2000: 154). In *The Waste Land* reimt Eliot „men“ mit „again“ an der Stelle, an der der Figur Stetson zugeredet wird, seinen Hund, den besten Freund des Menschen, vom Grab seiner Erinnerungen fernzuhalten, ansonsten würde er diese Leiche mit seinen Krallen wieder ausgraben: „Oh keep the Dog far hence, that's friend to men, / Or with his nails he'll dig it [die Leiche von Stetsons Erinnerungen, Anm. d. Verf.] up again!“ (Eliot in Kermode & Hollander 1973b: 1986).

Zusammenfassung

Die intertextuelle Ebene von *Pale Fire* verdeutlicht Nabokovs Meinung über unter- und überschätzte Autoren. Dadurch wandelt sich *Pale Fire* zum Vehikel für Nabokovs Literaturkritik. Puschkin wurde von Nabokov verehrt. Der Roman *Pale Fire*, der parallel zur seiner Bearbeitung einer Übersetzung von *Eugen Onegin* entstand, zeigt hohe Beeinflussung in Bezug auf die außergewöhnliche Form des Romans, der in einem fiktiven kritischen Apparates verpackt ist. Hier sind auch Parallelen zu Nabokovs Lermontov-Übersetzung nicht von der Hand zu weisen. Tschechow wurde von Nabokov aufgrund der Schlichtheit seiner Narration geschätzt. Tolstois *Anna Karenina* war für Nabokov der Glanzpunkt russischer Literatur des 19. Jahrhunderts. Ähnlich wie bei Tschechow schätzte Nabokov Prousts Stil. In *Pale Fire* wird sein Hauptwerk *À la recherche du temps perdu* rezipiert. Shakespeare löste tiefe Bewunderung in Nabokov aus, was daran zu erkennen ist, wie sehr *Pale Fire* von Hinweisen zu einigen von Shakespeares Werken durchtränkt ist.

Nabokov machte auch seinem Groll gegenüber den in seinen Augen überbewerteten Schriftstellern Luft. Pasternaks Sentimentalismus wird ebenso angeschnitten wie Dostojewskis religiöse und philosophische Platitüden. Eliot wird als Vertreter moderner Lyrik herabgewürdigt, ganz besonders aber, weil er sich auf die Suche nach den Spuren der Metaphysischen Dichter des 17. Jahrhunderts begab.

Die Konzentration von intertextuellen Bezügen in *Pale Fire* ist nicht darauf zurückzuführen, dass Nabokov Literaturprofessor war und daher ein profundes Wissen des Literaturkanons besaß. Durch dieses Übermaß an intertextuellen Markierungen steuert Nabokov die Rezeption des Lesers. Dadurch tritt der eigentliche Dialog zwischen Autor und Leser in *Pale Fire* mehr in den Vordergrund als das Interesse am narrativen Text selbst. Intertextuell markierte Stellen dienen der Steuerung des Rezipienten. Zum einen erweitern sie den Erwartungshorizont des

Lesers, zum anderen wird vom Rezipienten viel Kontextwissen und intertextuelle Kompetenz verlangt. Der Grund, warum die vielen intertextuellen Stellen in *Pale Fire* so offensichtlich sind, ist nicht, die entsprechenden Referenztexte für den literarisch weniger kompetenten Leser transparent zu gestalten. Nabokov zielte vor allem auf jenen Rezipienten ab, der bereit ist, die Hinweise auf die literarischen Referenzen anzunehmen, und eine gewisse Resonanzbereitschaft in die Lektüre mitbringt. Nabokovs intertextuelle Bezüge sind interpretationsdienliche Instrumente, die den Rezipienten Nabokovs Ansichten über sinn- und wertvolle Literatur vermitteln.

5. CONCLUSIO

In *Pale Fire* begegnen wir dem unzuverlässigen Kommentator Charles Kinbote. Er ist ein Kritiker, der das Werk, welches sein kritischer Apparat eigentlich erläutern sollte, völlig ignoriert. Stattdessen behauptet er, nur er könne Shades Gedicht dem Leser näherbringen, da er es inspiriert hatte und er wüsste, wovon es eigentlich handelte. Indem er seine Geschichte unzertrennlich mit Shades Gedicht verschmilzt, versucht er, Unsterblichkeit zu erlangen.

In dieser Arbeit wurde untersucht, welche intertextuellen Markierungen Vladimir Nabokovs Roman *Pale Fire* anreichern. Durch die besondere Schwerpunktsetzung wurde die Auswahl der intertextuellen Stellen auf die Hinweise auf Housman, Gide, Proust und Goethe beschränkt, die Kinbotes Homosexualität und Pädophilie zum Vorschein bringen. Seine Todessehnsucht wird durch Bezüge zu Donne und Shakespeare dargestellt. Obwohl Kinbote versucht, Beweise dafür zu erbringen, dass er der König von Zembla ist, kann er den Leser trotz der Hinweise auf Poe und Pope nicht davon überzeugen. Seine geistige Verwirrtheit wird durch Bezüge zu Swift angedeutet. Anstatt eines begabten Dichters, der Originalität schätzt, ist der Dichter Shade nur ein Imitator. Dies wird anhand der intertextuellen Hinweise auf Frost, Goethe, Housman und Pope offensichtlich.

Im Zentrum dieser Arbeit steht die Analyse dessen, was Nabokov mit der intertextuellen Anreicherung seines Textes erzielte und inwieweit sich die intertextuellen Hinweise sinnerweiternd auswirken. Es wurde gezeigt, dass Kinbote eine sehr facettenreiche Figur ist. Während er den Leser davon überzeugen möchte, dass Shade ein in jeder Hinsicht brillanter Mensch war, blickt der Leser anhand der intertextuell behafteten Stellen in Shades Gedicht hinter die Fassade und erkennt, dass Kinbote Shades mangelndes Talent nur in Kauf nimmt, solange er davon überzeugt ist, der Dichter verewigt seine Wahnvorstellung für die Nachwelt. Nabokov verwendete die intertextuellen Stellen hauptsächlich zur Steuerung der Rezeption und Manipulation des Lesers, denn die Hauptfiguren Shade und Kinbote werden erst mit Hilfe der sinnerweiternden Hinweise auf verschiedene Referenztexte zu dreidimensionalen Charakteren.

Darüber hinaus wurde in dieser Arbeit geklärt, welche Autoren des Kanons für Vladimir Nabokov in *Pale Fire* lobenswert erschienen und welche er als überschätzt erachtete. Der Roman *Pale Fire* ist nicht die Geschichte eines armen Irren, sondern das Produkt von Nabokovs Verachtung für die Literaturkritik. Die Hinweise auf

kanonisierte Literatur geben einen profunden Überblick über die verschiedenen Epochen der Literaturgeschichte, aber *Pale Fire* ist vor allem eine satirische Aufbereitung der Missstände gängiger Literaturkritik in Nabokovs Augen. Er macht sich über die akribische Kunst lustig, anhand schier zahlloser Regeln und vertrauenswürdiger Referenztexte einen literaturwissenschaftlich wertvollen kritischen Apparat zu erstellen, denn er selbst verbrachte mehr als ein Jahrzehnt damit, den wohl ausführlichsten Kommentar in der gesamten Literaturgeschichte zu erstellen: die 1200 Seiten langen Anmerkungen zu Pushkins *Eugen Onegin*. Dieser kritische Apparat entsprach jedoch nicht den gängigen Regeln, daher wurde er auch von den Kritikern abgelehnt.

Pale Fire erfordert aufgrund seiner Komplexität höchste Aufmerksamkeit seitens des Lesers. Der Großteil der intertextuellen Verweise wurde sehr transparent gestaltet. Andere Stellen jedoch erhalten nur durch wiederholte Lektüre und intensive Recherche Aussagekraft. Ob der Leser *Pale Fire* als unspektakulär und frustrierend empfindet oder geistreich und brillant, am Ende ist es eine subjektive Entscheidung, wie wir *Pale Fire* verstehen wollen. Welche Lesart von den vielen die Richtige ist – wenn es denn so etwas gäbe – bleibt jedem selbst überlassen.

BIBLIOGRAPHIE

- Abrams, M.H. & Greenblatt, S. (Hrsg.) *The Norton Anthology of English Literature. Seventh Edition. Volume 1.* New York, London: W. W. Norton & Company, Inc. 2000.
- Abrams, M.H. & Greenblatt, S. (Hrsg.) *The Norton Anthology of English Literature. Seventh Edition. Volume 2.* New York, London: W. W. Norton & Company, Inc. 2000.
- Allen, G. *Intertextuality.* London, New York: Routledge 2007.
- Appel, A & Nabokov, V. *An Interview with Vladimir Nabokov.* In: Wisconsin Studies in Contemporary Literature (1967) Heft 8/2, 127–152. JSTOR.
<<http://www.jstor.org/stable/1207097>> Letzter Zugriff 19/02/2012.
- Barthes, R. Der Tod des Autors, in: Jannidis, F. et al. (Hrsg.) *Texte zur Theorie der Autorschaft.* Stuttgart: Reclam 2000. 185–193.
- Beaujour, E.K. Translation and Self-Translation. In: Alexandrov, V.E. (Hrsg.) *The Garland Companion to Vladimir Nabokov.* New York: Garland 1995. 714–725.
- Boyd, B. *Nabokov's Pale Fire. The Magic of Artistic Discovery.* Princeton: Princeton University Press 1999.
- Boyd, B. *Shade and Shape in Pale Fire.* Zembla 1997.
<<http://www.libraries.psu.edu/nabokov/boydpf1.htm>> Letzter Zugriff 19/02/2012.
- Boyd, B. *Vladimir Nabokov. The American Years.* Princeton: Princeton University Press 1991.
- Brown, C. *Nabokov's Pushkin and Nabokov's Nabokov.* In: Wisconsin Studies in Contemporary Literature (1967) Heft 8/2, 280–293. JSTOR.
<<http://www.jstor.org/stable/1207106>> Letzter Zugriff 19/02/2012.
- Brown, E.J. *Nabokov and Pushkin (with Comments on New Translations of Eugen Onegin).* In: Slavic Review (1965) Heft 24/4, 688–701. JSTOR.
<<http://www.jstor.org/stable/2492899>> Letzter Zugriff 19/02/2012.
- Browning, R. *Pacchiarotto and how he worked in distemper: with other poems.* London: Smith, Elder & Co. 1876. Canadian Libraries Internet Archive 2006.
<<http://www.archive.org/details/pacchiarottoandhoobrowuoft>> Letzter Zugriff 19/02/2012.
- Browning, R. *Pippa passes. With an introd. by Arthur Symons and a portrait of Browning by J.C. Armytage.* London: W. Heinemann 1906. Canadian Libraries Internet Archive 2006.
<<http://www.archive.org/details/pipppasseswithanoobrowuoft>> Letzter Zugriff 19/02/2012.
- Conan Doyle, A. *The Complete Sherlock Holmes. Volume I.* New York et al.: Bantam Books 1986.
- Conan Doyle, A. *The Complete Sherlock Holmes. Volume II.* New York et al.: Bantam Books 1986.
- Couturier, M. *Which is to be Master in Pale Fire.* Zembla 1998.
<<http://www.libraries.psu.edu/nabokov/coutpf.htm>> Letzter Zugriff 19/02/2012.

- Davydov, S. Nabokov and Pushkin. In: Alexandrov, V.E. (Hrsg.) *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland 1995. 482–496.
- Diment, G. Strong Opinions. In: Alexandrov, V.E. (Hrsg.) *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland 1995. 685–695.
- Dolinin, A. Eugen Onegin. In: Alexandrov, V.E. (Hrsg.) *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland 1995. 117–130.
- Donne, J. *The Collected Poems of John Donne*. London: Wordsworth Poetry Library 2002.
- Drabble, M. (Hrsg.) *The Oxford Companion to English Literature*. Oxford: Oxford University Press 1995.
- Eco, U. Postscript to *The Name of the Rose*. In: Eco, U. *The Name of the Rose*. San Diego, New York, London: Harcourt Brace & Company 1994. 503–535.
- Eliot, T.S. *Four Quartets*. Orlando et al.: Harcourt, Inc. 1943.
- Eliot, T.S. *Selected Essays 1917 – 1932*. New York: Harcourt, Brace and Company 1932.
- English, J.F. *Modernist Joke-Work: "Pale Fire" and the Mock Transcendence of Mockery*. In: *Contemporary Literature* (1992), Heft 33/1, 74–90. JSTOR. <<http://www.jstor.org/stable/1208374>>. Letzter Zugriff am 19/02/2012.
- Fanger, D. Nabokov and Gogol. In: Alexandrov, V.E. (Hrsg.) *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland 1995. 420–428.
- Fitzgerald, M.H. (Hrsg.) *Poems of Robert Southey*. London: Henry Frowde 1909.
- Foster, J.B. Nabokov and Proust. In: Alexandrov, V.E. (Hrsg.) *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland 1995. 472–482.
- Foster, J.B. Nabokov and Tolstoy. In: Alexandrov, V.E. (Hrsg.) *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland 1995. 518–528.
- Frank, J. Lectures on Literature. In: Alexandrov, V.E. (Hrsg.) *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland 1995. 234–258.
- Frost, R. *The Poetry of Robert Frost*. New York: Henry Holt and Company 1979.
- Genette, G. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993.
- Gide, A. *Der Immoralist*. München: Deutscher Taschenbuchverlag 2006.
- Goldblatt, H. The Song of Igor's Campaign. In: Alexandrov, V.E. (Hrsg.) *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland 1995. 661–672.
- Grabes, H. Nabokov and Shakespeare: The English Works. In: Alexandrov, V.E. (Hrsg.) *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland 1995. 496–512.
- Greenblatt, S. (Hrsg.) *The Norton Shakespeare*. New York, London: W. W. Norton & Company 1997.
- Helbig, J. *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*. Heidelberg: Winter 1996.
- Housman, A. E. *The Collected Poems of A.E. Housman*. London: Wordsworth Poetry Library 2005.

- Housman, A.E. *Selected Prose*. Cambridge et al.: Cambridge University Press 1962.
- Irwin, M. Introduction. In: Housman, A. E. *The Collected Poems of A.E. Housman*. London: Wordsworth Poetry Library 2005. 7–22.
- Irwin, M. Notes. In: Housman, A. E. *The Collected Poems of A.E. Housman*. London: Wordsworth Poetry Library 2005. 179–184.
- Johnson, D.B. *Vladimir Nabokov's Solus Rex and the "Ultima Thule" Theme*. In: *Slavic Review* (1981) Heft 40/4, 543–556. JSTOR.
<<http://www.jstor.org/stable/2496262>> Letzter Zugriff 19/02/2012.
- Kaplan, J. *A Delineation of Botkin's Role in Pale Fire, & His Fate Beyond*. Zembla 2008. <<http://www.libraries.psu.edu/nabokov/kaplan1.htm>> Letzter Zugriff 19/02/2012.
- Karlinsky, S. Nabokov and Chekhov. In: Alexandrov, V.E. (Hrsg.) *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland 1995. 389–398.
- Keats, J. *Endymion. The Volume of 1820, and other poems*. Edited by W.T. Young. Cambridge: Cambridge University Press 1917. Canadian Libraries Archive.
<<http://www.gutenberg.org/files/24280/24280-8.txt>> Letzter Zugriff 19/02/2012.
- Kermode, F. & Hollander, J. (Hrsg.) *The Oxford Anthology of English Literature. Volume I*. New York, London, Toronto: Oxford University Press 1973.
- Kermode, F. & Hollander, J. (Hrsg.) *The Oxford Anthology of English Literature. Volume II*. New York, London, Toronto: Oxford University Press 1973.
- Kindermann, H. *Goethes Gedichte*. Leipzig: Reclam 1944.
- Kopper, J.M. *Nabokov's Art of Translation in Solus Rex*. In: *The Slavic and East European Journal* (1989), Heft 33/2, 255–274. JSTOR.
<<http://www.jstor.org/stable/309347>> Letzter Zugriff 19/02/2012.
- Krause, A. (Hrsg.) *Die Götter- und Heldenlieder der Älteren Edda*. Stuttgart: Reclam 2004.
- Lachmann, R. Intertextualität. In: Ricklefs, U. (Hrsg.) *Das Fischer Lexikon Literatur. Band 2*. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuchverlag 2002. 796–808.
- Lindow, J. *Norse Mythology: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals, and Beliefs*. New York et al.: Oxford University Press 2001.
- Lyons, J.O. *"Pale Fire" and the Fine Art of Annotation*. In: *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* (1967) Heft 8/2, 242–249. JSTOR.
<<http://www.jstor.org/stable/1207103>> Letzter Zugriff 01/02/2009.
- Maar, M. *Solus Rex. Die schöne böse Welt des Vladimir Nabokov*. Berlin: Berlin Verlag 2007.
- Martinez, M. Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis. In: Arnold H.L. & Detering, H. (Hrsg.) *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1999. 430–445.
- McCarthy, M. A Bolt from the Blue. An Introductory Essay. In: Nabokov, V. *Pale Fire*. London et al.: Penguin 2000. v–xxii.
- McLean, H. Lectures on Russian Literature. In: Alexandrov, V.E. (Hrsg.) *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland 1995. 258–274.

- Meyer, P. *Igor, Ossian, and Kinbote: Nabokov's Nonfiction as Reference Library*. In: *Slavic Review* (1988) Heft 47/1, 68–75. JSTOR. <<http://www.jstor.org/stable/2498839>> Letzter Zugriff 19/02/2012.
- Meyer, P. *Pale Fire as Cultural Astrolabe: The Sagas of the North*. In: *Russian Review* (1988), Heft 47/1, 61–74. JSTOR. <<http://www.jstor.org/stable/130444>> Letzter Zugriff 19/02/2012.
- Moennighoff, B. Paratexte. In: Arnold, H.L. & Detering, H. (Hrsg.) *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1999. 349–356.
- Muchnic, H. *Russian Poetry and Methods of Translation*. In: *Russian Review* (1970) Heft 29/4, 403–410. JSTOR. <<http://www.jstor.org/stable/127296>> Letzter Zugriff 19/02/2012.
- Nabokov, V. *Fahles Feuer. Marginalien. Ausgewählt und übersetzt von Uwe Friesel*. Hamburg: Rowohlt 1968.
- Nabokov, V. *Lectures on Literature*. San Diego et al.: Harcourt 1980.
- Nabokov, V. *Lectures on Russian Literature*. Orlando et al.: Harcourt 1981.
- Nabokov, V. *Pale Fire*. London et al.: Penguin Books 2000.
- Nivat, G. Nabokov and Dostoevsky. In: Alexandrov, V.E. (Hrsg.) *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland 1995. 398–402.
- Packman, D. *Vladimir Nabokov. The Structure of Literary Desire*. Columbia: University of Missouri Press 1982.
- Peterson, D.E. Nabokov and Poe. In: Alexandrov, V.E. (Hrsg.) *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland 1995. 463–472.
- Plett, F. (Hrsg.) *Intertextuality*. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1991.
- Poe, E.A. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. London et al.: Penguin Books 1982.
- Pope, A. *The poetical works of Alexander Pope. Volume II (1891)*. American Libraries Internet Archive 2008. <<http://www.archive.org/details/poeticalworksofa02pope>> Letzter Zugriff 19/02/2012.
- Proust, M. *Der Weg zu Swann*. Hamburg: Nikol Verlag 2010.
- Rabinowitz, P.J. *Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences*. In: *Critical Inquiry* (1977) Heft 4/1, 121–141. JSTOR. <<http://www.jstor.org/stable/1343045>> Letzter Zugriff 19/02/2012.
- Remington, C.L. *Lepidoptera Studies*. In: Alexandrov, V.E. (Hrsg.) *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland 1995. 274–283.
- Rosegrant, J. *Nabokov, Onegin, and the Theory of Translation*. In: *The Slavic and East European Journal* (1994) Heft 38/1, 13–27. JSTOR. <<http://www.jstor.org/stable/308543>> Letzter Zugriff 19/02/2012.
- Roth, P.A. *Critical Essays on Vladimir Nabokov*. Boston: G.K. Hall & Co 1984.
- Sisson, J.B. Nabokov and Some Turn-of-the-Century English Writers. In: Alexandrov, V.E. (Hrsg.) *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland 1995. 528–536.

- Socher, A.P. *Shades of Frost: A Hidden Source for Nabokov's Pale Fire*. Zembla 2005. <<http://www.libraries.psu.edu/nabokov/socher.htm>> Letzter Zugriff 19/02/2012.
- Swift, J. Cadenus and Vanessa. In: Swift, J. *The Works of Jonathan Swift*. London: Bickers & Son 1883. 429–454. Luminarium.org. <<http://www.luminarium.org/editions/cadenusvanessa.htm>> Letzter Zugriff 19/02/2012.
- Swift, J. *The battle of the books; with selections from the literature of the Phalaris controversy; edited by A. Guthkelch*. London: Chatto and Windus 1908. Canadian Libraries Internet Archive 2008. <<http://www.archive.org/details/battleofbookswit00swifuoft>> Letzter Zugriff 19/02/2012.
- Tammi, P. Pale Fire. In: Alexandrov, V.E. (Hrsg.) *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland 1995. 571–586.
- Todd, W.M. A Hero of Our Time. In: Alexandrov, V.E. (Hrsg.) *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland 1995. 178–184.
- Warner, N.O. *The Footnote as Literary Genre: Nabokov's Commentaries to Lermontov and Puškin*. In: The Slavic and East European Journal (1986) Heft 30/2, 167–182. JSTOR. <<http://www.jstor.org/stable/307594>> Letzter Zugriff 19/02/2012.
- Wilson, E. *The Strange Case of Pushkin and Nabokov*. In: The New York Review of Books (1965), Heft 4/12. NYREV. <<http://www.nybooks.com/articles/archives/1965/jul/15/the-strange-case-of-pushkin-and-nabokov>> Letzter Zugriff 19/02/2012.
- Zverev, A. Literary Return to Russia. In: Alexandrov, V.E. (Hrsg.) *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland 1995. 291–305.
- , *The Holy Bible*, King James Version. New York: American Bible Society 1999. Bartleby.com. <<http://www.bartleby.com/108/46/13.html>> Letzter Zugriff 19/02/2012.

ANHANG

ABSTRACT

Im Zentrum von „Intertextualität in Vladimir Nabokovs *Pale Fire*“ steht die Analyse dessen, was Nabokov mit der intertextuellen Anreicherung des Romans erzielte und inwieweit sich die intertextuellen Hinweise sinnerweiternd auswirken. Nabokov verwendete die intertextuellen Stellen hauptsächlich zur Steuerung der Rezeption und der Manipulation des Lesers, denn die Hauptfiguren Shade und Kinbote werden erst mit Hilfe der sinnerweiternden Hinweise auf verschiedene Referenztexte zu dreidimensionalen Charakteren.

Zu diesem Zweck werden jene Stellen analysiert, die ein genaues Bild der Hauptcharaktere Kinbote und Shade zeichnen. Bezüge zu Housman, Gide, Proust und Goethe heben Kinbotes Homosexualität sowie seine pädophile Neigung hervor. Darüber hinaus wird seine Todessehnsucht durch Hinweise auf Donne und Shakespeare verdeutlicht. Hinweise auf Poe, Pope und Swift unterstreichen Kinbotes geistige Verwirrtheit. Im Gegensatz zur facettenreichen Figur Kinbote steht der Dichter Shade, der weniger Originalität als Imitation schätzt. Dies wird anhand der intertextuellen Hinweise auf Frost, Goethe, Housman und Pope offensichtlich.

Darüber hinaus wird in dieser Arbeit geklärt, welche Autoren des Kanons für Vladimir Nabokov in *Pale Fire* lobenswert erschienen und welche er als überschätzt erachtete. Die Hinweise auf kanonisierte Literatur geben einen profunden Überblick über die verschiedenen Epochen der Literaturgeschichte, aber *Pale Fire* ist vor allem eine satirische Aufbereitung der Missstände gängiger Literaturkritik in Nabokovs Augen.

CURRICULUM VITAE

PERSÖNLICHE DATEN	Barbara Kopp geboren am 15. März 1974
SCHULBILDUNG 1980-1993	Privatvolksschule Sta. Christiana, 2700 Wiener Neustadt Bundesgymnasium Babenbergerring, 2700 Wiener Neustadt Bundesgymnasium Zehnergasse, 2700 Wiener Neustadt
STUDIUM 1993-2012	Anglistik und Amerikanistik Vergleichende Literaturwissenschaft