

Aage A. Hansen-Löve

**REMBRANDTS SCHNECKE.
NABOKOV'S SPIRALEN, GESCHENKE VON MANDEL'STAM SAMT
EINIGEN WIEDERHOLUNGSSCHLEIFEN**

Der Fund: *Conus genuanus*

Als es darum ging, für Johanna Renate Döring ein Geburtstagsgeschenk zu finden, ergab es sich, daß zur selben Zeit in Wien – wo ich auf der Suche nach dem Präsent war – eine Rembrandt-Ausstellung stattfand, in deren Rahmen eine schöne Auswahl der Graphiken und Gemälde des holländischen Meisters vorgeführt wurde. Neben all den großartigen Pinsel- und Griffelgespinsten nahm eine Graphik freilich, die gerade nicht zu den auffälligsten und geläufigsten „Rembrandts“ gehört, den Blick und vor allem die Phantasie gefangen: Es war eine auf den ersten Blick unscheinbare und irgendwie verloren dahängende Kaltnadelradierung in Postkartenformat, die schlichtweg nichts anderes dem Betrachter entgegenhielt, als eine nackte Schneckenmuschel (nach dem Katalog Die Schnecke, 1650, Wien Albertina, Rembrandt, Katalog Wien 2004, 301). Da eine gerahmte Reproduktion dieser Graphik im Museumsshop angeboten wurde, fiel die Entscheidung nicht eben schwer, eben dieses scheinbar so unscheinbare Bild als Geschenk auszuwählen.

Auf dem Weg nun aus dem einigermaßen fragwürdig renovierten Albertina-Palais Richtung Josefsplatz und also Nationalbibliothek durchschreitet man unweigerlich nach der Seitenwand der Augustinerkirche eine nicht zu lange Passage, in der seit ewigen Zeiten ein durchaus gediegener Naturalien- und Mineralienladen untergebracht ist, dessen betont sachliche und nie auf Blickfänge bemessene Auslagen wertvolle oder jedenfalls gewichtige Naturfunde anbieten. Zu meiner nicht geringen Überraschung stieß das beiläufig die Vitrine durchstreichende Auge auf eben jene Schneckenmuschel, welche eben erst bei Rembrandt zu sehen war. Der botanisch korrekte Name seiner indischen Kegelschnecke trägt den schönen Namen *Conus marmoreus*. Im klingelgesicherten Laden selbst erteilte sodann ein soignierter Herr, der sich als Eigentümer jener Naturkammer vorstellte, die fachkundigen Auskünfte über das ausliegende Schneckenwunder – im konkreten Fall ertaucht aus den Meerestiefen bei Senegal in 40-50 m Tiefe – und hier gestrandet zu einem mittleren Preis, tausende Kilome-

ter von seinem geheimnisvollen Wachstum entfernt. Kein *marmoreus* aber immerhin ein nahverwandter *conus genuanus*:

* Ingeborg und Stefan Hammer *	
A-1010 Wien, Augustinerstraße 9; Hofburg	
Mineral:	<i>Conus genuanus</i>
Fossil:	<i>Linne</i>
Fundort:	<i>Cosamance / Senegal</i>
Lokalität:	<i>40-50m Tiefe</i>
* * *	

Damit war also das dreidimensionale Pendant zu jener Darstellung gefunden, die bei Rembrandt den Triumph der krassesten Form von Unbescheidenheit feiert: ganz und gar versteckt zu sein in einer zweidimensionalen Oberfläche, unter der sich nichts anderes verbirgt als sie selbst: einmal als Zeichen und Zeichnung eines Naturobjekts, einmal dieses selbst oder jedenfalls ein ähnliches – unwiederholbare Species einer Art oder Gattung, die auf beruhigende Weise ihren Platz in der Linnéschen Nomenklatur gefunden hatte. Unser Exemplar sollte also in doppelter Gestalt zum Geschenk werden für Renate Döring und zum Logo, ja „Mythologo“ einer ihr gewidmeten Tagung, die im Juni 2004 unter dem Titel: „Lebensstadien“ veranstaltet wurde. Auf diesen Anlaß paßt unser *conus* aus einer ganzen Reihe von Gründen, erinnert er doch an das archetypische Motiv der Spirale, dem hermetischen Modell aller makro- wie mikrokosmischen Verlaufsformen, zugleich aber auch an jene Schriftrolle, die der Seher von Patmos zu verschlingen hatte. Hier kulminiert an der Schnittstelle zwischen Mythos und Mystik jene archaische Vorstellung vom Text als „Ausfaltung“ (*razvertyvanie*) eines Urtextes zu einer Textur, die ihrerseits wieder zu deren „Einfaltung“ (*svertyvanie*) in das verbale Konzentrat, den Samen des Wort-Namens rückverwandelbar ist.¹ Beiden Aus- und Einfaltungsformen der Textgenerierung waren eine ganze Reihe von Tagungen und Sammelbänden gewidmet, die immer wieder mit Renate Döring wie vielfach mit dem WSA zu tun hatten. Man denke an die Tagungen und Publikationen zur Mytho- und Psychopoetik, zu Chlebnikov und Mandel'stam, zu Nabokov und Belyj, zu „Mein Rußland“ und zu allem möglichen mehr.²

Das Aus- und Einfalten der Lebens- und Kunsttexte erfolgt pro- wie regressiv und durchläuft dabei Stadien, metamorphotische Perioden, „corsi i ricorsi“ einer Bahn, deren Kurven spiralförmig durchlaufen werden wollen. Einige Schleifen dieser Bewegung schnüren auch die folgenden Reminiszenzen zu einer Textrolle, die nun in schriftlicher Form mit den Beiträgen dieses Almanachbandes überreicht werden soll. Vielleicht können wir auf diesem etwas gewundenen Weg einige

unserer gemeinsamen Lieblingszitate aufsuchen, die sich nun schon seit so vielen Jahren zu immer neuen Denkfiguren verbinden lassen.

Belyjs Doppelspiralen

Für Andrej Belyj ist die Spirale der generische Ur-Sprung und die Lebens- wie Denkfigur des Symbolismus und seiner Lebens- wie Kunsttexte kat' exochen: Sie bildet das alles durchdringende Leit- wie Leidmotiv der großen Romane der 10er Jahre – besonders aber von *Peterburg* und *Kotik Letaev*. Einige grotesk verzerrte Theoreme zwischen Mathematik und Nietzsche finden wir in Belyjs stürmischem Essay „Linija, krug, spiral' – simvolizma“ (Linie, Kreis und Spirale des Symbolismus, in: *Trudy i dni*, 4-5, 1912, 13-22).³ Als Höhepunkt des Lebenskunstwerks des Symbolismus figuriert hier jener magische wie paradoxe „Augenblick“, in dem die Zeit vollends aufgehoben bzw. zum Stillstand gekommen scheint;⁴ ein solcher „Zeit-Punkt“ wäre dann zugleich ein Moment der „Zeitlosigkeit“ (ebd., 13). Ihr dient der wahre Symbolkünstler und seine Philosophie des ekstatischen Augenblicks der Begeisterung, dem die banale Linearität einer auf Evolution fixierten Fortschrittsgläubigkeit ebenso im Wege steht wie die „circuli vitiosi“ der dekadenten Frühmoderne: „Die Spirale geht aus dem Punkt hervor (...) Die Spirale ist eine Kreislinie“ (ebd., 17),⁵ die sich jeweils auf einen höheren wie weiteren Entwicklungsstand hochschraubt, wobei die Kreise sowohl vorwärts- als auch aufwärtsschreiten. Ausgehend von Nietzsches philosophischem Mythos der Ewigen Wiederkehr deklariert Belyj die Spirale als ideale Synthese der irreversiblen Linearität mit dem „Ring der Wiederkunft“ und damit dem Prinzip der Zirkularität (Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, IV, 287).⁶

Damit ist die konstruktive Denkfigur, der eigentliche Modul der (Symbol-) Kunst wie des Symbol-Lebens (wieder)entdeckt, der die Zyklizität mit der Evolution versöhnt, ohne in die fatale Wiederkehr desselben oder in die platte Dogmatik eines strammen Fortschrittsglaubens zu verfallen. Während Belyj in seinen philosophischen Diskursen jener Zeit immer wieder an den Rand einer paranoiden Polemik gerät – und nicht selten darüber hinaus –, gelingt auf wunderbare Weise diese Versöhnung von Linie und Kreis in der spiralischen Entfaltung seiner epochalen Romane *Peterburg* und *Kotik Letaev*. Im mythopoetischen Werk gewinnt das Vorwärtstreben der Gedächtnisschleifen eine labyrinthische, nonlineare, prähistorische und somit fabellose Fabulosität, die in sich die Punktualität der Widersprüche ebenso übersteigt, wie sie die bloße Linearität von Verlaufsformen devolutioniert.

So gut wie alle Myth(olog)en stimmen darin überein, daß die archetypische Erzählung – im Grunde ein terminologisches Oxymoron – in sich spiralisches strukturiert ist und damit die Mittelpunktlosigkeit und Ungerichtetheit des ima-

ginären, mythisch-unterbewußten „Raumes“ bzw. Feldes nach dem Modell/Modul der Motiventfaltung vertextet, verflüchtigt, verdampft.⁷ Kultur, Kunst, Literatur erscheinen dann als der paradoxe Versuch, das Unmögliche immer wieder zu wagen, nämlich die Nichtlinearität einer Gedächtnisspur in die Erinnerungsschleife einer narrativen Entfaltung zu bannen. Was in der Mythopoesie der Symbolisten zur Jahrhundertwende um 1900 noch eher auf dem Weg der thematischen Beschwörung einer poetisierten Gedankenlyrik vorgetragen wurde, nimmt dann in Belyjs „Roman-Mythen“ die labyrinthisch-spiralische Gestalt einer entnarrativierten Erzählung an.

Die Polarität von Sein und das Nicht(s) wird über die Figuren des Werdens vermittelbar – so die Uraltformel einer Philosophie der Prozessualität, wie sie bei Heraklit in einer sprunghaften Frühform fragmentarisch erhalten ist. Die mythopoetischen Kosmogonien der Symbolisten in Rußland – von Annenskij, Ivanov, Gorodeckij über Blok zu Belyj oder Bal'mont – können sich nicht genug verausgaben im Preisen des Spiralischen, für das immer neue/uralte Bilder entwickelt werden: „Eiförmige Atome jagen dahin. Ihre Wege sind spiralsche Umläufe. | In unserer sichtbaren Erscheinungswelt jagt das unsichtbare Weltall dahin, | Und Spiralen entweichen in Spiralen, im Unsichtbaren [stehen] ovale Sonnen, | Unerreichbar in der Kleinheit der Erde, die unwandelbare Planetarität der Staubkörnchen.“ („Яйцевидные атомы мчатся. Путь их – орбиты спиральныя. | В нашем видимом явственном мире незримая мчится Вселенная. | И спирали уходят в спирали, в незримости – солнца овальные, | Непостижныя в малости земли, планетность пылинок.“ Bal'mont, *Pljaska atomov*, 1905, 208)⁸

Die heraklitische Idee des ewigen Kreisens, in dem Anfang und Ende, ja jegliche Polarität sich auflöst, ohne zu verschwinden oder „gelöst“ zu werden, diese Form der paradoxalen Gleichsetzung von Kreismittelpunkt und Peripherie erhält den Namen Gottes und wirkt fort in den ersten philosophischen Mythen ebenso wie in der areopagitischen negativen Mystik und ihren Apophasien.⁹ Nicht zufällig ist es dann auch der wiederholte Hinweis auf Heraklits „Alles fließt“, der sich mit dem labyrinthisch verzweigten Leitmotiv der Spirale zu Belyjs Roman *Kotik Letaev* entfaltet (ebd., 67):¹⁰ aus dem kosmogonischen Urwirbel (dem *roj*) ebenso wie dem der präverbalen Bewußtseinsgenese des Kleinkindes kreist das „Gedächtnis“ dem Bewußtsein entgegen (als „Rhoia“) – während dieses sich, aus der Retrospektive des Erwachsenen, spiralisch im Gegenstrom zurückwindet (als „Antirhoia“), erzählend und damit erinnernd zum „Gedächtnis des Gedächtnisses“ heimkehrt.¹¹

Damit verdoppelt sich nicht nur das Kraftfeld von Mnemosyne, sondern auch die Spirale zur Doppelhelix des „Bewußt-Los-Werdens“; die zweifach gegenläufige Wendeltreppe einer retrospektiven und rückschreitenden Erzählweise windet sich einem Gedächtnisfeldes entgegen, das sich – fast wörtlich übereinstim-

mend mit Nabokovs „Texturen der Zeit“ – ornamental ausbreitet: „...die Zeiten sind – Wiederholungen der T a p e t e n m u s t e r : Augenblick auf Augenblick – Muster auf Muster; ihre Linie zeigte in meine Ecke; unter der Linie eine weitere Linie; und unter dem Tag ein neuer Tag; ich häufte die Zeiten an; legte sie ab als Raum.“ (*Kotik Letaev*, 38).

Der „Schwarm“ (*roj*) formiert sich im kindlichen Vorbewußten zunächst in ein „Kreisen“, die Vorform des Ichs bildet ein platonisches Kugelstadium, dem sich spiralsch die Lebenslinien entwinden und zu Texturen verflechten (ebd., 48f.). „Ma-Ma“ und „Pa-Pa“ – neben allen Tanten und Onkeln – kehren wieder nach Strich und Faden, um so den Knaben aufzuteilen in ein unauflösliches „double bind“, das auch die „Schere im Kopf“ nicht zu trennen vermag. Immer sind es die Doppelwörter, das vielfache Echo der Reduplikationen, die aus dem unendlichen Spiegelkabinett des Weltlabyrinths zurückhallen. Einmal finden sich die Spiralen auf den Tapeten, einmal in den Spinnennetzen aller möglichen Gewebe und Klöppelgardinen (ebd., 72f), wenn es um die Mutterwelt geht („ – auf tanzenden Klöppelspiralen torkeln von den Tapeten entflammte Horden roter Abendsonnen“, ebd., 76),¹² oder sie schrumpfen auf geometrische Formeln in der väterlichen Mathematik (78ff.). Hier entfaltet sich aus dem magischen Ursprung das Geflecht der Linien zu abstrakten Begriffen und geometrischen Formen, die das „Gewand der Welt“ in eine rhythmische Ordnung versetzen: „Dies ist *Gedächtnis an das Gedächtnis*: es ist – Rhythmus; es ist – Musik der Sphäre, Musik des Landes – wo ich war vor der Geburt“ (82). Indem der erwachende Knabe ins Land der Väter und Mütter vordringt, liest er (sich) zugleich zurück im pränatalen Buch des Gedächtnisses. Im Gefäß des Auges wie in dem des Schädels bewegen sich „die grellen Spiralen“ der sprühenden Funken (86f.), aus denen der Makrokosmos in den kindlichen Mikrokosmos getragen wird.

So treten zwei Spiralen zusätzlich in Konkurrenz zueinander: die der mütterlichen Texturen und jene der väterlichen Figuren, die mythischen Hieroglyphen und die mathematischen Symbole des Pythagoras und seiner professoralen Nachfahren (90) „Zwei Linien schneiden sich in einem Punkt; ich werde zum *mathematischen* Punkt: und – verstumme [...] »Nicht Papas und nicht Mamas Kind«...“ (159)

Die Spirale in der Glasmurmur – Nabokov-Licht-Bilder

Wir sitzen in einem frühsummerlichen Park, es dunkelt schon leicht und wir – die kleine Gesellschaft, unsere Damen in Weiß, etwas bespitzt und die Herren durchaus sportlich oder auch schon darüber hinaus – wir sitzen verstreut und scheinbar auf immer entspannt inmitten dieses Garten-Paradieses, sagen wir in Vyra – oder ist es Lešino? – wenige Werst von St. Petersburg entfernt. Wir sitzen, plappern, klappern mit den Teetassen und schauen etwas zerstreut ins Grün

und eben auf ein weißes Rechteck mittendrin – aufgespannt an den Ecken mit diagonalen Seilen, die zwischen zwei kräftigen Lindenstämmen wie zwischen den Masten eines Seglers wippen: Und im Wehen des Abendwindes bebt und atmet auch die Leinwand, über die bisweilen gar ein Schauer läuft, der das Weiß kräuselt, wo alsbald Bilder – die Lichtbilder – aufflammen, entzündet durch das kompakte Strahlenbündel, das aus dem Projektor starr ins Abenddunkel schneidet.

Wir sehen das erste Bild.

Wir sehen die kleine Gesellschaft, die Damen in Weiß, etwas bespitzt und die Herren durchaus sportlich – sie sitzen verstreut (oder hieß es zerstreut?) und scheinbar auf immer gebannt inmitten ihres Paradies-Gartens, aus dem sie einige Jahre später für immer und nimmerwiederschen verjagt werden sollten. Sie sitzen – einige Werst von Petersburg entfernt und blicken, etwas zerstreut aus dem Weiß jener wehenden Leinwand, die zwischen den Linden ausgespannt sich im Abendwind kräuselt.

Wie ein großes weißes Auge blickt uns die Leinwand aus dem dunkelnden Grün an – und auf ihr die Gestalten, die ihrerseits vor sich hin schauen, deren Blicke durch jenes kompakte Strahlenbündel und die Linse des Projektors in uns eindringen. Selbst Zuschauer – werden wir betrachtet, und verfolgen die Zuschauer beim Zuschauen. Eine Stimme aus dem Off setzt ein: „Ich habe vor, ein paar Lichtbilder vorzuführen, doch möchte ich ihnen einige Angaben über ihre zeitlichen und örtlichen Umstände vorausschicken. Mein Bruder und ich sind in Petersburg geboren, der Hauptstadt des kaiserlichen Rußlands, er Mitte März 1900, ich elf Monate früher.“ (Vladimir Nabokov, *Andere Ufer*, 108)¹³

Die Stimme wird leiser, der Diaprojektor rauscht, klappernd schiebt sich das nächste Bild in den Lichtkegel: „Der Lehrer, der uns im Lesen und Schreiben unterrichtete, war der Sohn eines Tischlers. In der folgenden Laterna-magica-Serie zeigt mein erstes Lichtbild einen jungen Mann...“ (ebd., 110)

Ein Windstoß unterbricht den Vortrag, die Leinwand – Vorhang und Projektionsfläche zugleich – muß nachgespannt werden, während uns zwischendurch die hingeworfenen Sätze erreichen:

„Es geschieht nur selten, daß ich mir nicht ganz sicher bin, ob mir eine Erinnerung selber gehört oder ob ich sie aus zweiter Hand habe, doch in diesem Fall schwanke ich tatsächlich.“ (ebd., 111) – Schwankt auch die Leinwand, während der Projektor projiziert, der Reflektor reflektiert und die ferne und doch schon vertraute Stimme wieder einsetzt: „Eines Abends hingen mehrere lange, dunkelviolette, flamingorot durchzogene Wolken unbeweglich und fächerartig über mir: Das Ganze war wie eine gewaltige Ovation aus Farbe und Form! (...) Der Sonnenuntergang nahm nur einen ganz kleinen Ausschnitt des gewaltigen Himmels ein und war so zierlich wie etwas, das man durch ein umgedrehtes Teleskop erblickt.“ (ebd., 153)

Über die kosmische Leinwand huschen die Schatten, Projekte und Scheinbilder, sie fügen sich zu Mustern, zu immer neuen Texturen, geflochten aus Natur- und Textgeweben, die – hingespant über dem Abgrund der Welt – ihre sich kräuselnden Oberflächen zeichenhaft ausbreiten.¹⁴ Später wird Nabokov wieder und wieder durch die sich bauschenden Gardinen spähen, durch die Stoffmuster der Bio- und Semiosphäre, der Baum- und Buchblätter und solchermaßen eine apollinische, dem Apollo-Falter geweihte Ästhetik des Doppelscheins und der irisierenden, opaken Oberflächlichkeit entwerfen; diese vermutet ihr Geheimnis nicht in dionysischen Abgründen, sondern eben ganz offen und so doch am besten verborgen als Vexierbild birgt: „...Vier G a z e f l ü g e l seh ich gleißen | am schönsten Spanner dieser Welt, | der auf dem Birkenstamm, dem weißen, | die Schwingen ausgebreitet hält.“ (*Die Gabe*, 41)

Vielleicht könnte man eine solche anblicksversunkene, rätsel- und spielsüchtige Ästhetik der Oberfläche als das freie Feld einer „Kalypitik“ deuten, also eine Kunstfertigkeit im Verhüllen und Verstecken der Suchbilder im Gezweig und Gefieder, auf den Flügeln der Schmetterlinge und im Gewebe der ineinander vernetzten, spiralschen Schicksalslinien. Anders als die Tiefsehforschungen apokalyptischer Expeditionen ins Unterbewußte, in die Höhlen und Meerestiefen liegt bei Nabokov alles auf der Hand und ist eben darum umso sicherer im Umriß verborgen: der gesuchte Vogel kippt aus dem Vexierbild, wenn wir nur das Bild um 90 Grad drehen oder einfach von der Seite ins Unterholz der Graphik blicken.

Das nächste Bild – Leinwand auf Leinwand, Textur auf Textur – bricht irisierend den Lichtkegel des Projektors, reflektiert und macht zugleich transparent: Das Wirkliche ist nicht das Handgreifliche, nicht das Manifeste, sondern das Wirkende im Scheinen wie das G e w i r k t e, wenn – wie in den vielfachen Lasurschichten der Malerei gebrochen und neugeboren – das Licht selbst aus dem Bild ins Auge des Betrachters dringt: „Derlei thematische M u s t e r das Leben hindurch zu verfolgen, sollte, so meine ich, der wahre Zweck einer Autobiographie sein.“ (*Andere Ufer*, 15) Und eben nicht nur der Autobiographie, sondern der Autopsie des Dichters, der aus den Lebenslinien die bioästhetischen Muster webt, in denen Wort- und Lebenskunst ineinander verflochten sind. Nicht anders verfährt der schreibende Held und heroische Schreiber Cincinnatus in Nabokovs *Einladung zur Enthauptung*, wenn er seine Liebeserklärung in die allumfassende Gewebemetapher kleidet: „Und danach – vielleicht vor allem *danach* – werde ich dich lieben, (...) und dann passen wir zusammen, du und ich, und wenden uns so, daß wir ein M u s t e r bilden und das R ä t s e l lösen: eine Linie von A nach B ziehen (...) ohne hinzusehen und ohne den Bleistift zu heben (...) und du und ich bilden jenes einzigartige D e s s i n, nach dem ich mich sehne.“ (*Einladung*, 59)

Schon die frühesten Kindheitsbilder verknüpfen sich mit Erfahrungen der eigenen Transparenz und der Vernetzung des Bewußtseins mit den wehenden Mustern der Schein- und Lichtwelt. Diese erscheint – erblickt durch den „Kristall eines seltsam transparenten Zustandes“; „Eines Tages, nach einer langen Krankheit, als ich noch sehr geschwächt im Bett lag, geschah es, daß ich mich in einer ungewöhnlichen Euphorie der Gewichtslosigkeit und Ruhe dahintreiben fühlte.“ (*Andere Ufer*, 24; 25) So tritt denn auch die Mutter auf: in Netze gehüllt und den Knaben – wie wenn er ihr einziger gewesen wäre – umgarnend mit Geschenken, Geschichten, Zärtlichkeiten; „Ich sah auch den vertrauten Schmolmund, den sie zog, um das Netz ihres zu eng über das Gesicht gestreiften Schleiers zu lockern, und da ich dies schreibe, kommt – nein, fliegt die netzartig gemusterte Zärtlichkeit, die meine Lippen spürten, wenn ich ihre verschleierte Wange küßte, mit einem Freudenschrei zu mir zurück.“ (ebd., 25)

An der Oberfläche der vielfach verschleierte Welt – wie auf unserer wehenden Leinwand – treffen Schein und Wesen, Blindheit und Schau, Täuschung und Wahrheit trügerisch und betörend aufeinander. Und eben diese „Transparenten Dinge“ – *Transparent Things* so der Titel eines der letzten Romane Nabokovs – diese flimmernden Figuren sind ja alles andere als platterdings „durchsichtig“, also eindeutig, festgelegt, banal – im Gegenteil: Sie beteiligen sich am großen Doppel-Spiel einer Multiplex- und Spiegel-Welt, in der alles gleichzeitig auch sein Gegenteil und das Gegenteil des Anderen sein kann.

Wenn wir also durch die „Linse der Zeit“ auf die Welt blicken, durchschauen wir auch jene Ordnung, die Nabokov als „Textur der Zeit“ bezeichnet: Die Zeit birgt ihr eigenes Geheimnis, da sie nur für den platten Blick banaler Alltäglichkeit linear oder gar zielstrebig verläuft; Nabokov – hier ganz in der Nachfolge des französischen Zeitphilosophen Henri Bergson und nolens volens auch temporaler Kombattant Prousts (*Andere Ufer*, 46) – Nabokov also kehrt wieder und wieder zum Rätsel der Zeit zurück, indem er sie einmal als Gewebe, einmal als Spirale begreift – immer bestrebt, die Quadratur des Zirkels, das uralte Zenonische Paradoxon von Augenblick und Ewigkeit, Bewegung und Stillstand, von Kreis und Linie, Wiederkehr und Fortschritt ins Bild zu setzen:

„Die Spirale ist ein vergeistigter Kreis. In der Form der Spirale hat der Kreis, gelöst und entrollt, alles Teuflische eingeblüßt; er ist befreit. (...) und ich entdeckte, daß Hegels triadische Serie lediglich die fundamentale Spiralität aller Dinge in ihrem Verhältnis zur Zeit ausdrückt. (...) Eine farbige Spirale in einer kleinen Glaskugel, so sehe ich mein eigenes Leben.“ (*Andere Ufer*, 206)

Wir sitzen wie die Paradiesesgestalten in Hieronymus Boschs Wiener Triptychon in einer durchscheinenden Kugel und erschauen im höchsten Zustand der Transparenz – ganz Aug-Äpfel – die Welt- und Lebensspirale. Und diese rollt

uns womöglich ganz ungezwungen vor die Füße: in Gestalt einer Murmel mit inwendiger Spirale oder als ein längst vergessener Ball aus der Kinderzeit: „Das Laub vermengt sich in meiner Erinnerung mit dem Leder ihrer Schuhe und Handschuhe, und irgendeine Einzelheit ihrer Kleidung (vielleicht ein Band an ihrer Schottenmütze oder das Muster ihrer Strümpfe) erinnerte mich (...) an die Regenspirale in einer Glasmurmel.“ (ebd., 107)

Aus einer solchen Sicht wäre ein jeder Dichter zuallererst Erinnerungskünstler, Gedächtnismeister und Forschungsreisender in die Texturen der Zeit, hinter die Kulissen einer bloß inszenierten Gegenwart. Das Erinnerungsgenie stöbert gar unter den Möbeln nach jenem paradiesischen Kugelzustand, der dort als vergessener Spielball auf seine wiedergefundene Zeit wartet: „Mein Ball sprang unter die Kommode | der Kinderfrau.“ – so beginnt Nabokovs Held Fedor seinen Gedichtband in *Die Gabe* – „Am Boden dort | zerrt jetzt das Kerzenlicht den Schatten | von Fleck zu Fleck – der Ball ist fort, l...l Und da ist er hervorgesprungen, | zitterndes Dunkel er durchdrang, | bis er ins Fort, noch nie bezwungen, | bis jäh er unters Sofa sprang.“ (*Die Gabe*, 19)

Im Nachwort zum selben Roman findet sich der auktoriale Verweis darauf, daß der Text seines Helden wortwörtlich „eingeschrieben“ ist in zwei Gedicht-Hälften – eine „Spirale innerhalb eines Sonetts“ (ebd., 601), womit die Dichtung selbst jenen paradoxalen Kugelzustand markiert, in dem sich – wie in der Murmel der Kindheit – die Lebensspirale bewegt.

Die Flucht aus der Zeit kann niemals eine Flucht vor der Zeit sein, sondern nur eine durch sie hindurch, wobei eben jene Muster entschlüsselt sein wollen, die sie öffnen, erschließen, enträtseln: Ganz im Geist der Moderne entfaltet sich für Nabokov die Zeit nicht als lineares Rinnsal, sondern vielmehr als Fläche, als eine Art Gewebe – das als fliegender Teppich, als Zaubergefährte ekstatisch alle Schwerkraft übersteigt: „Ich gestehe, daß ich nicht an die Zeit glaube. Es macht mir Vergnügen, meinen Zauberteppich nach dem Gebrauch so zusammenzulegen, daß ein Teil des Musters über den anderen zu liegen kommt. Mögen Besucher ruhig stolpern.“ (*Andere Ufer*, 96)

Als spätgeborener Gnostiker ist Nabokov auch Rebell – aber eben einer, der die banale „Natur“ der Dinge übersieht, subversiv das Teppichgewebe von innen nach außen wendet und die stummen Zeichen zu deuten sucht, die durch die Mauern der toten Weltzeit g(e)leiten: Diese Zeit ist ein Gefängnis, die das freie Leben geflügelter Geister versklavt. Nur sie wissen, „daß das Gefängnis der Zeit eine Kugel und ohne Ausgang ist. [...] Anfangs merkte ich nicht, daß die Zeit, die auf den ersten Blick so grenzenlos scheint, ein Gefängnis ist. [...] Nach dem heilen Sonnenlicht und den ovalen Sonnenflecken unter den sich überlagernden Mustern grünen Laubes zu urteilen, die mein Gedächtnis überfluten, entdeckte ich das Zählen und Sprechen gleichzeitig.“ (ebd., 8-9)

Noch in seinem späten Ada-Roman breitet Nabokov – als End- und Höhepunkt dieses verschlungenen und verschlüsselten Teppich-Flugs – eine halb ironische, halb bekenntnishaftige Spekulation über die „Textur der Zeit“ aus, in der er alles resumiert, was ihm wichtig scheint und einleuchtend auf dem Weg aus dem Raum-Kerker in eine Zeit-Freiheit oder Frei-Zeit – in eben jenes flüssige Medium, das Fluidum der Über-Zeit, die absolute Freiheit verspricht: „Ich erfreue mich sinnlich an Zeit, ihrem Stoff und ihrer Ausdehnung, ihrem Faltenwurf, an der Unfühlbarkeit ihrer graufarbenen Gaze, an der Kühle ihres Kontinuums.“ (Ada, 408)

Diese Echt-Zeit „fließt“ für den Zeit-Textil-Künstler so natürlich, wie ein Apfel – immer schon Symbol des wortverwandten Apoll – auf den Gartentisch plumpst (ebd., 411):¹⁵ „Der Raum legt seine Eier in die Nester der Zeit“ – die perhorreszierte 3-D-Welt gehört also in die Thanatosphäre der Fliegen und Spinnen – „Zeit ist nicht reduzierbar auf Wandtafel-Wurzeln.. Der gleiche Raumabschnitt mag einer Fliege weitläufiger erscheinen, als dem Professor S. Alexander, aber ein Augenblick für ihn bedeutet nichts, denn wenn dem so wäre, würden Fliegen bestimmt nicht freiwillig die Klatsche abwarten..“ (ebd., 413)

Wie den falschen Raum gibt es freilich auch eine falsche Zeit, die vom demiurgischen Wärter des Weltgefängnisses – halb kafkaesker „Türhüter“, halb Bocketts „Godot“ – bloß fingiert, d.h. zugleich aufgezeigt wie gelöscht wird:

„Wenn Sie hinausgehen“, sagte Cincinnatus, „dann sehen Sie sich die Uhr auf dem Gang an. Das Zifferblatt ist leer; doch jede Stunde wischt der Wärter den alten Zeiger weg und malt einen neuen hin – und so leben wir, nach der Zeit des Teerpinsels, und das Schlagen ist das Werk des Wärters, und weil er also darauf wartet, heißt er Wärter.“ (Einladung, 128)

Das nächste Licht-Bild also – versetzt uns in eben jene „Camera Obscura“, wohin es auch Carrolls Alice verschlagen hat und wo die Gesetze der Linearität, Kausalität und Zweckdienlichkeit aufgehoben oder vollends verkehrt sind: Erinnern heißt für Nabokov nicht nostalgische Rückschau, sondern eine Durch-Sicht auf jene andere Welt hinter den Texturen der Zeit, jenseits der Spiegel, im Reich der Mnemosyne, in das wir nur über die Kunst des Gedächtnisses Einlaß finden: „Die Erinnerung an mein Kinderbett mit seinen Netzen aus flaumigen Baumwollschmüren an den Seiten ruft mir auch das Vergnügen zurück, mit dem ich ein gewisses wunderschönes (...) granatdunkles Kristallei anfaßte, das von einem vergessenen Osterfest übriggeblieben war (...) Nichts ist angenehmer und seltsamer, als über diese ersten Entzückungen nachzudenken. Sie gehören der harmonischen Welt unversehrter Kindheit an und leben darum mit einer natürlichen Anschaulichkeit im Gedächtnis. (...) Erst mit den Erinnerungen an die Jahre des Heranwachsens wird Mnemosyne wählerisch und verworren... Weder in meiner Umwelt noch in meinem Erbe vermag ich mit Sicherheit

das Werkzeug zu sehen, das ich formte, jene anonyme *W a l z e*, die meinem Leben ein bestimmtes kompliziertes *W a s s e r z e i c h e n* aufdrückte, dessen einzigartiges *M u s t e r* zum Vorschein kommt, wenn man das Schreibpapier des Lebens mit der *L a m p e d e r K u n s t* durchleuchtet. (*Andere Ufer*, 12)

Bekanntlich war Nabokovs eigener Vater 1922 einem Attentat zum Opfer gefallen – was für den auserwählten Sohn eine Lebenskatastrophe war, die sich nicht wegschreiben oder irgendwie „verarbeiten“ ließ. Von da an aber datiert auch Nabokovs Geburt als Erzähler und Romanautor – ebenso wie der erwähnte Fedor Godunov Čerdyncev in seinem Roman *Die Gabe*, der dem verschollenen Vater-Bild biographisch ins ferne Sibirien folgt, um der verschwundenen Gestalt des geheimnisvollen Schmetterlingfängers auf die Spur zu kommen: „Ich sehe ihn, wie er sich inmitten des Gepolters abrutschender Steine von seinem Sattel hinunterbeugt und in dem an einem langen Stock befestigten *N e t z* mit einer weiten Ausholbewegung einen königlichen Verwandten unserer *A p o l l o f a l t e r* einfängt.“ (ebd., 192)

Am schönsten „aufgehoben“ in jedem Wortsinn ist das Vater-Bild aber in jener stummen, stummfilmhaften Licht-Bild-Szene des Erinnerungsbuches, als der Vater – nach Abbüßen einer politischen Gefängnisstrafe vor der Revolution – ins Landgut Vyra heimkehrt und von den begeisterten Angestellten und Freunden in die Luft geworfen wird: So steht er dann – den Tod und permanente Auferstehung vorwegnehmend – im Fluge da: eingerahmt im Diapositiv der Erinnerung. Still steht die Zeit, still hängt der Vater in der Luft, wir selbst schweben im Zenit des Gedächtnisses. Nicht unsere Garten-Leinwand ist hier gekräuselt, sondern der weiße Anzug des Vaters – Zirkusgestalt und weißes Jenseitsbild, Auferstehender und Aufgebahrter in einem: „Von meinem Platz am Tisch aus konnte ich plötzlich in einem der Ostfenster einen wunderbaren Fall von *S c h w e r e l o s i g k e i t* erleben. Für einen Augenblick war dort die Gestalt meines Vaters in seinem windgekräuselten weißen Sommeranzug zu sehen, prächtig mitten in der Luft ausgebreitet, die Glieder in einer seltsam lässigen Haltung (...) bei seinem letzten luftigen Flug lehnte er sich wie für alle Zeiten gegen das Kobaltblau des Sommermittags, einem jener paradiesischen Wesen gleich, die mit dem ganzen *F a l t e n r e i c h t u m* ihrer Gewänder mühelos über das Deckengemälde einer Kirche schweben, während unten schmale Wachskerzen (...) aufflammen (...), der Priester von ewiger Ruhe singt und Totenlilien das Antlitz des Menschen verdecken, der dort unter den schwebenden Lichtern im offenen Sarg liegt.“ (ebd., 19)

Die Welt als ganze ist ein einziges Gefängnis – jedenfalls für jene, die sich aus ihr zu befreien trachten, jene Zeichen-Träger wie Cincinnatus, die von Anfang an nicht „dazu gehören“, weil sie etwas „Anstößiges“ an sich haben: eben das, was so geheimnisvoll als „gnostische Verworfenheit“ die Stirne zeichnet: „Für dieses Verbrechen zum Tode durch Enthaupten verurteilt; in der Festung

gefangen, um das unbekannte, aber nahe und unerbittliche Datum zu erwarten..“
(*Einladung*, 70)

Der Gnostiker muß sterben, weil er um ein Geheimnis weiß, weil er ein Wissen hat, das ihn schon als Kind unterscheidet und als Bewohner des verlassenen und kommenden Paradieses auszeichnet: „Ich weiß etwas, ich weiß etwas, ich weiß (...) Als ich noch ein Kind war (...), schon in jenen verfluchten Tagen inmitten von Leinenbüchern und buntbemalten Unterrichtsmaterialien (...) wußte ich es, ohne zu wissen, (...) was sich nicht wissen läßt.“ (ebd., 92)

Die eigentliche, authentische Welt, das Evidente, die Identität – all das verbirgt sich an der Oberfläche und nicht in unzugänglichen ahnungsvollen Tiefen: Wir gewinnen es auf die alte, gnostische Weise – durch die *d o p p e l t e N e g a t i o n*, indem wir der Täuschung der Welt trickreich auf die Schliche kommen und sie mit ihren eigenen Mitteln schlagen: der Fälschung gebührt Fälschung, dem Spiegel – der Spiegel, der Täuschung – die Mimikry: „Die Geheimnisse der Mimikry“ – auch einer der reduplikativen Zwillingssilbler: *Mimi-kry, Cin-cin-natus* – „übten eine besondere Anziehungskraft auf ihn aus“, bekennt Nabokov: „Ihre Erscheinungen waren von einer künstlerischen Vollkommenheit, wie man sie gewöhnlich mit Gebilden aus Menschenhand in Zusammenhang bringt. „Natürliche Auslese“ im Darwinschen Sinn konnte die wunderbare Übereinstimmung von imitiertem Aussehen und imitiertem Verhalten nicht erklären (...) In der Natur entdeckte ich die zweckfreien Wonnen, die ich in der Kunst suchte. Beide waren eine Form der Magie...“ (*Andere Ufer*, 87-88)

Der alte gnostische Trick besteht schlichtweg darin – die *N e g a t i o n d e r N e g a t i o n* zu wagen: dem Zerrbild der demiurgischen Material-Welt und ihren Täuschungen eben einen analogen Zerrspiegel entgegenzuhalten: als Ergebnis dieser Deformation einer Deformation, dieser Kopie der Kopie, dieser Fälschung einer Fälschung springt dann das Urbild hervor: Frisch-fröhlich, perplex, zart und scharf geschnitten zugleich. Das Große biblische JaJa, auf das sich wahrhaftige Rede beschränkt – andere nannten es DaDa – korrespondiert mit dem zum Kinderspiel geschrumpften NonNon: „Als ich klein war (...) gab es etwas, das *nonnon* hieß und sehr beliebt war... und dazu gehörte ein besonderer Spiegel (...), der nicht nur schief, sondern völlig verzerrt war (...) Der Spiegel, der gewöhnliche Gegenstände vollkommen entstellte, kriegte jetzt richtiges Futter (...), wenn man eine dieser unbegreiflichen, verkrümmten Sachen so hinstellte, daß sie sich in dem (ebenso) unbegreiflichen, gekrümmten Spiegel spiegelten, dann passierte etwas Wunderbares; *minus* durch *minus* *e r g a b p l u s*, alles war wiederhergestellt, alles war gut, und die formlose Sprekelung und Verkrüppelung wurde im Spiegel zu einem prächtigen, sinnvollen Bild..“ (*Einladung*, 129)

Die Magie der Verdoppelung verbindet die Sprach- und Naturwelt, generiert Wörter und Gestalten nach den universellen Regeln der Reduplikation in all ihrer kreativen wie banalen Harmoniesüchtigkeit, aus der sich einzig der „Gnostiker“ herauskatapultiert. Es ist schon erstaunlich, „daß die Natur d o p p e l t gesehen hat, als sie uns schuf (oh, diese verwünschte P a a r i g k e i t, der man nicht entgehen kann: Pferd – Kuh, Katze – Hund, Ratte – Maus, Floh – Wanze), daß die Symmetrie in der Struktur lebendiger Körper eine Folge der R o t a t i o n der Welt ist (ein Kreisel, der sich lange genug dreht, fängt vielleicht an zu leben, zu wachsen, sich zu vermehren), und daß ich in unserem Streben nach Asymmetrie, nach Ungleichheit einen Schrei nach wahrer Freiheit ausmachen kann, einen Drang, aus dem Kreis auszubrechen...“ (*Die Gabe*, 558-559)

Für den Apolliniker, für den im doppelten Wortsinn „Gezeichneten“, lauert der größte Schrecken im Verlust seines Bewußtseins, in eben jener Differenz der Unter-Scheidung und Auf-Schiebung, die den Augenblick des Todes in den des Ewigen Lebens umkippen läßt: heraus aus dieser Schein- und Trugwelt der Kopien hin zu den Kopien der Kopien – also zum Original, zum Ursprung und zum Ende: „Denn gewiß muß es ein Original der plumpen Kopie geben. Verträumt, rund und blau wendet sie sich mir langsam zu. Es ist, als läge man mit geschlossenen Augen an einem bedeckten Tag auf dem Rücken, und plötzlich bewegt sich die Dunkelheit unter den Lidern (...) und man weiß, daß die Sonne hinter den Wolken hervorgekommen ist. Mit eben einem solchen Gefühl beginnt meine Welt: (...) meine Seele weitet sich frei in ihrem angeborenen Reich. (...) Dort, dort sind die Originale jener Gärten, wo wir in dieser Welt umherstreiften und uns verbargen; dort macht sich alles durch seine bestrickende Evidenz bemerkbar... dort tut alles der Seele wohl, ist alles angefüllt mit jener Freude, auf die Kinder sich verstehen; dort strahlt der Spiegel [sic!], der dann und wann einen zufälligen Reflex hierher entsendet.“ (*Einladung*, 90-91)

Nabokovs Cincinnatus wird der „rote Zylinder“ aufgesetzt – und überspringt doch die Schattenlinie des Todes, die ihn wie ein interner Schlagbaum durchteilt wie sie ihn als Wort aus dem Satz streicht: „Hier war die Seite zu ende, und Cincinnatus stellte fest, daß er kein Papier mehr hatte. Jedoch gelang es ihm, noch ein Blatt zu finden. «...Tod (...) schrieb er darauf, seinen Satz fortführend; doch sogleich strich er das Wort aus; er müßte es anders sagen, mit größerer Genauigkeit: «Hinrichtung»vielleicht...“ (ebd., 196).

Unweigerlich nähern wir uns dem Schauspiel der Enthauptung unseres Helden, des tapferen, feinädriigen, zarten Cincinnatus, dessen Name selbst schon Zärtlichkeit und insektenhafte Subtilität verströmt. Dagegen erscheinen die Zuschauermassen, das Schafott, das Gefängnis und der Scharfrichter selbst – als Kulissenschieber einer Schattenwelt, die ihren Anblick im Spiegel des Cincinnatus nicht ertragen kann. Sonst würden sie nämlich entdecken, daß es ihre eigene Irrealität und ihr Irre-Sein ist, das sie in Cincinnatus auszulöschen trachten:

„Die Zuschauer waren völlig durchsichtig und total nutzlos, sie wogten und entfernten sich – lediglich die hinteren Reihen, die ja aufgemalt waren, blieben an Ort und Stelle. (...) Wenig war übrig vom Platz. Das Gerüst des Schafotts war längst in einer Wolke rötlichen Staubs zusammengefallen. Die letzte, die vorüberstürzte, war eine Fau mit einem schwarzen Tuch, die den winzigen Scharfrichter wie eine Larve in den Armen trug. Die gestürzten Bäume lagen flach und ohne Relief da, während die noch stehenden Bäume, auch sie zweidimensional und mit einer seitlichen Schattierung des Stammes, die Rundung vortäuschen sollte, sich mit ihren Zweigen nur noch mühsam an dem reißenden Netzwerk des Himmels festhielten. Alles löste sich auf. Alles fiel (...) und inmitten der fallenden Dinge, inmitten der schwankenden Kulissen schritt Cincinnatus in jene Richtung, wo – nach den Stimmen zu urteilen – ihm verwandte Wesen standen.“ (ebd., 213-214)

Wiederholung als Tod/Geburt der Ästhetik: Poetologischer Exkurs

Die äußersten Grenzlilien einer Ästhetik der Wiederholung bilden – von „unten“ nach „oben“ bemessen – die Ebene der kleinsten Lautwiederholungen, Reime, Parallelismen und Äquivalenzen aller Art und am äußersten Rand – die Sphäre der Lebensmuster bei Nabokov oder der Lebensfiguren etwa im Sinne von Sören Kierkegaards hintergründigem Experiment unter dem Titel *Die Wiederholung* aus dem Jahr 1843, wo es um die Frage nach existentiellen Wiederholungsparadoxa geht, also um Gedächtnis und Augenblick, Identität und Evidenz, um Sein und Nichts.¹⁶

Es fragt sich, was das Gemeinsame, Verbindende ist zwischen dem „untersten“ Stockwerk der Gestalt- und Strukturbildung – jenem der lautlichen, rhythmischen Elementarstufen, wo es um die fundamentalen gestaltbildenden Prozesse geht wie Reduplikation und Parallelismus auf der „strukturalen“ Ebene – und der so fernen Sphäre einer Existenzial-Pragmatik und ihren Lebensmustern. Parallel zur Problematik der Bewegungsparadoxa, die bekanntlich am Ursprung des vorsokratischen Philosophierens standen (Zenon-Komplex)¹⁷ und auf die sich nicht zufällig auch Kierkegaard in seinem Wiederholungs-Diskurs bezieht, entfaltet sich der gewaltige Bereich kosmischer Zyklen,¹⁸ die „corsi i ricorsi“ der Planetenbahnen und ihre schicksalhafte wie universelle Sphärenmusik, in deren Reimen sich das Einzelleben ebenso buchstabieren soll, wie es in den apathischen Ur- und Anfangsgründen der Texturen seine Ur-texte sucht.

Man kann getrost sagen, daß die Entdeckung der Wiederholung als theoretische wie poetische Ausgangsfigur am Ursprung aller analytischen Poetologien steht. Immer geht es dabei um die intermediale Projektion einer Sukzessivität von Elementen (Jakobsons syntagmatische Achse) auf die Simultaneität dersel-

ben Einheiten als Elemente von solchermaßen neu zustandekommenden Bedeutungsklassen (= paradigmatische Achse).

Jakobsons Frage, „warum Papa und Mama?“,¹⁹ verweist auch auf die Urszene einer Zell-Teilung, einer phonetischen, rhythmischen, syntaktischen Reduplikation von Elementen, die aus den Wortkörpern immer neue Wortkinder zur Sprache bringen. Die so kreierte reduplikativen Neo-Logismen disseminieren ihre semantischen „semina“ in eine ansonsten der geschlechtlichen Sprachvermehrung verpflichtete verbale Welt, sie korrumpieren deren „natürliche“ Bedeutungsschöpfung durch referenzielle Zuordnungen mithilfe einer sprachmagischen, archaischen, vorbewußten und also „primitiven“ Vermehrungstechnik, die auf Wiederholung baut, auf die primitive Kontiguitätsassoziation, welche als Analogie bewußt mißverstanden wird. Aus „Pa-pa“ und „Ma-ma“, den reduplikativen Oral- und Bilabialformen entfaltet sich eine Verbalität, ein Tanzen der Zunge und der gesamten Körpersprache, die ihrerseits in einen Sprachkörper ausufert, der sich seinerseits unendlich fortzeugt.²⁰ Diese Klonung, die fortgesetzte Teilung der „tota“ in „partes“, die sich ihrerseits wieder zu Ganzheiten auswachsen, dieser archaische Prozeß der Doppelung, eine Art Parthenogenese, wie sie auch den Schnecken nicht unvertraut ist, tritt an die Stelle der Sprachzeugung aus der Vermählung von Wort und Sache.

Unwillkürlich denken wir hier an Gogols Helden aus der Erzählung „Die Nase“ (1836), dessen Lippen allmorgendlich den – Körper und Sprache vereinigenden – „Brrr...“-Laut trompeten. Gogols Laut-Figur in Gestalt des Kovalev ist – um mit Jakobson zu sprechen – die Sprache selbst, konkret: die Körpersprache, die sich als Sprach-Körper rein verbal konkretisiert, ohne auf Visuelles angewiesen zu sein: „Der Kollegienassessor Kovalev erwachte ziemlich früh und machte mit den Lippen Brrrr..., was er immer machte, wenn er erwachte, obwohl er selbst nicht erklären konnte, aus welchem Grunde er das tat. Kovalev streckte sich, richtete sich auf und ließ sich den kleinen, auf dem Tische stehenden Spiegel reichen. Er wollte ein kleines Pickelchen untersuchen, das ihm gestern abends auf der Nase aufgegangen war; doch zu seinem größten Erstaunen sah er, daß er anstelle der Nase einen vollkommen glatten Fleck hatte.“ (Nikolaj Gogol, „Die Nase“, *Werke*, Wien / München / Basel 1955, 481-507, hier: 484f.).

Hier wird geradezu handgreiflich, wie die prosodische, verbale Präsenz der Figur vollends an die Stelle einer visuellen Repräsentation rückt – noch dazu in der Weise, daß die Absenz des Visuellen durch das Nicht-Vorhandensein der Nase negativ illustriert wird. Die expressive Artikulation des bilabialen Urwortes „brrr“ präsentiert – ohne die Zwischenstufen einer visuellen Fiktion – die Körperlichkeit des Helden in ihrer ganzen prosodischen Konkretheit.

Gleichzeitig wird aber eben dieser Körper auf der visuellen Ebene als radikal defekt vorgeführt. Denn „unser Held“ verlangt nach dem Spiegel, dem Haupt-Symbol einer jeden Augen-Täuschung, um feststellen zu müssen, daß

mitten im Gesicht eine Leerstelle gähnt. Kovalev traut seinen Augen nicht und erst der haptische Eindruck, das betasten der „Leer-Stelle“ mit den Fingern, fördert die schreckliche Tatsache zu Tage: da i s t nichts oder genauer: da ist ein NICHTS.

„Erschrocken ließ sich Kovalev Wasser bringen und rieb sich mit einem Handtuch die Augen: wirklich, die Nase war weg! Er fing an, mit der Hand zu tasten, um festzustellen, ob er nicht schlafe..“ So wiederholt Gogols Held die biblische Gestalt des „ungläubigen Thomas“, der an die Präsenz des Auferstandenen nicht eher glauben mochte, als er mit der Hand in die Wunde des Herrn greifen durfte. Auch Kovalev glaubt nicht eher, als bis er an seinen „wunden Punkt“ rührt – mit den Fingern, die ebenso konkrete Eindrücke evident machen wie die Lippen zu Beginn der morgendlichen Szene. Die Lippen der Körpersprache, genauer: der durch die Lippen artikulierte Sprach-Körper ist die eigentliche, konkrete Realität, während die Augen nur die Abwesenheit des Körperlichen konstatieren können – und das auch noch wenig glaubwürdig. Die Bilabialität des oralen Prinzips – so ließe sich folgern – tritt in Konkurrenz mit dem visuellen, und damit dem phallischen Prinzip des Spiegelstadiums im Sinne Lacans, wobei eben dabei die Absenz des nicht artikulierbaren Gliedes zutage tritt.

Ausgehend von keinem andern als Gogol präsentiert Andrej Belyj den mytho- wie meta-poetischen Entwurf einer Kreativ-Sprache, die aus dem Prinzip der „Wiederholungsfigur“ lebt,²¹ durch die das konstruktive Prinzip der „Wiederholung“ in das semantische und sinnstiftende der Metaphorik umschlägt und damit eben jenen Metaplasma produziert, aus dem die Metasememe und die Metalogismen der alten Rhetorik ebenso wie der damals im Entstehen begriffenen strukturalen Poetik erwachsen: Alles folgt so dem komisch-kosmischen Prinzip des „calembourg“, der den gesamten Sprachkosmos durchdringt, wobei das gerade in der deutschsprachigen Kultur abgewertete Humorig-Lustige jener Zentralfigur des Karnevals in anderen Sprachkulturen auch und gerade „dekomisiert“ und damit in „kosmischen“ Dimensionen auftreten kann. Das Wortspiel ist nicht mehr bloß eine infantile Anwendung oder launiger Zeit-Vertreib, sondern Lebensnerv einer sprachkreativen und somit bewußtseinsbildenden Dynamik.²²

Ähnlich dem Alltagspsychologen des infantilen oder pathologischen „Wiederholungs-Zwanges“ bei Freud wird im poetischen Kalauer, den ja auch Jakobson ins Zentrum seiner Poetik-Noetik stellt, eine „Wiederholungs-Lust“ und im weiteren eine „Wiederholungs-List“ wirksam, die dem kindisch-kindlichen Repetitionszwang und seiner „Wiederholungs-Last“ eine allumfassende dichterische Freiheit abgewinnt. Der Witz einer solchen Generierung von „Bedeutung“ von „unten“ nach „oben“, d.h. von den elementaren Signifikanten zu den komplexen Signifikaten und darüber hinaus von diesen zu den Sinn-Figuren, den „Metalogismen“²³ und ihren Referenzen auf der Ebene der Pragmatik von Kom-

munikation – der Witz dieser Determinationsumkehr besteht in der Gleichgültigkeit des Gegen-Teils, nämlich des „Rückstroms“ von „oben“ nach „unten“: Dabei wirken gewissermaßen die immer schon mitgedachten Sinnkomplexe und Referenzen, wie sie etwa eine nicht-poetische, also objektsprachliche Mitteilungsentention nahelegt, zurück auf die erwähnten elementaren Signifikanten und ihre Figurationen als Metaplasmen, Metasememe etc.etc.

Aus dieser Sicht ist der Dichter – zumal der moderne, avantgardistische – ein „Wiederholungs-Täter“, der mithilfe des Wiederholungsprinzips der Biosphäre in die Semiosphäre einwirkt. Wichtig für die Avantgarde – gerade in Rußland – war aber die Feststellung, daß die Wiederholungstechniken zwar einerseits konstitutiv sind für Strukturbildungen überhaupt – aus Reduplikationen von Lauten und Silben entstehen Textgewebe, aus Reim und Rhythmus Zeilen und Strophen etc.; dennoch ging es aber nicht um eine Ökonomisierung von Arbeits- und Praxisfunktionen durch Mechanisierung und Rhythmisierung (wie im Gesang zur Feldarbeit),²⁴ sondern genau im Gegenteil: Das Naturprinzip der Wiederholung wird gebrochen, verfremdet, umfunktioniert durch das ästhetisch-künstlerische der Repetition. Die doppelte Negation der Wiederholung und Wider-Holung schafft in spiralischer Konsequenz das Einmalige, Singuläre, Unwiederholbare.

Zum einen schafft das Wiederholungsprinzip affirmative Zustände der Automatisierung, also der Versteinerung, Abstumpfung von Informativität (Meeresrauschen, Verkehrslärm, mechanische Rhythmik etc. als sich selbst löschendes „Rauschen“, in dem auch alle anderen „Reproduktionen“ ertrinken); zum andern aber bewirkt ein ästhetisch-künstlerisches Wiederholen das genaue Gegenteil, die Gegenbewegung zum einschläfernden oder ekstasefördernden Rhythmus von Wiederholungsstrukturen: Entautomatisierung und somit Verfremdung. Das, was Osip Brik in seinem bahnbrechenden Aufsatz als „Laut-Wiederholungen“ beschreibt,²⁵ lebt aus der Dynamik zwischen der Imaginativität bzw. verbalen Bildhaftigkeit der poetischen Metaphorik und den primären akustischen Phänomenen der Assonanzen und sonstigen phonetisch-prosodischen Repetitionen.

Zentraler Punkt auch für Andrej Belyj und die gesamte Poetik-Moderne war nun die Umsetzung der „Wiederholungsfigur“ zu einer Assoziationsfigur,²⁶ und damit der Poetik in Noetik: Das spezifisch künstlerische Denken, das „Kunst-Denken“ resultiert hier aus einer sprachimmanenten Bedeutungsproduktion und schafft solchermäßen – eben über die Wiederholungsstrukturen – jenen rhythmischen Lautteppich, über den die Bedeutungskomplexe ihre Sinnmuster finden. Was so generiert wird, ist eine „Kunst-Wirklichkeit“, eine ausschließlich mit den Kunstmitteln der „Schub-Umkehr“ von Wiederholungsprozessen generierte Sprachwelt, die eben nicht eine praktisch funktionierende Mitteilbarkeit ins Fiktionale wendet und damit eine bloß äußerliche Ornamentik der figurativen „Rede“ vorführt.

Zweifellos wurzelt das formalistische Wiederholungsprinzip noch stark – wie im übrigen auch Freuds Ökonomie-Mechanik – in einer positivistischen Theorie des Parallelismus bzw. der Assoziationspsychologie, und damit in der Vorstellung, daß Kontingenz, also Kontiguitätsassoziationen, die logisch oder pragmatisch als rein „zufällig“ und „äußerlich“, „formal“ erscheinen – „innere Assoziationen“ d.h. Inhaltsskonnexe und pragmatische Notwendigkeiten provozieren. Während also die leere Wiederholung (bei Nietzsche ist es auf der Ebene des Bewußtseins und der Existenz der „circulus vitiosus“), während die Tauto-Logie der automatisierenden Repetition Inhaltsleere erzeugt, Desemantisierung, Sinnlöschung, Nichts – generiert dasselbe Prinzip aus seiner poetischen Potenz heraus das Gegenteil: Neologismus, neue Semantik, Sensibilisierung und Bewußtseinssteigerung und -Erweiterung. Damit ist im Grunde die gesamte poetisch-noetische und auch kulturelle Dynamik der klassischen Moderne beschrieben.²⁷

Auffällig ist, wie sehr genau dieser Aspekt der punktuellen „Eklipse“ der Sonne des Bewußtseins, also die partielle Bewußtlosigkeit, eben jenen Punkt markiert, wo auch in Kierkegaards Existentialphilosophie der Abgrund zwischen Reflexion und Handeln, Vermitteltheit eines Aufschubs („différance“) und Unvermitteltheit eines Augenblicks (als Ort der „différence“) klappt. Die ästhetische Option der Moderne, zu der auch Kierkegaard im Vorlauf einiges beigetragen hatte, feiert einen Logozentrismus, der in der zeitweiligen Eklipse des Logos, also seinem Thanatos und Abstieg in die Unterwelt, kulminiert: Hier herrscht dann Desemantisierung, Auslöschung von Referenz, Entleerung – all das, was aus restaurativer Sicht als Entfremdung und Nicht-Mehr-Kommunizieren-Können der Moderne insgesamt nachgesagt und nachgeworfen wurde. Während es doch in Wahrheit um eben jenen dionysischen Eingang in den Mutterleib der Erde ging, aus dem dann – nach der „Auflösung“ und „Disseminierung“ des Sprachkörpers – der Neue Leib, der neue Sprachkörper und Geist auferstehen sollte.

Mandel'stams „Rakovina“

Mandel'stams „Muschel“-Gedicht „Rakovina“ aus dem Jahr 1911 ist zwar „perlenlos“, doch erfüllt mit dem wortlosen Rauschen des blinden Meeres, das auch dann noch fortitönt, wenn das Muschelgehäuse als Instrument der Erinnerung im Trockenen ruht und doch die „große Glocke der Brandung“ anstimmt, wenn wir sie ans Ohr halten. Das Sprachrohr der apokalyptischen Engel wie die litterale Schriftrolle, in die sich das Firmament und die ganze Erde im Zeichen des Unterganges einfaltet, steckt in jenem vorsprachlichen „Rauschen“.

In Mandel'stams „Rakovina“ steckt das Rauschen der Ewigkeit, deren erhabene Größe sich in der Kleinheit des Muschelohrs wiederfindet: die „Große Zeit“, der *užas* des Makrokosmos fängt sich in der zarten Intimität (*nežnost'*)

einer kindlichen Reminiszenz an den Zauber des Muschelhörens in einer versunkenen Spielzeugwelt. Diese Wendung zur Miniaturisierung des Gewaltigen begegnet im Frühwerk nicht selten und immer wieder auch vor dem Hintergrundrauschen der Zeit: „Und sprecht mir nicht von Ewigkeit – | Kein Raum für sie hier, kein Wohin. |...| Dem leisen Nachhall dieses R a u s c h e n s | Lausch ich nur aus der Ferne – froh: | Den schäumenden Koloß, ich tausch ihn | Für das, was klein ist, nichtig, floh.“ („Не говорите мне о вечности – | Я не могу ее вместить. |...| И, тихим отголоскам шума я | Издалека бываю рад, – | Ее пенящихся громад, – | О милом и ничтожном думая“, O. Mandel'stam, 1909/1910, dt. Übersetzung in R. Dutli in: *Der Stein*, 178/179). Die Kehrseite des Rauschens ist seine völlig Entleerung in Bedeutungslosigkeit, die dann am meisten quält, wenn sie sich im abgetragenen und abgedroschenen Dichterwort breit macht, das sich zum „flatus voci“ verflüchtigt: „...Er las jetzt »Ulalume«, ich wußte, als ich lauschte: | Ein Nachmahr, unsichtbar, stand hinter ihm. | Bedeutung ist ein Nichts, das Wort: ein bloßes R a u s c h e n , | Dient die Phonetik treu – den Seraphim. |...“ („...Кошмарный человек читает Улялум. | Значенье – суета, и слово – только шум, | Когда фонетика – служанка серафима. |...“, O. Mandel'stam, 1912, deutsche Übers. ebd., 86-87).

„Ich bin“, schreibt der junge Dichter in „Rakovina“, „aus dem Meeresabgrund hinausgeschleudert an dein Ufer“, gemeint ist jenes der angesprochenen „Nacht“: „Как раковина без жемчужин“ – also bloßes, nacktes, leeres Gehäuse, das keine Perle bereithält – weder als Inkarnation der gnostischen Sophiologie, noch als Schmuckstück weiblicher Schönheit, die im Haus des Mannes, ja der Welt heranreifen sollte, um als deren Anima wiedergeboren zu werden.²⁸

Быть может, я тебе не нужен,
Ночь; из пучины мировой,
Как раковина без жемчужин,
Я выброшен на берег твой.

Ты равнодушно волны пенишь
И несговорчиво поешь;
Но ты полюбишь, ты оценишь
Ненужной раковины ложь.

Ты на песок с ней рядом ляжешь,
Оденешь ризою своей,
Ты неразрывно с нею свяжешь
Огромный колокол зыбей;

И хрупкой раковины стены,
Как нежилого сердца дом,
Наполнишь шопотами пены,
Туманом, ветром и дождем...

(„Kann sein, daß ich dir nichts bedeute, | Nacht, aus dem tiefen Weltengrund |
Wie eine Muschel hingeschleudert, | Die perlenlos ans Ufer kommt. |
Gleichgültig machst du's schäumen, stieben – | Dein Meer, und singst, singst zähl
dahin, | Doch deine Muschel – wirst du lieben, | Die unnütz-kleine Lügnerin. |
Du wirst im Sand da bei ihr liegen | Und schlägst um sie dein großes Kleid, | Die
Glücke Dünung an sie fügend, | Hast du sie untrennbar vereint. | Die Muschel-
wände, zart und rissig, | Als wärs ein Haus, ein Herz: so leer | Füllst du dann aus
mit Schaumgeflüster | Und Nebel, Regen, Wind vom Meer...“, O. Mandelstam,
„Die Muschel“, Übersetzung von Ralf Dutli in: *Der Stein*, ebd., 58-59)

Mandel'stam entkernt den zu jener Zeit schon reichlich amorphen Sophia-
Mythos und beschränkt sich auf ein Muschelgehäuse, das angesichts einer ganz
im Sinne Tjutčevs gleichgültigen Nacht-Natur auf alle Hermetik oder Magie
verzichtet und sich mit der kleinen Sinn(es)täuschung begnügt, die im Ohrrau-
schen des Muschelhauses liegt („ненужной раковины ложь“). Freilich ist die
leere Hülle trotz oder gerade wegen ihrer Nutzlosigkeit und Täuschung geliebt
und geschätzt von der Nacht und ihren Meereswogen, die jene nackte Muschel
mit ihrem Schaumkleid (eben jenem der Aphrodite) einhüllen und zugleich mit
ihrem Murneln erfüllen. Anstelle der Perle, dem Inbild des vom Logos befruch-
teten Samens, verbleibt die leere Hülle des Rauschens, statt dem Tauschwert der
Muschel oder ihres Inhalts erhalten wir den Tauschwert ihrer wahrhaftigen Lü-
ge. Sie wirkt einer verlogenen Wahrheit entgegen, die einen Inhalt verspricht,
den sie nicht geben kann. Denn die Hülle i s t schon jene Gabe, die auf geheim-
nisvolle Weise dem kalten Gehäuse eingehaucht bleibt: als das „Glockengeläut
der Brandung“, die sich dem versteinerten Ohr der Muschel eingepägt hat,
Rausch und Gedächtnis, absolute Musik als reiner Zustand, der nutzlos ist – weil
nichtssagend – und unartikulierte, weil ohne Laute, ohne Wörter, ohne Gramma-
tik. Hier wirkt das bloße „Flüstern des Schaums“, das aus „Nebel, Wind und
Regen“ besteht, die jenes Muschelgehäuse erfüllen. Seine steinerne Gestalt
gleicht der fleischlichen eines „unbewohnten Herz-Hauses“. Ebenso wie die
Geburt (der Perle) entfällt, muß auch der Tod schon gestorben sein, um jenseits
der bloß richtigen Wahrheit zu einer unschuldigen Lüge zu gelangen, die im
Namen des leeren Muschelhauses als das Gehäuse der Dichtung übrig bleibt.

Die „volle“ Mythopoesie der Symbolisten verschenkt im Idealfall erfüllte
Formen, die Gestalt der Maja bei Bal'mont oder der Sophia bei den anderen
findet sich glücklich wieder als Perle im Muschelgehäuse, das zum Ursymbol
eines weiblichen Erlösungswerkes wird. Und doch sind die Perlen der gepriesenen
gnostischen Pistis Sophia flüchtig, die schmelzen dahin im Feuer der Liebe
und verstreuen sich in die Stürme der Leidenschaften: „Ich preise dich, oh, Le-
bendige Maja, | Mit dem Zittern der Saiten. | Du vollziehst deinen Kreis(lauf), in
Strahlen eintretend | In die dreizehn Monde. | Du bist immer mit mir, doch die
P e r l e n , hinschmelzend, | Ergießen sich in Stürme.“ („Я тебя восхваляю, о,

Мая живая, | Трелетом струн. | Ты свой круг завершаешь, в сияньях вступаю | В тринадцать Лун. | Ты везде со мною, где любовь огневая | Мне шепчет: Ты юн. | Ожерелье сплетишь, но жемчужины, тая, | Льются в бури. |..“, Konstantin Bal'mont, 1908, X, 45).²⁹

An diese Perlenkette knüpft Mandel'stam lächelnd an, wenn er in seinem berühmtesten Geschenk-Gedicht bzw. Gedicht-Geschenk eine seltsame Gabe bereithält: nicht mehr die Perlenkette, sondern ein Geschmeide aus trockenen Bienen: „Aus meinen Händen, dich zu freuen, nimm | ein wenig Sonne und ein wenig Honig: dies | ist, was Persephoneias Bienen uns zu tun geheißen. |...| Uns bleibt nur dies: die bienengleichen Küsse, | die kleinen Immen, haarig, in den Stöcken – | Ihr Flug ins Freie ist ihr Todesflug. |..“ („Возьми на радость из моих ладоней | Немного солнца и немного меда, | Как нам велели пчелы Персефоны. |...| Нам остаются только поцелуи, | Мохнатые, как маленькые пчелы, | Что умирают, вылетев из улья. |..“, O. Mandel'stam, 1920, 84)³⁰

Vjačeslav Ivanovs programmatisches „Alphorn“-Gedicht („Alpijskij rog“) mit all seinen mikro-makrokosmischen Analogien und Korrespondenzen ertönt im Hintergrund als symbolistische Klangkulisse einer Mythopoetik, die dem Akmeisten unheimlich geworden ist – fremd und unbewohnbar zugleich: „...Es war das Alphorn nur ein Instrument, damit in den Bergen | Das einnehmende Echo erweckt werde. |...| Die Natur ist ein Symbol wie jenes Horn. Sie | Erklingt zum Widerklang; und der Widerklang – ist Gott.“ („...Был лишь орудьем рог, дабы в горах | Пленительное эхо пробуждать. |...| Природа – символ, как сей рог. Она | Звучит для отзвука; и отзвук – Бог. |..“, Vjačeslav Ivanov, *Alpijskij rog*, I, 606).³¹

Der megalomane, kosmische Naturmythos Ivanovs reduziert sich bei Mandel'stam zum handlichen Muschelfund, der in der Schublade des Alltags deponiert ist und dergestalt in seiner banalen Hohlform das große Geheimnis der kosmischen Sprache miniaturisiert: vom erhabenen Grauen (*užas*) – zur freundlichen Zartheit, zur *nežnost'* eines kindlichen Glaubens an die Anwesenheit des Unendlichen im Kleinsten, der Sphärenharmonie in der Schneckenhäuslichkeit eines privatisierten Lebens. Dieses glaubt an Weihnachten wie an das Meeresrauschen in der Muschel und weiß dabei doch, daß alles auch ganz anders ist, aber eben nicht wahrer. Es ist wie mit den Pyramiden des hehren Ägypten, die einige Jahre nach „Rakovina“ auf einer *Ägyptischen Briefmarke* Platz finden.

Zwei Jahre vor „Rakovina“ treffen wir auf eine verwandte Muschel, die viel deutlicher noch verwoben ist in die Textur-Metaphorik des frühen Mandel'stam, wenn vom „Perlmutter-Schiffchen“ die Rede ist, das – als *Terminus technicus* der Webkunst – zugleich nach Strich und Faden funktioniert (also „textil“) und „textuell“ als jenes Gefährt, das übers Meer jagt – geführt von jener „breiten Hand, die wie eine Muschel erglühend und verlöschend“ das Schiffchen lenkt.

Hier ist die „Hand-Muschel“ einmal dem Körper der ungenannten Weberin zugeordnet, einmal einer nicht weniger anonymen Naturkraft, die im selben Regemaß des hin- und hergleitenden Web-Schiffchens als Flut und Ebbe ewige Wiederkehr spielt. Wie das unartikulierte Rauschen des Muschelhauses in „Rakovina“ erscheint auch der Text jener Gezeiten als eine Schrift auf Wasser – leer und verschwiegen: „Das Perlmutter-Schiffchen schwimmt davon | Und spannt jetzt seinen Seidenfaden, | ... | Wenn diese reife Hand nicht bricht, | Die flammt, als wär sie eine M u s c h e l, | Im Nu verlöscht, zu Schatten huschend | Und eingetaucht dann ins rosa Licht!“ („На перламутровый челнок | Натягивая шелка нити, | ... | Когда широкая ладонь, | Как раковина пламенея, | То гаснет, к теням тяготея, | То в розовый уйдет огонь!“ O. Mandel'stam, 1909, in: O.Mandelstam, *Der Stein. Frühe Gedichte 1908-1915*, Zürich 1988, 25).

Rembrandts *Schnecke* (1650)

Die Tatsache, daß Rembrandt eine Meerschnecke als Sujet seiner Radierung erwählte, verwundert dann weniger, wenn man einige Aspekte ihrer verzweigten Ikonographie ins Auge faßt. Gerade als magisch-religiöses Symbol, ja als Archetypus weiblicher Sexualität und Ursprunghaftigkeit tauchen immer wieder Muscheln aus dem Meer der bewegten und bewegenden Motive auf, in deren harter, gewundener Schale das geheimnisvolle, salzige Lebenselixier schlummert. Besonders aber der Schneckentypus der *Xanicidae* oder *Turbinellidae* spielt etwa in den Hindu-Tempeln eine hochgeschätzte Rolle als Symbol des Gottes Vishnu, der die Muschel in einer seiner vier Hände (in einer linken) hält und solchermaßen „Kontinuität“ verspricht: Die Muschel figuriert zugleich als Waffe und als Musikinstrument (vgl. die Tafel 107 in dem prachtvollen Foto-band mit dem lapidaren Titel *The Shell. Five Hundred Million Years of Inspired Design*, von Hugh and Marguerite Stix und R. Tucker Abbott, New York, o.J.)

Gerade die Linkshändigkeit aber ist von Bedeutung, wenn man bedenkt, daß die überwiegende Mehrheit der Muschelspiralen rechtsgerichtet ist: also im Uhrzeigersinne verläuft, während die linksdrehende Spezies extrem selten und daher zur Heiligkeit prädestiniert erscheint (vgl. im selben Band die Tafel 92). Die linksgerichteten Rarissima weichen von der rechtsdrehenden Mehrheit in nichts ab, sie bilden bloß deren total identisches Spiegelbild. Seltenheit und Heiligkeit verbinden sich bei den Linksspiraligen mit der Funktion einer besonderen Gabe, deren linke Herkunft einen besonderen Symbolwert beansprucht.³²

Die hermetische Dimension der (Schnecken-)Muscheln war zweifellos eine Entdeckung der manieristischen Renaissance und des Barock bzw. Rokoko, wo die Muschel/Schnecke zum unendlich repetierten Leitmotiv einer Universalarchitektur aufgestiegen war. Was hier interessierte, war freilich weniger die tonangebende Rolle des Triton-Horns als vielmehr das Geheimnis seiner spirali-

schen Gestalt, die gerade bei den Niederländern des 17. Jahrhunderts in Stilleben und naturkundlichen Tafelbänden vielfach wiederkehrt (vgl. die Hinweise im *Rembrandt-Katalog*, Wien 2005, 300). Ein Vergleich aber mit Wenceslaus Hollar Radierung eines *Conus Imperialis* (ebd.) zeigt auf irritierende Weise das seltsame Eigenleben von Rembrandts „Schnecke“: Diese ist ganz der naturkundlichen Dokumentation entrückt und auf seltsame Weise „alleine gestellt“; praktisch hintergrund- und kontextlos liegt sie da und behauptet so ungerührt ihre bloße Präsenz, die sich der Ferne wie Tiefe ihrer Herkunft – also einer gesteigerten Absenz – verdankt. Jenseits aller Symbole und diesseits einer jeden Metaphorik rollt unsere Muschelschnecke alle möglichen Bedeutungen zu einer Kraftspule, die reine Intensität und totales Gedächtnis speichert. Die dem Meer entrissene Muschel behauptet ihre Gestalt jenseits der Exotik von Kuriositätenkabinetten und Kunstkammern. Sie ist nicht nur Sammlerobjekt, sie sammelt selbst alles an Konzentration vom Nullpunkt ihres Gewindes bis zur labyrinthischen Maserung ihrer Oberfläche, deren vernetzte Flecken die Kader einer nie gezeigten Filmrolle zu bergen scheinen, die vor ewigen Zeiten von Bord gefallen war.

Bei näherer Betrachtung birgt Rembrandts Schneckenmuschel eben jenes Geheimnis, das aus den erwähnten Vishnu-Statuen des Hinduismus bekannt ist: Seine Muschel ist linksdrehend. Entweder ist sie dies, weil Rembrandt darauf vergessen hatte, das Objekt seiner Darstellung auf der Druckerplatte seitenverkehrt auszuführen (was für einen professionellen Stecher so gut wie ausgeschlossen scheint), oder aber er war im Besitz eines tatsächlichen extrem raren Exemplars eines linksdrehenden *Conus marmoreus* oder *genuanus*. Und wenn dem so war: Sollte all dies bloß Zufall sein – oder hatte er Kenntnis von jener magisch-kultischen Verehrung, die solchen Fundstücken zuteil wurde?

Wenn es aber keinen symbolischen Mehrwert geben sollte, sondern den bloßen „Meer-Wert“ des innerlich rauschenden und äußerlich so still daliegenden Schneckengehäuses – sensationell genug ist doch die Wahl eines einzigen Objekts, das – zusammen mit seinem Schatten und ohne jeden Kontext – als Stilleben vorgeführt wird: Es bleibt das Singuläre in seinem Eigenleben, totale Individualität, die Ausnahme ohne Regel. Ein Solitär. Ein Geschenk.

* * *

Auf wundersame Weise und an gänzlich unerwarteter Stelle stoßen wir auf unser Rarissimum, ein Meerschneckenexemplar – herübergerettet vom „Anderen Ufer“ diesmal durch die Tochter von Gregory Bateson, des genialen Entdeckers des Double bind ebenso wie der Doppelspirale im Paradoxon der Rückkopplung. Mary Catherine Bateson machte sich nach dem Tod des großen Kommunikators an die schwierige Sammlung seiner Hinterlassenschaft, woraus sie

ebenso charmant wie riskant ein posthumes Gemeinschaftswerk aus väterlichen und töchterlichen Texten verwob. Es trägt den geheimnisvollen Titel: *Wo Engel zögern* (Frankfurt am Main 1993) – im Original: *Angels Fear. Towards an Epistemology of the Sacred* (1987). Was das etwa mit E.M. Forsters kleinem Roman *Where Angels fear to Tread* (1905) zu tun hat, wäre gut zu wissen. Wir begnügen uns hier mit jenem Fragment aus den fiktiven Dialogen zwischen V[ater] und T[ochter], wo unsere Schneckenmuschel ihren kleinen Auftritt hat: „T.: Schnecken, Papa. Erinnerst du dich noch an die Sache mit den Schnecken in Hawaii, von der du mir mal erzählt hast? Wie ging sie?

V.: Mmm. Das ist eine andere Geschichte, aber sie paßt irgendwie hier rein. Wie du weißt, ist jede Spirale entweder rechtsdrehend oder linksdrehend, und rechtsdrehende Schnecken können sich mit linksdrehenden nicht paaren. Aber wie sich herausstellt, kommt es bei bestimmten Schnecken mit einer gewissen Häufigkeit zu einer Umkehrung der Richtung der Spirale (...) Jedenfalls kommt es häufig genug vor, daß die Nachkommen mit umgekehrter Richtung auch umgekehrte Partner finden und sich somit fortpflanzen können. Aber dies führt dann zu einer neuen und gesonderten Population, die sich ihrerseits vermehrt (...) und wenn die Abfolge schließlich in der entgegengesetzten Richtung vor sich geht, wird die neue umgekehrte Gruppe unfähig sein, sich mit ihren entfernten Cousinen zu paaren. Du bekommst eine sprunghafte Artenvermehrung.“, *Wo Engel zögern*, 146-147)

Für die linksdrehenden Lebenstexte mag dies vielleicht auch zutreffen. Um ihnen zu folgen, müssen wir – wie bei Nabokovs „Nonons“ – den gekrümmten Spiegel anlegen, um – minus plus minus ergibt plus – die vollends unverzerrte Ansicht eines authentischen Urzustandes zu erhalten, jene Anamorphose, in der die Sinnestäuschung zu ihrer höchsten Wahrhaftigkeit gelangt. Das mit den Engeln aber ist wirklich eine andere Geschichte.

Anmerkungen

- 1 Vgl. dazu A. H.-L., „Zur Poetik der «Realisierung» und «Entfaltung» semantischer Figuren zu Texten“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 10, 1982, 197-252.
- 2 Genannt seien hier nur die Bände: „Vergessen – Erinnern – Gedächtnis“ (WSA, 16, 1985), zum : Mythos in der Slawischen Moderne, Hg. von W. Schmid (WSA, Sonderband 20), Wien 1987; zur *Psychopoetik* (WSA, Sonderband 31), Wien 1992; „Mein Rußland“, WSA, Sonderband 44, Wien 1997.
- 3 Die Verbindung zwischen diesem Aufsatz (zusammen mit dem im selben Band erschienenen Text „Krugovoe dviženie“, *Trudy i dni*, 51-73) und den Romanen Belyjs knüpfen Robert A. Maguire und John E. Malmstad in ihrem Beitrag „Peterburg“, J.E. Malmstad (Hrg.), *Andrey Bely. Spirit of Symbolism*, Ithaca – London 1987, 96-144.
- 4 Zum Motiv des „Augenblicks“ im Kunstdenken des russischen Symbolismus vgl. A. H.-L., „‘Erinnern – Vergessen – Gedächtnis’ als Paradigma des russischen Symbolismus“, WSA, 16, 1985, 111-164.
- 5 Anders als sonst werden in diesem Artikel die russischen Zitate jeweils in (vorhandenen) Übersetzungen angeboten, damit auch der sprachliche Konnex zwischen dem fremden und meinem eigenen Text spürbar wird. Ausgenommen sind lyrische Zitate. Eine zweisprachige Präsentation würde darüber hinaus das gewählte Genre durchkreuzen. Im weitem werden auch Quellen zitiert, die ohne weiteres bei der Hand sind.
- 6 Zitiert wird nach der *Kritischen Studienausgabe in 15 Einzelbänden* von G. Colli und M. Montinari. Zur Bewegungssymbolik des Symbolismus vgl. auch A. H.-L., *Der russische Symbolismus. System und Entwicklung seiner Motive*, Band I, Diabolischer Symbolismus, Wien 1989, 133-152.
- 7 Vgl. dazu V.N. Toporov, „Prostranstvo i tekst“, *Tekst: semantika i struktura*, M. 1983, 227-284.
- 8 Konstantin Bal'mont, „Pljaska atomov“, *Izbrannye stichotvorenija i poëmy*, Hg. von V. Markov, München 1975; ausführlicher dazu vgl. auch: A. H.-L., *Symbolismus*, Bd. 2, 80.
- 9 A. H.-L., ebd., 125; Georges Poulet, *Metamorphosen des Kreises in der Dichtung*, Paris 1961, Frankf.a.M. – Berlin – Wien, 11ff.
- 10 „Ich bin ein Schüler des Heraklit“ – Zitiert wird die deutsche Übersetzung von Gabriele Leupold: A. B., *Kotik Letaev*, Frankf.a.M. 1993.
- 11 „Rhoia“ und „Anti-Rhoia“ waren heraklitische Grundprinzipien auch in der Symbolwelt Vjačeslav Ivanovs (vgl. A. H.-L., *Symbolismus*, Bd. 2, 133f.).
- 12 Zur Klöppelmotivik besonders bei Mandel'stam vgl. A. H.-L., „Entfaltungen der Gewebe-Metapher. Mandelstam-Texturen“, O. Egger (Hrg.), *Anschaulichkeit (bildlich), Der Prokurist*, 16/17, Wien - Lana 1999, 71-152. Zur Textur als Grundmuster der Textgenerierung vgl. die Monographie von Erika Greber, *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie*, Köln – Weimar – Wien 2002.
- 13 Zitiert werden die Werke Nabokovs nach folgenden deutschen Ausgaben: V.N., *Andere Ufer. Ein Buch der Erinnerung*, Reinbek/Hamburg 1964; *Einladung zur Enthauptung*, Reinbek/Hamburg 1970; *Die Gabe*, Reinbek /Hamburg 1994; *Ada oder das Verlangen*, Reinbek/Hamburg 1983.

- ¹⁴ Vgl. zu den apollinischen Aspekten der Textur-Ästhetik Nabokovs: A. H.-L., „Eine Ästhetik der «Kalyptik». Apollinische Motive bei Vladimir Nabokov“, S. Frank, E. Geber et al. (Hgg.), *Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann*, (*Die Welt der Slaven*. Sammelbände, Bd. 13), München 2001, 524-555.
- ¹⁵ Genau diesem poetischen Experiment zur Ermittlung der Schwerkraft wie der generischen Rückbindung („Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm“) ist auch Mandel'stams erstes Dichterwort gewidmet, wenn er in seinem berühmten Frühwerk dreißig Jahre vor Nabokov schreibt: „Der Laut – behutsam, stumm – | Der Frucht, wenn sie vom Baum sich trennt, | Die Melodie der Stille um | Ihn her: der Wälder, ohne End.“ (1908, dt. Übersetzung in: O.M., *Der Stein. Frühe Gedichte 1908-1915*, Zürich 1988, 7). Zum auch etymologischen Zusammenhang zwischen Apoll und Apfel vgl. A. H.-L., *Symbolismus*, Bd. 2, 609, 613.
- ¹⁶ Vgl. dazu ausführlicher A. H.-L., „Wieder-Holungen. Zwischen Laut- und Lebensfigur: Jakobson – Kierkegaard – Freud – Kierkegaard“ (im Druck). Teile dieses Textes habe ich auch als Vortrag an unserer „Geburtstagstagung“ für Renate Döring vorgetragen.
- ¹⁷ Zu den Bewegungs-Paradoxa im Zusammenhang mit der Poetik-Noetik der russischen Absurdisten (Oberiu) vgl. A. H.-L., „Paradoxien des Endlichen. Unsinnfiguren im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 44, 1999, 125-183.
- ¹⁸ Aus dem schier unüberschaubaren Schrifttum zu diesem Thema vgl. den paradigmatischen Text von Mircea Eliade, *Kosmos und Geschichte. Mythos der ewigen Wiederkehr*, Frankfurt.a.M. 1984.
- ¹⁹ Roman Jakobson, »Why ›mama‹ and ›papa‹?«, *Selected Writings, I: Phonological Studies*, The Hague 1962, 538-545. Zu den reduplikativen Lallwörtern vgl. die klassische Darstellung bei R. Jakobson, *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze*, Frankfurt.a.M. 1969, 61ff. Die Rolle des Wiederholungsprinzips im russischen Formalismus bei Jakobson (mit Rückblick auf Andrej Belyj) behandelt eingehend: A. H.-L., *Der russische Formalismus*, Wien 1978, 129-145. Auch Gilles Deleuze beschäftigt sich in seiner Schrift *Differenz und Wiederholung*, dt. Übers. München 1992, 360ff., letztendlich auch mit „Stereotypie und Refrain“ als Phänomene der Wiederholung und Differenz.
- ²⁰ Der literarische Held als Personifizierung einer solchen verbal-prosodischen Reduplikation – entspringend dem Autor-Namen selbst – findet sich gerade bei Go-gol: vgl. dazu A. H.-L., „«Gøgøb». Zur Poetik der Null- und Leerstelle“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 39, 1997, 183-303. Nicht zufällig hat Vladimir Nabokov diese Gogolsche Sprach-Körper-Lust mit der angelsächsischen Tradition des „pun“ zum universalen Bilabialismus seiner Poetik erhoben, besonders anschaulich eben in seiner Studie *Nikolai Gogol*, Norfolk 1944. Die spracherotische Dimension dieses artikulatorischen Wortlustgewinns kulminiert nicht nur in Gogols Namen, sondern auch in den analogen Formen wie Ci-či-kov oder Lo-li-ta, von denen es bei Nabokov – und nicht nur bei ihm – nur so wimmelt.
- ²¹ Ausführlich dazu Andrej Belyj, *Masterstvo Gogolja* (Meisterschaft Gogols) Moskau 1934, 139ff.

- 22 A. H.-L., *Der russische Formalismus*, 128-140.
- 23 Die Begriffe Metalogismus, Metasemem etc. systematisiert im Sinne einer strukturalen Poetik bzw. Rhetorik bei J. Dubois et al., *Allgemeine Rhetorik*, München 1974.
- 24 Vgl. die Kritik an Herbert Spencers Herleitung der Kunst – etwa der Musik – aus der Rhythmisierung und damit Ökonomisierung von Arbeitsabläufen durch Viktor Šklovskij in seinem Formalismus-Manifest: „Die Kunst als Verfahren“, *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 1, München 1969, 3-35, hier: 9f.
- 25 A. H.-L., *Der russische Formalismus*, 129ff.
- 26 Andrej Belyj, *Masterstvo Gogolja* (Gogols Meisterschaft), Moskau 1934; dazu A. H.-L., *Der russische Formalismus*, 139f.
- 27 Vgl. R. Jakobsons Chlebnikov-Studie, „Neueste russische Poesie“, 1919/21, 94; 108. Vgl. zuletzt A. H.-L., „Randbemerkungen zur frühen Poetik Roman Jakobsons“, H. Birus, S. Donat, B. Meyer-Sickendiek (Hrg.), *Roman Jakobsons Gedichtanalysen. Eine Herausforderung an die Philologen*, Göttingen 2003, 89-120.
- 28 Vom gnostischen Mythos der „Pistis Sophia“ handelt das berühmte „Perlen-Lied“ – Kurt Rudolph, *Die Gnosis. Wesen und Geschichte einer spätantiken Religion*, Göttingen 1980, 34, 74, 142; das „Perlenlied“, Peter Sloterdijk, Thomas Macho (Hg.), *Weltrevolution der Seele*, Bd. 1, 155-159.
- 29 Zitiert nach: K. Bal'mont, *Polnoe sobranie stichov, v desjati tomach* 1908-1914, M.
- 30 Zitiert nach der russischen Ausgabe: O.M., *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, Washington 1967. Die deutsche Übersetzung stammt von Paul Celan in: *Drei russische Dichter. Alexander Block. Ossip Mandelstam. Sergej Jessenin*, Frankfurt am Main 1958, 1963.
- 31 Vgl. die Ausgabe: *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, Bruxelles 1971.
- 32 Die Funktion der Muschelgewinde als Musikinstrumente ist in vielen archaischen wie antiken Kulturen geläufig – in Indien oder Japan ebenso wie im alten Griechenland, wo die Tritonen auf Muschelhörnern blasen und damit Neptun begleiten. Genau in dieser musikalischen Rolle bevölkern die Triton-Muscheln mythologische Neptungruppen – besonders seit der Renaissance bis hin zu Rubens und weit darüber hinaus. Während Botticellis „Geburt der Venus“ (Uffizien 1480) die flache Jakobsmuschel zu jenem Gefäß hochstilisiert, welchem die Göttin der Schönheit und Liebe entschwebt, figurieren die neptunischen Blasmuscheln als Gefäße einer Natur- und Meeresmusik, die durch ihre bloße Hohlform und Spiralik in der Lage sind, das Meeresrauschen – den *šum* – zu simulieren: auch dann, wenn man längst weiß, daß wir nicht der Ferne des Ozeans lauschen, sondern der Nähe unseres Blutkreislaufes, der in unserem Körper zirkuliert.