

Ver(b)rannt im *Fahlen Feuer*

Ein Karteikartenkommentar

Markus.Krajewski@berlin.de

"Es ist nicht einmal ein feiner, sondern eigentlich ein recht grober Kitzel des Egoismus, wenn alle Personen in einem Roman sich um Einen bewegen wie Planeten um die Sonne, der dann gewöhnlich des Verfassers unartiges Schoßkind ist, und der Spiegel und Schmeichler des entzückten Lesers wird."

(Friedrich Schlegel, *Fragmente*)

Nichtlineares ist nichts Neues. Wenn man mit dem Fundus etwa der Literaturgeschichte argumentieren sollte, so machen spätestens die frühromantischen Debatten von Friedrich Schlegel und Novalis um das *absolute Buch* und die Zusammenführung aller Textgattungen im *Roman* als Medium der romantischen Universalpoesie das Thema explizit. Dabei muß der Roman als neue Form zwangsläufig Fragment bleiben, dessen Lektüre immer schon auf Unabgeschlossenheit und entsprechende Lese- und Blättertaktiken verweist. "Mancher der vortrefflichsten Romane ist ein Kompendium, eine Enzyklopädie des ganzen geistigen Lebens eines genialischen Individuums".¹ Die folgsame Umsetzung dieser Überlegungen zur Form zeigt sich hinsichtlich der Textorganisation nach enzyklopädischem Muster (siehe [*Querverweis*]) jedoch erst einige Dekaden später. So bleibt es dem 20. Jahrhundert vorbehalten, die Abkehr von linearen Lesestrategien und ebensolchen literarischen Textbauformen letztlich in breiterer Front, die den Namen *avant garde* trägt, zu unternehmen. Das Bestreben, nicht mehr einer einzigen Lese- und Schreiblinie zu folgen, zeigt sich demzufolge auf zahlreichen Ebenen. In der Tradition enzyklopädischer Textarrangements folgt die literarische Speerspitze neuen Strukturen des Romans, die z. B. eine Gleichzeitigkeit der Ereignisse auflösen in einer von der Rezeptionsreihenfolge entkoppelten, modularen Fragmentierung der Erzählungsbestandteile. "Ja", James Joyce, zum Beispiel.² Oder Walter Benjamins Passagenwerk. Oder, ebenfalls in Paris, Georges Perec und *Das Leben, eine Gebrauchsanweisung* von 1978, das –

¹Friedrich Schlegel: "Kritische Fragmente", in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. 1. Abt. Bd. 2, Schöningh Verlag, München, Paderborn, Wien, 1958 ff., S. 156; Nr. [78]. Vgl. zum Programm dieser Universalpoetik, das auch in bezug auf Nabokovsche Textorganisation deutliche Parallelen aufweist, Nr. 116 aus dem Athenäums-Fragment, in: Friedrich Schlegel. "Fragmente", in ebd., 1. Abt. Bd. 2, S. 183.

²Vgl. zu *Ulysses'* Nähe zum *absoluten Buch* Jacques Derrida, *Ulysses Grammophon*, Brinkmann & Bose, Berlin, 1988, insbes. Seite 84; und ebd. zu Mollys finalem "Ja".

vielfach von den Verfechtern der Hypertext-Literatur angeführt³ – die Episoden innerhalb eines großen Hauses wie in Hitchcocks *Rear Window* in ihrem Aufschnitt synchron verzeichnet und miteinander verknüpft. Nichtlinearität als Ausstieg aus der Eigenzeit der Handlung. Auf der Suche nach neuen Strukturen eines inzwischen altgedienten Genre setzt sich die Liste fort mit Michel Butor und *Mobile*, einer "Studie für eine Darstellung der Vereinigten Staaten von Amerika" (1962), die ihr Material in Form einer kleinen geographischen Enzyklopädie ausbreitet, alphabetisch geordnet nach den einzelnen Staaten, durch die der Erzähler reist. Wiederum eine Dekade später erscheint ein Text, der gänzlich auf arbiträre Lesezugriffe setzt und eine aufschlußreiche Lektüre nur vom letzten Kapitel aus erlaubt: Bryan S. Johnsons *house mother normal* versammelt zehn Einsichten in die Köpfe neun vergreister Gesprächspartner und einer Betreuerin, deren gedachte und geäußerte Sätze eines gemeinsamen Gesprächs in neun personenspezifischen Kapiteln angeordnet sind und erst mit den Fragen der Betreuerin aus dem abschließenden Kapitel die Dialoge erschließen lassen.

Das Verlangen, aus einem sukzessiven Textkorpus auszusteigen, zeigt sich ebenso auf typographischer Ebene. Manche Texte führen zur Haupterzählung gegenläufige Geschichten in Fußnoten mit sich. Und William Burroughs beispielsweise experimentierte mit einer mehrspaltigen Satztechnik, die drei parallele Geschichten aufbietet, um wechselseitig die Aufmerksamkeit des Lesers zu lenken. Die alte Autorenabsicht, einer Leserschaft Richtung und damit stückchenweise Informationen vor- und mitzugeben, wird mithin liquidiert. Doch nicht nur auf inhaltlicher Ebene feiert die Suche, aus einer autoritär verordneten Reihenfolge auszubrechen, entsprechende Erfolge: die Repräsentationsweise von literarischen Texten folgt bisweilen sogar den buchhalterischen Unternehmungen des frühen 20. Jahrhunderts in die Tiefen rationalisierender Papierformate, um auf textmaterialer Grundlage die Ablösung vom Buch durch die Kartei zu fordern.

Zu einem der ehrenwertesten Vertreter ungewöhnlicher Textarrangements zählt zweifelsohne Vladimir Nabokovs Text *Fahles Feuer* (1962), der einer rowohltverlagseigenen Bezeichnung "Roman" zum Trotz auf den ersten Blick nichts enthält, was ein solches Genre üblicherweise auszeichnet. Der "Roman" besteht aus vier Teilen, einem Vorwort des Herausgebers Charles Kinbote, das von ihm edierte, allerdings von seinem Hausnachbarn John Shade geschriebene, 999 Zeilen umfassende Gedicht *Pale Fire*. Daran schließt sich ein umfangreicher Kommentar zum Langgedicht an, wiederum verfaßt von Kinbote, und schließlich folgt ein Register, welches das Gedicht kaum, den Kommentar dagegen ausführlich verzeichnet.

³Informativ: Heiko Idensen, "Schreiben/Lesen als Netzwerk-Aktivität. Die Rache des (Hyper-)Textes an den Bildmedien", in: Martin Klepper, Ruth Mayer und Ernst-Peter Schneck (Hrsg.), *Hyperkultur. Zur Fiktion des Computerzeitalters*, Walter de Gruyter, Berlin, New York, 1996, S. 81–107.

Im folgenden soll nun ein kurzer Stellenkommentar, eine selektive Relektüre dieses Texts stehen, die sich selbst vornehmlich aus Kinbotes Kommentar und darüber hinaus aus dem Kommentar zum Kommentar⁴ speist. Dabei wird weniger Augenmerk auf inhaltlich hochvernetzende Bezüge gelegt, sondern eher auf die literarische Disposition des "Romans", auf die Medienmaterialität des Texts, der eine Debatte um 1900 aufnehmend seine Buchstaben in der Reinschrift des Manuskripts auf Karteikarten speichert.⁵

"Einmal ist keinmal" wußte Jean Paul und bezeichnete damit die erste Lektüre eines Romans.⁶ Vladimir Nabokov lehrte seine Studenten in Cornell gar, daß man Romane nicht lesen, sondern nur wiederlesen könne. Gleiches gilt wohl ebenso für Dichtung und zumindest in diesem Fall auch für deren Kommentar. Fragt sich nur, in welcher Reihenfolge die Lektüre überhaupt zu beginnen sei. Der Herausgeber von *Fahles Feuer* läßt keinen Zweifel und gibt eine Leseanweisung. "Obwohl diese Anmerkungen, wie es Usus ist, dem Gedicht hintanstehen, wird dem Leser nahegelegt, zunächst sie zu befragen und erst dann mit ihrer Hilfe das Gedicht zu studieren; natürlich sollte er, während er dessen Text durchgeht, erneut darin lesen und womöglich, sobald er das Gedicht zu Ende gebracht hat, sie noch ein drittes Mal konsultieren, damit das Bild sich runde. In Fällen wie diesem finde ich es ratsam, das lästige Vor- und Rückblättern dadurch zu umgehen, daß man entweder den Kommentar seitenweise ausschneidet und mit den Textseiten zusammenklammert oder, noch einfacher, daß man zwei Exemplare desselben Werks erstet, die man dann nebeneinander auf einen ko[m]fortablen Tisch legen kann".⁷ Von den vordergründigen Ertragsabsichten einmal abgesehen, die ein zusätzlich verkauftes Exemplar dem Autor einbrächte,⁸ stellt dieser Vorschlag den ersten Schritt dar, den Text aus seiner Handelsform, die ihn drucktechnisch wieder in einem Buch zusammenbindet, erneut in seine Grundbestandteile zu zerlegen. Denn bereits das in vier Gesänge unterteilte Gedicht wurde von seinem Autor John Shade auf achtzig Karteikarten verfaßt (auf 13, 27, 27 und nochmals 13 Karten zu jeweils 14 Zeilen). Der Herausgeber Kinbote beschreibt anfangs in trockener Wissenschaftsprosa diese besondere Form des Manuskripts. Die rosa Kopfzeile trägt die aktuelle Adresse des Gedichts mit Datum und Nummer des Gesangs, so daß ein genauer Vergleich mit den sich parallel im Kommentar

⁴Das ist z. B. Brian Boyd, *Nabokov's Pale Fire. The Magic of Artistic Discovery*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1999.

⁵Vgl. zum proklamierten Ende des Buchs um 1900, seiner vollständigen Ablösung durch Karteisysteme und der Speicherung des Weltwissens auf Karteikarten Markus Krajewski, *Die Geburt der Zettelwirtschaft aus dem Geiste der Bibliothek*, (erscheint demnächst), Kapitel 6.

⁶Vgl. dazu Georg Stanitzek, "0/1", "einmal/zweimal" – der Kanon in der Kommunikation, in: Bernhard J. Dotzler (Hrsg.), *Technopathologien*, Bd. 7 von Materialität der Zeichen, Reihe A, Wilhelm Fink Verlag, München, 1992, S. 111–134.

⁷Vladimir Nabokov, *Fahles Feuer. Roman*, Rowolth Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1962/1968, Seite 31.

ereignenden Geschehnissen möglich wird. Das Gedicht als Chronik eines angekündigten Todes, wovon noch die Rede sein wird.

Mit einer hinreichend großen Fläche (Fußboden), etwas Fleiß und ausreichend geringem Respekt vor zusammengebundenen Seiten empfiehlt es sich nun, den Kommentar konsequenterweise zu zerschneiden und den jeweiligen Versen in ihrer Ausgangsform auf Karteikarten zuzuordnen. Die beiden Textspalten ergeben nicht nur ein abwechslungsreiches Muster, wenn sich zu 999 Zeilen Gedicht (nach Ansicht des Herausgebers wird das Gedicht erst durch die 1000. Zeile vollendet, die indes die erste ist: also, am besten im Kreis anordnen!) 254 Seiten (zu durchschnittlich 30 Zeilen pro Seite) Anmerkungen fügen. Sondern der Leser gewinnt darüber hinaus auch die Übersicht über zwei Parallelgeschichten mit drei Protagonisten (Dichter, König, Mörder), die auf den ersten Blick viel, nach der Lektüre jedoch schon sehr viel weniger miteinander korrespondieren, um dann nach erfolgter Relektüre wiederum ihre enge Verflechtung zu zeigen.

Es kann nicht die Aufgabe eines Stellenkommentars sein, die zumal kaum erfüllbar scheint, inhaltliche Paraphrasen der beiden Geschichten hier wiederzugeben. Nur soviel sei verraten: das formvollendete Langgedicht verarbeitet so disparate Ereignisse wie Natur- und ornithologische Betrachtungen, Rasierszenen (*Ulysses* grüßt), Maniküren, das Leben des Dichters und den Tod seiner Tochter, Familiengenealogien, paranoische Heimsuchungen (Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?), Schachpartien, Szenen einer Ehe, Shades Scheintod und die Rückkehr aus dem Reich der Schatten, Schreibszenen, Gedanken zur Zeit, Zappen, usw. kurzum: "*Das Leben des Menschen als Kommentar zu abstrusem, /Unvollendetem Gedicht*". *Notiz für späteren Gebrauch*. (Verse 939f) Neben diesem *Fahlen Feuer*, das vielleicht nur spärlich vor sich hinglüht, haben Sie nun vielleicht den Kommentar ausgebreitet, der sich als fragmentierte, gleichwohl schillernde Geschichte einer Flucht erweist. Nach einer geglückten Revolution wird der Herrscher von Zembla, nach Auffassung des Kommentators ein glanz- und ruhmreiches Königreich, wie so oft arrestiert, um auf seinen Prozeß zu warten. Doch Charles Xavier II., kaum zufällig ein Vornamensvetter des Herausgebers Kinbote, gelingt die Flucht nach Amerika, wo er an einer Ostküstenuniversität fortan das vergleichsweise ruhige Leben eines Gelehrten führt. Die Schatten der Vergangenheit lassen ihn jedoch sprichwörtlich nicht los. "Die Schatten" heißt "eine Organisation für Königsmord, die Gradus (*q.v.*) damit beauftragte, den selbst-verbannten König umzubringen."⁹ Folgt man der Aufforderung zum Querverweis (*quod vide*), so erweist sich Gradus als blaßer Erfüllungsgehilfe des geplanten Mordes, der zwar viele Decknamen besitzt, während seiner Nachforschungen auf den

⁸Die deutsche Ausgabe unterläuft diese Anregung und legt dem Roman das Gedicht auf englisch und deutsch in einem separaten Heft bei.

⁹Aus dem Register zu Vladimir Nabokov, *Fahles Feuer*, a.a. O. auf Seite 339.

Spuren des Königs jedoch eher dilettantische Dienste leistet. Demzufolge dauert es entsprechend lange, bis er den Monarchen im Exil ausgemacht hat – just die Zeitspanne, in der Shade, im Schatten seines ihn beobachtenden Nachbarn Charles, das Langgedicht niederschreibt. Beide Ereignisse laufen synchron. Allmählich (*gradual*) nähert sich der Mörder seinem Opfer, um ihm nach Vollendung des Gedichts und sowohl an dessen und als auch des Kommentars Ende schließlich gegenüber zu stehen. Womit die schlußendliche Verschränkung der beiden Parallelgeschichten gipfelt.

Bereits auf Seite 16 des Vorworts ist der Leser vor eine erste Lektüre-Entscheidung gestellt. Unvermittelt taucht in Kinbotes Beschreibung der Handschrift und ihrer Entstehung ein Querverweis auf: "(Siehe meine Anmerkung zu Vers 991)". Nicht auf das Gedicht selbst wird referenziert, sondern zuerst auf den hier offenbar als aufschlußreicher eingestuften Kommentar. Folgt man der Aufforderung, so findet man sich am Ende des Texts wieder, wo von einem Geheimnis die Rede ist, das der Kommentator dem im Nachbarhaus lebenden Dichter mitzuteilen gedenkt. Die Anmerkung enthält wiederum einen Verweis auf ihresgleichen zu den frühen Versen 47f, die – traut man dem Autor erneut und läßt sich an eine neue Stelle führen – das nachbarschaftliche Verhältnis zwischen Shade und Kinbote beschreibt, um erneut zwei Sprungstellen anzubieten: siehe Anmerkung zu Vers 691 und 62. Dort wiederum erfährt man zunächst, *wie* Kinbote nach Amerika gelangte und vor allem *in welcher Funktion*: als verfolgter König auf der Flucht, (vielleicht bereits das Geheimnis, nach dreimal Umblättern?) Mit der Anmerkung zu Vers 62 schließt sich dann ein erster Kreis, indem diese wiederum auf die zuvor bereits besichtigten Anmerkungen zu Vers 691 (diesmal mit dem Hinweis, erstmals den Vers selbst zu lesen) und 47f verweisen. Nun läßt sich getrost zum Ausgangspunkt auf Seite 16 des Vorworts zurückkehren – sofern man nicht immer wieder zyklisch die Stellenfolge 47–691–62 studieren möchte. Immerhin weiß man inzwischen bereits aus verschiedenen Phasen des Texts (Beginn, Mitte und Ende des Kommentars) etwas von einem flüchtenden König, über ein Geheimnis und ein eigenartiges *male couple*, das ein Gedicht auf Karteikarten schreibt.

Warum stehen Entwurf und Reinschrift des Gedichts ausgerechnet auf Karteikarten? Damit ist eine spezifische Arbeitsweise angewendet und herbeizitiert, die in der Geschichte nicht nur der literarischen Schreibszenen seit der Frühen Neuzeit die textuelle Produktivität entscheidend prägte. Denn seit Conrad Gessner 1548 den Zettelkasten (in Analogie zum Setzkasten für Schriftsetzer) Gelehrten und Schriftstellern gleichermaßen als Produktionshilfe empfahl, ist diesem Gerät eine einzigartige, wenngleich oftmals verschwiegene Karriere beschieden.¹⁰ Ihr größter Vorteil ist die

¹⁰Vgl. dazu meinen Artikel "Zettels Baum", demnächst in *Kaleidoskopien*, Jg. 5, Nr. 4, 2000, Institut für Theaterwissenschaft, Leipzig.

Beweglichkeit, die – wie den Gutenbergschen Lettern – auf einzelnen losen Blättern gespeicherten Worten und Textbausteinen größere Kombinatorik und Umordnung garantiert. Dieser Technik folgt auch John Shade, "die Welt gewahrend und sie transformierend, sie herein- und auseinandernehmend, ihre Elemente, noch während er sie aufspeichert, neu zusammenfügend, um zu irgendeinem nicht näher bestimmbareren Zeitpunkt ein organisches Wunder hervorzubringen, eine Fusion von Bild und Musik, die Zeile eines Verses."¹¹ Üblicherweise sieht man dem Endprodukt seine vorherigen Bausteine nicht an. Auch Arno Schmidt hat seinen Zettelkasten nicht drucken lassen und von Gummibändern umfaßt veröffentlicht, sondern gleichwohl einer hermetischeren Zusammenfügung seiner Bestandteile, ihrer wundersamen Verschmelzung in Buchform, den Vorzug gegeben. (Einzig Marc Saporta legt im gleichen Jahr 1962 einen Roman in Form eines Kartenspiels nebst Gebrauchsanweisung einer staunenden Leserschaft vor.)¹² Im *Fahlen Feuer* dagegen erhält der Leser einen transparenteren Einblick in die fragmentierten Ausgangselemente, die dann vom Kommentator ihrerseits verzettelt und mit Querverweisen verschaltet werden, um sie zumindest strukturell aufzuschlüsseln.

Doch das Gedicht legt noch eine weitere Fährte aus – wie die Spur eines Fasans im Schnee, die in die rückwärtsgewandte Richtung weist? (Vers 23f) –, indem es sich auf Karteikarten präsentiert. Denn jene konstituieren nicht erst seit ihrer weltweiten Standardisierung auf das internationale Katalogzettel-Format von 75 x 125 mm im Jahre 1908 bibliothekarische Zettelkataloge. Es sind diese im Laufe des 19. Jahrhunderts sich verbreitenden, von Bibliothekarshand sorgfältig präparierten Suchmaschinen, die das stetig anwachsende Wissen dank ihrer Mobilität und flexiblen Klassifikationsschemata immer wieder neu in Ordnung bringen. Eben dieses ausufernde Wissen gilt es während der Lektüre einzufangen. Fordert das Arrangement des "Romans" mit seiner Gedicht/Kommentar-Dichotomie (plus Register) vom Rezipienten stets den unorthodoxen Zugriff auf den Text ein, das eifrige Blättern zwischen den Stellen, unablässige Vor- und Rückschauen, so halten darüber hinaus die zahlreichen impliziten Querverweise, die Anspielungen, intertextuellen Bezüge und Verbindungen auf die Textwelt außerhalb des "Romans" dazu an, die Parallelwelten im *Fahlen Feuer* einstweilen zu verlassen und dunkle Stellen durch weitere Nachforschungen zu erhellen. "Meine Leser müssen sich selbst auf die Suche begeben."¹³ Auf die vielen Fragen, mit denen Gedicht wie Kommentar den Rezipienten bisweilen entlassen, bietet der Zettelkatalog wenn nicht Antworten, so doch weiterführende Hinweise, Referenzen auf den verstreuten

¹¹Vladimir Nabokov, *Fahles Feuer*, a.a. O., Seite 30.

¹²Marc Saporta, *Composition numéro 1. Roman*, Édition du Seuil, Paris, 1962 – ca. 250 Karten, und dazu Reinhold Grimm, "Marc Saporta oder der Roman als Kartenspiel", *Sprache im technischen Zeitalter*, Jg. 14, 1965, S. 1172–1184.

¹³Vladimir Nabokov, *Fahles Feuer*, a.a. O., Seite 309.

Großkommentar namens Bibliothek, kurzum: Die Karteikarten in *Fahles Feuer* sprechen die Aufforderung aus zur eigenen verzettelnden Recherche. Z. B. zu den Schmetterlingen. Oder über Schattenkonstellationen im Werk von Shakespeare. Auf seiner Suche begegnet der Nabokov-Leser dann auch alten Bekannten. In der Bibliothek beispielsweise trifft man auf Professor *Pnin* (S. 166) (und auch *Lolita* folgt ihrem Weg entlang der amerikanischen Ostküste – diesmal als Hurrikan, siehe Vers 680, und kommentiert auf S. 263). Doch ebenso für unintendierte und spätere Verbindungen bietet das "Gewebe aus Sinn"¹⁴ dem Rezipienten zahlreiche Anknüpfungspunkte zu Recherchen für die eigene Kartei: So läßt sich etwa eine direkte Linie ziehen zwischen Shades Gedicht von 1958 über das *Wesen der Elektrizität* und seiner literarischen Ausbuchstabierung durch Nabokovs Schüler Thomas Pynchon.¹⁵ Shades Gedicht beginnt mit der Idee unsterblicher Seelen, die sich in den Leuchtfäden der Glühlampen erhalten und tradieren:

Die Toten, die sanften Toten – wer weiß? –
Beharrn vielleicht in Wolfram-Filamenten,
Und auf dem Tisch an meinem Bette brennt
Die verblichene Braut eines andern.¹⁶

Und so überrascht es vielleicht etwas weniger, zwischen die Parabelbögen eine Geschichte von *Byron* der unsterblichen Birne eingeschaltet zu sehen.¹⁷ Noch in den frühen Werbeschriften der angehenden elektrotechnischen Großkonzerne wird der Glühfaden, das Wolfram-Filament, der elektrischen Lampen als "Seele"¹⁸ bezeichnet. Doch während die *AEG* sich vor dem ersten Weltkrieg der Langlebigkeit und robusten Qualität ihrer Leuchtprodukte rühmt, herrscht spätestens nach ihrer Verschmelzung 1919 mit *Siemens* und der *Auergesellschaft* zum *Osram*-Konzern eine andere Firmenstrategie vor. Zwar bleibt sich die Propaganda gleich, die dem Lichtkonsumenten und Bürger immer bessere Produkte suggeriert. Gleichzeitig jedoch unternehmen nicht nur die deutschen Glühlampenproduzenten erhebliche Anstrengungen, um die Brenndauer einer jeden Birne auf Werte zu reduzieren, die *ihrer* Ökonomie zuarbeiten und nicht dem vorgeblichen Wohle des Verbrauchers. Die Bestrebungen gipfeln im wirtschaftsgeschichtlich ersten weltweiten Kartell namens *Phöbus*, das zum Fest des Lichts 1924 die Brenndauer aller Glühlampen global und ein für

¹⁴Vladimir Nabokov, *Fahles Feuer*, a.a. O., Vers 810, S. 63 und der Kommentar dazu auf S. 283f.

¹⁵Es wird kolportiert, daß sich Vladimir Nabokov nie an seinen Studenten Pynchon erinnern wollte, allein seine Frau Vera von einer charakteristischen Handschrift zu berichten wußte, die ihr bei der Korrektur studentischer Hausarbeiten auffiel.

¹⁶Vladimir Nabokov, *Fahles Feuer*, a.a. O., Seite 207.

¹⁷Vgl. Thomas Pynchon, *Die Enden der Parabel. Roman*, Bd. 13514 von rororo, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1973/1981, Seite 1011–1025.

¹⁸ Vgl. Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft, *AEG 1883--1908*, Firmenschrift, Berlin, 1908.

allemaal auf 1000 Stunden festlegt.¹⁹ Das werkseitig eingebaute Sterben der Seele, wird indes von einigen wenigen, unsterblichen Glühlampen unterlaufen, deren technische Parameter dank einer glücklichen Fügung die geplanten Sollbruchstellen entbehren und so als lebenslanger, d.h. ewiger Feind von *Phöbus* auftreten. Von den raffinierten Kontrollmechanismen und Kampfaktiken des Glühlampenkartells gegen Byron und seine revolutionierenden Schwestern und Brüder erzählt Thomas Pynchon, indem er John Shades transzendente Erleuchtung im *Wesen der Elektrizität* in eine unmetaphysische Phänomenologie und technikgeschichtliche Wirklichkeit übersetzt.

Liegt auf Ihrem Fußboden noch das Shadesche Langgedicht im Kreis der abgeschriebenen Karteikarten (die originalen von Nabokov bewahrt die *New York Public Library* sorgsam auf), so daß die letzte Zeile die erste ist? Und liegt um diesen ersten Kreis herum, als Halo oder Strahlenkranz, der durch Ihre Hand zerlegte Kommentar von Kinbote? Umrahmt wiederum von den Zeugnissen Ihrer eigenen Lektüre, säuberlich notiert auf Karteikarten im internationalen Format? Was jedoch leuchtet in der Mitte dieser Korona? Im *Wesen der Elektrizität* heißt es weiter:

Mag sein, daß Shakespeare eine ganze Stadt
Mit ungezählten Lichtern überschwemmt,
Und Shelleys weißglühende Seele zieht
Die bleichen Falter sternenloser Nächte an.²⁰

Folgerichtig gebührt der Platz in der Mitte des kreisrunden geometrischen Gebildes auf unserem Fußboden dem Zentralgestirn, der titelgebenden Passage aus *Timon von Athen*, die der Kommentar des *Fahlen Feuers* zwar aufnimmt, sie jedoch variiert und es so dem geneigten Leser überläßt, die originalen Zeilen nachzuschlagen:

The sun's a thief, and with his great attraction
Robs the vast sea. The moon's an errant thief,
And her pale fire she snatches from the sun.²¹

So wie der Mond der Sonne das Licht stiehlt, hätte Kinbote allzu gerne Shades Langgedicht im plagiatorischen Widerschein seines eigenen königlichen Themas gesehen. Doch das Gedicht liefert – trotz formaler Brillanz – nur einen schwachen Abglanz seiner Geschichte. Sein "Mondschein-Titel" (Vers 962) besitzt hingegen noch einen anderen Schein, und zwar den des Feuers selbst,

¹⁹ Siehe zu Geschichten rund um Byron, den Weltglühlampenvertrag und anderen Glühlichtepisoden auch Peter Berz, Helmut Höge, u.a., *Das Glühbirnenbuch*, Wien, 2000 (erscheint demnächst).

²⁰ Vladimir Nabokov, *Fahles Feuer*, a.a. O., Seite 208.

²¹ William Shakespeare, "Timon von Athen", in: *Shakespeares Dramatische Werke*. Übersetzt von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck, Verlag des Bibliographischen Instituts, Leipzig und Wien, 1606/o. J., Seite 517; vgl. auch die verzerrte Übersetzung ins Zemblanische bei Vladimir Nabokov, *Fahles Feuer*, Seite 80f.

worin die ausgesonderten Entwürfe des Langgedichts verbrennen:²² "gut kann ich mich erinnern, wie ich ihn von meiner Veranda aus an einem strahlenden Morgen einen ganzen Haufen davon verbrennen sah, im fahlen Feuer des Gartenofens, vor dem er mit gebeugtem Haupte stand gleich einem offiziellen Trauergast zwischen den im Winde schaukelnden schwarzen Schmetterlingen dieses Hinterhof-Autodafés."²³ Das Feuer wirft Schatten. Zeit für Ihre eigenen Anmerkungen. Denn, "es ist der Kommentator, der das letzte Wort hat."²⁴

(erschieden in *Kunstforum International*, Themenheft „Der gerissene Faden. Nichtlineare Techniken in der Kunst“, Band 155, Juni/Juli, 2001, S. 288--292)

Markus Krajewski, geb. 1972, arbeitet als Kulturwissenschaftler am Lehrstuhl für Geschichte und Theorie der Kulturtechniken von Prof. Dr. Bernhard Siegert, Bauhaus-Universität Weimar; Hauptforschungsgebiete sind derzeit Weltprojekte um 1900, die Kulturgeschichte der Glühlampe, Versuchspilotinnen und die Geschichte von Zettelkästen, in deren Rahmen auch eine hypertextuelle Literaturdatenbank-Software entstanden ist, die sich unter <http://www.verzetteln.de/synapsen/> einsehen läßt.

²²Womit gleich ein Dichter-Topos der Werkvernichtung herbeigerufen wird: Jeder literaturoptimierte Zettelkasten liefert eine ganze Reihe dieser Bücherverbrennungen, etwa für Franz Kafka, Robert Pirsig oder Mario Vargas-Llosa.

²³Vladimir Nabokov, *Fahles Feuer*, a.a. O., Seite 16.

²⁴Ebd., Seite 32.