

Inhalt

1. Einleitung	3
2. Theoretische Ausgangspunkte	6
2.1. Zum Status des autobiographischen Textes	6
2.2. Zur Canetti-Rezeption	15
3. Zentrale Lebensthemen	20
3.1. Tod	20
3.1.1. Aspekte des Todes	22
3.1.1.1. Unsterblichkeit	22
3.1.1.2. Macht und Überleben	24
3.1.1.3. “Am stärksten wuchert die Angst“	26
3.2. Sprache	30
3.2.1. Etappen einer Bildungsgeschichte	30
3.2.2. Die Unerträglichkeit des Schweigens	33
3.2.3. “Wäre eine Welt ohne Namen denkbar?“	34
3.3. Verwandlung	37
3.3.1. Anthropologische Aspekte der Verwandlung	37
3.3.2. Poetologische Aspekte der Verwandlung	41
3.3.2.1. Verwandlung in der Autobiographie	42
3.3.2.2. Die Verstellung, der beschränkte Aspekt der Verwandlung	45
3.3.2. ‚Akustische Maske‘ als Mittel zur Verwandlung von Menschen in literarische Figuren	48
4. Elias Canetti als Gesichtersammler. Darstellungsstrategien in der Autobiographie	51
4.1. “Individuen“ als Gegenbegriff zum “Typus“ und zur “Figur“	53
4.1.1. Typologisierung durch Sprache	55
4.1.2. Typologisierung durch Tiergestalten	58
4.1.3. Typologisierung durch Körperteile	60
4.2. Verschweigen, Wegsehen, Aussparen	64
4.3. Auflösung des chronologischen Erzählprinzips	66
5. Canettis Porträtgalerie. Ausgewählte Beispiele	72

5.1. Die “innere Gliederung und Härtung durch Karl Kraus“	74
5.2. Abraham Sonne, der gute Mensch	81
5.3. Hermann Broch	88
5.4. Robert Musil	93
5.5. Bertolt Brecht	98
6. Zusammenfassung	103
7. Primärliteratur	107
8. Literaturverzeichnis	108

1. Einleitung

Elias Canettis Autobiographie mit ihren drei Bänden “Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend“ (1977), “Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931“ (1980), “Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937“ (1985) ist das Selbstporträt eines europäischen Bürgers par excellence. Sie beginnt mit der Kindheit, und endet an dem Punkt, an dem die Persönlichkeit ihre ureigenste Prägung erhält¹. Canetti beleuchtet sein Leben von der Kindheit in Rustschuck an, bis zum Tod seiner Mutter am 15. Juni 1937 in Paris; er verbindet begriffliche und methaphorische, dokumentarische und fiktionale, realistische und utopistische Impulse und Strategien. Die Lebensbeschreibung ist im Gesamtwerk nicht als “Begleitliteratur“ zu betrachten, sondern stellt einen selbständigen Teil des literarischen Schaffens von Canetti dar. Sie zeigt, wie eng Biographie als “lebendiger Ausgangspunkt“² mit dem gesamten geistigen Schaffen des Autors verknüpft ist.

Die Autobiographie ist, wie aus den drei Bänden ersichtlich wird, die Geschichte des Lebens, die erzählte Entwicklung eines jungen ehrgeizigen Menschen zum guten Dichter. Mit den Titeln der drei Bände verweist er auf die drei Stadien dieser Entwicklung: die Aneignung der Sprache und des Sprechens, das Schärfen des Zuhörens (durch die Vorträge von Karl Kraus) und die Fähigkeit des Sehens, des Beobachtens. Im Besitz dieser drei Fähigkeiten ist es dem Dichter gegeben, “Menschen zu erlernen“. Das keineswegs sehr umfangreiche Werk Elias Canettis ist in auffälliger Weise durch den hohen Anteil an autobiographisch orientierten Texten gekennzeichnet, in denen der Autobiograph entweder essayistisch³ oder in Form von Aufzeichnungen⁴ zu poetologischen Problemen einen bestimmten Standpunkt einnimmt. So ergibt sich

¹ Eine Autobiographie kann in der frühen Lebensphase abbrechen, wie diejenige Augustins, die ihr Ziel mit seiner Bekehrung erreicht hat, oder wie Goethes *Dichtung und Wahrheit* mit dessen Abreise nach Weimar (und wie diejenige von Elias Canetti). Es hängt davon ab, wieviel Zeit die Selbstverwirklichung in Anspruch genommen hat. Wolfgang Paulsen deutet darauf hin, dass sich Canettis Sozialisation mit seiner Heirat vollzogen hat, deshalb habe er seine Autobiographie nur bis 1937 durchgeführt. a.a.O. S.165. Bernd Neumann meint auch, dass Autobiographien in der Regel nur bis zu dem Punkt führen, “an dem der Erinnernde seinen Platz in der Gesellschaft gefunden und seine Rolle in ihr zu spielen begonnen“ hat. Neumann a.a.O. S.25. und 63.

² Geibig- Wagner, G.: Literarische Porträts in der Autobiographie von Elias Canetti, Aachen: Shaker 1996, S. 112.

³ Vgl. Elias Canetti: Das Gewissen der Worte. Essays. Frankfurt/M.: Fischer 1992

⁴ Vgl. Elias Canetti: Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972. Frankfurt/M.: Fischer 1994; Das Geheimherz der Uhr. Aufzeichnungen 1973 bis 1985. Frankfurt/M.: Fischer 1994;

bei der Analyse seiner Lebensgeschichte die Frage nach der Beziehung zwischen den theoretischen Positionen Canettis und seinem poetisch-autobiographischen Werk.

In den drei Bänden der Autobiographie tauchen Gesichter und Gestalten aus Canettis Vergangenheit auf, denen der Autor durch seine Gespräche mit ihnen und die sich daraus ergebenden Spiegelungen in seinem Gedächtnis im Werk eine zweite Existenz ermöglicht. Dies geschieht auf Basis der im Laufe eines langen Lebens angeeigneten Kenntnisse und seiner gegenwärtigen Möglichkeiten, das Vergangene anderen zugänglich und unvergänglich zu machen. Dabei ist es notwendig, einen Blick auf Canettis grundsätzliche Einstellung zum autobiographischen Schreiben zu werfen. Er lehnt es ab, irgendwelche Intimitäten preiszugeben oder verborgene Geheimnisse aufzudecken⁵. Er verzichtet auf psychologische Selbstanalyse, er bemüht sich, von seiner eigenen Existenz abzusehen und sich den anderen Personen zuzuwenden.

Mit der scheinbaren Abwendung vom eigenen Ich erreicht Canetti in seiner Lebensgeschichte, dass er als Mensch verborgen bleibt. Meine Annahme geht davon aus, dass es zum besseren Verständnis von Canettis Gedankenrastraster besonders hilfreich ist, die Themen, zu denen er in all seinen Werken zurückkehrt, im Spiegel seiner Autobiographie unter produktionsästhetischem Aspekt mit besonderer Rücksicht auf die Autorintentionen und auf die Kontextanalyse in ihren möglichen Zusammenhängen zu untersuchen. Meine Auswahl - Tod (Kapitel 3.1.), Sprache (Kapitel 3.2.) und Verwandlung (Kapitel 3.3.) - beruht auf der Feststellung, dass sich aus diesen Mosaiksteinen ein Bild, nämlich das von Canetti als Dichter zusammenstellen lässt.

Einen nicht geringen Teil nehmen in der Autobiographie neben den zentralen Lebensthemen die Personenporträts ein, die das Textganze durchweben und somit entscheidend zur inhaltlichen und gestalterischen Kohärenz des Textes beitragen. Aufgrund der Fülle an vorliegenden Porträts stellt sich die Frage nach ihrer Funktion und Stellung sowohl in der Autobiographie als auch im Gesamtwerk. Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass die Porträts verschiedene Formen haben. In den Kapiteln Die Unerträglichkeit des Schweigens (3.2.2.), Die Verstellung als beschränkter Aspekt der Verwandlung (3.3.2.2.) und Verschweigen, Wegsehen, Aussparen (4.2.) liegt mein Hauptanliegen in der Darstellung von Canettis Selbstbehauptungsversuchen. Instrukтив sind hierzu auch die Dichterporträts von Canetti (Kapitel 5.1.-5.5.), in denen es ihm

⁵ Wolfgang Hädecke nennt ihn sogar "den Verberger Canetti", der Tagebücher in nur ihm verständlicher Geheimschrift (abgeänderter Kurzschrift) führt und eine "genau gezogene Grenze" gegenüber dem Leser

darum geht, sich bei aller Würdigung den anderen gegenüber zu behaupten, seinen Platz unter seinen Zeitgenossen zu bestimmen.

Von der Untersuchung von Canettis Darstellungsstrategien (Kapitel 4.-4.3.) erwarte ich zusätzliche Informationen zur Einordnung dieser literarischen Personen in Canettis Denkraum. Wieweit sich das in den Essays dargelegte Dichterverständnis von Canetti mit seiner Selbstdarstellung vereinbaren lässt, möchte ich im Hinblick auf die von ihm formulierten zentralen Lebensthemen und formalen Aspekte überprüfen.

nie überschreitet. Hädecke: Elias Canetti. Die Fackel im Ohr. In: Literatur und Kritik 1982. 163/164. S. 102.

2. Theoretische Ausgangspunkte

2.1. Zum Status des autobiographischen Textes

Die Bedeutung der autobiographischen Literatur und die Aufgabe, sie zum Gegenstand einer wissenschaftlichen Betrachtung zu machen, sind seit der Aufklärung in England, Frankreich und Deutschland von verschiedenen Seiten her erkannt worden. In der Geschichte der Autobiographie lassen sich besondere Höhe- und Tiefpunkte ausmachen, die einer entwicklungsgeschichtlichen Gesetzmäßigkeit zu unterliegen scheinen, die immer wieder Anlass zu kritischen Auseinandersetzungen und theoretisierenden Spekulationen verleitet hat. Von Augustin führt die Linie über Rousseau und Goethe bis in die Moderne. Einen solchen Höhepunkt bildet in der deutschen Literatur Goethes *Dichtung und Wahrheit* als das große Vorbild für viele nachfolgende Generationen.

Dass Erinnerung die wichtigste Materialbasis für eine rückblickende Vergegenwärtigung der Vergangenheit ist, scheint so selbstverständlich, dass sich die Forschung kaum mit Funktion und Form von Erinnerung in ihrer literarischen Version beschäftigt hat. Eine Gattungsgeschichte der Autobiographie des vergangenen, krisengeschüttelten Jahrhunderts benötigt jedoch eine Theorie der Erinnerung. Seit den neunziger Jahren gibt es deshalb in den Kulturwissenschaften eine breite Diskussion um das Gedächtnis einer Gesellschaft. Im Vordergrund steht dabei der Blick auf die Funktionsweisen der kollektiven Erinnerungsarbeit, denn die sozialen Bedingungen des Gedächtnisses bestimmen den Rahmen möglicher individueller Erinnerung. Ein führender Vertreter solcher Gedächtnistheorien ist Jan Assmann, der mit seinem Buch *Das kulturelle Gedächtnis*⁶ die erste wichtige Monographie zu dem Thema vorgelegt hat. Die Theoretiker sind sich darüber einig, dass Vergangenheit nichts "an sich" Existierendes, kein in sich geschlossenes Ganzes und auf alle Zeiten Unveränderliches ist, das es mit "objektiven" Methoden frei zu legen gilt, wie die Positivisten des 19. Jahrhunderts noch glaubten. Sie ist eine Konstruktion späterer Generationen, die sich

⁶ Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* (1992) München: Beck, 2000.

"ihre" jeweils eigene Vergangenheit schaffen. Jan Assmann interessiert sich dafür, wie sich eine Kultur formiert, wie sich also Individuen zu einer solchen Großgruppe vereinigen. Verkürzt gesagt geschieht dies durch Bildung so genannter konnektiver (d.h. verbindender) Strukturen in zweifacher Richtung: Auf sozialer Ebene durch das Zusammengehörigkeitsgefühl einer Gruppe von Zeitgenossen untereinander, in historischer Dimension durch das Verbundenheitsgefühl mit früheren Generationen, die man als "Vorfahren" deklariert. Die Einheitlichkeit einer Kultur wird zunächst durch Formen ritueller Kohärenz erhalten, d.h. die Angehörigen dieser Kultur wiederholen Riten und Gebräuche ihrer Vorgänger in ihren (mündlich) überlieferten Formen. Das Gedächtnis dieser Kultur reicht dabei nur drei bis vier Generationen weit, ihr Erinnerungshorizont wandert mit den Generationen mit. Assmann bezeichnet diese Form der Erinnerung als kommunikatives Gedächtnis. Assmanns wichtiger Schritt besteht darin, dass er der Erfindung der Schrift eine besondere Rolle zuspricht: der Schrift, die erst dem kulturellen Gedächtnis ein Medium zur Verfügung stellt, das mehr ermöglicht als nur die in Festen und Riten beschworene Bewahrung des ewig Gleichen. Der Schrift nämlich ist die Entstehung klassischer, kanonischer Texte zu verdanken, in denen Werte und Normen einer Gemeinschaft ausformuliert werden, wie etwa in der Bibel. Aus ritueller wird textuelle Kohärenz, das Vergangene wird nicht bloß wiederholt, sondern vergegenwärtigt. Es entwickelt sich das Bewusstsein einer zeitlich fixierbaren Vergangenheit und eines wachsenden Abstands zu den diese spezifische Kulturgemeinschaft begründenden Ereignissen: ein Geschichtsbewusstsein, wie wir es heute als selbstverständlich ansehen. Das Mittel dazu ist ein Kanon grundlegender und unveränderbarer Texte, der von einer neu entstehenden Schicht von Schriftgelehrten verwaltet, aufbewahrt, kopiert und kommentiert wird. Diese neue kulturelle Formation - die Assmann als kulturelles Gedächtnis bezeichnet - umfasst damit drei Aspekte: zunächst das reine Faktum der Erinnerung, also den Umstand, dass es überhaupt einen Bezug zur Vergangenheit gibt; sodann die Entwicklung von kultureller Identität⁷ bzw. politischer Imagination, d.h. eines Zusammengehörigkeitsgefühls der Individuen; und schließlich die kulturelle Kontinuierung bzw. Traditionsbildung, also die institutionalisierte Auswahl und Interpretation des zu bewahrenden Materials. Hier

⁷ Einen weiteren Beitrag zur Gedächtnisforschung hat Aleida Assmann in ihrem Werk *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* geleistet. Sie fragt nach den verschiedenen Formen kultureller Erinnerung (Identität), ihren Medien (wie Schrift, Bilder, Denkmäler) im historischen und technischen Wandel sowie nach den Umgangsformen mit gespeichertem Wissen,

bietet sich ein Anknüpfungspunkt zu Canettis poetischer Auffassung über das Überleben in der Schrift (konkret in seiner Autobiographie), Assmann sagt nämlich:

“Der Unterschied zwischen dem natürlichen oder auch technisch ausgebildeten (...) Sich-Erinnern des Einzelnen, der von seinem Alter her einen Rückblick auf sein Leben wirft, und dem Andenken, das sich nach seinem Tode von Seiten der Nachwelt an dieses Leben knüpft, macht das spezifisch *kulturelle* Element der kollektiven Erinnerung deutlich. (...) In Wirklichkeit handelt es sich um einen Akt der Belebung, den der Tote dem entschlossenen Willen der Gruppe verdankt, ihn nicht dem Verschwinden preiszugeben, sondern kraft der Erinnerung als Mitglied der Gemeinschaft festzuhalten und in die fortschreitende Gegenwart mitzunehmen.“⁸

Einen weiteren Beitrag zur aktuellen Diskussion über Gedächtnis und Geschichte liefert Paul Ricœur mit seinem Buch *Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern-Vergessen-Verzeihen*⁹. Die Studien geben einen Einblick in die Überlegungen Paul Ricœurs zur Geschichte und zum Gedächtnis vor kulturellem Hintergrund. Sie bilden in gewisser Weise den systematischen Abschluss seines philosophischen Lebenswerks, insbesondere der Studien "Zeit und Erzählung" und "Das Selbst als ein Anderer". In seiner Argumentation kehrt Ricœur mehrfach zu der aristotelischen Aussage zurück: "Das Gedächtnis ist der Vergangenheit teilhaftig." In seiner ersten Studie unterteilt er den Zeitraum der Erforschung der Vergangenheit in drei zeitlichen Positionen: "die Position des Zielereignisses, die Position der Ereignisse, welche zwischen diesem und der zeitlichen Position des Historikers liegen, und schließlich den Zeitpunkt des Schreibens der Geschichte".¹⁰ Von diesen drei Daten liegen zwei in der Vergangenheit und eines in der Gegenwart. Mit diesem Ergebnis weist Ricœur auf den Gegenwartsbezug der Vergangenheit, d.h. auf die Dialektik der zeitlichen Dimensionen (Vergangenheit-Gegenwart-Zukunft) hin. Auf der Suche nach einer Auflösung der Rätsel der Vergangenheit kommt Ricœur zu dem Ergebnis, dass die Frage nach dem "Status der Wahrheit-Treue" unentschieden bleibt.¹¹ In der zweiten Studie *Die vergangene Zeit lesen: Gedächtnis und Vergessen* greift er das Thema Gedächtnis als Garantie für die zeitliche Kontinuität der Person auf, womit er (sowie auch mit seinen Überlegungen zur "Wahrheit-Treue") für die Autobiographieforschung sehr brauchbare theoretische Ansätze geliefert hat. Er meint, dass sich die "Falschheit des

wobei der Kunst eine wachsende Bedeutung zukommt. Weiterführende Literatur zum Thema noch Harald Welzer: *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Metzler:2000

⁸ Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*. S.33.

⁹ Paul Ricœur: *Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern-Vergessen-Verzeihen*. Göttingen: Wallstein Verlag, 1998.

¹⁰ ebd. S.26.

¹¹ ebd. S. 40.

Gedächtnisses“ gerade daraus ergibt, dass “man auf die Wahrheit abgezielt hat, auf die Genauigkeit, die Treue.“¹² Der Wunsch nach Wahrhaftigkeit der Erinnerung überschneidet sich mit dem moralischen Problem, nicht zu vergessen. Man darf nicht vergessen, um die personelle und kollektive Identität in der Zeit und sogar gegen die Zeit zu bewahren, und sich der allgemeinen Zerstörung zu widersetzen. Ricœur plädiert für eine Kultur des Verzeihens, die von einer Gedächtnisarbeit getragen wird, in der die Anerkennung der Erinnerungen der Anderen dem bloßen Wiederholen der Schuld ein Ende macht.

Günter Niggel sammelte 1989 in einem Band Essays, die in der Zeitperiode 1906-1973 entstanden sind und gattungstheoretische Überlegungen zum Thema Autobiographie enthalten.¹³ Zusammenfassend könnte man sagen, dass es den Autoren des Bandes um eine anwendbare Gattungsdefinition der Autobiographie geht, die es ermöglicht, einerseits die Gattung zu bestimmen, andererseits sie von anderen autobiographischen Formen – besonders in Hinsicht auf die fiktionale Literatur – abzugrenzen. Eine Definition erschwert die hybride Form – Georg Misch hatte von einer proteischen, chamäleonartigen Gattung gesprochen¹⁴ - der Autobiographie. Misch geht davon aus, dass “sie [die Autobiographie, Verf.] sich kaum näher bestimmen [lasse] als durch Erläuterung dessen, was der Ausdruck besagt: die Beschreibung (graphia) des Lebens (bios) eines Einzelnen durch diesen selbst (auto).“¹⁵ Er meint, dass dieser Ausdruck nichts über die literarische Form einer Schrift besage, sondern nur das, dass die Person, deren Leben dargestellt wird, selbst der Autor des Werkes ist. In diesem Vorsatz sieht er die Einheit der Gattung, die auf formaler Ebene nicht gegeben ist. Die Wahrheit der Autobiographie ist nicht in den Teilen zu suchen, sondern im Ganzen, “das mehr ist als die Summe der Teile.“¹⁶ Der Geist, das Wahrste und Wirklichste in einer Autobiographie, wird im ‚Stil‘ greifbar, d.h. in der “Art, wie der Autobiograph sein Leben als Ganzes auffasst; in dem Aufbau der Darstellung, der Auswahl des Stoffes und der Gewichtsverteilung zwischen Wichtigem und

¹² ebd. S. 97.

¹³ Niggel: Die Autobiographie. a.a.O.: Georg Misch: Begriff und Ursprung der Autobiographie. (1907-1949); Georges Gusdorf: Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie. (1956); Roy Pascal: Die Autobiographie als Kunstform. (1959); Ingrid Aichinger: Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk. (1970) Philipp Lejeune: Der autobiographische Pakt. (1973); Elisabeth W. Bruss: Die Autobiographie als literarischer Akt. (1974). Meine Auswahl betrifft diejenigen Essays, auf die ich mich in meiner Arbeit gestützt habe.

¹⁴ Georg Misch: Begriff und Ursprung der Autobiographie a.a.O. S.40.

¹⁵ ebd. S.38.

¹⁶ ebd. S. 45.

Unwichtigem.“¹⁷ Georges Gusdorf behandelt die Autobiographie in erster Linie als literarische Form, als Kunstwerk, in dem es um den Menschen geht. Das ist der Grund, warum die Wahrheit der Fakten der Wahrheit des Menschen untergeordnet wird. “Der Bericht gibt uns das Zeugnis eines Menschen über sich selbst“ - sagt er. Die Autobiographie ist aber nicht nur ein historisches Dokument, sondern auch ein Kunstwerk, dessen Aussage durch “die Harmonie des Stils und die Schönheit der Bilder“¹⁸ erweitert wird. Roy Pascal betont – ähnlich wie Gusdorf – den Kunstcharakter der Autobiographie, wobei der Schwerpunkt auf dem *Werden* des Selbst, des Ich liegt. Es ist nicht die exakte Geschichte eines Lebens, sondern “eine Art Zusammenwirken von Vergangenheit und Gegenwart im Bewusstsein des Autors.“¹⁹ In der “eigentlichen“ Autobiographie verwirklicht sich im Gegensatz zur historischen Wahrheit eine poetische, die vom Charakter des Schreibenden bestimmt wird. Eine Autobiographie muss zu viel mehr als nur zum Zeitdokument berufen sein: aus ihr muss aus der Kette von historischen und psychologischen Tatsachen vor den Augen des Lesers ein Mensch “entstehen“, dessen “innerste[s] Geheimnis (...) in seiner Macht des bildhaften Gestaltens liegt“²⁰. Die künstlerische Einheit seines Unternehmens empfinden wir “als das Resultat eines Zusammenklangs von Ereignissen, Überlegungen, Stil und Charakter“²¹. Elisabeth W. Brush hat drei ‚Regeln‘ für den autobiographischen Akt formuliert: über den Status des Autors im autobiographischen Werk (Doppelrolle); über den Wahrheitsanspruch des autobiographischen Textes von Seiten des Publikums; über den Autobiographen, der von seinen Aussagen überzeugt ist. Diese allgemeinen Regeln sagen nichts über den Gegenstand und Zeitraum des Werkes aus, vielmehr über die Wechselwirkung zwischen Leser-Text-Autor. Dem von Günter Niggel herausgegebenen Band wurde vorgeworfen²², dass er ausschließlich Ansätze einer eher traditionellen Autobiographietheorie von Georg Misch bis in die 80er Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts enthält und poststrukturalistische und dekonstruktivistische Auffassungen, sowie Forschungsergebnisse zur Theorie und Geschichte weiblicher Autobiographik

¹⁷ ebd.

¹⁸ Georges Gusdorf: Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie. a.a.O. S. 141.

¹⁹ Roy Pascal: Die Autobiographie als Kunstform. a.a.O. S. 156. Siehe auch Einleitung/ Anm. 1. und 2.

²⁰ Pascal Roy: Die Autobiographie als Kunstwerk. Die Autobiographie: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung / (Hg.) Günter Niggel. S.153.

²¹ ebd. S.154. Wilhelm Dilthey spricht in diesem Zusammenhang über die Verbindung von Zufall, Schicksal und Charakter. ebd. S. 24.

²² Siehe Almut Finck: Subjektbegriff und Autorschaft: Zur Theorie und Geschichte der Autobiographie. a.a.O. S. 294.

vermeidet. So wird der Anspruch, einen umfassenden gattungstheoretischen und gattungsgeschichtlichen Überblick zu leisten, in Frage gestellt.

Michaela Holdenried hat mit ihrer Monographie²³ die Geschichte der deutschsprachigen Autobiographie umgerissen, mit Beispielen der antiken, mittelalterlichen und nachbarsprachlichen Vorbilder. Sie geht davon aus, dass die Gattung zwar historischen Veränderungen unterliege, das formale Gerüst im Kern aber unverändert sei: „Ein Mensch beschreibt sein eigenes Leben, in der Regel von den ersten Erinnerungen bis zum Schreibpunkt oder bis zu einem anderen zäsurbildenden Zeitpunkt.“²⁴ Sie weist auf die Modellfunktion der Autobiographie für den Leser hin, der sich anhand der fremden Lebensbilanzen seine Selbstzuordnung bilden kann. Sie meint, dass die Autobiographie erst mit Georg Mischs monumentalem Werk einer *Geschichte der Autobiographie* (1907) einen Stellenwert im Kanon der Gattungen erhalten hat. Die Schwierigkeit einer Gattungsdefinition in der Neuzeit sieht die Autorin in der Vielfalt von autobiographischen Schreibweisen, wobei ein Paradigmawechsel zu beobachten ist, nämlich vom „Erzählen über die Identitäts-Findung zum Finden der Identität durch das Erzählen.“²⁵ Beim Überblick über die moderne Autobiographieforschung kommt sie zu der Feststellung, dass die Tendenz zur Fiktionalisierung nicht nur unvermeidliches Kennzeichen einer weitgehenden Annäherung der Autobiographie an die fiktionalen Gattungen sei, sondern auch Antrieb und Bedingung einer Neu-Dimensionierung von Identität und Subjektivität. Der poststrukturalistischen Auffassung, dass ‚Person‘ nur eine fiktive kulturelle Einheit sei, steht die These über die „Unhintergebarkeit von Individualität“²⁶ gegenüber. In ihrer Zusammenfassung des Diskurses über das Erinnern schließt sie sich der traditionellen Auffassung an, wonach das Ergebnis der erinnernden Tätigkeit nie „authentisch“ im Sinne eines Wiederhervorholens vergangener Lebensstatsachen sein kann, aber es ist auch nicht als „falsche“ Erinnerung zu bezeichnen, weil es sich immer um Sequenzen handelt, welche bedeutsam für die individuelle Genese waren. Vor diesem Hintergrund ist ihr Fazit nicht überraschend: „Eine Idealform der Autobiographie im Sinne „eigentlicher“ oder „echter“ Autobiographie gibt es nicht.“²⁷ Sie meint, dass

²³ Michaela Holdenried: *Autobiographie* a.a.O. (2000)

²⁴ ebd. S. 12.

²⁵ Neumann: Paradigmawechsel, in: *Edda*-Hefte 2 . 1991, S. 99. (zitiert nach Michaela Holdenried, a.a.O. S. 23.)

²⁶ Manfred Frank: *Die Unhintergebarkeit von Individualität. Reflexionen über Subjekt, Person und Individuum* aus Anlass ihrer postmodernen Toterklärung. Frankfurt/M: 1986 (Zitiert nach M. Holdenried)

²⁷ Michaela Holdenried, a.a.O. S.50.

typologische Beobachtungen lediglich dazu verhelfen, aus den mehr oder weniger großen Schwankungen der modernen autobiographischen Literatur Tendenzen zu formulieren, die mit dem Einzelbeispiel korreliert werden können.

Eine Autobiographie lässt sich mittels verschiedener Ansätze erforschen. Als eine Möglichkeit bietet sich die psychologische Untersuchung, da der autobiographische Akt Probleme wie Gedächtnis und Vergessen, Herausbildung der Persönlichkeit und Selbstanalyse ins Spiel bringt. Die vorliegende Arbeit verzichtet auf eine rein psychologische Untersuchung, da sich die Autobiographie in erster Linie als *literarischer Text* präsentiert. Ohne sich auf gattungstheoretische Diskussionen einzulassen²⁸, wird in der vorliegenden Arbeit für Elias Canettis Lebensgeschichte die Gattungsbezeichnung *Autobiographie* im Sinne Philipp Lejeunes verwendet:

“Rückblickende Prosaerzählung einer tatsächlichen Person über ihre eigene Existenz, wenn sie den Nachdruck auf ihr persönliches Leben und insbesondere auf die Geschichte ihrer Persönlichkeit legt.“²⁹

Lejeunes Definition bringt Elemente ins Spiel, die vier verschiedenen Kategorien angehören:

1. *Sprachliche Form:* a, Erzählung b, in Prosa
2. *Behandeltes Thema:* individuelles Leben, Geschichte einer Persönlichkeit;
3. *Situation des Autors:* Identität zwischen dem Autor (dessen Name auf eine wirkliche Person verweist) und dem Erzähler;
4. *Position des Erzählers:*
 - a, Identität zwischen dem Erzähler und der Hauptfigur
 - b, rückblickende Erzählperspektive.³⁰

Die vorliegende Arbeit trachtet danach, Canettis Lebensgeschichte auf diese vier Kategorien hin zu untersuchen, wobei es unvermeidlich ist, die Untersuchungen parallel auf produktionsästhetischer (Wirklichkeit-Autor-Text) und rezeptionsästhetischer Ebene (Text-Leser-Wirklichkeit) durchzuführen. Philipp Lejeune hat das für die Autobiographie spezifische Verhältnis zwischen Leser und Autor als *autobiographischer Pakt* bezeichnet. Die Voraussetzung für diesen Vertrag ist die spezifische Lesehaltung, die der Autor durch die Textgestaltung hervorruft. Lejeune

²⁸ Eine Übersicht über die Probleme einer Gattungsdefinition finden wir bei Michaela Holdenried: Autobiographie. Kapitel II/1.: Definition und ihre Haken. a.a.O. S.19-24.

²⁹ Philipp Lejeune: Der autobiographische Pakt. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994. (es 1896) S.14.

erklärt die Verwendung der ersten Person für unzureichend, da sie sich von einem fiktionalen Ich-Erzähler nicht unterscheidet. Dagegen hält er die Titelwahl, die Identität des Namens (Autor-Erzähler-Figur) im Text und auf dem Titelblatt für ausreichende Kriterien. Mit diesem rezeptionsästhetischen Ansatz bekam er im hermeneutischen und dekonstruktionistischen Lager keine eindeutige Anerkennung, was aber vielmehr auf weltanschaulichen Gründen beruht. Deshalb wurde in die Analyse die dekonstruktionistische Position nicht einbezogen, die den hermeneutischen Text- und Autorbegriff dekonstruiert, da sich eben durch den autobiographischen Pakt ein Aufeinanderwirken von Autor und Leser verwirklicht und wir folgerichtig nicht von Absenz des Autors von seinem Text sprechen können.³¹

Am Beispiel von Canettis Autobiographie lässt sich die Funktionsfähigkeit des autobiographischen Paktes nachvollziehen. Der Autobiograph stellt sich seinen Lesern auf dem Titelblatt seines Werkes vor, „in diesem Namen wird die gesamte Existenz dessen, den man *den Autor* nennt, zusammengefasst.“³² Diesem Namen wird die Verantwortung für den ganzen geschriebenen Text zugeschrieben. Die Canetti-Forscher sind sich allerdings in einer Frage einig, darin, dass die vorliegende Autobiographie „Ursprungsbericht und Poetik“ in einem ist und „Auskunft über die Funktion, die er der Literatur zuspricht“³³ gibt. Die Verkettung von Leben und Werk wird in den Auslegungen sichtbar, in denen Canetti über die Entstehungsgeschichte seiner Werke erzählt. Gerade an diesen Stellen ist die Identität von Autor und Erzähler unbestreitbar. Einen Beitrag zur Identifikation des Autors mit dem Schriftsteller Elias Canetti könnten die Reflexionen der Schriftstellerkollegen zu den konkreten Werken³⁴ leisten.

Bei der Untersuchung der erzählerischen Position lässt sich auf den ersten Blick feststellen, dass im Sinne des Paktes der Erzähler mit der Hauptfigur identisch ist, allerdings mit der Bemerkung, dass gleichzeitig eine distanzierte Haltung dem erzählten Ich gegenüber zu beobachten ist. Es kann sich aber nie um eine absolute Identität handeln. Wie schon am Anfang darauf hingewiesen wurde, ist es ein Zusammenwirken

³⁰ ebd.

³¹ Vgl. Roland Barthes: *A szerző halála.* (La mort de l'auteur. Editions du Seuil 1994.) In: *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások.* In seinem Essay über den „Tod des Autors“ meint Barthes, dass die Existenz des Autors einen Endpunkt im Text markiert. Er betont, dass die Einheit des Textes nicht aus seinem Ursprung entsteht, sondern aus seiner Bestimmung, d.h. der Leser ist derjenige, der die Vielfältigkeit des Textes in sich aufnimmt und daraus den Textinhalt und die Bedeutung rekonstruiert. „Die Geburt des Lesers hat ihren Preis, den Tod des Autors.“ (Übersetzt vom Verf.) a.a.O. S.55.

³² Georges Gusdorf: *Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie.* a.a.O. S.130.

³³ Witte, Bernd: *Der Erzähler als Tod-Feind.* S.66.

³⁴ Vgl dazu z. B. die Reaktionen von Dr. Sonne, Thomas Mann und Robert Musil auf den Roman *Die Blendung.*

von Vergangenheit des erzählten Ichs und Gegenwart des erzählenden Ichs, das auf der erinnernden Arbeit des Autors beruht. Eine Vermutung scheint sich auf jeden Fall zu bestätigen: bei der Entstehung autobiographischer Texte sind andere Produktionsmechanismen wirksam als bei fiktionalen Texten. Bei Canetti überwiegt das Bemühen, die Erlebnisse in ihrer Unmittelbarkeit zurückzuholen, wodurch in manchen Szenen die authentische Wirkung gefährdet wird. Wenn wir über GUSDORFS Feststellung reflektieren, nach der die Autobiographie "eine Entwicklung innerhalb einer Zeitspanne [nachzeichnet], und zwar nicht, indem sie Momentaufnahmen aneinanderreicht, sondern indem sie eine Art Film nach einem von vornherein festgelegten Drehbuch zusammenstellt"³⁵, können wir einsehen, dass für den "Regisseur" des Filmes die Vergangenheit zu gestalteter Realität wird (Kap.4). Der Akt des Erinnerns setzt eine Distanz zu früheren Formen des Ichs voraus: "Dagegen erfordert es die Autobiographie, dass der Mensch sich selbst gegenüber auf Distanz geht, um sich in seiner Einheit und Identität im Verlauf der Zeit wiederherzustellen"³⁶. Zum Verhältnis von erzählendem und erzähltem Ich meint Alfred Doppler, dass die sprachlich formulierte Erinnerung von der zur Vergangenheit gewordenen Zukunft des erlebenden Ichs gesteuert wird, und die erinnerten Augenblicke einen teleologischen Charakter haben, d.h. auf ein Ziel hinführen. Das Ich verschwindet nicht wie in postmodernen Auffassungen 'in einem von außen gesteuerten Diskurs', sondern versucht sich zu behaupten und "verweist auf Verkettungen von Offenheit und Verstellung, von Opferbereitschaft und Schuld"³⁷.

Hier möchte ich doch auf den psychologischen Faktor zurückgreifen, indem ich einräume, dass der Prozess des Erinnerns und Vergessens in der Autobiographie einen wesentlichen Faktor des Produktionsvorganges ausmacht. Canettis Stärke ist es, dass er seine Erlebnisse aufspeichert und das Aufgespeicherte meisterhaft gestaltet hat. Er baut seine Welt vor unseren Augen wieder auf. Erstaunlich ist dabei zunächst sein ungewöhnliches Gedächtnis, mit dem er alles Gesehene und Gehörte speichern konnte. Der sich Erinnernde ist jederzeit gegenwärtig, wenn er ein Bild von anderen entwirft, er steht jedoch nicht im Mittelpunkt. Er scheut sich geradezu vor Selbstaussagen und vor allem vor der Preisgabe alles Intimen. Es ist aber nicht sein Gedächtnis, das der Leser bewundert, sondern vielmehr sein entwickelter Spürsinn für die menschlichen Hintergründe der Gestalten, die seinen Weg kreuzen. Er erzählt nicht nur von ihnen,

³⁵ ebd.

³⁶ ebd.

sondern lässt sie sich vor unseren Augen entwickeln. Er lässt sie selbst sprechen, wodurch sich die Erzählperspektive dauernd erweitert, so dass seine Lebensgeschichte zu einem Zeitpanorama wird. Er berichtet über wichtige Ereignisse der damaligen Gegenwart überaus subjektiv - denken wir an seinen ersten Aufenthalt in Berlin – aber auch gleichzeitig objektiv. Sein Ziel ist es nicht, die Vergangenheit auszugraben und im Aufschreiben wiederzugewinnen. Vielmehr geht es ihm darum, die Menschen zu hören, zu sehen, sowie das Aufgenommene sprachlich, schriftlich umzusetzen und zu fixieren.

2.2. Zur Canetti-Rezeption

Die Canetti-Literatur zeichnet eine Linie, die nach der Verleihung des Nobel-Preises an Elias Canetti sprunghaft angestiegen ist. Im Bezug auf die Autobiographie gibt es eine Anzahl von Artikeln, Sammelbänden und Monographien, die ein werkübergreifendes Thema behandeln.³⁸ Mit Dagmar Barnows Arbeit “Elias Canetti“ erschien 1979 die erste Monographie über das gesamte Werk des Autors. Die Verfasserin wendet sich dem bis dahin vorliegenden Werk als geschlossenem Ganzen zu. Sie beginnt mit “Die gerettete Zunge“ und fährt dann annähernd chronologisch fort: Die Blendung, die frühen Dramen, Masse und Macht, bis hin zu dem Ohrenzeugen. Gerald Stieg wirft Dagmar Barnow vor, dass sie mit ihrer methodischen Wendung – von Die Blendung zu Masse und Macht und der dazu gehörigen Essayistik – den Roman zu einer Vorstufe von Masse und Macht degeneriert.³⁹ Sie liefert einen entscheidenden Hinweis, wenn sie das Thema der Verwandlung bei Canetti als werkbindendes Element hervorhebt.

Edgar Piel hat seine Monographie “Elias Canetti“ über das gesamte Werk des Autors 1984 verfasst. Im Hinblick auf seine Auseinandersetzung mit der Todesproblematik bei Canetti, seine essayistische Interpretation von Kafkas Briefen an Felice Bauer und in Bezug auf die Autobiographie hat er nennenswerte Ergebnisse

³⁷ Alfred Doppler: Geschichte im Spiegel der Literatur. Aufsätze zur österreichischen Literatur des 19. u. 20. Jahrhunderts. Innsbruck: Institut für Germanistik 1990. S. 199

³⁸ Eine kommentierte Auswahl der erschienenen Beiträge zu Elias Canettis Werk gibt Gerald Stieg in dem Sammelband *Interpretationen zu Elias Canetti.*/(Hg.) Manfred Durzak 1983 (S.158-170.). In seiner kritischen Auswahl reiht er die Bibliographien, Essaysammlungen und Monographien zu Canettis Werk auf.

³⁹ siehe Anm. 2. S.177.

erreicht. Canettis Tod-Feindschaft hat bei ihm besondere Aufmerksamkeit verdient. Ein gewisser Gegensatz zeigt sich darin, dass er den Tod als Canettis konkreten Gegner zwar anerkennt⁴⁰, aber einen inneren Widerspruch in Canettis Denken voraussetzt, da "schon allein zum Begriff des Lebens der Tod hinzugehört. Für uns ist kein individuelles Leben ohne den Tod zu denken".⁴¹

Die Monographie von Friderike Eigler "Das autobiographische Werk von Elias Canetti: Verwandlung-Identität-Machtausübung" wurde 1988 veröffentlicht. Diese umfassende Studie geht von der präzisen Analyse der sprachlichen Strukturen aus und berücksichtigt dabei das kulturelle Umfeld im Wien der 20er und 30er Jahre. Die Anregung für die Untersuchung hat die Diskrepanz gegeben, die zwischen dem diskontinuierlichen Lebensverlauf von Elias Canetti und der gestalterischen und inhaltlichen Geschlossenheit seiner Autobiographie besteht. Friderike Eigler untersucht in dieser Studie nicht den Originalitätsanspruch Canettis, sondern sie schließt sich an die Diskussion über Status und Funktion von autobiographischen Texten an. Sie meint, dass diese von französischen Theoretikern provozierte und im angelsächsischen Bereich fortgeführte Diskussion wenig beachtet wird. Ihr methodischer Ansatz folgt im Umgang mit Autobiographie der hermeneutisch - idealistischen Tradition, d. h. sie versucht schrittweise den Gestaltungsprozess nachzuvollziehen, und richtet sich gleichzeitig gegen den idealistischen Überbau, der zu den unausgesprochenen Prämissen der hermeneutischen Tradition gehört. Eine gewisse Inkonsequenz zeigt sich darin, dass sie zwar von der dekonstruktionistischen Position ein grundlegendes Misstrauen dem traditionellen Werk- und Autorbegriff gegenüber übernimmt⁴², aber nicht so weit geht, dem Autor jegliche Kontrolle über sein Werk abzusprechen, in der sie das Unterscheidungsprinzip zwischen autobiographischen und fiktionalen Texten sieht. Sie behauptet sogar, dass der Autobiograph durch die selektive Arbeit seines Gedächtnisses in eine machtvolle Position rückt.⁴³ Für die Autorin ist von Interesse, ob der Begriff Identität erst in der Folge des zweiten Weltkrieges und der Erfahrung von Exil und Vertreibung seine heutige Bedeutung gewonnen hat. Sie meint, dass die Schreibmotivation in vielen zeitgenössischen Autobiographien das "Retten" und "Bewahren" der eigenen Lebensgeschichte ist und die extreme Situation des Exils die Motivation zum autobiographischen Schreiben erhöht. Die Autorin möchte in ihrer

⁴⁰ Piel, Edgar: Elias Canetti. München: Beck; München: Verlag Edition Text und Kritik, 1984. S.130.

⁴¹ ebd. S. 104.

⁴² Eigler, a.a.O. S. 2.

eigenen Untersuchung die inhaltlichen Aspekte nicht losgelöst von der Gestaltung des Textes sehen, sie konzentriert sich auf die "literarische" Dimension, die die narrativen Strukturen, die symbolische Organisation des Textes und Techniken der Personendarstellung umfasst. In manchen Fragen kommt Eigler zu missverständlichen Interpretationen: sie behauptet, die Handlungsabfolge sei "noch streng chronologisch"⁴⁴, dem Erzählverfahren liege "der Anspruch auf historisch exakte Erinnerung"⁴⁵ und eine "lückenlose Registrierung des Vergangenen"⁴⁶ zugrunde. Im Hinblick auf die prinzipielle Problematik von Canettis autobiographischem Schreiben (Struktur, Erzählprinzip, etc.) enthält die Studie erhellende Antworten.

Gabriele Geibig-Wagner wählt zum Thema ihrer Dissertation über die "Literarischen Porträts in der Autobiographie von Elias Canetti" (1996) nicht die autobiographische Problematik als solche, diese findet lediglich zur Beantwortung der Frage nach den literarischen Porträts Beachtung. Sie strebt es an, einen methodischen Zusammenhang anhand eines im ganzen Werk Canettis sich aufbauenden Motivrasters nachzuweisen. Sie kommt – ähnlich wie Friderike Eigler – zu der Schlussfolgerung, dass Canetti, der große Feind von Macht und Herrschaft, sich im Reich seiner Autobiographie selbst zum unumschränkten Machthaber gemacht hat. Geibig-Wagner konzentriert sich auf die Fülle an vorliegenden Porträts, auf ihre Funktion und Stellung sowohl in der Autobiographie als auch im Gesamtwerk. Sie ist der Meinung, dass der Leser, der Canettis Gesamtwerk nicht kennt, die Porträts nur oberflächlich verstehen und zuordnen kann. Erst im gesamten Zusammenhang, "aus dem komplexen Gedankenspektrum heraus"⁴⁷, seien die Porträts in ihren tieferen Schichten verstehbar.

Neben den Monographien liegt eine ganze Reihe von Aufsätzen vor, die zum größten Teil in Sammelbänden veröffentlicht wurden. Ein bedeutender Teil der Aufsätze erschien zu persönlichen Anlässen, u.a. zum 80. und 85. Geburtstag Canettis, deren Einstellung zum Autor dadurch quasi schon vorher bestimmt war: der kritische Ton fehlt.⁴⁸ Aus der Vielzahl der vorhandenen Aufsätze wird hier vor allem auf die hingewiesen, die für die behandelte Thematik Wesentliches beinhalten und im Text nur

⁴³ ebd. S. 153.

⁴⁴ ebd. S.33.

⁴⁵ ebd. S.35.

⁴⁶ ebd. S.61.

⁴⁷ Gabriele Geibig-Wagner: Literarische Porträts. a.a.O. S. 319.

⁴⁸ Nur einige Beispiele aus den Sammelbänden: Lämmle, Peter: Der Gesichtsammler am Fuße des Gesichterbaumes. In: Experte der Macht. S. 9-13. Sontag, Susan: Geist der Leidenschaft. In: Hüter der Verwandlung S. 90-110.; Kaszynski, Stephan: Dialog und Poetik. In: Hüter der Verwandlung. S. 205-216. Bollacher, Martin: 'ich verneige mich vor der Erinnerung'. In: Hüter der Verwandlung. S. 245-259.

kurz erwähnt werden, oder aber wegen ihrer Ungewöhnlichkeit. Einen Beitrag zur Gattungsproblematik leistet Gerald Stieg in seinen "Betrachtungen zu Elias Canettis Autobiographie".⁴⁹ Er verweist auf eine von der Kritik notierte Dissonanz zwischen dem "Realismus-Prinzip" eines Gymnasiasten, der eine wichtige historische Epoche der deutschen Geschichte darstellt und der dichterischen Qualität. Die Kritiker neigen dazu, Horst Bieneks oder Reich-Ranickis "Legenden-Theorie" zu folgen.⁵⁰ Stieg akzeptiert die Funktion, die Canetti der Biographie zuspricht: er zweifelt nicht an der Wirklichkeit dieser Geschichte. "Poetische Intensität ist kein Argument gegen Wahrhaftigkeit."⁵¹ Die Kritiker werfen Canetti oft vor, dass er in seiner Lebensgeschichte keine historische Repräsentanz anstrebt. Stieg führt Reich-Ranickis Argumentationsweise exemplarisch vor: er warf Canetti vor, ein Buch geschrieben zu haben, an dem die Geschichte der letzten fünfzig Jahre spurlos vorbeigegangen sei. Die gerettete Zunge sei geschrieben, als wäre sie schon "vor einem halben Jahrhundert"⁵² fertig gewesen, weshalb sie unserer Zeit nichts mehr zu sagen habe. Stieg reagiert auf diesen Vorbehalt mit der Feststellung, Canettis Bücher bestehen tatsächlich nicht aus "nachgereichtem historischem, soziologischem oder psychoanalytischem Wissen, sondern aus Erinnerung"⁵³, in denen sich unzählige Möglichkeiten der menschlichen Verwandlung manifestieren.

Martin Bollacher setzt sich in "ich verneige mich vor der Erinnerung" mit dem Verhältnis Canettis zur Wahrheit seiner autobiographischen Texte auseinander und findet einen Anknüpfungspunkt zur gegenwärtigen Diskussion über Erinnern und Vergessen.⁵⁴ Die individuelle Erinnerung erscheint ihm als wichtigstes Prinzip der Gestaltung: "die Vergangenheit des Betrachters wird im bildhaften Wiedererkennen Wirklichkeit, so wie umgekehrt sich die Kindheit des Autobiographen als latente und in der Erinnerung wiedererstehende Gegenwart erweist."⁵⁵ Auch Bollacher erkennt in den Porträts der Autobiographie Canettis Methode, Menschen anhand von Äußerlichkeiten – mimischen und körperlichen Merkmalen – zu entlarven, eine Methode, welche "die Wirklichkeit des Konkreten auf eine andere, verborgene Wirklichkeit hin" erweitert.

⁴⁹ Gerald Stieg: Betrachtungen. a.a.O.

⁵⁰ Wogegen Canetti protestiert hat. Sein Protest beruht auf seinem Beharren auf die fast magische Funktion der Erinnerung, wie er es in dem von Luthers 'Ein' feste Burg ist unser Gott' entlehnten Satz konstatiert: "(...) aber die Erinnerung sie sollen lassen stân (...)" FO. S. 288.

⁵¹ Stieg: Betrachtungen. a.a.O. S. 161.

⁵² Zitiert nach Stieg: Anm. 10. S. 160. (Reich-Ranicki, Marcel: Canetti über Canetti. In: FAZ, 16. April 1977)

⁵³ ebd.

⁵⁴ Vgl. dazu Kapitel 2.1.

⁵⁵ Bollacher. a.a.O. S. 253.

Harry Timmermann geht in seiner Studie "Tierisches in der Anthropologie und Poetik Elias Canettis" von der Annahme aus, dass anhand der Auffassung des "Tierischen" bei Canetti eine Vermittlung "zwischen seiner – vor allem in Masse und Macht und in den Aufzeichnungen dargelegten – Anthropologie und seiner Poetik literarischer und autobiographischer Figuren"⁵⁶ möglich sei. Er meint, dass die Jagd für Canetti ein zentrales Paradigma des menschlichen Handelns ist, auch eines für den Dichter, der seine Beute lebend aufnimmt und in seinem Werk lebendig erhält. Canettis Darstellungsmethoden sieht Timmermann keinesfalls als Reduktion des Menschen auf seine tierische Eigenschaften, sondern das Animalische erscheint ihm – wie im Falle des Bildhauers Wotruba, der als mörderischer Panther auf den Stein haut - als Kern des Menschen, die Integrität der Person. Interessant ist Timmermanns Auseinandersetzung mit dem "Lachen" des Publikums in Karl Kraus' Vorlesungen. Die Reaktion der Zuhörer, ihr "hungriges Lachen"⁵⁷ erklärt der Verfasser der Studie mit Canettis anthropologischem Werk: das Lachen ist ein symbolischer Akt, "die Ersetzung der Einverleibung". "Anstatt die von Kraus satirisch Vernichteten zu fressen, lachen seine begeisterten Zuhörer, indem sie sich symbolisch etwas einverleiben: seine Sätze nämlich, seine Urteile."⁵⁸

Mit der Vorwegnahme des "Ungewöhnlichen" habe ich auf den Ansatz von Peter Jansen in Erinnerung, Verwandlung, Aufklärung⁵⁹ verwiesen, neben dem novellistischen Charakter der Autobiographie eine Verbindung zwischen autobiographischem Schreiben und Humor herzustellen. Er sieht in der Korrelation des erzählten und erzählenden Ichs die Komik von Canettis Erzählverfahren: die Komik der Situationen in ihrer Sinnfälligkeit. Indem er das ständige Aufeinanderwirken des erzählten Ichs zum realen Autor untersucht, findet er die Antwort auf die Authentizitätsfrage in der Aufdeckung der humorvollen Vermittlung zwischen den beiden. Der Humor dieser Autobiographie besteht für den Verfasser darin, die Widersprüche der erinnerten Existenz in ihrer unbewussten Widersprüchlichkeit aufzudecken und damit ihre Komik aufzuzeigen.

Dieser Überblick über die einschlägige Literatur bezieht sich wegen der hohen Zahl an Publikationen nur auf Monographien und Aufsätze, die entscheidende, fallweise

⁵⁶ Timmermann: Tierisches. a.a.O. S. 99.

⁵⁷ FO. S. 69 f.

⁵⁸ Timmermann: Tierisches. a.a.O. S. 121.

⁵⁹ Jansen, Peter: Erinnerung, Verwandlung, Aufklärung. Mythologie und Autobiographie in Canettis "Fackel im Ohr". In: Sprache im technischen Zeitalter. 1985. S. 131.

neue Aspekte zum Thema einbringen. Innerhalb des Textes kommen weitere Aufsätze zur Sprache, auf die in den jeweiligen Anmerkungen verwiesen wird.

3. Zentrale Lebensthemen

3.1. Tod

“Es gibt wenig Schlechtes, was ich vom Menschen wie der Menschheit nicht zu sagen hätte. Und doch ist mein Stolz auf sie noch immer so groß, dass ich nur eines wirklich hasse: ihren Feind, den Tod.“⁶⁰

Neben der Auseinandersetzung mit seiner “Tod-Feindschaft“ gibt es keinen anderen Problemkreis, den Canetti so intensiv sein gesamtes Werk hindurch behandelt⁶¹. In seinem Todeshass fallen “privater und öffentlicher Anspruch von Canettis autobiographischem Schreiben zusammen“⁶². Er schildert die persönliche Wurzel dieser Besessenheit im ersten Teil der Autobiographie eindringlicher als alle anderen Lebensthemen.

Mit dem Tod wird das Kind erstmalig anlässlich eines Eifersuchtmordes in der türkischen Nachbarschaft konfrontiert, wodurch es erfasst, “was ein Toter ist“⁶³. Zu Canettis zentralen Kindheitserlebnissen gehört sein eigener “Mordversuch“⁶⁴, als er aus Eifersucht auf die Lesekünste und die ihm vorenthaltenen Schulhefte seine Cousine Laurica mit dem Beil eines armenischen Knechtes erschlagen wollte. Der Großvater

⁶⁰ GZ. S. 11.

⁶¹ Vgl. hierzu auch: Hädecke, Wolfgang: Die moralische Quadratur des Zirkels. In: Text+Kritik Heft 28, S. 27: “Das Todes-Thema, mit ihm der radikale Aufstand gegen den Tod, ist die zentrale Obsession von Canettis Denken; sie wird noch hartnäckiger verfolgt als die Problematik von Masse und Macht, mit der sie freilich aufs engste verknüpft ist.“

⁶² Witte, Bernd: Der Erzähler als Tod-Feind. (Text+Kritik 28) S. 71.

⁶³ GZ S. 24. ebd: “Ich fragte sie, ob die türkische Frau, die man am Boden in einer Blutlache gefunden habe, nicht wieder aufgestanden sei. <Nie!> sagte sie. <Nie! Sie war tot, verstehst du?> Ich hörte, aber ich verstand es nicht und fragte wieder.“

⁶⁴ “Ich konnte lange beteuern, dass Laurica mich aufs Blut gepeinigt habe, dass ich mit fünf Jahren zur Axt gegriffen hatte, um sie zu töten, war für alle unfassbar, ja dass ich auch nur imstande gewesen war, die schwere Axt so vor mir herzutragen. Ich glaube, man begriff, dass es mir so sehr um die Schrift zu tun war, es waren Juden, und “die Schrift“ bedeutete ihnen allen viel, aber es musste etwas sehr Schlechtes und Gefährliches in mir sein, das mich dazu bringen konnte, meine Spielgefährtin ermorden zu wollen.“ GZ. S. 40.

Vgl.: “Diese Geschichte enthält den höchstpersönlichen Gründungsmythos der Canettischen Dichterexistenz, in dem das jüdische Urtabu des Tötens und das jüdische Urbegehren nach der Schrift als Ursprung der eigenen Lebenshaltung verwandelt wiederkehren.“ Bernd Witte: Der Erzähler als Tod-Feind (In: Text+Kritik 28 S. 71.)

hinderte ihn daran und prägte ihm das entscheidende Verbot, das Ur-Verbot des Tötens ein, indem er den Fünfjährigen “unter den schrecklichsten Drohungen mit seinem Stock verprügelte“⁶⁵. Im letzten Teil der *Geretteten Zunge* wird der Mordversuch in dem Kapitel “Verbotsbereitschaft“ wieder aufgegriffen. Erst an dieser Stelle schildert Canetti ausführlich die Reaktion des Großvaters⁶⁶ und formuliert ihre folgenschwere Bedeutung für sein ganzes Leben:

“ (...) das Ur-Verbot in meinem Dasein (...): das Verbot des Tötens. (...) Unter der Herrschaft dieses Verbots zu töten bin ich aufgewachsen, und wenn auch kein späteres je seine Wucht und Bedeutung erlangte, so bezogen sie doch alle aus ihm ihre Kraft.“⁶⁷

Zwischen dem Kapitel “Mordversuch“ und der Reflexion im Kapitel “Verbotsbereitschaft“ schildert Canetti den plötzlichen Tod des Vaters. Was ihn zuvor nur indirekt betraf, wird zur Wirklichkeit. Dieser tragische, für ein Kind unbegreifliche Tod wird zum eigentlichen Keim seines Todeshasses.

“Sie schrie es auf die Straße hinaus, sie schrie es immer lauter, man zerrte sie mit Gewalt ins Zimmer zurück, sie wehrte sich, ich hörte sie schreien, als ich sie nicht mehr sah, ich hörte sie noch lange schreien. Mit ihren Schreien ging der Tod des Vaters in mich ein und hat mich nie wieder verlassen.“⁶⁸

Die Reaktion der Mutter spiegelt nicht nur ihren persönlichen Schmerz wider, sondern ist für Canetti Ausdruck des menschlichen Entsetzens dem Tod gegenüber. Damals glaubte der Junge, sein Vater sei durch den Fluch des Großvaters getötet worden, und er hasste die grausame Macht des Großvaters, der seinen Sohn überlebte. Auch das Kind Canetti hat seinen Vater überlebt und kampflös besiegt. In seiner *Geschichte einer Jugend* hat er sich selbst die Frage gestellt, ob er wohl gegen den Vater später ebenso rebellierte haben würde wie gegen die Mutter:

“Das Bild des Vaters, der nicht mehr am Leben war, über den Betten in Wien, in der Josef-Gall-Gasse, ein blasses Bild, das nie etwas bedeutete. In mir war sein Lächeln und waren seine Worte. Ich habe nie ein Bild meines Vaters gesehen, das ich nicht unsinnig fand, nie ein geschriebenes Wort von ihm, das ich geglaubt hätte. In mir war er immer um seinen Tod mehr. Ich zitterte zu denken, was mir aus ihm geworden wäre, wenn er gelebt hätte. So hältst du dir selbst den Tod entgegen, als wäre er der Sinn, die Herrlichkeit, die Ehre. Aber er ist es nur, weil er nicht sein soll. Er ist es, weil ich den Gestorbenen gegen ihn erhöhe. Der hingenommene Tod hat keine Ehre.“⁶⁹

⁶⁵ GZ. S. 253.

⁶⁶ ebd.

⁶⁷ ebd. S. 254.

⁶⁸ GZ.S. 69.

⁶⁹ GU. S. 32f.

Nach dem Tod des Vaters hat die Mutter den jungen Canetti mit aller ihr zur Verfügung stehenden Resolutheit allmählich an die Stelle des Vaters gesetzt. Die Komplexität des Problems "Tod" wird auch durch das neue⁷⁰ Verhältnis zu seiner Mutter deutlich:

"Es ist sehr merkwürdig, dass ich auf diese Weise gleich hintereinander den Tod erlebte und die Angst um ein Leben, das vom Tode bedroht ist."⁷¹

3.1.1. Aspekte des Todes

3.1.1.1. Unsterblichkeit

Zwei wichtige Werke der Weltliteratur nennt Canetti "Grundbücher der Antike": "ein spätes, die Metamorphosen des Ovid, eine beinahe systematische Versammlung aller damals bekannten, mythischen, 'höheren' Verwandlungen, und ein früheres, die Odyssee, in der es besonders um die abenteuerlichen Verwandlungen *eines* Menschen, eben des Odysseus, ging".⁷² Im zweiten Band seiner Lebensgeschichte, in *Der Fackel im Ohr*, beschreibt Canetti, wie er den für sein Leben wichtigen Mythos kennengelernt hat und wie die Geschichte zu seiner eigentlichen Substanz geworden ist. Er ist in Frankfurt zur Sonntags-Matinee gegangen, wo ein von ihm hochgeschätzter Schauspieler, Carl Ebert, ein babylonisches Epos vorlesen sollte. " (...) so bin ich aus Schwärmerei für einen sehr liebenswerten Schauspieler an *Gilgamesch* geraten, der mein Leben, seinen innersten Sinn, Glauben, Kraft und Erwartung wie nichts anderes bestimmt hat."⁷³

"Um ihn habe ich Tag und Nacht geweint,
Ich gab nicht zu, dass man ihn begräbe -
Ob mein Freund nicht doch aufstünde von meinem Geschrei-
Sieben Tage und sieben Nächte,
Bis dass der Wurm sein Gesicht befiel.
Seit er dahin ist, fand ich das Leben nicht,
Strich umher wie ein Räuber in mitten der Steppe."⁷⁴

⁷⁰ vgl. dazu: "Die Mutter hatte mir vorher nicht sehr viel bedeutet. Ich sah sie nie allein. Wir waren unter der Obhut einer Gouvernante und spielten immer im Kinderzimmer oben." GZ. S. 46; "Ich achtete nur auf ihn, was die Mutter mit den kleinen Brüdern bei sich drüben trieb, war mir gleichgültig, vielleicht sogar ein bisschen verächtlich." GZ. S. 66

⁷¹ Ebd. S. 75.

⁷² GdW S. 284

⁷³ FO. S. 51

⁷⁴ ebd.

Dann beschreibt Canetti, wie Gilgamesch seinen Freund Enkidu vor dem Tod retten möchte:

“Und nun folgt seine Unternehmung gegen den Tod, die Wanderung durch die Finsternisse des Himmelsberges und die Überquerung der Gewässer des Todes zu seinem Ahn Utnapischtim, der von der Sintflut errettet, dem von den Göttern Unsterblichkeit verliehen wurde. Von ihm will er erfahren, wie er zum ewigen Leben gelangt. Es ist wahr, dass Gilgamesch scheitert und dass er selbst auch stirbt. Aber das bestärkt einen nur im Gefühl von der Notwendigkeit seines Unternehmens.“⁷⁵

Dass Canetti das Mythologische ins moderne Bewusstsein aufnimmt, ist ein Versuch, eine anthropologische Fähigkeit der Metamorphose einzuüben. Im Scheitern von Gilgamesch sieht er nicht die Widerlegung seines Glaubenssatzes über die Unsterblichkeit, vielmehr sieht er in seinem Versuch einen Akt, in dem der Sterbliche den Tod nicht “willig hinnimmt“, sondern “sich gegen ihn empört“. Die Weigerung, die zeitliche Begrenzung des menschlichen Lebens anzuerkennen, schließt die außerordentliche Wichtigkeit der eigenen Individualität mit ein. Darin aber, dass “alle, ohne Ausnahme wiederauferstanden und ihr Leben hatten“⁷⁶, zeigt sich, dass es Canetti um etwas Übergreifendes, nämlich um das Leben “jedes Menschen“ geht. Die Rebellion gegen den Krieg erscheint Canetti als einzige Rechtfertigung seines Lebens. Diese Szenen sind von seiner Tod-Feindschaft durchtränkt, von der Auffassung, dass er den Tod als anthropologisches Faktum nicht anerkennt.⁷⁷ Trotzdem hat sich diese Obsession bei Canetti nicht zu einer Thanatologie entwickelt, die Anerkennung der Vernünftigkeit des Todes wäre dem Autor der “*Befristeten*“ als unerträgliches Einverständnis mit dem Sterben der anderen erschienen. Diese Auseinandersetzung ist in seiner Autobiographie aufs engste verknüpft mit der Vorstellung, dass in der erinnernden Erzählung der Tod überwunden werden kann, da das so Erinnernte in der Erzählung weiterlebt. So gesehen macht die schaffende Bedeutung des Wortes, durch welches Welt und Leben erst entstehen, den schreibenden Menschen zu einer Art Gott, der sich die zu seinem Leben gehörenden Personen im Schreiben neu gewinnt. Dabei möchte Canetti nach einer Notiz aus dem Jahre 1953 keinesfalls mit dem Gestus des Befehlhabers auftreten, er gewährt seinen “Helden“ ihre Freiheit:

⁷⁵ ebd.

⁷⁶ GZ. S. 170

⁷⁷ In den Aufzeichnungen 1942-1972 beschäftigt sich Canetti mit der Todesproblematik besonders intensiv: “Manchmal glaube ich, sobald ich den Tod anerkenne, wird sich die Welt in Nichts auflösen.“ Die Provinz des Menschen. S. 49;

“Ich wache weniger über sie, ich gönne ihnen ihre Freiheit. Ich denke mir: tut dies, tut jenes, tut was euch Freude macht, wenn ihr nur lebt, tut, wenn es sein muss, alles mögliche gegen mich, kränkt mich, betrügt mich, schiebt mich beiseite, hasst mich, - ich erwarte nichts, ich will nichts, nur das Eine: *dass ihr lebt*.“⁷⁸

In sein künstlerisches Programm werden nicht nur einzelne, ausgewählte Personen mit einbezogen, seine ästhetische Auffassung vom Tod richtet sich auf das “Ethos der Menschheitserhaltung“⁷⁹, d.h. auf “die Überwindung des Todes durch den transnaturalen, transhumanen künstlerischen Akt, der (...) einen nichtlinearen machtfreien Diskurs anstrebt“⁸⁰ und mit der dichterischen Schöpferkraft die Selbstvernichtung der von Masse und Macht beherrschten Menschheit zu verhindern sucht.

3.1.1.2. Macht und Überleben

Mit zunehmendem Alter tritt für Canetti seine eigene Existenz als Überlebender in den Vordergrund. Seine Einstellung zum Alter und zum Altern gewinnt in seinen späteren Aufzeichnungen einen oft düsteren Ton⁸¹. Die Genugtuung über ein langes Leben wird gleichzeitig mit dem Sterben vieler anderer konfrontiert, wodurch “Überlebender zu sein“ einen negativen Unterton bekommt:

“Den Verfall beobachten, worin sich das Alter ausdrückt, es ohne Emotion und Übertreibung verzeichnen. Ermüdung aller Passionen, besonders aber jener für die Ewigkeit. Die ‚Unsterblichkeit‘ wird lästig und unheimlich. Das könnte damit zusammenhängen, dass man nur Fragliches verlassen wird und es gern los wäre“⁸².

Für den Autor von *Masse und Macht* ist aber die Auseinandersetzung mit dem Überleben *an sich* von größerer Bedeutung als das eigene Überleben. “Der Augenblick des Überlebens ist der Augenblick der Macht“- so beginnt Canetti das sechste Kapitel von *Masse und Macht*. Überleben ist ihm ein wichtiger Bestandteil der Macht, d.h. dass man “nicht selbst der Tote“ ist, gibt einem das Gefühl der Überlegenheit dem

⁷⁸ PM. S. 159.

⁷⁹ Angelova, Penka: Die Macht des Dichters – Theorie und literarische Praxis. In: Romanwelten. (Ansichten zum Roman des 20. Jahrhunderts.) S. 204.

⁸⁰ ebd.

⁸¹ “Alles, woran sich die 75jährige Maus erinnert, ist falsch. Aber niemand spricht zu ihr, wenn sie sich nicht erinnert. So [...] erlaubt man ihr, älter zu werden und weniger und weniger zu wissen. Schließlich ist sie auch für das letzte Loch zu klein und verdunstet.” PM. S. 301. “Unerträglich ein Leben, von dem man zuviel weiß.” GU. S. 188.

⁸² GU. S. 35. Siehe dazu noch: “Du bist weniger glaubwürdig als Kafka, weil du schon lange lebst“. ebd. S. 32.

„Liegenden“⁸³ gegenüber, ein Empfinden der Macht über den Tod⁸⁴. Derjenige, „der sich zum Kampfe stellt“, riskiert sein eigenes Leben, wenn er nicht vom Gefühl der Unverletzlichkeit erfüllt ist. Canetti berichtet über Helden, über „Immer-Sieger“ aus der Mythologie, die für den standhaften Glauben an ihre Unsterblichkeit bewundert werden, selbst wenn sie an einer geheimen Stelle ihres Leibes verletzlich bleiben. Dieser Held „kämpft, siegt, tötet; er sammelt Siege“⁸⁵. Edgar Piel nennt diesen Ablauf der Ereignisse „die blutige Geburt des Helden aus dem Geiste und Fleische von Toten.“⁸⁶ Was für eine Kraft und was für ein Ansehen einem Kämpfer die Anzahl der getöteten Feinde bedeutet, beschreibt Canetti mit der Legende vom Sohn aus den Fidschi-Inseln, der, um seinem Vater Eindruck zu machen, zweiundvierzig seiner Feinde erschlug⁸⁷. Canetti sieht in jeglichem Töten die niedrigste Form des Überlebens: „Man will [den Feind] fällen, um zu fühlen, dass man noch da ist und er nicht mehr“⁸⁸. Eben darin sieht Canetti die Gefährlichkeit dieses Anliegens: der Überlebende setzt sich höher als die anderen, er fühlt sich wie ein Auserwählter. Als nächste Stufe in diesem Prozess kann das Überleben zu einer unersättlichen Leidenschaft werden, die den Kriegshelden zu weiteren Mordtaten veranlasst. Für solche Menschen wird der Krieg zu einer Art Sucht⁸⁹, „alles gefahrlose Dasein sei ihnen trüb und schal; einem friedlichen Leben könnten sie keinen Geschmack mehr abgewinnen“⁹⁰. Auf der obersten Stufe in der Hierarchie der Überlebenden steht der Machthaber mit seinem Urteil über Leben und Tod, von dem der Tod „planmäßig“ ferngehalten wird. Wer überlebt, will allein überleben. Diesen „Singularismus der Überlebenssucht“⁹¹ hat Canetti am Beispiel des paranoischen Herrschers zu erfassen versucht. Als Befehlshaber schickt er Menschen in den Tod: das Ergebnis sind Haufen und immer größere Haufen von Toten. Dabei spielt es fast keine Rolle mehr, ob Feinde oder Soldaten aus den eigenen Reihen getötet

⁸³ Vgl. hierzu: GdW. S. 25 f.: Canetti macht einen Unterschied zwischen stehenden, sitzenden und liegenden Menschen, deren wirkliche Position durch ihre Körperhaltung ausgedrückt wird. Siehe dazu noch das Kapitel Der Überlebende in MuM.

⁸⁴ Ein instruktives Beispiel für diese Überlegenheit wäre die des Friedhofbesuchers über die Toten: „Er allein kommt und geht, wie es ihm beliebt. Er allein unter den Liegenden steht aufrecht.“ GdW. S. 309.

⁸⁵ ebd. S. 28.

⁸⁶ Piel, Edgar: Der Überlebende. In: Experte der Macht. Elias Canetti. (Hg.) Kurt Bartsch&Gerhard Melzer. Graz: Verlag Droschl 1985. S. 42.

⁸⁷ GdW.: Macht und Überleben. S. 30f.

⁸⁸ MM. S. 249.

⁸⁹ Siehe dazu noch Piel, Edgar: Der Überlebende. a.a.O. S. 44 f.

⁹⁰ MM. S. 253.

⁹¹ Macho, H. Thomas: Triumph des Überlebens. In: Der Stachel des Befehls. (Hg.) John Pattillo-Hess. S. 60.

worden sind. “Von Sieg zu Sieg überlebt er sie alle“⁹², aber seine Triumphe sind von einer großen Anzahl an Opfern gezeichnet. Seine Macht basiert auf dem Gehorsam der Untertanen. Sobald einer sich seinem Befehl entzieht, gerät der Herrscher in Gefahr. Sein Überleben sichert er sich dadurch, dass er seine Untertanen mit regelmäßigen Hinrichtungen in Angst hält. Zur Darstellung dessen, wie der Wunsch dem Tode zu entkommen durch die ‚übermenschliche‘ Macht gegen andere Menschen abgelöst werden kann, zitiert Canetti das “Leichenbankett des Domitian“.

Die Überlegungen Canettis zum Problem des Überlebens erwecken im Leser die Frage, ob unsere Existenz nicht zum Überleben tendiert. Töten, um zu überleben, kann einem wie Canetti nichts bedeuten, denn er will “nicht jetzt“ überleben. In *Masse und Macht* formuliert er seine Auffassung vom Überleben – im Einklang mit seinen Gedanken zur Aufgabe des Dichters – eindeutig:

“Man tritt erst in hundert Jahren in die Schranken, wenn man selbst nicht mehr lebt und so nicht töten kann. Es ist Werk gegen Werk, was sich dann misst, und es ist zu spät, etwas dazu zu tun. Die eigentliche Rivalität, um die es einem geht, beginnt, wenn die Rivalen nicht mehr da sind. Sie können dem Kampfe, den ihre Werke führen, nicht einmal zusehen. Aber dieses Werk muss da sein, und damit es da ist, muss es das größte und reinste Maß von Leben enthalten.“⁹³

Es ist nicht zu bezweifeln, dass Canetti nicht an eine körperliche, vielmehr aber an eine geistige Unsterblichkeit denkt. Er gibt sich keinen Illusionen über die Hinfälligkeit des Körpers hin. Weil der Körper sterblich ist, zählt er im Grunde zu Lebzeiten nicht mehr. Was zählt, sind die geistigen Leistungen, denn sie sind die einzige Form des Überlebens, die Canetti gelten lässt.

3.1.1.3. “Am stärksten wuchert die Angst“

“Am stärksten wuchert die Angst, es ist nicht zu sagen, wie wenig man wäre ohne erlittene Angst. Ein Eigentliches des Menschen ist der Hang, sich der Angst immer auszuliefern. Keine Angst geht verloren, aber ihre Verstecke sind rätselhaft. Vielleicht ist von allem sie es, die sich am wenigsten verwandelt. Wenn ich an die frühen Jahre denke, erkenne ich zuallererst ihre Ängste, an denen sie unerschöpflich reich waren. Viele finde ich erst jetzt,

⁹² MM. S. 253.

⁹³ ebd. S. 311.

andere, die ich nie finden werde, müssen das Geheimnis sein, das mir Lust auf ein unendliches Leben macht.“⁹⁴

Zeit seines Lebens wurde Canetti von Grundängsten geplagt wie Todesangst, apokalyptische Angst vor dem Ende der Welt und Angst vor dem Krieg. “Die Angst erscheint als dauernde, unwandelbare Begleiterin des Kindes und des Erwachsenen“ - meint Martin Bollacher und fügt noch hinzu - “als geheimnisvolle Grundkraft eines ins Unendliche erweiterten Lebens, ja als Lebenselixier“⁹⁵. Angst als Lebenselixier mag paradox klingen, aber aus dieser Umdeutung zum elementaren Bestandteil des Lebens und Überlebens schöpft der Dichter Kraft, Misstrauen, Gefährdung und dem Gefühl des Chaos nicht zu verfallen. Bereits in der “frühesten Erinnerung“ taucht das Angstgefühl des Zweijährigen vor dem Messer des jungen Mannes, der seine Zunge abschneiden wollte, auf. Diese erste Angst hat im Späteren in seinem Beharren auf die Wichtigkeit des Wortes und der Sprache seinen Ausdruck gefunden, als deren Verkörperung das Kind die Zunge sah.

Im Kapitel *Purim. Der Komet* berichtet Canetti in der *Geretteten Zunge* über zwei Ereignisse, die für sein ganzes Leben bestimmend waren. Das erste angsterregende Ereignis war die Erzählung der Mutter über Wölfe, die man in ihrer Jugend bei längeren Schlittenfahrten vertreiben oder töten musste. Der Schrecken vor ihnen wurde weiter von den Bauernmädchen genährt, die bei ihnen im Haus lebten. Sie erzählten ihm bulgarische Volksmärchen, in denen Wölfe, Werwölfe und Vampire vorkamen, die seine Phantasie erfüllten. In der Erinnerung des Siebzigjährigen sind die Abende, wenn die Eltern ausgegangen waren⁹⁶, in aller Lebendigkeit erhalten geblieben: “Wenn es dunkel wurde, bekamen die Mädchen Angst. Auf einem der Sofas gleich beim Fenster kauerten wir uns alle dicht zusammen, (...), und [sie] begannen ihre Geschichten von Werwölfen und Vampiren. Kaum war eine zu Ende, begannen sie mit der nächsten, es war schaurig, und doch fühlte ich mich, auf allen Seiten fest an die Mädchen gepresst, wohl. Wir hatten solche Angst, dass niemand aufzustehen wagte, (...)“⁹⁷. Die

⁹⁴ GZ. S. 65.

⁹⁵ Bollacher, Martin: ”ich verneige mich vor der Erinnerung”. In: Hüter der Verwandlung. Beiträge zum Werk von Elias Canetti. S. 248. Instrukтив ist dazu Alfred Dopplers Meinung über den Ursprung der kindlichen Angst Canettis: “Keimzelle seiner kindlichen Angst ist die von der Erfahrung des Ausgestoßen- und Ausgeschlossenenseins genährte Angst der Geburt, sie wirkt weiter in der Ablösung von der Mutter und in der Suche nach dem verlorenen Vater und in den vielfältigen erneuten Geburten und unvorhergesehenen Begegnungen.“ Doppler, Alfred: Gestalten und Figuren als Elemente der Zeit- und Lebensgeschichte: Canettis autobiographische Bücher. a.a.O. S. 200.

⁹⁶Vgl. Doppler, Alfred a.a.O. S. 200. Die Angst, der sich das Kind durch die Entfernung von der Mutter ausgesetzt fühlte, verschafft ihm “Selbstgefühl und in der Folge Selbstbewusstsein”.

⁹⁷ GZ. S. 15.

Frustration, die durch diese Geschichten tief im Kind wurzelte, brach dann bei dem Purimfest in voller Wucht aus. Eines Nachts weckte ihn der Vater in einer Wolfmaske. Das Kind glaubte, dass die Wolfgeschichten wahr geworden seien und war sehr erschrocken. Der Vater hatte nicht mit solch einer heftigen Angstreaktion des Kindes gerechnet. Von nun an bekam das Kind nur "langweilige Geschichten" zu hören, die es alle vergessen hat.

Das zweite Ereignis erlebte Canetti, als er etwa fünf Jahre alt war. Es erschien der große Halleysche Komet. Ganz Rustschuck geriet in schreckliche Aufregung, alle sprachen vom Kometen und darüber, dass das Ende der Welt gekommen sei. Selbst die Eltern als gebildete Menschen haben sich dem allgemeinen Glauben nicht entgegengesetzt. So hat dieses Erlebnis Canettis Sinn für drohenden Untergang und Apokalyptisches mitbestimmt. Dieses Empfinden fand einen künstlerischen Ausdruck zwanzig Jahre später in Wien. Nach dem Untergang Kiens und seiner Bibliothek seelisch verwüstet kehrt er zum Thema des Weltuntergangs zurück.

"Die Bedrohung der Welt, in der man sich fand, empfand ich nie stärker als damals (...). Jedes Gespräch, von dem ich im Vorbeigehen Teile hörte, schien ein letztes. (...) Aber es hing auf das engste mit den Bedrohten selbst zusammen, was ihnen geschah. Sie hatten sich in die Situation gebracht, aus der es kein Entrinnen gab"⁹⁸.

In seinem Studentenzimmer verfasste der 26-jährige Canetti das Drama *Hochzeit*, in dem durch ein Erdbeben schließlich das Haus, um das alle werben, zusammenbricht und alle mit in den Abgrund zieht. Mit seinem ersten Drama schuf Canetti die beklemmende Vision einer sich selbst zerstörenden Gesellschaft. Er verfasste das Drama unter dem Einfluss von Karl Kraus und Büchner, doch spürte er dabei die Wirkung der frühen Erlebnisse aus dem bulgarischen Heimatort.

Im zweiten Band der Lebensgeschichte ist vom Auseinandernehmen des Chaos die Rede. Das erinnernde Subjekt konstatiert mit Blick auf seine Erfahrungen inmitten der Berliner Realität von 1928: "Man bewegte sich in einem Chaos, aber es schien unermesslich. (...) Die Dinge schwammen wie Leichen im Chaos umher, dafür wurden die Menschen zu Dingen."⁹⁹ Aus der "sterilisierten" Welt von Wien angekommen erlebt Canetti das Berliner Milieu als bestürzend und verwirrend. "(...) alle üblichen Tricks der Harmonisierung verursachten Ekel. (...) Da alles, was ich gesehen hatte, *zusammen*

⁹⁸ AS. S. 10.

⁹⁹ ebd. S. 288.

möglich war, musste ich eine Form finden, es zu halten, ohne es zu verringern.“¹⁰⁰ Die “Dringlichkeit des Erlebten“ in geschriebenes Wort umzusetzen, diesen Zwang verspürt Canetti nach seiner Rückkehr nach Wien. Der Vorsatz gegenüber der zunehmend chaotisch werdenden Wirklichkeit und der “Expansion“ der Menschen und Dinge findet seinen Abdruck in dem Entwerfen von Figuren, die aus dem Wirrwarr entstanden sind, und einen bestimmten Aspekt der Welt so ausdrücken müssen, dass sie ohne ihn “ärmer“ und “verlogener“ wäre.

Während des zweiten Weltkrieges häufen sich Aufzeichnungen an, in denen Canetti über seine Angst und sein Entsetzen reflektiert. Schon elfjährig hat ihn seine Mutter gelehrt, den Krieg als Ursache für die Zerstörung alles Menschlichen zu verstehen. Sie nannte den Krieg nie anders als “das Morden“. Canetti hasste die “Vervielfältigung dieses Todes“, wo “das Sinnlose ins Massenhafte gesteigert“¹⁰¹ wird. Er versucht seine jüngeren Brüder vor den schädlichen Einflüssen des Weltgeschehens zu bewahren, indem er ihnen erfundene Geschichten über Schlachten erzählt, nach denen “die Toten immer wieder zum Leben zurückkamen“¹⁰². Entsetzen und Verzweiflung bereitet ihm die Tatsache, dass sich manche “einfachen“ Menschen nicht das Ende des Krieges wünschen, denn der Krieg hat ihnen Brot und Verdienst gebracht¹⁰³. Die Verwirrtheit dieser Zeit drückt er sehr gefühlvoll in seiner Aufzeichnung aus dem Jahre 1943 aus: “Niemand weiß, wer nach Hause kommt, und niemand weiß, wo er zu Hause sein wird. So lässt man sich in keinem Satze zu breit nieder und streift viele wie Blätter am Weg. (...) aber schon die Zahlen sprechen dafür, dass es sich um eminent lebenswichtige Vorgänge handeln muss, denn würden Millionen Menschen umsonst sterben?“ Kein Abschnitt der Geschichte ist frei von kriegerischen, herrschsüchtigen Absichten. Auch in diesem Zusammenhang beharrt Canetti auf der moralischen Verantwortung des Dichters. “Der Dichter ist“ – so meint Edgar Piel – “maßgeblich (...) an dem beteiligt, was gesellschaftlich als normal betrachtet wird; und er ist es zugleich, der als erster die Normalität des Todes in Frage stellen könnte“¹⁰⁴. In Karl Kraus findet Canetti eine Person, die ihm immer ein “unauflösliches Rätsel“ blieb, die aber im Sinne von Canetti den Ersten Weltkrieg mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln zu bekämpfen versucht. Der Weltkrieg ist “ohne

¹⁰⁰ FO. S. 295

¹⁰¹ GZ. S. 310.

¹⁰² ebd. S. 169f.

¹⁰³ “Wenn ich sagen müsste, was mich während dieses Krieges mit der größten Verzweiflung erfüllt hat, so ist es dieses tägliche Erlebnis: der Krieg als Brotbringer und Sicherheit.” PM. S. 29.

Schonung“ und “ohne Verschönerung“ in die *Letzten Tage der Menschheit* eingegangen. Ein großes Verdienst der *Letzten Tage der Menschheit* sieht Canetti darin, dass die jungen Menschen, die nicht im Krieg gewesen sind, in den Vorlesungen die Möglichkeit bekommen haben, den Krieg “nachzuholen“, um die mörderische Grausamkeit des Krieges nie zu vergessen. Dabei ist es nicht von Bedeutung, ob man den Krieg aus der Nähe erlebt hat oder nicht. Was zählt, ist die Verantwortung des Intellektuellen, sich der zerstörerischen Macht zu entziehen, damit es nicht zu diesen wirklich “letzten Tagen“ kommt¹⁰⁵. Canettis “abgöttische Verehrung“ für Kraus erreichte ihren Höhepunkt, als Kraus unter dem Eindruck des Massakers vom 15. Juli 1927 überall in Wien Plakate aufhängen ließ. Er forderte den Polizeipräsidenten Johann Schober, der den Schießbefehl gegeben und damit den Tod von neunzig Arbeitern verursacht hatte, zum Abtreten auf. “Er tat es allein, er war die einzige öffentliche Figur, die es tat, (...) fand er allein den Mut zu seiner Empörung“¹⁰⁶ – schreibt Canetti empört über das Wegsehen der ‚Berühmtheiten‘ in seinem Essay *Das erste Buch: Die Blendung*.

Die Gefährdung unserer Gegenwart ist in Canettis Werk eingegangen und sie ist darin sichtbar, genauso wie die Hoffnung, die diese Gegenwart trotz alledem bereithält. Canetti ist seiner Zeit auf der Spur geblieben und hält ihr zugleich seinen Widerspruch entgegen, auf diese Weise sensibilisiert er seine Leser für eine mögliche Gefahren der Zukunft.

3.2. Sprache

3.2.1. Etappen einer Bildungsgeschichte

Einen thematischen Mittelpunkt in der *Geretteten Zunge* bildet unverkennbar das Erlernen der deutschen Sprache, die dann zu seiner Muttersprache und zur Sprache seiner Poetik geworden ist, zu der er sich immer bekannte und in der er Geborgenheit

¹⁰⁴ Piel, Edgar: Elias Canetti. S. 138.

¹⁰⁵ An dieser Stelle möchte ich nochmals auf die Mutter mit ihrer unerschütterlichen Kriegsfeindschaft, sowie auch auf andere Schriftsteller hinweisen, die sich nie für Kriegsagitation hingegeben haben (wie Musil).

¹⁰⁶ GdW. S. 45.

fand. In seiner persönlichen Entwicklung hat das Wort und wie der Mensch mit seiner Sprache umgeht von Anfang an eine entscheidende Rolle gespielt. Mit großer Wucht trachtet er danach die ‚Schrift‘, die Buchstaben zu erwerben. Als ihm sein Vater englischsprachige Kinderbücher schenkte, bekam der junge Canetti die ersten Eindrücke von der Welt aus gesprochenen und geschriebenen Worten.

Um die Hintergründe dieser Problematik besser zu verstehen, möchte ich zunächst die Geschichte der Familie Canetti kurz schildern. Die Vorfahren kamen aus der spanischen Stadt Cañete. Im Laufe des 15. Jahrhunderts wurden die spanischen Juden durch das Edikt von Isabella der Katholischen und Ferdinand von Aragonien aus Spanien vertrieben.¹⁰⁷ Elias Canettis Vorfahren lebten mehrere Jahrhunderte in Adrianópolis in der Türkei, bis sein Großvater nach Bulgarien übersiedelte, wo Elias Canetti 1905 in Rustschuk geboren wurde. Die von seinen Ahnen ererbte Sprache war Spanisch, die eigentliche Muttersprache von Canetti. Seine zweite Sprache war das Englische, da seine Familie im Jahre 1911 nach Manchester übersiedelte. Erst nach dem Tod des Vaters, im Alter von acht Jahren, vor der Übersiedlung nach Wien, sollte er das Deutsche erlernen, das dann zu seiner eigentlichen Muttersprache geworden ist. Im Rustschuk der Jahrhundertwende herrschte eine babylonische Verwirrung der Sprachen und Nationalitäten. In dieser multikulturellen Umgebung war es eine Selbstverständlichkeit, dass man mehrere Sprachen sprach.¹⁰⁸ Von der Genese des Titels *Die gerettete Zunge* erfährt man gleich im ersten Kapitel, aus der Perspektive des dreijährigen Kindes. Aus der Angst der ersten Erinnerung, dass ihm der lächelnde Mann die Zunge abschneiden könnte, ist die symbolische Bedeutung erkennbar, die der Zunge als zentralem Medium der Sozialisation und Bildung zuzuschreiben ist.

“Die übrige Welt hieß dort Europa, und wenn jemand die Donau hinauf nach Wien fuhr, sagte man, er fährt nach Europa, Europa begann dort, wo das türkische Reich einmal geendet hatte.“ Es war auch eine Selbstverständlichkeit, dass eine ‚gute‘ Familie dem Kind eine Bildung in Wien ermöglichte. Die Eltern von Canetti haben ihre Schulzeit in Wien verbracht und haben sich die deutsche Sprache und die europäische Kultur zu eigen gemacht. Die in deutscher Sprache geführten Gespräche erweckten die Neugierde des Kindes auf die ihm unverständliche Sprache, dieses Interesse erfährt eine

¹⁰⁷ Vgl.dazu Roberto Corcoll Calsat: Elias Canetti und Spanien. In: Hüter der Verwandlung, Beiträge zum Werk von Elias Canetti. München: Fischer Taschenbuch Verlag 1988, S. 114-120.

¹⁰⁸ “Es war oft von Sprachen die Rede, sieben oder acht verschiedene wurden allein in unserer Stadt gesprochen, etwas davon verstand jeder, nur die kleinen Mädchen, die von den Dörfern kamen, konnten

weitere Steigerung durch die Zeitungslektüren des Vaters: „der Vater las täglich die ‚Neue Freie Presse‘, es war ein großer Augenblick, wenn er sie langsam auseinanderfaltete.“¹⁰⁹ Aber zu dieser Zeit hat der Junge von der gewünschten Sprache noch nichts mitbekommen, als ob sie die Eltern für ihre Liebe hätten vorenthalten wollen. Die weniger pädagogische Lehrmethode der Mutter ist ihre Ungeduld, den Sohn so schnell wie möglich zum Gesprächspartner zu machen. In diesem psychischen und intellektuellen ‚Terror‘ des Spracherwerbs gewinnt der Leser Einblick in die Gegensätzlichkeiten im Verhältnis zwischen Mutter und Sohn, aber auch in die schmerzhaft Neugeburt Canettis durch das Erlernen der deutschen Sprache. In seinem dichterischen Schaffen ist für ihn die Sprache etwas Vorgegebenes¹¹⁰, wozu aber „ein Vertrauen in die Sprache“ gehört, „wie sie eben ist“¹¹¹. Sprache ist ein Mittel, die „Substanz des Lebens“¹¹² schreibend zu erfassen und sein Denken zu fixieren, aber auch ein Mittel der Kommunikation zwischen Menschen, die einander hören und sogar zuhören wollen.

Auf zwei Schauplätzen machte Canetti die Erfahrung des Kommunikationsverlustes: im Wien und im Berlin der zwanziger Jahre. „Die Namen *rieben* sich aneinander“¹¹³, doch hatte man das Gefühl, dass der überhöhte Individualismus und die rücksichtslose Selbstbehauptung der Künstler dazu führten, dass jeder für sich allein blieb. Nach Meinung Canettis sprach Brecht die Losung dieser Gesellschaft aus: „Erst kam ihr Fressen, dann kam ihre Moral. (...) Jetzt war es gesagt, keine Sau hätte sich wohler fühlen können.“¹¹⁴ Canetti, für den „wirkliche Dinge“¹¹⁵ immer so viel bedeutet haben, wollte hören, was die Menschen einander sagen und wie sie es sagen. Ein offenes Ohr, die Fähigkeit zuzuhören, ist der erste Schritt zur Überwindung einer Erstarrung, die Kommunikation ausschließt. Vielleicht hat die terrormäßige Methode der Mutter, ihm die deutsche Sprache durch bloßes Zuhören beizubringen, die Grundlagen für seine Fähigkeit des Zuhörens und dadurch auch des Erkennens geschaffen. Während seines Berliner Aufenthaltes erfährt Canetti, welche

Bulgarisch allein, und galten deshalb als dumm.” GZ.S. 37. Die letzte Bemerkung zeugt von seiner frühen Erkenntnis der Wichtigkeit von Sprachen für die Bildung.

¹⁰⁹ GZ. S. 36.

¹¹⁰ „Was die Sprache anbelangt, bist du ein Frömmel. Sie ist dir unantastbar. Du verabscheust selbst die, die sie untersuchen.” GU. S. 204.

¹¹¹ GU. S. 7.

¹¹² ebd.

¹¹³ GZ. S. 280

¹¹⁴ ebd. S. 286

¹¹⁵ ebd. S. 238

Abgründe menschlicher Kommunikation sich auftun können, wenn die gemeinsame Basis fehlt: der Wille zum Verständnis und das Interesse an der Mitteilung des anderen. Die Sprache wird missbraucht und Canetti zieht sich zurück, er spürt den „Drang , [sich] aus dieser Welt zu retten“. ¹¹⁶ Wirkliche Gespräche, die auch tatsächlich etwas aussagen, vermisst er in der sprachlichen Verwirrung von Berlin. „Worte, ohne die man nicht leben kann, wie Liebe, Gerechtigkeit und Güte. Man lässt sich von ihnen täuschen und durchschaut es, um noch heftiger an sie zu glauben“ - schreibt Canetti in einer Aufzeichnung aus dem Jahre 1949. Worte sind für ihn von solcher Bedeutung, dass er sie mit der Unsterblichkeit in Zusammenhang bringt:

„Liebe zu jedem Wort, das man gehört hat. Erwartung für jedes Wort, das man noch hören könnte. Unersättlichkeit für Worte. Ist das Unsterblichkeit?“ ¹¹⁷

3.2.2. Die Unerträglichkeit des Schweigens

In seinen *Aufzeichnungen* und in den *Stimmen von Marrakesch* reflektiert Canetti die Sprachfähigkeit des Menschen und die ursprünglich angelegten Möglichkeiten des Menschen in der Sprache. Jahrzehntlang beschäftigte er sich mit den Sagen der Naturvölker und die Sprache wurde für ihn immer mehr zu einem geheimnisvollen Zauber, denn in ihr sind mythische Kräfte wirksam, „die dem Menschen einstmals Lebensgrundlage gewesen sind“. ¹¹⁸

Ein Zufall führte ihn 1954 als Begleiter eines Filmteams nach Marrakesch, wo er die in ihm lebenden mythischen Vorstellungen im Alltag vorfand. Seine Aufzeichnung ist kein klassischer Reisebericht. Er schildert vielmehr seine Eindrücke über eine orientalische Großstadt in ihrer Widersprüchlichkeit, wird Zeuge intimster menschlicher Verhältnisse. So werden die *Aufzeichnungen* oft als autobiographischer „Nebentext“ genannt. Bei diesem Text geht es um die autobiographische Rekonstruktion der Erlebnisse nach einer Reise, worauf im Untertitel hingewiesen wird: *Aufzeichnungen nach einer Reise*. In den kurzen Episoden der Reiseaufzeichnungen wird eine Distanz zwischen vergangenen Erlebnissen und gegenwärtigem Schreibprozess reflektiert:

¹¹⁶ FO. S. 290.

¹¹⁷ GU. S. 190.

¹¹⁸ Doppler, Alfred: Geschichte im Spiegel der Literatur. S. 184 f.

“Ich versuche etwas zu berichten, und sobald ich verstumme, merke ich, dass ich noch gar nichts gesagt habe. Eine wunderbar leuchtende, schwerflüssige Substanz bleibt in mir zurück und spottet der Worte. Ist es die Sprache, die ich nicht verstand, und die sich nun allmählich in mir übersetzten muss? (...) Was ist in der Sprache? Was verdeckt sie? Was nimmt sie einem weg?“¹¹⁹

Etwas Ähnliches erlebte er 1937 beim ersten Besuch in Prag. Die Sprache war ihm völlig unbekannt. Er ging am liebsten in die Höfe von Häusern, wo viele Menschen wohnten, denen er zuhören konnte. Er ließ die Musik der Sprache auf sich einwirken, er genoss die Melodie, er wollte “nichts von der Kraft fremdartiger Rufe verlieren“¹²⁰. Die Art des Rufens lässt die Sprache vor allem als Klang und Ton erleben, als unmittelbares Erlebnis¹²¹: “Jedes Wort soll daran erinnern, dass es einmal greifbar war“¹²².

Sprache ist für Canetti nicht nur ein Kommunikationsmittel oder ein Medium. In ihr spiegelt sich eine ganze Welt, die vergangene und eine neue, die sich durch die Sprache ins Leben rufen lässt. Deshalb hält Canetti das Schweigen für die “fundamentale Askese“¹²³ des Dichters, die zu üben Canettis Auffassung über den “Beruf des Dichters“ nicht entspricht: “Ein Dichter bin *ich* nicht: ich kann nicht schweigen. Aber viele Menschen in mir schweigen, die ich nicht kenne. Ihre Ausbrüche machen mich manchmal zum Dichter.“¹²⁴ Die Problemhaftigkeit des Schweigens sieht er andererseits im Komplex seiner Auffassung über das Verhältnis zwischen Macht, Verwandlung und Erstarrung. Der Schweigende kann sich zwar verstellen, aber nur auf eine starre Weise. Die Fluidität der Verwandlung bleibt ihm versagt. Derjenige, der schweigt, “ist der Hüter eines Schatzes, und der Schatz ist in ihm“¹²⁵, was zur Folge hat, dass man umso mehr auf seine Äußerung wartet. Mit dieser stoischen Tugend rückt er in eine machtvolle Position.

“Es ist gar nicht zu verwundern“ - meint Canetti – “dass jemand, der mehr als andere mit Worten umgeht, von ihrer Wirkung auch mehr erwartet als andere.“¹²⁶ Er gibt aber auch seiner Verzweiflung Raum, dass ihre Bestrebungen ohne Erfolg bleiben können.“es [ist] durch (...) missbrauchte Worte zu dieser Situation gekommen, in der der Krieg unvermeidlich wurde. Wenn durch Worte soviel auszurichten ist – warum

¹¹⁹ Canetti, Elias: Die Stimmen von Marrakesch. S. 23.

¹²⁰ SM. S. 23.

¹²¹ Vgl. dazu Doppler, Alfred: Geschichte im Spiegel der Literatur. S. 185.

¹²² PM. S. 213.

¹²³ ebd. S. 98.

¹²⁴ ebd. S. 211.

¹²⁵ MM. S. 329.

¹²⁶ GdW. S. 282.

lässt es sich nicht durch Worte verhindern?“¹²⁷ Das Konflikthafte im Umgang mit Sprache und Worten liegt also zwischen Schweigen und Mitteilungsbedürfnis und nur im verantwortungsvollen Umgang mit dem Wort kann eine Lösung gefunden werden.

3.2.3. “Wäre eine Welt ohne Namen denkbar?“¹²⁸

Canettis Abhängigkeit von den Namen stammt aus seiner frühen Kindheit, als er die ersten Geschichten der Mythologie kennen lernte. “Überhaupt war ich von Namen abhängig, es gab Figuren, die ich wegen ihrer Namen allein verabscheute, und andere, die ich für ihre Namen liebte (...)“¹²⁹- erzählt der Zehnjährige in seiner Lebensgeschichte. Der Name steht in engem Verhältnis zu seinem Träger, sagt in Klang und Bedeutung über diesen aus, d.h. bestimmt ihn. Der Konflikt zwischen Namen und Taten wurde zu einer wesentlichen Spannung für ihn, so dass er vor Enttäuschung über das Verhalten von Figuren bemüht war, sie zu verändern und mit ihren Namen in Einklang zu bringen. “Über andere aber musste ich abstoßende Geschichten aushecken, die ihre abscheulichen Namen rechtfertigten“¹³⁰. Diese frühe Sympathie und/oder Abneigung Namen gegenüber ging dann später ganz in sein Konzept über Machtverhältnisse ein. Im Namen ist nämlich die Macht über den Benannten verborgen: “Das Hauptvehikel der Unfreiheit ist dein Name. Wer ihn nicht weiß, hat keine Macht über dich.“¹³¹

Seine Gefühle über Namen, mit denen er in seinem Leben konfrontiert wird, werden in seiner Autobiographie mehrfach thematisiert. Er schildert das Verhältnis zwischen Namen und Persönlichkeit der von ihm Porträtierten und bemüht sich diese miteinander in Einklang zu bringen. Dieses ständige Bemühen zeigt sich innerhalb seiner Autobiographie an der Figur “Backenroth“. Es ist ein sprechender Name, hat aber zunächst mit der Person des so Benannten wenig gemein. In diesem Namen tauchen die positiven Emotionen wieder auf, die der kleine Elias mit den roten Wangen verbindet.¹³² Aus Einsamkeit tötet er sich mit Zyankali, so vermischen sich in dieser

¹²⁷ ebd.

¹²⁸ PM. S. 87.

¹²⁹ GZ. S. 112 f.

¹³⁰ ebd. S. 113.

¹³¹ PM. S. 106.

¹³² Das erste war ein Kinderlied, das ihn an die orientalische Tradition erinnert: “Das erste Kinderliedchen, das ich lernte (...) - Äpfelchen rote, die kommen von Stambol”. (GZ. S. 24.) Das zweite Erlebnis war die Schulkameradin Mary Handsome: “aber das Schönste an ihr waren ihre roten Backen, wie ’Äpfelchen”. (GZ. S. 55.) Als drittes beeindruckte ihn die Frau seines Onkels David: “an seiner Seite

Figur Bewunderung und Sympathie mit dem Schuldgefühl an seinem Tod¹³³. In dem Kapitel "Backenroth" beschreibt er seinen Kommilitonen eingehend:

"Das war der einzige *schöne* Mensch in unserem Saal, groß und schlank, mit sehr hellen, tief leuchtenden Augen und rötlichen Haaren. Er sprach selten zu jemandem, denn er konnte kaum Deutsch und blickte einem selten ins Gesicht. Aber wenn das doch einmal geschah, dachte man an den jungen Jesus, wie er manchmal auf Bildern dargestellt wird. (...) Sie [seine Stimme] war weich und fremd und überaus zärtlich (...). Er war ein Kristall, aber kein unempfindlicher, harter, er war ein fühlender Kristall, den niemand in die Hand nehmen durfte."¹³⁴

Karl Kraus' "höchst gewöhnlicher" Name stand für ihn im Widerspruch zu seiner Strenge und zu seiner Sprachgewalt.¹³⁵ Der Name Vezas überraschte ihn zuerst, gefiel ihm aber gleich. Er erinnerte ihn an das Sternbild Wega. Der Name seines Freundes Wotruba beinhaltet für ihn seine Stärke und die Kraft seiner Worte. Besondere Bedeutung hat der Name Dr. Sonne. Die Mehrdeutigkeit dieses Namens entspricht der Rolle, die Dr. Sonne im Leben Canettis als Lehrender spielt. Andererseits ermöglichte ihm Dr. Sonnes anderthalbjährige Namenlosigkeit die Identifikation mit Karl Kraus. So erklärt es Canetti: "Es war mir recht, dass er keinen Namen hatte. Denn sobald ich ihn gekannt hätte, wäre er nicht mehr Karl Kraus gewesen und der Prozess einer Verwandlung des großen Mannes, den ich mir so sehnlich wünschte, hätte sein Ende gefunden."¹³⁶ Erst die Kenntnis des Namens trennt die Person Sonne von Karl Kraus in Canettis Vorstellungswelt. In Sonne erkennt er den "guten Menschen", den er mit Broch auf spielerische Weise gesucht hat. Aber diesen "guten Menschen" wünscht er sich ohne Namen, so könnte man ihn vom Zugriff jeder Macht fern halten.

Zu der Bedeutung des eigenen Namens soll eine Episode aus "Die Stimmen von Marrakesch" erwähnt werden, in der der Vater eines jungen Arabers den Namen Canetti ausspricht: "In seinem Mund wurde der Name gewichtiger und schöner. (...) Ich wusste, er würde Sinn und Schwere meines Namens finden (...)"¹³⁷. Die magische Kraft des

eine blitzend junge Frau mit pechschwarzen Haaren und rotgeschminkten Wangen. Da waren sie wieder, die roten Backen (...)" (GZ. S. 96.)

¹³³ Nicht allein Canetti fühlte sich schuldig. Er führte mit Eva Reichmann Gespräche über Backenroth, d.h. sie haben ihn zu ihren Gesprächen missbraucht. "Unsere Freundschaft zerbrach an der Schuld, die wir fühlten". FO. S. 181.

¹³⁴ FO. S. 175f.

¹³⁵ Siehe dazu: "Alles hätte ich eher von ihm geglaubt als seinen Namen und dass ein Mensch dieses Namens zu dem imstande war, was man ihm zuschrieb." FO. S. 65.

¹³⁶ AS. S. 114.

¹³⁷ Die Stimmen von Marrakesch. S. 81. Unter "Sinn und Schwere" des Namens versteht Canetti die wechselvolle Geschichte seiner Familie (Abschn. 3.2.1.), die dann im Namen Canetti in vereinfachter Form wiederkehrt: "Das Schicksal der Menschen wird durch ihre Namen vereinfacht". PM. S. 101.

eigenen Namens wird für Canetti zur Rettung gegen die Zugriffe des “Oger-Onkels”¹³⁸. Der Name war das Reservoir seiner Kraft:

“In diesem Augenblick zog ich mich auf den Namen zurück, wie immer, wenn ich in Gefahr war. (...) Als ich draußen anlangte, hatte ich ihn Hunderte von Malen für mich hingesagt und mir so viel Kraft aus ihm geholt, dass mir niemand etwas anmerkte.”¹³⁹ “Die Buchstaben des eigenen Namens haben eine furchtbare Magie, als sei die Welt aus ihnen zusammengesetzt. Wäre eine Welt ohne Namen denkbar?”¹⁴⁰

Trotz seiner Hochschätzung für Namen erlebt Canetti während seines Berlin-Aufenthaltes eine innere Abwendung von der Fülle und dem Durcheinander von Namen¹⁴¹. Stattdessen wünscht er sich “jeden Namens-Armen”¹⁴², er genoss in dem Nachtcafé das namenlose Szenario von akustischen Masken. Er konnte sich erst mittels dieser Figuren befreien und kam immer wieder zu einem einzelnen Namen zurück, der ihn ein ganzes Jahr lang in seiner Gewalt hatte und “eben dieser Name war es, der ihn im Gegensatz zu den anderen Figuren vor der Selbstaflösung rettete.”¹⁴³ Die Problemhaftigkeit zwischen Namen und Benannten kulminiert in der Hauptfigur des Romans *Die Blendung*; Canetti kann sich nicht damit abfinden, dass sich manche Namen auf Kosten der Figur ausbreiten. Diese Unzufriedenheit führt dazu, dass er den Namen des Büchermenschen dreimal geändert hat¹⁴⁴.

Trotz der intensiven Beschäftigung mit Namen bleiben sie für Canetti ein Rätsel:

“Über Namen habe ich noch nicht *begonnen*: ich weiß über Namen nichts. Ich habe sie erlebt, das ist alles. Wüsste ich wirklich, was ein Name ist, ich wäre meinem nicht ausgeliefert.”¹⁴⁵

In seinen Werken ist der Name ein wichtiges Moment bei der dichterischen Schöpfung der durch Sprache neu geschaffenen Figur. Dem Dichter gibt die Sprache die Möglichkeit, eine eigene Welt zu erschaffen.

¹³⁸ Dadurch, dass er dem gehassten Onkel Solomon einen Namen gibt, vermag Canetti, über ihn Macht zu haben bzw. sich von seiner Macht zu befreien.

¹³⁹ GZ. S. 235f..

¹⁴⁰ ebd. S. 87.

¹⁴¹ Er fühlt sich wie eine “Mastgans”, die “festgesetzt und mit Namen zwangsgefüttert wurde”. FO. S. 336.

¹⁴² ebd.

¹⁴³ ebd. S. 341.

¹⁴⁴ So bekommt Brand in “Die Blendung” dann den Namen Kant, schließlich Kien.

¹⁴⁵ GdU. S. 101.

3.3. Verwandlung

3.3.1. Anthropologische Aspekte der Verwandlung

Canettis Phänomen der Verwandlung ist nicht leicht zu erfassen. Alfred Doppler gibt einen Annäherungspunkt zu Canettis Erläuterungen:

“Drei Überlieferungs- und Erfahrungsströme begründen Canettis Überzeugung von der heilenden Kraft der Verwandlung: die literarische Tradition, die vorhandene Fähigkeit zur Verwandlung bei den Naturvölkern und die Reaktivierung dieser vergessenen, durch die Zivilisation verschütteten menschlichen Möglichkeit im Dichter.“¹⁴⁶

Canetti verwendet den Begriff der Verwandlung in anthropologischem sowie in poetologischem Kontext. Canettis wesentliche Quelle für seinen Glauben an die Verwandlungsmöglichkeiten des Menschen sind jedoch nicht ethnologische Berichte, sondern Mythen. In den Lebensweisen, Riten und Mythen vieler archaischer Kulturen sieht er die noch fließenden Übergänge zwischen Mensch, Tier und Natur dargestellt. In dieser Einheit des Menschen mit der Natur, in der es noch keine Abwertung anderer Lebewesen gab, zeigt sich die Offenheit dieser Welt.

Am wichtigsten ist Canetti der viertausend Jahre alte Gilgamesch-Mythos aus Mesopotamien, dessen Epos “mit der Verwandlung des unter den Tieren der Wildnis lebenden Naturmenschen Enkidu in einen Stadt- und Kulturmenschen“¹⁴⁷ beginnt; er erwähnt außerdem noch die Metamorphosen von Ovid und Odysseus, die er bereits zehnjährig kennen gelernt hatte. Gegen Märchen und mythologische Geschichten könnte man einwenden, dass sie erdichtet seien, als Gegenbeweis führt Canetti Beispiele aus dem Leben der Naturvölker vor. Für seine Auffassung von der Verwandlungsfähigkeit des Menschen findet er Beweise in einem Werk über Buschmann-Folklore, das er “für das kostbarste Dokument der frühen Menschheit“¹⁴⁸ hält. An diesen anthropologischen Grundbegriff knüpft sich die Aufzeichnung über das “wirkliche Leben“ eines Buschmannes, wenn er an einen Strauß oder einen Springbock

¹⁴⁶ Doppler, Alfred: Sprache als Herrschaftsinstrument: Elias Canettis Sprachauffassung. In: Geschichte im Spiegel der Literatur: Aufsätze zur österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Innsbruck: Institut für Germanistik 1990, S. 188

¹⁴⁷ GdW. S. 284.

in der Ferne denkt, was ihm dabei passiert, wenn "ein Körper dem anderen gleichgestellt wird"¹⁴⁹. Canetti interpretiert diese Empfindungen des Buschmanns so, dass sie zusammen "seine ganze Beziehung zum Tier, den vollständigen Prozess der Jagd"¹⁵⁰ enthalten, "vom Rascheln bis zu Blut". Die Buschmänner erleben in dieser Darstellung nur "Ansätze zu Verwandlungen"¹⁵¹, sie haben Vorgefühle; während sie ihren Körper dem des Tieres gleichsetzen, bleiben sie sie selbst. Die ersten Gegenstände der Verwandlung waren die *Tiere*: "(...) in der ungeheuer großen Zeitspanne, während der er [der Mensch, Verf.] in kleinen Gruppen lebte, hat er sich durch *Verwandlung* aller Tiere, die er kannte, gewissermaßen einverleibt. An dieser Ausbildung der Verwandlung ist er erst recht zum Menschen geworden (...)."¹⁵² Canetti sieht die Fähigkeit des Menschen zu Verwandlung als vielleicht den wichtigsten Aspekt seiner Bewusstwerdung als Mensch. Wenn er, statt einer scharfen Grenze zwischen dem Tierischen und dem Menschlichen, Komplexe von Übergängen sieht, so bedeutet dies auf keinen Fall, dass er die Unterschiede negiert¹⁵³. Eine Entwicklung geschieht nur durch Interaktion mit anderen, unabhängig davon, ob man in einem früheren Stadium der Menschheit lebt oder in der hoch entwickelten Kommunikationsgesellschaft. Der Zusammenhang zwischen Verwandlung und Bewusstwerdung ist eine unvermeidbare Voraussetzung für eine biologische und soziale Evolution¹⁵⁴.

Mit den Beispielen des Kapitels *Die Verwandlung* legt er eine Trennung zwischen Mensch und Tier an, wobei der Mensch fähig ist, in immer neue Rollen zu schlüpfen. "Das rückhaltslose Einlassen des Menschen auf seine Umgebung"¹⁵⁵ führt aber zu einer machtvollen Aneignung der Natur, d.h. diese Art des Welterfassens birgt schöpferische, aber auch zerstörerische Kräfte in sich. Vom Tier hat der Mensch die Techniken der Machtausübung gelernt und er hat sie zuerst gegen Tiere erfolgreich angewendet. Dieser Erfolg treibt ihn zu immer mehr Machtausübung. In einem

¹⁴⁸ MM. S. 373.

¹⁴⁹ Z.B.: "Der Körper des Buschmannes ist der Körper des Straußes: Die 'Laus' beißt ihn an derselben Stelle seines Nackens, und er kratzt sich dort." MM. S. 377.

¹⁵⁰ MM.S. 379.

¹⁵¹ ebd. S. 373.

¹⁵² MM. S. 119.

¹⁵³ Ernst Fischer warf ihm den schwerwiegenden Fehler vor, dass er in Masse und Macht keine klare Grenze zwischen dem Humanen und Animalischen gezogen hat. Fischer, Ernst: Bemerkungen zu Elias Canettis 'Masse und Macht'. Literatur und Kritik I, H.7, 1966, S. 12-20.

¹⁵⁴ Einen konkreten Hinweis auf die entwicklungsfördernde Kraft dieser Beziehung finden wir in der Analyse der "Vermehrungsmeute": "Bei seinen frühen Verwandlungen in andere Tiere spielte und tanzte er manche Arten, die in großer Zahl erscheinen. (...) Er empfand, was es war, *viele* zu sein und wurde sich immer wieder seiner Einzelheit als Mensch in kleinen Gruppen bewusst." MM. S. 119.

wichtigen Kapitel von *Masse und Macht, Der Befehl*, wird im Zusammenhang mit dem ‚Fluchtbefehl‘, den ein stärkeres Tier dem schwächeren gibt, das Todesurteil als „der älteste Befehl“¹⁵⁶, „Ursubstanz jeden Befehls“¹⁵⁷ aufgezeigt. Der Stachel, der im Empfänger des Befehls nach jedem ausgeführten Befehl zurückbleibt, zerstört zugleich seine Autonomie. Ein Paradebeispiel für die widerstandslose Ausführung von Befehlen ist in der militärischen Ausbildung zu finden, wo in dem Empfänger des Befehls sogar eine „Befehlserwartung“ erweckt wird¹⁵⁸. Der Stachel des Befehls kann nur im Erlebnis der Masse aufgehoben werden, in der alle der gleiche Befehl trifft.

Im Kapitel *Die Verwandlung* beschreibt Canetti Formen der Machtausübung, die entschieden gegen die nicht voraussehbaren und schwer kalkulierbaren Vorgänge auftreten. Derjenige, der nach der Herrschaft strebt, scheut sich keiner Mittel, andere unter Kontrolle zu halten. Somit verengt Canetti den Verwandlungsbegriff in *Masse und Macht* zu einem Gegenbegriff der Machtausübung in dem Sinne, „in dem er den Machthaber durch Verwandlungsfeindlichkeit charakterisiert“.¹⁵⁹ In anthropologischer Bedeutung ist die Verwandlung eine - oft die einzige - Möglichkeit des Menschen sich der Macht zu entziehen.

„Die Verwandlungslehre verspricht ein Allheilmittel zu werden, bevor sie noch ganz durchgedacht ist. Sie ist etwas wie eine Seelenwanderungslehre oder ein Darwinismus, aber ohne im engeren Sinn religiöse oder streng naturwissenschaftliche Wendung, auf Psychologie und Soziologie bezogen, so dass beide überhaupt eines werden, und dramatisch gesteigert, indem alles nebeneinander und zugleich möglich wird, was sich dort auf Generationen des Lebens oder gar auf geologische Perioden verteilt.“¹⁶⁰ - notiert Canetti 1943 ein wenig selbstkritisch. Doch später werden Seelenwanderungslehre und Darwinismus von ihm entschieden abgelehnt. „Seine Kritik ethnologischer Theorien“ - meint Dagmar Barnow – „verweist auf den Mangel an schöpferischem Denken, auf die Fesselung durch die eigene Methode“¹⁶¹. Die Seelenwanderungslehre lehnt er ab, denn sie weicht vor dem Problem des Todes aus;

¹⁵⁵ Eigler, F.: Das autobiographische Werk von Elias Canetti. Tübingen: Stauffenburg-Verlag 1988, S. 79

¹⁵⁶ Pattillo-Hess, John: Der Stachel des Befehls. S. 10.

¹⁵⁷ Barnow, Dagmar: Elias Canetti. S. 70.

¹⁵⁸ Sehr instruktiv zu diesem Punkt sind John Pattillo-Hess' Gedanken über die „Menschen, die unter Befehl handeln“ und „keinen Sinn für Verantwortung besitzen“. „Und dass sie beim Rückblick auf ihre furchterlichen Taten diese als „pflichterfüllende“ Handlungen bewerten, sich nicht an Details erinnern können“ hält er für besonders gefährlich. John Pattillo-Hess: Der Stachel des Befehls. S. 17.

¹⁵⁹ Eigler, F.: a.a.O. S. 83

¹⁶⁰ PdM. S. 40f.

¹⁶¹ Barnow, Dagmar: Elias Canetti. S. 48.

die Abstammungslehre nennt er “dumpf und kleinlich“. Durch sie ist “die Natur enger geworden“, und was Canetti als “Machtforscher“ am meisten stört, durch sie wird die Legitimierung des Anspruchs des Menschen auf die Macht über die Erde¹⁶² zu einer Selbstverständlichkeit. “Man hätte umfassendere Entdeckungen gemacht, wenn man von der weitherzigeren Anschauung ausgegangen wäre, dass jedes Tier sich unter Umständen in jedes andere verwandelt“¹⁶³ - konstatiert er über die wissenschaftliche Nützlichkeit des Darwinismus im Hinblick auf seine eigene Theorie.

3.3.2. Poetologische Aspekte der Verwandlung

In der vorliegenden Arbeit greife ich vielmehr diesen zweiten Aspekt der Verwandlung auf, um den spezifischen Status und die Funktion der Verwandlung in der Autobiographie zu klären. Friderike Eigler stellt fest, dass “der heute schreibende Autor die Genese seiner eigenen Verwandlungsfähigkeit [auf inhaltlicher Ebene rekonstruiert]“¹⁶⁴. Canetti nimmt die Aufgabe des Dichters ernst, er verwandelt sich sozusagen “in das Selbst von gestern“¹⁶⁵. Dieser Prozess wird mit Worten wie “aufnehmen“, “in mich eingehen“, “einverleiben“ gekennzeichnet. Die Fähigkeit zur Verwandlung ist für ihn die spezifische menschliche Eigenschaft schlechthin, durch die der Mensch zu einem seiner selbst bewussten Wesen wurde. Canetti kennzeichnet Verwandlung als einen Prozess des Verstehens, der auf Interaktion beruht, in der der Partner nicht zum Objekt gemacht wird, sondern durch Kommunikation in seiner konkreten Besonderheit aufgenommen wird. Durch Übung der Verwandlung fordert der Dichter die Gegenwart heraus, die in Canettis Diagnose durch Entfremdung gekennzeichnet ist. Ein wesentliches Symptom dieser Entfremdung ist für ihn die erstarrte Sprache, durch die der Zugang zur Welt und zu den anderen Menschen verstellt ist; Verwandlung ist eine Möglichkeit diese Verstellung zu durchbrechen, “die Zugänge *zwischen* den Menschen“¹⁶⁶ offen zu halten:

¹⁶² PdM. S. 54.

¹⁶³ ebd.

¹⁶⁴ Eigler, F.: Das Autobiographische Werk von Elias Canetti. S. 116

¹⁶⁵ ebd.

¹⁶⁶ Canetti: Der Beruf des Dichters. Münchner Rede, Januar 1976. GdW. S. 286.

“Nur durch Verwandlung in dem extremen Sinn, in dem das Wort hier gebraucht wird, wäre es möglich zu fühlen, was ein Mensch hinter seinen Worten ist, der wirkliche Bestand dessen, was an Lebendem da ist, wäre auf keine andere Weise zu erfassen.“¹⁶⁷

In seiner Rede vom 'Beruf des Dichters' bezeichnen die Fähigkeit zur Verwandlung und ihre Übung für Canetti zugleich die Antwort auf die Frage, wie die Forderung nach Universalität zu erfüllen sei, die er vom Dichter verlangt: Durch Verwandlung öffnet sich der Dichter nicht allein seiner Zeit und bleibt ihr damit unablässig auf der Spur. Durch die Übung, durch die Aneignung des menschlichen Erbes der Verwandlung schafft er sich zugleich die Möglichkeit, seiner Zeit zu widerstehen und ihr zu widersprechen, dem Chaos nicht zu verfallen, und “ihm das Ungestüm seiner Hoffnung“ entgegensetzen.¹⁶⁸

3.3.2.1. Verwandlung in der Autobiographie

Über Verwandlung kann man nicht sprechen, ohne Franz Kafkas Erzählung *Die Verwandlung* zu erwähnen, die Canetti zu den vollkommenen Dichtungen des 20. Jahrhunderts rechnet¹⁶⁹. Das Werk Kafkas fasziniert Canetti vor allem durch seine ungeheure Strenge.¹⁷⁰ Canetti verzeichnet in seinem Essay *Das erste Buch: Die Blendung* 1973:

“Ich hatte das achte Kapitel der *Blendung* (...) beendet, als mir Kafkas *Verwandlung* in die Hand fiel. Etwas Glücklicheres hätte mir zu diesem Zeitpunkt nicht geschehen können. Da fand ich in höchster Vollkommenheit das Gegenstück zur literarischen Unverbindlichkeit, die ich so hasste, da war die Strenge, nach der ich mich sehnte. Da war etwas schon erreicht, was ich für mich allein finden wollte. Ich beugte mich vor diesem reinsten aller Vorbilder, wohl wissend, dass es unerreichbar war, aber es gab mir Kraft.“¹⁷¹

¹⁶⁷ ebd.

¹⁶⁸ ebd. S. 288.

¹⁶⁹ Wolfgang Kraus stellt in seiner Rede zur Verleihung des Kafka-Preises an Elias Canetti einen Vergleich zwischen den beiden Schriftstellern an, in der er auf Ähnlichkeiten hinweist, wie: “Kafka geht wirklich jede Eitelkeit des Dichters ab, nie prahlt er (...) So verzichtet er auf die Täuschung und das Blendwerk der Dichter.“ Man kann solche Kriterien ruhig auf Canettis Werk anwenden – meint Kraus. *Literatur und Kritik* 160, November 1981, S. 577.

¹⁷⁰ Erst im Blick auf die Briefe an Felice ist zu ermesen, wie viel Kraft Kafka für diese Strenge aufbringen muss. Vgl. Piel: Elias Canetti. S. 149.

¹⁷¹ GdW. S. 250.

Ohne diese Kraft hätte er “das drückendste Jahr, eben das der *Blendung*, nicht bestehen können“¹⁷² – bekennt Canetti in seiner Danksagung nach der Verleihung des Franz-Kafka-Preises. In Kafka fand Canetti einen Dichter, der den Fragwürdigkeiten der Welt nicht aus der Position eines Richters nachgeht, sondern aus der des Machtlosen, des Erniedrigten¹⁷³. Die Wahl Kafkas, Verwandlung in etwas Kleineres¹⁷⁴, stand Canetti sehr nahe, entsprach seinen poetischen Absichten, in denen er Herrschaftsallüren – wie bei Karl Kraus - und Gewalt möglichst keinen Platz einräumte.

Bei Kafka verwandelt sich ein Mensch zum Insekt, zum ekelhaften Ungeziefer, und wird zum Objekt immer stärker werdender Demütigungen. Durch die Verwandlung gelingt es Gregor Samsa, sich den äußeren Machtzugriffen (gleichzeitig auch der Notwendigkeit des Geldverdienens) zu entziehen. Dieser anfangs positiv angesehene Zustand führt durch den Mangel an sprachlicher Verständigungsmöglichkeit zur vollkommenen Isolation und endet unvermeidlich im Tod. Sprache und Körperlichkeit werden zu den eigentlichen Identifikationsmerkmalen des Menschlichen.¹⁷⁵

In diesem Kampf gegen Macht und Übermacht ist sowohl für Kafka als auch für Canetti ein wichtiges biographisches Moment eingewoben, die Auseinandersetzung mit der patriarchalischen Macht. Die Vater-Sohn-Problematik ist in den Werken jüdischer Dichter im Österreich der Jahrhundertwende präsent. Die durch sehr harte Arbeit finanziell und gesellschaftlich angesehenen Väter erwarten von den Söhnen, dass sie die errungene Position weiter ausbauen. Wenn die Söhne diese Erwartungen nicht erfüllen, werden sie als ‚Schwächling‘ bezeichnet. In der Familie Canetti wird diese Unzufriedenheit des Großvaters ins Extreme getrieben, indem er seinen eigenen Sohn verflucht:

“Als er sah, dass er nichts ausrichten konnte, wenige Tage vor der Abreise, verfluchte er ihn feierlich im Gartenhof, seinen Sohn, vor den anwesenden Verwandten, die entsetzt zuhörten. Ich hörte sie, wie sie untereinander darüber sprachen: nichts gäbe es, sagten sie, das furchtbarer sei, als ein Vater, der seinen eigenen Sohn verfluche.“¹⁷⁶

¹⁷² Canetti: Dank. In: Literatur und Kritik. 1981. 160. S. 579.

¹⁷³ “Er ist von allen Dichtern der einzige, den Macht in keiner Weise angesteckt hat; es gibt keine wie immer geartete Macht, die er ausübt.” - schreibt Canetti in seinen Aufzeichnungen über Kafka. PM. S. 110.

¹⁷⁴ In der Erzählung Kafkas geht es um die Verwandlung in etwas, was Kleineres symbolisiert. Vgl. dazu “Die Verwandlung ins Kleine wird durch das Entgegenkommen des Tiers, durch seine Vergrößerung, anschaulicher, greifbarer, glaubwürdiger.” Gewissen der Worte S. 137.

¹⁷⁵ Hier möchte ich auf Canettis Bekanntschaft mit Thomas Marek, dem gelähmten Studenten, hinweisen, wo sich diese Merkmale auf die Sprache reduzieren.

¹⁷⁶ GZ. S. 43f

Der Vater sah den einzigen Ausweg, dem Wirkungsbereich des Großvaters zu entkommen, in der Flucht in ein anderes Land. Derjenige, der “nichts lieber als Theaterspielen [tat]“, der in den Schuljahren in Wien nur den einen Wunsch hatte, Schauspieler zu werden, war im Umgang mit seinem Vater nicht zur Verwandlung fähig, das Sich-Entziehen als Lösung kann aber als Versagen betrachtet werden. Das Versagen des Großvaters als Machthaber in der Familie kommt in seinem von allen verachteten Fluch zum Ausdruck.

Besonders aufschlussreich zur Erhellung des Phänomens der Verwandlung ist eine Analyse der Mutter-Sohn Beziehung. Nachdem die “Liebesgespräche auf deutsch“ mit ihrem Mann abgebrochen waren, zwang die Mutter den Sohn, die deutsche Sprache in möglichst kurzer Zeit zu erlernen. Dabei ist es ihre unübersehbare Absicht, den Sohn in die Position des Vaters zu rücken. In diesem Vorgang erlebt der Sohn seine eigentliche Sozialisation: im Erlernen der deutschen Sprache übernimmt er die Rolle des Vaters, andererseits bezeichnet er diese Periode als eine zweite Geburt. Die gemeinsamen Leseabende stehen im Mittelpunkt ihres Lebens und im Zentrum der Erinnerung von Canetti. Friderike Eigler weist darauf hin, dass das ‚pathologische Mutter-Sohn-Verhältnis‘ “in der Rezeption vielfach psychoanalytische Deutungen provoziert“.¹⁷⁷

Den Aspekt der Verwandlung, in dem es um das Verstehen zwischen den Menschen geht¹⁷⁸ und der eine Kommunikation zwischen Werk und Publikum ermöglicht, sieht Canetti in der Person Ludwig Hardts verkörpert. Der “Rezitator nach dem Herzen der Dichter“¹⁷⁹ faszinierte sein Publikum mit seiner Verwandlungskunst, er war Schauspieler, der “sich im Nu zu verwandeln vermochte, so rasch, dass man ihn dann nicht mehr erkannt hätte.“¹⁸⁰ Figuren und Gedichte gehörten ihm so zu, als seien sie ihm angeboren. Seine Verwandlungskünste unterscheiden sich grundsätzlich von denen des Karl Kraus, der mit seiner Methode des akustischen Zitats seine Opfer zu ergreifen versucht. Bei Ludwig Hardt sind keinerlei machthaberische Tendenzen zu beobachten, es sei denn, dass er in die Beziehung des Zuhörers zu bestimmten Autoren und Werken eingreift. Er agiert mit der Überzeugungskraft des gesprochenen Wortes, mit der Macht der Literatur, die er jedem zugänglich machen möchte. Er interessiert sich für Menschen, die er noch nicht kennt, er verwickelt sie in den “Pausen seiner

¹⁷⁷ Eigler, F.: S. 120

¹⁷⁸ Siehe Abschn. 3.3.2.

¹⁷⁹ FO. S. 274.

Sprünge“¹⁸¹ in Gespräche, er steht vor ihnen nicht wie eine unbeirrbar Instanz, die letzte Urteile fällt. Er ist zwar kein Dichter, ihm ist aber die Fähigkeit gegeben, Geschichten über Verwandlungen lebendig zu halten und durch seine eigene Verwandlung zu konservieren. Diese Möglichkeit zur Verwandlung ist nach Canettis Meinung in jedem Menschen zumindest latent vorhanden, wenn er durch Machtverhältnisse nicht verdrängt wird.

Der Prozess der Verwandlung, der für Canetti so wesentlich zum “Beruf des Dichters“ gehört, ist nicht nur Empathie oder Einfühlung, sondern die “Lust auf Erfahrung anderer von innen her“, die Fähigkeit, “zu jedem zu werden, auch zum Kleinsten, zum Naivsten, zum Ohnmächtigsten“.¹⁸² Man soll mehr und mehr Platz in sich für Wissen und Menschen schaffen, die man durch Verwandlung erfährt und aufnimmt.

3.3.2.2. Die Verstellung, der beschränkte Aspekt der Verwandlung

Die Verwandlungslehre von Canetti enthält eine Unterscheidung zwischen Nachahmung und Verstellung, wobei die erste als allererster Ansatz zur Verwandlung etwas “Äußerliches“, eine zweidimensionale Erscheinung darstellt. Die zweite ist dann “eine Übergangsform, von der Nachahmung zur Verwandlung, die bewusst auf halbem Wege stehen bleibt“¹⁸³, sie ist mit einer Duplizität der Vorgänge “im Inneren“ und “im Äußeren“ zu charakterisieren. Das “Freundlich-Harmlose“ ist von außen erfassbar, aber die innere feindlich-tödliche Absicht bleibt streng verborgen. Die Beschäftigung mit dieser Übergangsform der Verwandlung ist unumgänglich, weil Canettis Lebensgeschichte von den Versuchen des Heranwachsenden durchflochten ist, sich Machteinflüssen, sei es auf familiärer oder gesellschaftlicher Ebene, zu entziehen. Die Verstellung als Methode gewinnt bei ihm eine spezielle, ‚harmlose‘ Form. In diesem Sinne ist der junge Canetti seinem Vater weit voraus. Seine Fähigkeit zur Verstellung¹⁸⁴

¹⁸⁰ ebd. S. 275.

¹⁸¹ ebd. S. 277.

¹⁸² GdW. S. 286.

¹⁸³ MM. S. 414.

¹⁸⁴ Alfred Hrdlicka weist darauf hin, dass Sich-Verstellen zu den heimlichen Vergnügungen Canettis gehöre, “was sich sicher nicht darauf beschränkt hat, sich am Telefon mit der Stimme des Bruders zu

– aber abweichend von den Verstellungsversuchen in *Masse und Macht*, ohne jegliche feindliche Absicht - hat ihm mit großer Wahrscheinlichkeit der Großvater Arditti eingepflanzt:

“»Wen hast du lieber, den Großvater Arditti oder den Großvater Canetti?« Er kannte die Antwort, alle Leute, groß und klein, waren dem Großvater Canetti verfallen und ihn mochte niemand. (...) Ich sagte erst nichts, sah ihn hilflos an, er stellte seine Frage wieder, bis ich die Kraft zur Lüge fand und »Beide!« sagte.“¹⁸⁵

Durch den frühen Tod des Vaters erlebte Canetti keine Konflikte mit dem Vater. Machtkämpferische Züge nimmt sein Verhältnis mit der Mutter auf, was Ende des ersten Bandes der Autobiographie zur “Vertreibung aus dem Paradies“ geführt hat. Mit Entsetzen hört sich der sechzehnjährige Canetti im letzten Kapitel *Der geretteten Zunge* die erbarmungslosen Worte der Mutter an: “Du musst weg von hier. Du verblödest!“¹⁸⁶ Wie die Mutter den nichts ahnenden Sohn mit Vorwürfen überströmt, ihn als Parasiten und Schwätzer bezeichnet, der noch nichts weiß und das Leben mit lauter Unnutzem verbringt, dies erschüttert den jungen Menschen am tiefsten in seiner Überzeugung von der “Würde des Lernens“. In Wirklichkeit entsteht der Konflikt zwischen der neuen Weltauffassung der Mutter, in der nur praktisch-tätiges Handeln seine Rechtfertigung findet und die auf die Zukunft gerichtet ist, und der ihres Sohnes. Ihre neue Denkweise ist durch den Schock des Krieges bedingt. Aus Angst um die Zukunft und um das Leben aller Menschen wendet sie sich gegen die Vergangenheit, gegen die “Bildung als Selbstzweck“¹⁸⁷. Sie macht ihn bereits beim Angriff auf die berühmten Männer des Pestalozzi-Kalenders darauf aufmerksam, dass er sich mit ihnen nicht messen dürfe:

“Der Pestalozzi-Kalender, das ist deine Welt! Die berühmten Leute, unter denen du herumblättest. Hast du dich je gefragt, ob du ein Recht darauf hast? (...) Glaubst du, sie saßen so in einem Garten wie du jetzt, unter Blumen und Bäumen? Glaubst du, ihr Leben war ein Wohlgeruch?“¹⁸⁸

Diese berühmten Leute kämpften sich durch das Leben, erlebten Mühen und Verfolgung, d.h. sie lebten, im Gegensatz zum “selbstgenießenden Schwelgen“ ihres Sohnes “im zwecklos Geistigen“¹⁸⁹ in der oft abschreckenden Realität. Walter H.

melden. (...) er betreibt seine Verstellungskunst 'l'art pour l'art'." Hrdlicka: Ein physiognomisches Porträt. a.a.O. S. 44.

¹⁸⁵ ebd. S. 26

¹⁸⁶ GZ. S. 308

¹⁸⁷ Sockel, Walter H.: Zum Verhältnis von Autobiographie und Roman bei Elias Canetti. In: New Yorker Studien zur Neueren Deutschen Literaturgeschichte. Bd.9. S. 25

¹⁸⁸ ebd.

¹⁸⁹ ebd.

Sockel meint auch in seinem Beitrag *Zum Verhältnis von Autobiographie und Roman bei Elias Canetti*, dass “ihr Angriff sich gegen den elitären Narzissmus im Intellektuellen [richtet], den sie in ihrem Sohn verkörpert sieht“¹⁹⁰. In der Figur Peter Kiens erkennen wir im Roman *Die Blendung* die Widerspiegelung dieses Schreckensbildes, wo der nach enzyklopädischem Wissen Strebende zum “monströsen Kopf ohne Körper“ wird. Vielleicht mit diesem furchtbaren Gespräch begann ihre ‚Entzweiung‘ – meint Canetti. Durch ihren Hohn erniedrigt findet er einen Weg der inneren Verheimlichung, die auch als eine spezielle Form der Verstellung betrachtet werden kann, mit deren Hilfe er seine Ziele zu erreichen versucht. So erschütternd die zwanghafte Vertreibung aus dem Schweizer Paradies für Canetti gewesen sein mag, war dieses Ereignis für die Konstituierung seiner Persönlichkeit maßgebend:

“Es ist wahr, dass ich, wie der früheste Mensch, durch die Vertreibung aus dem Paradies erst entstand.“¹⁹¹

Er zeigt der Mutter auf mehreren Gebieten nicht das ‚wahre‘ Gesicht, denken wir nur an sein Chemiestudium, während er um nichts anderes bemüht war, als seiner Passion für Menschen nachzugehen und seine ersten Schritte als Schriftsteller zu tun. Ein weiteres Beispiel für die oben erwähnte Form der Verwandlung ist sein psychischer Ausbruch, nachdem ihm die Mutter verboten hat, eine Wanderung durch das Karwendelgebirge zu machen. Wie ein Besessener schrieb er einen beinahe neuen Block Schreibpapier voll: “Geld, Geld und wiederum Geld“.¹⁹² Er übernimmt die Rolle des “Verrückten“, nur der Hausarzt konnte seinen Ausbruch mildern. So wird die Verwandlung in einen Seelenkranken zum Ausdruck der Aussichtslosigkeit, gleichzeitig aber auch zum Mittel der seelischen Erpressung. Sein Kampf um die Unabhängigkeit und seine Fähigkeit zur Verwandlung erreichen einen Höhepunkt in den erfunden Geschichten über Frauen. Mit der Absicht, bei der Mutter Zeit zu gewinnen und Veza vor ihrem Hass zu schützen, zeigt er sich in der Rolle eines ‚Frauenhelden‘, der gleichzeitig mehreren Frauen den Hof macht. Die Mutter ging nichts ahnend auf dieses Spiel ein, und die Situation wird für Canetti durch die zweifache Überzeugung gerechtfertigt, dass er sowohl der Mutter als auch der geliebten Frau wohl tat.

Die bis jetzt erörterten Beispiele beweisen die Unvermeidlichkeit von Verwandlungsprozessen auf privat-menschlicher Ebene. Nicht weniger interessant ist

¹⁹⁰ ebd.

¹⁹¹ ebd. S. 319

¹⁹² FO. S. 133

Canettis Auffassung über das dichterische Schaffen und den "Beruf des Dichters". In einer Gesellschaft, in der erstarrte Machtsysteme herrschen, bleibt wenig Raum für Verwandlungen. Als den wahren Beruf des Dichters betrachtet Canetti deswegen die Berufung, "Hüter der Verwandlungen"¹⁹³ zu sein und zwar in doppeltem Sinne: erstens auf kulturgeschichtlicher Ebene als Bewahrer des literarischen Erbes der Menschheit, "das an Verwandlungen reich ist"¹⁹⁴, der Dichter soll als Hüter der humanistischen Menschheitstradition dieses Erbe an die späteren Generationen weitergeben. Einer Welt des Gehorsams und der erstarrten Herrschaftsmechanismen muss der Dichter widersprechen und die Erinnerung an die Urfähigkeit der Verwandlung in den Menschen wach halten. Zweitens: auf gesellschaftlich-zwischenmenschlicher Ebene muss der Dichter "Zugänge *zwischen* den Menschen offen halten"¹⁹⁵. In dem viel zitierten Absatz aus der Essaysammlung *Das Gewissen der Worte* gibt Canetti sein Glaubensbekenntnis zur Aufgabe des Dichters preis:

"Sie sollten imstande sein, zu *jedem* zu werden, auch zum Kleinsten, zum Naivsten, zum Ohnmächtigsten. Ihre Lust auf Erfahrung anderer von innen her dürfte nie von den Zwecken bestimmt sein, aus denen unser normales, sozusagen offizielles Leben besteht, sie müsste völlig frei sein von einer Absicht auf Erfolg und Geltung, eine Leidenschaft für sich, eben die Leidenschaft der Verwandlung."¹⁹⁶

3.3.3. ‚Akustische Maske‘ als Mittel zur Verwandlung von Menschen in literarische Figuren

In den öffentlichen Vorlesungen von Karl Kraus, "im tumultuösen Stimmen-Reservoir Wiens"¹⁹⁷ und im hektischen Kulturbetrieb von Berlin wird Canetti "zum unbestechlich registrierenden Ohrenzeugen"¹⁹⁸. Die ‚Schule des Hörens‘ hat er bei Karl

¹⁹³ Dies ist die meistzitierte Selbstbestimmung von Elias Canetti. GdW. S. 283.

¹⁹⁴ ebd.

¹⁹⁵ ebd. S. 286

¹⁹⁶ ebd.

¹⁹⁷ Bollacher, Martin: Elias Canetti. In: Deutsche Dichter. Leben und Werk deutschsprachiger Autoren vom Mittelalter bis zur Gegenwart/Hg. Gunter E. Grimm & Frank Rainer Max Stuttgart: Reclam 1993. S. 729

¹⁹⁸ ebd.

Kraus absolviert, bei einem, der “mit den Worten anderer alles machen kann“¹⁹⁹ und sich zum Richter über das gesamte politische, kulturelle und moralische Leben seiner Zeit aufwarf.²⁰⁰ Durch seine außerordentliche Rednergabe gelang es ihm, das Wiener Publikum mit seinen Rezitationsabenden und Vorlesungen in seinen Bann zu schlagen. Canetti lernte von Kraus ‚das Hören‘, wenn dieser aus seinem monumentalen Drama *Die letzten Tage der Menschheit* vorlas. Er trug dabei die individuellen Sprechweisen der einzelnen Personen in so meisterhafter Differenziertheit vor, dass sich nie die Stimme einer Figur mit der einer anderen verwechseln ließ. Dieses erstaunliche Können wirkte auf Canetti so stark ein, dass es ihn den Ausdruck von der »akustischen Maske« prägen ließ. Jede Figur wird durch Wortwahl, Tonfall und Rhythmus streng gegen alle anderen abgesetzt:

“Da werden Sie nun finden, dass Ihr neuer Bekannter eine ganz eigentümliche Art des Sprechens an sich hat. (...) Sie hat eine eigene Tonhöhe und Geschwindigkeit, sie hat ihren eigenen Rhythmus. (...) Sie können ihn, wenn Sie ihm gut zugehört haben, das nächste Mal an seiner Sprache erkennen, ohne ihn zu sehen. Er ist im Sprechen so sehr Gestalt geworden, nach allen Seiten hin deutlich abgegrenzt, von allen übrigen Menschen verschieden, wie etwa in seiner Physiognomie, die ja auch einmalig ist.“²⁰¹

Diese sprachliche Gestalt eines Menschen, das Gleichbleibende seines Sprechens, diese Sprache, die mit ihm entstanden ist, die er für sich allein hat, die nur mit ihm vergeht, nennt er die “akustische Maske“.

Seine Passion für Menschen und seine Gier nach Redeweisen wird durch die Verwandlung in einen Ohrenzeugen befriedigt. Wie man selbst zum Ohrenzeugen wird, bekommen wir von Canetti selbst am deutlichsten geschildert:

“Alles, (...), bot sich zum Hören an, eine Dimension der Welt, von der man bis dahin nichts geahnt hatte, und da es um die Verbindung von Sprache und Menschen ging, in all ihren Varianten, war es vielleicht die bedeutendste, jedenfalls die reichste. Diese Art des Hörens war nicht möglich ohne Verzicht auf eigene Regungen. Sobald man in Gang gebracht hatte, was sich hören ließ, trat man zurück und nahm nur noch auf, und durfte sich darin durch kein Urteil, keine Empörung, kein Entzücken hindern lassen.“²⁰²

Canetti entdeckte die komisch-schreckliche Tatsache, dass “Menschen zwar zueinander sprechen, aber sich nicht verstehen; dass ihre Worte Stöße sind, die an den Worten der

¹⁹⁹ FO. S. 207

²⁰⁰ Einen Beweis für seinen starken Einfluss auf sein Publikum finden wir im zweiten Teil der Autobiographie, im Kapitel “Karl Kraus und Veza”: “Das sei der strengste und größte Mann, der heute in Wien lebe. [...] In seinen Vorlesungen greife er alles an, was schlecht und verdorben sei. Er gebe eine Zeitschrift aus, die er ganz allein schreibe.“ FO. S. 64

²⁰¹ Zitiert nach Przybecki, Marek: Ein Augenblick entlarvter Macht. In: Elias Canettis Anthropologie und Poetik. München/Posnan, 1984. S.124.

²⁰² FO. S. 208.

anderen abprallen; dass es keine größere Illusion gibt als die Meinung, Sprache sei ein Mittel der Kommunikation zwischen Menschen“.²⁰³ Sprechen ist vielmehr zum Mittel der Selbstbestätigung und Selbstdarstellung geworden. Diese Feststellung lässt ihn nicht los, er wirft den Dichtern der Zwischenkriegszeit vor, dass sie “sich aufs Weghören verstanden“.²⁰⁴

“Ich war es gewohnt, auf Menschen zu hören, Wildfremde, mit denen ich nie ein Wort gewechselt hatte. Mit wahrem Ingrimme horchte ich auf solche, die mich nichts angingen und am besten bewahrte ich den Tonfall eines Menschen, sobald es ausgemacht schien, dass ich ihn nie wieder sehen würde. Ich scheute nicht davor zurück, ihn durch Fragen oder gar durch eine Rolle, (...), zum Sprechen anzureizen.“²⁰⁵

Durch die Sprachmaske wird uns Lesern vor allem die Grenze der Gestalten, ihre geistige und menschliche Beschränktheit deutlich. Die “akustische Gestalt“ der Haushälterin Therese hat er in einer seiner Wiener Vermieterinnen gefunden: “die erste Rede, die sie mir hielt, findet sich wörtlich im dritten Kapitel der *Blendung*“.²⁰⁶

Die Figuren des Romans *Die Blendung* sind in Wirklichkeitsauffassungen versponnen, die den jeweiligen Figuren nicht zugänglich sind. Mit dem daraus folgenden Ausbruch einer Sprachverwirrung wird deutlich, dass Sprache als bloßes Kampfmittel und nicht mehr als Kommunikationsmittel existiert. Der Roman führt vor, wie die Menschen einander missverstehen, ohne es zuzugeben. Die dargestellte “Welt ohne Kopf“ ist für die allgemeine Geschichte stellvertretend. Durch die ‘akustische Maske’ erhalten die Figuren in Canettis Werken ihre hörbare Gestalt, ihre Redeweise zeigt an, von welchen Vorstellungen und Wünschen sie geleitet sind. Die akustische Unveränderbarkeit der Figuren ist ein Beweis für die Verwandlungsunfähigkeit der Zeit, der Mensch ist keine entwicklungsfähige Gestalt mehr: in der entfremdeten und verdinglichten Welt der “Blendung“ sind sie nur ein Kopf (Peter Kien), ein blauer Rock (Therese) oder ein Buckel (Fischerle).

Canetti liegt viel daran, dass seine Werke auch *hörbar* werden. Er liest selber seine Dramen vor, so begann auch seine Bekanntschaft mit Herrmann Broch. Broch bekam die ganze ‘Hochzeit’ zu hören, ohne vorher etwas von Canetti zu erfahren, er nahm also die Figuren durch ihre ‘akustischen Masken’ auf. Eine weniger gut gelungene Lesung fand in Zürich vor einem Schweizer Publikum statt. Canetti las

²⁰³ GdW. S. 48.

²⁰⁴ ebd. S. 45.

²⁰⁵ AS. S. 135f.

²⁰⁶ GdW. S. 242.

seinen Gastgebern die *Komödie der Eitelkeit* vor und achtete nicht darauf, dass sie den “unverfälschten Wiener Dialekt“ der Figuren nicht verstanden. So war für die Hörer – unter denen sich auch James Joyce befand - von der akustischen Gestalt der Figuren nur Tonfall und Rhythmus erfassbar, was eine feindliche Reaktion von Seiten der Anwesenden ausgelöst hat.

Im Vergleich zu den Dramen, deren Grundlage das aktiv und direkt gesprochene Wort ist, lässt sich das Prinzip der akustischen Maske in der Autobiographie nur in begrenzter Form verwenden. In der Autobiographie werden Menschen nur geschrieben zitiert, wobei einige Aspekte des Typischen, die ihre Gültigkeit durch die hörbare Gestalt beanspruchen könnten, verloren gehen. Canetti gelingt es jedoch durch seine karikierende Ausdrucksform in seiner Lebensgeschichte einen Eindruck von akustischer Maske zu vermitteln.

4. Elias Canetti als Gesichtsammler. Darstellungsstrategien in der Autobiographie

Er “sammelt Menschen nicht, (...) er begegnet ihnen nur und nimmt sie lebend auf.“²⁰⁷

Ich habe den Autor von *Die gerettete Zunge*, *Die Fackel im Ohr* und *Das Augenspiel* mit diesem von Peter Laemmler stammenden Ausdruck²⁰⁸ bezeichnet, da sich Canettis dreibändige Lebensgeschichte durch eine besonders große Anzahl an Personenporträts auszeichnet. Diese Porträts sind in der Autobiographie untrennbar mit Canettis Verhältnis zu ihnen verbunden. In seinem Beitrag mit dem Titel *Gestalten und Figuren als Elemente der Zeit- und Lebensgeschichte* nennt Alfred Doppler die sich wiederholenden Geburten²⁰⁹ in Canettis Leben ein entscheidendes Strukturprinzip der Autobiographie. Diese schmerzhaften Geburten begleiten die Gestalten, die zur Entwicklung des Ich-Erzählers gehören. Canetti ist kein richtiger Porträtist, er lässt seine Porträts undurchschaubar. Auch in seiner Aufzeichnung aus dem Jahre 1977

²⁰⁷ GdW. S. 265.

²⁰⁸ Lämmle, Peter: Der Gesichtsammler am Fuße des Gesichterbaums. In: *Experte der Macht*. Elias Canetti.

(Hg) Kurt Bartsch und Gerhard Melzer, 1985.

²⁰⁹ Denken wir an Canettis Wiedergeburt nach der schweren Verbrennung (GZ. S. 40.) oder daran, wie er “unter der Einwirkung der Mutter zur deutschen Sprache” wiedergeboren wurde (GZ. S. 91.). Zur Kette der sich wiederholenden Geburten gehören noch die Vorlesungen von Karl Kraus, die Gespräche mit Dr. Sonne, evt. die Begegnungen mit Bildern und weiteren Gestalten, die sein Leben bestimmten.

besteht er auf der Angemessenheit der Darstellungsmittel "Schweigen" und "Verschweigen":

"Es ist wichtig in der Literatur, dass vieles verschwiegen wird. Es kommt darauf an, dass man spürt, wieviel mehr der Verschweigende weiß, als er sagt und dass er nicht aus Beschränktheit schweigt, sondern aus Weisheit."²¹⁰

Die Darstellung bestimmter Menschen wirft auch ein Licht auf den, der sie gestaltet hat, auf den Autobiographen selbst. In Canettis Autobiographie werden Leben und Werk zu einer Einheit, sie ist nicht nur die Geschichte seiner Sozialisation, sondern auch seine Werkgeschichte in einem. Im zweiten und dritten Band geht es vor allem um die Markierung von Positionen, die nach Canettis Auffassung seine geistige, dichterische Identität gestützt oder in Frage gestellt haben. Die Werke anderer werden entweder enthusiastisch akzeptiert oder aber kategorisch abgewiesen. In den drei Bänden wendet er sich über weite Strecken hinweg mehr oder weniger bekannten Zeitgenossen zu, berichtet über Freundschaften, Bekanntschaften, aber auch Feindschaften. Gesichter und Gestalten tauchen aus der Vergangenheit auf und durch die hervorgerufenen Erinnerungen erscheinen sie mit so viel Präsenz, wie die damals geführten Gespräche mit diesen Menschen und das Zusammensein mit ihnen im Gedächtnis des "sich erinnernden Menschen" leben. Mit dem Heraufbeschwören lange zurückliegender Ereignisse und Personen demonstriert Canetti, wie er selbst aus ihnen entstanden ist, wie sie sein Denken und Fühlen geprägt, positiv oder negativ beeinflusst haben. Im ersten Band war es die Familie, dann Lehrer, Mitschüler und im dritten Band vor allem Zeitgenossen, die auf ihn einwirkten und an seiner Entwicklung teilhatten. Durch Erinnerung holt er sie zurück, lässt sie reden und sich bewegen, dadurch ermöglicht er ihnen eine zweite Existenz.

"Suche, solange noch etwas in dir zu finden ist, erinnere dich, gib dich der Erinnerung *willig* hin, verschmähe sie nicht, sie ist das Beste, sie ist das Wahrhaftigste, was du hast, und alles, was du in der Erinnerung versäumst, ist verloren und *für immer* vorüber."²¹¹

In der neueren Forschung werden die machtvollen Elemente in Canettis Werk nicht mehr ignoriert²¹². Bartsch vergleicht "die Anhäufung von Porträts in den autobiographischen Schriften" mit den "akkumulierten Reichtümern von

²¹⁰ GdU. S.59.

²¹¹ Canetti, Elias: Das Geheimherz der Uhr. Aufzeichnungen 1973 bis 1985. S. 76.

²¹² Vgl. dazu Beiträge des Sammelbandes Experte der Macht: Elias Canetti. Hg. Bartsch/Melzer 1985.

Machthabern“.²¹³ Der Autobiograph verfügt bei der Inszenierung von Dialogen über die “Macht des Regisseurs: er verteilt die Rollen, entscheidet über Anfang und Ende der Szenen, über Streichungen, Hervorhebungen oder Variationen des Originaltextes“.²¹⁴ Canetti beharrt im Erinnerungsprozess auf der alten Macht des Gedächtnisses, was sich über Jahrhunderte hin vor der Entstehung des Buchdrucks bewährt hat. Er glaubt fest an die Intensität des Erlebten, sowie an die Präsenz des vergangenen Lebens und hält sich an der Vollständigkeit seiner Erinnerungen fest. Da es aber im Erinnerungsprozess um lange zurückliegende Ereignisse geht, kommen Selektion und Partialität hier stärker zum Tragen. Die selektiven Mechanismen des Erinnerungsprozesses werden durch literarische Gestaltungsmittel ergänzt. Dieser scheinbare Widerspruch löst sich im Werk in der Vielfalt der dargestellten Figuren und der Darstellungsweisen auf.

4.1. “Individuen“ als Gegenbegriff zum “Typus“ und zur “Figur“

Porträts nehmen in der Lebensgeschichte einen auffallend großen Raum ein, trotzdem werden nur einige wenige von ihnen mit vielfältigen Eigenschaften und Verhaltensweisen vorgestellt. Diese “Individuen“ haben in Canettis Sozialisationsprozess eine wichtige Rolle gespielt, als Vorbilder haben sie sein Denken geformt. Das Individuum steht in Canettis Denksystem als Gegenbegriff zum Typus und zur Figur. In der Autobiographie betrachtet Canetti seine Zürcher Lehrer eindeutig als Individuen, denen er sehr viel zu verdanken hat. Manche sind durch den Schreibakt auch zu Figuren geworden, aber das “nimmt ihnen von der Persönlichkeit nichts“²¹⁵. “Das Fließende zwischen Individuen und Typen ist ein eigentliches Anliegen des Dichters“ – fasst Canetti in der *Geretteten Zunge* die Aufgabe des Dichters zusammen, der eben die “erste bewusste Schule der Menschenkenntnis“ absolviert hat.

²¹³ ebd. S. 136., vgl. dazu: Barnow, Dagmar: Elias Canetti zur Einführung. Hamburg: Junius 1996. S. 221. Sie ist auch der Meinung, dass “in den autobiographischen Schriften die Porträts dieser Menschen zumindest strukturell auf ähnliche Weise angehäuft werden, wie die vom Machthaber gesammelten Toten”.

²¹⁴ Eigler, F.: Das autobiographische Werk von Elias Canetti. S. 154.

²¹⁵ GZ. S. 177.

Im Schreiben hat der Dichter das einzige Mittel gefunden, Menschen am Leben zu erhalten. Sie werden in den Bereich der unsterblichen Figuren transponiert und werden durch Inhalte seines Denkens neu geschaffen.

“Bruder Georg, aber auch jene, die ich nicht mochte, werden noch einmal leben, solange man mich lesen wird. Ich habe eine unsagbare Freude, wenn ich denke, dass sie sich außer mir bewegen, sprechen, leben.”²¹⁶

Für Canetti wird seine Lebensgeschichte zu einem Stück dramatischen Geschehens, in dem er zu zeigen vermag, wie ihm ein wahrhaftiger Mensch zur unsterblichen Figur wird. Bei dieser Transformation entsteht Raum für satirische, polemische, auch groteske Darstellungsweisen. Die Figuren werden durch die Stilform der Ironie und der karikierenden Übertreibung oft wie fiktionale Wesen rezipiert.²¹⁷ Dabei dürfen wir den “Wahrheitsanspruch“ Canettis seiner Lebensgeschichte gegenüber nicht außer Acht lassen. Canetti meint aber nicht die freie Fiktionalisierung von Vergangenen, er vervollständigt Erinnerungsfragmente so konsequent, dass sie schließlich als die volle Realität erscheinen.

Figuren sind Menschen, die auf eine besonders hervorstechende Eigenschaft reduziert sind²¹⁸. Die am breitesten ausgeführte Figur ist die des Machthabers Herrmann Scherchen. Seine Figur wird nochmals aufgegriffen, auf eine humorvoll knappe Weise erkennen wir den Dirigenten im Charakter-Portrait *Der Maestro*²¹⁹. In seinem Buch über Masse und Macht widmet er der Person des Dirigenten ein eigenes Kapitel. “Es gibt keinen anschaulicheren Ausdruck für Macht als die Tätigkeit des Dirigenten“²²⁰. Er steht, er steht allein, er steht erhöht – und kann mit einer winzigen Handbewegung über “Leben und Tod der Stimmen“²²¹ entscheiden. Allwissend übt er seine Macht über das Orchester und über das Publikum aus. Canetti peitscht seine Figur nicht, ihre Machtrituale werden in einem entschuldigenden Ton dargestellt und die Figur verliert

²¹⁶ “Le Monde”, 13. Juni 1980.

²¹⁷ Siehe dazu noch eine Aufzeichnung aus dem Jahre 1971: “Es interessiert mich nicht, einen Menschen, den ich kenne, präzise zu erfassen. Es interessiert mich nur, ihn präzise zu übertreiben.” PM. S. 285.

²¹⁸ Elias Canetti: *Der Ohrenzeuge. Fünfzig Charaktere*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch

²¹⁸ Vgl. dazu Canettis Aufzeichnung aus dem Jahre 1974: “Geht man aber dem nach, wie man über einen Mensch denkt, (...), wie man ihn im Gedächtnis behält, so kommt man auf ein viel einfacheres Bild: es sind einige wenige Eigenschaften, durch die er auffällt und sich besonders von anderen unterscheidet. Diese Eigenschaften übertreibt man sich auf Kosten der übrigen (...).”

²¹⁹ Elias Canetti: *Der Ohrenzeuge. Fünfzig Charaktere*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1994

²²⁰ MM. S. 442.

²²¹ ebd.

an Gefährlichkeit, da ihre Wirkungsfähigkeit auf Menschen mit einem erhöhten Leistungsanspruch verbunden ist.

Nicht weniger eindrucksvoll erscheint vor uns die Figur des ‚Industriellen‘, Herrn Hungerbach. Die Mutter hat Herrn Hungerbach im Waldsanatorium in Arosa kennengelernt, als einen, der ‚mitten im Leben‘ steht. Er sollte den Jungen über den wahren Sinn des Lebens aufklären. Er sei der Vertreter jener Vorstellungen, die die Mutter auch ihrem Sohn als Beispiel vorführen möchte. Durch seine ‚akustische Maske‘ wird er zu einem bellenden Hund, der „keine Fragen [stellte]“, „keine Antworten [erwartete]“²²² und durch die unhöfliche, gefühllose Art seines Auftritts die Ernsthaftigkeit seines Unternehmens bezweifeln ließ.

Aus der Fülle der illustrierenden Beschreibungen möchte ich noch zwei Szenen herausgreifen, die in ihrer Eigenschaft als Anspielungen auf die Zeitsituation indirekt zur historischen Quelle geworden sind. Im ersten Beispiel kommt es in einem Heurigen-Lokal zur Konfrontation zwischen einer Gesellschaft vornehmer Inder und Einheimischen. Die fremden Klänge ihrer Musik erzeugen unter den Einheimischen eine feindliche Stimmung. „Die Inder haben Beifall für ihr Lied erwartet. stattdessen spüren sie Feindseligkeit, Rufe wie aus den Heurigenliedern, die sich bedrängt und beleidigt fühlen.“²²³ Und als jemand „Ras Kassa“²²⁴ ruft, rotten sich die Beleidigten zu einer Meute zusammen und jagen die Inder weg. Der Name Ras Kassa nimmt alles Dunkle in sich auf, wirkt durch die allgemeine Stimmung wie zum Schlachtruf bestimmt. Ganz ähnlich geht es in einem Kaffeehaus zu, wo Einheimische auf den sich jährlich wiederholenden Besuch des Franzosen warten, der kein Deutsch versteht. Der Franzose wird so lange einem Ansturm von Zurufen und Aufforderungen ausgesetzt, bis er plötzlich zu rasen beginnt und den Schlachtruf „Français!“ ausstößt. Nun stürzen sich alle auf ihn, obwohl sie wissen, dass sie ihm an Körperkraft unterlegen sind. Diese zwei anscheinend zufälligen Angriffe erscheinen unübersehbar in einer präfaschistischen Konstellation.

Im Denkraster Canettis sind die Personen, die in ihm Spuren ihrer Gegenwart hinterließen, zu Figuren geworden, denen keine Verwandlungen mehr zustehen. Gerade darin hat Harry Timmermann einen Widerspruch erkannt; er weist darauf hin, dass die „Poetik, der Zwang zur Darstellung, (...) jedoch begrenzte „Figuren“ [verlangt], also

²²² FO. S. 20.

²²³ AS. S. 260.

²²⁴ Das ist der Name eines abessinischen Kriegshelden.

Gestalten, die sich nicht weiter verwandeln, das zentrale Anthropologicum *selbst*, die Verwandlungsfähigkeit, (...) also dramatisch nicht dargestellt werden [kann]“.²²⁵ Er löst aber diesen scheinbaren Gegensatz selbst auf, indem er sagt, dass die “Gestaltung von ‚Figuren‘ ein ordnender Kampf gegen den Fluss unaufhörlicher Verwandlung“²²⁶ sei, ein Kampf gegen das bedrohliche Chaos²²⁷. Das heißt für Canetti, dass er den zu porträtierenden Menschen in dem Punkt aufgreifen muss, in welchem sich dieser ihm präsentiert. In diesem Zusammenhang ist nicht die Summe der in seinem Leben vorkommenden bedeutsamen Menschen wichtig, sondern vielmehr ihre Metamorphose vom Menschen zur Figur und die Mittel, die Canetti angewandt hat, um dies zu erreichen. Er formt seine Figuren glaubwürdig um und lässt sie neu werden, indem er sie durch ihre Sprache, ihre Physiognomie und ihre Körperteile typologisiert.

4.1.1. Typologisierung durch Sprache

Der Titel des zweiten Bandes *Die Fackel im Ohr* lässt unverkennbar einen Bezug zu Karl Kraus entstehen. Kraus entwickelte innovative Formen der Sprachsatire, wobei Sprache zugleich Gegenstand und Medium der Kritik war. Im *Augenspiel* wendet er sich gegen den Anspruch auf absolute Gültigkeit der gefällten Urteile und grenzt sich gegenüber der anmaßenden Position des Satirikers ab:

“Der Satiriker *erwartet* von den Menschen, dass sie anders seien. Er peitscht sie, als ob sie Schulbuben wären. Er richtet sie für moralische Instanzen her, vor denen sie irgendeinmal zu stehen kommen sollten. Er weiß sogar, wie sie besser wären. Woher bezieht er diese unumstößliche Sicherheit? (...) Es fängt damit an, dass er ungescheut wie Gott ist.“²²⁸

Canetti vertritt deutlich seine eigene Position zur ethischen Verantwortung des Dichters:

“Mit Hass wie mit Strafen ist den Menschen nicht beizukommen. Sie klagen sich an, indem sie sich darstellen, wie sie sind, aber es ist ihre Selbstanklage, nicht die eines anderen. Die Gerechtigkeit des Dichters kann nicht darin bestehen, sie zu verdammen.“²²⁹

²²⁵ Timmermann, Harry: *Tierisches in der Anthropologie und Poetik Elias Canettis*. S. 110.

²²⁶ ebd.

²²⁷ Vgl. dazu: “Das Chaos hat jede Anziehung verloren. Ich will ordnen und formen und mich in nichts mehr verlieren.” PM. S.67 f.

²²⁸ AS. S. 22 f.

²²⁹ ebd. S. 23.

Diese Selbstanklage hat Canetti mit dem Begriff "Selbstanprangerung" bezeichnet und verwendet ihn im Bezug auf Büchners Woyzeck. Im Gegensatz zu den Methoden direkter Verurteilung des Satirikers hat Büchner seine Figuren so entworfen, dass sie sich durch ihr Sprechverhalten selbst anprangern:

"Als wäre es das Natürlichste von der Welt, prangern sie sich selber an (...). Sie sind, wie immer sie sind, da, bevor ein moralisches Urteil über sie gefällt wurde. (...) Es ist eine Art Unschuld in der Selbstanprangerung, es ist noch kein juristisches Netz für sie ausgelegt, das mag, wenn es überhaupt kommt, später über sie geworfen werden (...)."²³⁰

Ähnlich wie für Kraus besteht für Canetti eine enge Verbindung zwischen Sprache und Moral. An die Stelle der Krauss'schen Sprachsatire tritt bei Canetti "die pauschale Beurteilung der Sprechphysiognomie"²³¹ einer Person. Die Hochschätzung bestimmter Personen ist oft an eine Würdigung ihres Sprachverhaltens geknüpft²³². Ein repräsentatives Beispiel dafür ist Dr. Sonne, seine Präzise und distanzierte Sprache, die frei von modischen "Schlagwörtern" ist. Als Gegenbild erscheint Franz Werfel mit seinem "Schaum vor dem Mund"²³³. Durch die Sprechweise, die "akustische Maske" werden charakterliche Vorzüge und Schwächen bloßgelegt, so wie es auch in der sprachlichen Vorstellung des Ehepaars Wotruba der Fall ist:

"aber selbst das wenige, das er (...) vorbrachte, klang wienerisch bis ins letzte Tüpfelchen, während Marians eilige Suada, die durch niemand und nichts zu unterbrechen war, auf Schriftdeutsch daherkullerte.(...) Sie sprach dringlich und monoton, ohne Hebung oder Senkung der Stimme, ohne Interpunktion oder Gliederung, besonders ohne Pause (...)."²³⁴

In der kritischen Darstellung dieser "Wortstöße", vor denen es manchmal keine Rettung gibt, fällt Canetti kein letztes Urteil über die Person. Der Zuhörer soll nur einen Eindruck gewinnen, der dann erweitert wird durch andere Ebenen, wie beispielsweise die Selbstaufopferung für den geliebten Mann:

"Wenn sie auf ihre Unternehmungen ausging, hörte sie nichts, sie hatte nichts im Sinn, als was sie für Fritz eben erreichen wollte. Sie sprach und sprach, alles andere glitt an ihr ab (...)."²³⁵

²³⁰ ebd. S. 21 f.

²³¹ Eigler, F. S. 157.

²³² Canettis Bewunderung gilt u.a. Wotrubas Sprache. Seine natürliche Beziehung zum Wort, die sich in seinem "Wienerisch" zeigt, sein Ernst und seine überlegten Worte entsprechen Canettis Grundeinstellung. Er ist kein Schwätzer: "(...) er sprach, wenn er etwas wollte, dann forderten seine Worte". AS. S. 97.

²³³ AS. S. 181

²³⁴ AS. S. 99.

²³⁵ ebd. S. 100.

Insofern ist gerade das Verhältnis zu Wort und Sprache, in dem Canetti die von ihm porträtierten Personen sieht, von großer Bedeutung. Geschwätzigkeit, schwammiges Reden, Wortüberfluss²³⁶ können nur Negatives bedeuten. Dummheiten²³⁷ oder Wortverzerrungen sind eine Beleidigung und sprechen für sich selbst.

Bei den positiven Porträts ist es oft die Sprache, die die jeweilige Person einschätzt und auszeichnet²³⁸. Im Medium ihrer unantastbaren Sprache entstehen diese Menschen und finden als Figuren ihre unsterbliche Existenz.

4.1.2. Typologisierung durch Tiergestalten

Im Verlauf der drei Bände ist die Tendenz zu beobachten, dass in den Personenporträts im ersten Band und in der ersten Hälfte des zweiten Bandes die Faszination an Erinnerungen vorherrscht, der dritte Band aber mehr und mehr auf Be- und Verurteilung ausgerichtet ist. Canetti hat scheinbar das Vermögen, sich ganz in die Beobachteten zu vertiefen, sich in sie zu “verwandeln”, was ihr Wiederauferstehen in seinem geschriebenen Leben so unverkrampft und spontan erscheinen lässt²³⁹. Viele Menschen, die Canetti in seiner Autobiographie darstellt, werden mit Tiernamen in Verbindung gebracht. Über seine spätere Frau erfährt Canetti zuerst, dass sie aussehe, wie “ein Rabe zur Spanierin verzaubert”²⁴⁰.

Durch das Spiel mit der Diskrepanz zwischen tierischem Äußeren und menschlichen Eigenschaften kann der Autor einen didaktisch-satirischen Effekt erzielen. Tiervergleiche ermöglichen es Canetti moralische Grundsätze überzeugend zu

²³⁶ Vgl. hierzu das Werfel-Kapitel im AS. S. 152.: Canetti schildert Werfels Sprechkunst folgendermaßen: “Einfälle standen ihm zu Gebote, die er aber durch viele Worte gleich verdarb. Man hätte über etwas nachdenken mögen und wünschte sich eine Pause, einen Augenblick [...], aber schon kam die Wortflut und spülte alles wieder weg. (...) das Dümme klang so eindringlich wie das Ungewohnte und Überraschende.“

²³⁷ Siehe die Bemerkung Alma Mahlers: “Du Annerl, der Broch hat miestische Augen.” AS. S. 116 f. Sie meinte mystisch, und die anderen drei, Anna, Broch und Canetti waren “sehr verlegen” gewesen.

²³⁸ Siehe dazu AS. S. 126 f.: “Sein [Merkels] Deutsch, das sehr gewählt war, hatte mich auf der Stelle verzaubert. Es hatte einen polnischen Ton, war langsam und gehoben, jeder Satz war von tiefer Überzeugung und Bedeutung getragen (...)”. Ein anderes positives Beispiel ist die Beschreibung von Musils Sprechweise: “Musil beim Sprechen zuzuhören, war eine Erfahrung besonderer Art. (...) Er sprach ziemlich rasch, aber er überstürzte sich nie. Es war seiner Sprache nicht anzumerken, dass ihn mehrere Gedanken zugleich bedrängten: bevor er sie vorbrachte, legte er sie auseinander. Es herrschte eine bestechende Ordnung in allem, was er sagte.“ AS. S. 160f.

²³⁹ Geibig-Wagner, Gabriele: Literarische Porträts in der Autobiographie von Elias Canetti, Aachen: Shaker Verlag 1996, S. 100.

exemplifizieren²⁴¹. Tiere werden zu Trägern bestimmter Eigenschaften oder zum Spiegelbild eines Menschen. In den Augen von Canetti verwandeln sich die beobachteten Menschen in die entsprechenden Tiere. Diese Verwandlung läuft passiv ab und als Endprodukt steht die Figur vor dem Leser. Wie die Figur Wotrubas, die mit einem Raubtier, dem Panther, verglichen wird und dem der Granit zur fleischähnlichen Beute wird:

“Ein schwarzer Panther, so kam er mir vor, ein Panther, der sich von Stein nährte. Er riss am Stein und verbiss sich in ihn. Man wusste nie, auf welche Stelle er als nächstes losgehen würde. Es waren diese Sprünge, die am meisten an eine Raubkatze erinnerten (...).“²⁴²

Die Verknüpfung mit Tieren kann in den einzelnen Porträts allerdings unterschiedliche Stellenwerte einnehmen: das Frosch- bzw. Karpfenaugen Werfels setzt ein erstes Signal für die Beziehung zwischen Canetti und seinem Gegner; dass Musil etwas von einer Schildkröte an sich hatte²⁴³, gerade seine Schutzbedürftigkeit und Zurückgezogenheit in bestimmten Situationen, stellen für Canetti einen Anziehungspunkt dar; bei Hermann Broch nimmt der Vogel als Assoziation in seiner engen Beziehung zu Brochs lebenswichtigem Medium, der Luft, einen Hauptteil des Beschreibungsvorganges ein. Canetti erlebt Broch als “einen großen, schönen Vogel, aber mit gestutzten Flügeln“.²⁴⁴

“(...) ’Ich bin in Eile’, er bewegte die Arme, seine abgestutzten Flügel, so als ob sie sich zum Flug erheben möchten, schlug mit ihnen ein paarmal und senkte sie dann mutlos wieder. Er tat mir dann leid und ich dachte: der Arme, wie schade, dass er nicht fliegen kann!“²⁴⁵

Die Assoziation mit einem Vogel wird durch Brochs Atmen und dessen Bedeutung für Canetti erweitert. Beim ersten Treffen im Café Museum verwandelt sich Brochs Freundin Ea von Allesch in ein katzenartiges Raubtier, für Canetti hat sie den Kopf eines Luchses. Nicht nur ihr Aussehen ruft die Assoziation mit einer Wildkatze hervor, auch ihr sprachliches Verhalten, Broch stets zu widersprechen, macht den Eindruck, als ob sie ihre Krallen unauffällig in ihren Gesprächspartner geschlagen hätte. Die Schildkröte im Zusammenhang mit Musil spielt in der Darstellung der gesamten Person eine eher partielle Rolle, so wie auch die Froschaugen bei Werfel. “Werfel, den Alma als kleinen, untersetzten Mann mit sinnlichen Lippen und wunderschönen großen

²⁴⁰ FO. S. 69.

²⁴¹ Canetti knüpft darin an die Tradition der Tiersatire bei La Fontaine an, die letztlich auf die aesopische Fabel zurückgeht. Ihre Fabeln entsprachen einer Forderung nach anschaulicher, unpersönlicher und dadurch allgemeingültiger Darstellung.

²⁴² AS. S. 96.

²⁴³ AS. S. 161.

²⁴⁴ ebd. S. 28.

blauen Augen unter einer Goetheschen Stirn beschreibt, war alles andere als ein Adonis“.²⁴⁶ Seine Bezeichnung Frosch- und Karpfenaugen²⁴⁷ ist ein Hinweis darauf, wie fern Werfels glotzende Augen Canettis Faszination von Augen und Augenspiel stehen und sie wirft das Unerträgliche ihres persönlichen Kontakts voraus.

Schließlich muss noch ein Tiervergleich erwähnt werden, den Canetti in diesem Fall nicht zur Beschreibung einer Person benutzt, sondern “zur Verdeutlichung einer Funktion, der des Dichters nämlich, den Canetti zum ‚Hund seiner Zeit‘ erklärt“.²⁴⁸:

“Der wahre Dichter aber, wie wir ihn meinen, ist seiner Zeit verfallen, ihr leibeigen und hörig, ihr niedrigster Knecht. Er ist mit einer Kette kurz und unzerreißbar an sie gefesselt, ihr auf das engste verhaftet; seine Unfreiheit muss so groß sein, dass er nirgends andershin zu verpflanzen wäre. Ja, wenn es nicht den Beigeschmack des Lächerlichen hätte, würde ich einfach sagen: er ist der Hund seiner Zeit. Er läuft über ihre Gründe hin, bleibt hier stehen und dort; unwillkürlich scheinbar, doch unermüdlich, für Pfiffe von oben empfänglich, nur nicht immer, leicht aufzuhetzen, schwerer zurückzurufen, von einer unerklärlichen Lasterhaftigkeit getrieben; ja in alles steckt er seine feuchte Schnauze (...), aber nicht das unterscheidet ihn von anderen Wesen, was ihn unterscheidet, ist die unheimliche Beharrlichkeit in seinem Laster, dieses von Laufen unterbrochene innige und ausführliche Genießen (...).“²⁴⁹

Das detailliert dargestellte natürliche Verhalten des Hundes, sein Schnüffeln, sein Instinkt, die Nase in alles zu stecken, wird zum Bild des Dichters, der seiner Zeit ebenso zwanghaft auf der Spur bleiben muss. Diesen Zwang nennt Canetti das “Laster“ des Dichters, das ihm keine Distanz zu seiner Zeit gewährt. So sehr diese Metapher das Wesen von Canettis Auffassung zur Aufgabe des wahren Dichters zu erfassen vermag, erscheint sie Canetti doch lächerlich und “in hohem Maße unwürdig“.²⁵⁰

Durch die Verwendung von Tiervergleichen gelingen ungewöhnliche, aber sehr treffende Charakterisierungen. Man muss aber genau sehen, dass Canetti im Tiervergleich nie etwas Negatives oder Beleidigendes sieht. Der tierische Bezug ist zum einen ein Hinweis auf die Physiognomie (Funktion), zum anderen wird das zum Vergleich herangezogene Tier als Um- oder Rückverwandlung des betroffenen Menschen gesehen, als Sichtbarmachung seines Wesenskernes.²⁵¹

²⁴⁵ AS. S. 36.

²⁴⁶ Weissensteiner, Friedrich: Die Frauen der Genies. Wien-Frankfurt/M.:Deuticke 2001. S. 169-211.

²⁴⁷ AS. S. 57.

²⁴⁸ Harry Timmermann: Tierisches in der Anthropologie und Poetik Elias Canettis. a.a.O. S. 123.

²⁴⁹ GdW. Broch-Rede. S. 12 f.

²⁵⁰ ebd.

²⁵¹ Harry Timmermann sieht auch gerade im “Begriff des ’Tierischen’” eine Korrespondenz zwischen Canettis *Masse und Macht*, seinen Aufzeichnungen, seiner “Anthropologie und seiner Poetik literarischer und autobiographischer ’Figuren’”. Timmermann: Tierisches in der Anthropologie und Poetik Elias Canetti. In: Sprache im technischen Zeitalter. a.a.O. S. 99.

4.1.3. Typologisierung durch Körperteile

“Ich will mehr über die Menschen wissen, als alle, auch Dichter, bis jetzt gewusst haben. So muss ich mich in meine eigenen wenigen Menschen vertiefen, als (...) wären sie ohne mich gar nicht am Leben, mein Wort ihr Atem, meine Liebe ihr Herz, mein Geist ihr Gedanke. Das Geheimnisvolle dieser Bindungen, die ich nie ganz erschöpfen kann, rechtfertigt mich.”²⁵²

Da es im Erinnerungsprozess um lange zurückliegende Ereignisse geht, kommen Selektion und Partialität hier besonders stark zum Tragen. Aus diesem Grund werden vor allem einige wenige charakteristische Merkmale hervorgehoben und zum Wesensmerkmal der dargestellten Figur gemacht. So werden der Herr Dozent auf seinen Bart, Fritz Wotruba auf seine Hand, Anna Mahler auf ihre Augen reduziert.

Sein Hass gegen den Direktor des Sanatoriums auf der Elisabethpromenade und Dozenten an der Wiener Universität wurde beim ersten Treffen für immer festgelegt. In diesem Hass vereinigt sich alle Eifersucht des Kindes²⁵³ gegen den Mann, der die Innigkeit seines bisherigen Lebens bedroht. Das besondere Verhältnis zwischen Mutter und Sohn begann nach dem Tod des Vaters, das Kind wurde der Mutter zum Ersatz für ihren Mann; dem Jungen hingegen wird die Mutter zum Vaterersatz, denn Inbegriff seiner Liebe zum Vater waren in Manchester die gemeinsamen Gespräche über Bücher. “So erlangt der übermächtige väterliche Schatten“ – betont Oliver Sill mit Recht – “sowohl die Bedeutung eines beziehungsstiftenden als auch beziehungsverhindernden Moments.”²⁵⁴ Nachdem die Mutter ihren Sohn durch das Erlernen der deutschen Sprache nochmals geboren hatte, rückte er ziemlich übergangslos in die Rolle eines Erwachsenen.

“Bildung bestand für sie in den Literaturen aller Sprachen, aber die Sprache unserer Liebe – und was für eine Liebe! – wurde Deutsch.”²⁵⁵ Die deutsche Sprache wird zum Medium seiner Liebe zur Mutter, wie sie vorher das Medium der Liebe seiner

²⁵² Die Provinz des Menschen, S. 105

²⁵³ Die erste ausgeprägte Erscheinungsform seiner Eifersucht wird in der Szene präsentiert, in der sich die Tante Ernestine und die Großmutter bemühen, die Mutter zum Heiraten zu überreden. Canetti, der Tod-Feind, geht in seinem Widerstand soweit, dass er die Mutter mit Selbstmord bedroht. GZ. S. 158.

²⁵⁴ Sill, Oliver a.a.O. S. 214.

²⁵⁵ GZ. S. 87.

Eltern war. In der deutschen Sprache trat er das Erbe des Vaters an²⁵⁶. Das ödipale Glück, die Leidenschaft, die ihn “mit beidem verband, mit dieser Sprache und mit der Mutter“²⁵⁷, gipfelte in den Leseabenden mit der Mutter, wo sie in gemeinsamer Begeisterung das Repertoire des Burgtheaters mit verteilten Rollen lasen. Wie Canetti schildert, tritt diese Leidenschaft für Literatur an die Stelle der Sexualität²⁵⁸. Der besondere Status, den er im Leben der Mutter einnimmt, zwingt ihn, den Neubeginn des Lebens in einer zweiten Ehe zu verhindern. Diese Eifersucht macht ihm den Herrn Dozenten verhasst, dessen Verkörperung das Kind im wiederkehrenden Bild des Bartes gefunden hat: “dann sah ich seinen Bart, den Gegenstand auf der Welt, den ich am tiefsten hasste (...)“²⁵⁹, “ich war es, der den schwarzen Bart auf dem Perron zuerst entdeckte.“²⁶⁰ Er fühlte sich durch die “andere Lektüre“, die der Herr Dozent ihr schenkte und für die sie sich heimlich begeisterte, betrogen. Mit den Theaterbesuchen verriet sie ihr Intimstes, die gemeinsamen Leseabende, die “das eigentliche, das verborgene Leben“²⁶¹ seines Geistes waren. In tiefen Empfindungen beschreibt Canetti die einzelnen Stufen seiner Erleichterung, als sich das Schiff vom Ufer entfernte und der Gegenstand seines Hasses verschwunden war. Die Erleichterung zeigt sich in dem Spiel mit der Proportion Wasser-Bart: “ich sah nur den Hut, und ich sah den Bart, und mehr und mehr Wasser, das uns davon trennte. Ich starrte noch unbeweglich hin, als der Bart so klein geworden war, dass nur ich ihn erkannt hätte.“²⁶²

Canetti widmet seinem Freund und “Zwillingsbruder“, Fritz Wotruba, das Kapitel “Geschenk eines Zwilling“. Der Leser erlebt Wotruba in völlig alltäglichen Situationen, wie beim Essen, im Umgang mit dem Stein, im Gespräch, so wie ihn der 26jährige Canetti wahrgenommen hat. Der Mensch Wotruba wird dem Leser zwar lebensnah präsentiert, Canetti leitet seine Beschreibung jedoch zum Figurhaften hin. Es

²⁵⁶ Der Vater bleibt in den Gesprächen zwischen Mutter und Sohn präsent: “Ich fühlte, dass sie zum Vater sprach (...), und vielleicht wurde ich dann selbst, ohne es zu ahnen, zu meinem Vater.” GZ. S. 98.

²⁵⁷ ebd. S. 91.

²⁵⁸ siehe GZ. S. 98. Auch die körperlichen Symptome erotischer Erregung sind unverkennbar in der Beschreibung, die Canetti von seiner Mutter liefert: “Die Nasenflügel an ihren weiten Nüstern gerieten in heftige Bewegung, ihre großen Augen sahen nicht mehr mich ...”

²⁵⁹ GZ. S. 145.

²⁶⁰ ebd. S. 150. Voller Ironie berichtet Canetti über die Vorbereitung der Übersiedlung in die Schweiz, bei der der Herr Dozent behilflich war: “Seine akademischen Verbindungen und sein Bart würden ihren Eindruck nicht verfehlen.” GZ. S. 148.

²⁶¹ ebd. S. 106.

²⁶² GZ. S. 155. Der Bart wird bei der Vorstellung eines ehemaligen Lehrers, Herrn Professors Twrudy, in einem anderen Bezug erwähnt. In der kurzen Beschreibung ist auch sein Bart ein wichtiges Körpermerkmal, er ist aber in der Erinnerung des Jungen nicht negativ beladen: seine Art, “sich über den langen Bart zu streichen, [flößt] Respekt ein.” GZ. S. 124.

ist auffallend, wie wenig den Porträtisten das äußere Erscheinungsbild des Freundes interessiert. Er ist von Wotrubas Händen fasziniert:

“Mir stachen Wotrubas Hände in die Augen, länglich nervliche, kraftvolle, doch unerhört empfindliche Gebilde, wie Wesen für sich, mit eigener Sprache, der ich statt seinen Worten zuzuschauen begann, die schönsten Hände, die ich je gesehen hatte. Seine Stimme, die mir mit jenem einen Satz gefallen hatte, verließ mich, für den Augenblick, unter dem ersten Eindruck dieser Hände besagte sie nichts.“²⁶³

Canetti stellt hier die Sprache der Hände eindeutig über das gesprochene Wort und deutet damit an, dass Wotruba in seiner mit diesen Händen geschaffenen Kunst Dinge aussagt, die er mit Worten nicht auszusprechen vermag. Die Hände sind sein Instrument, in dem gleichzeitig die Möglichkeit des Schöpferischen und des Zerstörerischen gegeben ist. Seine Angst vor diesem Verborgenen zwingt ihn zu einer Umsetzung in die Darstellung, in die Kunst. Einmal schaute Canetti Wotruba zu, als er an der weiblichen Grabfigur für die Sängerin Selma Kurz arbeitete. So berichtet er über seine Eindrücke:

“Härte und Schwere fielen für ihn zusammen. (...) Es war ein Mord, den er einem vorführte. (...) Es war kein versteckter Mord, der verwischte Spuren zurückließ, er verübte ihn solange, bis er als Monument zurückblieb.“²⁶⁴

Der schöpferische Akt des Bildhauens bringt Canetti wieder seinem Hauptproblembereich der Macht näher. Im “Zerfleischen“ des Granits, im Ringen mit dem Stein sieht er eine Erscheinungsform “des Tötens“, die bei Wotruba trotz der Gewalttätigkeit des Vaters seiner Familie gegenüber und des Raubmordes seines Bruders durch die “Geduld der Hände“²⁶⁵ ins Schaffen transponiert wird. Dieser gesamte Gedankenkomplex findet sich in den Augen Canettis verwirklicht in der Figur des “Schwarzen Stehenden“. Er ist überzeugt davon, dass der “Schwarze Stehende“ um der hinten versteckten linken Hand willen entstand. Die Gewalt dieser Hände erschreckte ihn. “Es war ihr nichts Böses nachzusagen, aber sie war zu allem fähig.“²⁶⁶ Canetti spricht von Kain, dem mordenden Bruder, und sieht in der Hand der Basaltfigur Wotrubas die Angst, einmal töten zu müssen: “Dass er es nie getan hat, verdankte er dem Stein und diesmal, im “Schwarzen

²⁶³ AS. S. 94.

²⁶⁴ AS. S. 96.

²⁶⁵ In seinem “anthropologischen Studium“ der Masse und Macht widmet Canetti dem Körperteil “Hand“ ein Unterkapitel und erhellt deren Bedeutung für ihn: die Größe der Hände ist gerade in ihrem Doppelcharakter des Schaffenden und des Zerstörenden, d.h. in der Geduld und der Zerstörungssucht der Hände. MM. S. 233-243.

²⁶⁶ AS. S. 108.

Stehenden“, hat er, wenigstens für mich, zu verstehen gegeben, was ihn bedrohte.“²⁶⁷ Die Hand vereinigt in sich die verborgene Tiefe der Empfindungen, d.h. die Vergangenheit, und den Kampf des Menschen um eine Zukunft, in der er sich mit seinen “geduldigen“ Händen immer zur Wehr setzen kann.

Anna Mahler, die Canetti 1933 durch den Dirigenten Hermann Scherchen kennenlernte, nimmt im dritten Band der Lebensgeschichte eine zentrale Rolle ein. Sie verhilft mit ihrem “Augenspiel“ dem dritten Band zu seinem Titel. Anhand ihrer Augen entwickelt Canetti seinen Augenmythos: “Sie bestand aus Augen, was immer sonst man in ihr sah, war Illusion.“²⁶⁸ Annas Reduzierung auf ihre Augen wird an keiner Stelle als Ausdruck der eigenen Gefühle gesehen, sondern nur als Ausdruck ihrer Natur. Augen werden zu einem Beschreibungsmerkmal, signalisieren demnach Charaktereigenschaften und Grundzüge sowohl des beobachteten als auch des schauenden Menschen. Mit der Beschreibung des Augenmythos erstellt Canetti Beziehungen zu Ausführungen, die er in “Masse und Macht“ als Elemente des Begriffsfeldes Jäger-Machthaber-Opfer-Beute aufgeführt hat. Canetti flößt dem Leser offenbar das Gefühl ein, dass all die Personen, deren Augen er als Beschreibungsmerkmal aufweist, in Verbindung mit diesem Themenkomplex stehen. Anna ist allerdings ein Extremfall, denn sie “war ganz in den Augen enthalten und sonst beinahe stumm, ihre Stimme, obwohl sie tief war, hat mir nie etwas bedeutet.“²⁶⁹ Canetti sieht in ihr “den Augenmenschen, eine Existenzform, die sich bruchlos mit ihrem Beruf als bildende Künstlerin vereinbaren lässt.“²⁷⁰

4.2. Verschweigen, Wegsehen, Aussparen

So rückhaltlos Canetti seine Vorbilder *bewundern* kann²⁷¹, so radikal kann er sie in den Sand fallen lassen, wenn er die Zeit dafür gekommen glaubt. Zu seiner Rhetorik des Entwertens gehört nicht nur das Vergessen, das beseitigt, was einmal gewesen ist,

²⁶⁷ AS. S. 109.

²⁶⁸ ebd. S. 73.

²⁶⁹ ebd. S. 74.

²⁷⁰ siehe dazu: Geibig-Wagner, Gabriele: a.a.O. S. 192.

²⁷¹ Einige Beispiele dafür, wie Canetti ’bewundern’ kann: Karl Kraus’ Lesungen der *Letzten Tage der Menschheit* sind ihm “Höhepunkt des Daseins. Ich lebte von einer solchen Gelegenheit auf die andere hin,

sondern auch das Schweigen (bzw. das Verschweigen) und das Wegsehen. Durch diese Reduktionsvorgänge kann er unerwünschte Bereiche der Wirklichkeit unsichtbar machen. Er begreift sich als Schöpfer einer "Welt", die ihn als Person überleben wird²⁷², und als Machthaber über seine Figuren kann er unumschränkt über die Aufnahme in diese "Welt" verfügen.

Für den Leser der Lebensgeschichte fällt die Bedeutung der Mutter für ihren Sohn besonders ins Gewicht. Es ist auffällig, dass diese übermächtige Figur nach ihrer intensiven Anwesenheit in den ersten zwei Bänden im dritten Band fast völlig ignoriert wird. Darin zeigt sich der Versuch des heranwachsenden Individuums, sich von ihrer Macht zu lösen, wofür Canetti mit der Schuld der Mutter am Tod des Vaters auch eine Rechtfertigung findet. Genauso verfährt er mit seinem Vorbild Karl Kraus, dessen Wirkung auf seine persönliche und dichterische Entstehung Canetti nie leugnet. Im Augenspiel bekommen wir nur "Bruchstücke" über den Prozess der Loslösung von Kraus. Ein sichtbares Zeichen für Canettis Abwendung ist, dass Karl Kraus, eine dominierende Gestalt des zweiten Bandes, aus dem dritten Band eliminiert wird. In beiden Fällen sind die Aussparungen für den Leser unübersehbar, denn eine früher aufgebaute Erwartungshaltung wird nicht erfüllt.

Dass er in seiner Lebensgeschichte bestimmten Themen aus dem Wege geht, wirft ein Licht auch auf innere Regungen des Verfassers, die er so gerne zu verheimlichen versucht. In den drei Bänden seiner Lebensgeschichte geht der Heranwachsende mit den unterschiedlichen Spielarten der Sexualität auffallend sparsam um.

"Alles Erotische enthielt sie mir hartnäckig vor, das Tabu, das sie auf dem Balkon unserer Wiener Wohnung darauf gelegt hatte, blieb so wirksam in mir, als wäre es am Berg Sinai von Gott selbst verkündigt worden."²⁷³

Bernd Witte hat mit Recht darauf hingewiesen, dass das mütterliche Tabu im Gesamtwerk nach wie vor "strengste Gültigkeit" besitzt.²⁷⁴ Menschliche Liebe und

was sich dazwischen ereignete, lag in einer profanen Welt". FO. S. 121.; In den dreißiger Jahren begeistert er sich für Trakl; "kein Lyriker der Moderne hat mir soviel bedeutet". AS. S. 292.

²⁷² Siehe dazu Anm. 38.

²⁷³ GZ. S. 193.

²⁷⁴ Siehe Witte, B.: Der Erzähler als Tod-Feind. In: Text+Kritik 28. S. 72. Ergänzend sei noch erwähnt, dass *Die Hochzeit* nach Angaben Canettis aus einem einzigen Satz entstanden ist, den er dem Gespräch zweier älterer Frauen im Vorübergehen entnehmen konnte, und der am Ende des Dramas als letzter Satz der alten Kokosch, nachdem das Haus über ihr eingestürzt ist, wortwörtlich zitiert wird: "Und da hat er mich auf den Altar zogen und hat mich küsst und so lieb war er." Der Gegen-Satz zur Hochzeit. In: Wortmasken. S. 123. Dieser Satz rührt an dem tief eingprägten sexuellen Tabu, so kam es dazu, dass der junge Canetti ihn nie loswerden konnte.

Zuwendung wird übergangen, auch das Liebesverhältnis mit seiner Freundin und späteren Frau Veza bleibt seltsam abstrakt und unpersönlich. Ob es das von der Mutter verhängte sexuelle Tabu war, oder Canettis Angst, dass ihn etwas hätte verwirren können, kann man schwer sagen. Vielmehr ist anzunehmen, dass das Verschweigen der intimen Sphäre eine Schutzreaktion des Menschen seinem Gewissen gegenüber ist, der mit seiner Eifersucht den Beginn eines neuen Lebens für seine Mutter unmöglich gemacht hat.

Aus humorvoller Distanz schildert Canetti das Verfahren der Ausblendung im Zusammenhang mit der "Benedikt-Episode" im dritten Band. Seit September 1935 wohnt Canetti im Wiener Vorort Grinzing und muss beim täglichen Spaziergang am Haus Ernst Benedikts, des Herausgebers der "Neuen Freien Presse", vorbeigehen. Ernst Benedikt ist durch das große Vorbild Karl Kraus veranlasst eine Unfigur, mit der er nichts zu tun haben will, obwohl er ihn zu diesem Zeitpunkt persönlich auch nicht kennt.

"Ich fasste mich auf die übliche Weise. Ich belegte das Benedikt-Haus mit einem Bann und *sah es nicht*. Vom Fenster des Zimmers, in dem meine Bücher standen und der Tisch, an dem ich schrieb, (...) war es ohnehin nicht sichtbar. (...) Von *keinem* Zimmer der Wohnung, auch von den unbewohnten nicht, war es zu sehen. (...) Wenn ich aber die abfallende Straße in den Ort hinunterging, meist zur Tram, blickte ich ohne viel Überlegung so lange nach links, bis ich am Hause Nr. 55. vorüber war."²⁷⁵

Wie auch diese Episoden zeigen, neigt Canetti dazu, in die Realität einzugreifen, sie umzudeuten. Gerhard Melzer spricht sogar von einer "willkürlichen Verblendung" von Wirklichkeit²⁷⁶, d.h. der Autobiograph setzt allein die Kriterien für das, was im autobiographischen Text gezeigt oder zugedeckt wird. 1943 notiert Canetti in sein Tagebuch, dass er "verächtlich von der Wirklichkeit" denke: sie erinnere ihn an einen Urwald, der vor seinen Augen wachse, es ereigne sich alles in ihm, was zum Leben eines Urwaldes gehöre. "So muss ich mich vor zu viel Wirklichkeit hüten, sonst zersprengen mich meine Wälder."²⁷⁷

Aus Stolz und Bescheidenheit sieht Canetti von Lobpreisungen seiner eigenen Werke ab²⁷⁸, über die positive Aufnahme seiner Werke durch anerkannte Persönlichkeiten wird dennoch berichtet. Er schildert ausführlich die Wochen, in denen

²⁷⁵ AS. S. 207.

²⁷⁶ Melzer, Gerhard: Der einzige Satz und sein Eigentümer. In: Experte der Macht. S. 68.

²⁷⁷ PM. S. 54

²⁷⁸ "Am wahrhaftigen Dichter schätze ich, was er aus Stolz verschweigt."-meint Canetti in einer Aufzeichnung aus dem Jahre 1971.

er gespannt auf Dr. Sonnes Reaktion auf die *Blendung* wartete, die Erwartungshaltung des Lesers wird wiederum nicht erfüllt. Er erwähnt lediglich Sonnes Kommentar zusammenfassend, ohne etwas über Einzelheiten zu verraten²⁷⁹.

Der wirksame Mechanismus des Aussparens, Verschweigens und Übersehens (d.h. der Leerstellen) ermöglicht dem erzählenden Ich eine weitgehend auktoriale Position, in der er die Grenzen dessen bestimmt, was der Leser über den Schreibenden erfährt. So entsteht die symbolische Form des Textes, die von Distanzierungs- und Ordnungsbedürfnissen des Dichters geregelt wird.

4.3. Auflösung des chronologischen Erzählprinzips

“ich verneige mich vor der Erinnerung, vor jedes Menschen Erinnerung. Ich will sie so intakt belassen wie sie dem Menschen (...) zugehört.“²⁸⁰

Für den Charakter einer Autobiographie ist es bestimmend, auf welche Faktoren der Autor das Hauptgewicht legt. An diesem Punkt halte ich es für angebracht, dem Problem ‚Wahrheit und Fiktion‘ in der Autobiographie ein paar Worte zu widmen. Oft verlangt man von einem Autobiographen eine wahrheitsgetreue Erzählung seines Lebens. Agnes Heller, die Autorin des Interview-Romans *Bicikliző majom*²⁸¹, äußert sich im Nachwort des Romans über das Wesen der Memoiren und autobiographischen Schriften. Sie geht davon aus, dass jede Schrift - auch die Geschichtsschreibung - eine Fiktion ist. Sie beschreibt nämlich Ereignisse nicht aus “erster Hand“, sie stützt sich auf Chroniken und Erinnerungen anderer Autoren. Wenn jemand heutzutage seine Memoiren schreibt, geht er in die Bibliothek, nimmt alte Zeitungen hervor und schaut sich an, was damals passiert ist. Die Autorin lehnt diese Methode der Lebensbeschreibung strikt ab. Jemand hat sie nach der Erscheinung des Interview-Romans angerufen und wollte beweisen, dass bestimmte Ereignisse nicht so geschehen

²⁷⁹ Canetti erwähnt nur Sonnes Kommentar zur Romanfigur Fischerle (AS. S. 201.), aber die Zusammenhänge tieferer Art, die Dr. Sonne ihm enthüllt hat, behält er für sich. Auch Brochs Kommentare zum Drama *Die Hochzeit* (AS. S. 27.), sowie Musils Reaktion auf eine Lesung Canettis (AS. S. 256) werden knapp formuliert bzw. ausgespart.

²⁸⁰ FO. S. 288.

²⁸¹ Heller, Ágnes/Kőbányai János: *Bicikliző majom*. Budapest: Múlt és Jövő Könyvek Könyvkiadó. 1998. S. 393.

sind, wie es im Roman steht. Agnes Hellers Antwort war: “Hier steht Erinnerung Erinnerung gegenüber. Ich erinnere mich so, du anders.“²⁸² Derselben Meinung ist auch Roy Pascal. “Die Verfälschung der Wahrheit durch den Akt der erinnernden Besinnung“ hält Pascal für ein “so grundlegendes Merkmal der Autobiographie, dass man sie als deren notwendige Bedingung bezeichnen muss.“²⁸³ Eine Autobiographie schreiben würde dann nicht heißen, die Vergangenheit objektiv zu rekonstruieren (genauso bei Agnes Heller), sondern subjektiv aus der Perspektive der Gegenwart zu interpretieren²⁸⁴. Als praktische Unterstützung für diese theoretischen Ansätze bietet sich Erika Achermanns Bericht über ihre Reise²⁸⁵ nach Russe (Rustschuk) an. Sie hatte “Die gerettete Zunge im Gepäck” und versuchte nachzugehen, ob die von Canetti erzählten Lokalitäten heute noch existieren. “Es [la butica] lag an einer steilen Straße, die von der Höhe der reicheren Viertel Rustschuks stracks zum Hafen hinabführte.“²⁸⁶ - schrieb Canetti in seiner Erinnerung über die Straße Slavianska Ulica, in der sich das Geschäft des Großvaters befand. “Steil für ein Kind. Uns bringt sie nicht außer Atem.“ - empfand Erika Achermann.²⁸⁷

In dieser chamäleonartigen Gattung²⁸⁸, in der der Autobiograph für Augenblicke als Memoirenschreiber und Tagebuchschreiber fungiert²⁸⁹, kann es nur um eine persönliche, individuelle, intime Wahrheit des Autors gehen, die sich durch den “autobiographischen Pakt“²⁹⁰ realisieren lässt. Der Autor ist bestrebt – im Sinne dieses “Paktes“ - eine wahrheitsgetreue Darstellung seines Lebens zu geben. Diese Absicht

²⁸² ebd. Meine Übersetzung aus dem Ungarischen. S. 390. Hier formuliert sich eine Gedächtnisauffassung, die wir schon bei den im Kapitel 2. dargestellten Theoretikern gesehen haben. Paul Ricœur nennt diesen Wahrheitsanspruch für die Vergangenheit ein “endloses Wechselspiel von Vertrauen und Verdacht“. a.a.O. S. 23 f.

²⁸³ Pascal, Roy: Die Autobiographie: Gehalt und Gestalt. Stuttgart, Berlin: Kohlhammer, 1965. 90.

²⁸⁴ Vgl. dazu auch: Jean Starobinski ist ebenfalls der Meinung, dass die “Vergangenheit nie anders als von einer Gegenwart aus“ hervorgebracht werden kann. Starobinski, J.: Der Stil der Autobiographie. a.a.O. S. 201. Jan Assmann meint bei der Analyse des Gedächtnisvorganges auch: “Sie [die Vergangenheit, Verf.] wird fortwährend von den sich wandelnden Bezugsrahmen der fortschreitenden Gegenwart her reorganisiert.“ Assmann a.a.O. S. 41 f.

²⁸⁵ Sie begleitete Canettis 27jährige Tochter Johanna Canetti, die zum ersten Mal die Geburtsstadt des Vaters besuchte. Sie fuhren per Autobus von Sofia aus durchs Balkengebirge.

²⁸⁶ GZ. S. 11.

²⁸⁷ Achermann, Erika: Rosen aus Russe. In: Die Presse. 17. Juli 1999. Spectrum III.

²⁸⁸ So bezeichnet Georg Misch die Autobiographie. Misch, Georg: Begriff und Ursprung der Autobiographie. a.a.O. S. 40. Er meint, dass der Begriff Autobiographie “nichts über die literarische Form einer Schrift oder ihr Verhältnis zur schönen Literatur“ besagt, d.h. sie bewegt sich in den verschiedensten Formen wie Gebet, Selbstgespräch, Familienchronik, Lyrik und Beichte. Zur Definition der Gattung siehe noch: Misch a.a.O. S. 38.; Lejeune, Philipp: Der autobiographische Pakt. a.a.O. S. 214.

²⁸⁹ Vgl. dazu: Jean Starobinski a.a.O. S. 200.; Michaela Holdenried a.a.O. S.256.

²⁹⁰ Siehe dazu Kapitel 1.: Lejeune, Philipp: Der autobiographische Pakt. a.a.O. S. 214-257. Der Pakt versichert dem Leser die Identität von Autor, Erzähler und Protagonist, wobei für diese Einheit der Eigenname des Autors steht.

wird gleichzeitig durch den Namen des Autors auf der Titelseite des Buches und textimmanent durch den Namen des erzählenden Ichs gekennzeichnet. Die Autobiographie erinnert an das vergangene Leben. Die Erinnerung kann das Erlebte verfälscht wiedergeben und der Autor akzeptiert diese Tatsache. Goethe betonte bei der Erläuterung des einigermaßen paradoxen Titels *Dichtung und Wahrheit*, dass man “mehr die *Resultate* hervorheben müsste, so wie man sich das Vergangene jetzt denkt, als die *Einzelheiten*, wie sie sich damals ereigneten“²⁹¹.

Dem autobiographischen Werk von Elias Canetti wird von Seiten der Literaturkritik ein definitiver Platz in der Geschichte der autobiographischen Literatur zugewiesen. Viele Leser erwarten von der Autobiographie eines Schriftstellers die Erhellung seiner anderen Schriften. Canettis Werk leistet viel mehr. Ein Schriftsteller, dessen Absicht nicht nur die Aufzählung seiner Lebensereignisse ist, ordnet den “Stoff“ nach einem ästhetisch höher liegenden Prinzip. Wenn man die einzelnen Fakten und Personen bei Canetti genau recherchiert, erkennt man, dass Canetti sehr frei mit Namen und Fakten seiner Erinnerung umgegangen ist, dass er Namen verändert oder verwechselt hat, d.h. die Autobiographie in Sachen Fakten und Personen eine Erscheinung aufweist, die wir als *Wirklichkeitsschwund* bezeichnen könnten. Es wäre anzunehmen, dass hinter diesem Wirklichkeitsschwund nicht mangelndes Erinnerungsvermögen, sondern eine streng durchgeführte dichterische Absicht steht. Um dieser nachzugehen, möchte ich jetzt die chronologische Struktur der Geschichte der Jugend unter die Lupe nehmen.

Die gerettete Zunge ist in 5 Teile untergliedert. Ihre Titel entsprechen den jeweiligen Wohnorten des erzählten Ichs. In den Untertiteln der einzelnen Teile wird die jeweilige Aufenthaltsdauer durch Angabe von Jahreszahlen festgehalten, so dass der Aufbau in 5 Teile auf den ersten Blick eine chronologische Erzählung der Zeit zwischen 1905 und 1921 suggeriert. Diesem Anschein einer chronologischen Darstellung der ersten 16 Jahre wird innerhalb der einzelnen Teile ein vielfacher Bruch der Chronologie entgegen gesetzt. Im Eingangskapitel der Autobiographie wird ein Geschehen geschildert, das sich in einer Karlsbader Pension im Jahre 1907 ereignete. Erst im 2. Kapitel rückt Rustschuk, die Geburtsstadt - “wo ich zur Welt kam“ - in den Mittelpunkt der Darstellung. Wird im 5. Kapitel für die Geburt des Bruders das Jahr 1909

²⁹¹ Goethes Brief an König Ludwig I. von Bayern vom 12. Januar 1830. Zitiert aus den Anmerkungen zu “Dichtung und Wahrheit”. Bibliothek deutscher Klassiker. Bd. 8. Weimar, Berlin: Aufbau-Verlag 1981. S. 471.

angegeben, so folgt im 9. Kapitel ein Vorfall, der sich bereits 1908 am Wörthersee ereignet hatte. Ähnliche Uneinheitlichkeiten sind im Umgang mit Zeitangaben zu beobachten. Vielfach fehlen sie vollständig, manchmal erfolgen indirekte Angaben, oder es werden exakte zeitliche Fixierungen vorgenommen - z. B.: "die große Grippe-Epidemie nämlich im Winter 1918/19"²⁹² oder "Am 23. Dezember ging der "Junius Brutus nach Arosa ab"²⁹³. An einigen Stellen wird der Erinnerungsvorgang thematisiert: "Das nächste, was ich von mir sehe, ist das Fest der Beschneidung." Oder es werden Erinnerungslücken zugegeben: "Ich weiß nicht, wann genau die Titanic unterging"²⁹⁴; "An die letzten Tage in Wien kann ich mich nicht erinnern. Ich weiß nicht mehr, wie wir die vertraute Wohnung und den fatalen Balkon verließen"²⁹⁵; "verwunderlich erscheint mir heute, dass ich mich an nichts von dem erinnere, womit er mich staunen machte"²⁹⁶; "Ich vermag aber nicht zu bestimmen, wer dieses Verbot aussprach"²⁹⁷. Mit der häufigen Wiederholung der Erinnerungslücken bekennt sich der Autobiograph zu seiner Vergesslichkeit, er lässt aber nicht übersehen, welche Ereignisse in seinem Leben hervorragen, die er sogleich mit genauer Zeitangabe markiert²⁹⁸.

Der Erzählablauf nähert sich der Geschlossenheit, inneren Konsequenz und Prozesshaftigkeit der klassischen Autobiographie. Zu dieser Geschlossenheit trägt auch der Aufbau der einzelnen Bände in jeweils fünf Hauptteile bei, der mit einem fünfaktigen Drama verglichen worden ist.²⁹⁹ Dieser betont dichterische Akt führt im letzten Band *Das Augenspiel* wieder zum Durchbrechen des chronologischen Erzählablaufs und einer eher thematischen Gliederung. Durch die Auflösung des chronologischen Prinzips lässt Canetti die Verurteilung der Mutter und seine Bemühung um eine Versöhnung mit ihr deutlichst zum Vorschein kommen. Es ist interessant, wie neutral Canetti im vorletzten Kapitel des dritten Bandes "Hudba. Bauern tanzend" über ihren Tod berichtet: "Am 15. Juni 1937 starb meine Mutter"³⁰⁰. Dadurch, dass er den Tod der Mutter zeitlich vorausschickt, erscheinen die Schilderungen des Bauernzugs

²⁹² GZ. S. 200.

²⁹³ GZ. S. 232.

²⁹⁴ GZ. S. 59.

²⁹⁵ ebd. S. 149.

²⁹⁶ ebd. S. 197.

²⁹⁷ ebd. S. 252.

²⁹⁸ siehe dazu noch FO. S. 230.: "Am Morgen des 15. Juli 1927 war ich nicht wie sonst immer im Chemischen Institut in der Währingstraße (...)".

²⁹⁹ Vgl. Stieg, Gerald: Betrachtungen zu Elias Canettis Autobiographie. In: Manfred Durzak (Hg.), Zu Elias Canetti, Stuttgart 1983, S. 162.

³⁰⁰ AS. S. 289.

in Prag unter dem Zeichen des Abschieds³⁰¹. Erst im nächsten Kapitel erfahren wir, wie tief der Autor dieses schreckliche Ereignis erlebt und empfunden hat. Am Ende der Lebensgeschichte wird im Kontrast von Leben und Tod deutlich, wie Canetti seine Mutter gesehen hat (auch durch konkrete äußere Beschreibung) und wie er ihr Verhältnis rückblickend beurteilt. Der Bogen der persönlichen Entwicklung scheint auch wieder zum Anfang zurückzufinden; denn er führt von der Geborgenheit unter der Obhut der Mutter im ersten Band über die offene Feindschaft mit ihr im zweiten Band zur indirekten Anerkennung des Sohnes im dritten Band, der mit dem Tod der Mutter endet und den Bogen dadurch schließt, dass Canetti der sterbenden Mutter in Paris angeblich Rosen aus Rustschuk gebracht hat, damit sie sich mit ihm versöhnt. Die auktoriale Umstrukturierung wirkt in diesem Fall im Nachhinein konstruiert und ein wenig überfordert.

Unübersehbar ist das Desinteresse, das Canetti der Chronologie und der völligen Authentizität erinnerten Geschehens entgegenbringt. Ganz wenige erinnern sich detailhaft an die frühe Kindheit. Obwohl sich Canetti durch ein bewundernswertes Erinnerungsvermögen auszeichnet, gibt er öfters zu, dass er Kenntnisse über bestimmte Ereignisse hat, wie sie im Gedächtnis der Eltern erhalten geblieben sind. Der Anspruch auf Wahrheitstreue scheint für Canetti nicht im Widerspruch mit den selektiven und interpretierenden Mechanismen des Erinnerungsprozesses zu stehen. “Es gibt Zusammenhänge“ – meint Wilhelm Dilthey - “die ganz unabhängig von der Aufeinanderfolge in der Zeit, den direkten Beziehungen des Sichbedingens in ihr die Teile des Lebensverlaufs zu einer Einheit verknüpfen“³⁰². Obwohl der Autobiograph nur “ein unvollkommener Zeuge“³⁰³ seines eigenen Lebens zu sein vermag, kann seine Autobiographie durch seine Unzulänglichkeiten³⁰⁴ “zur Würde der Kunst“³⁰⁵ aufsteigen, d.h. eine poetische Wahrheit verkörpern.

³⁰¹ Ähnlich wie beim Tod des Vaters. Sein Tod wird zu Beginn jenes Kapitels erwähnt, das die Jahre in Manchester schildert, obwohl sein Tod in das Ende der in England verbrachten Zeit fällt. Die mehrfache Schilderung dieses Todes (GZ. S. 45/50) endet im Kapitel “Der Tod des Vaters. Die letzte Version”, welche Canetti erst dreiundzwanzig Jahre nach seinem Tod erfuh.

³⁰² Dilthey, Wilhelm: Das Erleben und die Selbstbiographie. In: Die Autobiographie: zu Form und Geschichte. S. 21.

³⁰³ Pascal, Roy: Die Autobiographie als Kunstform. S. 154.

³⁰⁴ wie z. B. Subjektivität, Vergesslichkeit, Desinteresse an Chronologie.

³⁰⁵ ebd. S. 155.

5. Canettis Porträtgalerie. Ausgewählte Beispiele

Im Verlaufe seiner Erzählungen und Betrachtungen bewegt sich der Autor immer weiter von der eigenen Person weg und wendet sich stets intensiver den anderen zu. Sein Interesse an Menschen war von Jugend an sehr intensiv. Dieses Interesse war größten Teils von seiner Mutter geprägt, die – vor allem nach dem frühen Tod des Vaters - regelmäßig mit dem Sohn literarische Gespräche führte.

“Ich kann diese Gespräche nicht mehr im Einzelnen wiedergeben, denn ich bestehe zum guten Teil aus ihnen. Wenn es eine geistige Substanz gibt, die man in frühen Jahren empfängt, (...), von der man nie loskommt, so war es diese. Ich war von blindem Vertrauen zur Mutter erfüllt, die Figuren, über die sie mich befragte, (...), sind so sehr zu meiner Welt geworden, dass ich sie nicht mehr auseinandernehmen kann. (...) Seit dieser Zeit, also seit meinem zehnten Lebensjahr, ist es eine Art Glaubenssatz von mir, dass ich aus vielen Personen bestehe, deren ich mir keineswegs bewusst bin. Ich denke, sie bestimmen, was mich an Menschen, denen ich begegne, anzieht oder abstößt.”³⁰⁶

Menschen werden für Canetti zu einer Art Speise, die sich ihm in Form unterschiedlicher Erfahrungen darbieten. Wie schon aus den bisherigen Überlegungen

hervorgegangen ist, bedeutet für Canetti die Einheit von Leben und Werk das "Gefühl der absoluten Verantwortung" für die Menschheit, wobei der Literatur und dem Literaten eine unheimlich große Rolle zukommt. In dieser Einheit betrachtet er andere Dichter, Zeitgenossen vor allem, d.h. die Beurteilung eines Werkes ist bei ihm nicht trennbar von der Lebens- und Arbeitsweise des betreffenden Künstlers. Seine Verehrung gilt denjenigen, denen die Literatur "heilig"³⁰⁷ war, "die sich's mit der Literatur schwermachten"³⁰⁸, darunter vor allem Robert Musil, Hermann Broch, aber auch Isaak Babel.³⁰⁹ Generell kann man sagen, dass er diejenigen verachtet, die "für Popularität und ordinären Erfolg"³¹⁰ massenhaft produzierten. Aus der Fülle der Beispiele möchte ich solche literarischen Persönlichkeiten auswählen, denen Canetti selbst einen größeren Raum in der Autobiographie gegeben hat. Einigen von ihnen widmet er sogar einzelne Kapitel - wie Kraus, Musil, Broch, Brecht, Dr. Sonne.³¹¹

Die Kriterien für die moralische und/oder literarische Bewertung bleiben oft im Hintergrund, ihnen liegen "ästhetische Vorlieben und kulturtheoretische Vorentscheidungen"³¹² zugrunde. In *Masse und Macht*, in Aufzeichnungen und Essays fixiert Canetti eine Definitionsbasis, mit deren Hilfe er imstande ist, die einzelnen Personen seiner Autobiographie in sein Denkraster einzuordnen. So, wie er die einzelnen Menschen "definiert", entsteht nicht nur ein allgemein verständliches Bild, sondern ein Porträt, das auf Canettis spezifisches Denken abgestellt ist. Für die prägnanten Porträts ist charakteristisch, dass der Sich-Erinnernde das Eigentümliche eines Menschen anfangs nicht von innen, vom "Psychologischen", sondern von außen, vom "Habitus" her zu ergreifen versucht. Dies deutet Martin Bollacher an, wenn er schreibt:

"Das scheinbar Nebensächliche – mimische, gestische, körperliche Merkmale – gewinnt in der Wiedergabe durch den unbestechlichen Beobachter eine erhellende, ja entlarvende

³⁰⁶ Die gerettete Zunge S. 127

³⁰⁷ FO. S. 273. Im konkreten Fall ist Isaak Babel gemeint.

³⁰⁸ AS. S.163.

³⁰⁹ Vgl. dazu die 'quantitative Analyse' Beatrix Kampels: "Von den insgesamt 111 genannten Schriftstellern steht Canetti 13 misstrauisch bis ablehnend gegenüber. Es sind dies: Altenberg, Blei, Borchardt, Brecht, Heine, Hofmannsthal, Emil Ludwig, Scott, Friedrich Stoltze, Wedekind, Werfel, Zuckmayer und Stefan Zweig." In: *Experte der Macht* S.105f.

³¹⁰ AS. S.163.

³¹¹ "Karl Kraus und Veza" FO. S.64.; "Musil" AS. S.159. "Auge und Atem" (Broch) AS. S.23.; "Brecht" FO. S.253.; "Sonne" AS. S.131.

³¹² Kampel, Beatrix a.a.O. S.103.

Bedeutung, die die Wirklichkeit des Konkreten auf eine andere, verborgene Wirklichkeit hin erweitert.³¹³

Das Konzentrieren auf das "scheinbar Nebensächliche" wird bei Canetti dadurch verstärkt, dass es ihm im Weiteren nicht nur darauf ankommt, ein genaues, differenziertes Bild von Gestalt und Gesicht zu geben, sondern dass ihm die Einheit der Persönlichkeit, ihre lebendige Gegenwart als umfassender Gesamteindruck wichtig wird. Seine Beschreibungen von optischen Eindrücken sind oft als nach innen weisende Zeichen zu verstehen: Körperhaltung, Tierassoziationen, Hervorhebung von Körperteilen. In Canettis Verfahrensweise existiert außer den eben erwähnten Beschreibungskriterien eine weniger direkte Darstellungsweise, in die er seine eigenen Werteinheiten einfließen lässt. In den ausgewählten literarischen Porträts, die ich im Folgenden genauer untersuchen möchte, wird diese für Canetti typische Verfahrensweise beim Erfassen einer Person sehr deutlich dargelegt. Wichtig ist für ihn, dass er in der Gegen- und Nebeneinanderstellung mit zeitgenössischen Schriftstellern und mit denen früherer Epochen danach trachtet, die eigene Position als Schriftsteller zu bestimmen. Die Beschäftigung mit Büchern und Repräsentanten des literarischen Lebens bildet ohnehin eine Leitlinie in seiner lebensgeschichtlichen Erzählung, in der er nie vergisst, den Leistungen der Literatur seine Huldigung darzubringen.

5.1. Die "innere Gliederung und Härtung durch Karl Kraus"³¹⁴

"An Karl Kraus verdorrt"- schreibt Canetti 1974 in einer Aufzeichnung – "alle die Zeit, die ich nicht mehr habe, für ihn verwendet."³¹⁵ Diese düstere Aufzeichnung bildet nur den Punkt am Ende eines Prozesses, der sich in Canetti während langer Jahre abgespielt hat und der den Weg von der "Schule des Hörens" zur "Schule des Widerstands" schildert. In seinem Essay *Karl Kraus, Schule des Widerstands* schreibt Canetti es der "Vehemenz der jungen Jahre"³¹⁶ zu, dass ein Vorbild das andere vertreibt. "Sobald er einen enttäuscht, zerrt man ihn von der Höhe herunter und zertrümmert ihn ohne Bedenken."³¹⁷ Seit seiner Ankunft in Wien, dem Frühjahr 1924, war er in jeder

³¹³ Bollacher: "ich verneige mich vor der Erinnerung". a.a.O. S.255.

³¹⁴ GdU. S.25.

³¹⁵ GdU. S.24.

³¹⁶ GdW. S.42.

³¹⁷ GdW. S.42.

Vorlesung von Karl Kraus gewesen und erhob den Mann, der ihm "Glaube und Gesinnung"³¹⁸ war, bis in den Stand eines Gottes³¹⁹ und ließ ihn – seiner früheren Prophezeiung entsprechend – in den Sand fallen. Es handelt sich aber um einen Prozess, der sich über Jahre erstreckte und über dessen Phasen nur sporadisch berichtet wird.³²⁰ Die Beschreibung von Kraus bewegt sich in den letzten zwei Bänden der Autobiographie zwischen zwei Polen, einerseits seiner Einordnung als Gott und andererseits der allmählichen Enttäuschung.

Das Porträt von Kraus ist insofern auffallend, als Kraus damit eine Begleitfunktion zugeschrieben wird. Er wird nicht punktuell vorgeführt, sondern mit kurzen Bemerkungen im Laufe der Lebensgeschichte präsent gehalten. Selbst in dem Kapitel, das die Bekanntschaft mit Kraus einführt, geht es zur gleichen Zeit um eine zweite wichtige Person, um die spätere Ehefrau Veza. Kraus tritt nur selten konkret in den Vordergrund, vielmehr wird über seinen Einfluss auf Canettis Denken berichtet. Zum ersten Mal taucht der Name Karl Kraus bereits in *Die gerettete Zunge* auf, als Canetti im Rahmen seiner Feindschaft mit seinem Mitschüler Deutschberger seiner späteren Kraus-Anhängerschaft gedenkt.³²¹ Der erste direkte Kontakt zu Karl Kraus kam 1924 zustande, als er 19jährig wieder in Wien lebte. Karl Kraus lernt der Leser - genauso wie Canetti selbst - aus der Erzählung Bekannter kennen.

"Der Name aber, den ich bei den Asriels am häufigsten hörte, war der von Karl Kraus. Das sei der strengste und größte Mann, der heute in Wien lebe. (...) In seinen Vorlesungen greife er alles an, was schlecht und verdorben sei."³²²

Durch die Familie Asriel erfährt er von den berühmten Kraus-Vorlesungen und vom Kampfblatt "Die Fackel", in der er seinen kompromisslosen Pazifismus verkündete³²³. Die erste persönliche Begegnung findet in der 300. Lesung von Kraus statt; Kraus wird indirekt, durch seine Sprache und die Reaktionen des Publikums, vorgestellt. Damit

³¹⁸ FO. S.258.

³¹⁹ "Ich war erdrückt von der Vorstellung, am Tische eines Gottes zu sitzen." FO. S. 258 f.

³²⁰ "Ich glaube, dass er damit meinen Glauben an Karl Kraus zum ersten Mal erschütterte." FO. S. 278.; "Ich spürte damals, bevor es ganz geschehen war, eine Wende, die sich Karl Kraus gegenüber in mir vorbereitete." AS. S. 113., "Erst heute weiß ich, dass mir ohne das tägliche Beisammensein mit Sonne die Loslösung von Karl Kraus nie gelungen wäre." AS. S. 144 f.;

³²¹ Siehe das Kapitel "Die Auffindung des Bösen. Festung Wien".

³²² FO. S.65. Wie er aber auf den Namen Karl Kraus reagierte, kündigt bereits den späteren Konflikt an. (Siehe dazu Anm. 81.)

³²³ Wie sehr Canetti seine von der Mutter eingeprägte Kriegsfeindschaft in Kraus' Werk und Handeln wiedergefunden hat, zeigt sich auch in seiner Aufzeichnung aus dem Jahre 1974: "(...) niemand [hat] die Natur des modernen technischen Krieges so vollkommen und in all seinen Facetten erkannt wie er, dass er ihn von seinem Anfang bis zu seinem Ende mit gleicher Kraft bekämpft hat, nicht erst als Konvertit der Niederlage, wie die meisten anderen." (GdU. S.26.)

schaft Canetti eine Distanz zu dem Berichteten und stellt sich dem geschilderten Phänomen zuerst eher ablehnend entgegen. Kraus selbst wird rasch und oberflächlich beschrieben. Den Autor interessiert mehr die Reaktion der Zuhörerschaft, die Begeisterung der applaudierenden Menschen, die sich ihrem Idol völlig hingeben.

„Ihn selbst sah ich schlecht, ein Gesicht, das sich nach unten hin verjüngte, ein Gesicht so beweglich, dass es auf nichts festzulegen war, eindringlich und fremdartig, wie das eines Tieres, aber ein neues, anderes, keines, das man kannte. Fassungslos war ich über die Steigerungen, deren diese Stimme fähig war, der Saal war sehr groß, aber es war dann ein Beben in ihr, das sich dem ganzen Saale mitteilte.“³²⁴

Er bewunderte in dieser ersten Phase Kraus' Verwandlungskünste, die dieser strategisch einsetzte, um seine Opfer zu ergreifen. Canetti stellt Kraus dar, wie er ihn selbst in diesem Moment sah: ein Vortragender in einiger Entfernung, schlecht sichtbar, dominant durch seine Stimme. Canetti verzichtet auf jedes physiognomische Detail, im späteren Verlauf der Lebensgeschichte erfährt der Leser auch nur soviel, dass er genauso aussieht wie Dr. Sonne.

„Dann staunte ich über das wohlbekannte Gesicht von Karl Kraus. Dass er es nicht war, wusste ich.“³²⁵

Die persönliche Begegnung kam unerwartet und unvorbereitet während seines Berlinaufenthaltes im Jahre 1928. Zu einer Annäherung kommt es nicht, wohl aber zu einer genauen Beobachtung des verehrten Menschen:

„Er war ganz anders, als ich ihn von den Vorlesungen her kannte. Er schleuderte keine Blitze, er verdamnte niemand. Von allen (...) war er der Höflichste. Er behandelte jeden, als sei er ein ungewöhnliches Wesen, und klang fürsorglich, als versichere er ihm seines besonderen Schutzes. Man fühlte, dass niemand seiner Beachtung entging, so büßte er nichts von der Allwissenheit ein, die man ihm zudachte. Doch stellte er sich mit Absicht hinter den andern zurück, einer unter Gleichen, friedlich, auf ihre Empfindlichkeit bedacht. (...) Ich erwartete Ungeheures von ihm, und es kamen Artigkeiten. Jeden am Tische behandelte er mit Zartgefühl, aber mit Liebe, als wäre er sein Sohn, behandelte er Brecht, das junge Genie – sein *erwählter* Sohn.“³²⁶

In dieser Beschreibung werden Erwartung und Vorstellung des Jüngers mit der menschlichen Realität des ‚Gottes‘ konfrontiert. Statt Strenge erlebt er Freundlichkeit, statt Distanz Zuwendung und Rücksicht. Er betrachtet seinen ‚Meister‘ weiterhin als Gott, jetzt aber in seiner Verbindung mit Brecht. Hier ist er wieder der Gott, welcher sich seinen Sohn erwählt. Das Problematische an diesem Bild ist die Person des Sohnes:

³²⁴ Die Fackel im Ohr. S. 70.

³²⁵ AS. S. 111.

³²⁶ FO. S.259.

dass gerade Brecht in der Rolle des Gottessohnes erscheint, ist für Canetti ein Zeichen von Kraus' Fehlbarkeit, was ihm Zweifel einflößt. Die ersten Samen des Zweifels hat der Rezitator Ludwig Hardt ausgestreut, den Canetti ebenfalls in Berlin kennenlernte. Auch er war früher mit Kraus befreundet gewesen und hatte Stücke aus den "Letzten Tagen der Menschheit" vorgelesen, aber nach einem Streit hat er sich von diesem abgewandt. Von ihm hat Canetti Heine-Gedichte gehört, die von Kraus mit strengem Verdikt belegt worden waren, und trotz der Verbote und Drohungen war er von der Wirkung tief beeindruckt. Die von Kraus in ihm errichteten Dämme hat Canetti bis zu diesem Augenblick nie in Frage gestellt. Diese bedingungslose Hingabe³²⁷ verrät die Unreife seiner Hörigkeit, der das freie Denken von Veza gegenübergestellt wird. Auch sie ist eine Anhängerin von Kraus, die aber ihre Unabhängigkeit bewahrt hat: sie billigt das von Kraus Gesagte, aber "sie lasse sich von ihm nicht vorschreiben, was, man lesen dürfe und was nicht".³²⁸ Veza bildet den Gegenpol zur Canettis Bereitschaft zur Unterwürfigkeit, sie besteht auf ihrer subjektiven Unabhängigkeit und mit ihrem Griff zur Bibel lehnt sie es ab, einen Menschen zum Gott werden zu lassen. Wie mit der Mutter war er auch mit Karl Kraus symbiotisch verbunden, so konnte er sich ihnen gegenüber nicht anders als scharf abgrenzen. Canetti erlebt in Bezug auf Karl Kraus das Bedürfnis nach Befreiung und Loslösung, das sich erst durch die Bekanntschaft mit Dr. Sonne realisieren lässt.

Auf drei Gebieten fühlte sich Canetti besonders stark von Karl Kraus angezogen: in seinem durchaus religiös zu nennenden Verhältnis zur Sprache und zur Literatur und in seiner Verantwortung für die Menschheit, die sich in seiner pazifistischen Tätigkeit in Wort und Tat ausdrückte³²⁹. Dementsprechend erlebte er seine Enttäuschung dreifach. Die Schule des Hörens, das Hörenlernen war für den jungen Canetti eine Erfahrung, die ihn fesselte. Canetti bewunderte Kraus, suchte nach dem Ursprung seiner Wirkung, nannte ihn seine "eigentliche Universität", was auch der Titel des zweiten Bandes *Die Fackel im Ohr* erkennen lässt. Von ihm hat Canetti als Literat gelernt, die Sprache als satirisches Mittel zu benutzen. Dieser Punkt ist gleichzeitig der Grund seiner späteren Abwendung von diesem übermächtigen Vorbild. Es wird in dem Essay *Warum ich nicht*

³²⁷ Canetti bekennt sich zu dieser Neigung im *Augenspiel*: "Es war eine tief eingreifende Wandlung meines seelischen Haushalts, in dem Verehrung immer eine zentrale Rolle gespielt hat". AS. S.114.

³²⁸ FO. S.150.

³²⁹ Davon, dass diese Tätigkeit von Kraus nicht ganz ohne Anerkennung blieb, zeugt die Tatsache, dass eine Gruppe französischer Professoren ihn mehrfach vergeblich für den Literatur-Nobelpreis vorgeschlagen hat, mit dem Hinweis darauf, dass er auch für den Friedens-Nobelpreis in Frage käme. (Deutsche Dichter a.a.O. S.575.)

wie *Karl Kraus schreibe* anschaulich geschildert. Karl Kraus übte als Machthaber eine Art Diktatur über seine Anhänger und Zuhörer aus, so dass sie unwillkürlich die von Kraus missbilligten Personen zu Ausgestoßenen und Geächteten werden ließen. Canetti als Satiriker war nie ein Menschenverächter und er lehnte die Methode der Anprangerung, Auspeitschung und Bestrafung durch die Sprache strikt ab. Um die Erfahrungen der Nazizeit und des Zweiten Weltkrieges reicher als der 1936 verstorbene Karl Kraus, ist Canetti nicht mehr so tief von der moralischen Wirkung der Literatur überzeugt. Er zweifelt zwar niemals an ihrer Aufgabe, versteht sie aber eben mehr als einen Dialog, und nicht wie Karl Kraus als ein Gebot. Sosehr ihn Kraus' Reaktion auf die Ereignisse vom 15. Juli 1927 beeindruckten³³⁰, war er von Kraus' Entscheidung für die konservative Regierung Dollfuß im Februar 1934 tiefst enttäuscht.³³¹ Kraus sprach sich für die Regierung Dollfuß aus, da er glaubte hier die einzige Alternative zum Nationalsozialismus Hitlers zu finden³³². Canetti sah in dieser Entscheidung nur Inkonsequenz und Verrat an seinen früheren Idealen. Selbst überzeugt von der Ausweglosigkeit eines Kampfes auf politischem Terrain, wünscht er sich Kraus – so wie Dr. Sonne ist – schweigend. Kraus hat nicht rechtzeitig erkannt, dass jedes öffentlich gesprochene Wort in der gegebenen Situation zu einer Überflüssigkeit wird. Er gehorchte nur seiner inneren Natur - seiner Hartnäckigkeit, seiner inneren Unabhängigkeit und völligen Identifikation mit dem, was er jeweils tat -, wodurch er Jahre hindurch einen so breiten Kreis von Intellektuellen in seinem Bann halten konnte. Eben diese Charaktereigenschaften gestatten ihm diesmal kein Schweigen und führen schließlich zu Desinteresse und Vergessen seitens des Publikums.

Ein sichtbares Zeichen für Canettis Abwendung ist, dass Karl Kraus, der im zweiten Band eine dominierende Gestalt war, im dritten Band nur andeutungsweise erwähnt wird. Vor seinem eigentlichen Tod starb er für Canetti einen geistigen Tod, sein physisches Sterben ist für ihn bedeutungslos.³³³ Wenn er sich durch Abraham Sonne von Karl Kraus zu lösen vermag, so ist dies jedoch keine absolute Absage.

³³⁰ Vgl. Abschnitt 3.1.1.3., Anm. 53.

³³¹ So reflektiert Canetti über den Ursprung seiner tiefen Enttäuschung: "(...) das Letzte, Schreckliche, das geschehen war, wenige Jahre vor seinem Tod, war unerklärlich und muss unerklärlich bleiben. (...) es war die tiefste Enttäuschung an einem großen Geiste, die ich in meinen dreißig Jahren je erlebt hatte, eine Wunde, so schwer, dass sie auch in weiteren dreißig Jahren nicht heilen würde." AS. S.270.

³³² Mehr zu Kraus' Reaktion auf den Nationalsozialismus und auf die Rolle Hitlers finden wir bei Sauerland, Karol: *Wie wird und bleibt man als Intellektueller eine unabhängige Instanz?* a.a.O. S.191-202.

³³³ Ludwig Hardts gutgezielter Satz berührt bei Canetti eine alte Wunde: "Sie haben Ihr Idol verloren und waren nicht einmal beim Begräbnis!" AS. S. 269.

Canetti kommt später in Essays und in Aufzeichnungen mehrmals auf den ehemals so Hochverehrten zurück. Unbestritten bleibt für Canetti, was er von Kraus gelernt hat: das Zuhören, das Gefühl für Sprache, für Worte und auch für die Verantwortlichkeit des Sprechens, was bewirkte, dass er nach Menschen suchte, die mitteilen und nicht nur schwätzend aneinander vorbei plappern.

Wenn man das von Canetti gezeichnete Kraus-Porträt überblickt, so sieht man, dass er ihn einem Menschentypus zuordnet, den er an keiner Stelle definiert, sondern vielmehr in seiner Wirkung demonstriert. Canetti weist Kraus als Machthaber aus, als Mächtigen durch das Wort. Mit seiner bewusst eingesetzten Zitattechnik erreicht er eine Angleichung an den Gegner, um die Verurteilung und die verbale Vernichtung des Angegriffenen umso effektvoller zu inszenieren. Für ihn war Ruhe kein Heiligtum, ihm war es wichtig, die Polemiken bis zu Ende auszutragen. An Kraus demonstriert er die hypnotisierende Wirkung dessen, der Macht hat und sie ausübt. Der Autobiograph zeigt aber vor allem sich selbst, wie er in die von Kraus regierte Masse eintaucht, im Zustand tiefster Verehrung. So wird Kraus für Canetti zum Repräsentanten für das Verhältnis Masse und Macht, indirekt, so wie er sich an ihn erinnert – aus der Perspektive seiner Anhänger, z.B. der Asriels, aus seiner eigenen absolut hörigen Perspektive und aus der Sicht der unabhängigen Hörerin Veza. Da Canetti selbst die Macht ablehnt, ist seine Entfremdung von Karl Kraus unvermeidbar. Die Loslösung erschwert aber, dass er Kraus als Ganzes nicht ablehnen kann. Die Zeit der Anhängerschaft hat ihre Spuren hinterlassen, sie ist heute noch von Bedeutung.

“Aber wie hätte ich den Mann verleugnen können, dem ich *Die letzten Tage der Menschheit* und unzählige Vorlesungen von Nestroy verdankte, des 'Lear', des 'Timon', der 'Weber'. (...) nie und unter keinen Umständen würde ich verleugnen, was Karl Kraus mir bedeutet hatte. Ich hatte ihn nicht überschätzt, niemand hatte ihn überschätzt, er hatte sich gewandelt und war, das nahm ich an, an den Folgen dieser Wandlung gestorben.“³³⁴

Canetti bemüht sich trotz aller Abwendung Karl Kraus gerecht zu werden, so sind auch die Essays zu verstehen, in denen Canetti sein Verhältnis zu Kraus aufzuarbeiten versucht. So schreibt er 1965 den Essay *Karl Kraus, Schule des Widerstands*. Canetti stellt sein grundsätzliches Verhältnis zu Kraus dar, indem er sich zunächst zu Bedeutung und Rolle eines Vorbildes äußert. Er lässt die Götzen-Verehrer-Beziehung so lange gelten, bis ihm Freiraum für eine eigene Entwicklung entsteht. Er betont besonders intensiv, dass er sich der Diktatur von Kraus freiwillig unterworfen hatte, aus

³³⁴ AS. S. 270.

Hang zur Verehrung, um ein Vorbild zum Götzen zu machen, von dem er sich schließlich selber befreien konnte.

“Denn ich habe damals wirklich erlebt, was es heißt, unter einer Diktatur zu leben. Ich war ihr freiwilliger, ihr ergebener, ihr leidenschaftlicher und begeisterter Anhänger.(...) Es war trotzdem keine ganz ergebnislose Diktatur, und da ich mich selber unterworfen und mich schließlich auch selber von ihr zu befreien vermochte, habe ich kein Recht, sie anzuklagen. Auch ist mir durch meine Erfahrung von ihr die Unsitte des Anklagens anderer gründlich verleidet.“³³⁵

Offenbar fällt es Canetti nach wie vor schwer, Kraus' Persönlichkeit zu erfassen. Er verbirgt nicht die Vorteile seiner Tätigkeit, die einmalige Wirkung seiner Lesekunst, von der “tausend Menschen gelähmt“³³⁶ da saßen, seine leidenschaftliche Kritik in der Sphäre der Moral und der Literatur. Canetti ist nicht überzeugt davon, dass der Zweck die Mittel heiligt. Aus der Retrospektive sieht er ganz deutlich Kraus' Methoden als Machthaber, als Jäger, der seine Opfer mit allen Mitteln erlegen möchte, wobei der Schwerpunkt auf dem *Urteil* liegt.

“Es hat Jahrzehnte gedauert, bis ich begriff, dass es Karl Kraus gelungen war, eine Hetzmasse aus Intellektuellen zu bilden, die sich bei jeder Lesung zusammenfand und so lange akut bestand, bis das Opfer zur Strecke gebracht war.“³³⁷

Auf der Suche nach dem Krausschen Wirkungsmechanismus gelangt Canetti zu einem Ergebnis, das sehr viel über die Entwicklung einer Persönlichkeit, eines Dichters verrät. Die machtvolle Einverleibung der Urteilskraft, die “Einschrumpfung des Willens, *selbst* zu urteilen“³³⁸, löst dann eine Gegenreaktion aus: wenn man fühlt, dass man nichts Eigenes hat, man nicht selber ist, “beginnen seine verborgenen Kräfte sich zu regen“³³⁹. Er kommt durch eine allgemeine Formulierung zu der Einsicht, dass – so wie er früher aus Kraus' Vorlesungen bestand – seine Person aus dem Widerstand entstanden ist. Für den aufmerksamen Leser wird deutlich, dass die Vorsicht, mit der er Kraus behandelt, eine Kritik des “Ichs“ von damals ist, der sich seiner Verehrung so vorbehaltlos hingeeben hatte.

In seinem Essay *Der neue Karl Kraus*³⁴⁰ macht Canetti einen letzten Versuch, das von Kraus gezeichnete Bild zu erweitern, indem er über den Briefwechsel zwischen Kraus und Sidonie von Nádhérny von Borutin schreibt. Canetti versucht aus diesen

³³⁵ GdW. S. 52.

³³⁶ ebd. S. 47.

³³⁷ GdW. S. 44f.

³³⁸ ebd. S. 51.

³³⁹ ebd. S. 52.

³⁴⁰ Es ist ein Vortrag, gehalten 1974 in der Berliner Akademie der Künste.

Briefen – so wie in der Analyse der Kafka-Briefe³⁴¹ - die Lebens-Realität von Kraus zu rekonstruieren, d.h. die Beziehung der beiden herzustellen. Zunächst bestätigt er ihn in der Rolle des Machthabers. Seine “Mordgelüste“³⁴² zeigen sich im Angriff gegen ganze Gruppen von Menschen, “mit einem Hass, der unter anderen Umständen (...) bis zum Tod führen würde.“³⁴³ Mit der Veröffentlichung der privaten Briefe glaubt Canetti einen Schlüssel zu Karl Kraus gefunden zu haben. Er belässt ihn in der Rolle des geistigen Herrschers, der sich aber um der geliebten Frau willen demütigenden Bedingungen aussetzt, seine Liebe verheimlicht. Canetti versucht Kraus durch die Briefe näher zu kommen, durch die Aufdeckung der privaten Sphäre. Die Ambivalenz seiner Gefühle wird aber wieder deutlich: er sieht den Kämpfer, den Krieger Kraus als den größten Gegner des Krieges, der in *Die Letzten Tage der Menschheit* die Unterdrücker erbarmungslos angreift und sich nicht darum kümmert, dass auch er ins Gefängnis kommen kann. Zum anderen aber eröffnet sich aus den Briefen eine persönliche Dimension des verletzbaren Menschen, der die von ihm geliebte Welt als die seine betrachtet und dafür genauso kämpft wie gegen die verächtlichen Umstände.³⁴⁴

Somit erweitert sich das Kraus-Porträt von Canetti zu einem Ganzen, in dem der Verehrer sich aus der zeitlichen Entfernung heraus bereit erklärt hat, das Vergangene zu überschauen und gerecht zu beurteilen. Im Porträt von Karl Kraus ist auch Canetti selbst zu entdecken, ein junger Schriftsteller, der über den Trümmern seines ehemaligen Vorbildes seinen eigenen Weg eingeschlagen hat.

5.2. Abraham Sonne, der gute Mensch

Dr. Sonne ist die vielleicht geheimnisvollste Gestalt im dritten Band der Autobiographie³⁴⁵. Über ein Jahr hat Canetti den schweigend im Caféhaus Sitzenden

³⁴¹ Der andere Prozess. Kafkas Briefe an Felice. München: Hanser, 1969 (Reihe Hanser 23); erschienen auch in: Das Gewissen der Worte. S. 78-169;

³⁴² GdW. S. 256.

³⁴³ ebd.

³⁴⁴ Siehe dazu noch Dagmar Barnow: Elias Canetti. S. 99.

³⁴⁵ Zur Person Abraham Sonne finden wir Angaben in neueren Nachschlagewerken wie: Siglinde Bolbecher, Konstantin Kaiser (in Zusammenarbeit mit Evelyn Adunka, Nina Jakl, Ulrike Oedl): Lexikon der österreichischen Exilliteratur. Wien, München: Deuticke 2000; Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Hg. von Andreas B. Kilcher. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000; Es erschien ein Gedichtband von Abraham Sonne: Es entfernten sich die Dinge. Gedichte und Fragmente. Gedichte in Deutsch und Hebräisch. Der Band enthält alle Gedichte des großen Dichters mit dem schmalen Werk. Einige

beobachtet, der ihm durch seine Ähnlichkeit mit Kraus aufgefallen war. Sein Bild entsteht vom ersten Augenblick an aus der Gegenüberstellung mit Karl Kraus. Canetti lernt Dr. Sonne durch Hermann Broch, zu dessen Freundeskreis beide gehörten, persönlich kennen. Später, als er sich täglich mit ihm trifft, um zwei Stunden lang sein aufmerksamer Zuhörer zu sein, ist es Robert Musil, mit dessen "Mann ohne Eigenschaften" er das gesprochene Wort Dr. Sonnes gleichsetzt.³⁴⁶ In seiner Darstellung wird deutlich, dass er Dr. Sonne an die Spitze all derer setzt, die er verehrt:

"der bedeutendste Geist und Mensch, dem ich je begegnet bin. Sonne lebte ganz verborgen, jedem Ehrgeiz abgeneigt, ein Gelehrter auf vielen Gebieten ohne Anspruch auf irgendeines, von einer Gerechtigkeit und Präzision des Urteils, die ihn zum verehrten Ratgeber fast aller Menschen machte, (sehr viele waren es ja nicht), die damals in Wien auf ihrem Gebiet etwas Neues versuchten. Ich hoffe immer, dass ich ihn noch einmal so darstellen werde, wie es ihm gebührt. Sollte ich aber vorher sterben, so wird man ihm in meinem Nachlass immer wieder begegnen."³⁴⁷

Abgesehen davon, dass er im Gesicht von Dr. Sonne die Physiognomie von Karl Kraus wiederzuerkennen glaubt, kommt es zu keiner näheren Beschreibung seines Gesichts.

"Es war ein sehr ernstes Gesicht und es war nicht in Bewegung, etwas, was ich bei Karl Kraus selbst nie erlebt habe. Einen beinahe unmerklichen, schmerzlichen Zug, den ich manchmal zu erkennen vermeinte, führte ich auf die Zeitungslektüre zurück."³⁴⁸

Besonders wichtig ist im Zusammenhang mit Kraus das ‚Schweigen‘, wie sich später zeigen wird, Canetti wünscht sich Kraus so schweigend wie Dr. Sonne.³⁴⁹ Durch die Bekanntschaft mit ihm beschleunigt sich seine allmähliche Befreiung von Karl Kraus.

Das von Dr. Sonne gezeichnete Porträt wird in mehreren Phasen erweitert. In der ersten Phase erscheint seine noch namenlose Person als "guter Mensch", dem Wertesystem von Karl Kraus und Broch entsprechend. Indem Canetti seinen Namen erfährt, gewinnt Dr. Sonne eine eigene Existenz, mit Vergangenheit und Gegenwart, und er löst sich endgültig vom ehemaligen Vorbild los. In einem eigenen Kapitel, das er schlicht mit "Sonne" überschreibt, sucht Canetti danach, was ihn an Sonne "so sehr bestochen hat"³⁵⁰ und allmählich legt er das Wesen dieser Beziehung in den täglichen

Fragmente, eine Erinnerung an Avraham Ben Yitzhak, ein Porträt, Erläuterungen und eine Nachbemerkung bilden ergänzendes und erklärendes Material.

³⁴⁶ "Dr. Sonne sprach so, wie Musil schrieb." AS. Sonne-Kapitel S. 134.

³⁴⁷ Brief an Dagmar Barnow, 10. Juni 1978, zitiert nach Dagmar Barnow: Elias Canetti a.a.O. S. 41.

³⁴⁸ AS. S. 111.

³⁴⁹ "Es war Distanz zwischen uns, ich hatte großen Respekt vor ihm, ohne zu wissen, wer er war, ich empfand seine Konzentration, als wäre er doch Karl Kraus, aber so, wie ich diesen nie erlebt hatte: schweigend." AS. S. 113.

³⁵⁰ AS. S. 131.

Gesprächen frei. Den physischen Eindruck, den Sonne bei Canetti hinterließ, beschreibt dieser wie folgt:

“Er kam dann immer, eine hohe, schmale Gestalt, er ging sehr steif und abweisend, beinahe hochmütig, als wünsche er nicht, dass man ihm nahekomme und halte sich alles geschwätziges Wesen vom Leibe. Ich entsinne mich meines Staunens, als ich ihn so das erstemal gehen sah, es war ein wenig, als reite er auf mich zu, er hätte auch zu Pferde nicht gerader sitzen können. Ich hatte einen kleineren Mann erwartet, mit gekrümmtem Rücken, aber es war der Kopf, der jene verblüffende Ähnlichkeit hatte; sobald er Platz genommen hatte und saß, war er wieder Karl Kraus, verborgen hinter den Zeitungen, auf die er Jagd machte.“³⁵¹

In dieser Beschreibung fällt sofort auf, dass Canetti zwischen dem sitzenden und dem stehenden Sonne unterscheidet. In Canettis Gedankenwelt ermöglichen die beiden Haltungen eine Differenzierung, d.h. eine Einordnung der Menschen nach verschiedenen Körperhaltungen.³⁵² Beim Stehen gewinnt das Kraus-Abbild seine Selbstständigkeit, seine geistige Ungebundenheit, dadurch erhebt er sich in Canettis Einschätzung über den anderen, der sitzt. Canettis Bewertung bleibt die ganze Zeit auf stark subjektiver Ebene, er bezieht die Physiognomie von Sonne immer auf die von Kraus zurück.

Die Subjektivität seiner Sichtweise zeigt sich verstärkt in Vegas Abwehrreaktionen gegen Sonne³⁵³, die eine Ähnlichkeit zwischen den beiden nicht sieht. Sie konnte Dr. Sonne nicht anerkennen, sie nannte ihn ein “Siebenmonatskind“ und wegen dem Asketisch-Eingefallenen seines Gesichts eine “Mumie“. Interessant ist, dass Canetti ihre Meinungsäußerungen frei stehen lässt, womit er seine nicht weniger subjektive Haltung durch den subjektiven Blick eines anderen zu rechtfertigen vermeint. Im Hintergrund ihrer heftigen Reaktionen mag die Befürchtung stehen, dass Canetti seine dichterische Selbstständigkeit aufgeben könnte, da er sich jemandem in einem Maße unterworfen hat, wie niemandem zuvor. Sie wirft ihm oft seine sklavisches Haltung vor, einer Person gegenüber, von der er nichts weiß, von der nichts Gedrucktes vorliegt. Dabei ist aber zu bedenken, dass sie von Eifersucht gelenkt sein kann, so wie sie früher ein Buch über Totenmasken, das Canetti von der ungarischen Dichterin Ibbi Gordon geschenkt bekommen hat, nicht in die Hand nehmen wollte. Sie glaubte sich in ihrer Funktion als

³⁵¹ AS. S. 112.

³⁵² Vgl. MM. Kapitel: Aspekte der Macht. S. 433-442.

³⁵³ Ihre Reaktionen sind von verschiedener Natur, oft sind sie Ausdruck ihrer Unsicherheit über Canettis literarischen Erfolg: “Ihr Witz, mit dem sie reichlich versehen war, schien sie zu verlassen, wenn sie von ihm [Dr. Sonne, Verf.] sprach. Da sie selbst über den Roman nicht sicher war, fürchtete sie, dass sein Schweigen Ablehnung bedeutete (...)“ AS. S.200.

Geliebte und Gesprächspartnerin betrogen³⁵⁴. Mit ähnlicher Heftigkeit begegnet Veza Dr. Sonne. Auch er trat als geistiger Partner an ihre Stelle. Wenn man auf die ersten beiden Teile der Lebensgeschichte zurückschaut, dann sieht man – wie es auch Bernd Witte bemerkt hat –, dass in deren Mittelpunkt ebenfalls solche “universalen Gesprächspartner“ gestanden hatten.³⁵⁵ In *Das Augenspiel* hat Sonne die Funktion übernommen, die ursprünglich die Mutter innehatte. In seinen Gesprächen kommt alles zu Wort, nichts wird unterdrückt. “Es ging um Einsicht, um nichts sonst.“³⁵⁶ Mit seiner Hilfe befreit Canetti sich aus der Rolle des Weltenrichters, was für ihn bei Kraus nicht mehr akzeptabel war, und schlüpft stattdessen in die Rolle des Propheten.³⁵⁷

Über Sonnes berufliche und gesellschaftliche Aktivitäten erfährt der Leser sehr wenig, er erscheint Canetti stets als Lesender oder Sprechender (evtl. Schweigender). Trotz prophetisch anmutender Einsichten bleibt Sonne in der reinen Beobachterposition, somit entzieht er sich mit seiner Hingabe zum lebendigen Wort jeder gesellschaftlichen Herrschaftsausübung. Über Sonnes Vergangenheit erfährt Canetti einiges indirekt³⁵⁸, da er im Gespräch “alles Persönliche mied.“³⁵⁹

“Als ganz junger Mensch, im Alter von 15 Jahren, habe er unter dem Namen Abraham ben Yitzchak eine Anzahl von hebräischen Gedichten geschrieben, die von Kennern der beiden Sprachen mit Hölderlin verglichen wurden. Es seien ganz wenige Gedichte gewesen, vielleicht nicht einmal zwölf hymnenartige Gebilde von solcher Vollkommenheit, dass man ihn unter die Meister der neubelebten Sprache gezählt habe.“³⁶⁰

Es hat sich bestätigt, was bis jetzt nur geahnt wurde, Dr. Sonne war ein Dichter. Canetti ordnet die Menschen in zwei Gruppen ein, in die der Dichter und die anderen.³⁶¹ Dr. Sonne gehört in eine besondere Gruppe der Dichter, da er jegliche literarischen Ambitionen aufgegeben hat. Das Bild vom Dichter verwirklicht sich paradoxerweise in einer Person, die ganz auf das Schreiben verzichtet. Obwohl seither nie wieder ein

³⁵⁴ Siehe FO. Kapitel *Die Briefe im Baum*.

³⁵⁵ Witte, Bernd: Der Einzelne und seine Literatur. a.a.O. S.22. In *Die gerettete Zunge* war es die Mutter, in *Die Fackel im Ohr* der gelähmte Student Thomas Marek.

³⁵⁶ AS. S.132.

³⁵⁷ Mit dieser Bezeichnung weist Canetti auf Sonnes Reaktion auf die Bombardierung Guernicas hin, wie eine Prophezeiung des künftigen Unheils.

³⁵⁸ “Doch ging mein Takt nicht so weit, andere, die ihn schon vor Jahren gekannt hatten, nicht danach zu befragen.” AS. S.144. Den Grund für Sonnes steife Körperhaltung erfuhr Canetti erst nach seinem Tod: “Als junger Mensch war er beim Reiten (...) vom Pferde gestürzt und hatte sich das Rückgrat verletzt.”

AS. S. 148. Von einem Schwätzer erfuhr er über das verschenkte Vermögen von Dr. Sonne. AS. S. 139.

³⁵⁹ AS. S. 134.

³⁶⁰ AS. S. 144 f.

³⁶¹ Canetti bemerkt über seine Vorlesung in der Schwarzwaldschule: “Aber es waren auch Leute da, die gar nicht in ihr Ressort fielen, nämlich Dichter und andere, die mir sehr viel bedeuteten.” AS. S. 182.

Gedicht von ihm an die Öffentlichkeit gelangt war, ist er ein Dichter geblieben. Mit seiner Absage an das literarische Schaffen vertritt Sonne ein poetisches Gegenbild zu Canetti, der besessen von der Vorstellung war, „ein vorbildloses Werk“³⁶² zu schaffen. Eben wegen Sonnes Verzicht auf jegliche Machtausübung stellt ihn Canetti höher als Musil, dem es in seinem großformatigen Werk um eine geistige „Eroberung“³⁶³ des untergegangenen Österreichs ging.

Dr. Sonne vereinigt in sich alle positiven Züge, die in den anderen Porträts fehlen, er ist die einzige Person im *Augenspiel*, die „unantastbar“³⁶⁴ bleibt. „Er ist der einzige Mensch, den ich nie, auch nicht in Gedanken verletzt habe“ – schreibt Canetti in seiner späten Aufzeichnung.³⁶⁵ Grundsätzlich problematisch ist die Konfrontation des Lesers mit einem Idealmenschen, dessen reale Existenz man nicht bezweifeln kann, obwohl Canetti dem Leser persönliche Fakten und Daten über ihn vorenthält. Er schildert Sonnes Präsenz nicht auf der Ebene greifbarer Realität: Sonne ist „unsichtbar“ anwesend, wie etwa in der Vorlesung in der Schwarzwaldschule oder während des anschließenden Beisammenseins. Sonnes erstaunliche Eigenschaft ist seine Fähigkeit, sich zu verbergen. Während Kraus sich öffentlich betätigt, eine Zeitschrift publiziert, bleibt Sonne unauffällig, ohne Namen³⁶⁶ im Hintergrund. Für Canetti bleibt er aber, auch wenn er sich in der Menge verliert, immer auf eine eigene Weise präsent. Canetti bemüht sich, die Gesamtheit seiner Person zu erfassen, aus einer Distanz heraus, aus der er ihn zusammenfassend, erläuternd und einordnend zu rekonstruieren versucht. In Canettis Augen ist Sonne die im Guten fixierte, perfekte Figur seines Lebens³⁶⁷. Die beinahe überirdische Darstellung³⁶⁸ mag dem Leser Schwierigkeiten bereiten, eine Auflösung dieses Problems findet er, wenn er die schon bekannte Methode der

³⁶² Hrdlcka: Ein physiognomisches Porträt. a.a.O. S. 45.

³⁶³ AS. S. 141.

³⁶⁴ AS. S. 142.

³⁶⁵ GU. S. 184.

³⁶⁶ „(...) denn der Name Sonne bedeutete dort nichts, da er keinen Namen haben wollte und darum keinen hatte, hätte man ihn nicht eingeladen.“ AS. S. 158.

³⁶⁷ Auf der Suche nach dem guten Menschen, ohne die Kategorie des Guten eindeutig bestimmt zu haben, kam Broch auf den Namen seines Freundes Dr. Sonne. „Das ist der gute Mensch! (...) Er ist es so sehr, dass er mir darum nicht gleich eingefallen ist.“ AS. S. 126. Damit, dass Broch Dr. Sonne auch als einen guten Menschen bezeichnet, erreicht Canetti den Effekt einer subjektiven Objektivierung der betroffenen Person.

³⁶⁸ Friderike Eigler weist darauf hin, dass Sonnes Charakterisierung mit religiösem Vokabular erhöht wird: Sonne habe ihm dieses „Böse“ abgenommen, das in den Roman eingegangen war. AS. S. 202; Ein einziges Mal erwähnt Canetti den „heimlichen Namen“, den er seinem Gesprächspartner gegeben hat: „Erzengel Gabriel“. AS. S. 182. Vgl. dazu Wittes Deutung des Erzengels Gabriel, dem es in der Bibel zufällt, die frohe Botschaft zu überbringen. Witte: Der Einzelne und seine Literatur. a.a.O. S.25.

Figurenbildung in Canettis Autobiographie heranzieht.³⁶⁹ Canetti besteht im Sonne-Kapitel darauf, dass Sonne ihm nie zur Figur wurde, er sei das Gegenteil einer Figur. Dass er Dr. Sonne in dieser Hinsicht wieder von anderen Personen seiner Autobiographie, die er als Figuren sieht, deutlich abgrenzt, weist noch einmal auf dessen Sonderstatus als Freund, Lehrer und Vorbild hin. Wenn Dagmar Barnow behauptet, Sonne sei im *Augenspiel* nicht ein individueller Charakter, sondern die „Gegen-Figur zu Karl Kraus“³⁷⁰, meint sie Dr. Sonne nicht als dargestelltes Individuum, sondern in seiner besonderen Funktion für Canettis persönliche Entwicklung. Canetti selbst spürt, dass er mit seinem überhöhten Subjektivismus die Glaubwürdigkeit seiner Figur gefährdet, und schreibt als Rechtfertigung in seinen Aufzeichnungen:

“Dass er gelebt hat, will man dir nicht glauben. Hättest du Sonne ein wenig schlechtgemacht, er wäre glaubwürdig. Aber er war, wie er war, ich habe ihn während vier Jahren gekannt und die Hand soll mir verdorren, die das Geringste an ihm verzeichnet.“³⁷¹

Was Canetti vor allem an Sonne faszinierte, waren die klärenden, aber keinesfalls belehrenden Gespräche über sein Vorhaben, eine Studie des Massenverhaltens zu schreiben. Gespräche über Religionsgeschichte folgen ebenso wie Gespräche über Freud. Dass Sonne gegen Freud „Entscheidendes einzuwenden hatte“³⁷², findet seinen Ausdruck nicht in direkten Worten, sondern in der Projektion seines Urteils auf Canettis missbilligende Meinung.³⁷³ Wenn es um Canettis eigene Arbeit geht, gewährt er Sonne vollkommene Macht über sein Produkt. Nach Erscheinen der „Blendung“ überreicht Canetti auch ihm ein Exemplar mit der vielsagenden Widmung: „Dr. Sonne, mir noch mehr. E.C.“³⁷⁴ In diesem kurzen Satz lässt Canetti die Mehrdeutigkeit dieses Namens nochmals deutlich hervortreten.

“Damals war für den Empfänger der Widmung, nur für ihn, verständlich, dass er mir mehr bedeutete als die Sonne. Er war auch der einzige, vor dem der eigene Name zu seinen Initialen schwand. In der Größe ihrer Buchstaben blieb die Schrift unverbesserlich

³⁶⁹ Siehe Abschnitt 3.3.3.

³⁷⁰ Barnow: Blick, Rückblick, Verwandlung. a.a.O. S. 139.

³⁷¹ GU. S. 201.

³⁷² AS. S. 237.

³⁷³ Es ging um den „Todestrieb“, den Canetti mit Vehemenz attackierte: „Selbst wenn es wahr wäre, hätte man das nie sagen dürfen. Aber es ist nicht wahr. Es wäre zu einfach, wenn das wahr wäre.“ AS. S. 237. Broch war Freud verfallen. Canetti findet hier eine Methode der Selbstbehauptung seinem anderen Vorbild gegenüber, indem er seine völlige Übereinstimmung mit Sonne über Freuds Theorien unterstreicht.

³⁷⁴ AS. S. 197.

selbstbewusst, das war keiner, der verschwinden wollte, mit diesem Buch, das seit Jahren nur heimlich bestand, forderte er die Öffentlichkeit heraus.³⁷⁵

Sich selbst verkleinert er durch die Abkürzung seines Namens zu Initialen, gibt aber gleichzeitig seinem wachsenden Selbstbewusstsein Platz, so wie wir es im Verhältnis zu den früheren Vorbildern nicht gesehen haben. Es geht hier nicht um die unreife Hörigkeit, die einen daran hindert, man selbst zu sein und seinen eigenen Weg zu gehen. Die Basis für Canettis Unterwürfigkeit Sonne gegenüber ist keine Sklaverei – wie es ihm Veza vorwarf –, sondern absolutes Vertrauen. In der Erwartung des Urteils über die *Blendung* lässt Canetti Sonne von diesem Vertrauen erfüllt über Leben und Tod entscheiden:

“(…) und so groß war nach anderthalb Jahren im Laufe von langen, täglichen Gesprächen sein Ansehen in mir geworden, dass ich ihm auch ein Todesurteil über die *Blendung* zugestanden hätte.”³⁷⁶

Der Grund für sein Vertrauens ist, dass Sonne nie “etwas Verächtliches getan oder gesagt“ hatte. Die Gespräche über den spanischen Bürgerkrieg verdeutlichen Sonnes Einstellung zu den wichtigsten Themen, die Canetti ein Leben lang beschäftigten: zu Krieg, zu Tod und Verantwortung. Sonne erweist sich als Kenner der spanischen Geschichte und macht Canetti mit der Geschichte seiner “Urheimat“ und mit deren Literatur bekannt. Dabei lernt Canetti Sonnes Sehweise kennen, welche die Individualität des Menschen betont. Sonne ging es darum, dass “nichts Gelebtes verleugnet“ werde³⁷⁷:

“Es war ihm daran gelegen, dass nichts im Leben verschwinde. Was ein Mensch berührt hatte, nahm er mit. Wenn er es vergaß, musste er daran erinnert werden. (...) Der Wert eines Menschen bestand darin, dass er alles enthielt, was er erfahren hatte und es weiter erfuhr. (...) Dazu gehörte auch seine Herkunft, wenn etwas über sie zu erfahren war. Doch meinte er damit keineswegs bloß etwas Privates, er meinte das Gesamt der Zeit und der Örtlichkeit, der man entstammte.”³⁷⁸

Sonnes Unternehmen, ihn in seiner Vergangenheit zu stärken, hat die Konturen der nahen Zukunft aufgezeichnet, in der alles “Mitgenommene“ einem die Kraft gegeben hat zu überleben und sich nicht zu verlieren.

Canettis Porträt von Dr. Sonne wirkt wie die Zeichnung eines idealen Menschen und tritt so aus dem Rahmen des unmittelbar Glaubhaften zunächst heraus. Als

³⁷⁵ AS. S. 198.

³⁷⁶ ebd. S. 197.

³⁷⁷ AS. S. 278.

³⁷⁸ ebd. S. 279.

Bestätigung für die tiefere Wahrheit seiner Aussagen bezieht sich Canetti auf Hermann Brochs Urteilskraft, der seinen Freund in ähnlicher Weise beschreibt wie Canetti. Das von Dr. Sonne geschaffene Idealbild fordert unvermeidlich die Konfrontation mit seiner eigenen Position als Autobiograph heraus. Während Sonne die Möglichkeit eines „herrschaftsfreien Diskurses“³⁷⁹ verkörpert, weisen Canettis Darstellungsstrategien machtvolle Züge der Selbstbehauptung auf.³⁸⁰ Das Porträt von Dr. Sonne erscheint vor den Augen des Lesers wie eine willkürliche Reduktion seiner Person auf die subjektiven Momente, die Canetti an ihm durch das eigene Schreiben am Leben erhält. Er transponiert den realen Sonne in seine erinnerte Welt, dies geschieht aber mit einer Überzeugung und Hochschätzung, die „den weisen Dichter ohne Werk“³⁸¹ zu einem Auserwählten werden lassen.

5.3. Hermann Broch

„Nicht leichten Herzens befasse ich mich mit Broch, denn ich weiß nicht, wie ich ihm gerecht werden soll. Da war die Erwartung, mit der ich an ihn herantrat, die stürmische Werbung von Anfang an, der er sich zu entziehen versuchte, die Blindheit, mit der ich alles an ihm gut finden wollte, die Schönheit seines Auges, in dem alles andere eher als Berechnung für mich zu lesen war: was habe ich *nicht* erhaben gesehen bei ihm und wie naiv und unbedacht ließ ich mich auf eine besessene Art gehen, ohne meine immense Ignoranz zu verbergen!“³⁸²

Wie aus der zitierten Passage ersichtlich wird, versucht der Autobiograph aus zeitlicher Entfernung seine Beziehung und die Änderung seiner Gefühle zu dem zwanzig Jahre älteren Vorbild zu erfassen. In der Naivität und Hingabe des Jüngeren ist die später erfolgte Distanzierung bereits vorgezeichnet, die anfängliche rückhaltslose Bewunderung wandelt sich in starke Kritik um, die Broch vorwirft von den Anregungen anderer abzuhängen. Canetti geht so weit, den in seiner Jugend verehrten Meister als Schriftsteller ohne eigene Substanz zu kritisieren, dessen Texte nichts anderes seien, als

³⁷⁹ Witte: Der Einzelne und seine Literatur. a.a.O. S.24.

³⁸⁰ Friderike Eigler (Das autobiographische Werk von Elias Canetti. a.a.O. S. 174 f.) sieht einen Kontrast zwischen Canetti als Autobiograph und seinem „Idealbild“, da Canetti als Porträtist die Grenzen der von ihm porträtierten Person nicht wahr, „sondern im Verlauf der Autobiographie zunehmend verletzt.“

³⁸¹ Witte a.a.O. S. 24.

³⁸² AS. S. 26 f.

“die Aneignung fremder Willensimpulse, deren er sich anders nicht erwehren konnte“.³⁸³

Die beiden haben sich im Oktober 1932 kennen gelernt, als Canetti bei Maria Lazar, einer Wiener Schriftstellerin, sein Drama *Hochzeit* vorlas.³⁸⁴ Mehr als fünf Jahre lang, bis zu ihrem Exil, stand Canetti mit Broch in regelmäßigem Kontakt. Schmid-Bortenschlager macht auf Gemeinsamkeiten in der Biographie von Canetti und Broch³⁸⁵ aufmerksam, u.a. auf Parallelitäten im Schaffen. Obwohl Canetti 20 Jahre jünger war als Broch, liegt der Beginn des literarischen Schaffens von beiden in den dreißiger Jahren. Canetti stellte die Werke von Broch sehr hoch, von den *Schlafwandlern* war er eingenommen, weil Broch darin etwas vermochte - das Atmosphärische in der Literatur spürbar zu machen -, wozu er unfähig war.

Zwei Kapitel im *Augenspiel* widmet er ganz der Auseinandersetzung mit Broch. Als Überschrift zum ersten Broch-Kapitel wählt er “Auge und Atem“. Mit diesen beiden Worten umreißt er das Wesentliche des Porträts und setzt sich mit einem Thema auseinander, das er bereits in seiner Rede zu Brochs 50. Geburtstag im November 1936 behandelt hat, das des Atems und Atmens. Diese Rede stellte Canetti an den Anfang der 1975 erschienenen Essaysammlung *Das Gewissen der Worte*. Sie sagt mehr über Canetti selbst aus als über Broch. Die Rede berührt Probleme, die in Canettis Werk eine zentrale Rolle einnehmen: der “wahre Dichter“ ist “der Hund seiner Zeit“, “in alles steckt er die feuchte Schnauze“.³⁸⁶ Originalität und Universalität werden schon hier für den wahren Dichter gefordert. Broch, der “repräsentative Dichter der Zeit“³⁸⁷ ist einer, der alle diejenigen Eigenschaften besitzt, die Canetti später mit dem Begriff des “Hüters der Verwandlungen“ umreißt. Das zweite Thema, um das die Broch-Rede kreist, ist das des Atems, des Atemraums, Atembilds, Atemgedächtnisses. Brochs sechster Sinn, Umwelt, Mitmenschen und Situationen atmend aufzunehmen, ist auch seine Brücke

³⁸³ ebd. S. 28.

³⁸⁴ “Meine Beziehung zu Hermann Broch war, mehr als es sonst üblich ist, von der Gelegenheit unserer ersten Begegnung bestimmt. Ich sollte bei Maria Lazar, einer Wiener Schriftstellerin, die wir beide unabhängig kannten, mein Drama *Hochzeit* vorlesen.” AS. S. 23.

³⁸⁵ Canetti und Broch stammen beide aus wohlhabenden jüdischen Familien, beide verachten die kaufmännische Tätigkeit der Väter und wenden sich den Künsten zu. Beide werden von der Familie in eine Lebensbahn gezwungen, die ihnen fremd ist: Broch muss in die väterliche Fabrik eintreten und verliert dadurch zwei Jahrzehnte literarischen Schaffens, Canetti muss etwas “Ordentliches“ (Chemie) studieren. Eine weitere Gemeinsamkeit in der Biographie ist die Emigration, Canetti emigriert nach Großbritannien, Broch in die USA. Bei beiden Autoren erfolgt aus Verantwortung für die Menschheit ein Bruch mit der Dichtung in der Emigration. Schmid- Bortenschlager: *Der Einzelne und seine Masse*. a.a.O. S. 116.

³⁸⁶ GdW. S. 12 f.

zum Dichtertum, wie es Canetti versteht. Er erfasst seine Umwelt nicht akustisch oder visuell, sondern er "eratmet" sich die Welt und speichert die erlebten "Atemräume" in seinem "Atemgedächtnis".³⁸⁸ Zur seiner ihm eigenen Art, Menschen durch ihre "Atemräume" zu charakterisieren, meint Canetti noch in seiner Geburtstagsrede:

"Es wird der Partner weniger in seiner Art des Denkens und Sprechens aufgenommen, Broch ist vielmehr daran interessiert zu erfahren, auf welche spezifische Art der andere die Luft erschüttert. Er selbst gibt wenig Atem her und wirkt so, wenn er mit den Worten an sich hält, verstockt und abwesend."³⁸⁹

Das Schweigen verwandelt sich im Porträt in eine positive Form des schweigenden Dialogs, aus der Retrospektive jedoch mindert die Annahme, dass "dieses Interesse jeder Person galt"³⁹⁰ den Reiz dieses Schweigens.

"Broch, in dieser Situation, ganz im Gegensatz dazu, schwieg. Es war kein kaltes oder machtgeriges Schweigen, wie es von der Analyse her bekannt ist, wo es darum geht, dass ein Mensch sich einem anderen rettungslos ausliefert (...). Brochs Zuhören war von kleinen vernehmlichen Atemstößen unterbrochen, die einem bezeugten, dass man nicht nur gehört, dass man aufgenommen worden war, so als wäre man mit jedem Satz, den man sagte, in ein Haus getreten und lasse sich da umständlich nieder."³⁹¹

Die menschlichen Schwächen von Broch werden mit unerwarteter Objektivität und Verständnis geschildert. Brochs ständige Eile und seine Unfähigkeit, sich Begegnungen zu entziehen, erklärt Canetti mit der Tatsache, dass er seinem Atem unaufhörlich ausgeliefert ist. "Um loszukommen, brauchte er Leute, die anderswo schon auf ihn warteten".³⁹² Mit feinem Humor beschreibt Canetti seine Fluchtversuche, die als erste Beweise seiner "Schwäche" betrachtet werden können. Als nächste Zeichen von Brochs Schwäche werden im Nachhinein sein unbedingter Glaube an die Richtigkeit der Freudschen Theorie und seine Abhängigkeit von seiner Analytikerin ironisiert. Dass er auf einer Couch liegend, einer Frau mit dem lächerlichen Namen Schaxl die Tiefe seiner Seele eröffnet, findet Canetti demütigend. Die Bedeutung der liegenden Position in Canettis Denksystem über Macht ist im Abschnitt "Macht und Überleben" schon angesprochen worden.³⁹³ Brochs Zwang, sich "ohnmächtig" niederzulegen, ist für Canetti unvereinbar mit der Würde seines Sitzens und Zuhörens. An diesem Punkt zeigt sich das Paradoxe in Canettis Herangehensweise an Broch: er kritisiert Broch, denn

³⁸⁷ GdW. S. 12.

³⁸⁸ GdW. S. 15.

³⁸⁹ ebd. S. 18.

³⁹⁰ AS. S. 33.

³⁹¹ ebd. S.34.

³⁹² ebd. S. 35.

dieser liefert sich der demütigenden Situation des Liegens aus; dessen Machtlosigkeit und Schwäche³⁹⁴, d.h. den eigentlichen Gegenstand seiner Kritik erhebt er dagegen allmählich zu einer Tugend, sein Menschsein als Gegensatz zum Machthaber und Siegenden lassen ihn zu einem werden, der seinem "Opfer" friedlich gegenübersteht und den Tod abweist. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum Canetti gegen Brochs Vorschlag, den Namen seiner Hauptfigur in *Die Blendung* zu ändern, Widerstand empfand. "Es war wie ein Befehl, von einem Menschen, dem es ganz und gar nicht gemäß war, Befehle zu erteilen."³⁹⁵ Broch ist für ihn ein Mensch, der von Natur aus allem entgegensteht, was mit Macht und somit auch mit Befehl in Zusammenhang gesehen werden kann. Er darf demnach nicht befehlen, sonst handelt er sich selbst zuwider.

Trotz aller Verehrung treten die Gemeinsamkeiten zwischen Broch und Canetti in den zwei Broch-Kapiteln vor den in der Autobiographie inszenierten Gegensätzen ganz in den Hintergrund. Einen Beweis für ihre moralische und geistige Übereinstimmung finden wir erst im Kapitel *Auffindung des Guten*, wo "eine sterilisierende Diskussion" zwischen Canetti und Broch über die Kriterien eines guten Menschen überflüssig war:

"Wir zweifelten nicht daran, wie er wäre, *wenn* es ihn gäbe. (...) Das war schon darum verwunderlich, weil wir über sehr viele Dinge verschiedener Meinung waren und es dabei bewenden ließen. Doch der gute Mensch bestand in ihm wie in mir, ein unantastbares Bild."³⁹⁶

Die Phase der bedingungslosen Verehrung, wie sie in der Geburtstagsrede zum Ausdruck kommt, ist schwer mit dem von der Autobiographie suggerierten Selbstbild des Autors zu vereinbaren. Der autobiographische Text erinnert zwar an die ersten durchaus positiven Empfindungen Broch gegenüber, die mit den Eindrücken der Geburtstagsrede korrespondieren, in der Autobiographie entsteht aber bei der Charakterisierung von Brochs Verhalten auf geistiger wie auf persönlicher Ebene ein eher vernichtendes Bild. Canetti weist mehrmals darauf hin, dass Broch ihn eigentlich nicht gemocht habe, sich vor dem Ansturm von Canettis Worten zu retten versuchte. Die Erklärung für Brochs Gegenregungen glaubt Canetti rückblickend in dessen Unverständnis für sein Werk gefunden zu haben. Zum einen steht Broch dem Manuskript *Kant fängt Feuer* mit unerwarteter Ablehnung gegenüber, er zweifelt an der

³⁹³ Siehe Abschnitt 3.1.1.2.; Anm. 31,32.

³⁹⁴ "Er war der erste ‚Schwache‘, dem ich begegnet bin, es war ihm nicht um Siegen und nicht um Überwinden und schon gar nicht um Prahlen zu tun." AS. S. 27.

³⁹⁵ AS. S. 44.

Richtigkeit der Methode, mit der Canetti die Angst in der Welt steigert, was nicht "menschwürdige Absicht" eines Dichters sein könne. Brochs heftige Reaktion auf den Roman führt Canetti auch darauf zurück, dass er in seinem Romankonzept bloß die "Geschichte eines Narren" gesehen habe, die in ihrer Wirkung unausweichlich die Vision von Untergang und Zerstörung hervorruft. Zum anderen lehnt Broch die Gedanken Canettis über sein Vorhaben, sich mit Masse und deren Gesetzen zu befassen, ab, versucht ihn sogar von seinem Plan abzubringen. Dagmar Barnow weist in der Einleitung ihrer Monographie darauf hin, dass Broch Canettis Konzept des "Masse-Menschen" und der "Masse" missverstanden hatte, in der Weise, in der, er seine eigenen, später in "Massenpsychologie"-Fragmenten fixierten Ansichten als diejenigen Canettis einbringt.³⁹⁷ Mit diesem widersprüchlichen Verhalten wird in der Lebensgeschichte Brochs Beeinflussbarkeit nochmals hervorgehoben. Auch wenn Canetti fünfzig Jahre nach der Geburtstagsrede sein positives Urteil über Brochs Romantrilogie nicht ändert, relativiert er seine Auffassung durch das Heranziehen fremder Meinungen, ohne dass er selbst zu diesen Stellung nähme. So lässt er im Kapitel "Auge und Atem" Brochs ehemalige Freundin Ea Allesch sprechen, die Broch im Gespräch nicht nur menschlich, sondern auch in seinen künstlerischen Absichten unmöglich macht:

"sie habe ihm schon aus der Schrift gesagt, dass er kein Schriftsteller sei, (...) es genüge, seine Schrift mit der von Musil zu vergleichen, um zu wissen, dass der Broch kein Schriftsteller sei."³⁹⁸

Die Erwähnung von Musils Vorwurf, Brochs *Schlafwandler* seien eine "Kopie seiner eigenen Unternehmung, mit der er nun seit Jahrzehnten schon befasst war"³⁹⁹, bekräftigt das Bild von Broch, der sich "fremder Willensimpulse" nicht erwehren konnte. Die stufenweise vorbereitete Vorstellung von Brochs fehlender Widerstandskraft wird im Bild des flugunfähigen Vogel anschaulich zusammengefasst. Er verwandelt sich in Canettis Augen in einen schönen und großen Vogel mit gestutzten Flügeln, der seinem Opfer mit friedlichem Wohlwollen gegenübersteht. Brochs Schicksal ist es, dass er nicht fliegen kann, dass ihm die Luft in dieser Hinsicht versagt bleibt. Das lebenswichtige Element ist ihm nur in der Freiheit des Atmens, der Bewegung der Luft verfügbar, und was er von der Welt atmend aufgenommen hat, gibt er in geschriebenem

³⁹⁶ AS. S.125.

³⁹⁷ Dagmar Barnow: Elias Canetti. a.a.O. S. 17.

³⁹⁸ AS. S. 32.

Wort zurück. Sein Selbstbewusstsein erscheint im Nachhinein als Gebrechlichkeit, die sich aus einer übermäßigen Empfindsamkeit nährt, wie es auch durch seine Körperhaltung und seinen Gang zum Ausdruck kommt:

“Ich sah ihm manchmal nach, wenn er auf der Straße entschwand: seine Pelerine hob sich im Wind wie Flügel. Es sah nur rasch aus, ohne wirklich rasch zu sein, der Vogelkopf und die Pelerine ergaben das Bild eines verhinderten Fluges, der aber nie unwürdig oder hässlich wirkte, es war zu einer natürlichen, zu einer eingefleischten Art von Fortbewegung geworden.“⁴⁰⁰

Die frühe Würdigung Brochs verschiebt sich in der Autobiographie zu einem ambivalenten Porträt: im Begriff des “Atmens“ fasst Canetti die positiven Aspekte von Brochs Verwandlungsfähigkeit, seinen Verzicht auf jegliche Machtausübung⁴⁰¹ zusammen, aber er grenzt sich von dem Menschen ab, der in seiner Aufnahmebereitschaft seine eigene Identität zu verlieren scheint. Im Broch-Porträt nimmt Canetti als Autobiograph eine Position ein, die “von machtvollen Zügen der Selbstbehauptung“⁴⁰² zeugt. Im Abgrenzungsbedürfnis gegenüber früheren Vorbildern zeigt sich die Absicht Canettis, sich seiner eigenen Identität zu vergewissern, im Falle Brochs auf jeden Fall auf eine mildernde Weise⁴⁰³, die es ihm ermöglicht, seinem ehemaligen Vorbild nach seinem Wunsch “gerecht zu werden“.

5.4. Robert Musil

“Musil ist meine Vernunft“⁴⁰⁴

Als Gegenpol zu Broch figuriert in der Autobiographie Robert Musil. In ihm sieht der junge Autor, der zu Beginn der dreißiger Jahre noch nichts veröffentlicht hat, einen

³⁹⁹ AS. S. 162.

⁴⁰⁰ AS. S. 36.

⁴⁰¹ “er zog alles in sich, aber der Rhythmus dieses Einziehens war nicht der des Schlingens, sondern der des Einatmens“. AS. S. 30. “Obwohl sein Kopf dem eines großen Vogels glich, war sein Auge nie auf Greifen, auf Erbeuten aus.“ AS. S. 34. Das Schlingen, Greifen und Erbeuten gehören zum semantischen Feld der Machtausübung.

⁴⁰² Friderike Eigler a.a.O. S. 175.

⁴⁰³ Siehe dazu Geibig-Wagners Analyse über Canettis Broch-Porträt, in der sie Canettis heftige Urteile über Brochs Person vermildernd darstellt und interpretiert: Während Friderike Eigler in dem flugunfähigen Vogel Brochs fehlende Widerstandskraft sieht (a.a.O. S. 171.), meint Gabriele Geibig-Wagner, dass Brochs Haltung – in seiner Existenz als Vogel mit gestutzten Flügeln – “durch das Zuhören, die völlige Zuwendung zum Sprechenden hin veredelt wird, Schönheit ausstrahlt.“ Gabriele Geibig-Wagner a.a.O. S. 299.

⁴⁰⁴ GdU. 1982. S. 151 f.

Geistesverwandten, mit dessen "Mann ohne Eigenschaften" sich in der Literatur für ihn nichts vergleichen lasse. An ihm bewundert Canetti vor allem die Treue zum großen Werk, um dessentwillen er auf Anerkennung und ökonomische Sicherheit verzichtet. Das Bild, welches Musil in ihm erstehen lässt, setzt er von zwei verschiedenen Seiten her zusammen, es enthält die Zwiespältigkeit zwischen Canettis Hochschätzung für das große Werk und dessen Autor einerseits und der Abneigung gegen Musils Persönlichkeit andererseits. Da die Möglichkeiten eines persönlichen Kontakts mit Musil gering waren, ist anzunehmen, dass das Eindringen in seine Psyche, die "exakte Kenntnis in derartig intimer Form"⁴⁰⁵ größtenteils das Ergebnis seiner psychologischen Studien über Musil sind. Der scheinbar objektive, nicht wertende Betrachter behandelt Musil wie er selber ist, wie ein wissenschaftlich zu analysierendes Phänomen, mit einer Exaktheit, wie sie ihm seine Darstellungsweise nur ermöglicht.

"Musil war - ohne dass es auffiel – immer zu Abwehr und Angriff aufgerüstet. (...) Zum Kampf kam es, wenn er allein war, später, Jahre später. Er vergaß nichts. Jede Konfrontation bewahrte er auf, in jeder ihrer Einzelheiten, und da es ein innerster Zwang seiner Natur war, alle zum Sieg zu führen, war es schon darum unmöglich, mit einem Werk, das sie alle enthalten sollte, zu Ende zu kommen. (...) Seine Haltung zu Männern war eine des Kampfes. Er fühlte sich im Krieg nicht fehl am Platz, er sah drin eine persönliche Bewährung. Er war Offizier und versuchte, durch Sorge um seine Leute gutzumachen, was ihn als Brutalisierung des Lebens bedrückte. Er hatte eine natürliche oder sagen wir traditionelle Einstellung zum Überleben und schämte sich ihrer nicht. Nach dem Krieg trat der Wettbewerb an dessen Stelle, darin war er wie ein Grieche."⁴⁰⁶

Musils agonale, auf Sieg hinstrebende Wesensart lassen ihn zum "Griechen" werden, der in jeder Situation das Moment des Gewinnens oder des Unterliegens vor Augen hält und der seiner Natur gemäß immer auf Sieg eingestellt ist. Das Agonale an Musil lässt sich mit Canettis Wertsystem – in dem Kampf, Krieg, machtvolle Formen des Überlebens negative Konnotationen bekommen - schwer vereinbaren, wird aber mit einer zweiten Seite von Musils Natur verknüpft, mit seiner "Empfindlichkeit". Seine hochgradige Empfindlichkeit und damit verbundene Verletzbarkeit neutralisieren für Canetti seine kämpferische Natur, was dann im Vergleich mit einer Schildkröte seine Ausprägung bekommt:

"Es war auffällig, dass er etwas von einer Schildkröte an sich hatte, viele kannten ihn nur von der Schale. Wenn ihm eine Umgebung nicht passte, äußerte er kein Wort. Er konnte ein Lokal betreten und es später verlassen, ohne sich durch einen einzigen Satz zu erkennen zu geben. Ich glaube nicht, dass es ihm leichtfiel und obwohl seinem Gesicht nicht das

⁴⁰⁵ Geibig-Wagner: Literarische Porträts in der Autobiographie von Elias Canetti. a.a.O. S. 279.

⁴⁰⁶ AS. S. 159 f.

Geringste anzumerken war, fühlte er sich durch die ganze Zeit seines Stummseins beleidigt.“⁴⁰⁷

Seine Beziehung zu Musil stellt eine sich allmählich bis zu einem Höhepunkt aufwärtsbewegende, dann aber stark abfallende Linie dar. Die ersten distanzierten Hinweise auf Musil zeugen noch nicht von einem persönlichen Kontakt, davon ist erst in Zusammenhang mit Canettis Lesung in der Schwarzwaldschule am 17. April 1935 die Rede. Der Vorlesesaal war gesteckt voll, doch hebt Canetti unter den Anwesenden zwei Gestalten hervor, die er “zuhöchst“ stellt: Dr. Sonne und Robert Musil. Einen nicht verkennbaren Höhepunkt bedeuten für Canetti Musils aufmerksames Zuhören⁴⁰⁸ und seine lobenden Worte über das Gehörte, und dass er ihm “das Gesicht und nicht den Rücken“⁴⁰⁹ zuwendet. Im Hinwenden des Gesichtes sieht Canetti ein körperliches Zeichen für Musils Zuwendung, für das Ansehen seiner Person, während sich im Anblick des Rückens das Weggehen, die Ablehnung realisiert. Besonders wertvoll wird Canetti Musils Zuwendung, da seine ablehnende Haltung den meisten gegenüber bekannt ist.

Zu einem Wendepunkt kommt es im Oktober 1935, nach dem Erscheinen der ersten Besprechung der *Blendung* in der “Neuen Freien Presse“, als ihn Musil wegen seines Romans mit lobenden Worten anspricht. Berauscht und verwirrt von der Anerkennung begeht Canetti den “Taktfehler“, den Antwortbrief Thomas Manns zu erwähnen, den dieser aus demselben Anlass geschrieben hatte. Mit einer derartigen Reaktion Musils hat er nicht gerechnet:

“Damit war ich für immer verabschiedet. Er war ein Meister der Distanz, er hatte darin Übung, wen er einmal verworfen hatte, der blieb verworfen. Wenn ich ihn unter Menschen sah, (...) richtete er nicht das Wort an mich, blieb aber höflich. Er ließ sich nicht mehr auf ein Gespräch mit mir ein. Wenn in der Gesellschaft mein Name fiel, schwieg er, als wisse er nicht, von wem die Rede sei und habe keine Lust, darüber Erklärungen einzuholen.“⁴¹⁰

Canetti wird also selbst Opfer des ausgeprägten Ehrgefühls von Musil. In der eigenen Wertschätzung war Musil von Zweifel verschont, er widersetzte sich der Erwähnung seines Namens auf dem Schild der Avantgarde mit Joyce und Broch, da er beide kategorisch ablehnte. In seinem Ehrgefühl ging er so weit, dass er die Verehrer seines

⁴⁰⁷ AS. S.161.

⁴⁰⁸ “Er hielt den straffen Oberkörper etwas nach vorn gelehnt, mir entgegen und sein Kopf wirkte wie ein Geschoss, mit dem er nach mir zielte (...)” AS. S. 184. Indem sich der hörende Kopf in ein auf den Vortragenden gerichtetes Geschoss verwandelt, wird der literarische Akt für Musil zum Wettkampf, in dem er sich an anderen misst: “Der liest besser als ich!“ AS. S.190.

⁴⁰⁹ AS. S. 186.

⁴¹⁰ AS. S. 256.

“Mann ohne Eigenschaften“ danach gefragt hatte, wen sie sonst noch schätzen. Obwohl Canetti seine Enttäuschung über Musils Abwendung nicht verbirgt, trachtet er in dem ganzen Porträt seine grundsätzlich positive Einstellung zu Musil zu bewahren. Der Name Musil lässt sich in die Reihe derer einfügen, die als Persönlichkeiten Canettis Leben und Werk stark geprägt haben, darunter vor allem Karl Kraus und Abraham Sonne. “Dr. Sonne *sprach* so, wie Musil *schrieb*“⁴¹¹ - vermerkt Canetti im Sonne-Kapitel. In den vielfältigen Gesprächen mit Dr. Sonne glaubt Canetti den Rhythmus, das Gefühl der Vertrautheit mit den tausend Seiten des “Mann ohne Eigenschaften“ wiedergefunden zu haben:

“Es ist aber nicht möglich zu reproduzieren, wie das geschah, es sei denn, man würde sich erkühnen – ein aberwitziges Unterfangen! -, Sonnes “Mann ohne Eigenschaften“ zu verfassen. Was darin vorkäme, hätte so bestimmt und durchsichtig zu sein wie Musil selbst, es nähme einen vollkommen, vom ersten bis zum letzten Wort in Anspruch, es wäre von Schlaf wie von Dämmerung gleich weit entfernt und es ließe sich an jeder Stelle aufschlagen, ohne weniger zu fesseln. Ein Ende hätte Musil nie erreichen können, wer sich einmal der Verfeinerung dieses Präzisionsprozesses hingegeben hat, bleibt für immer in ihm befangen; wäre ihm ewig zu leben gewährt, er müsste auch ewig daran weiterschreiben. Das ist die wahre, die eigentliche Ewigkeit eines solchen Werkes, es liegt in ihrer Natur, dass sie sich auf den Leser überträgt, der sich mit keinem Schlusspunkt abfindet und immer wieder liest, was sonst zu Ende ginge.“⁴¹²

In Dagmar Barnows Interpretation besteht ein Zusammenhang zu der in vollkommenem Maße bewunderten Leistung Musils, die ganz anders ist als die Canettis und die er doch “auf charakteristisch zupackende Weise“⁴¹³ ganz auf sich bezieht. Ein Ausdruck der Bewunderung ist es jedenfalls, dass Musil im Zusammenhang mit seinem sprachlichen Spiegel, Dr. Sonne, betrachtet wird.

Von besonders großer Bedeutung ist für Canetti Musils Abneigung gegen Finanzielles. So, wie er bei Broch dessen Absage an eine kaufmännische Zukunft geschätzt hat, bewertet er auch Musils Ratlosigkeit in Geldfragen durchaus positiv:

“Es war bekannt, dass Musil mit Geld nicht umzugehen verstand, ja mehr noch, eine Abneigung dagegen hatte, Geld in die Hand zu nehmen. (...) Er weigerte sich, an Geld zu denken, es langweilte und belästigte ihn.“⁴¹⁴

In der Betonung von Musils Geringschätzung von Geld zeigt sich das eindeutige Bestreben Canettis, Musil in seinen eigenen Denkraum einzuflechten, dem die tägliche Notwendigkeit der Finanzierung durch die Musil-Gesellschaft

⁴¹¹ AS. S. 134.

⁴¹² AS. S. 140 f.

⁴¹³ Dagmar Barnow: Elias Canetti. Einführung. a.a.O. S. 136 f.

⁴¹⁴ AS. S. 165.

gegenüberzustehen scheint. Musils Interesse für die Liste der Mitglieder und ihre Beiträge rechtfertigt Canetti mit der "Länge des Unternehmens", die "in grellem Widerspruch zu den Mitteln"⁴¹⁵ stand. Zu erwähnen ist jedenfalls, dass Broch, den Musil als Schriftsteller schroff ablehnte, auch Mitglied der Musil-Gesellschaft war und seinen monatlichen Beitrag regelmäßig entrichtete. Musils existentielle Abhängigkeit von dieser Gesellschaft betont wiederum seine grundsätzliche Einstellung zu Geld und Erwerb.

Canetti lässt die Gegensätzlichkeit von Musils Natur an mehreren Stellen in den Vordergrund treten. Am Anfang des Musil-Kapitels lernen wir einen Musil kennen, der sich in keiner Gesellschaft unterlegen fühlt, den "Griechen", der in seiner agonalen Haltung eine persönliche Bewährung sah, seine Sicherheit schlechthin. "Musil ist meine Vernunft"- schreibt Canetti in einer Aufzeichnung aus dem Jahre 1982-, "wie manche Franzosen es immer schon waren. Er gerät nicht in Panik oder lässt es nicht merken. Drohungen hält er stand wie ein Soldat, aber er *verst*ht sie. Er ist empfindlich und nicht zu erschüttern. Wem vor Weichheit graut, kann sich zu ihm retten. Man schämt sich nicht zu denken, dass er ein Mann ist. (...)"⁴¹⁶ Aber in den rein menschlichen Kontakten scheint Musil Schwierigkeiten zu haben. Auf der einen Seite betont Canetti das geistige Vermögen von Musil⁴¹⁷, das ihn dazu verhilft, zum "seelischen Anatomen der untergehenden Donaumonarchie"⁴¹⁸ zu werden, andererseits zeigt er sich uns in zahlreichen Situationen als einer, der Problemen hilflos und unschlüssig gegenübersteht und sich auf andere Menschen stützen muss. Vorsichtig nennt Canetti diese Eigenschaft seine "Empfindlichkeit" als Gegenpol zu seiner Sicherheit, die er zwar benutzt, das positive Bild von Musil zu bewahren, aber auch zum Ausdruck seiner Enttäuschung über Musils Abwendung von seiner Person. In dem Kapitel "Besprechung in der Nussdorferstraße" ist ein zeitweise fast ironischer Unterton nicht zu überhören. Musil erscheint zu einer Vorbesprechung zur von Hermann Scherchen geplanten Zeitschrift 'Ars Viva' in Begleitung von "drei Trabanten", die ihm Sicherheit gewähren:

⁴¹⁵ AS. S. 165.

⁴¹⁶ GdU. S. 151 f.

⁴¹⁷ "Musil, der unendlich viel verstand, weil er präzise sah und noch präziser denken konnte (...)- schreibt Canetti im Musil-Kapitel. AS. S.160.

⁴¹⁸ Fritz Martini: Deutsche Literaturgeschichte. a.a.O. S. 475.

“Musil schien sich, unter dem Schutze seiner Frau, des alten Freundes Blei und des jungen Verehrers, der den Mund nicht auftrat, aber sehr darauf aufpasste, was geredet wurde, wohl zu fühlen.“⁴¹⁹

Canetti gelingt es jedoch, das Negative wieder ins Positive umzuwandeln, indem er Musil in seiner Konstellation zu den jeweiligen Gesprächspartnern charakterisiert. In seinem Umgang mit Hermann Scherchen und Fritz Wotruba nimmt Musil eine Position ein, die ganz mit der von Canetti übereinstimmt: er lehnt Scherchen ab und fühlt sich zu Fritz Wotruba hingezogen. “Seine Worte hatten Kraft und schlugen ein wie Kugeln“⁴²⁰ - diese Sprechform ist es, die Musil an Wotruba offenbar anzieht, womit wieder die schon betonte kämpferische Seite von Musil hervorgehoben wird. Auf diese ambivalente Weise rundet Canetti das dargestellte Bild von Musil ab, die Szene wird aus dem Negativen seiner Schutzabhängigkeit durch seine Hinwendung zu dem “Zwillingsbruder“ ins Positive gewandelt.

Für Canetti ist es wichtig, Musil vom verflachten Wiener Gesellschaftsleben abzugrenzen⁴²¹:

“Auch Broch suchte alle möglichen Menschen auf und obwohl er mir, wenn wir allein waren, offen sagte, was er über sie dachte, wäre es ihm nicht eingefallen, sie zu meiden. So war es auch mit den anderen, die man erst nahm und achtete. Sie hatten alle auch eine zweite gemeine Welt, in der sie sich bewegten, ohne sich zu besudeln, ja es sah oft so aus, als sei die zweite Welt *notwendig*, um die andere rein zu halten. Am meisten von allen sonderte sich wohl Musil ab. Er suchte sich auf das genaueste aus, wen er sah und wenn er sich wider Erwarten, im Kaffeehaus oder sonstwo, unter Leuten fand, die er missbilligte, verstummte er und war durch nichts dazu zu bewegen, etwas zu sagen.“⁴²²

In Canettis Autobiographie entsteht ein Bild, das aus der erzwungenen Distanz heraus den Porträtierten dennoch in der Vielschichtigkeit seiner Persönlichkeit zu erfassen versucht. Dabei werden negative Züge wie Unsicherheit und kämpferische Natur verschleiert. Umso mehr bekennt sich Canetti zu Musils dichterischer Leistung, unterstreicht die gedanklich-sprachliche Präzision und seine auf Breite hinzielende Erfassung des Geistes der Zeit. Sein großes Unternehmen ist zur Endlosigkeit verurteilt, was einen eindeutigen Sieg ausschließt. In diesem Sinne entsteht ein Zwiespalt zwischen der Person, die ihrer “griechischen Natur“ gemäß immer auf Sieg aus war, und dem Dichter, für den die “eigentliche Ewigkeit“⁴²³ des Werkes in der

⁴¹⁹ AS. S. 282.

⁴²⁰ AS. S. 285.

⁴²¹ In diesem Punkt ist allerdings eine Ähnlichkeit mit Dr. Sonne zu sehen, der sich nicht bemüht, sich vor der Gesellschaft auf der “Hohen Warte” einen Namen zu verschaffen. Siehe Anm. 303.

⁴²² ebd. S. 124 f.

⁴²³ wie Anm. 29.

Unmöglichkeit besteht, ein Ende zu erreichen. Sein Werk erscheint dem Leser als eine „Eroberung“, als Zurückgewinnung eines untergegangenen Reiches:

“(…), nicht etwa seine Glorie, seinen Schutz, sein Alter, sondern was er zurückgewann, waren im Geistigen alle Verzweigungen seiner größeren und kleineren Wege, aus Menschen eine *Landkarte*. Die Faszination seines Werks lässt sich mit der einer Landkarte wohl vergleichen.“⁴²⁴

5.5. Bertolt Brecht

In seinem Bestreben, sich in den Rahmen der Literatur einzuordnen, grenzt sich Canetti gegenüber Schriftstellern ab, die seine moralischen und ästhetischen Erwartungen nicht erfüllen. Eine dieser Figuren ist Bertolt Brecht, den er während seines Berlin-Aufenthalts im Restaurant Schlichter persönlich kennen gelernt hat.

“Das erste, was mir an Brecht auffiel, war die Verkleidung. (...) Der einzige, der mir unter allen auffiel, und zwar durch seine proletarische Verkleidung, war Brecht. Er war sehr hager, er hatte ein hungriges Gesicht, das durch die Mütze etwas schief wirkte, seine Worte kamen hölzern und abgehackt, unter seinem Blick fühlte man sich wie ein Wertgegenstand, der keiner war, und er, der Pfandleiher, mit seinen stechenden schwarzen Augen, schätzte einen ab. Er sagte wenig, über das Ergebnis der Schätzung erfuhr man nichts. Unglaublich schien es, dass er erst dreißig war, er sah nicht aus, als wäre er früh veraltert, sondern als wäre er immer alt gewesen. (...) Zu den Widersprüchen in der Erscheinung Brechts gehörte, dass er in seinem Aussehen auch etwas Asketisches hatte. Der Hunger konnte auch als Fasten erscheinen, als enthalte er sich mit Absicht der Dinge, die Gegenstand seiner Gier waren.“⁴²⁵

Die Beschreibung von Brechts Äußerem geht von einem inneren Bild aus, das Canetti in seiner Erinnerung von Brecht in sich trägt. Einen Einblick in dieses Bild bekommen wir in seinem Essay *Das erste Buch: Die Blendung*⁴²⁶, in dem er sich wieder in die Situation des ambizierten Dreiundzwanzigjährigen zurückversetzt und klar sieht, dass seine „hohe Gesinnung“ Brecht auf die Nerven ging. Der Stachel, den Brechts zynische Bemerkungen in dem unschuldigen jungen Menschen hinterlassen haben, sitzt tief. Er bemüht sich nicht, ein reales Porträt zu malen, er bemüht sich vielmehr, ein Bild zu geben, so wie er ihn in diesem Moment sah. Für ihn ist die Wiedergabe dessen wichtig, wie der junge Elias Canetti Brecht 1928 in Berlin kennen und verachten gelernt hat. Brechts proletarische Verkleidung erscheint wie eine Maskerade seines eigentlichen

⁴²⁴ AS. S. 141.

⁴²⁵ FO. S. 253 f.

⁴²⁶ Das erste Buch: Die Blendung. In: Das Gewissen der Worte. S. 247.

Ichs, deutet auf eine Differenz zwischen Erscheinungsbild und eigentlicher Person hin. Für Canetti ist es ein bewusstes Verkleiden, ein sich Verbergen hinter einem Anschein, der nichts mit der Wirklichkeit gemeinsam hat. Vom Gesicht bleiben nur die Augen, die sofort mit dem Hang zum Materiellen in Verbindung gebracht werden. Er ist für Canetti ein "Pfandleiher", der im Menschen nur den Nützlichkeitsgrad sieht⁴²⁷. Brecht ist für ihn ein "Diener des Geldgötzen", dem er sogar mit seinem Schreiben huldigt. Seine Hagerkeit, sein asketisches Erscheinen sind für ihn auch eine Art Verkleidung, nämlich die seiner Gier, seiner Abhängigkeit von Geld und Konsum, was für Canetti das Verwerflichste ist.⁴²⁸ Äußerlich erweckt er den Eindruck des mittellosen Proletariers, der sich auf der anderen Seite an einem Preisausschreiben für Steyr-Autos beteiligt hatte, um ein Auto zu erwerben. Nicht ohne Selbstironie berichtet Canetti rückblickend über die täglichen kleinen Kämpfe mit Brecht während seines Berlin-Aufenthalts, wo die Hochmoral des Jüngers der ständigen Bezugnahme zum Materiellen des Dichters, der die besten Gedichte schrieb, einander gegenüber steht. Gegen die Überzeugung des jungen Canetti, ein Dichter müsse sich zeitweise ganz von der Außenwelt "abschließen", steht die provokative Äußerung Brechts, er könne nur bei klingelndem Telefon arbeiten.⁴²⁹ Trotz seiner Abneigung gegen die Person Brecht ist Canetti größter Verehrer seiner Gedichte.

Um die Vielschichtigkeit von Canettis Einstellung zu Brecht besser verstehen zu können, ist es von Nutzen, das Brecht-Portät von Max Frisch zum Vergleich heranzuziehen. Obwohl Frisch das gemeinsame Objekt zwanzig Jahre später in seinem Tagebuch in den Mittelpunkt der Darstellung setzt, ist das verfasste Bild auf Grund der Beschreibungsmerkmale mit dem von Canetti durchaus vergleichbar.

"Wie ich Brecht im November 1947, wenige Tage nach seinem Eintreffen in Europa, zum ersten Mal gesehen habe (...). Brecht saß da, wie man ihn von raren Photos kannte, auf der Bank ganz in der Ecke: grau, still, schmal, etwas verkrochen, ein Mann in der Fremde, die seine Sprache spricht."⁴³⁰ "Plötzlich, bei einem nächsten Zusammentreffen, hatte er wieder das Häftlingsgesicht: die klein-runden Augen irgendwo im flachen Gesicht vogelhaft auf einem zu nackten Hals. Dabei konnte er grad sehr munter sein. Ein erschreckendes Gesicht:

⁴²⁷ So schreibt Canetti in FO: "Er hielt wenig von Menschen, aber er nahm sie hin, er achtete die, die ihm beharrlich nützlich waren, (...)." FO. S. 255.

⁴²⁸ Seine Abneigung gegen alles Materielle wurzelt in der Auffassung seiner Familie, für die – besonders für die Mutter und den Onkel Salomon – Geld das Maß der gesellschaftlichen Anerkennung bedeutete.

⁴²⁹ FO. S. 256 f. Kennzeichnend für Brechts Arbeitsweise ist, dass er die übliche Einsamkeit meidet und die gemeinsame Arbeit, den Beitrag der anderen, d.h. die „kollektive“ Produktion sucht. Darin unterscheidet er sich wesentlich von Canetti, der sich bei der Arbeit in sein Zimmer voller Bücher zurückzieht und dadurch die Intimität des Schaffensprozesses bewahrt. Vgl. dazu: Jan Knopf: Bertolt Brecht. In: Deutsche Dichter S. 701.

⁴³⁰ Max Frisch: Tagebuch 1966-1971 Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979 S. 24.

vielleicht abstoßend, wenn man Brecht nicht schon kannte. Die Mütze, die Joppe: wie vom prallen Dessau entliehen; nur die Zigarre steckte authentisch. Ein Lagerinsasse mit Zigarre. Man hätte ihm ein dickes Handtuch schenken mögen. Sein Mund fast lippenlos. Er war sauber, nur unrasiert; kein Clochard: kein Villon. Nur grau. Sein Haarschnitt wirkte dann wie eine Maßnahme gegen Verlausung oder wie eine Schändung, die ihm angetan worden ist. Sein Gang: da fehlten Schultern. Sein Kopf erschien klein. Nichts vom Kardinal, aber auch nichts vom Arbeiter. (...) Er hatte Zeit, Lust zu sprechen, im Gespräch war er wach und lebhaft, alles andere als Geschädigter, denkklustig. Erst draußen auf der Straße ging er wieder wie einer, der unser Mitleid erweckt, wie ein Geschundener, die graue Schirmmütze in die Stirne gezogen. Vor allem der Hals: so nackt. Er ging geschwind, aber die Hände machten nicht mit. Die graue Farmer-Jacke: als habe man ihn aus Beständen einer Anstalt eingekleidet, und nur das Bündel von Schreibstiften, die er immer in der oberen Tasche trug, war privat, die Zigarre unerlässlich, sonst wusste er nicht, wohin mit den Händen, und schob sie dann wie etwas Entblößtes flach in die Rocktaschen.⁴³¹

Das von Frisch gemalte Bild erweist sich stark objektiv in der Klarheit der Beschreibung und strahlt eine eher positive Position dem Gezeichneten gegenüber aus. Er zeichnet das Gesicht Brechts nach und provoziert Assoziationen wie Häftling, Lagerinsasse, Chlochard, Villon, Kopf, Gang. Die von ihm geweckten Assoziationen verbergen dem Leser nichts, sie sind ohne weitere Erläuterungen verständlich. Frisch vermittelt einen wechselseitigen Eindruck, als gäbe es zwei Brechts. Der eine, mit dem er zum Café Ost geht, kommt ihm wie ein Geschädigter, ein Geschundener vor. Im Café sitzend lernt er einen anderen Brecht kennen, einen lebhaften, der in der Diskussion nicht im Mittelpunkt stehen wollte, im Mittelpunkt stand immer ein Thema.⁴³² Auf der Straße sinkt er wieder zurück auf die Stufe eines Mitleid-Erweckenden, Armseligen, dessen Authentizität sich in dem Bündel von Schreibstiften und in der unerlässlichen Zigarre offenbart. Die Gegensätzlichkeit zwischen Brechts Äußerem und seiner Persönlichkeit sucht Frisch mit dem Gegensatzpaar Kardinal und Arbeiter zu verdeutlichen. Während des rein optischen Betrachtens entsteht in Frisch die mögliche Veknüpung mit einem Kardinal, der er sein könnte. Seine "Tracht" – bei Canetti Verkleidung – erweckt den Anschein der Zugehörigkeit zu einem Handwerk. In Wirklichkeit sah Brecht nie wie ein Arbeiter aus und das ist der Punkt, in dem die Gemeinsamkeit der zwei Beschreibungen liegt, nämlich dass Brecht für beide ein Mensch ist, der anders scheint als er ist. Der wesentliche Unterschied in der Interpretation von Brechts "Umwandlungskünsten" besteht einerseits darin, dass es bei Canetti ein billiges Verkleiden ist, bei Frisch aber eine Angleichung an gesellschaftliche Umstände, das sich im Äußeren der Person ausdrückt. Andererseits unterscheidet sich das Denksystem der beiden Porträtisten: während Frisch mit allgemein verständlichen

⁴³¹ ebd. S. 33 f.

Assoziationen arbeitet, benötigt das genauere Verstehen der vielschichtigen Bedeutung von Canettis Beschreibung eine Vorstudie seiner sonstigen Werke, die seine Auffassung von Geld, Nützlichkeitsdenken und Essen erhellen.⁴³³

Nach der persönlichen Begegnung mit Brecht nimmt Canetti zwar sein positives Urteil über dessen Lyrik nicht zurück, verbirgt aber seine Verachtung für Brecht und für die „Dreigroschenoper“ nicht, die er „den genauesten Ausdruck dieses Berlin“⁴³⁴ nennt. Friderike Eigler weist in ihrer Dissertation mit Recht darauf hin, dass Brecht für Canetti als „moralisches Gegenbild“ fungiert.⁴³⁵ Canettis Kritik ist bezeichnend für seine eigene Auffassung von Kunst und Moral, sein „bedingungsloser Moralbegriff“ akzeptiert nicht die von Brechts Stücken eingeflöbte Vorstellung, wonach mangelhafte Moralvorstellungen das Produkt gesellschaftlicher Zustände wären.⁴³⁶

Die Auseinandersetzung mit Brecht ist letztlich eine wichtige Stufe im Prozess von Canettis dichterischer und menschlicher Bewusstwerdung. Dass er sich über manche Personen aus seiner Vergangenheit mit negativem Unterton äußert, zeigt auch das Porträt Brechts; er verschafft sich in seiner Autobiographie die Möglichkeit, sich von gewissen „Stacheln“ zu befreien, indem er als Überlebender seinen Gegner durch Worte am Leben erhält.

⁴³² ebd. S. 27.

⁴³³ Dabei denke ich vor allem an die drei Bände der Autobiographie, an *Masse und Macht* und an die Essays.

⁴³⁴ FO. S. 285.

⁴³⁵ a.a.O. S. 163.

⁴³⁶ Friderike Eigler sieht in Canettis Moralauffassung eine Dichotomie von Geist und Gesellschaft, wo sich der freidenkende Geist in seiner Überzeugung klare Grenzen zieht und bei gesellschaftlichen Untaten nicht assistiert. Nach Eighlers Meinung droht die „Dreigroschenoper“ eben den ‚Geist‘ zu verraten, indem sie mit der Gesellschaft gemeinsame Sache macht. a.a.O. S. 163.

6. Zusammenfassung

Die produktionsästhetische Analyse der zentralen Lebensthemen Tod-Sprache-Verwandlung hat gezeigt, dass wir es mit Segmenten zu tun haben, die für die individuelle Entstehung eine besondere Bedeutung hatten. Sie bilden das Zentrum der einzelnen Erzählabschnitte, aus ihnen kristallisiert sich der „Lebensstoff“ heraus. Bei der Betrachtung des ersten Bandes lässt sich zeigen, dass Canetti die wichtigsten Lebensthemen in den Anfang seiner Lebensgeschichte verlegt, als Beweis dafür, wie sehr die Eindrücke in Rustschuk seine Persönlichkeit geprägt hatten: „Alles was ich später erlebt habe, war in Rustschuk schon einmal geschehen.“⁴³⁷

Es genügt aber nicht festzustellen, dass die Grundthemen des Werks alle der Kindheit entstammen. Der wirksame Mechanismus des Aussparens, Verschweigens und Übersehens ermöglicht dem erzählenden Ich eine weitgehend auktoriale Position, in der

⁴³⁷ GZ. S. 9.

er die Grenzen dessen bestimmt, was der Leser über den Schreibenden erfährt. Der Akt des Vergessens wird im Erinnerungsprozess nicht verleugnet, sondern produktiv eingesetzt. So entsteht die symbolische Form des Textes, die von Distanzierungs- und Ordnungsbedürfnissen des Dichters geregelt wird. Die symbolische Organisation des Textes muss man als Bestandteil des Bildes sehen, das Canetti von sich für eine öffentliche Leserschaft entwirft. Die symbolische Gestaltung zeigt sich darin, dass bestimmte Szenen, Bilder oder Erzähleinheiten auf einen übergeordneten Lebenssinn verweisen und somit zur inhaltlichen und zur gestalterischen Kohärenz beitragen. Die Episoden aus der frühen Kindheit weisen auf Canettis Auffassung von der produktiven Kraft der Angst hin, die für seine gesamte Lebens- und Werkgeschichte bestimmend ist. Seine Konfrontation mit dem Tod, seine Tod-Feindschaft verwandelt sich zum Prinzip, als Dichter Leben zu bewahren anstatt Leben zu zerstören, konkret Menschen in Form von Personenporträts in den Text zu retten. Canettis Lebensgeschichte lässt sich in diesem Sinne als praktizierte „Tod-Feindschaft“ verstehen. In seiner Weigerung, die zeitliche Begrenzung menschlichen Lebens anzuerkennen, zeigt sich das außerordentliche ‚Wichtignehmen‘ der eigenen Individualität. Es geht Canetti offensichtlich nicht um einen absoluten Wahrheitsanspruch, sondern um das Beharren auf ihm heute gegenwärtigen, eigenen Eindrücken, also um den Anspruch auf subjektive Authentizität und nicht um die Abgrenzung gegenüber anders denkenden und lebenden Kollegen.

Die Sprachenvielfalt seiner Kindheit und die damit zusammenhängende fehlende Selbstverständlichkeit der eigenen Sprache finden ihren Ausdruck in der Darstellung seiner Wiedergeburt durch das Erlernen der deutschen Sprache. Die Klanggestalt der Worte, besonders die der Namen hat für Canetti eine außergewöhnliche Bedeutung gewonnen. Der Name steht bei Canetti in engstem Verhältnis zu seinem Träger, sagt in Klang und Bedeutung über diesen aus, macht ihn sympathisch oder unsympathisch, d.h. bestimmt über ihn. Canetti bemüht sich unübersehbar, die durch den Figuren- und Menschnamen vorgegebenen Gefühle in den Personen selbst verwirklicht zu sehen. Die Auffassung von einem ‚Eigenleben‘ der Worte ist für die gesamte Autobiographie bestimmend. Nicht nur die Bedeutung der einzelnen Worte ist für ihn wichtig, sondern auch Klang und Lautung, d.h. das Charakteristische des Wortes. Hier ist es die Sprache als Ganzes, die in der akustischen Maske den sprechenden Menschen enthält und ihn im Individuellen seines akustischen Ausdrucks gegenüber anderen abgrenzt und zum Subjekt werden lässt. Der Konflikt zwischen Sprache (Mitteilungsbedürfnis) und

Schweigen (Erstarrung) erscheint im Komplex seiner Auffassung zum Verhältnis zwischen Macht, Verwandlung und Erstarrung. Dem Schweigenden bleibt die Möglichkeit der Verwandlung versagt.

Als theoretische Basis zur Verwandlung ist *Masse und Macht* zu betrachten, wo unter Verwandlung die subjektive Aneignung der Welt verstanden wird, im anthropologischen Sinne das rückhaltslose Sich-Einlassen des Menschen auf seine Umgebung. Wichtig ist für Canetti die Körperlichkeit des Vorganges, die psychische Gleichsetzung des sich Verwandelnden mit demjenigen, in den er sich verwandelt. Durch Übung der Verwandlung fordert der Dichter seine Gegenwart heraus, durch Verwandlung öffnet er sich seiner Zeit und bleibt ihr auf der Spur. Durch Aneignung des menschlichen Erbes der Verwandlung schafft er sich zugleich die Möglichkeit, seiner Zeit zu widerstehen und ihr zu widersprechen, dem Chaos nicht zu verfallen. Der Prozess der Verwandlung, der für Canetti so wesentlich zum "Beruf des Dichters" gehört, ist nicht nur Empathie oder Einfühlung, sondern die Lust auf Erfahrung anderer von innen her, die Fähigkeit, zu jedem zu werden. Seine Passion für Menschen und seine Gier nach Redeweisen wird durch Verwandlung in einen Ohrenzeugen befriedigt. Durch die ‚akustische Maske‘ erhalten die Figuren in Canettis Werken ihre hörbare Gestalt. Die akustische Maske ist ein Mittel zur Verwandlung von Menschen in literarische Figuren, denen aber jegliche Verwandlung versagt bleibt. Im Vergleich zu den Dramen, deren Grundlage das aktiv und direkt gesprochene Wort ist, lässt sich das Prinzip der akustischen Maske in der Autobiographie nur in begrenzter Form verwenden. Dadurch, dass Menschen in der Autobiographie nur schriftlich zitiert werden, gehen einige Aspekte des Typischen, die ihre Gültigkeit durch die hörbare Gestalt beanspruchen könnten, verloren. Canetti gelingt es jedoch, durch die karikierende Ausdrucksform in seiner Lebensgeschichte den Eindruck einer akustischen Maske zu vermitteln.

Im Schreiben hat der Dichter das einzige Mittel gefunden, Menschen am Leben zu erhalten. Sie werden in den Bereich der unsterblichen Figuren transponiert und neu geschaffen, indem er sie mit Hilfe ihrer Sprache, ihrer Physiognomie und ihrer Körperteile typologisiert. Bei den positiven Porträts ist es oft die Sprache, die die gemeinte Person einschätzt und auszeichnet. Im Medium ihrer unantastbaren Sprache entstehen diese Menschen und finden in Form von Figuren ihre Existenz als Unsterbliche. Für den Leser kaum wahrnehmbar vollzieht sich die Metamorphose vom Menschen zur Figur, was den angewandten Beschreibungsmethoden zu verdanken ist.

Er besteht auf der Angemessenheit der Darstellungsmittel Schweigen und Verschweigen, wodurch er in eine machtvolle Position rückt. Die selektiven Mechanismen des Erinnerungsprozesses werden durch literarische Gestaltungsmittel ergänzt.

Die Fülle an Porträts suggeriert die Abwendung des Autors von seiner eigenen Person, in Wahrheit jedoch bleibt er eng bei sich selbst. Die Autobiographie erfordert es, dass der Mensch sich selbst gegenüber auf Distanz geht, um sich in seiner Einheit und Identität im Verlauf der Zeit wiederherzustellen. Das Ich verschwindet nicht, sondern versucht sich zu behaupten. Der sich Erinnernde ist jederzeit gegenwärtig, wenn er ein Bild von anderen entwirft. Die literarischen Porträts bilden den Kern seiner ganz individuellen Autobiographie. Aus den Porträtanalysen wird deutlich, dass es für Canetti weniger problematisch ist, wenn ihm die persönliche Zuneigung des anderen versagt bleibt, als wenn sein Werk, sein Schaffen, seine dichterische Begabung keine Anerkennung finden. Jedes einzelne literarische Porträt in der Autobiographie ist dementsprechend nach dem Grad der Begeisterung für das eigene Werk geprägt. Die Betrachtung der ausgewählten Porträts erhellt, dass es in erster Linie nicht um die porträtierten Personen geht, sondern um ihre Bedeutung für Elias Canetti und, damit verbunden, um die Wichtigkeit ihres Überlebens in Canettis Schreiben. Sein Widerstand gegen die Macht der Zeit ist die Erinnerung, die poetische Gestaltung jenes Bildes, wie die ihm wichtigen Personen in seinem Gedächtnis ‚weiterleben‘. Die Autobiographie wird demnach zu einem Akt des Widerstands – gegen die Macht des mit dem Tode verbündeten Vergessens.

“Verliere ich meine Vergangenheit, verliere ich mich selbst. Dann sehe ich nicht, was mich an das Leben bindet. Erinnerungen, das sind Beine von Tausendfüßlern. Jede Erinnerung bindet mich an das Leben, mit ihnen klammere ich mich an die Welt. Ich war, also bin ich.“⁴³⁸

Ein Grundprinzip seines Werkes ist das Prinzip Verantwortung – eine Verantwortung dem menschlichen Leben und dem Überleben der Menschheit gegenüber. Deswegen bezeichnet er sich selbst als Todesfeind. In der Gleichzeitigkeit der unterschiedlichen Tendenzen der Gegenwart sieht er sowohl eine Gefahr, als auch eine Rettungsmöglichkeit für die Menschen – die Zukunft ist gespalten, meint er, - wie das Atom sich in zwei Arten von Energie gespalten hat, die der Menschheit helfen oder sie vernichten können. Es komme darauf an, die positiven Kräfte für die Zukunft zu

⁴³⁸ Konrád, György: Zukunft braucht Erinnerung. a.a.O. S. 12.

fördern. In diesem Sinne versteht er auch seine Rolle als Todesfeind und Hüter der Verwandlung.

Im Prozess der Selbstentblößung gewinnt eine künstlerische Autobiographie, ein *document humain*, klare Konturen. Die Lebensgeschichte von Canetti ist „Ursprungsbericht und Poetik“ in einem und gibt „Auskunft über die Funktion, die er der Literatur zuspricht“⁴³⁹. In einer Zeit des Werteverlustes, in der der Dichter nur als ‚Autor‘ oder ‚Schriftsteller‘⁴⁴⁰ bezeichnet werden darf, hat Canetti nie einen Grund gesehen, an den Möglichkeiten der Literatur in unserer Zeit zu zweifeln. Wahrscheinlich gibt es in unseren Tagen auch nichts Wichtigeres als den „Beruf des Dichters“, der die Fähigkeit zur Verwandlung und den Wert des Lebens im Menschen zu hüten hat und der allein den Weg aufzeigen könnte, der aus Verzweiflung, Ausweglosigkeit und Todesbesessenheit herausführt.

7. Primärliteratur

Verzeichnis der Abkürzungen

Im Text werden die Werke von Elias Canetti nach folgenden Abkürzungen zitiert:

GZ = *Die gerettete Zunge: Geschichte einer Jugend*. 1977. Frankfurt/M.: Fischer, 1992

FO = *Die Fackel im Ohr: Lebensgeschichte 1921-1931*. 1980. Frankfurt/M.: Fischer, 1994

AS = *Das Augenspiel: Lebensgeschichte 1931-1937*. 1985. Frankfurt/M.: Fischer, 1994

⁴³⁹ Witte, Bernd: Der Erzähler als Tod-Feind. S. 66.

⁴⁴⁰ Interessant zur Veränderung des Klimas in der zeitgenössischen Literatur ist Thomas Manns schon skeptisch gewordenen ‚Dichter‘-Verständnis. In seiner Erzählung „Der Tod in Venedig“ stellt er seinen Gustav Aschenbach als „Schriftsteller“ vor, dann wird er zum „Autor“, zum „geduldigen Künstler“ bis hin zum „Schöpfer jener starken Erzählung“, aber schon nicht mehr „Dichter“. Ich zitiere nach Thomas

- PM = *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972*. 1973. Frankfurt/M.: Fischer 1994
- GdU = *Geheimherz der Uhr. Aufzeichnungen 1973-1985*. 1987. Frankfurt/M.: Fischer, 1994
- GdW = *Das Gewissen der Worte. Essays*. 1975. Frankfurt/M.: Fischer 1992
- MM = *Masse und Macht*. 1960. Frankfurt/M.: Fischer 1994
- B = *Die Blendung*. 1935. Frankfurt/M.: Fischer 1994
- OZ = *Der Ohrenzeuge. Fünfzig Charaktere*. 1974. Frankfurt/M.: Fischer 1994
- SM = *Die Stimmen von Marrakesch: Aufzeichnungen nach einer Reise*. 1967. Frankfurt/M.: Fischer 1994

8. Literaturverzeichnis

Achermann, Erika: Rosen aus Russe. In: Die Presse vom 17. Juli 1999

Aichinger, Ingrid: Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk. In: Günter Niggel (Hg.), *Die Autobiographie: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1989. S.170-199.

Angelova, Penka: Canettis autobiographische Trilogie als Bildungsroman. In: *Romanwelten. Ansichten zum Roman des 20. Jahrhunderts*. Veliko Târnovo: PIC Verlag 1995.

Angelova, Penka: Die Macht des Dichters. In: John Pattillo-Hess (Hg.), *Verwandlungsverbote und Befreiungsversuche in Canettis Masse und Macht*. Wien: Löcker Verlag 1991.

Mann: *Der Tod in Venedig. Erzählungen*. Taschenbibliothek der Weltliteratur. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag 1989. S. 196. und 201.

- Assmann, Aleida: Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Beck, 1999.
- Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. 3. Aufl. dieser Ausg.- München: Beck, 2000 (Beck'sche Reihe; 1307)
- Barnouw, Dagmar: Blick, Rückblick, Verwandlung. In: John Pattillo-Hess (Hg.), Tod und Verwandlung in Canettis Masse und Macht. Wien: Kunstverein Wien 1990. S.132-142.
- Barnouw, Dagmar: Elias Canetti. Stuttgart: Metzler, 1979. (Sammlung Metzler, Band 180)
- Barnouw, Dagmar: Elias Canetti zur Einführung. 1. Auflage- Hamburg: Junius, 1996.
- Bartsch, Kurt: Der größte Experte der Macht. Elias Canetti über Franz Kafka und den Dichter als "Gegenbild" des Machthabers. In: Experte der Macht. Elias Canetti./ (Hrsg.): Kurt Bartsch und Gerhard Melzer Graz, 1985. S.133-147.
- Benedikt, Michael: Bemerkungen zu Canettis Sublimation der Macht. In: Illusionen-Desillusionen?: Zur neueren realistischen Prosa und Dramatik in Österreich/ (Hg.) Walter-Buchebner-Gesellschaft. Wien-Köln: Böhlau, 1989. S.34-47.
- Bieneck, Horst: Rede auf Elias Canetti. Anlässlich der Verleihung des Nelly-Sachs-Preises am 14.12. 1975 in Dortmund. In: Literatur und Kritik 1976 H.108. S.449-454.
- Bollacher, Martin: "ich verneige mich vor der Erinnerung". Elias Canettis autobiographische Schriften". Hüter der Verwandlung Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1988. S.245-259.
- Bollacher, Martin: Elias Canetti. In: Deutsche Dichter. Leben und Werk deutschsprachiger Autoren vom Mittelalter bis zur Gegenwart/ Hg. Grimm, Gunter E.& Max, Frank Rainer Stuttgart: Reclam 1993.
- Bruss, Elisabeth W.: Die Autobiographie als literarischer Akt. In: Günter Niggel. (Hg.), Die Autobiographie: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1989. S.259-279.
- Burneva, Nikolina: Geschichte als Fliegenpein? Zum Janusköpfigen Ich in Elias Canettis Aufzeichnungen. In: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre. 93/3. Sonderdruck. S.632-644.
- Corcoll Calsat, Roberto: Elias Canetti und Spanien. In: Hüter der Verwandlung, Beiträge zum Werk von Elias Canetti. München: Fischer Taschenbuch Verlag 1988, S. 114-120.
- Dilthey, Wilhelm: Das Erleben und die Selbstbiographie. In: Günter Niggel. (Hg.), Die Autobiographie: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1989. S.21-33.

Doppler, Alfred: Geschichte im Spiegel der Literatur: Aufsätze zur österreichischen Literatur des 19. u. 20. Jahrhunderts. Innsbruck: Institut für Germanistik 1990.

Eigler, Friderike: Das autobiographische Werk von Elias Canetti. Verwandlung, Identität, Machtausübung, Tübingen: Stauffenburg-Verlag, 1988.

Elias Canetti: Hochzeit. Komödie der Eitelkeit. Die Befristeten. Dramen. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1978.

Finck, Almut: Subjektbegriff und Autorschaft: Zur Theorie und Geschichte der Autobiographie. In: Einführung in die Literaturwissenschaft. Hrsg. von Milto Pechlivanos, Stefan Rieger, Wolfgang Struck, Michael Weitz. Stuttgart/Weimar, 1995. S.283-294.

Geibig- Wagner, Gabriele: Literarische Porträts in der Autobiographie von Elias Canetti. Aachen: Shaker Verlag 1990.

Gusdorf, Georges: Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie. In: Fischer, Ernst: Bemerkungen zu Elias Canettis "Masse und Macht". In: Literatur und Kritik 1966. H.7. S.12-20.

Guțu, George: Zu Aspekten der Autobiographie unter Berücksichtigung von Manés Sperbers und Elias Canettis Werk. In: Die Massen und die Geschichte: internationales Symposium, Russe, Oktober 1995/ Penka Angelova (Hg.)- St. Ingbert: Röhrig, 1998.

Fischer, Ernst: Bemerkungen zu Elias Canettis "Masse und Macht". In: Literatur und Kritik 1966. H.7. S.12-20.

Fischer, Jens Malte: Karl Kraus. In: Gunter E. Grimm und Frank Rainer Max (Hg.): Deutsche Dichter: Leben und Werk deutschsprachiger Autoren vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart: Reclam, 1993. S.575.

Hädecke, Wolfgang: "Die moralische Quadratur des Zirkels. Das Todesproblem im Werk Elias Canettis." In: Text + Kritik 28. S.27-32.

Hädecke, Wolfgang: Elias Canetti: Die Fackel im Ohr. In: Literatur und Kritik 1982. 163/164. S.102-104.

Heller, Ágnes/Kőbányai, János: Bicikliző majom. Budapest. Múlt és Jövő Könyvek könyvkiadó. 1998.

Holdenried, Michaela: Autobiographie. Stuttgart: Reclam, 2000.

Hrdlicka, Alfred: Ein physiognomisches Porträt. In: Hüter der Verwandlung, Beiträge zum Werk von Elias Canetti. München: Fischer Taschenbuch Verlag, 1988, S. 42-47.

Jansen, Peter: Erinnerung, Verwandlung, Aufklärung. Mythologie und Autobiographie in Canettis "Fackel im Ohr". In: Sprache im technischen Zeitalter. 1985. S.128.

- Kampel, Beatrix: "Ein Dichter braucht Ahnen". In: Experte der Macht. Elias Canetti./ (Hrsg.): Kurt Bartsch und Gerhard Melzer, Graz, 1985. S.
- Knopf, Jan: Bertolt Brecht. In: Gunter E. Grimm und Frank Rainer Max (Hg.): Deutsche Dichter: Leben und Werk deutschsprachiger Autoren vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart: Reclam, 1993. S.701.
- Konrád, György: Zukunft braucht Erinnerung. In: Goethe Institut Inter Nationes e. V. (Hg.), Kafka. Zeitschrift für Mitteleuropa. 2001/1. S.12.
- Konstantinov, Wenzeslav: Elias Canetti- ein österreichischer Schriftsteller? Verwandlung zwischen Rustschuk und Wien. In: jura Soyfer. Internationale Zeitschrift für Kulturwissenschaften. 5. Jg., Nr.3/1996. S. 15-21.
- Kraus, Wolfgang: Zur Verleihung des Franz-Kafka-Preises an Elias Canetti. In: Literatur und Kritik 1981.160. S.576-578.
- Laemmle, Peter: Der Gesichtsammler am Fuße des Gesichterbaums. in: Kurt Bartsch und Gerhard Melzer (Hg.): Experte der Macht. Elias Canetti. Graz: Verlag Droschl, 1985. S.9-14.
- Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994. (es 1896) Auch: In: Günter Niggel. (Hg.), Die Autobiographie: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1989. S.214-257.
- Macho, Thomas H.: Triumph des Überlebens. In: John Pattillo-Hess (Hg.), Der Stachel des Befehls. Wien: Löcker Verlag, 1992. S. 60.
- Magris, Claudio: Ein Schriftsteller, der aus vielen Personen besteht. In: S.260-276.
- Martini, Fritz: Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1965. S.475.
- Melzer, Gerhard: Der Dichter als Hüter der Verwandlungen. Zur Wiederbelebung des Mythos bei Elias Canetti und Peter Handke. In: Literatur und Kritik 1983. 177/178. S.372-381.
- Misch, Georg: Begriff und Ursprung der Autobiographie. In: Günter Niggel. (Hg.), Die Autobiographie: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1989. S.33-55.
- Neumann, Bernd: Identität und Rollenzwang: Zur Theorie der Autobiographie. Frankfurt am Main: Athäneum, 1970.
- Pascal, Roy: Die Autobiographie als Kunstform. In: Günter Niggel. (Hg.), Die Autobiographie: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1989. S.148-157.
- Paulsen, Wolfgang: Das Ich im Spiegel der Sprache: autobiographisches Schreiben in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1991.

- Petersen, Carol: Elias Canetti von Carol Petersen. Die akustische Maske. Berlin: Colloquium Verlag, 1990 S. 21-32.
- Piel, Edgar: Elias Canetti. München: Beck; München: Verlag Edition Text und Kritik, 1984. (Autorenbücher; 38)
- Piel, Edgar: Der Überlebende. In: Experte der Macht. Elias Canetti./ (Hrsg.): Kurt Bartsch und Gerhard Melzer Graz, 1985 S.38-57.
- Piel, Edgar: Herr seines Schicksals ist der Mensch allein. Elias Canettis Blendung als eine andere "COMEDIE HUMAINE". In: Literatur und Kritik 1983. 177/178. S.444-461.
- Ricœur, Paul: Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern-Vergessen-Verzeihen. Göttingen: Wallstein Verlag, 1998.
- Sauerland, Karol: Wie wird und bleibt man als Intellektueller eine unabhängige Distanz? In: Karl Kraus – Ästhetik und Kritik: Beiträge des Kraus-Symposiums Poznań / (Hg.) von Stefan H. Kaszyński und Siegurd Paul Scheichl.- München: edition text+kritik, 1989. S.191-202.
- Schmid-Bortenschlager, Sigrid: Der Einzelne und seine Masse. Massentheorie und Literaturkonzeption bei Elias Canetti und Hermann Broch. In: Experte der Macht. Elias Canetti./ (Hrsg.): Kurt Bartsch und Gerhard Melzer Graz, 1985. S.116-132.
- Schuh, Franz: "Der Dichter als Vorbild und Konkurrent." In: Hüter der Verwandlung Beiträge zum Werk von elias Canetti. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1988 S.65-84.
- Schuh, Franz: Schreiben gegen den Tod. In: Der Stachel des Befehls. IV. Canetti Symposium /Hrsg. John Pattillo-Hess. Wien: Löcker Verlag, 1992.
- Sill, Oliver: Zerbrochene Spiegel: Studien zur Theorie und Praxis modernen autobiographischen Erzählens. Berlin; New York: de Gruyter, 1991.
- Sokel, H. Walter: Zum Verhältnis von Autobiographie und Roman bei Elias Canetti. In: New Yorker Studien zur neueren deutschen Literaturgeschichte. Bd. 9. Zum Werk Elias Canettis: Ist Wahrheit ein Meer von Grashalmen? Hrsg. von Joseph p. Strelka und Zsuzsa Széll. Bern, Berlin, Frankfurt/M., New York, Paris, Wien: Lang, 1993.
- Sontag, Susan: Geist als Leidenschaft. In: Hüter der Verwandlung Beiträge zum Werk von elias Canetti. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1988 S.90-110.
- Starobinski, Jean: Der Stil der Autobiographie. In: Die Autobiographie: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung/ (Hg.) von Günter Niggel.- Darmstadt: Wiss. Buchges., 1989. S.201-213.
- Stieg, Gerald: Elias Canetti als Zeitzeuge. Experte der Macht. Elias Canetti./ (Hrsg.): Kurt Bartsch und Gerhard Melzer Graz, 1985.

Stieg, Gerald: Betrachtungen zu Elias Canettis Autobiographie. In: Interpretationen zu Elias Canetti./ (Hg.) Manfred Durzak 1983 S.158-170.

Stieg, Gerald: Der Dirigent. In: John Pattillo-Hess (Hg.), Tod und Verwandlung in Canettis Masse und Macht. Wien: Kunstverein Wien, 1990. S.41-51.

Szávai, János: Az önéletírás. Békéscsaba: Gondolat, 1978.

Timmermann, Harry: Tierisches in der Athropologie und Poetik Elias Canettis. In: Sprache im technischen Zeitalter. 1985. S.99-126.

Weissensteiner, Friedrich: Die Frauen der Genies. Wien-Frankfurt/M.:Deuticke 2001. S.169-211.

Werner, Reinold: Die Verbrüderung der Worte. Eine Canetti-Lektüre. In: John Pattillo-Hess (Hg.), Tod und Verwandlung in Canettis Masse und Macht. Wien: Kunstverein Wien 1990. S.52-68.

Witte, Bernd: Der Einzelne und seine Literatur. Elias Canettis Auffassung vom Dichter, In: Experte der Macht. Elias Canetti./ (Hrsg.): Kurt Bartsch und Gerhard Melzer Graz, 1985. S.14-27. S.22.

Witte, Bernd: Der Erzähler als Tod- Feind. In: Text + Kritik 28. S.65-72.

Wortmasken. Texte zu Leben und Werk von Elias Canetti. München/Wien: Hanser 1995. S.123.