



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Rufen. Überlegung zur Form im Werk Elias Canettis“

Verfasser

Tobias Reinhard

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Annegret Pelz

Inhaltsverzeichnis:

Einleitung	2
Canetti und die Literatur	2
Forschungsüberblick und die methodischen Schwierigkeiten mit Elias Canetti	5
Literatur und Ethik in der Zwischenkriegszeit	8
Steven Bellers Thesen zum jüdischen Denken	11
Ethik nach Auschwitz bei Adorno und Canetti	17
1. An Kafka lernen. Zu Canettis Kafka-Essay	22
Canettis Unmut und Faszination an Kafkas Strenge	22
Der Essay als Idealform des Denkens	24
Kafka in Canetti und der Versuch, Kafka hinter sich zu lassen	27
Gegen Kafkas Animismus: Nachdenken über Verwandlung	32
Gegen das Phantasieren und gegen Naturversöhnung	36
2. Eine Erzählung. Zu <i>Die Stimmen von Marrakesch</i>	40
Der Mythos in der Erzählung belebt	41
Vorrang des Denkens gegen das Phantasieren	44
Aneignung der Umwelt als Erzähltechnik	48
Rückkehr des Phantasierens in der Form des Rufens	52
3. Ausreizung der Form. Zum <i>Ohrenzeugen</i>	55
„Fünzig Charaktere“ in Gefangenschaft	56
„Der Ohrenzeuge“ vernimmt eine Empörung	58
Die animistische Aneignung affirmieren	64
4. Das Prüfen der Worte. Zu Canettis <i>Aufzeichnungen</i>	66
Die besondere Entfaltung des Dings	67
Das Wort und die <i>Aufzeichnungen</i>	74
Das „Rufen“ und die Namen	80
Siglen und Literatur	88
Anhang	96
Zusammenfassung der Arbeit	96
Lebenslauf	97

Rufen

Überlegung zur Form im Werk Elias Canettis

Einleitung

Canetti und die Literatur:

Eine These, die ich an den Anfang der Arbeit stelle, lautet: Elias Canetti ist als denkende Instanz anwesend in jeder Zeile, die er schrieb. Die Arbeit wird dieses anfängliche Programm sowohl als Arbeitshypothese nehmen und es im Laufe der Arbeit konkret am Text entwickeln. Das Augenmerk ist damit nicht nur auf die einzelnen Texte gelegt, die in vier Kapitel analysiert werden, sondern auch auf das Denken des Autors, das sich im Werk literarisch artikuliert und sich über die Jahre hinweg entwickelt. Das erste Kapitel über Canettis Kafka-Essay *Der andere Prozess*¹ soll eine Grundlage bieten und zeigen, wie sich Canettis Kritik am allgemein konventionellen Denken zu einer vollkommen neuen Form und Poetik entwickelt. Die drei weiteren Kapitel über die kleinen Formen: *Die Stimmen von Marrakesch*², *Der Ohrenzeuge*³ und die *Aufzeichnungen* haben schließlich diese neue Form im Blick und versuchen das jeweils Spezifische der kleinen Werke herauszuarbeiten. Im einleitenden Kapitel wird darüber hinaus versucht aufzuzeigen, welches die Eckpunkte Canettis Denken sind und wie der Zivilisationsbruch Auschwitz und seine antisemitischen Vorläufer Canetti zu einem anderen Denken gezwungen haben, das nicht mehr frank und frei sich bewegen soll, sondern immer unter der Hoheit einer ordnenden Vernunft. Canettis Ethik steht unter diesen Vorzeichen und ist erst viel später, in der Rede von 1976, *Der Beruf des Dichters*⁴, entfaltet. Da zu dieser Rede bereits einige Studien erschienen sind, wird es dazu kein eigenes Kapitel geben.

Mit Canettis Denken steht auch im Fokus, wie Canetti sich literarisch seiner Umwelt annähert, wie er auf Personen sich einlässt und was er den Dingen abverlangt. Anfänglich könnte man meinen, dass Canetti prinzipiell davon ausgeht, dass jeder Gegenstand eine Seele hat, ein belebtes Inneres, dem es auf die Schliche zu kommen gilt. Allein ganz so einfach macht es sich Canetti nicht. Er selbst nimmt das Denken als Reales an und scheint darum zu wissen,

¹ Canetti, Elias: *Der andere Prozess. Briefe an Felice* (1968). In: Ders.: *Das Gewissen der Worte. Essays*. Frankfurt am Main: Fischer 1981, S. 77 – 165.

² Canetti, Elias: *Die Stimmen von Marrakesch. Aufzeichnungen nach einer Reise*. Frankfurt am Main: Fischer 1980.

³ Canetti, Elias: *Der Ohrenzeuge. Fünfzig Charaktere*. Frankfurt am Main: Fischer 1983.

⁴ Canetti, Elias: *Der Beruf des Dichters* (1976). In: Ders.: *Das Gewissen der Worte. Essays*. Frankfurt am Main: Fischer 1981, S. 272 – 283.

dass der Gegenstand sich ändert, sobald er im Denken in die Fäden der Reflexion gerät. Aber gerade darin schlägt sich seine Ethik an. Allein ein bestimmtes Denken mag ihr gerecht werden und dieses ist es, das seine Literatur letztlich begründet. Im zweiten Kapitel über *Die Stimmen von Marrakesch* wird dieses für Canetti typische Denken im Fokus stehen und herausgearbeitet werden. Das Verhältnis zum Gegenstand, das im Denken sich ereignet, hat für Canetti immer ein anrufendes zu sein. Canetti will vom Gegenstand etwas haben, er soll ihm Garant sein für etwas und folglich kommt ihm so immer auch die Note einer Überhöhung zu. Dieses Verhältnis ist in seiner Literatur ausgedrückt. Der Gegenstand soll zugleich mehr sein, als er real ist und dennoch nur der Gegenstand sein, der sich ihm präsentiert. ‚Rufen‘ scheint mir für dieses imaginierte Verhältnis der passende Begriff zu sein. Der Begriff schließt nämlich das Wollen ein, aber zugleich auch das Nicht-Bekommen. Dieses Verhältnis lastet Canetti dem Gegenstand an, von dem er etwas ganz Bestimmtes will und zugleich darum weiß, dass er ihn fiktiv überhöht. Der Animismus, der so ins Denken inkludiert ist, ist einer, der darum weiß, dass er animistisch ist. Zwar will das Denken, aber es weiß auch, dass es nicht kann. Canettis Faszination für dieses Phänomen reicht durch das gesamte schriftstellerische Werk. So als hätte er das Denken als das Leben und die Welt ordnende Instanz nicht aufgegeben⁵, will er ihm zumindest gedanklich folgen und lässt augenblicklich dieselbe Prämisse fallen, sobald das Denken als eine die Welt veränderbare Kategorie ins Rennen geführt wird. Der Realitätssinn ist oberstes Gebot.

Die Faszination für Mythen und Religion, Märchen und Literatur im Allgemeinen mögen ihren Reiz für Canetti genau darin haben, dass sie unverhohlen von der gläubigen Animistin oder dem gläubigen Animisten zeugen. Ein Gedanke reicht aus, und es geschieht. Die für Canetti außergewöhnliche Stellung Gogols unter allen Autorinnen und Autoren, nicht nur den russischen, ist darin begründet. Was dieser in der Literatur sich erlaubte, wurde später nicht mehr übertroffen. Ohne große Umstände versucht eine Nase im Offiziersmantel sich über die Grenze zu schaffen, weil der fiktive Geist dahinter erschafft, wie es ihm gefällt. Über Canettis gesamte dreibändige Autobiographie ist Gogol immer wieder auftauchendes Thema. Die Einschätzung dieses einen Autors bleibt für Canetti immer eine unklare; gerade deshalb, weil hier das animistische Denken sich selbst so gefällt. Die äußerste Naivität eines animistischen Denkens, wie bei Gogol, ist für Canetti eine Faszination, die es dennoch aufzugeben gilt. Die Beurteilung Gogols bleibt für Canetti deshalb unentschieden. Faszination ist nicht immer identisch mit Identifizierung für Canetti, ganz im Gegenteil. Stattdessen versucht er die

⁵ Vgl.: Canettis Rede *Der Beruf des Dichters*. Der Inhalt der Rede ist zentral für Canettis Denken und somit auch für die vorliegende Arbeit. Auf eine längere Abhandlung werde ich verzichten, dennoch werde ich mehrmals auf den kurzen Text zu sprechen kommen.

Faszination für sich fruchtbar zu machen, indem er sie entfaltet auf eine ganz eigensinnige Art und Weise. Nicht das ohnehin Evidente soll aus dem Gegenstand herausgefiltert werden, sondern gegenteilig will Canetti den Gegenstand nach einem ihm innewohnenden Widersprüchlichen hin öffnen. Ein verstecktes Potential soll ihm abgewonnen werden, das sich ihm nur über ein angestregtes Denken entlocken lässt. Das letzte Kapitel über die *Aufzeichnungen* hat diese Methode im Fokus.

Auch in den Aphorismen ist Canettis ‚Rufen‘ zu vernehmen. Nicht zufällig ist das Wort und die Thematik rundum das Wort ‚Rufen‘ eines der häufigsten Motive in Canettis Aphorismen. Er will aus dem Gegenstand gleichsam mehr machen, einen Gewinn daraus ziehen für sein Denken. Der Gegenstand in den Aphorismen, ihre Inhalte, sind manchmal nur ein Wort, das es zu erleuchten gilt. Hier, im Kleinsten, wird erst ersichtlich, was es heißt, über etwas nachzudenken. Das Wort hat wenig und zugleich viel mehr an Inhalt, als es am Anfang scheinen will. Weil sein Inhalt sich aber erst im Denken entfaltet, nämlich einem Denken, das sich mehr auf sich selbst verlässt als auf den Gegenstand, ist ihr eigentlicher Inhalt das Denken selbst. Canetti ist hier einem religiösen Gefühl am nächsten. Gleich dem mystischen Denken muss das Denken hier aus einer Quelle schöpfen, die alleine als Ahnung sich bezeichnen lässt. So wie die Mystikerin und der Mystiker das Unvorstellbare mit Inhalten zu füllen versucht und so zu den großen Gewölben und Welten religiösen Denkens kommt, so bläht auch Canetti sein Werk auf, weil sein Geist unermüdlich auf der Suche nach diesem Mehr ist, das dem Gegenstand anzuhaften scheint, wenn das Denken, das ihn zu fassen sucht, mit in die Darstellung desselben hineingenommen wird. Die Fülle von Canettis Werk, die man oberflächlich als immer präsenste Bedeutungsschwere bezeichnen könnte, wird darin zu suchen sein.

Mit den Schriften und Kategorien von Gershom Scholem versuche ich mich dem Problem des mystischen Denkens zu nähern. Darüber hinaus ist mein theoretischer Ansatz einer, der sich an den Schriften und Literaturanalysen Peter Szondis orientiert. Vor allem sein Begriff der Technik⁶, wie ein Text gemacht ist und welche Form ihm anhaftet, sind auch meine zentralen Fragestellungen an Canettis Literatur. Die zentrale Kategorien Szondis sind die von Hegels Ästhetik übernommenen Begriffe ‚Form‘ und ‚Inhalt‘. Szondi geht es dabei um die innere Notwendigkeit des Kunstwerks, wie sich Form und Inhalt bedingen. Dass die „Form vom Inhalt her in Frage gestellt wird“⁷, verweist auf eine Form, die „geschichtlich problematisch“⁸

⁶ Vgl.: Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas 1880–1950. In: Ders.: Schriften I. Hrsg. v. Jean Bollack u. Henriette Beese. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978 (= stw 219), S. 9 – 147.

⁷ Ebd., S. 13.

geworden ist. Diese Ausgangsbasis führt zu der zentralen Fragestellung, warum Canetti die Erzähltradition des frühen 20. Jahrhunderts fallenlässt und nach neuen Formen des Erzählens sucht. Die vorliegende Arbeit will diese Frage sowohl vom Denken Canettis her lösen, als auch über das gesellschaftlich geschichtliche Verhältnis, dem Canetti entstammt und sein Denken bedingt.

Ferner nimmt mein methodischer Ansatz Anleihe an Horkheimer und Adorno und einer materialistischen Kritik der Gesellschaft. Inhaltlich orientiert sich die vorliegende Arbeit an Adornos *Philosophie der neuen Musik*⁹. Die Liquidation der Tradition der Musik durch intensive Auseinandersetzung mit derselben war Schönbergs Verdienst, so Adorno in *Die Philosophie der neuen Musik*. Ein zumindest ähnliches, wenn auch ungleiches Phänomen findet sich im Werk Canettis in der Literatur. Wenn Kafka, so die Auffassung Canettis, die Spitze der Tradition bürgerlicher Literatur war, dann ist die bewusste Abkehr von Kafkas Literatur ein Bruch mit eben dieser Tradition. So schult Canettis Technik sich an der empfindlichen Auseinandersetzung mit der bisherigen Literatur. Der von Canetti bewusst pedantisch durchgehaltene Bruch am Gewesenen wird als sekundäre Frage sich durch die Arbeit ziehen.

Forschungsüberblick und die methodischen Schwierigkeiten mit Elias Canetti:

Die Literaturwissenschaft beschäftigte sich intensiv mit dem Werk Elias Canettis, ohne jemals einen Konsens zu finden, welchen Stellenwert die verschiedenen einzelnen Werke im ganzen Oeuvre einnehmen. Zwar hat *Die Blendung*¹⁰ als einziger Roman seinen festen Platz als Jugendwerk und der große Essay, Hauptwerk Canettis, *Masse und Macht*¹¹ bleibt unumstritten das zentrale Werk; was hingegen die kleinen Formen Canettis angeht, bleibt eine weiterhin offene Frage. Die drei bzw. vier Bände Canettis Autobiographie, deren literarische Aufarbeitung gelobt und die größtenteils als Inszenierung seines Lebens angesehen werden, waren bisher Stütze in der Interpretation seiner literarischen Werke. Die Autobiographie, *Die Blendung* und *Masse und Macht* bleiben die zentralen Texte in der bisherigen Interpretation. Ein weiterer wichtiger Text, der in der Beschäftigung mit Canettis Literatur immer zentraler geworden ist, ist der Essay *Der Beruf des Dichters*, der das für Canetti wichtige Motiv der ‚Verwandlung‘ thematisiert und von dem aus am ehesten ein Schlüssel zur Literatur Canettis gegeben ist. Kaum eine Interpretin, ein Interpret versucht ein Eindringen ins Werk ohne

⁸ Ebd.

⁹ Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften Bd. 12. Philosophie der neuen Musik. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u.a. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (= stw 1712).

¹⁰ Canetti, Elias: *Die Blendung*. Frankfurt am Main: Fischer 1965.

¹¹ Canetti, Elias: *Masse und Macht*. Frankfurt am Main: Fischer 1980.

diesen Schlüssel: „Die Gedankenwelt von Canetti ist mit keinem anderen Begriffsapparat zu entschlüsseln als mit dem von ihm selbst geschaffenen“¹². Das Nicht-Zusammenlesen von Essays und Literatur ist bei Canetti zur Unmöglichkeit geworden, auch aufgrund seiner Methode, Systeme grundsätzlich zu überwinden und nicht in Fertigem oder Gefestigtem zu denken. So zeigt Karin Zogmayer, „dass es sich bei der *Verwandlung* nicht um einen *Begriff* handelt, vielmehr um ein unaufhörliches *Begreifen*“¹³. Canettis Denken ist hier in den Grundzügen gefasst – hier exemplarisch am Wort der *Verwandlung*: *Verwandlung* bei Canetti sei „nicht als *Begriff* [...] zu lesen. [...] Canettis Verwendung dieses Wortes bedarf einer eingehender, langsameren Lektüre.“ [...] „*harte Definition* würde nicht nur der *Verwandlung* widersprechen, sondern auch Canetti als dem Wahrer eines *Gewissens der Worte*.“¹⁴ Und Zogmayer kommt zur These: „die *Unvollständigkeit* der *Verwandlung* weniger als *Mangel* zu sehen, sondern vielmehr als *Genauigkeit*.“¹⁵

Das Werk Canettis unterscheidet sich in diesem einen Punkt zuweilen von anderen von der Germanistik im Fokus stehenden Autorinnen und Autoren. Die Notwendigkeit, sich an den einzelnen Texten entlang hanteln zu müssen, um ihnen etwas abgewinnen zu können, das Verweigern abgeleiteter These, bringt einige Schwierigkeiten mit sich. Darauf etwa ist zurückzuführen, dass den Interpretinnen und Interpreten ein Hang zufällt, ständig die einzelnen Werke Canettis in hierarchische Strukturen zu gliedern. Bislang scheint ungeklärt, ob *Die Stimmen von Marrakesch* nur Nebenwerk sei, ähnlich ergeht es dem *Ohrenzeugen*, der auch, wenn überhaupt ins Gesamtwerk einbezogen, dann als Experiment oder Ähnliches gesehen wird. Gänzlich unbestimmbar gelten die *Aufzeichnungen*. Zwar sind sie nach wie vor die in der Germanistik am öftesten zitierten Texte Canettis¹⁶, allerdings werden sie meistens in die Interpretation montiert, um die These der Interpretin, des Interpreten zu stützen. Ihr Stellenwert ist vor allem wegen des quantitativen Umfangs ungeklärt. Die Germanistik neigt dazu, sie vermehrt in den Fokus zu nehmen. Eggenberger hingegen weist darauf hin, dass der Großteil der Aphorismen noch im Archiv liege und eine Gesamtbeurteilung deshalb nicht möglich sei.¹⁷ Letztlich werden die *Aufzeichnungen* dafür verwendet, wie es ihrer Form durchaus eigentümlich ist, Canettis Begriffe zu präzisieren bzw. seine Lieblingsthemen zu

¹² Angelova, Penka: Elias Canetti. Spuren zum mythischen Denken. Wien: Paul Zsolnay 2005, S. 20.

¹³ Zogmayer, Karin: ... das Rätsel se sollen lassen stân. Von Elias Canettis „*Verwandlung*“. Wien: Lit 2008 (= Deutschsprachige Lektüren Bd. 1), S. 11.

¹⁴ Ebd., S. 22.

¹⁵ Ebd., S. 23.

¹⁶ Vgl.: Kaczynski, Stefan H.: Weltbilder des Intellekts. Erkundungen zur Geschichte des österreichischen Aphorismus. 2. verb. u. erw. Aufl. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT 2005, S. 134.

¹⁷ Vgl.: Eggenberger, Christoph: Zu Elias Canettis *Aufzeichnungen*. In: Die Teile und das Ganze. Bausteine der literarischen Moderne in Österreich. Hrsg. v. Bernhard Fetz u. Klaus Kastberger. Wien: Paul Zsolnay 2003, S. 198 – 206.

begreifen, die sich vor allem um die Motive „Tod“ und „Verwandlung“, „Gott“ und „Tier“, „Masse“, „Macht“, „Mythos“, „Wort“ usw. drehen und die bisher auch im Zentrum der Interpretation standen. Dass diese Begriffe in ihrer Bedeutung ständig variieren und kontextuell nicht bestimmt, sondern entfaltet werden, macht die Schwierigkeit aus. Das Kapitel über die Aufzeichnungen nimmt sich diesem Problem an.

Ferner bestimmte die Interpretation Canettis Werke, dass er ein hohes Alter erreichte. Daniel Daugherty schreibt:

Die kritische Auseinandersetzung mit dem veröffentlichten Werk Elias Canettis trat in eine zweite Phase im Jahre seines Todes 1994. [...] Nach seinem Tod glaubte man auf Rücksichten, die man genommen hatte, verzichten zu können und schrieb in kritischerem und freierem Ton.¹⁸

Dennoch große Veränderungen sind sonst nicht in der Interpretation zu vernehmen. Klare Tendenzen oder Ansätze sind kaum zu verzeichnen. Trotz der Erkenntnisse von Karin Zogmayer u.a. stützen sich die Interpretationen häufig auf ein Festes und nehmen Canettis Denken als ein Fertiges und nicht als sich Entfaltendes. Von der Beobachtung des systemlosen Denkens bei Canetti bleibt alleine das Wissen darum. Canettis Unsicherheit, die in der Literatur ausgeprägt ist und die Canetti zunehmend positiv wertet, wird weitgehend übergangen. Zwar kennt die Interpretation den „permanente[n] Anfang“¹⁹, das immerzu neuerliche Ansetzen, sich einem Gegenstand zu nähern, dennoch fixiert sie sich endlich zur Erkenntnis. Dass etwa die ‚Verwandlung‘ der Gegenpol zum Tod ist, ist Tatsache geworden; kaum jemand hingegen fragt nach der sinnlichen Dimension der Verwandlung. Die Frage nach dem Korrelat im Leben wird grob vernachlässigt, obwohl gerade die Forschung bezüglich der Aphorismen diesen einen Punkt als das Entscheidende dieser kleinen Form Canettis erkannte.²⁰ Nicht zuletzt wird gerne auf die auf das Sinnliche hinführenden Titel der Autobiographie verwiesen.

Das Systemlose, mehr noch das permanente Neu-Ansetzen, verweisen aber mehr auf die Unsicherheit eines Denkers, der mit dem Wissen um die Gefahr des Einengens im Gefestigten auch den Zweifel um das Denken selbst kennt, diesem aber dennoch etwas abverlangt. Das Flehende und der anrufende Charakter, dieses sinnliche Moment des ‚Aber‘ im Denken Canettis, werden mit Schwerpunktsetzung auf seine theoretisierenden Schriften weggewischt.

¹⁸ Daugherty, Daniel: Die Faust im Wappen. Elias Canettis Suche nach dem „wahren Wort“. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 15.

¹⁹ Vgl.: Wirtz, Irmgard: Elias Canettis *Aufzeichnungen*. Kein Anfang, kein Ende. In: Anfangen zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozess im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts. Hrsg. v. Hubert Thüring u.a. München: Wilhelm Fink 2009 (= Zur Genealogie des Schreibens Bd. 11), S. 173 – 180; hier: S. 177.

²⁰ Etwa Gerhard Baumann, Stefan Kaczynski, Peter Matt, Karin Zogmayer u.a.; genauerer Überblick später im Kapitel über die *Aufzeichnungen*.

Damit geht auch fehl – wie herauszuarbeiten mein Anliegen dieser Arbeit ist –, dass das Ergebnis seines Denkens nicht nur hypothetisch, sondern animistisch im inneren Kern ist, ein Gedankenspiel des ‚Wollens‘. Die Unsicherheit im Denken kann auf eine ganz elementare Unsicherheit zurückgeführt werden, die konstitutiv ist für das Denken Canettis und so eine wichtige Rolle spielt für diesen Denker.

Die Schwierigkeit, Canetti in solchem Licht zu sehen, liegt vermutlich im Textkanon selbst. Ohne den halbtheoretischen Essay *Masse und Macht* lässt es sich seiner Literatur nur schwer nähern. Was dort allerdings als Fixiertes daherkommen mag, jedenfalls als solches erscheint, sollte nicht zu vehement in den kleinen Formen seiner Literatur gesucht werden. Zu groß ist die Gefahr, mit dem bereits gewonnen Instrumentarium die Texte nach eben dieser vorgefundenen Logik zu analysieren, wie es gerne in der bisherigen Beschäftigung mit Canetti der Fall war. Seine Texte verlieren dadurch das ihnen Eigentümliche, nämlich das in ihnen wirkende Formprinzip, das sie konstituierende wie zusammenhaltende Moment. Die Literaturinterpretation müsste gerade darauf aus sein, im Umgang mit Canetti und noch strikter mit sich selbst sein, wie bei Zogmayer angedeutet. Canetti in der Logik seines Denkens zu begreifen, scheint mir mehr Gewinn zu sein als das, was nachgerade sich inhaltlich ableiten oder thesenhaft sich über sein Geschriebenes darstellen lässt.

Literatur und Ethik in der Zwischenkriegszeit:

Mit den bisherigen literaturwissenschaftlichen Studien zur *Blendung* einher geht die Frage, warum Canetti nach dem ersten Roman keine größeren, umfangreicheren literarische Arbeiten mehr geschrieben hat. Geplant hatte Canetti anfangs mehrere Romane. Ob Nationalsozialismus und Shoah der Grund dafür waren, oder das Exil in London und während dieser Jahre die Armut, kann kaum biographisch rekonstruiert werden. Im Vorwort zu den *Aufzeichnungen* berichtet Canetti von einem „Verbot“, mit dem er „jede andere und besonders jede rein literarische Arbeit belegt hatte“ (DPdM²¹ 5); zwar bezieht sich die Aussage direkt darauf, dass *Masse und Macht* das primäre Projekt war, dem nichts im Weg stehen durfte, die Aussage kann aber aufgrund des kausal falsch gestellten Wortes „und“²² auch in eine andere Richtung gelesen werden, für die der eigentliche Grund dafür dann allerdings fehlt. Aufschluss gibt eine Stelle in *Party im Blitz*²³. Hier schreibt er: „Ich war der Überzeugung,

²¹ Canetti, Elias: Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972. Frankfurt am Main: Fischer 1976.

²² „Die Konzentration auf ein einziges Werk, ‚Masse und Macht‘, von dem ich wusste, dass es mich vielleicht noch Jahrzehnte in Anspruch nehmen würde, und [!] eine Art Verbot, mit dem ich jede rein literarische Arbeit belegt hatte“ usw. (DPdM 5)

²³ Canetti, Elias: Party im Blitz. Die englischen Jahre. Hrsg. v. Kristian Wachinger. Frankfurt am Main: Fischer 2005.

dass ich während dieses Krieges nichts publizieren dürfe. Die Aufgabe meines Lebens war ‚Masse und Macht‘. Bevor ich damit zu Ende war, durfte nichts von mir an die Augen der Öffentlichkeit gelangen.“ (PiB 23) Warum dem so sei, schreibt er weiter, liege an einer „Art von Schuldigkeit denen gegenüber, die in diesen Krieg gegen oder mit ihrem Willen hineingerissen wurden.“ (PiB 23f) *Masse und Macht* hatte für Canetti zu der Zeit die Funktion einer Aufklärungsabsicht. Zwischen dem Roman *Die Blendung* und Canettis späterer Literatur steht also zunächst eine Phase theoretischen Nachdenkens.

Das Vorwort des ersten Aufzeichnungsbandes *Die Provinz des Menschen*, das in diesen Jahren entstand, beginnt mit den Schrecken der Zeit von 1942 und der Betonung, dass er die „Schrecken“ der Jahre „als meine eigenen empfand“ (DPdM 5). Nicht nur, wie Martin Bollacher schreibt, bezeugen die Aufzeichnungen um 1945 „eine Erschütterung und Gefährdung der deutsch-jüdischen Identität und, damit einhergehend, eine intensive Hinwendung Canettis zum Judentum“²⁴, sondern viel elementarer sei, wie Marek Przybecki feststellt, die „ethische Überwindung der Moderne“²⁵:

Von der Sprache, die bei aller Trauer und Verzweiflung unentwegt Hoffnung ausstrahlt, nährt sich auch Canettis ethische Überwindung der Moderne, an deren Sprache das herannahende Chaos in seiner Bedrohlichkeit nicht zu erkennen war.²⁶

Eine Erschütterung also, die sich in der Literatur der Jahrhundertwende bereits abzeichnet, deren volles Ausmaß jedoch erst 45 die letzten Illusionisten erreicht. Keineswegs zählte Canetti jemals zu letzteren, die Überschätzung von Literatur und Sprache blieb ihm, wenn auch später in abgeschwächter und anderer Form erhalten. Als die entscheidende Figur in seiner Biographie ist für diesen Vorfall Abraham Sonne zu nennen²⁷, der nach Kraus, oder auch gegen Kraus, zur Autorität für Canettis Denken wird, zur „Instanz“ (DAS²⁸ 127). So schreibt Gerald Stieg: „Es [was Sonne sagte] war nicht ein Urteil über die Dinge, es war ihr Gesetz.“ [Zitat Canetti] Kraus dagegen war ein ewig (ver)urteilender Richter, der von seinen Verehrern zum ‚Gesetz‘, also zu Gott erhoben wurde.“²⁹ Ähnlich, ohne Berücksichtigung von

²⁴ Bollacher, Martin: Canetti und das Judentum. In: „Ein Dichter braucht Ahnen“. Elias Canetti und die europäische Tradition. Hrsg. v. Gerald Stieg u. Jean-Marie Valentin. Bern: Peter Lang 1997 (= Jahrbuch für internationale Germanistik, Reihe A, Kongressberichte Bd. 44), S. 37 – 48; hier: S. 39.

²⁵ Przybecki, Marek: Chaos, Sprache und Hoffnung. Elias Canettis ethische Überwindung der Moderne. In: „Ein Dichter braucht Ahnen“. Elias Canetti und die europäische Tradition. Hrsg. v. Gerald Stieg u. Jean-Marie Valentin. Bern: Peter Lang 1997 (= Jahrbuch für internationale Germanistik, Reihe A, Kongressberichte Bd. 44), 23 – 36; hier: S. 33.

²⁶ Ebd.

²⁷ Genaueres über Sonne: siehe das Kapitel über die *Aufzeichnungen*.

²⁸ Canetti, Elias: *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937*. Frankfurt am Main: Fischer 1988.

²⁹ Stieg, Gerald: *Die Fackel und die Sonne. Karl Kraus in Elias Canettis Autobiographie*. In: „Ein Dichter braucht Ahnen“. Elias Canetti und die europäische Tradition. Hrsg. v. Dems. u. Jean-Marie Valentin. Bern: Peter Lang 1997 (= Jahrbuch für internationale Germanistik, Reihe A, Kongressberichte Bd. 44), S. 267 – 282; hier: S. 277.

Sonne, kommt auch Stefan Kaczynski zur Aussage: Canetti, im Gegensatz zu Kraus, sei „nicht mehr so tief von der moralischen Wirkung der Literatur überzeugt. Er versteht Literatur eher als ein Dialog – und nicht wie Kraus als ein Gebot“³⁰.

Ein weiteres Mal zeigt sich eine Schwierigkeit für die Beurteilung des Werks, ob sich nämlich Canettis Abkehr von den traditionellen Formen der Literatur aus den gesellschaftlichen Änderungen und aus den Verbrechen der Deutschen ergibt oder aus biographisch persönlichen Faktoren. Einige Darstellungen, etwa Janusz Golec³¹, versuchen Canetti, gegen seine Idee der Literaturwissenschaft, biographisch-psychologisch aufzuschlüsseln. Der Biograph Canettis, Sven Hanuschek, schreibt: „Gegen Biographien im engeren Sinne hatte Canetti einzuwenden, dass sie oft von ungeheurer psychologischer Simplizität sind.“³² Im Sinne Canettis wäre Literaturwissenschaft oder Literaturinterpretation vom Geschriebenen her zu denken, von der literarischen Produktion. So etwa redet Canetti lieber über die einzelnen Figuren seiner Lieblingsromane als über die Autoren, wie sich der Autobiographie entnehmen lässt.

Genauso will ich sein literarisches Werk zunächst frei von gesellschaftlichen und historischen Begebenheiten prüfen und theoretische oder essayistische Überlegungen getrennt betrachten. Seine Definition des Dichters lässt sich nur nach längerer Abhandlung an seiner Literatur nachvollziehen. Canetti schreibt 1976, in *Der Beruf des Dichters* über die Verantwortung seines Berufs:

Ich glaube, was der Mensch sich selbst auferlegt, wird von allen, auch den Beschränktesten, ernster genommen, als was ihm durch Zwang geschieht. Auch gibt es keine größere Nähe zu Ereignissen, keine tiefer eingehende Beziehung zu ihnen, als sich für sie schuldig zu fühlen. (DBdD 275)

Dieser „irrationale Anspruch“ (DBdD 275) einer universellen Verantwortung und Ethik ist der Baustein zur engagierten Literatur Canettis. Darauf kommt es ihm an und in diese Richtung sollte, wie ich meine, das Vorwort zu den *Aufzeichnungen* gelesen werden.

In einem weiteren Kapitel werde ich auf den Zusammenhang von jüdischem Denken und dieser speziellen Art von Canettis Ethik eingehen. Vorangestellt sei, dass mit Abraham Sonne Canettis Berührung mit der Ethik jüdischer Mystik und der Kabbala ihren Anfang findet.³³

³⁰ Kaczynski: *Weltbilder des Intellekts* 2005, S. 136.

³¹ Vgl.: Golec, Janusz: *Sprache aus dem Verlust und der Bedrohung. Konstruktionen in Elias Canettis Autobiographie*. In: Ders.: *Jüdische Identitätssuche. Studien zur Literatur im 19. Und 20. Jahrhundert*. Lublin: Wydawnictwo UMCS 2009, S. 121 – 134.

³² Hanuschek, Sven: *Elias Canetti: Biographie*. München/Wien: Carl Hanser 2005, S. 22.

³³ Friedhelm Debus schreibt, dass eine Analyse des Werks Canetti mit den Kategorien der Kabbala (nach Gershom Scholem) sinnvoll wäre. Einen solchen Versuch werde ich in einem späteren Kapitel unternehmen. Auch die Monographie von Daniel Daugherty geht in diese Richtung. Vgl.: Debus, Friedhelm: *Name und*

Steven Beller sieht in diesem Zug, Ethik mit Literatur zu verbinden, das Spezifische der Literatur jüdischer Intellektueller und im jüdischen Kunstschaffen überhaupt, vor allem in Wien vor dem Anschluss: „Es gab in der jüdischen Lebenswelt erstens eine viel größere Betonung des Lernens – des religiösen Lernens – und zweitens eine größere Betonung der ethischen Seite des Lebens anstelle der ästhetischen.“³⁴ Die Verbindung zwischen Canetti und Sonne sollte deshalb nicht unterschätzt werden.³⁵ Ebenso sollte die ethische Dimension in der Sprachauffassung von Karl Kraus nicht unerwähnt bleiben.³⁶ Kraus allerdings wurde Canetti zunehmend zum Macht ausübenden Propheten, der sein Publikum indoktrinierte, anstatt einer mystischen Dimension anzuhängen, die, wie im *Beruf des Dichters* beschrieben, aus der Tätigkeit einer oder eines sich verantwortlich Fühlenden kommt und durch Verwandlung sich einfühlt in das Chaos, das es zu überwinden gilt. Letztes, die Nähe zur kabbalistischen Welteinschätzung und ihre Aufhebung im Messianismus, können mit großer Wahrscheinlichkeit auf die Gespräche mit Sonne zurückgeführt werden, der in seiner Jugend hebräische Gedichte verfasste, die sich inhaltlich an der jüdischer Mystik orientierten. Nicht mehr alleine eine Sensibilität für Sprache im Sinne Karl Kraus' reicht aus als Opposition zum Bestehenden, sondern stattdessen die Fokussierung auf die Kraft einzelner Phänomene und Gestalten, die als noch verdeckte ins Licht gerückt werden müsste. Die Auswirkung Abraham Sonnes und des jüdisch-mystischen Denkens auf die Literatur und die literarische Gattung bei Canetti kann damit nicht ganz unwahrscheinlich als in einem Zusammenhang gesehen werden.

Steven Bellers Thesen zum jüdischen Denken:

Der Historiker Steven Beller hat sich dem Phänomen jüdischer Literatur in Österreich zur Jahrhundertwende angenommen und die Zeit auf Formen jüdischen Denkens untersucht. Das Kapitel soll zeigen, wie kulturelle Formationen auf Elias Canetti wirkten Beller schreibt über die Künstlerinnen und Künstler der 20er Jahre, also diejenigen, die Canettis künstlerisches Umfeld bildeten, dass sie „die Moderne nicht von außen“ kritisierten,

wie das Traditionalisten taten, sondern vielmehr von innerhalb der neuen Kunst. Vor allem suchten sie einen *ethischen* Imperativ für die moderne Kunst, lehnten die

Mythos. Elias Canetti als Beispiel. In: Deutsche Sprache in Raum und Zeit. Festschrift für Peter Wiesinger zum 60. Geburtstag. Hrsg. v. Peter Ernst u. Franz Patočka. Wien: Edition Praesens 1998, S. 347 – 362.

³⁴ Beller, Steven: Was nicht im Baedeker steht: Juden und andere Österreicher im Wien der Zwischenkriegszeit. Wien: Picus 2008 (= Wiener Vorlesungen im Rathaus Bd. 136), S. 27f.

³⁵ Neben Gerald Stieg argumentiert vor allem auch Peter Höyng und Daniel Daugherty in diese Richtung; Stieg: Die Fackel und die Sonne 1997; Höyng, Peter: „Adonoj entgegen im Sturm“. Auf den Spuren von Abraham Sonne zu Avraham Ben Yitzaks lyrischem Werk. In: Der untote Gott. Religion und Ästhetik in der deutschen und österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Hrsg. v. Olaf Berwald u. Gregor Thuswaldner. Köln: Böhlau 2007, S. 7 – 26; Daugherty: Die Faust im Wappen 2011.

³⁶ Vgl.: Stieg: Die Fackel und die Sonne 1997; Daugherty: Die Faust im Wappen 2011, S. 18.

„Phrasen“ der Konvention ab, sodass ein Kunstwerk zu einem Essay in der Verwirklichung der „Gedanken“ des Künstlers wurde.³⁷

Während der ästhetische Anspruch der Moderne gar nicht großartig zur Debatte stand und nach wie vor seinen festen Platz behielt, so sieht Beller gerade im Versuch der Assimilation der Jüdinnen und Juden den bedeutenden neuen Zug:

In der Ideologie der jüdischen Emanzipation wurden traditionelle jüdische Werte wie religiöses Lernen und Betonung auf die ethische anstelle der ästhetischen Seite des Lebens umgewandelt und in eine Strategie nichtreligiöser Erziehung und moralischer Verbesserung eingebunden – um Juden den Eintritt in die moderne Welt der Menschheit zu erlauben, in der alle die „Essenz“ jüdischer Werte teilen würden. Die Subkultur jüdischer Emanzipation hatte viel mit dem Mainstream des deutschen Liberalismus gemein, kam jedoch aus unterschiedlichen Wurzeln und unterschiedlichen (jüdischen) Werten, und erzeugte daher unterschiedliche Reaktionen. Die jüdischen Beitragenden zur modernen Wiener Kultur wuchsen alle in Varianten dieser emanzipatorischen Kultur auf.³⁸

Elias Canetti steht offensichtlich in dieser Tradition. Die vergleichsweise atheistisch-jüdische Erziehung der Mutter³⁹, die wohl darauf bedacht war, das Jüdische der Familie niemals abzulegen, tat gleichsam die Religion als Ideologie und Humbug ab. Dennoch, so berichtet Canetti in der Autobiographie, hat er zumindest kurzfristig, auf Drängen des Großvaters hin, die „Talmud-Thora-Schule“ besucht (DgZ⁴⁰ 106). Darin wurde er auf die jüdischen Riten vorbereitet, die auch im fortschrittlichen Judentum in Mitteleuropa keine Ausnahme waren. Anders als das emanzipierte jüdische Bürgertum, das seit mehreren Generationen in Westeuropa lebte, erlebte Canetti seine ersten Jahre im bulgarischen Rustschuk. Interessant daran ist, dass Canetti Judentum niemals unter den Kategorien moderner oder emanzipierter Umstände zu sichten versuchte, nämlich als gesellschaftliches Phänomen, sondern nur unter den Kriterien, wie er das Judentum kennen gelernt hatte. Es bestand für ihn aus Ritualen und Sitten; noch später sieht er Judentum vor allem unter dem Sichtpunkt der Torah und religiösen Erzählungen und der Tradition, die letztlich in den Gesprächen mit Abraham Sonne forciert worden ist.

Auf ein wichtiges Detail macht Martin Treml aufmerksam, dass nämlich Canetti über die Gespräche mit Abraham Sonne entschieden einseitig berichtet. Sonne war, so Peter Höyng, „mit der Torah und daher den religiösen Wurzeln des Judentums aufs innigste verbunden“, aber Sonne war auch Zionist, so Höyng weiter: „1917 wurde er zum Mitglied der

³⁷ Beller, Steven: Geschichte Österreichs. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2006, S. 164.

³⁸ Ebd., 166f.

³⁹ Siehe hierzu den Aufsatz von Golec: Sprache aus dem Verlust und der Bedrohung 2009; ebenso die Biographie von Sven Hanuschek: Elias Canetti. Biographie 2005.

⁴⁰ Canetti, Elias: Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend. Frankfurt am Main: Fischer 1979.

Zionistischen Zentrale gewählt. 1919 wurde er Leiter für die Ansiedelung in Palästina bei der Zionistischen Exekutive in London, als deren Generalsekretär er von 1920-1921 fungierte.⁴¹ Es sollte deshalb unbedingt darauf hingewiesen werden, dass Sonne keineswegs, im Gegensatz zu Canetti, Judentum nur als religiöses Phänomen fasste. Von Sonnes politischem Engagement aber berichtet Canetti in der Autobiographie nicht: „Über all diese zutiefst jüdischen Angelegenheiten berichtet Canetti mit keinem Wort“⁴². In der Autobiographie findet sich lediglich der abgehackte Satz: „Die Zeit, in der er [Sonne] an die Rückgewinnung eines Landes gedacht hatte, war vorüber.“ (DAS 137) Politische Fragen des Judentums zur Jahrhundertwende, Antisemitismus und Emanzipation und Assimilation betreffend, letztlich die Frage nach politischer Gewalt als Garant für Recht auch für Jüdinnen und Juden in einer antisemitischen Gesellschaft, werden von Canetti ausgeklammert. Ein eigener jüdischer Staat als Schutzmacht für Jüdinnen und Juden in der Welt bleibt unthematisiert. Zionismus bleibt überhaupt beinahe Leerstelle; auch in der Literaturwissenschaft ist über Canettis Position dazu bisher wenig gesagt worden.

Im zweiten Teil der Autobiographie berichtet Canetti lediglich von Predigern des Zionismus, die er in Osteuropa kennen lernt. Die Überschrift des Kapitels lautet: *Der Redner* und auf eine Einschätzung Canettis, den Zionismus betreffend, wartet die Leserin und der Leser bis zum Ende, darauf lässt Canetti sich nicht ein. Über diejenigen, die nach Erez Israel aufbrechen, berichtet Canetti sonderbar:

Es waren alles Enkel, auf sie kam es an, die Enkel führen, die Alten blieben, so sah es – nicht ganz richtig – bei der Abfahrt aus. Eine ungeheure Erwartung erfüllte die Bahnhofshalle und vielleicht waren die Enkel um dieser Erwartung und um dieses Augenblicks willen zur Stelle. (DFiO⁴³ 93)

Es scheint so, als sperrte sich Canetti, die politische Sache in Augenschein zu nehmen und unterstellt noch den Überzeugten, sie teilen seine Faszination für die Masse anstatt die Faszination für den jüdischen Neuanfang. Ähnlich berichtet Canetti zwar über seine persönlichen Erfahrungen mit antisemitischer Gewalt (siehe vor allem das Kapitel *Die Petition in Die gerettet Zunge*; DgZ 255-264), dennoch stellt er diese nicht, wie viele andere große jüdische Denkerinnen und Denker seiner Zeit, in den breiteren Kontext des Aufgebens jüdischen Lebens durch Assimilation und Emanzipation.⁴⁴

⁴¹ Höyng: „Adonaj entgegen im Sturm“ 2007, 13.

⁴² Tremel, Martin: Elias Canetti als jüdischer Schriftsteller: In: *Der Überlebende und sein Doppel. Kulturwissenschaftliche Überlegungen zum Werk Elias Canettis*. Hrsg. v. Susanne Lüdemann. Freiburg/Berlin/Wien: Rombach 2008 (= Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae Bd. 150), S. 39 – 56; hier: S. 43.

⁴³ Canetti, Elias: *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*. Frankfurt am Main: Fischer 1982.

⁴⁴ Janusz Golec argumentiert zwar: „Als Jude fühlt er [Canetti] sich ausgeschlossen, weil er nicht sprechen darf“, hingegen ausgeklammert ist auch hier die Frage, was die politische Voraussetzung wäre, dass auch Jüdinnen und

Ein weiterer wichtiger Punkt ist in diesem Zusammenhang zu thematisieren. Canetti war in anderer Hinsicht noch ‚untypischer‘ Jude unter den intellektuellen Jüdinnen und Juden seiner Zeit. Denn keineswegs waren ihm deutsche Geistesgeschichte und Kultur das Gut, an das zu assimilieren es sich gehörte, wie es der Jargon deutschnational-liberaler Juden verhielt. Während viele „Juden versuchten, über die Kultur Zugang zur Gesellschaft zu finden, oder zumindest, ihre Herkunft zu übertünchen“⁴⁵, verfiel sich Elias Canetti zunächst in einer selbst geschaffenen Geisteswelt, die von Dante, Shakespeare und Dickens nicht weniger eingenommen war als von Schiller und Lessing und schließlich der gesamten russischen Literatur und nicht zuletzt der für Canetti besten, der englischen (Vgl.: PiB 7f).

Gershom Scholem äußerte sich [...] darüber, wie Schillers hehrer Idealismus den Juden ein allzu positives Bild der Deutschen vermittelte, und macht dabei die scharfe Bemerkung: „Für viele Juden war die Begegnung mit Friedrich Schiller realer als die Begegnung mit heutigen Deutschen.“⁴⁶

Beller weiter:

Schiller erzählte ihnen [den Juden], was sie bereits wussten, in gewisser Weise aber regte er ihre Vorstellungskraft an. So wurde er für sie zum Symbol dessen, wofür Deutschland wirklich stand, wozu es einst werden sollte, wenn die Kultur Schillers für alle zugänglich sein würde. In dieser Hinsicht war die Begegnung mit Friedrich Schiller tatsächlich „realer“ als die mit den empirischen Deutschen, da es seine Kultur und nicht jene der damaligen Deutschen war, welche die Juden annahmen.⁴⁷

Bürgerlicher Aufstieg, den die Jüdinnen und Juden vor allem mit Schiller verbanden, war dabei ebenso entscheidend, wie das Stilprinzip Schillers Literatur, Pathos in seine Werke hinein zu montieren, anstatt zu erzeugen. Bei Heinrich Heine wird dieses Verfahren erst evident, wenn er „seine von der kommunikativen Sprache erborgte Geläufigkeit und Selbstverständlichkeit“ als „Gegenteil heimatlicher Geborgenheit in der Sprache“ erfährt. „Nur der verfügt über die Sprache wie über ein Instrument, der in Wahrheit nicht in ihr ist.“⁴⁸ Adorno sieht in diesem Verfahren mit Sprache in der Literatur das typisch Jüdische, nämlich die Wut dessen, „der das Geheimnis der eigenen Erniedrigung an der eingestanden des anderen wahrnimmt“ und sich „mit sadistischer Sicherheit an seine schwächste Stelle, das Scheitern der jüdischen Emanzipation“ heftet.⁴⁹ An die Stelle der jüdischen Aufklärung tritt der Zwang der Unterordnung an ein deutsches Bürgertum, das es indes kaum gab und – nach

Juden in einem gesellschaftlichen Normalzustand agieren könnten. Siehe: Golec: Sprache aus dem Verlust und der Bedrohung 2009, 128.

⁴⁵ Beller, Steven: Wien und die Juden 1867–1938. Übers. aus dem Englischen v. Marie Therese Pitner. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1993 (= Böhlau zeitgeschichtliche Bibliothek Bd. 23), S. 116.

⁴⁶ Ebd., 166.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Adorno, Theodor W.: Die Wunde Heine. In: Ders.: Gesammelte Schriften Bd. 11. Noten zur Literatur. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (= stw 1711), S. 95 – 100; hier: S. 98.

⁴⁹ Ebd., S. 97f.

der These Bellers – ein rein jüdisches Phänomen, speziell in Österreich, werden sollte. Adorno: „Die assimilatorische Sprache ist die von misslungener Identifikation.“⁵⁰ Die deutsche Realität hatte für die meisten jüdischen Bürger einen verklärenden Touch. Anstatt im Antisemitismus den Charakter der Deutschen gegenüber Jüdinnen und Juden sehen zu wollen, sahen die meisten nach wie vor – bis mindestens 33 – Kant und Schiller und das Ideal deutscher Bildung. Selbst Arnold Zweig, der nie einen Hehl um die antisemitische Gesellschaft gemacht hatte, glaubte an das Ideal einer deutsch-nationalen Kultur. Beller weiter: „Das Deutsche wurde unter den Juden zum Symbol für alles, was liberal, gerecht und fortschrittlich war; auf der Tugend des deutschen Volkes ruhten die Hoffnungen der Juden.“⁵¹ Vor diesem Komplex der Assimilation in eine deutsche Kultur, anstatt in die deutsche oder österreichische Gesellschaft stand auch Elias Canetti. „Man könnte sagen, dass die Kultur für viele Angehörige der Wiener Elite, vor allem die Anhänger von Karl Kraus, abseits vom gesellschaftlichen Leben zur Sphäre des ethischen Strebens jedes einzelnen wurde.“⁵² Entsprechend wenig verwunderlich sind die Darstellungen der Autobiographie Canettis, die sich hauptsächlich um seine Geisteswelt drehen und er es verabsäumt über politische Turbulenzen als anderes als Inspiration zum Nachdenken zu berichten.

Canettis Hang, von einer gesellschaftlichen Realität zu abstrahieren und stattdessen die realen Eindrücke für ein Denken zu verwenden, das gerade im Entstehen war, darf, wie ich meine, als der wesentliche Punkt Canettis Lebensgeschichte vor dem Exil gesehen werden. Zwar bricht in seinem Denken alles Politische ab zu Gunsten eines allgemeinen Kulturfetischismus⁵³, dennoch haben ihn die jüdischen Bedingungen in Wien weit mehr eingenommen, als die Forschung bisher gezeigt hat. Die Gespräche mit Abraham Sonne dürften ihm entgegen gekommen sein und seinem Denken einen wichtigen Impuls gegeben haben; die Nähe zu eher gesellschaftsfremden Phänomenen – und dazu gehört die Arbeit an der Literatur, der Religion und dem Mythos gleichermaßen – war indes bereits in seiner Ausprägung begriffen. Dass der eine wichtige Impuls, nämlich die Gespräche mit Sonne, dennoch ein tragender war, ist nicht zu übersehen.

Ferner nahm hier die Beziehung zur deutschen Sprache und zur Sprache im Allgemeinen ihren Ausgangspunkt. Die Literaturwissenschaft hat den wichtigen Punkt herausgearbeitet, dass seine Sprache sich zugunsten der für Canetti interessanten Fragen hin entwickelte, „dass

⁵⁰ Ebd., 98.

⁵¹ Beller, Wien und die Juden 1993, S. 166f.

⁵² Ebd., S. 251.

⁵³ Eine interessante Anekdote in der Hinsicht ist: Ernst Fischer berichtet über ein Gespräch in den 30er Jahren mit Canetti: „in dem Canetti auf die Frage: ‚Aber Sie sind nicht Kommunist?‘ ihm erwidert habe: ‚Das ist noch unbestimmt.“ (Siehe: Treml: Elias Canetti als jüdischer Schriftsteller 2008, S. 51.)

alle Grundthemen und –begriffe schon in den ersten Aufzeichnungen von 1942 vorkommen, dass sich dieses Denken nicht *entwickelt*, sondern nur *entfaltet*⁵⁴. Darüber hinaus ist die spezielle Art der Entwicklung beleuchtet worden: „Wenn Sonne auf Canettis Stil Einfluss hatte, dann den: seinem Zuhörer die Ohren für eine spezifische Semantik geöffnet zu haben.“⁵⁵

Kaum Studien hingegen sind erschienen, warum nach dem ersten Roman *Die Blendung* keine weiteren Romane mehr folgten und stattdessen Canetti zur kleinen Form fand. *Die Stimmen von Marrakesch*, *Der Ohrenzeuge* und die *Aufzeichnungen* sind aber nur die Ausprägung einer Abwehr der bisherigen Literatur und Bruch mit der Tradition und dem Betrieb. Canettis großer Kafka-Essay, *Der andere Prozess*, gibt darüber Aufschluss; das erste Kapitel dieser Arbeit ist diesem Thema gewidmet. Keineswegs verliert Canetti das Vertrauen in die Sprache oder in die deutsche Sprache, die Zeit seines Lebens seine Dichtersprache bleibt. Vielmehr sah er die Verblendung einer Sprache, die, gerade in ihrer Hochzeit der Wiener Moderne um 1900, die Struktur des Ungezügelter angenommen hatte. Kafka war ihm darin nur der mit Abstand vollkommenste Vertreter. Ungezügelt war die Literatur nicht im Inhalt, wie bei dem von Canetti hoch geschätzten Gogol, dem alles erlaubt schien. Ungezügelt war sie darin, wie sie Themen entwickelte. Die zentrale Frage beruft sich hierbei auf die Technik, wie Literatur im einzelnen Werk entsteht, wodurch sie sich vorantreibt und was letztlich die Instanz ist, die den Fortlauf steuert.

Die Antwort, die Canetti in der Analyse Kafkas findet – soweit darf ich vorgreifen –, ist eine Technik der Einengung, weil das destruktive Potential überwiegt.⁵⁶ Was Canetti intuitiv an der Literatur der Jahrhundertwende und der Zwischenkriegsliteratur vorfindet und nachgerade in seiner wichtigen Studie zu Kafka exemplarisch festmacht, führte bei ihm zu einem Umdenken und zu einer Absage der damals üblichen Technik des Literaturschaffens. Der dialektische Zirkel, dass eine Literatur, die naiv auf die freie Bewegung des Geistes setzt, in der Enge münden muss, zumindest wenn diese Bedingung ernst genommen wird, wie eben bei Kafka, dann muss eine solche abgelehnt werden. Das hatte Canetti früh erfasst, auch wenn

⁵⁴ Angelova: Elias Canetti 2005, 28.

⁵⁵ Daugherty: Die Faust im Wappen 2011, S. 200.

⁵⁶ Eine Parallele zu Sigmund Freud liegt nicht fern. Nach Freuds Annahme eines Destruktionstriebes, der dem Lebenstrieb entgegenarbeitet (Vgl.: Freud, Sigmund: Jenseits des Lustprinzips. In: Ders.: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 2007, S. 191 – 249.), ist auch die Phantasie grundsätzlich nach diesen zwei Prinzipien geordnet und kaum ließe Freud sich hinreißen zu sagen, dass der Lebenstrieb der stärkere sei. / Eine Kultursoziologische Studie zur Nähe von Kafka und Freud findet sich in: Hemecker, Wilhelm W.: Vor Freud. Philosophiegeschichtliche Voraussetzungen der Psychoanalyse. München: Philosophia 1991 (= Philosophia Resources Library. Nachdrucke, Übersetzungen und Kommentare mit Bezug zur österreichischen Geistesgeschichte.)

er dies zu der Zeit noch nicht theoretisch bedachte. Die kleine Form ist Resultat dieser Erkenntnis Kafkas Schaffens und dieser komplexen Inhalt der vorliegenden Arbeit.

Ethik nach Auschwitz bei Adorno und Canetti:

Allein es mag der eigentlichen Arbeit eine Frage vorangehen, die nach der Verbindlichkeit des Umbruchs und des Umdenkens im Schaffen Canettis fragt, worin die Notwendigkeit liegt, unbedingt diese Phase der Moderne zu überwinden. Ich möchte mich auf eine Parallele einlassen, nämlich die Parallele zu Adornos Ethik nach Auschwitz und seinen Überlegungen zur Form in der Kunst nach der Jahrhundertwende und speziell nach 1945, die Adorno in den verschiedenen theoretischen Schriften zur Musik und in dem Aufsatz *Kulturkritik und Gesellschaft*⁵⁷ reflektiert.

Canetti und Adorno stehen in einem schwierigen Verhältnis zueinander. Nach dem Gespräch zwischen den beiden über Canettis Essay *Masse und Macht* habe Canetti gemeint, so berichtet Manfred Durzak: „ihm sei nach wenigen Minuten klar gewesen, dass Adorno sein Buch gar nicht gelesen hatte“⁵⁸. Nichtsdestotrotz findet sich in Adornos Werken eine kleine Schrift, die Canetti lobt und ihn gegen Denunzianten Canettis verteidigt.⁵⁹

Adorno und Canetti waren sich wohl einig darin, dass der Zivilisationsbruch Judenmord nicht nur die Gräueltaten einiger weniger Nazis gewesen sei, sondern dass das Verbrechen auch von den einzelnen Bürgern getragen wurde. Eine ideologische Vorbereitung dafür sieht Adorno zunächst in der kapitalistischen Warenproduktion und ihrer Auswirkung auf die Gesellschaft, die für humanistisches Empfinden abgestumpft worden ist. Sowohl im Handeln als auch im Denken neige der einzelne Mensch immer mehr zu verdinglichten Denkformen. Das heißt, dass Denken grundsätzlich theoretischen Charakter bekommt und seine Bedingungen weniger aus realen Begebenheiten zieht und mehr aus ideell-gesellschaftlichen. Deshalb drohe noch „das äußerste Bewusstsein vom Verhängnis [...] zum Geschwätz zu entarten.“⁶⁰ Weiter folgt

⁵⁷ Adorno, Theodor W.: *Kulturkritik und Gesellschaft*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften* Bd. 10.1. *Kulturkritik und Gesellschaft I*. Prismen. Ohne Leitbild. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u.a. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (= stw 1710), S. 11 – 30.

⁵⁸ Durzak, Manfred: Ein kanonischer Text? Der Blick in die eigene Vergangenheit in Canettis „Die Stimmen von Marrakesch“. In: *Kanon und Text. In interkulturellen Perspektiven: „Andere Texte anders Lesen“*. Hrsg. v. Michaela Auer u. Ulrich Müller. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz 2001 (= *Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik*), S. 455- 464; hier: S. 457.

⁵⁹ Adorno schreibt: „Auf Grund einer genauen Kenntnis des Werkes von Elias Canetti, und zwar des sehr bedeutenden wissenschaftlichen (‘Masse und Macht’) ebenso wie des dichterischen (das Hauptwerk ist ‚Die Blendung’) halte ich jede lüsterne, auf Verletzung der Scham abzielende oder auf Geschäfte mit Obszönität gerichtete Absicht bei Canetti für so völlig ausgeschlossen, dass der bloße Versuch, der ihn mit derartigen Dingen in Zusammenhang bringt, den Charakter des Lächerlichen trägt.“ Siehe: Adorno, Theodor W.: *Gegen den Muff*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften* Bd. 20.2. *Vermischte Schriften II*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u.a. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (= stw 1705), S. 496 – 497; hier: S. 496.

⁶⁰ Adorno: *Kulturkritik und Gesellschaft* 2003, S. 30.

die Argumentation Adornos der Überlegung, dass der Vorrang des Geistes allgemein zur ideologischen Wahrheit verkommen ist. Ein naives Sich-Berufen auf den Geist ist insofern problematisch, als die Ideologie der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft ohnehin „den Fortschritt des Geistes als eines ihrer Elemente voraussetzte und ihn heute gänzlich aufzusaugen sich anschickt“⁶¹. Folglich scheint alles über den Geist sich Inszenierende gleichsam als allgemeine Garantie für dieses. Die Reflektion darüber, wie der Geist tatsächlich noch Wert habe, welches Denken ihm vorauszugehen hätte, darüber zerbricht sich Canetti genauso den Kopf wie Adorno. Das gesamte Schaffen Canettis kann als Denkkritik gelesen werden. Beiden Denkern ist es um das Erkennen der Verdinglichung geistiger Formen zu tun. Dass Adorno allerdings gesellschaftstheoretisch denkt und Canetti eher existentialistisch, macht einen längeren Vergleich hinfällig.

Anzumerken ist, dass es für Canetti, wohl seit 1933, spätestens in den Anfängen der 40er Jahre, hinfällig geworden ist, sich auf das Denken zu verlassen, wie es allgemein vorherrschend ist. Canettis Denken „stellt sich gegen Arbeitsteilung“⁶² und ist unbeeindruckt von allgemein philosophischer Erkenntnis. 1942 beginnt er, regelmäßig seine Aufzeichnungen zu schreiben, die zwar an eine literarische Tradition anknüpfen, aber doch auf eine eigenartige Weise die bis dahin bestehende Literatur verwerfen und auf ein neues Prinzip sich berufen. Diesen voran geht die Erkenntnis, dass kein verbindlich analytisches Denken mehr möglich ist. Über Büchner schreibt Canetti:

Die Sicherheit, mit der sie alles ausschließen [die Figuren im *Woyzeck*], was nicht sie selber ist, das aggressive Bestehen auf sich, bis in die Wahl ihrer Worte, der unbekümmerte Verzicht auf die eigentliche Welt, in der sie aber kräftig und gehässig um sich schlagen, – das alles hat etwas von der beleidigenden Selbstbehauptung der Philosophen. (GB⁶³ 232)

Die formulierte Kritik an der Philosophie ist eine, die ideengeschichtlich am sinnlichen Materialismus orientiert ist. Der Philosophie stellt Canetti metaphorisch die Stimme Woyzecks entgegen. Seine Worte seien „noch Worte im Stande der Unschuld“ (GB 232), weil sie nicht über eine Situation sprechen, sondern von der Situation und aus der Situation heraus. Ähnliches findet Canetti bei Tolstoi vor: „Seine Stärke ist, dass er sich nicht überreden lässt, er braucht heftige eigene Erlebnisse, um zu neuen Überzeugungen zu gelangen.“ (TdlA⁶⁴ 207) Dieser absolute Vorrang des Sinnlichen verwehrt sich grundsätzlich der Suche nach einer

⁶¹ Ebd.

⁶² Vgl.: Zogmayer: ... das Rätsel se sollen lassen stân 2008, S. 74.

⁶³ Elias, Canetti: Georg Büchner. Rede zur Verleihung des Georg Büchner-Preises (1972). In: Ders.: Das Gewissen der Worte. Essays. Frankfurt am Main: Fischer 1981, S. 223 – 234.

⁶⁴ Canetti, Elias: Tolstoi, der letzte Ahne (1971). In: Ders.: Das Gewissen der Worte. Essays. Frankfurt am Main: Fischer 1981, S. 207 – 214.

sinngebenden Antwort und lehnt jegliche Begrifflichkeit ab. Karin Zogmayer spricht von einem grundsätzlichen „Desinteresse und Misstrauen Begriffen gegenüber“⁶⁵. Eher ist seine Erkenntnistheorie mit der von Feuerbach vergleichbar: „Das ‚vollkommenste [...] Wissen‘ ist deshalb ‚das *allersinnlichste* [...], das Wissen der allergrößten Kleinigkeiten und unmerklichsten Einzelheiten‘ [Feuerbach: *Grundsätze*]: liebende Versenkung ins Besondere, damit in den Reichtum seiner Vermittlungen.“⁶⁶ Die Wahrnehmung alleine schon reicht aus, um einen Gewinn von der Sache zu haben. Die Sache bzw. der Gegenstand muss Canetti keineswegs ein Wegweiser sein zu einer metaphysischen Erkenntnis oder zu einem fernen Ziel. Vielmehr geht es ihm um die Dialektik aus Gegenstand und Erlebnis und dem Versuch, das Erlebnis durch den Gegenstand und gleichzeitig im Gegenstand zu erhellen. Die Mimesis im Schauen von Kunst ist ihm deshalb auch die entscheidende Kategorie. Der Zugang zur Kunst ist nur als sinnliches Wieder-Erkennen einer erlebten Begebenheit möglich. Eine Episode aus Canettis Autobiographie mag das veranschaulichen. Er schreibt über Leonardo da Vinci:

Er [Georg, Canettis Bruder] fragte mich, als sprächen wir jetzt über Maler und sonst über nichts, ob ich Leonardo möge. Manche Leute fänden das Lächeln in den Gesichtern Leonardos süßlich, er nicht. Das hänge davon ab, sagte ich, ob man Menschen kenne, die dieses Lächelns fähig seien, ohne dass ihr Leben von süßlichen Anlässen bestimmt wäre. (DFiO 214)

Immerzu geht es Canettis Denken darum, eine Begebenheit aus der Situation heraus zu verstehen. Ohne dieses eine konkrete Erlebnis, mag es real, oder im Denken evident sein, geht es nicht. Es muss, genauso wie es aus einer solchen Erfahrung rührt und so ins Kunstwerk eingliedert wird, nachgerade im Betrachten als ein konkretes Erlebnis intuitiv erkannt werden, um darüber zu sprechen.

Canettis Denken verbindet sich immer mit dem Gegenstand und ist von ihm untrennlich. Im Gegensatz dazu steht das Denken des Aristoteles', an dem Canetti vor allem das „Forschen als Selbstzweck“ (DPdM 46) kritisiert, denn es „schließt Begeisterung [...] aus. Er will, dass der Körper nicht merkt, was die Fingerspitzen treiben.“ (DPdM 46) Canetti schließt den Aphorismus damit, dass er Aristoteles für ein ganz bestimmtes Denken verurteilt, nämlich das Einteilen der Dinge, ohne sich je für diese richtig interessiert zu haben.

Heute noch gibt es Menschen, die sich einem Gegenstand nicht nähern können, ohne seine Abteilungen daran zu applizieren; und manch einer denkt, dass in den Schachteln und Schubladen des Aristoteles die Dinge ein klareres Aussehen haben, da sie in Wirklichkeit darin nur toter sind. (DPdM 47)

⁶⁵ Zogmayer: ... das Rätsel se sollen lassen stân 2008, S. 66.

⁶⁶ Schmidt, Alfred: Emanzipatorische Sinnlichkeit. Ludwig Feuerbachs anthropologischer Materialismus. München: Carl Hanser 1993 (= Reihe Hanser 109), S. 84.

Direktes Gegenteil ist Canettis Denken. Er nimmt den Gegenstand und setzt ihn nicht in Beziehung zu anderen. Er will vom Gegenstand selbst lernen, sich passiv von ihm affizieren lassen und ihm auf die Schliche kommen, genauso wie sich selbst als Beobachter und seinem eigenen sinnlichen Empfinden.

An Aristoteles stört ihn aber vor allem, dass der Gegenstand selbst verschwindet. Er schreibt: „Es genügt, dass etwas gefunden wird, damit es da hinein kommt [in ein System von Schachteln (Kategorien)] und es hat sich in seiner Schachtel tot und still zu verhalten.“ (DPdM 47) Indem ein Gegenstand kategorisiert wird, wird er aufgelöst zu Gunsten eines ihm übergeordneten Allgemeinen. Das Besondere, das der Gegenstand für Canetti immer hat, und um gerade das ist es Canetti zu tun, verschwindet so. Man darf dieses Problem als das Hauptproblem in Canettis Denken annehmen, dass nämlich ein Denken dem Gegenstand dann nicht mehr gerecht wird, wenn er nur noch als Phänomen seiner Umgebung oder Umwelt genommen wird. Hingegen ist Canettis Sache vielmehr die regelrechte „Empfindlichkeit für das Vernachlässigte“ (DgZ 292).

Seine Kritik an der Psychoanalyse⁶⁷ speist sich gerade daraus, dass sie nie eine Regung für sich nimmt, sondern sie immer über ein großes Ganzes erklären will und damit auflöst in Symptome, anstatt den Wert dieser einen Regung zu ermitteln, sie selbst in den Fokus zu nehmen. Ohne dass sie durch freie Assoziation auf ein Nächstes bezogen würde, bliebe sie für die Psychoanalytikerin oder den Psychoanalytiker bloße Oberflächenerscheinung. „Sie [die Psychoanalytikerinnen und Psychoanalytiker] fahren ihren eigenen Verwandlungen davon. Sie warten sie nicht ab, sie nehmen sie vorweg, sie sind lieber alles andere, als was sie sein könnten.“ (DPdM 19) An der Psychoanalyse wird aber nur evident, um was es Canetti letztlich geht. „Von diesem Traum erzählte ich Veza, die Träume ernst nahm, ohne sie durch herumliegende Deutungen zu entkräften.“ (DFiO 203) Denken soll nicht dafür herhalten müssen, dass eine mögliche Erkenntnis verschleppt wird. Als Hermann Broch Canetti einmal etwas Schwerwiegendes fragt, quittiert es Canetti mit den Worten: „und hätte er dabei nicht den Versuch gemacht, mich mit dem durchschauenden Blick eines Analytikers anzusehen, ich hätte ihm vielleicht recht gegeben.“ (DAS 263) Der Situation, der es entstammt, ist es falsch, mag es allgemein richtig sein. Canettis Kritik am Denken ist eine, die gegen ein Denken

⁶⁷ Sven Hanuschek schreibt, dass Canetti „ein Lebenswerk gegen Freud in die Waagschale legen wollte“. Siehe: Hanuschek: Elias Canetti: Biographie 2005, S. 22. / Über Canetti und die Psychoanalyse ist bisher kaum eine Studie erschienen, die Canettis Kritik an der Psychoanalyse im weiteren Sinne sieht. Zur Psychoanalyse gibt es in erster Linie Studien, die auf *Die Blendung* sich beziehen. Zum Beispiel die frühe Studie von Hemminghaus: Hemminghaus, Lothar: Tod und Verwandlung: Elias Canettis poetische Anthropologie aus der Kritik der Psychoanalyse. Frankfurt am Main/Bern/New York/Nancy: Peter Lang 1984 (= Europäische Hochschulschriften Reihe I. Deutsche Sprache und Literatur).

angeht, das dem Gegenstand selbst nicht genug Aufmerksamkeit zugeht. Wenn die Analytikerin oder der Analytiker schon weiß, was kommen mag, dann mag es zutreffend sein oder nicht, es übergeht das, worauf es Canetti ankommt.

Canettis Misstrauen Begriffen gegenüber entstammt demselben Denken. Er hält schon „das Wort, das sie [die Begriffe] bezeichnet, für täuschend“⁶⁸. Denn sobald ein Gegenstand sich zum Begriff erhärtet, lässt er sich problemlos einfügen in ein analytisches Denken, das ihn gebraucht, anstatt zu vernehmen. Der Gegenstand wird dann entlassen in ein großes Gefüge, in dem er seine Wertigkeit verliert, die er im Materialen hat. Deshalb ist Canettis ungemein zähes Festhalten am Sinnlichen so wichtig, weil sein Zurückversetzen in die Situation, in der etwas passierte, dasselbe wieder zum Besonderen macht und nicht in der Allgemeinheit belässt. Ein Gegenstand soll ernst genommen werden und im Zustand des Besonderen belassen werden, anstatt ihn zu verallgemeinern und damit aufzulösen in ein diffuses Ganzes. Der Fehler im Denken, den Canetti erkennt, liegt folglich in der Überschätzung des Geistes. Dass er zwar abstrakt Zusammenhänge erstellen mag, ist richtig, dass er aber gleichsam in Inhalten denkt, die das Besondere verletzen, ist der ihm immanente Widerspruch, den Canetti als den großen Frevel des Denkens erkennt. Denn so lässt sich noch das Absurde logisch argumentieren und täuscht über Tatsachen hinweg, die so rational ausgeklammert sind. Der Mensch hat damit die Waffe, sich alles beiseite zu reden und sich nur zu wohl zu fühlen, solange er geistig es im Griff hat. Über diesen Hang zur Versöhnung im Denken empören sich Adorno und Canetti gleichermaßen. Jedes verbindende Denken, das vom Ganzen her denkt, wird deshalb vernachlässigt (ganz aufgegeben kann es nicht werden, es liquidiert das Denken überhaupt, das in es verwoben ist).

1945, nach Kriegsende, wird seine Erkenntnis Programm. Im selben Jahr notiert er:

Das Durcheinander von Stimmen und Gesichtern, in dem ich früher zu Hause war, ist mir verhasst geworden. Ich erlebe Menschen gern einzeln. Wenn es ihrer mehrere sind, will ich sie geordnet nebeneinander sitzen haben, wie in der Eisenbahn, und von mir soll es abhängen, was ich mir zuerst betrachte. Das Chaos hat jede Anziehung verloren. Ich will ordnen und formen und mich in nichts mehr verlieren. Die Zeit der wahllosen Hingabe ist vorbei. (DPdM 80)

Jedes Einzelne soll als Besonderes in den Blick genommen werden und kann nur als solches noch in seiner Gegebenheit wertgeschätzt werden. Der Dichter in seiner Tätigkeit, so in der Selbstzuschreibung Canettis, ordnet an, um das Einzelne beleben zu können. Er nimmt sich ihm an, weil er sich für dieses eine Ding schuldig fühlt, so lange es nicht isoliert ist und so für sich selbst sprechen kann. Das meint für Canetti, verantwortlich sein.

⁶⁸ Zogmayer: ... das Rätsel se sollen lassen stân 2008, S. 68.

Sein frühes Denken reflektierend fährt Canetti im Aphorismus fort:

Früher [vor dem deutschen Vernichtungskrieg] hatte ich nur auf Stimmen gehorcht. Im Chaos lag meine unendliche Kraft; ich war seiner sicher wie der ganzen Welt. Heute ist selbst das Chaos explodiert. Nichts war unsinnig genug gefügt, dass es nicht noch hätte zerfallen können, zu noch Unsinnigerem, und wohin ich schnuppere, alles ist schwer vom Geruch gelöschter Feuer. Vielleicht wären wir besser ganz abgebrannt. In den Resten werden die Verstörten sich's wieder bequem machen. An den Vulkanen werden sie ihre Suppe kochen und mit dem Schwefel freudig ihre Speise würzen. Denen aber, deren Herz offen davor stand, vor dem Kleinsten, das geschehen ist, vor jedem, wird kein Chaos wieder schön sein, nie, und vor dem Unmöglichsten werden sie am meisten zittern, in redlichem Wissen und hoffnungsleerer Angst. (DPdM 80)

Diese Angst, es möge neuerlich zum Unvorstellbaren der nazideutschen Gräuel kommen, verbietet es ihm, sein Denken weiterhin so zu praktizieren, wie zuvor. Seine Ethik, die er in *Der Beruf des Dichters* vorgetragen wird, ist eine Ethik nach Auschwitz.⁶⁹ Canettis Denken bleibt aber keineswegs stehen bei dieser Erkenntnis, sondern reicht tief hinein in sein Schreiben nach 45 und verändert es grundlegend. Die klare Absage an ein Denken, das das Allgemeine dem Konkreten oder Besonderen vorzieht, vollzieht sich im Literaturschaffen zu einer Abneigung aller zum Chaos tendierenden Schreibtechniken. Sowie das verbindende Denken verworfen werden muss, das von einem Gegenstand zum nächsten rennt, ohne ihn selbst überhaupt ins Auge genommen zu haben, so verwirft Canetti von nun an auch das naive oder freie Schreiben, das nicht darüber reflektiert, wie der Text sich vollzieht, wie er vorangetrieben wird und was so auf der Strecke bleibt. Letzteres steht deshalb für Canetti im Zentrum und in den kleinen Formen, die in dieser Arbeit auf ihren Motor des Ablaufs hin untersucht werden, wird ersichtlich, wie ernst es Canetti mit seiner Ethik war. Der Gehalt und das Ausmaß seines Denkens werden überhaupt erst durch sein Schreiben begründet.

1. An Kafka lernen. Zu Canettis Kafka-Essay

Canettis Unmut und Faszination an Kafkas Strenge:

Die Blendung orientiert sich am Formprinzip der Erzählungen Kafkas. Hier wie dort gibt es im Text eine Grundannahme, die zu überbrücken nicht nur unmöglich ist, sondern gar nicht erst in Frage gestellt wird. Kien bleibt Gefangener der anfänglichen Bedingung seiner Eigenwelt, aus der kein Ausweg möglich ist; wie im *Prozess* die Verurteilung Bedingung ist,

⁶⁹ Anne Peter weist darauf hin, dass Canetti „stets nur indirekt [...] von der Shoah“ spricht. Vgl.: Peter, Anne D.: Die Bedeutung von Natur für Elias Canettis Analyse der Shoah. Der Mensch als Tier, das Tier als Mensch? In: Kulturökologie und Literatur. Beiträge zu einem transdisziplinären Paradigma der Literaturwissenschaft. Hrsg. v. Hubert Zapf. Heidelberg: Winter 2008, S. 229 -240; hier: S. 237.

die als gegebene Tatsache nicht mehr zur Debatte steht. So reflektiert Canetti im Essay *Das erste Buch: Die Blendung* sein frühes Schaffen und spricht von seinem Glück, auf Kafkas Erzählung *Die Verwandlung* gestoßen zu sein (DeB⁷⁰ 244): „Da fand ich in höchster Vollkommenheit das Gegenstück zur literarischen Unverbindlichkeit, die ich so hasste, da war die Strenge, nach der ich mich sehnte.“ (DeB 244) Eben diese ‚Strenge‘⁷¹ ist es, von der *Die Blendung* geprägt ist. Dass an der Überlegung über Kafkas Strenge sich das literarische Werden Canettis vom Roman zur kleinen Form ereignet, ist der Inhalt dieses Kapitels.

Unbestritten bleibt Kafka Canettis literarisches Ideal bis zum Schluss seines Lebens, allerdings ereignet sich unmittelbar nach dem ersten Roman eine Kehre im eigenen Schaffen, die zumindest erklärt werden muss. Ähnlich argumentiert Walerij Susmann: Canetti habe sich „bewusst an die Tradition Kafkas angeschlossen“⁷² und weiter, „dass die enge Verwandtschaft der beiden sich plötzlich ins Gegenteil verwandelt und sich der denkbar größte Abstand abzeichnet.“⁷³ Alles, was nach *Der Blendung* von Canetti geschrieben wurde, kennt diese Strenge nicht mehr, mehr noch, er will gerade diese Strenge verhindern und zwar immer wieder aufs Neue. Der permanente Neu-Anfang ist das direkte Gegenteil. Dennoch, so sehr er von Kafka in dem Punkt sich trennen mag, in vielen Grundsätzen des Denkens bleibt Canetti seinem literarischen Vorbild bis zu seinen letzten Aufzeichnungen gleich. Zum Beispiel der erkenntnistheoretische Zugang zur Welt, bei Kafka und Canetti ist das der unbedingte Vorrang des Sinnlichen, bleibt unantastbar und zeigt darin mit der Ähnlichkeit auch die Faszination Canettis für Kafka. Der Essay *Der andere Prozess* sollte deshalb nicht gelesen werden als Absage und Umstoßen des großen Ideals, wie einst Karl Kraus ausgehebelt worden ist. Vielmehr ist es eine ernste Annäherung, die so weit geht, dass Canetti trotz eigener, aber Kafka widersinniger Prämissen, ihm ins Zentrum seines Schaffens folgt. „Aber etwas Wichtiges, gewissermaßen Entscheidendes benennt er höchst ungern, fast widerwillig. Das ist, wie ich glaube, die Einstellung Kafkas zum Tode“⁷⁴, schreibt Susmann. Zwar übersieht sie etwa, dass sich das Problem gerade um diesen einen Punkt kristallisiert, verwundern mag es dennoch, dass der zentrale Punkt von Canetti selbst gar nicht erst angesprochen wird. Es ist dies ein für Canetti sehr eigentümliches Verhalten. So sehr seine

⁷⁰ Canetti, Elias: *Das erste Buch: Die Blendung* (1973). In: Ders.: *Das Gewissen der Worte. Essays*. Frankfurt am Main: Fischer 1981, S. 235 – 246.

⁷¹ Vgl.: W. Susmann schreibt von Canetti, dass er an Kafkas *Die Verwandlung* „die Strenge“, die innere Disziplin, die Lückenlosigkeit seiner Prosa“ preist. Siehe: Susmann, Walerij: *Canetti und Kafka*. In: „Ein Dichter braucht Ahnen“. Elias Canetti und die europäische Tradition. Hrsg. v. Gerald Stieg u. Jean-Marie Valentin. Bern: Peter Lang 1997 (= *Jahrbuch für internationale Germanistik, Reihe A, Kongressberichte Bd. 44*), S. 163 – 172, S. 166.

⁷² Ebd.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Ebd., S. 163.

literaturkritischen Essays – dazu zählen neben der Kafka-Arbeit vor allem die Essays über Büchner, Kraus, Tolstoi – einer eher positivistischen oder objektiven Darstellung zugehören, ihr kritisches Potential entfaltet sich meistens erst im Verhältnis zu seinem eigenen Denken. Der Essay über Kafka sollte deshalb gelesen werden als Arbeit über Kafka einerseits und zweitens als Arbeit über Canetti selbst.

Peter Matt schreibt, dass der Essay sich lese „fast wie ein Reisebericht“⁷⁵ und er vergleicht ihn mit *Die Stimmen von Marrakesch*. Gleich dem literarischen Text, der die Reiseerfahrung eher reflektiert als nacherzählt, scheint ihm „auch der Kafka-Aufsatz eine Rechenschaft über den Lektüreprozess zu sein“⁷⁶, die das Kafkatagebuch „gleichsam organisiert“⁷⁷. Tatsächlich liegt mit dem Essay eine Erfahrung Canettis vor, die, ähnlich einem literarischen Text, nur indirekt behandelt wird. Obwohl darin die Spezifik von Canettis Essays liegt, nämlich immer am Gegenstand, der meistens eine Person und eine Autorin oder ein Autor zum Inhalt hat, eine Erkenntnis zu machen, die ihn selbst prägt oder schon lange geprägt hat, zeichnet die Abhandlung über Kafka vor allem eines aus: Canetti ist „mit Kafka fast ebenso streng, wie dieser mit sich.“⁷⁸ Diese untypische Nähe – in vielerlei Hinsicht – kennt der Essay Canettis kaum. Ebenso die unzähligen Darstellungen von Personen in der Autobiographie, allesamt Kurzesays, sind unvergleichlich distanzierter. Gerald Stieg spricht sogar von einer „schier grenzenlose[n] Distanz zu den Menschen“⁷⁹, die Canetti sonst einnimmt.

Der Essay als Idealform des Denkens:

In einem kurzen Exkurs soll das typische essayistische Verfahren Canettis nachgezeichnet werden. Canettis Tolstoi-Essay gibt gewissermaßen Aufschluss über die Funktion eines Essays, wie sie Canetti im Groben vorschwebt. Er schreibt: „Ich kenne nichts Ergreifenderes als das Leben dieses Mannes. [...] Es ist ein *vollständiges* Leben“ (TdIA 211). Worauf es ankommt, ist das Vollständige: „Alle Widersprüche, deren ein Mensch fähig ist, sind in dieses Leben eingegangen. Vollkommen, in jeder Einzelheit bekannt, liegt es vor einem da, von Jugend auf bis in die letzten Tage“ (TdIA 212). Aufgrund dieses Wissens schließt Canetti auf das Bedeutsame in der Betrachtung einer Person:

Es muss etwas in einem geben, dessen man sich nicht schämt und das die Beschämungen, die notwendig sind, vornimmt und verzeichnet. Dieser

⁷⁵ Matt, Peter von: Canetti über Kafka (1969). In: Ders.: Der Entflammte. Über Elias Canetti. München: Carl Hanser 2007, S. 7 – 13; hier: S. 7.

⁷⁶ Ebd., S. 8.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Hartung, Rudolf: Ein neues Kafka-Bild. Anmerkungen zu Canettis Essay „Der andere Prozess“. In: Text und Kritik. Elias Canetti. Zeitschrift für Literatur. H. Nr. 28. Okt. 1970, S. 44 – 49; hier: S. 46.

⁷⁹ Stieg, Gerald: Elias Canetti und Karl Kraus. Ein Versuch. In: Modern Austrian Literature/Special Elias Canetti Issue. Volumen 16, Nr. 3/4. 1983, S. 197 – 210; hier: S. 197.

undurchdringliche Teil der inneren Natur hat etwas relativ Konstantes und lässt sich, wenn man ernsthaft danach sucht, schon früh aufspüren. Je länger man diese Konstante verfolgen kann, je länger der Zeitraum ist, über den seine Aktivität sich erstreckt, desto gewichtiger ist ein Leben. Ein Mensch, der es 80 Jahre besessen und gekannt hat, bietet ein ebenso furchterregendes wie notwendiges Schauspiel. Er macht die Schöpfung auf eine neue Weise wahr, so als könne er sich durch Einsicht, Widerstand und Geduld rechtfertigen. (TdIA 212)

Die Überlegung steht am Ende eines Absatzes und schließt damit einen wichtigen Gedanken Canettis ab. Von ihm lässt sich ein Denken herausfiltern, das ganz entscheidend ist für das Denken Canettis überhaupt. Denn anstatt sich einer Person oder einem Gegenstand zu nähern, indem er eine ihrer Äußerungen einzeln behandelt, will er diese zunächst verordnen im Ganzen. Nicht die Methode des analytischen Denkens ist seine Sache. Vielmehr geht es ihm darum, den einen Sinn zu erfassen, den er für die eine Person oder den Gegenstand in dem einen Moment hatte.⁸⁰ Wenn er vom ‚relativ Konstanten‘ eines Menschen spricht, dann ist dies die Norm, die es zu allererst zu erfassen gilt und von der her erst die Äußerung von diesem Menschen zu verstehen ist. Die Methode im Denken ist ihm schon das Falsche, alleine auf den Gegenstand kommt es an. Von ihm aus lässt sich dann auch erst das ‚richtige‘ Denken rekonstruieren, nämlich dasjenige, das von diesem Gegenstand auch vorgegeben bzw. in ihm aufzufinden und zu rekonstruieren ist. Die Autorität für Canetti ist dann nicht mehr das Denken selbst, wie es der Dialektik der Aufklärung im Gesellschaftlich-Allgemeinen üblich ist⁸¹, sondern eigentümlicherweise wird die Autorität der Gegenstand selbst.

Es sei zur Veranschaulichung ein Vergleich erlaubt, der aus der jüdischen Mystik bekannt ist und das Problem in der Vehemenz zeigt: Dass der Urtext, die Tora, das Wort Gottes selbst ist und deshalb mit Gott eins, macht sie zur unantastbaren Autorität; „dass die Tora nicht nur aus den Namen Gottes besteht, sondern als Ganzes den einen Namen Gottes bildet.“⁸² Dass der Zahlenwert des göttlichen Namens schließlich den selben Zahlenwert hat wie alle Worte der vollständigen Tora, ist keineswegs Zufall. Die Logik des Gegenstands ist ins Denken selbst eingegangen. Es orientiert sich nicht am analytischen Denken, sondern es muss anhand des Gegenstands erst gewonnen werden. Folglich ist die so genannte ‚Zahlenspielerlei‘ (Errechnen des Zahlenwerts eines Wortes, eines ganzen Textes usw., die für jeden Nicht-Kabbalisten nur

⁸⁰ Penka Angelova schreibt über diese Problematik: „Canetti setzt sich zum Ziel, alles zu erfahren, woran Menschen geglaubt haben, und zwar in dem Zustand, [Zitat Canetti,] ‚da es glaubenswürdig war, und nicht in seinen ermatteten Ausläufern.‘“ Siehe: Angelova: Elias Canetti 2005, 241.

⁸¹ Horkheimer und Adorno schreiben in der *Dialektik der Aufklärung*, im Kapitel *zum Begriff der Aufklärung*: „Die Herrschaft tritt dem Einzelnen als das Allgemeine gegenüber, als die Vernunft in der Wirklichkeit.“ Siehe: Horkheimer, Max/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. In: Horkheimer, Max: *Gesammelte Schriften Bd. 5. ‚Dialektik der Aufklärung‘ und Schriften 1940 – 1950*. Hrsg. v. Gunzelin Schmid Noerr. Frankfurt am Main: S. Fischer 1987, S. 11 – 290; hier: S. 44.

⁸² Scholem, Gershom: *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala*. In: Ders.: *Judaica 3. Studien zur jüdischen Mystik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 7 – 70; hier: S. 29.

als beliebig erscheinen kann), die oberflächlich einem unsystematischen und wilden Denken zuzurechnen wäre, erst ‚richtiges‘ Denken überhaupt. Alleine über Denken lässt eine Methode sich finden, anstatt sich sicher von der Methode leiten zu lassen, die im Grunde schon vorgegeben hat, was schlussendlich sich auch ableiten lässt.

Canettis Denken tendiert übermäßig stark zum jüdischen Vorbild. Canettis Systemfeindschaft ist darin begründet; dialektisch gedacht wäre einzuwenden, dass es die Liebe Canettis zum System ist, das zur Systemfeindschaft gegenüber dem bekannten Denken führt. So soll mit der ‚relativen Konstanten‘ ein Charakter im Sich-Entfalten als Ganzes gefasst werden. Im Ursprung schon liegt das Ganze, das neben dem empirisch Fassbaren auch die Potentialität enthält, der es nachzuspüren gilt.

Da alles, was ich gesehen hatte, *zusammen* möglich war, musste ich eine Form finden, es zu halten, ohne es zu verringern. Eine Verringerung war es, Menschen und Verhaltensweisen so zu zeigen, wie sie einem erschienen waren, ohne zugleich zu übermitteln, was aus ihnen werden musste. Die Potentialität der Dinge, die immer mitschwang, wann man mit Neuen konfrontiert wurde, die unausgesprochen blieb, obwohl man sie auf das stärkste empfand, ging eben in den Darstellungen, die als genau galten, vollkommen verloren. In Wirklichkeit hatte alles eine Richtung und alles nahm überhand, *Expansion* war eine Haupteigenschaft von Menschen und Dingen, um davon etwas zu fassen, musste man die Dinge auseinander nehmen. Ein wenig war es so, als hätte man einen Urwald, in dem alles verschlungen durcheinander wuchs, zu entwirren, jedes Gewächs vom anderen zu lösen, ohne es zu beschädigen oder zu zerstören, es in Spannung für sich zu besehen und weiter wachsen zu lassen, ohne es wieder aus dem Auge zu verlieren. (DFiO 297)

Im unbekanntem System der Dinge und Personen, die Canetti im Essay in den Grundzügen zu packen sucht, wäre eine neue Dimension der Erfahrung herauszufiltern. System allerdings meint dann nicht mehr das Fixierte oder Starre, sondern einen Prozess, der sich je nach realen Vorkommnissen entfaltet. Letztere sind es dann, die die restlichen Potentialitäten versiegeln und grundsätzlich selektieren. Welt als System gedacht, ist dergestalt der Grund dafür. Denn es entscheidet keineswegs ein geheimer Schöpfer, der die Fäden in der Hand hält, sondern der Weltprozess selbst läuft ab in seiner Zufälligkeit bzw. – wie es der historische Materialismus zeigt – nach den Regeln des Kapitals.

Dagegen selbst das ‚Schicksal‘ führen, hieße: Denken zum entscheidenden Motor zu machen. So sucht Denken im Sinne Canettis mit der Empirie die Möglichkeiten, die versteckt und unartikulierte bleiben. Ähnlich schreibt Penka Angelova: „Was ihn interessiert, ist eine anthropologisch orientierte Weltgeschichte, die aus den Möglichkeiten einer geistigen Durchdringung der Welt schöpfen würde“⁸³. Denken folglich wird hier erst konstitutiv und bekommt eine wahrhaftige Zuschreibung. Schließlich ist Canettis denkerische

⁸³ Angelova: Elias Canetti 2005, S. 46.

Auseinandersetzung mit einem Gegenstand nicht zufällig meistens die Auseinandersetzung mit einer Person. Denn hier zentralisiert sich alles zur ‚relativen Konstante‘, die zu eröffnen den Horizont weitet, weil sie sich zum Systemischen, zu dem die Welt sich verdichtete, dazugesellt. Was aus dem Menschen heraus sich schälen lässt, ist nämlich mehr als nur Realität; es ist eine Realität, die keine wäre, wenn sie nicht den Weg durchs Denken gegangen wäre, obwohl sie als Bedingung bereits existent war.

Die Potentialität der Welt und ihre Entfaltung durchs Denken stehen daher im Fokus. Dieser animistische Kern im Denken Canettis, es könne ein Gegenstand mehr sein als er ist, wenn er nur geistig erfasst wird, darf als Zentrum seines Denkens angenommen werden. Die verschiedenen literarischen und nichtliterarischen Essays haben diesen Versuch zum Inhalt und etwas theatralisch könnte man sagen: er ist ihr Geheimnis. Jedenfalls liegt darin die komplexe Spannung zwischen seiner positivistischen Literaturkritik und der tatsächlichen mystischen Intention. Keineswegs hätte sich Canetti jemals mit einem Gegenstand und einer Autorin oder einem Autor befasst, weil ihn allein die Literatur interessiert hätte. Der Kurzschluss von Autorin und Autor und Biographie ist deshalb nicht zufällig (etwa Büchner, Kraus, Tolstoi u.a.). Die Beschäftigung mit Briefen wird darüber hinaus ganz elementar. Im Intimen (siehe vor allem sein Essay *Der neue Karl Kraus*⁸⁴) sucht er den Zugang zum individuellen System.⁸⁵

Kafka in Canetti und der Versuch, Kafka hinter sich zu lassen:

Der Ursprung für diese – wie Penka Angelova es nennt – ‚anthropologisch orientierte Weltgeschichte‘ taucht in Canettis verschiedensten Schriften immer wieder auf. Zunächst ist es ihm, und darin liegt der sinnliche Kern, den Canetti als erkenntnistheoretischer Grundsatz mit Kafka gemeinsam hat, eine Frage an sich selbst. Woher sein Wissen komme und wonach er sich orientiere, sind ihm die zentralen Fragen in der Auseinandersetzung mit sich. „Man ist hitzig und expansiv, man greift nach diesem und jenem [Vorbild], macht sich einen Götzen daraus, unterwirft sich ihm und hängt ihm mit einer Leidenschaft an, die alles andere ausschließt.“ (KKSdW⁸⁶ 42) Die Auseinandersetzung mit und vor allem die Abkehr von Karl Kraus lässt Canetti sich darauf besinnen, was ihm sein Denken ist und woraus es besteht.

⁸⁴ Canetti, Elias: *Der neue Karl Kraus* (1974). In: Ders.: *Das Gewissen der Worte. Essays*. Frankfurt am Main: Fischer 1981, S. 247 – 271.

⁸⁵ Canetti: „Ich für mich kann nur sagen, dass diese Briefe in mich eingegangen sind wie ein eigentliches Leben, und sie sind mir nun so rätselhaft und so vertraut, als gehörten sie mir seit jeher schon an, seit ich versucht habe, Menschen ganz in mich aufzunehmen, um sie immer wieder von neuem zu begreifen.“ (DaP 78)

⁸⁶ Canetti, Elias: *Karl Kraus, Schule des Widerstands* (1965). In: Ders.: *Das Gewissen der Worte. Essays*. Frankfurt am Main: Fischer 1981, S. 42 – 53.

Man stelle sich die Verheerung dieses Tempelbezirks vor, den ein Mensch in sich trägt, wenn er eine Weile gelebt hat. Kein Archäologe könnte zu einer vernünftigen Auffassung der Anlage kommen. Schon die unversehrt gebliebenen, die erkennbaren Götterbilder machen für sich allein ein rätselhaftes Pantheon aus. Aber er fände noch Trümmer über Trümmer, immer merkwürdiger, immer phantastischer. Wie sollte er begreifen, warum gerade diese Trümmer zu jenen kommen? Das einzige, was sie gemein haben, ist die Art ihrer Zerstörung, und so könnte er aus ihnen nur eines schließen, dass es immer derselbe Barbar war, der hier gewütet hat. (KKSdW 42)

Das Gemeinsame nun, der hier erwähnte Barbar, macht die ‚relative Konstante‘ aus, nämlich das Denken, das in immer ähnlichen Zügen vorgeht und mit dem erst die Potentialität einer Denkerin oder eines Denkers aufzuschließen wäre. Die Weltgeschichte einer Denkerin und eines Denkers ist bereits eine Weltgeschichte aus Figuren und Vorbildern, eine Ansammlung von Charakteren und Wissen.

Der Mensch, der sich für den Maßstab aller Dinge hält, ist beinahe noch unbekannt, seine Fortschritte in der Kenntnis von sich sind minimal, jede neue Theorie verdunkelt von ihm mehr, als sie erleuchtet. Nur die unbefangene konkrete Erforschung einzelner führt allmählich weiter. (DaP 134)

Der Kafka-Essay versucht, vielmehr noch als jeder andere Essay und auch vielmehr als die Autobiographie, die zu einem großen Teil eine Aneinanderreihung von Personen und Charakteren ist, die ihn ausmachenden Fäden zu entwirren. Canetti versucht sich als Archäologe, der gewillt ist, zu einer vernünftigen Auffassung seiner eigenen Anlage zu kommen und dieser Weg führt zu allererst zu Kafka und an Kafka vorbei. Mit Irmgard M. Wirtz könnte man sagen, Canetti macht sich „zum heimlichen Korrespondenten Kafkas“⁸⁷, um seine Beziehung zu Kafka auszuloten. Tatsächlich scheint Canetti sich in den Briefverkehr einzumischen, indem er Briefe liest, als wären sie direkt an ihn gerichtet. Anstatt Briefe auf ihren Wahrheitsgehalt zu prüfen, geht es ihm darum, zu erkennen, welche Täuschungen und Strategien hinter den Briefen stecken und er will der Manipulation auf die Schliche kommen als wäre er der Getäuschte. Das ist das typische Vorgehen Canettis, die sinnliche Erforschung des Gegenstands. Er versetzt sich direkt hinein ins Geschehen, um an den eigenen Reaktionen zu testen, was sich abspielt.⁸⁸

⁸⁷ Wirtz, Irmgard M.: Canetti contra Kafka. Die Topoi der Macht, die Rhetorik der Ermächtigung und ihre Wirkung auf die Kafka-Biographik. In: Kafka verschrieben. Hrsg. v. Ders. Göttingen: Wallstein 2010/Zürich: Chronos 2010 (= Beide Seiten. Autoren und Wissenschaftler im Gespräch Bd. 1), S. 153 – 164; hier: S. 153.

⁸⁸ Es ist zu vermerken, dass Canetti selbst mit Franz Steiner einen Briefpartner hatte, der Strategien einsetzte, die Kafka ähnlich waren. In *Party im Blitz*, der Autobiographie aus dem Nachlass, schreibt Canetti: „Wenn Beschwerden nicht halfen, drohte er mit einem Abbruch der Beziehungen [Abbruch mit dem Briefe-Schreiben], gab sich aber immer, da er sah, dass es nichts nützte, mit einer Drohung zufrieden.“ (PiB 132) Canetti hingegen war eher ein wortkarger Briefeschreiber und vergleichsweise launisch darin. Vgl. z.B.: Elias Canetti/Veza Canetti: Briefe an Georges. Hrsg. v. Karen Lauer u. Kristian Wachinger. Frankfurt am Main: Fischer 2009.

Mit Werner Post lässt sich sagen, Canetti gehöre noch zu jenem alten Typ des Gelehrten, „bei dem die subjektive Prägung unverwechselbar zur Methode gehörte.“⁸⁹ Auch für Peter Szondi gilt: „Die Kluft zwischen objektiver Tatsachenforschung und subjektiver Erläuterung ist allemal kleiner, als sowohl der Positivist wie der Interpret wahrhaben wollen.“⁹⁰ Erkenntnis ist für Canetti nur so zu haben. Die sinnliche Bereitschaft, ein Gefühl nachzuvollziehen, macht ihn zum Verwandten Kafkas. Während allerdings bei Kafka jede Empfindung sofort eine körperliche Verwandlung zur Folge hat – Canetti spricht von „Hypochondrie“ (DaP 95) – ist Canetti davor zunächst gefeit. Die Parallele zur Literatur ist unschwer zu erkennen: Kafka verlässt sich ganz auf die Empfindung und ihre Auswirkungen in Geist und Körper, so dass sich allein aus dem Gefühl schon eine Geschichte spannen mag, die zum Äußersten geht und in körperlicher Veränderung endet; etwa wenn, Zitat Kafka, „mir an jenem Tag der Kopf so schwer herunterhing, dass ich am Abend mit Verwunderung bemerkte, dass mir das Kinn in meine Brust hineingewachsen war.“ (DaP 143) Canetti zitiert hier mit Kafka einen Text, der im Aufbau einer Kurzform von *Die Verwandlung* gleicht. Die Strenge Kafkas kommt hier zum Vorschein und mit ihr die Unwiederbringlichkeit Kafkas Verfahrens. Ähnliches gibt es von Canetti nach der *Blendung* kaum mehr zu lesen.⁹¹

Zu verweisen gilt es auf das Medium des Briefes, mit dem Canetti seinen Essay über Kafka eröffnet. Im Gegensatz zum Gespräch, sieht Canetti in Kafkas Briefen ein Instrument der rücksichtslosen Klarheit. Felice Bauer „sollte alles ernst nehmen“, was Kafka „über sich zu sagen hatte.“ (DaP 85) Mit dem Brief ist die Gelegenheit gegeben, jedes Wort ernst zu nehmen und nicht dort einzuhaken, wo, wie im alltäglichen Gespräch, gerade Gelegenheit ist. Canetti weiter:

Er [Kafka], der mündlich verschlossen war, sollte sich schriftlich vor ihr ausbreiten können; rücksichtslos über alles klagen; nichts zurückhalten müssen, was ihn beim Schreiben verstört hätte; die Wichtigkeit, den Fortgang, die Zögerungen dieses Schreibens in jeder Einzelheit berichten. (DaP 85)

Ganz gegensätzlich der bekannten Form Kafkas, so Canetti weiter, ist der ihm mögliche Neuanfang:

Was er ihr schreibt, sind nicht einmalige Dinge, die nun für immer dastehen, er kann sich in späteren Briefen korrigieren, er kann bekräftigen oder zurücknehmen, und

⁸⁹ Vgl.: Post, Werner: Zur philosophischen Physiognomie Max Horkheimers. In: Physiognomien. Philosophen des 20. Jahrhunderts in Portraits. Hrsg. v. Eckhard Nordhofen. Königstein: Athenäum 1980, S. 181 – 200; hier: S. 200.

⁹⁰ Szondi, Peter: Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis. In: Ders.: Schriften I. Hrsg. v. Jean Bollack u. Henriette Beese. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978 (= stw 219), S. 263 – 412; hier: S. 268.

⁹¹ Der typische Canettische Aphorismus hingegen sieht im Denken die Kraft des Fortlaufs. Etwa: „Ein Land der unbegrenzten Möglichkeiten: man muss tagelang gehen, bis man auf einen stößt, der den kleinen Finger leise rührt; sonst sitzen alle stumm und ägyptisch herum.“ (DPdM 26) Hier wird ein Motiv durch ein nüchternes Nachdenken entfaltet; nach dem Schema: was passiert, wenn...

selbst Sprunghaftigkeit, die sich so ein bewusster Geist innerhalb der vereinzelt Eintragung eines Tagebuches nicht gern erlaubt, weil er sie als Unordnung empfindet, ist in der Abfolge eines Briefes sehr wohl möglich. (DaP 85)

Canetti sieht zunächst eine Ventil-Funktion dahinter. Korrektur und Zurücknahme, die im literarischen Werk Kafkas zur Unmöglichkeit zählen, sind im Brief kein Problem. Dennoch findet Canetti schnell die Verbindung zum literarischen Schreiben Kafkas, und zudem nicht zufällig, zu dem für Canetti wichtigsten Werk Kafkas, zur *Verwandlung*. Am frühen Werk bemängelt Canetti – nämlich an der ersten Veröffentlichung Kafkas: *Die Betrachtung* –, dass ihm hier „Zusammenhang und Notwendigkeit“ fehle (DaP 90), also genau jene Strenge, die er beim späteren Kafka so schätzt. Mit dem Einsetzen der Briefe an Felice hingegen finde, so Canetti, Kafka zu sich: „Aber sechs Wochen nach dem Abend [ersten Treffen mit Felice], gleich nach seinem ersten Brief an Felice, war er im ‚*Urteil*‘ und im ‚*Heizer*‘ ganz er selbst geworden.“ (DaP 90)

Die Korrespondenz mit Felice lief an, er schrieb Nacht für Nacht an seinen Sachen weiter, schon nach acht Wochen erlangte er in der ‚*Verwandlung*‘ die Höhe seiner Meisterschaft. Er hat etwas geschrieben, was er nie mehr übertreffen konnte, weil es nichts gibt, womit die ‚*Verwandlung*‘ zu übertreffen wäre, eine der wenigen großen und vollkommenen Dichtungen dieses Jahrhunderts. (DaP 90)

Die Strenge Kafkas steht für Canetti in unmittelbarem Zusammenhang mit den ungezügelt Worten in den Briefen an Felice, die sich gegenseitig das „Gleichgewicht“ (Vgl.: DaP 91) hielten. Als dieses Ventil erlischt, kommt Kafka in eine ihn bedrängende Situation.

Vorher will ich auf die Methode Kafkas hinweisen, die schlussendlich Canetti so sehr abschreckt. Keineswegs ist die Strenge moralisch oder ethisch zu verurteilen und es läge Canetti fern, gegen Kafka zu rebellieren, weil seine Stücke unwiederbringlich auf den Tod zulaufen und meistens mit ihm enden. Stattdessen muss die Methode ausgeleuchtet werden und ihr sinnlich gefolgt werden, dann erst ist ersichtlich, was Canetti abschreckte, der eben diesen Weg gegangen ist und der im Essay nachgerade nachgezeichnet wird.

Das Ventil des Briefes ist das Herausplatzen mit Worten, nämlich dasjenige zu sagen, was unmittelbar einen Reiz verspricht. Darüber hinaus ist es im Brief ein Spiel und üblich, herauszufinden, wie die andere Person, Felice, ihn einschätzt – also eine Mythisierung der eigenen Person und ein Ausstellen tatsächlicher Wünsche und realer Furcht. „Jedes Leben ist lächerlich, das man gut genug kennt. Wenn man es noch besser kennt, ist es ernst und furchtbar.“ (DaP 153) Gerade weil Kafka im Brief großspurig alles von sich preis gibt und seine Intimität zur Schau stellt, ist er das beste Forschungsobjekt für Canetti. Sich Kafkas ‚relativer Konstante‘ zu nähern, ist beinahe eine Notwendigkeit in der Auseinandersetzung mit dem Briefverkehr.

Das Prinzip des Literaturschaffens Kafkas hingegen folgt einer eigensinnigen Dialektik von exaktem Denken und betont sinnlichem Fortlauf der Gedanken; Sigmund Freud hat für letzteres den Begriff des „Phantasierens“⁹² geprägt. Während Kafka der Ausgangspunkt einer Erzählung jener Knackpunkt eines Anfangs ist, in dem der Fortlauf bereits angelegt ist, ähnlich dem Herausplatzen im Brief, so funktioniert sein Literaturschaffen auf diesen einen Punkt hin konsequent; also mit dem ‚Zusammenhang und der Notwendigkeit‘, von denen Canetti spricht. Es ist nicht das Phantasieren nach dem Muster der freien Assoziation, das immer wieder neu einsetzt und einen Gedanken aus anderem Gesichtspunkt neu betrachtet, wie es von Freud erkannt worden ist.⁹³

Vielmehr ist es das treue Folgen des einmal Begonnenen. Mit Adorno könnte man sein Verfahren „Entspannung des Bewusstseins“ nennen: „Entspannung des Bewusstseins als Verhaltensweise heißt, Assoziationen nicht abwehren, sondern das Verständnis ihnen öffnen.“⁹⁴ Folglich, in das Vokabular Freuds übersetzt, ins Verdrängte eindringen, ohne sich durchs freie Assoziieren ablenken zu lassen; kurz: das von außen kommende ablehnen, die Mechanismen der Verdrängung abschalten. Darin besteht letztlich die Denkarbeit Kafkas in seinem literarischen Schaffen, nämlich Denken abzuwehren, das sich einmischen wollte und damit den Einblick in die Tiefen des Verdrängten abwehrte. Das ist Kafkas Stachel, nämlich die Motoren der Verdrängungsarbeit abzustellen, an dem Canetti sich so stören wird.

Folgt Kafkas Prinzip anfangs noch ganz Canettis ethnologischer Anthropologie, muss Canetti zunehmend auch das Unangenehme vernehmen. Denn kaum verschieden zu Canettis Schaffen entfaltet Kafka das Innenleben einer bzw. seiner Person. Kafka selbst ist eben jener Archäologe, der die Potentialität herauskehrt, um die es Canetti geht. Mit der ‚Entspannung des Bewusstseins‘ nämlich dringen in den Prozess der (schreibenden) Entfaltung noch die seltsamsten ‚Trümmer‘ ein, die im Werk ihren festen Platz bekommen. Die sonst unentdeckte Potentialität bei Kafka allerdings drängt gewaltsam ins Destruktive, weil sie nicht unter der Hoheit eines Schöpfers steht. Die ‚relative Konstante‘ wuchert zum wilden System. Der Mensch wird dadurch zum Spielball seiner selbst, weil ihm die Möglichkeit fehlt, sich zu wehren. Darin wäre das äußerst Schwerwiegende für Canetti ausgesprochen.

Adorno schreibt in Bezug auf die Beliebtheit Kafkas, es sei „das Behagen am Unbehaglichen, das ihn [Kafka] zum Auskunftsbüro der je nachdem ewigen oder heutigen Situation des

⁹² Vgl.: Freud, Sigmund: Der Dichter und das Phantasieren. In: Ders.: Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler. 4. korrigierte Aufl. Frankfurt am Main: Fischer 2008, S. 29 – 40.

⁹³ Ich beziehe mich vor allem deshalb auf Freud, weil er ein Vokabular geschaffen hat, mit dem sich unvergleichlich gut über psychologische Prozesse und Vorgänge sprechen lässt.

⁹⁴ Adorno, Theodor W.: Skoteinos oder Wie zu lesen sei. In: Ders.: Gesammelte Schriften Bd. 5. Zur Metakritik der Erkenntnis. Drei Studien zu Hegel. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u.a. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (= stw 1705), S. 324 – 375; hier: S. 370.

Menschen erniedrigt und mit quicken Bescheidwissen eben den Skandal wegräumt, auf den das Werk angelegt ist.“⁹⁵ Dass dagegen Canetti das Unbehagen ernst nimmt und nicht daran sich labt, etwas gefunden zu haben, das ihm das Unerklärliche erklärt oder zumindest vorzeigt und damit entschärft, wie Adorno schreibt, ist der Knoten in seiner Auseinandersetzung mit Kafka. Denn Canetti vollzieht mit Kafka seine Denkarbeit und nimmt sinnlich Teil im Eintauchen in die unangenehmen Sphären des Verdrängten, das als literarischer Text vorliegt. Dass dort unkontrolliert die Götzen in Kafkas ‚Tempelbezirk‘ an die Oberfläche dringen und damit das Potential als Antipotential präsentieren, muss Canetti erschüttern. Es käme ihm darauf an, sie zu packen und zu ordnen und unter die Hoheit eines gewissenhaften Denkens zu stellen. Am typischen Essay Canettis, wie er oben skizziert wurde, ist zu lernen, nach welchen Kriterien dies stattzufinden hätte. Im Kafka-Essay zeigt Canetti, wie das Gegenteil sich zuträgt, wenn die Götzen ungezügelt ausbrechen.

Gegen Kafkas Animismus, Nachdenken über Verwandlung:

Darüber hinaus ist es der Reiz und mit ihm der gierige Spaß, den Canetti bei Kafka aufspürt, wenn dieser das eigene Elend entdeckt. Exponiert sich wild, was sonst selektiv verhindert wird, tendiert es ganz unmittelbar zur Manipulation gegen seinen Ursprung, der in diesem Fall Franz Kafka heißt. Er verfängt sich dadurch in eine Außensicht gegenüber seiner eigenen Person, an der er sich nachgerade erfreut, wenn ihr etwas widerfährt.⁹⁶ Dazu gehört etwa das Lachen beim Vorlesen seiner Erzählungen (Vgl.: DaP 104) Im Alltäglichen hat es sein ganz gewöhnliches Exponat, nämlich es artet aus zum erniedrigenden Machtspiel. Peter Matt hat darauf aufmerksam gemacht. Er stellt fest, „dass nämlich diese Briefe selber Zeugnisse einer unheimlichen, nicht erlittenen, sondern ausgeübten Macht sind“⁹⁷. So etwa manipuliert Kafka mit Felice vor allem sich selbst. Seine Hilflosigkeit wird ihm zum Instrument und es ist hier der Mangel zu spüren, auf den es für Canetti ankommt.

Er spürt die kleinste Wunde des anderen an sich. Seine Grausamkeit ist die des Nicht-Kämpfenden, der die Wunde *vorher* fühlt. Er scheut den Zusammenstoß, alles schneidet *ihm* ins Fleisch, und dem Feind geschieht nichts. Wenn in einem seiner Briefe etwas steht, das Felice kränken könnte, macht er sie im nächsten darauf aufmerksam, stößt sie darauf, wiederholt seine Entschuldigung, sie bemerkt nichts, sie

⁹⁵ Adorno, Theodor W.: Aufzeichnungen zu Kafka. In: Ders.: Gesammelte Schriften Bd. 10.1. Kulturkritik und Gesellschaft I. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (= stw 1710), S. 254 – 287; hier: S. 254.

⁹⁶ Ähnlich verhält es sich mit der psychoanalytischen Erfahrung in der Eigenanalyse. Adorno hatte argumentiert, dass es sich bei der Psychoanalyse um ein perfides Instrument der Herrschaft auf der Höhe der Zeit handle; man gerate in ein instrumentelles Verhältnis zu sich selbst. Genauso ergeht es Kafka, der seine Phantasien anstatt zu analysieren, literarisch ausbreitet. Verständnis für eine Phantasie öffnen, heißt nichts anderes als ihr gewissenhaft zu folgen, gerade wie es Kafkas literarisches Prinzip ist.

⁹⁷ Matt: Canetti über Kafka 2007, S. 13.

weiß meist nicht einmal, wovon die Rede ist. So hat er sie auf seine Weise als Feind behandelt. (DaP 99)

Das Sinnliche selbst wird gegen den Partner gewendet und darin abgeschwächt. Kafkas Animismus ist Canetti verpönt. Während Canetti den Gegenstand fetischisiert, wird Kafka seine eigene Phantasie zum Fetisch, soll ihm ungemein mehr bedeuten als die Realität je vermöchte. Dergestalt wird Kafka das Sinnliche selbst zum Begriff, zu etwas Starrem, das sich verwenden lässt und das er in einem Machtspiel gegen Felice kehrt. „Unter allen Dichtern ist Kafka der größte Experte der Macht.“ (DaP 135) Canetti zieht den Vergleich zum *Urteil*: In der kurzen Erzählung sucht der Vater „seine eigene Erniedrigung in ihr Gegenteil, die Demütigung des Sohnes zu verkehren“ (DaP 135). Den Animismus zur Realität kehrend, wird der Sohn die Demütigung als Urteil annehmen. Im Briefverkehr versiegt eine Umkehrung und wird schlussendlich, wie in Kafkas Literatur, zur fortgesponnenen in sich stringenten Phantasie. Canetti folgert:

Es ist also schon auch Neid, was Kafka in Gegenwart von Kindern empfindet, aber ein Neid anderer Art, als man vielleicht erwarten würde, ein Neid, der mit Missbilligung gepaart ist. Erst scheinen die Kinder die Usurpatoren des Kleinen zu sein, in das er selbst schlüpfen möchte. Es zeigt sich aber, dass sie nicht das eigentlich Kleine sind, das verschwinden will wie er. Sie sind das falsche Kleine, das dem Lärm und den peinlichen Einwirkungen der Erwachsenen ausgesetzt ist, das Kleine, das dazu angereizt wird, größer zu werden, und es dann auch werden will, der tiefsten Tendenz seiner Natur entgegengesetzt: kleiner, leiser, leichter werden, bis man verschwindet. (DaP 102f)

Da er Gewalt verabscheute, sich aber auch die Kraft nicht zutraute, die zu ihrer Bestreitung vonnöten ist, vergrößerte er den Abstand zwischen dem Stärkeren und sich, indem er im Hinblick auf das Starke immer kleiner wurde. Durch diese Einschrumpfung gewann er zweierlei: er entschwand der Drohung, indem er zu gering für sie wurde, und er befreite sich selbst von allen verwerflichen Mitteln zur Gewalt; die kleinen Tiere, in die er sich mit Vorliebe verwandelte, waren harmlos. (DaP 142f)

Kafkas Animismus verstrickte ihn in die Fänge der Macht, die er selbst erbaut hatte. Die Sinnlichkeit selbst zieht sich zurück ins Denken, wo sie eine ungemein größere Realität findet als im Leben selbst. Susmann argumentiert in dem Sinn: „die innere Form der Werke Kafkas [scheint] die des Konjunktivs, der Potentialität zu sein.“⁹⁸ Im Erdenken einer Sache, also im ersten Folgen der Phantasie, tritt erst animistisch das Gefühlsleben hinzu und bleibt gebunden an den Fluss des Denkens. Die reale Erfahrung, die als sinnlicher Reiz am Anfang steht, wird nachgerade verdrängt und verliert sich temporär hinter dem ungemein stärkeren der Phantasie. So schreibt Canetti über Kafka: „Menschen von seiner Empfindlichkeit sind vielleicht nicht so selten; rarer ist das Maß der Verlangsamung aller Gegenreaktion, wie sie

⁹⁸ Vgl.: Susmann: Canetti und Kafka 1997, S. 167.

sich bei ihm in absonderlicher Ausprägung findet.“ (DaP 138) Das führt Kafka ins Verhängnis insofern, als er „Befehlen nicht auf der Stelle“ gehorcht, sie zurückstellt, und „ihre Stachel trotzdem“ so fühlt, „als hätte er gehorcht, und sich dieser dann erst noch zur Stärkung seines Widerstands zu bedienen.“ (DaP 138) Die sinnliche Erfahrung, die so denkerisch real wird, liefert ihn seiner neuen Realität aus. Er verfängt sich im animistischen Gefühlsleben, wie es von Sigmund Freud beschrieben und als „Allmacht der Gedanken“ bezeichnet wurde.⁹⁹

Der ganz und gar materialistische Denker Canetti, dem der Vorrang des sinnlich Fassbaren unzweifelhaft ist, schreckt zurück vor den Ausuferungen Kafkas, die erst im Briefwechsel evident werden. Neben der unwillkürlichen Struktur der stringenten Phantasie, die unkontrolliert hervorbricht, ist ihm die Manipulation im Animismus die zweite unerhörte Begegnung mit Kafka. Ihr setzt er die ‚Verwandlung‘¹⁰⁰ entgegen. Die Verwandlung betreffend, kann zunächst darauf hingewiesen werden, dass sie nicht unbedingt an Kafka und am Problem der Notwendigkeit im Ablauf entstanden ist, sondern ihre sinnliche Dimension in einem viel alltäglicheren Phänomen hat. Aber nicht zufällig ist diese Alltäglichkeit auch eine des Phantasierens. Anstatt einer ‚Entspannung des Bewusstseins‘ ist sein Phantasieren vorerst das ganz gewöhnliche; Tagträumereien, genauso wie Nachdenken oder Überlegen.

Im Essay *Dialog mit dem grausamen Partner*¹⁰¹ hat Canetti beschrieben, was es eigentlich mit der Verwandlung auf sich hat. „Derselbe Schreiber, der sonst ein strenges Regiment führt, wird für eine kurze Zeit zum willigen Spielball seiner Einfälle. [...] [E]r muss der Vielfalt seiner Anlagen nachgeben und wahllos verzeichnen, was ihm durch den Kopf geht.“ (DmdgP 56) Canetti verzeichnet diese Sätze unter dem Unterkapitel *Aufzeichnungen*, seiner literarischen Lieblingsform. Die Verwandlung bei Canetti, die womöglich als Begriff der gleichnamigen Erzählung Kafkas entnommen ist, wird zum Gegenpol des Vorbilds. Die Verwandlung ist nicht mehr das unerhört Einzigartige, die Verwandlung in den Käfer, sondern mache das Wesen des Menschen erst aus. „Ein Mensch, und das ist sein größtes Glück, ist vielfältig, tausendfältig, und er kann nur eine gewisse Zeit leben, als wäre er’s nicht.“ (DmdgP 56) Noch einmal wird ersichtlich, was ihn an Kafka fasziniert und erschreckt. Die Strenge im Ablauf wird ungeniert zum Gegenstück des Glücks erklärt.

⁹⁹ Vgl. das Kapitel über *Animismus, Magie und Allmacht der Gedanken*. In: Freud, Sigmund: Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker. Frankfurt am Main: Fischer 2007, S. 66 – 124.

¹⁰⁰ Zum Problem der Verwandlung, siehe: Zogmayer: ... das Rätsel se sollen lassen stân 2008.

¹⁰¹ Canetti, Elias: *Dialog mit dem grausamen Partner* (1965). In: Ders.: *Das Gewissen der Worte. Essays*. Frankfurt am Main: Fischer 1981, S. 54 – 70.

Der Essay *Dialog mit dem grausamen Partner* wurde immerhin drei Jahre vor dem großen Kafka-Essay geschrieben und die Idee der Verwandlung lange vorher schon von Canetti als Instrument verwendet. Dass der Essay nicht auf einer Erkenntnis beruht, die Canetti in Auseinandersetzung mit dem veröffentlichten Briefverkehr zwischen Felice Bauer und Franz Kafka machte, muss vorangestellt werden. Vielmehr liest sich der Essay *Der andere Prozess* so, als rekapitulierte Canetti sein eigenes Schaffen nachgerade in diesem Essay. In den Worten Canettis könnte man sagen, er versucht seinem eigenen Wissen auf die Schliche zu kommen, das ihm ungemein wertvoll erscheint. Was somit als Abhandlung über Kafka erscheint, ist vielmehr eine ernste Kritik an ihm. Das unterscheidet diesen Essay von anderen. Das Konzept gegen Kafka und Kritik an ihm ist eigentlich in *Dialog mit dem grausamen Partner* schon entfaltet. Gegen die Strenge bringt er den grausamen Partner ins Spiel, ein imaginärer Gesprächspartner, der „viele Rollen“ hat. „Der andere, zu dem man spricht, wechselt seine Rollen.“ (DmdgP 62) Oft sei der Partner das „Gewissen“: „Er ist aber nicht immer ein Gewissen. Manchmal bin *ich* es und spreche zu ihm [imaginärer Partner] in Verzweiflung und Selbst-Anklage, mit einer Heftigkeit, wie ich sie niemand wünsche.“ (DmdgP 62) In der Autobiographie schreibt er, es sei „eine Art Glaubenssatz von mir, dass ich aus vielen Personen bestehe, deren ich mir keineswegs bewusst bin.“ (DgZ 112) Der Prozess der Verwandlung kann als Selbstgespräch verstanden werden, als ein „[d]ialogisierendes Selbstgespräch eines Dichters, der die großen Zusammenhänge in den Griff zu bekommen versucht“¹⁰². Tatsächlich ist das die erste Funktion der Verwandlung, ihre sinnliche Komponente, nämlich das in die spezielle Situation Sich-Einfühlen. Erst in der Literatur und in poetologischer Auseinandersetzung wird die Verwandlung zum geheimnisvollen Begriff und zum Geheimnis in Canettis Denken. So habe der Dichter „Platz für Menschen, die er durch Verwandlung erfährt und aufnimmt.“ (DBdD 280) Dadurch „ist es sehr möglich, dass die plötzliche Hinwendung zu einem neuen Wissenszweig auch von solchen Begegnungen bestimmt ist.“ (DBdD 280) Denn der Dichter „sammelt Menschen nicht, er legt sie nicht ordentlich beiseite, er begegnet ihnen nur und nimmt sie lebend auf“ (DBdD 280). Es scheint fast so, die Ausführungen über die Götzen mitgedacht, als sei die Gesamtheit der Welt in all ihren Figuren und Charakteren die Verwandlung einer einzigen, die in großem Widerstreit zueinander stehen. Weiter schreibt er in *Der Beruf des Dichters*, das Geheimnis endlich lüftend:

Es klingt so, als hätte er [der Dichter] es auf ein Chaos gegensätzlicher und streitender Inhalte in sich angelegt. Einem solchen Einwand, er ist sehr gewichtig, hätte ich vorerst wenig entgegnzusetzen. Er *ist* der Welt am nächsten, wenn er ein Chaos in

¹⁰² Kaczynski: Weltbilder des Intellekts 2005, S. 145.

sich trägt, doch fühlt er, davon sind wir ausgegangen, Verantwortung für dieses Chaos, er billigt es nicht, es ist ihm nicht wohl dabei, er kommt sich nicht großartig vor, weil er für so viel Gegensätzliches und Unverbundenes Platz hat, er hasst das Chaos, er gibt die Hoffnung nicht auf, es für die anderen und auch für sich zu bewältigen. (DBdD 280f)

Dieser letztlich ethische Anspruch, Verantwortung für diese Welt zu übernehmen, in dem er sie denkerisch begreift und damit geistig durchtränkt, ist die Widerspiegelung seiner essayistischen Methode. Dort die Person im Fokus, wird ihm auch hier die Welt zur Person, zur Ansammlung eines ungeheuerlichen Wissens. Seine Ethik verbietet es ihm, dass es nach der Methode der Strenge zum Vorschein kommt, wie sie Kafka eigentümlich ist. Die Verantwortung, die ohne das Bewusstsein des die Menschheit umspannenden Schuldzusammenhangs nicht zu haben ist¹⁰³, verbietet die Willkür im Hervorberechen des Wissens. Kafkas Prinzip, die Verdrängung abzuwehren und – im Sinne Freuds – die Urkräfte walten zu lassen, widerstrebt schon deshalb Canetti ungemein. So folgert auch Josef Fürnkäs: „Eine Kreatur ohne Schöpfer beruft sich auf eine ‚Gabe‘, für die sie keinen Geber mehr akzeptieren kann. Canettis Widerruf des Sündenfalls spielt das Recht der Kreatur gegen das Unrecht des Schöpfers aus“¹⁰⁴. Ein neuer Schöpfer wird gefunden im Befassen mit dem Gegenstand. Im Aufsuchen des inneren Zusammenhangs, der Norm der ‚relativen Konstante‘, gibt Canetti der ‚Kreatur‘ ihre Fähigkeit, die in ihr steckt, ohne dass sie je zur Entfaltung käme, wenn nicht eine oder einer ihre Fäden bündelte; sie geistig durchtränkte und sie damit als Ganzes ins Leben brächte. Darin liegt Canettis „Glaube an die Literatur“¹⁰⁵. Die Verwandlung ist also Erkenntnisfähigkeit gleichermaßen wie Fähigkeit des Überlebens. Erst durch die Verwandlung tastet er sich durch eine Figur hindurch und nachgerade wird ihm die Verwandlung zum Prinzip, damit ihm dieselbe Figur in der Darstellung nicht entwischt und zum Unfertigen degradiert wird, und neuerlich in den Fäden der Schuld zum selektierten Wesen zerrinnt.

Gegen das Phantasieren und gegen Naturversöhnung:

Die kleine Form resultiert dennoch nicht aus der ethischen Stimme und es wäre ungemein schwierig, dem ersten längeren literarischen Text nach *Die Blendung*, nämlich der Erzählung

¹⁰³ Die Problematik des Sündenfalls, ein typisches jüdisch-dialektisches Motiv, wird in einem späteren Kapitel ausführlich behandelt.

¹⁰⁴ Fürnkäs, Josef: Geschichte oder Tradition? Die Gegenwart des Vergangenen bei Elias Canetti. In: „Ein Dichter braucht Ahnen“. Elias Canetti und die europäische Tradition. Hrsg. v. Gerald Stieg u. Jean-Marie Valentin. Bern: Peter Lang 1997 (= Jahrbuch für internationale Germanistik, Reihe A, Kongressberichte Bd. 44), S. 61 – 81; hier: S. 77

¹⁰⁵ Vgl.: Dobijanka-Witczakowa, Olga: Einige Gedanken über Canettis Rede „Der Beruf als Dichter“. In: Die Lesbarkeit der Welt. Elias Canettis Anthropologie und Poetik. Hrsg. v. Stefan H. Kaszynski. Poznan: Wydawnictwo Naukowe UAM 1984, S. 11 – 19; hier: S. 12.

Die Stimmen von Marrakesch, einen solchen Impetus abzufordern. So sehr sich dieser in der Form entfalten mag, gesellt er sich ihr nur zu. Der Grund dafür, dass dem ersten Roman kein Roman mehr folgte, sollte eher darin gesucht werden, dass Canetti mit der ungezügelter Phantasie gewissermaßen auch die Geschichte selbst liquidierte. Fiktion wird ungemein schwierig, wenn das Mittel fehlt, das sonst eine Geschichte vorantreibt; wenn, im Vokabular Freuds gesprochen, das ‚Phantasieren‘ verpönt ist. Soll das Geschriebene unter der Hoheit einer Denkerin oder eines Denkers stehen, unter einer schöpferischen Instanz, die die Inhalte ordnet anstatt zu erfinden, dann ist es mit dem Fortlauf einer Geschichte problematisch bzw. der Fortlauf einer Geschichte wird zum zentralen Problem. Gerade darin die ethische Note sehen zu wollen, ist, wie ich meine, ein Trugschluss. Eher darf davon ausgegangen werden, ganz im Sinne Canettis, dass der Ethik eine sinnliche Note vorangeht. Wenn er mit der Verwandlung das Wesen des Menschen zu treffen meint, dann denkt er implizit an die Fähigkeit zu widerstehen. „Wer sich durch Verwandlung erfährt und aufnimmt, leistet Widerstand gegen die Verengung des Lebens“¹⁰⁶. Durch die Verwandlung hat der Mensch „sich die Welt zu eigen gemacht“ (DBdD 282), so Canetti. Kurzerhand entzieht eine oder einer sich durch Verwandlung der konkreten Lockung von Außen und bleibt für sich Herr der Lage. Dadurch entzieht sie oder er sich der Machteinwirkung und lässt sich nicht ergreifen¹⁰⁷, lässt sich nicht in den „Hohlraum“ der Hand pressen, wie die Beute (Vgl.: MuM 238f), die dann nicht mehr entkommt.

Verwandlung meint immer, sich dagegen zu entscheiden, wenn ein Mensch in die Fänge der Macht gerät. Keineswegs darf darin eine naive Abgeklärtheit gesucht werden, die erhaben über das Umfeld zu triumphieren sucht.¹⁰⁸ Vielmehr geht dieses Phänomen Hand in Hand mit dem Unbehagen an Kafka. Je weiter sich dieser verstrickt in seine Natur und zumindest im Denk- und Formprinzip sich mit ihr versöhnen will, umso mehr erkennt Canetti mit Kafka, dass Naturversöhnung oder wenigstens Naturbesänftigung zur Unmöglichkeit geworden ist. Ihr Widerpart ist Macht – Verstrickung in Natur, aus der von sich aus kein Ausweg gegeben ist. Alleine die mit der Natur brechende Fähigkeit, bei Canetti die Verwandlung, ist in der Lage, der Natur zu entweichen. Das meint, Natur selbst sich anzueignen und sich ihr als Machtausübender stellen. Dagegen lässt an Kafka sich lernen, dass eine Versöhnung mit der Natur durch die von ihr mitgebrachten Kriterien zur Unmöglichkeit geworden ist.

¹⁰⁶ Vgl.: Melzer: *Der Dichter als Hüter der Verwandlung* 1998, S. 129.

¹⁰⁷ Zum Problem des Greifens als Anfänge der Macht: Zogmayer: ... das Rätsel se sollen lassen stân 2008, S. 68ff, 107ff.

¹⁰⁸ Brecht wäre hier zu nennen, über den Canetti in schlechten Tönen berichtet: „Brecht wollte als abgebrüht gelten [...]. Nur älter sein als man ist, ja nicht jung scheinen, Unschuld war ihm etwas verächtliches, er hasste Unschuld, die er mit Dummheit gleichsetzte. Er wollte niemandes Opfer sein, und immer, als es längst nichts mehr zu beweisen gab, trug er seine Frühreife zur Schau“ (DFiO 261).

Susmann stellt eine wichtige Verbindung über das Denken über Tiere¹⁰⁹ her zwischen Kafka und Canetti. „Die Tiere sind so wichtig für den Menschen, weil wir uns[, Zitat Kafka:] ,unter das Tier legen müssen, um erlöst zu werden“¹¹⁰ (Vgl.: DaP 141) und sie folgert, ganz im Sinne Canettis Überlegungen zu Verantwortung und Schuld im Essay *Der Beruf des Dichters*: „Der Mensch muss das bereuen, was er den Tieren angetan hat.“¹¹¹ Es bedarf eben jener Fähigkeit des Reflektierens, um aus den Wirren der Natur zu entfleuchen.

Canettis Menschenbild ist immer eines, das „in einem weiter gefassten Zusammenhang mit Gott und der Tierwelt“¹¹² steht. Ähnlich sieht Peter Hamm auch Canetti als „Anwalt der Tiere“¹¹³, kommt aber zu der abstrusen Einschätzung: „in dem Elias Canetti Gott und damit das Paradies in die Zukunft projiziert, impliziert er auch die Möglichkeit des Menschen, Erkenntnis wieder rückgängig machen und endlich wieder in den Stand der Unschuld gesetzt werden zu können.“¹¹⁴ Gerade darum ist es Canetti nicht zu tun. Mit der wiederholten Betonung des Schuldzusammenhangs durch die Fähigkeit der Vernunft des Menschen, wird ebendies Canetti schon nicht gerecht. Alleine die Anspielung Hamms, dass Canetti mit Gott hadere¹¹⁵, hätte genügt. Lediglich der Verweis aufs Paradies verweist auf die Tradition, in der Canetti steht, die aber gerade nicht, wie geheim in Kafkas Werk angelegt, in Naturversöhnung zu suchen ist. Dass eine Versöhnung dergestalt zur Unmöglichkeit geworden ist, eine unbedingt gesellschaftskritische Fragestellung, problematisiert Canetti fast ausschließlich als Gleichnis und nimmt anbei Anleihe aus der jüdischen Tradition: „Der biblische Mythos weiß die Geburt des Menschen nur aus dem göttlichen Verbot und der entsprechenden Bestrafung herzuleiten.“¹¹⁶ Die Versöhnung ist im jüdischen Denken keineswegs eine einseitige, die zum Anfang zurück will und das Geschehene ungeschehen macht.

In der Kabbala, im zentralen Text *Sohar*, ist die Rede von zweierlei Bäumen, vom Baum der Erkenntnis und dem Baum des Lebens, die ursprünglich eine Einheit bildeten. „Die Sünde Adams bestand darin, dass er den Baum des Lebens vom Baum der Erkenntnis, auf den sich

¹⁰⁹ Siehe zum Thema Tier und Canetti auch: Peter: Die Bedeutung von Natur für Elias Canettis Analyse der Shoah 2008; des Weiteren ist die gelungene Zusammenstellung über die verschiedenen Aussagen Canettis über Tiere von Sven Hanuschek zu erwähnen. Siehe: Elias Canetti: Über Tiere. Hrsg. v. Sven Hanuschek. München: Carl Hanser 2002.

¹¹⁰ Susmann: Canetti und Kafka 1997, S. 167.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Angelova: Elias Canetti 2005, S. 22.

¹¹³ Hamm, Peter: „Ohne geliehene Leben hält niemand es aus“. „Die Fliegenpein“, späte Aufzeichnungen von Elias Canetti. In: Ders.: Aus der Gegengeschichte. Lobreden und Liebeserklärungen. München/Wien: Carl Hanser 1997 (= Edition Akzente), S. 219 – 224; hier: S. 219.

¹¹⁴ Ebd., 223.

¹¹⁵ Vgl.: Ebd.

¹¹⁶ Fürnkäs: Geschichte oder Tradition? 1997, S. 77.

seine Begehrlichkeit richtete, isolierte.“¹¹⁷ Der nachgerade unbedingte Vorrang der Erkenntnis erst teilte die Welt in eine der Gesetze, in eine der „Dualität von Gut und Böse“ anstatt in eine des „ungehemmte[n] Leben[s]“. ¹¹⁸ Erst mit der Trennung bzw. Isolierung des einen Baumes trat der Widerspruch in die Welt, der das Gesetz als Nötiges erfinden musste, um die Unversöhnlichkeit begrifflich fassen zu können. Eine Versöhnung in diesem Denken und diesen Begriffen, die damit in die Welt kamen, wird zur Unmöglichkeit. Erst im messianischen Zeitalter, wenn „das Paradies sich seinerseits zur Welt erweitert“¹¹⁹, lösten sich die Widersprüche nicht etwa auf, sondern wären schlichtweg keine mehr, das bekannte Vokabular vom Gesetz wäre aufgehoben und damit falsche Lehre. Im Paradies ist die Tora des Baums der Erkenntnis unnütz und stattdessen „wird dann aber die Tora der messianischen Zeit die des Baums des Lebens sein, die von all jenen Trennungen und Einschränkungen nichts mehr weiß.“¹²⁰ Das Wort Gottes wird unmittelbar.

Versöhnung für Canetti liegt in dieser Form vor. Sie ist alleine vom Paradies her zu denken, das Widersprüche nicht löste, sondern in neuer Sphäre weder als Widersprüche erscheinen ließe noch welche wären. Eher muss Canetti als Prophet gedeutet werden, als einer, der vom kommenden Zustand ahnt und Vorbereitungen trifft. Auf Versöhnung zielt er niemals im Jetzt, in der bestehenden Welt. In der Tätigkeit des Ordnen und Aufdeckens ist er Aufklärer, der sich positiv nicht nur auf die Vernunft bezieht, sondern darüber hinaus auch positiv auf Naturbeherrschung. Solange die Tora der Erkenntnis gilt, solange ist ihr Vokabular das nützliche und der Versuch unter Zwang ihr zu entweichen, wäre der Weg in die Lüge. Dergestalt wird Kafka zum Boten einer falschen und verfehlten Ethik. Unzweifelhaft zieht sie die Schlinge der Macht umso enger, je mehr er sich zwingt, seine Natur zu entfalten. Damit steht für Canetti fest, dass am Gegenpol es sich festzuhalten gilt.

Wenn Canetti folglich von ‚Verwandlung‘ spricht, dann meint er, sich eben jener Schlinge zu entwinden. Wenn Versöhnung nicht zu haben ist, dann wenigstens sollte die oder der Einzelne gegen eine endgültige Verstrickung in die falsche Welt ankämpfen, was für Canetti heißt: alle Möglichkeiten in sich zu kennen und die vorerst versteckten Potentialitäten einer Person dagegen zu rüsten, indem sie geordnet und unter der Hoheit der Erkenntnis gezielt eingesetzt werden. Seine Ethik der Verwandlung ergibt sich letzten Endes aus einem Puls des Nicht-Resignierens. Naturbeherrschung als oberste Priorität wirkt sich nachgerade auf die Form des

¹¹⁷ Scholem, Gershom: Die Krise der Tradition im jüdischen Messianismus. In: Ders.: Judaica 3. Studien zur jüdischen Mystik. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 152 – 197; hier: S. 184.

¹¹⁸ Vgl.: Ebd., S. 185.

¹¹⁹ Ebd., S. 186.

¹²⁰ Ebd.

Erzählens insofern aus, als selbst dort das freie Fließen des Geistes, das Phantasieren im Freudschen Sinne, zum Verbot erkoren wird. Die kleine Form ist ihr Bote.

2. Eine Erzählung. Zu *Die Stimmen von Marrakesch*

Nach dem Verbot des freien Fortlaufs im Text, muss Canetti eine neue Methode finden, wie der Text sich fortreiben lässt. Handlung ist ausgeschlossen, weil sie das typische Merkmal des freien Erzählens ist. Die neue Erzähltechnik hat als Voraussetzung eine zumindest schon feststehende Handlung, die nicht mehr herbeiphantasiert werden muss. Eine Nacherzählung eignet sich dafür bestens. Zur Debatte steht dennoch die Frage nach den Mitteln und der Fokussierung.

Die allererste Charakterisierung dieses kurzen Textes ist aus dem Untertitel der Erzählung zu entnehmen, der lautet: *Aufzeichnungen nach einer Reise*. Herbert Göpfert hebt dieses Detail hervor und stellt fest, dass Canetti „nicht unmittelbare, Spontaneindrücke geben“ kann, sondern Distanz braucht.¹²¹ Und er folgert, dass demnach „keine Reise- oder Städtebilder zu erwarten“ seien.¹²² In eigenen Worten drückt Canetti das etwas pathetisch so aus:

Es ist mir noch nie gelungen, während einer Reise in ein neues Land ein Tagebuch zu führen. Von der Zahl unbekannter Menschen, mit denen man, ohne sich zu verstehen, spricht, sei es in Zeichen, sei es in vermeintlichen Worten, bin ich so sehr erfüllt, dass ich den Bleistift gar nicht in die Hand nehmen könnte. Die Sprache, sonst ein Instrument, das man zu handhaben glaubt, wird plötzlich wieder wild und gefährlich. (DgP 63f)

Dieser Hinweis alleine genügt, dass es Canetti mit der Erzählung *Die Stimmen von Marrakesch* um unvergleichlich mehr geht als um eine einfache Erzählung oder Nacherzählung von Stadteindrücken. Der Literaturwissenschaft ist der Text bisher dennoch oder gerade deswegen ein kleines Geheimnis geblieben und die Verortung des Texts im Gesamtwerk bleibt ein Rätsel. Komischerweise hält kaum eine Literaturwissenschaftlerin oder ein Literaturwissenschaftler das Werk für ein Nebenwerk, obwohl fast alle darauf hinweisen, dass es als solches gelte.¹²³ Es scheint mittlerweile zum festen Kanon zu gehören. Auch Johannes Görbert weist darauf hin, dass über die Erzählung *Die Stimmen von*

¹²¹ Göpfert, Herbert G., Zu den „Stimmen von Marrakesch“. In: Die Lesbarkeit der Welt. Elias Canettis Anthropologie und Poetik. Hrsg. v. Stefan H. Kaszynski. Poznan: Wydawnictwo Naukowe UAM 1984, S. 135 – 150; hier: S. 136.

¹²² Ebd., S. 137.

¹²³ Vgl.: Stancher, Hrista: Alterität in Canettis ‚Die Stimmen von Marrakesch‘ und der Forschungsansatz von Tzvetan Todorov. In: Interkulturalität und Intertextualität. Elias Canetti und Zeitgenossen. Hrsg. v. Maja Razbojnikova-Frateva u. Hans-Gerd Winter. Dresden: Thelem 2007 (= Jahrbuch der Germanistik in Bulgarien), S. 175 – 183; hier: S. 175; Göpfert: Zu den „Stimmen von Marrakesch“ 1984, S. 135; u.a.

Marrakesch eine „äußerst kontrovers geführte Diskussion“ in der Literaturwissenschaft stattgefunden hat.¹²⁴ Schließlich handelt es sich für Manfred Durzak um einen „Schlüsseltext Canettis“¹²⁵. Eine Gemeinsamkeit der Interpretationen liegt im Aufzeigen des mythischen Substrats der einzelnen Episoden der Erzählung. „Das Märchen ist den ‚Stimmen von Marrakesch‘ eingewoben“, schreibt etwa Lena Ekelung¹²⁶, und sie hebt z.B. die Mythologie des Brunnens als „alte Ordnung der Begegnung“ hervor.¹²⁷

Der Mythos in der Erzählung belebt:

In Canettis Selbstdefinition ist der Mythos, soweit er für eine Definition überhaupt zu haben ist, ein Ort, an dem das Zugetragene von sich aus eine Wahrheit hat. Er lebe vom „Gefühl der Sicherheit und Unumstößlichkeit, nur so war es, nur so kann es gewesen sein.“ (DBdD 281) Und er fährt fort, den gleichen Punkt nochmals hervorhebend: „Was immer es ist, das man im Mythos erfährt, so unglaublich es in einem anderen Zusammenhang erscheinen müsste, hier bleibt es frei von Zweifel, hier hat es eine einzige, unverzeichenbare Gestalt.“ (DBdD 281) Ferner ist der Mythos für Canetti nicht etwa ein philosophisch zu umreißendes Gebilde, das man im Verhältnis zur Geschichte als Vorgeschichte bestimmen könnte. Für Canetti ist es vielmehr die „literarische Arbeit am Mythos“¹²⁸. Der Mythos ist für Canetti grundsätzlich eine Geschichte, ein über Lesen quasi-empirisch erfahrbares Ereignis. Die eigenen autobiographischen Geschichten seiner Jugend behandelt Canetti ähnlich wie die alten Texte. „Es ist daher seiner Autobiographie nichts von der altersweisen Heiterkeit eines den Bedingungen seiner Jugend entwachsenen Autors anzumerken, der vom längst Verlorenen und Überwundenen berichtet.“¹²⁹ Zusätzlich hinterfragt Canetti „die Mythen *aller* zugänglichen Mythologien und Religionen“¹³⁰.

Gerhard Melzer schreibt: Canetti interessiere sich weniger für Mythen, sondern für „ihr mystisches Substrat. Es lässt sich als Fähigkeit fassen, aus den Grenzen der Person

¹²⁴ Görbert, Johannes: Poetik und Kulturdiagnostik. Zu Elias Canettis *Die Stimmen von Marrakesch*. St. Ingbert: Röhrig 2009 (= Schriftenreihe der Elias Canetti Gesellschaft Bd. 6), S. 18.

¹²⁵ Durzak: Ein kanonischer Text? 2001, S. 459.

¹²⁶ Ekelung, Lena: Im Schrittempo des Flaneurs. Elias Canetti im jüdischen Viertel von Marrakesch. . In: Interkulturalität und Intertextualität. Elias Canetti und Zeitgenossen. Hrsg. v. Maja Razbojnikova-Frateva u. Hans-Gerd Winter. Dresden: Thelem 2007 (= Jahrbuch der Germanistik in Bulgarien), S. 185 – 193; hier: S. 186.

¹²⁷ Vgl.: Ebd., S. 190.

¹²⁸ Gottwald, Herwig: Die Götter nach der Aufklärung. Zu Canettis Arbeit am Mythos. In: Die Massen und die Geschichte. Hrsg. v. Penka Angelova. St. Ingbert: Röhrig 1998 (= Schriftenreihe der Elias Canetti Gesellschaft Bd. 2), S. 87 – 114; hier: S. 96.

¹²⁹ Boose, Irene: Die Fremdheit des Anderen. Canettis Poetik des Paradoxen: Eine Form „jüdischen Denkens“. In: Die Massen und die Geschichte. Hrsg. v. Penka Angelova. St. Ingbert: Röhrig 1998 (= Schriftenreihe der Elias Canetti Gesellschaft Bd. 2), S. 141 – 156; hier: S. 145.

¹³⁰ Angelova: Elias Canetti 2005, S. 50.

herauszutreten¹³¹. Allerdings, das lässt sich von Kafka lernen, kann der Mythos nicht einfach in die Welt hineingesetzt oder denkerisch, nämlich animistisch, ihr aufgezwungen werden. Der Mythos bleibt alleine spezielle Erfahrung, über die Canetti schreibt: „Wir klappern die alten [Mythen] ab wie lärmende Gebetsmühlen und wissen oft nicht einmal, was deren mechanische Gebete bedeuten.“ (RunW¹³² 72) Ihren Sinn zu erfassen, hieße, sich in ihnen zu bewegen gleich dem Gang durch den Götzentempel. Vergleichbar einem Menschen, trägt der Mythos seine eigene Logik in sich, seine eigene unveränderbare Wahrheit, der es auf die Schliche zu kommen gilt, gleich der ‚relativen Konstanten‘ einer Person. Sie gilt es auch denkerisch zu entfalten, um den Mythos um seine verhinderten Potentialitäten zu bereichern. Der Vorteil an der Arbeit am Mythos gegenüber der Geschichte der Menschheit ist, dass ihm jene „historische[r] Erfahrung der Menschheit“ innewohnt, die sich „als geistige[r] Zwischenwelt angesammelt [hat] als Ausdruck und Wirkungspotential des menschlichen Daseins.“¹³³ Die Durchmischung von Geist und Realität macht ein Ding im Mythos zum ungemein sinnerfüllten Gegenstand.

Josef Fürnkäs argumentiert in diesem Sinne. So sei Canettis Anliegen: „Die im spezialisierten, künstlichen Gedächtnis der Geschichtswissenschaft verhängte Trennung von Gedächtnis und Imagination, deren rhetorische Verbindung einst konstitutiv für die alteuropäische ars memorativa war, muss widerrufen werden.“¹³⁴ Im Mythos folglich, da dieser Zusammenhang von Imagination und Geschichte besteht, findet Canetti die belebte Welt wieder, die somit unvergleichlich leichter in ihren zusammenführenden Fäden zu durchschauen ist – in ihren ‚lärmenden Gebetsmühlen‘.

Johannes Görbert schlüsselt Canettis Erzählung in diesem Sinn eines Zusammenspiels von Mythos und marokkanischer Realität auf: es gehe Canetti um eine Literatur, „welche sich [...] die Darstellung von Fiktion und Ambiguitäten als eines gesteigerten Lebensbewusstseins zur Aufgabe stellt.“¹³⁵ Die Stadt Marrakesch, die in der Erzählung als Ansammlung einzelner Personen oder Gruppen von Menschen besteht, wirkt ungemein ruhig, obwohl allorts der Lärm zu hören sein müsste. Hintergrundgeräusche und die natürliche Atmosphäre der Plätze und Orte werden eher ausgeklammert. Dennoch wirkt sie ungemein belebt, aber meistens nur durch wenige Personen hindurch. Die meisten der Episoden im Text beginnen damit, dass

¹³¹ Melzer, Gerhard: Der Dichter als Hüter der Verwandlung. Zur Wiederholung des Mythos bei Elias Canetti und Peter Handke. In: Ders.: Die verschwiegene Engel. Aufsätze zur österreichischen Literatur. Graz/Wien: Droschl 1998, S. 119 – 134; hier: S. 129.

¹³² Canetti, Elias: Realismus und neue Wirklichkeit (1965). In: Ders.: Das Gewissen der Worte. Essays. Frankfurt am Main: Fischer 1981, S. 71 – 76.

¹³³ Angelova: Elias Canetti 2005, S. 50f.

¹³⁴ Fürnkäs: Geschichte oder Tradition? 1997, S. 71f.

¹³⁵ Görbert: Poetik und Kulturdiagnostik 2009, S. 58.

Canetti eine große Menge an Zuschauern beschreibt, unter denen der Ich-Erzähler als Beobachter oder „Flaneur“¹³⁶ keinen entscheidenden Platz innehat. Im anschließenden Fokussieren einer Person oder einer Personengruppe, verschwindet mit den Beobachtern auch der Lärm bzw. die natürliche Atmosphäre des Platzes und wird durch eine neue, von Canetti durchs Schreiben inszenierte, ersetzt. Dadurch erscheint die Person im Fokus als ungemein wichtig und darüber hinaus als ungemein tragend für gerade diesen einen Ort, an dem der Erzähler sich in dem Moment befindet. Die Atmosphäre der einen Person verschluckt den Rest der Stadt. Derart bündelt sich alles in einer Figur, die als der Umwelt sinngebende dem Platz neues Leben einhaucht und durch den Lärm der Stadt hindurch damit mit Ruhe durchtränkt. In einer Person oder Figur kommt der Sinn zurück. Mit Görbert könnte man diese Technik des Erzählens mit dem Mythos kurzschließen:

Denn der Mythos, verstanden als Form eines vorrationalen Weltverständnisses, erweist sich als äußerst attraktiv für eine Erzählkunst, die sich der Darstellung des Lebens als Leben verschrieben hat. Was rationales Denken trennt, isoliert, fixiert, möchte mythisches Denken vereinigen, synthetisieren, in Bewegung versetzen.¹³⁷

Die Vereinigung ist konzentriert in dieser einen Figur, die der Betrachter als entscheidende Person sich herauspickt. Kein Zufall ist, dass diese im Fokus stehenden Personen fast ausschließlich merkwürdige Gestalten sind. Neben dem Bettler oder ganzen Bettlerkolonien sind es ein Kind oder Kinderscharen, einmal eine geistesranke Frau, gelegentlich Tiere oder die Stadt selbst. Hervorzuheben ist die längere und mit Abstand längste Episode über die jüdische Familie, die er durch Zufall kennen lernt und deren Vater, der Patriarch¹³⁸ der Familie, ihn ungemein tief beeindruckt. Dieser, dem die französische Sprache nicht geläufig ist, mit der der Erzähler (man darf ihn ohne schlechtem Gewissen Elias Canetti nennen) in Marrakesch sonst zu kommunizieren pflegt, kann sich nur durch einen Übersetzer mit Canetti unterhalten. Das entscheidende Erlebnis ist, als der Patriarch den Namen Canettis ausspricht. Für Manfred Durzak wird in dieser kurzen Szene der Text zum Schlüsseltext: Im Aussprechen des Namen „E-li-as Ca-ne-ti“ (DSvM 62) passiere das Ungeheuerliche: „Was sich ereignet, ist eine mythische Transformation: der Erzähler verwandelt sich zurück in den Ursprung seiner Geschichte im Singsang der akustischen Namenswiederholung durch den jüdischen Patriarchen der Familie Dahan.“¹³⁹ Man könnte es als Benennung bezeichnen, als würde das Leben, das Elias Canetti sonst seinen Personen der Stadt Marrakesch einhaucht, ihm widerfahren, so dass er zur Figur eines anderen Erzählers wird. Durzak weiter:

¹³⁶ Vgl.: Ekelung: Im Schrittempo des Flaneurs 2007.

¹³⁷ Görbert: Poetik und Kulturdiagnostik 2009, S. 58.

¹³⁸ Vgl.: Durzak, Manfred: Ein kanonischer Text? 2001, S. 462.

¹³⁹ Ebd.

Dieser Vorgang der lebensgeschichtlichen Selbstvergewisserung, der sich blitzartig durch die mythische Einbettung in die kollektive Identität des sephardischen Judentums erschließt, findet sein Äquivalent in der Erfahrung der Selbstvergewisserung seines Bewusstseins als Schriftsteller.¹⁴⁰

Der Kurzschluss von Mythos und Realität wird evident. Sprache wird, so Melzer, sich auf dieselbe Situation beziehend, „als unvermittelte Verlautbarung eines zwar verborgenen, aber evidenten Sinns erfahren.“¹⁴¹ Das Schreiben von Texten fällt in eins mit den geschriebenen bzw. mit *dem* Geschriebenen, dem Urtext. So weist Janusz Golec darauf hin: „Seine Faszination für das gesprochene Wort ist ohne Zweifel das Resultat mündlicher Überlieferungstradition der hebräischen Kultur“¹⁴². Da „Schöpfung und Offenbarung beide vornehmlich und wesentlich Selbstdarstellung Gottes sind“, sei „das Wesen der Welt Sprache“.¹⁴³ Während „vor der Schöpfung Gott und sein Name allein waren“, ereignet sich in der Schöpfung, dass „sich Gott ebenso sehr selbst darstellt, manifestiert, als auch sich seiner Schöpfung mitteilt, die im Medium dieser Sprache ins Dasein tritt.“¹⁴⁴ Das basiert darauf, dass so „der Name Wort wird“ und darin zum „Bestandteil dessen, was man die Sprache Gottes nennen darf“.¹⁴⁵ Dieser Prozess setzt sich fort in der Benennung, in der Schöpfung, die, im Sinne Canettis, sich genauso auf die Kreatur berufen kann und nicht notwendig auf den *einen* Schöpfer. So berichtet Canetti in *Die Stimmen von Marrakesch* von seiner eigenen Benennung, seiner Versetzung in den Mythos, die ihn zum Lebendigen macht und darüber hinaus zur Wahrheit verklärt, zum bedeutungsvollen Schriftsteller, den er gerade so als Ideal im Essay *Der Beruf des Dichters* beschreibt bzw. beschrieben wird.

Vorrang des Denkens gegen das Phantasieren:

Die Technik Canettis Erzählens beschränkt sich aber keineswegs auf die Einflechtung von mythischen Substraten in reale Erlebnisse. Eher müsste man sagen, die realen Begebenheiten werden ihm zu mythischen Substraten im Schreiben. „Canetti nimmt die Erfahrungen dieser Reise nicht als Stoff, den er nun gestalten, mit dem er arbeiten will“¹⁴⁶ und dennoch will er „sich ans Erlebte halten, es nicht zu verändern suchen, vielmehr auf seinem besonderen Sinn

¹⁴⁰ Ebd., S. 462f.

¹⁴¹ Melzer: *Der Dichter als Hüter der Verwandlung* 1998, S. 124.

¹⁴² Golec, Janusz: „Das Gewissen der Worte“. Zu den Essays von Elias Canetti. In: *Feuilleton – Essay – Aphorismus. Nicht-fiktionale Prosa in Österreich*. Hrsg. v. Sigurd Paul Scheichl. Innsbruck: IUP 2008 (= *Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe Bd. 71*), S. 219 – 226; hier: S. 221.

¹⁴³ Vgl.: Scholem: *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala* 1973, S. 10.

¹⁴⁴ Ebd., S. 19f.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Göpfert: *Zu den „Stimmen von Marrakesch“* 1984, S. 140.

bestehen.“¹⁴⁷ Göpfert schließlich kommt zur These, es handle sich bei *Die Stimmen von Marrakesch* um die „gelungene Erkenntnis aus spontanem, dann aber deutendverdichtetem Erleben“¹⁴⁸. Die Frage nach der Funktion des Erzählers wird zum eigentlichen Geheimnis der Erzählung. Denn so wenig er sich inhaltlich ins Geschehen einmischt und meistens sich in der Funktion des Zuschauers wohl fühlt, so ist dennoch die Fiktion zu spüren.

Es lässt sich die Frage aufwerfen, wie der Text vorangetrieben wird, nach welchen Kriterien des Fortlaufs der Text funktioniert. Das Eigentümliche der Erzählung liegt allemal in der Position des Erzählers, der sich ganz darauf konzentrieren kann, wie er erzählt, weil die Geschichte bzw. das, was passiert ist, ihm ohnehin bekannt ist. Alleine auf die Nacherzählung kommt es an, auf die Aufzeichnungen *nach* einer Reise. In gewisser Hinsicht fließt hier das Ordnen¹⁴⁹ der Eindrücke notwendig in die Erzählung ein, vergleichbar der sekundären Traumarbeit.¹⁵⁰ Denn alleine ein Ordnen ist es nicht, sondern ein äußerst selektives Verfahren, das herauspicks, was dem Erzähler als entscheidend gilt. Deshalb wirkt der Text umso fiktiver, weil der Ich-Erzähler, Elias Canetti, durch die Selektion alleine sich als Erzähler und schöpferische Instanz stark in den Vordergrund drängt. Der episodenhafte Charakter des Texts unterstützt diesen Eindruck. Die verschiedenen Kapitel, in einer durchschnittlichen Länge von zwei Seiten, sind kaum zusammenhängend oder chronologisch im Ablauf.

Das Eigentümliche der Nacherzählung ist die Verdoppelung des Geschehenen. Einerseits steht die Situation selbst im Fokus; sie steht aber im Akt des Erzählens gewöhnlich hinter dem tatsächlichen Erleben der Erzählerin, des Erzählers während der sprachlichen Wiederholung zurück. Gemeinhin im Roman üblich ist, dass die Erzählerin und der Erzähler eine in die Situation verhaftete Instanz, die an ihr teilhabend, das Erleben berichtet. Im Erzählen hingegen ist die reale Situation der Erzählerin und des Erzählers nicht der szenische Ort, sondern eine Wirklichkeit danach, aus der heraus erzählt wird. Da nicht erzählt wird, wohin die Gedanken beim Erleben gingen, sondern wie die Erzählerin, der Erzähler danach darüber denkt, wird weniger der Leib und vielmehr der Geist des erzählenden Menschen vorgeführt. Sie oder er befindet sich nicht am Spielplatz der Ereignisse. Folglich wird nicht der so stattgefunden reale Verlauf erzählt, sondern vielmehr folgt der Verlauf den spontanen Einfällen. Die Spontaneität ihrerseits ist, negativ formuliert, das der oder dem Erzählenden sich in den Weg Stellende, nämlich das Regen gegen das Passierte, kurz: der sich

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Ebd., S. 146.

¹⁴⁹ Vielleicht ist das inhaltlich zentrale Kapitel, der *Besuch in der Mellah*, in dem das Oberhaupt der jüdischen Familie Canettis Namen ausspricht, nicht zufällig das siebte von vierzehn, also in der Mitte der Erzählung.

¹⁵⁰ Vgl. das Kapitel *Die sekundäre Bearbeitung* in: Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*. Frankfurt am Main: Fischer 1991, S. 482 – 500.

einschleichende Geist. Die Realität ist tendenziell als materielles Substrat nicht ungewichtig, dennoch wird sie in der Erzählung beinahe nur Mittel zum Zweck, während der Geist die volle Kontrolle übernimmt. Daraufhin ist die Erzählung *Die Stimmen von Marrakesch* genau zu untersuchen, nämlich inwiefern das reale Szenario von einer erdachten Fiktion durchsetzt ist bzw. ob die Phantasie des Dichters Canetti mit Einzug hält und für den Fortlauf der Geschichte tragend ist oder ob der Text vielmehr durch Denkarbeit strukturiert ist.

Einem *close reading* vorgreifend, kann aus theoretischer Reflexion über die Form der Erzählung vorangestellt werden, dass das bewusste Denken – als Gegenpol zum Phantasieren – einen wichtigeren Stellenwert einnimmt und damit allein schon prädestiniert ist für Canettis literarisches Arbeiten nach dem ersten Roman *Die Blendung*, der sich noch der zwingenden Struktur der Phantasie hingab, im Sinne der ‚Strenge‘, wie er sie bei Kafka kennen gelernt hatte.

Im letzten Kapitel der *Aufzeichnungen nach einer Reise*, das die Überschrift *Der Unsichtbare* trägt, tritt die Technik der Erzählung besonders gut hervor. Das geheimnisvolle Wesen auf den Straßen von Marrakesch, das nur einen Laut von sich gibt, ein monotones „ä-ä-ä-ä“, wird zu Canettis Objekt. Es kann sich nicht bewegen und ist dennoch abends nicht mehr aufzufinden. Dieses Rätsel steht im Fokus.

Jetzt aber hatten sich die Leute verlaufen und das Bündel allein lag da. Ich wartete nie, bis es sich erhob oder abgeholt wurde. Ich schlich mich in die Dunkelheit davon, mit einem würgenden Gefühl von Ohnmacht und Stolz. / Die Ohnmacht galt mir selbst: Ich fühlte, dass ich nie etwas unternehmen würde, um hinter das Geheimnis des Bündels zu kommen. (DSvM 86)

Nicht nur literarisch will Canetti den ‚Unsichtbaren‘ nicht ausmalen, er verbietet sich auch, ihm real auf die Schliche zu kommen. Es ließe sich ohne große Anstrengung in die Position Canettis versetzen. Das ‚Bündel‘ fällt ihm an einem ersten Tag auf, an einem zweiten ist es wieder da. Gedanklich, in der Phantasie, hat Canetti lange begonnen sich vorzustellen, was da liege. Deshalb geht er mehrmals neuerlich „auf den großen Platz in der Mitte der Stadt“ und dort suchte er „ein kleines, braunes Bündel am Boden“. (DSvM 85) „Schon aus der Ferne horchte ich darauf [auf das Geräusch ‚ä-ä-ä-ä-‘]. Eine Unruhe trieb mich hin, für die ich keine rechte Erklärung weiß.“ (DSvM 85) Die Frage, was da liege, hat ihn lange erfasst, allein er sträubt sich davor, darüber nachzudenken, was dahinter stecke. Allein es fehlt an empirischen Fakten über das Wesen: „Ich hätte nicht sagen können, ob dieses Gesicht das eines Blinden war oder ob es sah. Der braune schmutzige Stoff war wie eine Kapuze ganz über den Kopf heruntergezogen und hielt alles verdeckt.“ (DSvM 85f) Eine kleine Spekulation erlaubt sich Canetti: „Das Geschöpf – es musste eines sein“ (DSvM 86); diese lässt sich ohne Weiteres

Das Geschöpf ist aber über seine Armseligkeit und Nichtigkeit hinaus viel weitreichender charakterisiert. Das es *ist*, *da ist* auf diesem Platz als fortlaufend sich Exponierendes, scheint es als durch sich besonderes unvergleichlich mehr zu sein, als ein ‚Bündel‘. Alleine dass es lebt, hebt es über andere, die durch Selbstverständlichkeit nicht als lebend bezeichnet werden müssen.

Aber es lebte, und mit einem Fleiß und einer Beharrlichkeit ohnegleichen sagte es seinen einzigen Laut, sagte ihn Stunden und Stunden, bis es auf dem ganzen weiten Platz der einzige Laut geworden war, der Laut, der alle andere Laute überlebte. (DSvM 87)

Die Strategie des Geschöpfes ist die Wiederholung, die permanent zu sagen scheint, dass es da sei. „Das armseligste menschliche Wesen, dem Canetti den Namen ‚der Unsichtbare‘ verleiht, [...] wird zum Appell menschlicher Machtlosigkeit; zugleich aber wird sein einziger Laut [‚ää‘] zur wahren Sprache, zum Ausdruck seines geistigen Wesens“¹⁵¹. Die wichtige Erkenntnis von Irene Boose liegt darin, dass Canetti das kleine ‚Bündel‘ solange schreibend umkreist, dass es als durch und durch ‚geistiges Wesen‘ vernommen wird; ein Geschöpf, das diesen Laut von sich geben will, ohne dass es für dieses Wollen eine Notwendigkeit gäbe. Es fehlt am Zweifel, dass es Sinn machen könnte; es hat etwas Sinnvolles an sich, nämlich das ungemein Anziehende, das lange beschrieben ist und zwar mit der Technik der Negativität. „Eine Unruhe trieb mich hin, für die ich keine rechte Erklärung weiß.“ (DSvM 85) Der Erzähler weiß um das Geheimnis und kann sich nicht ausmalen, warum es geheimnisvoll ist. So gerät das Geschöpf immer mehr in den Fokus, bis es schließlich nicht mehr für den Erzähler ein Interessantes an sich hat, sondern für sich selbst Interessantes ist. Keineswegs ist es schließlich interessant für die Leserin und den Leser, vielmehr das Wesen selbst hat für sich seinen Sinn gewonnen. Sein äußerst Lebendiges, das nur ein monotoner Laut ist, dominiert für sich. Es hat seine eigene innere Wahrheit gewonnen, erscheint jetzt als mythisch, von Leben durchtränkt und für immer bestehend. Der Mythos ist so weniger eingeflochten in die Erzählung, sie spinnt sich selbst dazu.

Aneignung der Umwelt als Erzähltechnik:

Es ist vor allem die Erzähltechnik der Wiederholung, die den Figuren und Handlungen in *Die Stimmen von Marrakesch* ihren lebendigen Status aufdrücken. Das Immergleiche führt vor, dass ohne Entwicklung bereits etwas Gültigkeit hat und nur sinnvoll sein kann. Dass es sich sonst wiederholte, wäre Unsinn. Eine kleine Veränderung schon im Fortlauf würde darauf verweisen, dass es auf ein Ziel hinstrebte und erst dann mit der Vollständigkeit Sinn ergäbe.

¹⁵¹ Boose, *Die Fremdheit des Anderen* 1998, S. 153.

Der gleiche Vorgang hingegen, der immerfort und unbeirrt abläuft, erscheint gerade in der vermeintlichen Sinnlosigkeit als sinnvoll. Canettis Episode über den ‚Unsichtbaren‘ zeigt deutlich, wie aus dem gleichmäßig naiven Tun das erst Bedeutende entstehen kann. Im Vergleich mit dem Kapitel *Die Brotwahl* etwa, lässt sich sehr gut erkennen, was den ‚Unsichtbaren‘ schließlich auszeichnet. Das Verkaufen der Brote ist von vorne herein eine eindeutige Situation.

Denn von Zeit zu Zeit nahm jede einen Laib Brot mit der Rechten auf, warf ihn leicht in die Höhe, fing ihn wieder auf, schwankte ein wenig mit der Hand, als ob sie ihn wöge, tätschelte ihn ein paar Mal, dass man es hörte, und legte ihn dann nach diesen Liebkosungen wieder auf die übrigen Brote zurück. (DSvM 68)

Gleich dem Geschöpf in der Episode *Der Unsichtbare* sucht Canetti auch hier, das Evidente zu ermitteln. Die Verkäuferinnen scheinen in dem zitierten Vorgang sagen zu wollen: „Das kann ich dir von mir geben, nimm es in deine Hand, es war in meiner.“ (DSvM 68) Wiederum ist es Canettis stille Annäherung, den Gegenstand zum belebten zu machen, indem er das ohnehin Eindeutige ausspricht. Peter Matt sieht darin einen wichtigen Zug in Canettis Denken. „Canetti rekurriert auf die Evidenz. Ein Satz, eine Überlegung, ein ganzer Denkbereich muss einleuchten sofort, mit der Überzeugungskraft eines Naturdings, oder er taugt nichts.“¹⁵² Der Gegenstand wird dergestalt umrissen, als rede er von sich selbst, als lebte er sowieso. Der gelungene Effekt ist folglich abhängig von der Triftigkeit der beschreibenden Darstellung. Darin liegt ein großer Reiz Canettis Literatur, dass er dem Gegenstand seine eigene Evidenz abverlangt und in der Triftigkeit darzustellen vermag, die dem Gegenstand in seinem System gerecht wird; die versteckten Potentialitäten entfaltet. Es ist dies die verkürzte Methode des Nachdenkens im Vergleich zum langen Nachdenken über eine Person im für Canetti typischen Essay. Kann diese aufgrund verschiedener Dokumente lange bis ins Innere hinein untersucht werden, mangelt es dem literarischen Gegenstand in *Die Stimmen von Marrakesch* dieser Möglichkeit der langwierigen Befassung. Dennoch soll auch hier, damit seine erzählende Literatur überhaupt Wirkung hat, das Potential des einen Gegenstands hervorgekehrt werden. Es geht dies nur, wenn Canetti den Gegenstand, genauso wie er die Figur ernst nimmt, genau erkennt. Alleine die Logik des Gegenstands muss sich entfalten, also dasjenige, was Canetti in der Person die ‚relative Konstante‘ nennt. Die Fähigkeit des genauen Nachzeichnens der inneren Logik entscheidet über das Gelingen seiner Technik des Erzählens. So muss der Gegenstand selbst in der

¹⁵² Matt, Peter von: Die verwandten Widersacher. Canetti und Hebbel als Aphoristiker (1995). In: Ders.: Der Entflammte. Über Elias Canetti. München: Carl Hanser 2007, S. 55 – 72; hier: S. 55f.

Aussage über ihn enthalten sein, so als wäre sie von ihm selbst getan, dann ist Triftigkeit gegeben.

Im Kleinsten ist eine solche triftige Aussage bereits ein Aphorismus; und Stefan H. Kaszynski weist darauf hin, dass „Aphorismen reinster Art [...] fast in jeder literarischen und außerliterarischen (Briefe) Schrift Canettis“ zu finden sind.¹⁵³ Diese Technik, noch dem Ding seine innere Logik abzuverlangen, kennzeichnet Canetti in seinem literarischen Schaffen. Übrigens so wie Aphorismen verstreut im Werk zu finden sind, genauso auch die Portraits verschiedener Personen, die es genauso zu erfassen gilt, wie die Dinge. Ihre Behandlung folgt letztlich dem selben Impuls. So charakterisiert er in der Autobiographie eine Person in einem abschließenden Satz: „Es sei schon merkwürdig, sagte sie, wie die Kritiker immer ihrer Meinung seien.“ (DFiO 13) Mit der Evidenz des Satzes wird die eine Person in ihrer Logik erfasst. Ein triftiger Satz über sie ist mitunter präziser als eine lange Abhandlung.

Zurück zu den Brotverkäuferinnen. Dass dieser Episode kaum die Dramatik innewohnt, wie dem ‚Unsichtbaren‘, liegt nun darin, dass die Evidenz auf der Hand liegt. Sie als literarischen Gewinn zu verkaufen, ist ungemein schwieriger, da hier das Evidente mit dem Offensichtlichen in eins fällt. Dagegen in der Episode über das geheime Geschöpf, dessen Evidenz zunächst nur das Geheimnis darstellt und über das deshalb jedes unabgewogene Wort schon als Zuschreibung daherkommt, ist jedes Triftige schon literarischer Erfolg. Bis das ‚kleine, braune Bündel‘ zum geistigen Wesen endlich sich verwandelt, ist einer viel aufwendigeren Mühe zuzuschreiben. Diese Mühe wird im Text aber nicht ersichtlich durch einen quantitativen Aufwand der Darstellung, durch lange Umschreibung, sondern erfolgt vielmehr durch genaues Denken: Triftigkeit. Canetti muss mit der ureigenen Logik des Gegenstands diesen fassen, ihn ergreifen und ihn in ein Geistiges umstülpen. Dieser Vorgang selbst ist Naturbeherrschung. So sehr er sich den Dingen verschreibt, schließlich nimmt er ihnen genau das, was sie empirisch sind und macht sie zu einem Teil desjenigen, der sie erfasst.

Auch Gerhard Melzer argumentiert: Canettis Sätze „zielen auf die Auslöschung oder zumindest auf die Unterwerfung ihrer Gegenstände.“¹⁵⁴ Canetti als oberster Schöpfer belässt nichts und niemanden in ihrem oder seinem Naturzustand, obwohl er sich diesem verschreibt. Mit Gerhard Baumann lässt sich sagen, Canetti „unternimmt alle Anstrengungen, sich nicht

¹⁵³ Vgl.: Kaszynski, Stefan H.: Im Labor der Gedanken. Zur Poetik der *Aufzeichnungen* von Elias Canetti. In: Die Lesbarkeit der Welt. Elias Canettis Anthropologie und Poetik. Hrsg. v. Ders. Poznan: Wydawnictwo Naukowe UAM 1984, S. 151 – 162; hier: S. 153.

¹⁵⁴ Melzer, Gerhard: Der einzige Satz und sein Eigentümer. Versuch über den symbolischen Machthaber Elias Canetti. In: Ders.: Die verschwiegenen Engel. Aufsätze zur österreichischen Literatur. Graz/Wien: Droschl 1998, S. 83 – 100; hier: S. 85f.

von seinen Lebensumständen gefangen nehmen zu lassen.“¹⁵⁵ Das Aufdecken des Lebenden ist immer zugleich ein Aneignen – darin liegt, mystisch gesprochen, das Unheil in der Welt unter dem Baum der Erkenntnis. Das Lebendige aufzudecken ist zugleich die Unterwerfung des sich durch Denken angeeigneten Gegenstands. Je größer der Aufwand dafür, umso weniger Wert wäre er, wenn Canetti ihn in seinem Rohzustand beließe.

In dem Sinne ist auch die These von Krzysztof Lipinski nicht unstimmt, wenn er schreibt: „Die Stichhaltigkeit der meisten dieser Thesen gründet sich auf der Intuition und Überzeugung des Autors, was allerdings nicht bedeutet, dass sie falsch oder widerlegbar sind.“¹⁵⁶ Keineswegs erscheint die Triftigkeit nachgerade als eine aus dem Stoff gewonnene These zu sein, wie eigentlich intentioniert, sondern tatsächlich als eine vom Autor darüber gelegte.

Die Frage, ob die Evidenz, die alleine durchs Denken erst gewonnen wird, dem Gegenstand anzurechnen sei, ist eine unentschiedene. Sie hat ihre Bedingung allemal im Gegenstand genauso wie in der denkenden Person. Dadurch aber, dass Canetti nicht argumentieren und nur der Logik des Gegenstands nachspüren will, steht der Gegenstand in einem ungemein großen Übergewicht gegenüber dem Denker Canetti. Es zeichnet den Autor allerdings aus, dass er sich nicht der Illusion hingibt und anfängt von Naturversöhnung zu sprechen. Er weiß nur zu gut, dass sein Verfahren des Ordners kein anderes ist, als eine Aneignung der Gegenstände. Dieser Preis ist ihm nicht zu hoch, um sie dafür zu beleben. Daraus ergibt sich ein dialektischer Ablauf der Erzählung. Wenn Canetti „den vielen flinken, intelligenten Blicken begegnet, die sich auf ihn richten, dann sind auch diese Blicke nicht stumm, sondern beredt.“¹⁵⁷ Es sei „folgich eine lebendige Stille, sozusagen eine Stille, die – stumm – spricht.“¹⁵⁸ Jedes Ereignis, dem Canetti als Erzähler sich annimmt, wird durch sein eigentümliches Aneignungsdenken zum lebendigen Wesen, eine Durchmischung des Gegenstands mit seinem Denken, das ihn auftaut.

Die Frage nach dem Mythos wird nachgerade zentral für die Erzählung. Canetti spürt so weniger dem Mythos in der Realität nach, sondern er mythisiert sie selbst. Er haucht ihnen

¹⁵⁵ Baumann, Gerhard: Atemzüge der Schrift. Die „Aufzeichnungen“ von Elias Canetti. In: Ders.: Erschriebene Welt. Versuche zur Dichtung. Freiburg: Rombach 1988 (= Rombach Wissenschaft. Reihe Litterae), S. 43 – 59; hier: S. 45.

¹⁵⁶ Lipinski, Krzysztof: Nation – Inflation – Masse. Canettis „Masse und Macht“ – fünfzehn Jahre nach der Wende wieder gelesen. In: Feuilleton – Essay – Aphorismus. Nicht-fiktionale Prosa in Österreich. Hrsg. v. Sigurd Paul Scheichl. Innsbruck: IUP 2008 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe Bd. 71), S. 227 – 237; hier: S. 227.

¹⁵⁷ Göpfert, Herbert G., Zu den „Stimmen von Marrakesch“ 1984, 138.

¹⁵⁸ Ebd.

Leben ein, wie der Rabbi von Prag dem Golem.¹⁵⁹ Übers geschriebene Wort, das in der zentralen Kategorie, im spezifischen Nachdenken über den Gegenstand entsteht, wird die Stadt belebt. Penka Angelova verweist „auf [...] die Entmythisierung der Welt und der Geschichte durch die Ansammlung allen Wissens und die Aufdeckung der Manipulierbarkeit von Geschichte“¹⁶⁰, was genauso Canettis Anliegen sei, wie auch: „eine Remythologisierung der Welt und der Geschichte durch die Rückkehr zu einem Mythos der Ursprünge [...] – einem Mythos, der zum sozialen Rätsel des Lebens hinführen soll“.¹⁶¹ Knapp zehn Jahre später schreibt sie von der „*Remythisierung* der Welt und der Geschichte durch die Spurensuche nach einem Mythos der Ursprünge, der ontologisch und sozial zu verstehen ist“¹⁶² und der dem Weltgeschehen wieder Sinn geben könnte und damit belebt wäre. Sie argumentiert, dass für Canetti „ein ‚Herauskönnen‘ aus der Geschichte notwendig wäre, um den ‚archimedischen Punkt‘ zu finden, von dem aus sie noch veränderbar wäre“¹⁶³, da der „Sinn der Geschichte [...] nur außerhalb von ihr gesucht werden“ kann.¹⁶⁴ Die Menschheitsgeschichte vom Mythos her denken, der ein Fenster schlägt in die Welt als Gegenwahrheit zur realen, hätte darin eine letzte Möglichkeit, aus ihr herauszutreten. Sein Mythos, den Canetti gegen die realen Bedingungen entstehen lässt, belebt die Welt, indem er ihr eine Ordnung aufdrückt, die gleichzeitig eine der Gegenstände und eine von ihm geschaffene ist.

Rückkehr des Phantasierens in der Form des Rufens:

Allein es bleibt die Frage, *wie sehr* es Canetti um die Ordnung geht, die er im fortgeschrittenen Alter, im Vortrag *Der Beruf des Dichters*, hochhält und die aus einem Gegenstand oder einer Person herausgefiltert werden soll. In der Autobiographie schreibt er über ein frühes Ereignis, das genauso die Anfänge seiner Methode zeigt, wie auch das kleine Geheimnis dahinter. Er schreibt: „Ich ging die lange Auhofstraße von Hacking nach Hietzing und zurück und zwang mich, dabei nicht zu rasch zu gehen. So meinte ich mich an einen anderen Rhythmus zu gewöhnen.“ (DFiO 297) Der Ausgangspunkt für ein langsames Gehen liegt ihm in der „Umgebung, deren Hauptkennzeichen Ruhe und Enthaltbarkeit waren“ (DFiO 297). So soll der Rhythmus bzw. die Logik dieser Straße erkannt und als

¹⁵⁹ Vgl.: Scholem, Gershom: Der Golem von Prag und der Golem von Rehovot. In: Ders.: Judaica 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 77 – 86.

¹⁶⁰ Angelova, Penka: Das Konzept von Geschichte und Mythos bei Elias Canetti. In: Die Massen und die Geschichte. Hrsg. v. Ders. St. Ingbert: Röhrig 1998 (= Schriftenreihe der Elias Canetti Gesellschaft Bd. 2), S. 55 – 85; hier: S. 57.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Angelova: Elias Canetti 2005, S. 40.

¹⁶³ Ebd., S. 38.

¹⁶⁴ Ebd., S. 39.

Triftiges ausgestellt werden. Aufgrund der Einfachheit des Beispiels mag der Begriff der Triftigkeit falsch gewählt sein, das Verfahren scheint dennoch in den Grundzügen entwickelt zu sein. Canetti probiert aus oder probt, ob er vom Gegenstand lernen kann und ob es möglich ist, sich in die Position der Straße zu bringen, um überhaupt etwas von ihr in Erfahrung zu bringen; in dem Fall, ihr ureigener Rhythmus. Jedoch geht dem Versuch des Erkennens der Straße eine Unruhe voran, die es zu versiegeln gilt. „Wie immer man sich zu verlangsamen und zu beschränken versuchte, das [zuvor in Berlin] Erlebte gab einem keine Ruhe. Ich versuchte es mit langen Gängen, an denen nicht viel Auffälliges war.“ (DFiO 297) Der Wille folglich hat sich in die Straße hineinprojiziert. Keineswegs verfälscht dies den Rhythmus der Straße, aber Canetti belädt sie unvergleichlich stark mit einem Wunsch, der lange da war, bevor er die Straße durchmaß. So soll die Straße gleichsam mehr sein als sie eigentlich sein kann. Das Verhältnis Canettis zur Straße folglich ist eines des Erhöhen ihres empirisch und durch exaktes Denken erfahrbaren Charakters bzw. ihrer Logik. Mit dieser Erhöhung erhält der Animismus erneut Einzug in Canettis Denken. Nicht nur werden diejenigen Gegenstände in den Fokus des Beobachtenden gezogen, die gerade zur Gefühlslage des Autors passen¹⁶⁵, sondern ferner sind sie zudem noch Abbild vom Wollen desselben.

In *Die Stimmen von Marrakesch* ist die Durchmischung von Gefühl und Gegenstand zu vernehmen. Die Episode über den ‚Unsichtbaren‘ ist motivisch geleitet vom Gefühl der Unruhe. „Eine Unruhe trieb mich hin, für die ich keine rechte Erklärung weiß.“ (DSvM 85) Auch ist der Anfang geprägt von der ‚Suche‘. Er verspürt „etwas wie Bangen.“ (DSvM 85) „Ich horchte begierig und ängstlich“ (DSvM 85) und es ist eine Stimmung, als ob etwas in der Luft liege, „wie das Surren eines Insekts“ (DSvM 85). Die Ungeduld des Erzählers wandelt sich schließlich, als er das Geschöpf endlich entdeckt, in „Ohnmacht und Stolz“ (DSvM 86) und „jeden Abend stand mein Herz still“ (DSvM 86), so der Erzähler weiter. Die Verwandlung des Geschöpfs allerdings gerät zunehmend in den Fokus, während die erste der drei Seiten des Kapitels noch eine Beschreibung seines eigenen Zustands ist. Mit der verspürten Unruhe richten sich folglich seine Sinne auf einen Gegenstand, der ihm seinen Gefühlszustand verändern soll. Es möge da etwas sein, das ihm die Verwandlung ermöglicht. Die Erzählung jedoch – und hier zeigt sich allemal, dass es eine Erzählung ist und keine Bestandsaufnahme der Stadt – montiert die Unruhe dergestalt in den Text ein, als wäre sie vom Geschöpf abhängig. Nicht die Unruhe wird als dem Geschöpf Vorgängiges beschrieben,

¹⁶⁵ Interessant ist Gerhard Melzers Feststellung, dass gerade im Auslassen von realen Gegebenheiten „die dunkle Seite von Canettis Poetik“ liege: „Zu Canettis Rhetorik der Entwertung gehört [...] auch das *Schweigen* bzw. *Verschweigen* und das *Wegsehen*, denen die Tendenz anhaftet, unerwünschte Bereiche der Wirklichkeit von vorne herein auszublenden.“ (Siehe: Melzer: *Der einzige Satz und sein Eigentümer* 1998, S. 96/S. 93)

sondern die Unruhe wird in kausaler Verbindung präsentiert, so als wäre sie vom Geschöpf erst hervorgerufen und nicht umgekehrt.

Auch in der *Brotwahl* steht am Anfang ein bestimmtes Gefühl: die Fremdheit oder das Ausgeschlossenensein. „Keine Frau übersah mich, für jede war ich ein Fremder, der Brot kaufen kam“ (DSvM 68); sie hatten „das Gesicht so sehr verschleiert, dass man nur die Augen sah.“ (DSvM 68) Und endlich, als wiederum der Gegenstand selbst in den Fokus gerät: „man spürte den Stolz des Laibes und wie er einen besondern Duft verbreitete“ (DSvM 69), und, so könnte man folgern, die Brote lösen die Frauen als Herrinnen über den Platz ab und vermögen mit ihrem Duft den Erzähler ins Geschehen zu inkludieren und so ihn zum im Platz Geborgenen zu machen.

Kurzerhand werden die Aufzeichnungen der Reise literarisch und eine Geschichte ordnet den literarischen Ablauf. Der Fortlauf der erzählenden Geschichte ist keineswegs vom empirischen oder realen Verlauf her bestimmt, sondern hat ihren Ausgangspunkt, ihre Bedingung; nämlich entweder ein Gefühl, dem zu entkommen versucht wird, oder aber ein Ereignis in Form einer Person oder eines Gegenstands, der das Gefühl am Anfang gleichsam im Erzählen als Ausgangspunkt reglementiert. Die Hoheit des Denkens wird somit korrumpiert, Naturbeherrschung zum halben Projekt und leise Strukturen des Phantasierens bleiben erhalten. Ganz gegen Kafka geht es nicht. Es ist letztlich die Phantasie, die den Text vorantreibt, die das anfängliche Gefühl mit dem belebten Gegenstand fiktiv verbindet. Nicht Denken oder Empirie allein bedingt den Fortlauf und auch Denken als Technik ist ausgeschaltet, sondern er vollzieht sich beschreibend, vorantastend, die Situation umkreisend. Die Form der Erzählung tritt somit in Widerspruch zu ihrer Technik, die nicht im Ansatz durchgehalten werden kann.

Die Fiktion und die animistische Erhöhung des Gegenstands gehen in der Erzählung zwanglos Hand in Hand. Die Darstellung des Gegenstands bleibt dennoch ganz das Ziel Canettis. Sie kann als die der Erzählung vorangehende Idee gesehen werden. Canetti mag in der Autobiographie noch so emphatisch davon sprechen, dass es „auf die Dinge selbst an[kommt] und nicht auf ihren Nutzen.“ (DgZ 203) „Genau und gründlich musste man sein und eine Meinung ohne Schwindeleien vertreten können, aber diese Gründlichkeit galt der Sache selbst und nicht irgendeinem Nutzen, den es für einen haben könnte.“ (DgZ 203) Das mag der Idee der Darstellung noch zu Grunde liegen. In der tatsächlichen Darstellung zeigt sich die Idee schlussendlich in ihrem Gegenteil, nämlich als eine, die den Nutzen nur verleugnet und zu überdecken versucht, indem sie den Gegenstand als den ihm immanenten Nutzen ausweist, was allemal Lüge ist. Anstatt den Gegenstand zu präsentieren, zeugt er von der Anwesenheit

des Erzählenden. Die Beziehung zu ihm ist eine rufende. Der Erzähler will etwas von ihm und er will gleichsam mehr von ihm, als dieser Canetti überhaupt bieten kann. Er muss mehr sein, als er sein kann. Der animistische Kern des Wollens präsentiert sich als Gewalt gegenüber dem Gegenstand. Ihm wird Gewalt angetan, weil er nicht in dem belassen wird, was er ist. Obwohl Canetti so dem Gegenstand gerechter wird als jede und jeder andere, die oder der achtlos von Gegenständen spricht, weil er tatsächlich sein Potential entfaltet, durch die Form des Rufens wird der Gegenstand mit Leben durchsetzt, das er nie je in sich hatte. So wird der Laut des ‚Unsichtbaren‘, das surrende „ä-ä-ä-ä“, „der Laut, der alle anderen Laute überlebte.“ (DSvM 87)

3. Ausreizung der Form. Zum *Ohrenzeugen*

Die Form des kleinen Büchleins *Der Ohrenzeuge* folgt demselben Prinzip, das in *Die Stimmen von Marrakesch* schon entwickelt worden ist. Im Fokus des Erzählens steht der Gegenstand, der hier ausschließlich aus jeweils einer Person besteht und der aufgeladen wird, bis er für sich selbst lebt. Allein es mangelt dieser speziellen Art des Erzählens an jeglichem materiellen Substrat, es gibt keinen Boden, von dem her es sich erzählen ließe. Wenn der Erzähler in *Die Stimmen von Marrakesch* sich durch die Stadt bewegt und dort die Gegenstände vorfindet, auf die es ankommt, so ist im *Ohrenzeugen* kein Flanieren mehr möglich. Der Fortlauf der Erzählung in der *Aufzeichnung nach einer Reise* aber ist gerade abhängig vom Zugehen auf den Gegenstand, auf die Person. Verbirgt sich dort ein letzter Rest von einer Geschichte und vom Phantasieren, so verfährt Canetti im *Ohrenzeugen* umso radikaler. Es mag erscheinen, als hätte er davon Gewissheit, dass der Fortlauf der Erzählung in *Die Stimmen von Marrakesch* der Hoheit seines Denkens entwischt ist und dass er sein Prinzip der Naturbeherrschung nicht aufrecht erhalten konnte.

Dann sind die *Fünfundzwanzig Charaktere* der noch radikalere Versuch vom Gegenstand zu erzählen, ohne dass mit dem freien Fortlauf des Phantasierens die Zufälligkeit zurückkommt, die gegen das Ordnen sich sträubt. Der schmale Band wurde 1974 veröffentlicht, sechs Jahre nach der Erzählung *Die Stimmen von Marrakesch*. Den Essay über Kafka, *Der andere Prozess*, veröffentlichte er ein Jahr danach, fünf Jahre vor dem *Ohrenzeugen*. Canettis philosophische Reflexionen über das Thema zwischen Naturbesänftigung und Naturbeherrschung hatten sich in der Zeit vermutlich gefestigt und sind gleichsam verinnerlicht worden. Meine Annahme in diesem Kapitel ist, dass im kleinen Büchlein *Der Ohrenzeuge* die Reflexion auf einem neuen Niveau stattfindet. Die Literaturwissenschaft hat bislang die *Fünfundzwanzig Charaktere* kaum als

Produkt eines ausgereiften Denkens gesehen oder chronologisch ins Werk Canettis gesetzt und behandelt. Allerdings, nicht weniger beachtlich ist, dass *Der Ohrenzeuge* fast nur im Kontext zum ganzen Oeuvre Canettis gesichtet worden ist¹⁶⁶ und dass bis heute im Vergleich zu anderen Werken Canettis nur wenige Studien dazu erschienen sind.

„Fünfzig Charaktere“ in Gefangenschaft:

Die frühe und sehr wichtige Studie zum *Ohrenzeugen* von Wendelin Schmidt-Dengler widmet sich als erste ganz dem kleinen Text. Schmidt-Dengler weist darauf hin, dass „jeder dieser Charaktere“ darauf aus sei, „seine Spezifika zu hegen und zu pflegen“¹⁶⁷ und dass deshalb die Charaktere keine beliebigen Personen sind, sondern „Gegenpole insofern zur Masse, als sie allesamt darauf aus sind, den anderen Richtung zu geben“¹⁶⁸. Damit ist der wichtige Punkt angesprochen, nämlich dass die Charaktere jeglicher Beliebigkeit entbehren, dass sie vielmehr den Grund ihres Soseins deutlich erkennbar in sich tragen. Sie entfalten einen Zug, der zwar nicht unmittelbar, aber dennoch auf eine abstrakte Art und Weise irgendwann eine wichtige Funktion haben kann.

So beginnt zum Beispiel *Der Demutsahne* mit: „Der Demutsahne schmiegt sich dem Schicksal an, das Unvermeidliche ist seine Wonne.“ (OZ 71) Von diesem Grundwert aus wird der Charakter entwickelt, beinahe stur nach dieser Eigenschaft und ohne Skrupel: „Er geht etwas gebückt und kündigt so seine Botschaft an, jedes Joch zu tragen. [...] Der Demutsahne windet sich von einer Unterwerfung in die andere.“ (OZ 71) So steigert sich die Figur immerfort hin auf ein Leben, das ganz dieser einen Eigenschaft folgt. Man vermag hier leise eine Erzählerin oder einen Erzähler vernehmen, wenn eine der jeweiligen Figuren in die Ecke gedrängt wird, wenn eine Figur sich ganz ihrer Fähigkeit ergeben muss. Meistens erst im letzten Part der in mehrere Absätze gegliederten Charaktere erhebt sie sich und beweist Eigenleben; wie z.B. *Der Demutsahne*: „Der Demutsahne strotzt vor Erfahrung. Er verbreitet Ratschläge rechts und links. Es sind immer dieselben.“ (OZ 72) Alleine jetzt scheint neuerlich der Erzähler verschwunden, wie in *Die Stimmen von Marrakesch*, wenn der Gegenstand erstmals aus einer Außenperspektive eingekreist wird und zum Eigenleben erwacht. Dieses Phänomen präsentiert sich im *Ohrenzeugen* noch ungemein gewiefter. Dass durch die

¹⁶⁶ So schreibt Schmidt-Dengler im Jahr 1985. Vgl.: Schmidt-Dengler, Wendelin: Ganz nah und dicht beisammen. Zum „Ohrenzeugen“. In: Elias Canetti. Blendung als Lebensform. Hrsg. v. Friedbert Aspetsberger u. Gerald Stieg. Königstein: Athenäum 1985, S. 80 – 87; hier: S. 80. Auch heute noch gilt der Text als Nebenwerk und es gibt nur wenige Analysen, die sich ausschließlich auf den *Ohrenzeugen* richten.

¹⁶⁷ Ebd., S. 83. Siehe auch: Razbojnikova-Frateva, Maja: Wovon zeugt der Ohrenzeuge? Charakterbilder, Fremdbilder, Eigenbilder. In: Interkulturalität und Intertextualität. Elias Canetti und Zeitgenossen. Hrsg. v. Ders. u. Hans-Gerd Winter. Dresden: Thelem 2007 (= Jahrbuch der Germanistik in Bulgarien), S. 149 – 160; hier: S. 152: „Diese Charaktere sind von der [einen] Eigenschaft beschlagahmt.“

¹⁶⁸ Schmidt-Dengler: Ganz nah und dicht beisammen 1985, S. 85.

Verklärung eines Gegenstands, durch die Mythisierung, derselbe als lebendig erscheint, wie in *Die Stimmen von Marrakesch*, ist eine allgemein bekannte Sache und als Alltagsphänomen entschärft. Vielmehr noch, so ließe sich argumentieren, liegt diese Verwandlung dem Denken wesentlich eingeschlossen. Jede Fokussierung ist Verklärung, wenn Allgemeines zum Besonderen erhoben wird. Von dieser sonst verschleierte Taktik zeugt ja Canettis Erzählung *Die Stimmen von Marrakesch*.

Hingegen im *Ohrenzeugen* passiert eine viel stärkere, gleichzeitig zahme und vehemente Verwandlung. Zahm ist sie, weil sie kaum bemerkbar sich zeigt; vehement, weil davon alles abhängt. Es befreit sich die Figur selbst. Zuerst ist sie eingezwängt, dann darf sie sich regen, gewissermaßen ohne Spielraum zu haben. Darin lotet Canetti aus, was zu retten ist. Mögen diese Charaktere auch scheinen, als seien sie „wie Denk- und Mahnmäler der Unveränderlichkeit konzipiert“¹⁶⁹, sie sind es nicht. Mahnmäler wären sie, wenn die Unzufriedenheit der Charaktere über ihren Zustand mit dem gleichzeitigen Versuch des Ausbrechens überlesen wird. Zwar ist der Ausbruch in die Selbständigkeit nur tendenziell und wenigen Charakteren vorbehalten, aber die durchgehaltene Unzufriedenheit und das Joch, das sie zu tragen haben, verweist schon auf den Willen zur Verwandlung. Worauf die Figuren getrimmt sind, der Zwang, genau nach dieser Fähigkeit zu handeln und zu leben, ist immerzu textimmanent spürbar.

Die sehr gute Arbeit von Eric Leroy du Cardonnoy hebt diesen Punkt heraus. Er fragt sich, „ist es möglich, dass die Charaktere der Allmacht des ‚Erzählers‘ entschlüpfen, um ihre Unabhängigkeit zu behaupten“¹⁷⁰. Für ihn gibt Canetti im *Ohrenzeugen* ein „Paradebeispiel“ dafür ab, „was er bis zu diesem Werk noch nie derart riskiert hatte, nämlich die ins Extreme zugespitzte Ausübung einer ‚verschleierte‘ Macht über seine Charaktere, indem er selbst diese und das dazugehörnde Ohr dafür erzeugt.“¹⁷¹ Leroy Du Cardonnoy schreibt weiter: „Canetti sucht aber nach keinem Sinn, sondern nach der plastischen Form der Sprache jedes einzelnen, nach seiner Ausdrucksweise“.¹⁷² Es steht zur Debatte, was gegen die Logik dieser einen Eigenschaft spricht, so als hätte sich Canettis Weltbild gedreht. Wollte er vorher der Logik eines Gegenstands auf die Schliche kommen und nachzeichnen, wie es in *Die Stimmen von Marrakesch* noch passiert, ist hier im *Ohrenzeugen* die Frage aufgeworfen, ob diese Logik denn wirklich sein muss. Der ‚Demutsahne‘ entfaltet sich nicht nur gleichsam

¹⁶⁹ Razbojnikova-Frateva: Wovon zeugt der Ohrenzeuge? 2007, S. 152.

¹⁷⁰ Leroy du Cardonnoy, Eric: „Die Stimmen der Menschen sind Gottes Brot“. Zu Elias Canettis *Der Ohrenzeuge*. In: Aug´ um Ohr. Medienkämpfe in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Hrsg. v. Bernard Banoun u.a. Berlin: Erich Schmidt 2002 (= Philologische Studien und Quellen Heft 171), S. 65 – 74; hier: S. 68.

¹⁷¹ Ebd., S. 67.

¹⁷² Ebd., S. 68.

strikt aus seiner Eigenschaft der ‚Demut‘ zur Figur des ‚Demutsahnen‘, darüber hinaus wird mit dieser Logik auch eine Abneigung gegen diese Eigenschaft mitentwickelt. Darin liegt die eigentliche Fortsetzung gegenüber der früheren Erzählung. Der Gegenstand fühlt sich jetzt nicht mehr wohl in seiner Logik, im Konstanten seines Inneren. Nebenbei muss angemerkt werden, dass im Gegensatz zu *Die Stimmen von Marrakesch* der Gegenstand jetzt positiv entfaltet wird. Dort war ein real Bestehendes beschrieben, im *Ohrenzeugen* wird ein Charakter erst schreibend erzeugt.

‚Der Ohrenzeuge‘ vernimmt eine Empörung:

Der Unmut über seine Eigenschaft erfüllt jeden Charakter. Unentschieden ist jedoch, wogegen sich die Figur wendet. Entweder gegen die Eigenschaft, oder aber gegen die erzählende Person selbst, die die Figuren immerhin in die Enge zwingt. Die Erzählende Person ist jedenfalls im Text *Der Ohrenzeuge* so präsent wie getarnt. Präsent ist sie als mächtige Schöpferin, die es nicht unterlässt, die Figur auf das eine hin zu zwingen; getarnt ist sie hingegen, weil sie gar nicht vorzukommen scheint. Erst wenn die Figur selbständig wird, fliegt die Tarnung auf. Ähnlich lässt sich die Studie von Adrian Stevens lesen, der in den Charakteren „in einem allgemeineren menschlichen Sinn Fragmente“¹⁷³ sieht. Es seien aber nicht einfach unvollständige Figuren, „sondern Fragmente, aus denen komplette Menschen zusammengesetzt werden könnten“¹⁷⁴. Die Potentialität des Fragments kann als eine für Canetti wichtige Kategorie angesehen werden. Mit Stevens drängt sich die Frage auf, was kann aus einer Figur noch werden, die so unverblümt auf die eine Fähigkeit hin getrimmt ist, aber dennoch eine letzte Chance bekommt, weil sie doch nur fragmentarisch dargestellt ist. Das Problem der Verwandlung nämlich tritt in den Fokus, aber in einer Form, die Verwandlung gar nicht mehr zuzulassen scheint, weil die Figur schon auf die eine Fähigkeit hin fixiert worden ist. Damit ist neuerlich die Frage nach der Erzählinstanz zentral und genauer vielleicht die Frage, warum lässt die Erzählerin oder der Erzähler die Figur an einem kaum mehr relevanten Punkt wieder los, oder, wie Leroy du Cardonnoy schreibt, warum gibt Canetti den Figuren eine Stimme.

¹⁷³ Stevens, Adrian: Aufzeichnungen, Menschen und Fragmente. Zur Poetik der Charakterdarstellung bei Canetti, Aubrey und La Bruyère. In: „Ein Dichter braucht Ahnen“. Elias Canetti und die europäische Tradition. Hrsg. v. Gerald Stieg u. Jean-Marie Valentin. Bern: Peter Lang 1997 (= Jahrbuch für internationale Germanistik, Reihe A, Kongressberichte Bd. 44), S. 207 – 224; hier: S. 215.

¹⁷⁴ Ebd.

Über die erzählende Person lässt sich zunächst dennoch nur wenig sagen. Ein erstes Rätsel liegt im Titel des kleinen Werks.¹⁷⁵ Während *Der Ohrenzeuge* in der Einzahl genannt ist, wird im Untertitel von *Fünfzig Charaktere* gesprochen. Die fünfzig kurzen Texte der Erzählung sind folglich die fünfzig Charaktere. Alleine die Frage, wer oder was ‚der Ohrenzeuge‘ sei, steht zur Debatte. Und auch hier ist einleuchtend, wer nur dieser Zeuge sein kann, nämlich derjenige, der nachgerade davon berichtet: die Erzählerin, der Erzähler. Es scheint, als hätte sie, er als Zeuge eine Bestandsaufnahme von den verschiedenen Personen genommen und berichtet jetzt darüber.

Der 22. Charakter hat den Titel *Der Ohrenzeuge*. Eine Selbstreferenzialität des Textes darf angenommen werden. „Der Ohrenzeuge“, so Canettis Text,

bemüht sich nicht hinzusehen, dafür hört er um so besser. Er kommt, bleibt stehen, drückt sich unbemerkt in eine Ecke, schaut in ein Buch oder eine Auslage, hört, was es zu hören gibt und entfernt sich unberührt und abwesend. Man würde denken, dass er gar nicht da war, so gut versteht er sich aufs Verschwinden. Schon ist er woanders, schon hört er wieder hin, er weiß alle Orte, wo es etwas zu hören gibt, steckt es gut ein und vergisst nichts. (OZ 42)

Was er vernimmt, ist folglich nicht die Eigenschaft. Was ‚Der Ohrenzeuge‘ vernimmt, ist das Murmeln der Figuren. „Wenn auch einige seiner Charaktere das Wort ergreifen, so beschränkt sich dies auf Formeln, auf banale und farblose Wendungen, die wenig über die Person selbst aussagen.“¹⁷⁶ Im 22. Charakter heißt es: „[S]elbst was er nicht versteht, merkt er sich genau und liefert es unverändert aus, wenn es gewünscht wird.“ (OZ 42) Und komischerweise heißt es am Ende der Charakterisierung des ‚Ohrenzeugens‘: „Wenn er die Geheimohren abgelegt hat, ist er ein freundlicher Mensch“ (OZ 43); dagegen ist er eigentlich „der Henker persönlich“ (OZ 43). Die Passage ist zunächst unverständlich. Zudem lautet der letzte Satz: „Es ist nicht zu glauben, wie unschuldig Menschen sind, wenn sie nicht belauscht werden.“ (OZ 43) Solange es aber eine Person gibt, die da lauscht, wird alles verzeichnet. „Was er gehört hat, das hat er gehört, daran könnte kein Herrgott rütteln.“ (OZ 42) Der Zwang, mit dem ein Charakter aus dem Text konfrontiert ist, nämlich dieser einen Eigenschaft zu folgen, scheint hier angedeutet zu sein. „Der Ohrenzeuge ist durch niemanden zu bestechen.“ (OZ 42) Das Gehörte reicht ihm aus, eine Person „ans Messer zu liefern.“ (OZ 43) Diese Episode über den ‚Ohrenzeugen‘ verweist also darauf, dass nicht die Eigenschaft je im Vordergrund stand, sondern immer schon der Groll dagegen, der im Text nachgerade als Äußerung und Stimme des Charakters vorkommt.

¹⁷⁵ Adrian Stevens hat bemerkt, dass die „fünfzig Charaktere [...] unmittelbar ohne Einleitung und ohne jede Zwischenbemerkung“ auftreten. Siehe: Ebd. 214.

¹⁷⁶ Leroy du Cardonnoy: „Die Stimmen der Menschen sind Gottes Brot“ 2002, S. 70.

Folglich steht nicht die Logik einer Person im Fokus, die zur Last geworden ist, sondern vielmehr eine Person, die trotz des Grolls an dieser einen Eigenschaft festhält. Die Erzählerin, der Erzähler wäre dann diejenige Instanz, die auf die Regungen der Charaktere horcht, die gegen ihren Zwang sich richten. Nicht umgekehrt ist die erzählende Person, wie ich in der Spekulation oben angedeutet habe, diejenige, die die Macht über die eine Person selbst ausübt. Nicht sie zwingt eine Person auf seine Eigenschaft hin, sondern die erzählende Person erkennt, wie eine Person darin sich verbeißen kann. So wird erst aus dieser einen Regung gegen eine Eigenschaft eine Person. Man könnte sagen, weil eine Person einmal sich empörte, sich einmal jemandem unterworfen zu haben, wird aus ihr der ‚Demutsahne‘. Der ‚Ohrenzeuge‘ hört diese eine Regung und macht eine Figur daraus. Umso besser gelungen sind dann, aus der Sicht der Erzählerin oder des Erzählers, die Charaktere, bei denen die Regung gegen ihre Fähigkeit gänzlich verschwunden ist; bei denen es gar nicht erst zu einer Person- oder Mensch-Werdung kommt.

Das sinnliche Pendant, das alltägliche Phänomen dazu ist vermutlich die Eigenbeobachtung oder die Beobachtung eines Menschen, der immer wieder tut, was ihm missfällt. Es liefe dann darauf hinaus, sich zu fragen, was würde geschehen, wenn eben diese Person nur aus dieser Eigenschaft bestünde, die ihr missfällt. Was, wenn sie nie davon abkäme, es immer wieder und weiterhin zu tun, bis sie nichts anderes als dieses eine täte. Canetti schreibt 1974, im selben Jahr, in dem *Der Ohrenzeuge* erschien, in den *Aufzeichnungen*:

Über einen einzelnen Menschen, wie er wirklich ist, ließe sich ein ganzes Buch schreiben. Auch damit wäre er nicht erschöpft, und man käme nie zu Ende. Geht man aber dem nach, wie man über einen Menschen denkt, wie man ihn heraufbeschwört, 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 und sobald man sie einmal beim Namen genannt hat, spielen sie in der Erinnerung an ihn eine entscheidende Rolle. Sie sind, was sich einem am tiefsten eingeprägt hat, sie sind der *Charakter*. (DGdU¹⁷⁷ 21)

Von dieser Ausführung zur Form des Ohrenzeugens ist ein kurzer Weg. Hinzu kommt die Last dieser einen Eigenschaft und wie die daran geknüpfte Mühe sich zeigt. Solche Fragen stellt sich zumindest der ‚Ohrenzeuge‘. Erst in der Phantasie des ‚Ohrenzeugen‘ – oder wie Canetti hier schreibt: im ‚Heraufbeschwören‘ eines Menschen – wird er dann zum Henker und deshalb ist er auch fähig für „menschliche Seiten“ (OZ 42). Denn sobald er die Menschen anblickt, „indem er sich bemerkbar macht [...], die Geheimohren abgelegt hat, ist er ein freundlicher Mensch“ (OZ 42f).

¹⁷⁷ Canetti, Elias: *Das Geheimherz der Uhr. Aufzeichnungen 1973-1985*. Frankfurt am Main: Fischer 1990.

Die erzählende Person ist also doch Flaneur, und sie ist aus auf die Regungen anderer. Sobald sie aufschnappt, was sie braucht, verfällt sie aber genau darauf, was der Autor Canetti sich sonst verbietet: sie beginnt zu phantasieren. Wieso Canetti also – trotz des Kafka-Essays – so eine Strenge im Ablauf entstehen lässt, hat seinen Grund genau darin, dass hier eine phantasiert. Es wird das Phantasieren selbst vorgeführt; dass im Phantasieren genau diese eine Starre auftaucht, aus der der Ausweg so schwierig wird und das es im Sinne Canettis deshalb so unbedingt zu vermeiden gilt. Gewissermaßen wird im *Ohrenzeugen* Kafka vorgeführt. Die Erzählinstanz, die dann kaum mehr Elias Canetti genannt werden sollte bzw. nicht mit Elias Canetti identisch ist, verliert sich in der Eigenwelt. Dennoch ist es ein Kafka konträres Phantasieren.

Der Aufbau des Texts einer Figur ist immer ähnlich. Zunächst, so Schmidt-Dengler, scheinen sich die Charaktere „in der Einsamkeit“¹⁷⁸ zu entfalten. Darin liegt die Rhetorik einer zielgerichteten Verbindlichkeit. Nichts soll die Figuren davon abhalten, so zu werden, wie sie sind. Canetti verfolgt damit die Strategie zu zeigen, dass am Anfang nicht ein Erlebnis steht, sondern tatsächlich eine Eigenschaft. Der Gegensatz zu *Die Stimmen von Marrakesch* wird darin evident. Es ist eben nicht dieses Zugehen auf den Gegenstand, mit dem die Verklärung und der Animismus für die Leserin und den Leser erahnbar werden. Die erzählende Person im *Ohrenzeugen* darf gar nicht erst in Erscheinung treten, sie muss im Hintergrund die Fäden ziehen, damit das Programm der rufenden Aneignung nicht von vorne herein die Figur bzw. den Charakter als erst zu belebende, zu belebender präsentiert. Hier soll die Figur für sich alleine leben und zwar von Anfang an. Wenig verwunderlich ist deshalb auch der nüchterne Ton der Erzählung, nämlich jedes Tun als Allgemeines darzustellen. So heißt es über den ‚Demutsahnen‘: „Es ist geraten, nichts von Freiheitskämpfern zu erfahren, von Aufständen, Aufsässigkeiten oder auch nur von Protesten. Aber wenn man von ihnen erfährt, soll man bis zum Ende gehen und auch lernen, wie nutzlos sie waren.“ (OZ 72) Jedes persönliche oder gesellschaftliche Erlebnis dient der speziellen Darstellung eines Charakterzugs der einen Eigenschaft, die damit verallgemeinert werden soll. Deshalb ist die Erzählung auch im Präsens gehalten, das darüber hinaus von der Allgemeingültigkeit und Überzeitlichkeit zeugen soll.

Der Fortlauf der Erzählung ist in dieser Hinsicht beinahe gleich einer philosophischen Abhandlung. Zuerst gibt es den Gegenstand, eine Eigenschaft, und mit dem Text wird stur die Eigenschaft durchdekliniert: wie zeigt sich die Eigenschaft; wodurch tritt sie in Erscheinung und wo drängt sie von sich aus hin – das sind die Hauptfragen, die der Text dann zu

¹⁷⁸ Schmidt-Dengler: *Ganz nah und dicht beisammen* 1985, S. 82.

beantworten scheint. Mit dieser Erzählweise einer logischen Vorantreibung der im Fokus stehenden Eigenschaft ist Canetti allemal näher bei Kafka. Die Strenge im Ablauf ist so strikt wie im *Prozess* und scheint unaufhaltsam. Alleine die Erzähltechnik ist Kafka konträr, weil der Fortlauf nicht in ernstem Phantasieren besteht, in der ‚Entspannung des Bewusstseins‘, sondern in ernstem Denken. Wohin muss diese eine Eigenschaft führen, welches Leben ist dann allein noch möglich, auf welche einzige Art ist dieser einen Figur das Leben in Gesellschaft bedingt und so weiter – das bestimmt den Ablauf, der begründet ist in Denkarbeit, wie es von Canetti bekannt ist.

Dass es dennoch ein literarischer Text bleibt, liegt nicht in der Originalität der Entfaltung der Eigenschaft, sondern in der Originalität der Eigenschaft selbst. Manchmal ist eine Eigenschaft allzu bekannt aus der Alltäglichkeit, oft hingegen steht eine Eigenschaft im Fokus, die nur schwerlich nicht fiktiv genannt werden könnte.¹⁷⁹ Noch konkreter kann nicht einmal genau gesagt werden, ob es sich bei der einen Eigenschaft, die eine Figur besitzt, überhaupt um eine reale Eigenschaft und damit Fähigkeit handelt. Die zusammengesetzten Titel der Figuren lassen in etwa erahnen, wohin sie wohl tendieren mögen, aber keineswegs ergibt sich alleine aus dem Titel der einzelnen Person ein zwingender Ablauf. Zumindest ist die Eigenschaft von vorne herein vermischt mit einem fiktiven Zug und nachgerade wird nicht die Eigenschaft, sondern der Mix entfaltet.

Zum Beispiel *Der Papiersäufer*: „Der Papiersäufer liest alle Bücher, es kann sein, was es will, wenn es [das Buch] nur schwer ist.“ (OZ 63) Durch das Lesen passiert aber Folgendes: „Je mehr er liest, um so mehr bleibt er sich gleich.“ (OZ 63) Dieser Doppelcharakter des Zugs entfaltet sich schließlich im Text. Die Verbindung der beiden Züge wäre aber keineswegs Notwendigkeit, aber es mangelt dennoch nicht einer Stringenz. Ist für den ‚Papiersäufer‘ das Lesen als Prozess wichtig, so ist alles andere unwichtig. Es kommt auf das Lesen alleine an. Das Denken des Belebten Canetti, der Leben einhaucht und damit dem Gegenstand Richtung gibt, ist als Prinzip geblieben – unzweifelhaft Aneignungsdenken wie eh und je bei Canetti. Der anrufende Charakter, der Erzähler, der etwas von der Person will, ist gleichsam in die Tiefen des Textes verschoben und noch besser versteckt, je mehr der Erzähler sich im Hintergrund hält.

Die Methode der Entfaltung eines Gegenstands durch Denken, die vom Gegenstand seine Logik abverlangt, ist im *Ohrenzeugen* ohne Zweifel nach wie vor Prinzip, aber die Inhalte,

¹⁷⁹ Es ist zu erwähnen, dass Canetti sich in zumindest „zwanzig Zügen“ der fünfzig Charaktere wiedererkenne, bekennt er „in einem Gespräch mit Joachim Schickel“. Siehe: Penka, Angelova: Vorläufer der Kulturwissenschaften: Musil, Canetti, Broch. In: Österreichische Literatur zwischen den Kulturen. Hrsg. v. Iris Hipfl u. Raliza Ivanova. St. Ingbert: Röhrig 2008 (= Schriftenreihe der Elias Canetti Gesellschaft Bd. 4), S. 155 – 172; hier: S. 165.

also wie der Gegenstand sich entfaltet, sind andere. In *Die Stimmen von Marrakesch* und in den Essays sind die Inhalte immer die Eigenschaften des Gegenstands. Über den ‚Unsichtbaren‘ schreibt Canetti so, wie er ihn vorfindet; über Kafka, so wie er sich literarisch und in Briefen äußert. Im *Ohrenzeugen* aber wird eine Eigenschaft beschrieben, in dem sie zu einem Menschen sich finden muss. Die Inhalte der Eigenschaften sind Menschen und bleiben nicht im Medium ihres Gegenstands. Darin ist der Text fiktiv und vom Phantasieren durchdrungen. Es ließe sich unschwer argumentieren, dass eine Eigenschaft sich so, nämlich durch eine Person hindurch vermittelt, umso besser darstellen lässt. Die Konsequenz aber ist, dass die Form so in Widerspruch zum Inhalt gerät. Die vermenschlichte Eigenschaft gewinnt ihr Eigenleben und will weg vom Zwang der Logik, die sich aber immanent exponieren will. Diese Spannung letztlich öffnet die Figur in zwei Richtungen. Wenn Leroy du Cardonnoy schreibt, dass Canetti „als der große Machthaber [erscheint], der mit der Macht nichts anderes anzufangen weiß, als sich nur stets gegen sie aufzulehnen und sie zu denunzieren“¹⁸⁰, dann müsste dem entgegnet werden, dass dieser Kampf einer der Form ist, folglich dem Text immanent und nicht dem Autor anzurechnen. Denn der Widerspruch, einem Menschen gerecht werden zu wollen, ihm keine Gewalt anzutun im Denken über ihn, wird vorgeführt. Wenn es Canetti darum zu tun ist, die Potentialitäten einer Person zu entfalten und gleichzeitig genauso dieser einen Person keine Unterstellungen zu machen, dann führt das unvermeidlich zu diesem Widerspruch.

Dennoch lässt sich im Werk *Der Ohrenzeuge* nicht unschwer den Autor ausmachen, der den Text vorantreibt. Es ist der Dirigent, der den Text soweit konstruiert, dass dennoch der Kampf geführt wird. Darin ist er tatsächlich ‚Machthaber‘. In *Masse und Macht* beschreibt Canetti den Dirigenten als exemplarisch für das Phänomen Macht. „Es gibt keinen anschaulicheren Ausdruck für Macht als die Tätigkeit des Dirigenten [...], was immer er tut, wirft Licht auf die Natur der Macht.“ (MuM 468) Dass hingegen der Dirigent verschwindet, sei der Täuschung verschuldet, dass er alleine für die Musik da ist und er nicht ihr exklusiv im Mittelpunkt steht. „Die Musik, die der Dirigent hervorruft, schien den Menschen die Hauptsache“ (MuM 468). „Während des Spiels“ sei der Dirigent aber „für die Menge im Saal ein Führer.“ (MuM 469) In dieser Art der Präsentation der Macht sieht Canetti unter anderem die große Faszination für die Aufführung von Musik. Adorno, der sich auf diese Stelle Canettis bezieht, geht darüber hinaus und merkt an, dass dieses „Moment [...] keineswegs auf

¹⁸⁰ Leroy du Cardonnoy: „Die Stimmen der Menschen sind Gottes Brot“ 2002, S. 73.

den Dirigenten beschränkt¹⁸¹ ist. In den Musikern selbst „toben Machtphantasien sich aus, ungestraft, weil sie nicht als solche dingfest zu machen sind.“¹⁸² Was in der Musik für Adorno die Ausreizung des Beherrschens des Instruments sein mag, muss, umgelegt auf die Literatur, im Vorantreiben des Textes gesucht werden. Das geschieht im *Ohrenzeugen* damit, dass Canetti den ‚Ohrenzeugen‘ erfindet, eine Figur, die sein bisheriges Schaffen nur allzu ernst nimmt: sein *alter ego* von Gestern. Diese Figur muss es mit der Verwandlung aufnehmen. Das ist die dem Text unterlegte Konstruktion. Der Dirigent nun bringt das Gefüge in Stellung und achtet auf „das ganze Orchester. [...] Es ist ihm genau bekannt, was jedem in jedem Augenblick erlaubt ist.“ (MuM 470). Das ergibt einen kleinen Freiraum für alle am Orchester beteiligten Instrumente, die selbst ihre ‚Machtphantasien‘ innerhalb des Erlaubten ausreizen. Allein diese Nische, die mit Inhalten gefüllt werden muss, wird beherrscht von der Phantasie, die leise tastend den Kampf führt zwischen Rufen und Verwandlung. Dass es im Rahmen bleibt, darüber achtet der Dirigent, der das Denken ist, das so den Text konstituiert.

Vor diesem Hintergrund ist der Ablauf in *Die Stimmen von Marrakesch* stur. Die erzählende Person dort wird hier als ‚Ohrenzeuge‘ kritisch vorgeführt. Die Menschen dort sind keine, denn sie fühlen sich wohl in ihrer Eigenschaft als hätten sie von Verwandlung noch nie etwas gehört. Allein es tritt erst im *Ohrenzeugen* leise der Unmut gegen diese Einseitigkeit hinzu. Jetzt erst wird Verwandlung zur Möglichkeit, wenn die Figuren Unmut gegenüber ihrer Logik spüren, die sie einzwängt. Dass es aber kein Leichtes ist, sich aus diesen Fängen zu befreien, zeigt, wie unnaiv und gleichzeitig emphatisch Canetti sein Modell der Verwandlung betrachtet.

Die animistische Aneignung affirmieren:

Vielleicht stellte sich Canetti im *Ohrenzeugen* die Frage, ob nicht sein Prinzip des Rufens, die Logik eines Gegenstands hervorzuheben, nicht immer schon eng mit dem Animismus verbandelt ist; ob nicht sowieso immer das herauskommt, was intuitiv vorher geistig in es hineingelegt wird. Wenn etwa im *Ohrenzeugen* nur ein Nebenzug, in Form einer Eigenschaft, erleuchtet und Elementares vergessen wird. Wenn etwa anstatt einer ganzen Person nur eine angeeignete und gefestigte Eigenschaft einer Person sich zu einem Ganzen verstrickt. Dann wäre der Text *Der Ohrenzeuge* ein Fingerzeig dafür, dass es nur scheitern kann. Aber eben nicht ein- oder zweimal, sondern dass es im Prinzip, in der Methode scheitern muss. Weil

¹⁸¹ Adorno, Theodor W.: Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. In: Ders.: Gesammelte Schriften Bd. 14. Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u.a. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (= stw 1714), S. 169 – 436; hier: S. 293.

¹⁸² Ebd.

nämlich hinter der Äußerung einer Person – die bevor der ‚Ohrenzeuge‘ zu lauschen beginnt, noch gar kein Charakter ist –, „hinter der ‚akustischen Maske‘ auch das Bedrohliche der Maske und das Verbergen eines Geheimnisses durch die Maske gesehen werden muss“¹⁸³, ist die Person mehr. Das Murmeln oder die „Formel“¹⁸⁴ wird erst in der Phantasie zu einem Charakter.

Wolfgang Frühwald argumentiert, man müsse sich auf die Charaktere einlassen wie auf andere Autoren¹⁸⁵, und er trifft damit womöglich den Kern. Einen Autoren zu lesen, bedeutet für Canetti: „Es bedeutet, sich in ihn zu verwandeln, ihn im eigenen Leben lebendig zu erhalten, an ihm die Verwandlung als die menschlichste aller Urszenen zu üben.“¹⁸⁶ Genau darin liegt mit dem Reiz die Gefahr. Es muss von vorne herein klar sein, davon zeugt der *Ohrenzeuge*, dass das Resultat ein anderes ist als eben (im Essay) jene Autorin oder jener Autor, die, der am Anfang im Fokus stand und jetzt als erfasste, erfasster dasteht. Das Wissen darum zeichnet Canetti aus, dass die Belebung einer Person ein Spiel ist, das zuallererst die Denkerin und den Denker selbst amüsiert. Peter Matt schreibt: „Diese Differenz seiner [Canettis] Wahrheit zur Wahrheit der Systeme bildet für Canetti kein Problem. Sie ist vielmehr sein großes Vergnügen, die Lust seines langen Lebens.“¹⁸⁷ Dieses Amusement zieht sich vor allem durch den *Ohrenzeugen* hindurch.

Von der Gewissheit, dass in der Darstellung ein Neues entstanden ist, das vom Alten geprägt und inspiriert und dennoch davon verschieden ist, davon scheint Canetti jetzt überzeugt zu sein. Seine Methode ist von animistischen Gefühlen nicht frei, was ihm durch die Verschiedenheit den beiden Erzählungen *Die Stimmen von Marrakesch* und *Der Ohrenzeuge* klar geworden sein müsste. Dass eigene Gedanken einen Gegenstand erst beleben, oder freudianisch gedacht, durch ein Wollen der Denkerin und des Denkers instrumentalisiert werden, musste Canetti einsehen. Die anrufende Form wird dahingehend zwischen den beiden Texten forciert. Es soll Canetti jetzt ein tatsächliches Rufen sein. Wie das Wort Rufen, etwa im Gegensatz zum Wort Schreien, schon für sich die Bedeutung hat, etwas von jemandem zu wollen, ein Flehen, so weiß Canetti spätestens seit dem *Ohrenzeugen*, dass er etwas von

¹⁸³ Schleichl, Sigurd Paul: Ohrenzeugen und Stimmenimitatoren. Zur Tradition der Mimesis gesprochener Sprache in der österreichischen Literatur. In: Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts. Französische und österreichische Beiträge. Hrsg. v. Ders. u. Gerald Stieg. Innsbruck: AMCE 1986 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe Bd. 24), S. 57 – 95; hier: S. 71.

¹⁸⁴ Vgl.: Leroy du Cardonnoy: „Die Stimmen der Menschen sind Gottes Brot“ 2002, S. 70.

¹⁸⁵ Vgl.: Frühwald, Wolfgang: Spuren der Antike. Zu Elias Canettis Buch *Der Ohrenzeuge. Fünfzig Charaktere*. In: Elias Canetti als Leser. Hrsg. v. Gerhard Neumann. Freiburg i.B.: Rombach 1996 (= Rombach Wissenschaft. Reihe Litterae Bd. 22), S. 59 – 76; hier: S. 69f.

¹⁸⁶ Ebd., S. 68; Vgl. auch: Lamping, Dieter: „Zehn Minuten Lichtenberg“. Canetti als Leser anderer Aphoristiker. In: Elias Canetti als Leser. Hrsg. v. Gerhard Neumann. Freiburg i.B.: Rombach 1996 (= Rombach Wissenschaft. Reihe Litterae Bd. 22), S. 127 – 138.

¹⁸⁷ Matt, Peter von: Die verwandten Widersacher 2007, S. 57.

diesen vorgeführten Personen will. Er reizt für den Text die Form soweit aus, dass genau dieser eine Punkt des Rufens klar wird. Die angerufene Person soll dieses Wollen zu spüren bekommen, und zwar so stark, dass sie diesem Wollen nur noch ungerne folgt.

Was in *Die Stimmen von Marrakesch* präsentiert worden ist, wird hier auf einer neuen Stufe der Reflexion vorgeführt. Dort ist es eine Aneignung des Gegenstands, wenn er ihn in den Fokus nimmt, im *Ohrenzeugen* ist neu, dass er zudem unumgänglich personalisiert ist. Und mit der Personalisierung ist dem Gegenstand neuerlich seine Potentialität genommen. Was theoretisch im Essay funktionieren mag, nämlich von einem Gegenstand seine versteckten Potentialitäten wiederzugeben, weil er die Struktur und Logik eines Gegenstands enthüllt und die Oberfläche immer nur als auf den Kern zurückgehende zeigt, muss das Verfahren in der Literatur scheitern, weil hier die Figur leben will. So verschwindet in der Darstellung der Oberfläche die Struktur zu Gunsten von etwas Neuem, das ebenso selektiv ist, wie sonst im Realen. Damit tut Canetti dem Gegenstand eben jene Gewalt an, die als Stimmen der Charaktere im *Ohrenzeugen* zu vernehmen sind. Zurück von der Literatur in den Essay wird auch dort die Methode zunehmend als Aporie erkannt.

4. Das Prüfen der Worte. Zu Canettis *Aufzeichnungen*

Die späten *Aufzeichnungen*, die verstärkt in diesem Kapitel bearbeitet werden, sind in gewisser Hinsicht der Versuch einer Lösung des zentralen Widerspruchs, der im *Ohrenzeugen* entfaltet wird. Canettis Methode wird deswegen nicht falsch, aber er wird in der Argumentation sensibler. Das bedeutet für Canetti, dass, um dem Problem der Einengung des Gegenstands zu entgehen, seine Instanz als Machthaber eingeschränkt werden muss; folglich Naturbeherrschung auf einer neuen Ebene reflektiert werden muss. Weil im *Ohrenzeugen* die Figur gegen ihr ‚Ergriffen-Werden‘ leben will, macht Canetti die Figur neuerlich zu einem geistigen Gebilde, das von sich aus etwas will. Allerdings will es nicht mehr dorthin, wohin es in *Die Stimmen von Marrakesch* tendierte, nämlich zu sich selbst, um als geistig Umnebeltes selbst zu leben. Jetzt will es mit dem es fassenden Geist konkurrieren. Das meint, das Gebilde will sich gar nicht erst geistig fassen lassen und sträubt sich davor. Das meint Sensibilität im Sinne Canettis, dass er erkennt, dass selbst dem Ding Unrecht angetan wird, wenn ihm die Chance auf Verwandlung schon im ersten Blick abgesprochen wird.

Der späte Canetti hätte dies sich vorzuwerfen, wenn er auf sein früheres Werk *Die Stimmen von Marrakesch* zurückblickt. Dort wird beispielsweise ‚der Unsichtbare‘ ohne große geistige Anstrengung als ‚der Unsichtbare‘ benannt und er wird damit auf dieses eine Geschöpf

unwiederbringlich festgeschrieben. Von Verwandlung kann da keine Rede sein und es mangelt auch an der Stimme dieses einen Geschöpfes, das dagegen sich wehrte, so wie die Charaktere im *Ohrenzeugen*, die allesamt zumindest leise über ihre Eigenschaft murren. In der Erzählung *Die Stimmen von Marrakesch* ist die Stimme der Figur – oder allgemein des zu beschreibenden Objekts – vielmehr eine, die die Figur durch die Stimme hindurch erst konstituiert. Etwa das zaghafte Rufen des ‚Unsichtbaren‘, der erst durch sein Rufen überhaupt literarische Figur werden kann. In Canettis Erzählung sind die Stimmen den Figuren ganz wesentlich und nicht die Instanz, die gegen Aneignung sich wehrte.

Die besondere Entfaltung des Dings:

Der typische Aphorismus Canettis orientiert sich dennoch grob an der Vorgangsweise der Erzählung *Die Stimmen von Marrakesch*. Es geht ihm hier ebenso darum, einen Gegenstand zu öffnen, zum Leben zu bringen und durch Denken hindurch zu entfalten. Aber der Gegenstand sträubt sich, so wie die *Fünzig Charaktere* sich sträuben. Den Aphorismen ist dieser ganz bestimmte Frevel inhärent, der gegen ihre Angeeignet-Werden sich in Stellung bringt. Das Murren des Aphorismus wird in den typischen *Aufzeichnungen* Canettis erhört und er entfaltet sich dergestalt in eine andere Richtung, so als hätte Canetti der Verwandlung nachgegeben. Im Gegensatz zum *Ohrenzeugen* ist das Murren verschwunden, weil es erhört und damit nichtig geworden ist. Das macht den Aphorismus im Vergleich freier, weil er herausgelöst ist aus der Diktatur des ‚Dirigenten‘. Die erzählende Person der Aphorismen ist folglich eine, die den im *Ohrenzeugen* entfalteten Widerspruch bewusst in ihr Repertoire aufgenommen hat und das Pendel jetzt tendenziell in die andere Richtung ausschlagen lässt. Nicht mehr drängt der Text im Ablauf zum Systemischen eines Charakters, sondern zu ihren Widerpart, der als Murren bereits von sich reden machte. Nicht unterdrückt darf werden, dass Canetti dieses Murren ganz als genauso Wesentliches des ein und des selben Systems einer Figur oder eines Objekts erkennt. Beide Oberflächenerscheinungen sind nur Potentialitäten des gleichen Phänomens – der ‚relativen Konstante‘.

In groben Umrissen funktioniert eine *Aufzeichnung* Canettis nach folgendem Muster.¹⁸⁸ Aus einer Urannahme, die gleichsam die Disposition des Aphorismus darstellt, entwickelt sich ihre Gegenposition. Stefan Kaszynski schreibt: „Jede Aufzeichnung hat ein sogenanntes

¹⁸⁸ Gegen eine Methode der Literaturinterpretation, die den Text als Ausgangspunkt hat und in einem *close reading* sich vorarbeitet, möchte ich die hier ausgearbeitete These als Anfang der Interpretation nehmen. Sie soll im Fortlauf des Kapitels sich konkretisieren und darf dennoch als Programm Canettis Aphorismen gelten, das sowohl theoretisch, wie auch im Nachdenken über Canettis Aphorismen selbst entwickelt wurde. Für längere Studien zum Aphorismus Canettis siehe vor allem die beiden Monographien: Kaszynski: *Weltbilder des Intellekts* 2005; Lappe, Thomas: *Elias Canettis Aufzeichnungen 1942 – 1985. Modell und Dialog als Konstitution einer programmatischen Utopie*. Aachen: Alano 1989.

Grundwort, um das sich die ganze Aussage konzentriert. Dieses Grundwort löst Denkprozesse und Assoziationsreihen aus.“¹⁸⁹ Genauer müsste man von der Zweifelt jeder Aufzeichnung Canettis sprechen. Die Zweifelt jedes seiner Aphorismen ist noch in den kürzesten Aufzeichnungen zu spüren, die aus nur zwei oder drei Worten bestehen mögen.¹⁹⁰ Eine einfache Aufzeichnung lautet:

Sie haben uns gesehen. Wir werden es nie erfahren. (DGdU 76)

Die Verwandlung zwischen den beiden Sätzen ist hier klar ersichtlich. Der Fortlauf ist kein automatischer, sondern einer, der durch die Verwandlung hindurch gehen musste. Zudem, wer den Aphorismus am Sinnlichen misst, der oder dem drängt sich die Ahnung von einem schockierenden Moment auf, das diesen Aphorismus über die Verwandlung hinaus reizvoll macht.

Wenn in *Die Stimmen von Marrakesch* die geistige Arbeit darin liegt, den Gegenstand möglichst genau zu fassen, um ihn in der Beschreibung nicht zu verändern und die Berührung zu vermeiden, so will im späten Aphorismus der Gegenstand tunlichst sich ändern. Aber Veränderung meint dann, dass er das versteckte Potential aus sich kehrt, das dialektisch ihm innewohnt. Für die obige Aufzeichnung meint das, dass das ‚Gesehen-Werden‘ nicht notwendig dazu führen muss, dass man sich als Entdeckte oder Entdecker fühlen muss. Das automatische bzw. spontane oder intuitive Denken hingegen sähe im ersten Satz schon die Konsequenz dafür und folgerte: man sei ertappt. Gegen dieses automatische Denken hat Canetti sich sensibilisiert: er verwandelt die Situation ins Gegenteil, das zwar als Möglichkeit immer schon da war, aber eher nicht ermessens wird. Letztlich belebt er den Gegenstand, indem er sich seiner ermächtigt, aber er eignet sich ihn durch die Verwandlung hindurch an. Der Gegenstand wird ernst genommen in der Einengung, die ihm widerfahren würde, wenn er zu dem werden muss, was ohnehin jeder Mensch allgemein und intuitiv von ihm erwartet. Die Denkarbeit in den *Aufzeichnungen* liegt darin, einen Gegenstand dialektisch aufzuschließen, zwar sein Potential nicht zu verletzen, und dennoch ihn ausschließlich verwandelt zu präsentieren. Der literarische Text vollzieht sich durch diese erzählende Instanz, die möglichst bewusst die dialektische Gegenposition entstehen lässt.

Mit Heinz Krüger, der eine philosophische Studie zum Aphorismus schrieb, lässt sich sagen, dass der Aphorismus „ein Medium der Reflexion“ ist, insofern er „genau die Mitte enthält

¹⁸⁹ Kaszynski: *Im Labor der Gedanken* 1984, S. 158

¹⁹⁰ Gerhard Baumann vermerkt: „Der Weg von der ‚Provinz des Menschen‘ zum ‚Geheimherz der Uhr‘ bestätigt das unerhörte Wagnis mit immer weniger Worten einen unablässig sich erweiternden Umriss auszuspannen. Kargere Sätze vermitteln verschwiegene Gespräche und Selbstauseinandersetzung – Texte, welche unsichtbar die blanken Seiten besetzen, die dennoch lesbar erscheinen.“ Siehe: Baumann: *Atemzüge der Schrift* 1988, S. 57f.

zwischen der Freiheit der Poesie und der Notwendigkeit der Logik¹⁹¹, die bei Canetti nur eine dialektische sein kann. Die Disposition beim Aphorismus Canettis ist aus der Phantasie geboren, die auf sie folgende Logik hingegen nicht. Die Notwendigkeit im Vorantreiben der Aphorismen verpflichtet zu ernstem Denken und widerspricht jedem freien Phantasieren oder Assoziieren. Denn vom Gegenstand wird nur entfaltet, was ihm auch tatsächlich inhärent ist. Die *Aufzeichnungen* beruhen folglich letztlich auf Denkarbeit.

Der Denkarbeit bzw. der Lust an diesem Denken hat sich Peter Matt angenommen, der den Aphorismus Canettis gleichsam am Beispiel Canettis verallgemeinert. Matt sieht ebenso im Denken das eigentliche Ereignis in der Aufzeichnung. Er schreibt: „Für ihn [Aphorismus-Schreiber] ist der Aphorismus nicht das fertige Resultat eines Denkaktes, sondern das dramatische Erzeugnis des Denkprozesses selbst. Das Denken kristallisiert sich unverhofft, inmitten des Vollzugs.“¹⁹² Folglich sei der Aphorismus die „Aufforderung, in jenen Vorgang des Denkens einzutreten, der hier zu einem Stück Sprache erstarrt ist“¹⁹³. Matt fährt in seiner Interpretation fort, dass gerade im „gedanklichen Kern“¹⁹⁴, der zum Denken anregt, auch der Reiz am Aphorismus Canettis zu suchen sei, nämlich treibe das „Scheitern der spontanen Deutung [...] dem Satz eine unerhörte sinnliche Konkretheit zu.“¹⁹⁵ Dass denn gerade das Gewöhnliche nicht zum Zug kommen darf, sondern nur das Verwandelte, macht den unmittelbaren Reiz des Lesens aus. Gerade das dialektische Denken Canettis ist es, das gegen Allgemeinheit und intuitive Spontaneität angeht und deshalb das Besondere gegen das gewohnt Allgemeine in Stellung bringt. Zum Beispiel:

Das zerfallende Wissen hält ihn zusammen. (DGdU 115)

So macht etwa nicht das Wissen die Person aus, sondern vielmehr macht es eine Person aus, wie sie das Wissen verarbeitet. Der Reiz nun ist, dass nicht Erwartungen eintreffen, sondern stattdessen das Unerwartete, das aber genauso richtig ist. Im geistigen Nachvollzug stellt sich das Besondere meistens als das eigentlich Richtige ein. (Im oberen Aphorismus wäre „Das zerfallende Wissen“ der erste Teil und darauf folgt denkerisch: „hält ihn zusammen.“ Das Beispiel ist bewusst als plakatives gewählt.)

Weil aber das Gewöhnliche nicht ausgeklammert werden muss, sondern vielmehr zum Besonderen sich verwandeln will, wohnt diesem Denken bereits ein emanzipatorisches

¹⁹¹ Krüger, Heinz: Über den Aphorismus als philosophische Form [1957]. München: Edition Text + Kritik 1988 (= Dialektische Studien), S. 62.

¹⁹² Matt, Peter von: Der phantastische Aphorismus (1989). In: Ders.: Der Entflammte. Über Elias Canetti. München: Carl Hanser 2007, S. 18 – 32; hier: S. 18.

¹⁹³ Ebd.

¹⁹⁴ Ebd., S. 20

¹⁹⁵ Ebd.

Moment inne. Das Denken selbst individuiert sich, indem es sich bewusst gegen die Gepflogenheiten richtet, die es sonst um der Klarheit Willen im gradlinigen Verlauf sehen möchten. So schreibt Max Horkheimer:

Individualität besteht nicht in Idiosynkrasien und Schrullen, sondern in der Widerstandskraft der geistigen Fähigkeiten gegen die plastische Chirurgie des herrschenden Wirtschaftssystems, das alle Menschen auf eine einheitliche Norm zu bringen trachtet.¹⁹⁶

Wirtschaftlichkeit, Betriebsamkeit in der Literatur ist einem zugänglichen Verhältnis zum Denken adäquat, gegen das Canetti gerade sich stellt.¹⁹⁷ Es zeichnet ihn aus, dass sein Aphorismus nicht irgendwohin treibt, dass er nicht nach dem Vorbild der Schrulle sich vollzieht, die sich alleine erfreut daran, anders zu sein. Vielmehr ist Canettis Sache die bewusste Ablehnung, die dennoch fest in der Potentialität der Disposition verwurzelt ist und danach sich vollzieht. Sie zeigt Canetti neuerlich im Licht eines Denkers, der verstärkt positiv sich auf Naturbeherrschung beruft. In der Tätigkeit eines bewussten Denkens vollziehen sich seine *Aufzeichnungen*, die so wiederum Gegenposition sind zum freien Phantasieren im Allgemeinen und zu Kafka im Besonderen. Kafka treibt das Allgemeine gegen eine sich einstellende psychologische Abwehr weiter und macht es dadurch zum Besonderen. In Kafkas Werken erreicht die Ordnung „ihre Vollkommenheit“ (DGdU 165); Canetti hingegen lässt das Allgemeine gar nicht erst zu und erzwingt sofort einen gegenläufigen Fortlauf, verwirft jedes Prinzip von Ordnung.

In der Münchner Rede *Der Beruf des Dichters* legte Canetti sein Programm der Verantwortung dar und knüpfte darin Verantwortung eng an sein Theorem der Verwandlung. Im für Canetti typischen Aphorismus ist diese enge Verwandtschaft zu spüren. Es soll, so lässt sich das Motto der *Aufzeichnungen* aufdröseln, dem einfachen Ding Stimme gegeben werden. Über einen Gegenstand soll nicht verhandelt werden, sondern er selbst soll das Wort ergreifen.

In der Autobiographie heißt es etwa, dass der junge Canetti beim „Hineingreifen“ in die Säcke „die vielen Körner, auf die es ankam, fühlen konnte.“ (DgZ 14) Die Körner aber, auf die es ankommt, werden erst durch die Parenthese als wichtige ausgestellt. Die Form der *Aufzeichnungen* hingegen hätte sie selbst zum Sprechen gebracht. Den *Aufzeichnungen* geht die Frage voran, die bei Canetti eine ethische ist, wie der Gegenstand selbst gegen seine Verharmlosung der Verallgemeinerung sich wappnen kann und wie er selbst sich zur Wehr

¹⁹⁶ Horkheimer, Max: Neue Kunst und Massenkultur. In: Ders.: Gesammelte Schriften Bd. 4. Schriften 1936 – 1941. Hrsg. v. Alfred Schmidt. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1988, S. 419 – 438; hier: S. 419.

¹⁹⁷ Auch Gerald Stieg sieht eine gesellschaftskritische Note: Er sieht die „Aufzeichnungen“ als „absoluten Gegenpol zu aller mediatisierten, politisierten, vermarktbar Sprache“. Siehe: Stieg: Die Fackel und die Sonne 1997, S. 277.

setzen kann.¹⁹⁸ Wenn er selbst nicht spricht und dagegen ganz im Allgemeinen sich verliert, dann ist auch jedes Gespür für Verantwortung weggewischt. Die Verantwortung gegenüber dem Gegenstand gerät sonst in Vergessenheit und mit ihr die sinnliche Beziehung zum Gegenstand, der austauschbar wird wie der Mensch vor der Maschinerie und der im schlimmsten Fall zur Nummer wird, zum Namen, der zur bloßen Bestimmung dient, damit die Beziehung zu ihm auf ein Kleinstes reduziert werden kann und damit zugleich die Verantwortung verschwinden lässt.¹⁹⁹

Es darf angenommen und aus der Biographie erschlossen werden, dass diese Zentrierung auf das Einzelne hin, dem gegenüber der Mensch zur Verantwortung verpflichtet sein soll, aus den frühen Tagen Canettis Jugend stammt. Der antisemitische Tenor in den Zwischenkriegsjahren gestattete es Jüdinnen und Juden nicht ihre Stimme zu erheben. „Als Jude fühlt er [Canetti] sich ausgeschlossen, weil er nicht sprechen darf“²⁰⁰, schreibt Janusz Golec. Die frühe Sensibilisierung für Ungerechtigkeit gegenüber einer bestimmten Person mag dazu beigetragen haben, dass das Besondere so unwiederbringlich in den Vordergrund von Canettis Denken geraten ist. Jede Person und jedes Ding an sich soll für sich selbst sprechen können, sonst ist ihr und ihm die Fähigkeit auf ihr und sein sich Wehren grundsätzlich genommen. Wer für sich die Stimme erhebt, hat erst die Möglichkeit, sich aus der Zuschreibung im Allgemeinen zu erheben, indem sie oder er sich individuiert und so zumindest geistig den herrschenden Mechanismen widersteht.

Damit hängt zusammen, dass Canetti gegen die Verallgemeinerung, die schon in der Beschreibung eines Gegenstands angelegt ist, ein Bewusstsein entwickelt. Deshalb lenkt er die Entfaltung des Gegenstands gegen eine konventionelle Entfaltung in eine besondere Richtung, die dem Gegenstand zwar genauso gerecht wird, aber ihn auf eine bestimmte Eigenschaft hin öffnet. Canetti folglich denkt nicht in ontologischen Kategorien, sondern in gesellschaftlichen. Sobald er den Gegenstand als bedrohten erkennt, bringt er ihn selbst gegen die bestehenden Mechanismen in Stellung. Das heißt für Canetti: er pflanzt den Gegenständen

¹⁹⁸ Der Vergleich mit *Der Ohrenzeuge* mag das veranschaulichen. Die Stimmen oder das Murren der *Fünfundzwanzig Charaktere*, die negativ vom verstecktesten Potential sprachen, werden in den *Aufzeichnungen* positiv entfaltet. Während im *Ohrenzeugen* die Verantwortung noch bei der Erzählinstanz bzw. dem Publikum liegt, weil das Unbehagen im ‚Murren‘ nur verzeichnet wird, aber nicht textimmanent zur Veränderung führt, passiert bei den *Aufzeichnungen* gerade letzteres. Das ‚Murren‘ ist gleichsam schon erhört und deshalb schon nicht mehr vorhanden, obwohl es gerade auf es ankommt.

¹⁹⁹ Es drängt sich der Vergleich zu Jean Améry auf, der, im Vergleich zu Canetti, auf mehr oder weniger platte literarische Weise das gleiche Dilemma problematisiert, wenn er in *Charles Bovary, Landarzt* sich gegen Flaubert stellt, der dem Gatten von Madame Bovary im gleichnamigen Roman keine Stimme gegeben hat. Améry macht gleich Canetti sein „J'accuse“ als Aufforderung zu einem Bewusstsein von Verantwortung stark. Vgl.: Améry, Jean: Werke Bd. 4. Charles Bovary, Landarzt. Aufsätze zu Flaubert und Sartre. Hrsg. v. Hanjo Kesting. Stuttgart: Klett-Cotta 2006, S. 7 – 186.

²⁰⁰ Golec: Sprache aus dem Verlust und der Bedrohung 2009, S. 128.

ein Gewissen ein. Sie wissen, dass sie verschwinden würden, wenn sie sich nicht von ihrer Umwelt emanzipierten. Das Aneignungsdenken Canettis insistiert folglich darauf, sich den Gegenstand als widerstandsfähigen zu denken. Er wird so nicht nur belebt, sondern zusätzlich zum menschenähnlichen Wesen. Anstatt in die Welt hinauszurufen, man möge verantwortungsvoll leben, denkt er den Gegenstand so, dass er ihm gegenüber schon im Denken eine Position eingenommen hat, die Verantwortung transportiert.

Die Technik Canettis *Aufzeichnungen* vollzieht sich nach dieser Einsicht. Sie ist gegenüber *Die Stimmen von Marrakesch* fortgeschritten, weil die auftretenden Figuren und Dinge bewusst leben und gegenüber dem *Ohrenzeugen* sind die späteren Aufzeichnungen fortgeschritten insofern, als sie nicht eine Idee von Verwandlung transportieren, sondern die Verwandlung als Praxis einüben. Canettis Denken schult genauso sich an den Aphorismen, wie diese ihm entstammen. Er lotet aus, was Verwandlung denn wirklich kann, wenn es erst einmal im Denken realisiert ist.

Die besondere Entfaltung des Dings in Canettis Aphorismen ist also keineswegs der Idee kleiner literarischer Formen verschuldet oder entsprungen. Dass diese, insbesondere das Fragment, nicht nur in der Zeit der Romantik ihren Höhepunkt hatten, war unter anderem der Verdienst Friedrich Nietzsches. Das Fragment geht aufgrund der Unzulänglichkeit der Sprache gegen eine mimetische Darstellbarkeit der Welt an, zielt aber weiterhin auf das Erfassen der Totalität. Das Fragment ist gerade darin „Stichwort der ästhetischen Moderne“²⁰¹, weil es trickreich das Nicht-Darstellbare einschließt. Die Tradition des realistischen Romans war als Statthalter der exakten Abbildbarkeit von Gesellschaft und Welt im auslaufenden 19. Jahrhundert bereits anachronistisch. Die letzten Versuche, dem Roman theoretisch die philosophische Legitimation abzuringen, wie etwa die Wagnisse von Lukács²⁰² und Broch²⁰³, waren lediglich Ausdruck des Verfalls. Dass aber auch der fragmentarische Roman Kafkas letztlich ein Versuch war, die Welt in ihrer Ganzheit darzustellen, sollte nicht übersehen werden. Justus Fletscher argumentiert, dass mit und nach Nietzsches Sprachkritik „die

²⁰¹ Vgl.: Fletscher, Justus: Fragment. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 2. Hrsg. v. Karlheinz Barck u.a. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, S. 551 – 588; hier: S. 551.

²⁰² Georg Lukács war mit seiner Abhandlung über die *Theorie des Romans* einer der letzten Verfechter des realistischen Gesellschaftsromans; vor allem Dostojewski erschien ihm als der große Retter des Romans, der zumindest als bedrohte Form erkannt gleichermaßen wie deklariert worden ist. Vgl.: Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Darmstadt: Luchterhand 1963.

²⁰³ Hermann Broch hat seine romantheoretischen Ausführungen meistens als Nachwort zu seinen Romanen verfasst. Vgl.: Broch, Hermann. Kommentierte Werkausgabe, 13 Bde. Hrsg. v. Paul Michael Lützeler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976-1980. / Im Gegensatz zu Lukács war James Joyce für Broch das große Idol. Das Fragment war ihm deshalb keineswegs verdächtig, sondern rettendes Stilmittel, das unter anderem dem Roman aus der Krise verhelfen sollte.

spielerische Rekonstruktion der Sprache durch den freien Geist²⁰⁴ zum Stilmittel moderner Literatur wurde und so das Fragment neuerlich eine wichtige poetologische Funktion innehatte. Davon blieb Canetti sicherlich nicht unberührt. Gerade das Denken aus seinen vorgefertigten Formen zu befreien, ist Canettis Intention gegen das Systemische.

Indes wird Canetti dieses Problem zur Ausgangsfrage aufgrund seiner ethischen Überlegungen und erst daraus entsteht der Aphorismus als seine persönliche Idealform in der Form der *Aufzeichnungen*. Das hängt unmittelbar mit Canettis Affirmation der Naturbeherrschung zusammen, die gerade gegen den ‚freien Geist‘ sich richtet, Assoziation ablehnt und stattdessen ein exaktes Denken an ihre Stelle setzt. Deshalb vollzieht sich sein Aphorismus durch Verwandlung. Es zeigt sich, dass selbst der kleinen *Aufzeichnung* noch eine erzählende Person vorgeht, die bewusst den Verlauf lenkt und nicht, wie man gegen Kafka sagen könnte, es schicksalhaft draufkommen lässt. So zeichnen sich Canettis *Aufzeichnungen* keineswegs aus, weil sie kurz oder Fragmente sind. Die kleine Form in Canettis Werk ist bestimmt durch die Ablehnung des freien Erzählens; während etwa die Aphorismen Kafkas alle noch der Struktur nach Geschichten sind. Kafka schreibt:

Den ekel- und hasserfüllten Kopf auf die Brust senken.²⁰⁵

Kafkas Aphorismus zeigt eine sinnliche Vorstellung, eine ganz kurz Geschichte, die alleine aus der Phantasie geboren ist und die sich vor allem als sinnliche Vorstellung gefällt und weniger als gewieftete Idee oder als Entfaltung des Denkens, wie es bei Canetti üblich ist.

Die innere Form Canettis Aphorismen ist im Grunde nicht von fragmentarischem Charakter. Sie verweisen nicht inhaltlich auf mehr, sondern sie fordern das Denken heraus, das sich so gegen die allgemeinen Tendenzen der Gesellschaft stellt und neuerlich aufs Ganze oder die gesellschaftliche Totalität verweist. Ihr Besonderes liegt in der Ablehnung, das einzelne Wort so hinzunehmen, wie es sich gesellschaftlich gibt. Der frühe Lehrer Karl Kraus hat ihn für den allgemeinen Gebrauch der Worte sensibilisiert. Gegen Kraus ging Canetti später an, den allgemeinen Gebrauch nicht nur zu kritisieren, sondern das Wort wieder bedeutend zu machen. Für Canetti meint das, das Wort gegen diesen verbrauchten Gehalt zu öffnen, es durch Verwandlung hindurch zu entfalten und es gegen die bekannte Art in Stellung zu bringen. Darin endlich liegt das Wesen seiner *Aufzeichnungen*.

²⁰⁴ Fletscher: Fragment 2001, 577.

²⁰⁵ Kafka, Franz: Aphorismen. In: Ders.: Gesammelte Werke Bd. 6. Beim Bau der chinesischen Mauer. Hrsg. v. Hans-Gerd Koch. Frankfurt am Main: Fischer 1994, S. 227 – 248; hier: S. 235.

Das Wort und die Aufzeichnungen:

Canettis *Aufzeichnungen* gehen über eine ethische Intention weit hinaus. Während sie vom Programm her zumindest als ‚Gewissen‘ fungieren mögen und sollen, transportieren sie auch eine religiöse Idee von einer ganz anderen und viel größeren Welt. Vor dem mystischen Hintergrund lohnt sich der Blick auf die Studie von Thomas Lappe. Er sieht im Aphorismus Canettis ebenso die „Gelegenheit zum Nachdenken“²⁰⁶ und erkennt in den *Aufzeichnungen* den Vorgang, „die intellektuell verarbeitete *Situation* in Sprache umzuwandeln“²⁰⁷. Ähnlich zur obigen These der Zweiheit einer jeden Aufzeichnung, schreibt Lappe: „Der Grundeinfall ergibt sich aus dem Kontext der Aufzeichnung, das Grundwort indes springt so meist gleich ins Blickfeld“²⁰⁸. Die Entwicklung vom Grundwort zu seiner Entfaltung ist in diesem angelegt, weil das Wort „ganz allein stehend [...] nicht weniger bedeutungstragend“ sei, als es in „Relation“ zum Satz sei.²⁰⁹ In dieser einen Bedeutung des Wortes, um deren Entfaltung es Canetti letztlich zu tun ist und die er gegen gesellschaftlich vorherrschende Tendenzen in Stellung bringt, sieht Lappe eine mystische Implikation. Er argumentiert:

Canetti kann Worten und ihrer Verwendung deshalb ein ‚Gewissen‘ anverpflichten, weil sie, ihres mythisch-mystischen Ursprungs wegen, über das moralisch sanktionierenden Über-Ich ihres Verwenders hinausgehen und im eigentlichen Sinne *das verantwortungsbewusste Gewissen der Welt* meinen.²¹⁰

Gegen eine gesellschaftskritische Lesart öffnet Lappe das Wort eher im Sinne eines mystischen Programms. Für ihn ist das Wort nicht durch seine gesellschaftliche Prägung aufgeladen und lebendig, sondern durch die Tradition der Überlieferung und der Schrift. Er sieht nicht im Aneignungsdenken Canettis, der dem Wort etwas abverlangt durch seine Belebung, das schriftstellerische Projekt Canettis, sondern er sieht in Canetti einen Vertreter der „*Sprachmystik*“²¹¹. Gleich dem Philologen ist ihm Canetti ein Archäologe alter Texte, der vergrabene Bedeutungen sucht und geltend macht. Genau dies ist die Tätigkeit des Mystikers, der im Mythos verborgenes Leben aufbewahrt sieht, das es zu entdecken gilt. Scholem schreibt dazu: „Jedes Wort kann unter dem verwandelnden Blick des Mystikers solcherart zum Symbol werden, und gerade die unscheinbarsten Worte oder ganze Verse erhalten auf diese Weise mitunter zentrale Bedeutung.“²¹² Dass Canetti nun gerade das macht, ist

²⁰⁶ Lappe: Elias Canettis *Aufzeichnungen* 1942 – 1985 1989, S. 53.

²⁰⁷ Ebd., S. 12.

²⁰⁸ Ebd., S. 53.

²⁰⁹ Vgl.: Ebd., S. 48.

²¹⁰ Ebd., S. 50.

²¹¹ Ebd., S. 48.

²¹² Scholem, Gershom: *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980 (= stw 330), S. 229. Scholem setzt den Begriff des Symbols in Opposition zur Allegorie. Während Letztere auf ein Gleiches verweist, ist das Symbol ein metaphorischer Verweis auf ein anderes.

offensichtlich. Jedes Wort kann ihm ungemein bedeutungstragend sein und werden. Sein Denken gleicht darin sehr der kabbalistischen Lehre.

Das Wissen um die Tora und ihre Deutung mag Canetti von seinem Freund ‚Dr. Sonne‘ erworben haben. Canetti war vor allem beeindruckt von „seiner Meisterschaft über die hebräische Bibel.“ (DAS 135) Sonne „hatte jede Stelle [...] immer im Wortlaut zur Hand und übersetzte sie ohne Schwanken und Zögern“ (DAS 135). Dass Canetti von Sonne das Denken der jüdischen Mystik in den allgemeinen Grundzügen kennengelernt hat, darf angenommen werden.

Sonne, Begründer der neu-hebräischen Sprache unter dem Namen Avraham Ben Yitzak, war in seiner Dichtung ganz der kabbalistischen Symbolik verschrieben. Peter Höyng schreibt, „dass seine [Sonnens] poetischen Schöpfungen gänzlich auf der Tradition der Torah ruhen“²¹³. Darüber hinaus ist sein dichterisches Werk von der dialektischen Geschichtsauffassung geprägt, wie sie von Kabbalisten und der ‚Wissenschaft der Kabbala‘ (Scholem) bekannt ist. Höyng, der die Gedichte von Sonne hermeneutisch aufschlüsselt, schreibt, dass „das Subjekt bei allem Sich-Fremdwerden die Anwesenheit Gottes nicht zweifelt.“²¹⁴ Das kabbalistische Weltverständnis, dass durch den Sündenfall die unmittelbare Verbindung zu Gott verloren gegangen sei, ist hier enthalten; gleichzeitig auch die Erkenntnis, dass durch die Schrift die Sicherheit der Anwesenheit Gottes besteht, allerdings nur vermittelt über das Denken, das jetzt in der Welt der Gesetze verlaufen muss. Daraufhin kann die Textstelle Canettis gelesen werden, dass die „Scheidung der Welt in das Böse und das Gute“ (DAS 141) für Sonne bestand, „es war nie zweifelhaft, was zu diesem und was zu jenem gehörte“ (DAS 141). Die vielen Gespräche über Tora und Bibelübersetzung sind ein Hinweis darauf, dass die Themen der Gedichte, die Sonne in seiner Jugend schrieb, auch Themen der Gespräche mit Canetti waren. Es kann angenommen werden, dass Canetti dadurch sein Verständnis zum mystischen Denken fand.

Daniel Daugherty, der wie Peter Höyng die Gedichte Sonnes analysierte, stellt fest:

Die Diaspora ist nicht nur lokal, sie ist vor allem eine geistige Untreue. Zur Besinnung auf den Ursprung der Natur und des Gesetzes verhilft die sichtbare und lesbare Schöpfung, und ihr Wort verleiht Festigkeit im polyphonen Stimmengewirr der Völker, die nicht die Unwahrheit sprechen, in deren Reden das Urwort aber nur derjenige versteht, der es in maßgeblicher Form vernommen hat und immer wieder vernehmen wird [...].²¹⁵

²¹³ Höyng: „Adonoj entgegen im Sturm“ 2007, S. 25.

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Daugherty: Die Faust im Wappen 2011, S. 197.

Die Diaspora wird von der jüdischen Mystik als Aufspaltung der jüdischen Gemeinschaft gedeutet, die auf eine Strafe Gottes zurückgeht. Auf die Zersplitterung folgt der Verfall in die unmittelbare Einsicht in das Wort Gottes. Die kabbalistische Weltauffassung ist so den Grundzügen der Gedichte Avraham Ben Yitzaks eingeschrieben. Mit den Kabbalisten stellt sich Sonne die Frage, wie das ‚Urwort‘ (Wort Gottes) zu erkennen sei, wie ein Weg zu Gott auszusehen habe. Die Welt lässt sinnliches Erleben der Sprache Gottes nicht mehr zu und kann nur unter der Voraussetzung des Denkens eine Ahnung davon vermitteln, auf die es Sonne und später Canetti ankommen wird. Die Reflexion ist immer Mittel, verborgene Bedeutung zu ermitteln und so zumindest im Denken eine Nähe zur Wahrheit zu finden.

Durch philosophische Reflexionen ist der Kabbalist bereits mit der Wahrheit – die immer die Wahrheit Gottes ist – intuitiv vertraut, die sowohl durch die Kenntnis der Schrift und der Deutung der Tradition gegeben ist. Er prüft das Gleichnis in der Schrift auf diese Wahrheit hin und wagt dann die Interpretation. Dass aber mit der Wahrheit das Gleichnis eigentlich schon geklärt ist, verlangt vom Kabbalisten, dass das Gleichnis nach dieser Wahrheit aufgelöst werden muss. Er muss die Logik finden, das richtige Denken, mit dem das Gleichnis sich als richtiges auflösen lässt. Interpretation hat folglich nichts mit Ableitungsdenken zu tun, sondern mit einem Denken das ganz beim Gegenstand ist und von seiner Wahrheit geleitet wird, noch bevor sie eigentlich erkannt ist. Das Denken kann sich hier nicht auf Logik berufen, die schon den nächsten Schritt weiß. Logik folglich lässt sich nicht ontologisch aus der Vernunft ableiten, sondern muss immer neu am Gegenstand entwickelt werden. In gewisser Hinsicht kommt es darauf an, die verborgene Wahrheit zu erkennen und sie endlich in Sprache nachzuvollziehen. Dass Denken diesem Vorgang notwendig innewohnt, ist darin gegeben, dass die Erkenntnis kein anderes Mittel hätte, das sie vorantreibt. Jedes Fortschreiten im Erkennen verlangt die genaue Besichtigung des Gegenstands, die Besinnung auf die Logik, die ihm von sich aus gegeben ist.

Dass genau dies Canettis Herangehensweise an den Mythos ist, zeigt die Beschreibung seines Freundes Franz Steiner, über den Canetti schreibt: „Er war der einzige Mensch, den ich gekannt habe, mit dem ich über Mythen sprechen konnte.“ (PiB 128) Über seinen Zugang zu Mythen schreibt Canetti: „er tastete sie nicht an, er deutete sie nicht, er machte keinen Versuch, sie nach wissenschaftlichen Prinzipien zu ordnen, er ließ sie in Ruhe.“ (PiB 128) Die Verbindung zu Canettis Methode ist offensichtlich, denn eine Deutung ebenfalls verdächtig wäre und der sie schon allein deshalb unterlässt, weil Deutung meint, eine Struktur darüber zu legen, die das Besondere wegrationalisiert und ihm die Bedeutung nimmt, die er sonst hat und auf die es ankommt. Nicht zufällig spielt Canetti die Psychoanalyse gegen Steiner aus, der so

zum Ideal seines Denkens wird. Steiner „wusste es nicht besser, als die Worte es wissen, und suchte nicht immer hinter sie zu greifen. Er war frei von Psychoanalyse.“ (PiB 131) Schließlich: „Das Prüfen war seine Sache. Dichten war für ihn ein Prüfen von Worten. Er las nie, ohne sich Wörter aufzuschreiben, die ihm gefielen.“ (PiB 131)

Das Prüfen der Mythen wird zur Methode. Ob es stimme, was die Mythen berichten, darüber sinniert das Denken, das sich skeptisch auf sie einlässt, ohne dass es je ernsthaft an ihnen zweifelt. Der Zugang zum Mythos ist folglich autoritär, das heißt: die Hingabe so groß, dass seine Geschichte von vorne herein als richtige bestimmt ist. Dass trotzdem jedes Wort geprüft werden muss, ist dieses mystische Denken, das die Wahrheit in jedem Einzelnen noch erkennen muss, obwohl es im Ganzen längst evident scheint. „Es war ihm [Steiner] nicht möglich, etwas von Wert, also besonders ein Wort zu entstellen oder zu verschleudern.“ (PiB 131) Der Wert des Teiles ist der des Ganzen. Einen Mythos deuten nun heißt für Steiner und mit ihm für Canetti, sich Klarheit darüber zu verschaffen, was da steht. Steiner darüber hinaus schrieb „oft Gedichte von Stämmen, mit denen er sich befasste, nieder“ (PiB 131).

Dieses Prüfen der Sache kann auch in der Arbeit der *Aufzeichnungen* gesehen werden. Die Verbindung in Canettis Aphorismus von erstem Teil und zweitem, der durch die Verwandlung hindurch geht, ist diesem mystischen Denken adäquat. Die Verwandlung selbst folgt der Arbeit des Prüfens. Der erste Teil, die Disposition, ist das Wort, das noch geprüft werden muss. Im Gegensatz zur Arbeit am Mythos fehlt hier ein System, das als Referenz dient und das deshalb noch vielmehr das Denken sich zur Bedingung macht. Das Prüfen muss ganz auf ein Denken sich verlassen, das ohne Zweifel darum weiß, dass dem geprüften Ding eine Wahrheit innewohnt, die es ans Tageslicht zu holen gilt. Es erscheint als „religiöses Verhältnis zum Wort als einem Mittel der Wirklichkeitsoffenbarung“²¹⁶. Doch gleich dem Herantasten Franz Steiners, dem Niederschreiben von Wörtern, weiß auch Canetti um das Geheimnis der sinnlichen Verwandtschaft der Wörter. Dass diese eine gesellschaftliche ist, wird von Canetti an keiner Stelle benannt. Wohlweislich hat Canetti darüber sich ausgeschwiegen.

In dem kurzen Essay über Konfuzius schreibt Canetti von einem seiner wichtigen chinesischen Denker: „Die Zögerung, die Überlegung, die Zeit *vor* dem Wort ist alles, aber auch die Zeit danach.“ (KisG²¹⁷ 200) Es komme an „auf das Einsinken des Wortes, das seine Verantwortung sucht.“ (KisG 200) Nur das richtige Wählen der Worte hat Gewicht und ist

²¹⁶ Bollacher, Martin: *Mundus liber*. Zum Verhältnis von Sprache und Judentum bei Elias Canetti. In: *Die Lesbarkeit der Welt*. Elias Canettis Anthropologie und Poetik. Hrsg. v. Stefan H. Kaszynski. Poznan: Wydawnictwo Naukowe UAM 1984, S. 47 – 67; hier: S. 51.

²¹⁷ Canetti, Elias: *Konfuzius in seinen Gesprächen* (1971). In: *Ders.: Das Gewissen der Worte*. Essays. Frankfurt am Main: Fischer 1981, S. 200 – 206.

aussagekräftig. Weniger die sinnliche Dimension des Wortes ist es, die primär hervortreten soll beim Abwägen der Worte. Deshalb beschreibt Canetti das Wort als eines, das seine Verwandlung sucht. Es ist das Prüfen der Worte auf ihre Wahrheit hin, ob sie, wenn sie in ein Sinnliches übersetzt wären, tatsächlich ihre Richtigkeit haben. Denn die Ahnung, die ein Wort transportiert, auf die kommt es an. Das mystische Wesen liegt weiterhin in der Verbindung zu dieser mystisch-sinnlichen Dimension, die nur vermittelt über Denken wahrgenommen werden kann. Es käme darauf an, das Wort zu fühlen in seinem Anderem, in dem Zustand, da das Wort Gottes unmittelbar und sinnlich ist, unmittelbare Wahrheit. Religion in letzter Instanz ist der Versuch desselben Problems gewahr zu werden. Wenn die Ahnung von der besseren Welt zur Sicherheit wird, ohne dass je eine Person davon sich einen Begriff machen könnte, dann erfolgt die Annäherung dahin metaphorisch, in der Sprache der Andeutung, symbolisch. Das Unbestimmte wird mit Inhalten gefüllt, das diese Ahnung vermitteln soll. Die großen Welten der Religionen, die Engelwelten und Kosmen zeugen davon; ebenso die Mythen aller Völker, auf die es Canetti ankommt. Diese Gebilde sprechen allesamt von einer Wahrheit, ohne sie je zu erfahren.

Gleichsam im Wort spielt selbiges für Canetti und die Kabbalisten sich ab. Jedes Wort trägt die Ahnung von diesem Anderen in sich, das sich nicht begrifflich fassen lässt. Das Nachdenken, die Zeit, die Canetti mit Konfuzius stark macht, um das Wort zu begreifen, ist dieses Eintauchen in die Mannigfaltigkeit an Inhalten, die nur auf das Eine hinweisen, auf das es ankommt. Im Aphorismus ist der erste Teil immer ein bestimmtes Wort; und der zweite Teil kehrt sprachlich hervor, welche Logik sich in ihm finden ließe. Den systemischen Kern, nach dem das Wort sich entfaltet, gilt es zu dechiffrieren. Die aufgefundene Wahrheit wird neuerlich metaphorisch dargestellt.

Er ist klug wie ein *Rad*. (DFP²¹⁸ 8)

Die nachgestellte Disposition ist das Wort ‚Rad‘. Die metaphorische Ausbeute liegt im ‚Klug-Sein‘. Das Sinnlose soll bedeutend werden und ist es, wenn das Wort ‚Rad‘ lange genug gedreht und gewendet wird. Im Wort ‚Rad‘ liegt symbolisch eingeschlossen der Schlüssel zur Klugheit, so will es das mystische Verständnis.

Canetti steht mit diesem Vorgehen nicht alleine da, und seine Technik müsste deshalb keineswegs aus der jüdischen Mystik hergeleitet werden, alleine sie erklärt den geheimen Wunsch dahinter und die Logik. Paul Celans Gedichte müssen ähnlich aufgeschlüsselt werden. Sein Gedicht steht nicht für etwas ein, sondern vermittelt nur. Er selbst sagte, wenn er damit konfrontiert wurde, dass seine Gedichte unverständlich seien: „Lesen Sie! Immerzu lesen, das

²¹⁸ Canetti, Elias: Die Fliegenpein. Aufzeichnungen. Frankfurt am Main: Fischer 1995.

Verständnis kommt von selbst.“²¹⁹ Das sollte nur zu ernst genommen werden für Celan genauso wie für Canetti. Hartnäckig sei daran festzuhalten, so Wolfgang Emmerich, „dass der Leser Celanscher Gedichte ihnen nur dann gerecht wird, wenn er ihre Fremdheit akzeptiert.“²²⁰ Diesem Axiom unterliegt, dass das Wort selbst erzählt und nicht bedeutet, dass es verweist auf anderes, das es zu hören gilt im immer neuerlichen Sich-drauf-Einlassen. Peter Szondi hat diesen Aspekt stark gemacht. Er betont vor allem die Disposition Celanscher Gedichte, „dass der Leser in einen Kontext geführt wird, den er nicht kennt, und in dem er dennoch wie jemand behandelt wird, der ihn kennt“²²¹. Das ist auch das Verfahren Canettis. Deshalb etwa – das sei das Ärgerliche an Canetti, schreibt Peter Matt – beweist Canetti nie, „was er behauptet. Er weigert sich nicht nur zu beweisen, er denkt gar nicht daran.“²²² Schlicht wäre zu erwidern, dass es unmöglich ist, es zu beweisen, es ließe sich nur prüfen. Aber dieses Prüfen hätte sich zu vollziehen ganz im Sinne der kabbalistischen Methode, so wie es auch in den *Aufzeichnungen* vorgeführt ist, als Projekt des Prüfens.

Daniel Daugherty schreibt: „Eigentlich misstraute Canetti der epistemologischen Rationalität, ja dem Verstand überhaupt, der Erfahrung beschränkt. Man erlebt und weiß mehr als das, was sich begreifen lässt.“²²³ Ganz in diesem Sinne funktionieren die Aphorismen Canettis. Es ist nicht auszumachen, was aus dem Wort herausgeholt wird, es lässt sich nur verzeichnen, dass es eine Sache ist, die ihm immanent ist und die gegen die gesellschaftliche Praxis sich stellt. Denn letztlich ist das Geheimnis, dass es die Zeit des langen Nachdenkens ist, die dem Wort nicht Bedeutung, aber Sinn verleiht. Verstehen funktioniert auf eine eigentümliche Weise, von der nur die ‚Wissenschaft der Kabbala‘ sagen kann, was denn im Verstehen eigentlich passiert. Auch der Kabbalist liest immer neu den Urtext, weil er weiß, dass jedes Wort nur auf eine Bedeutung verweist und selbst nie eine ist. Was er endlich verstanden hat, darüber lässt nichts sich sagen.

Dieses Programm kann als eine bestimmte Sprachkritik verstanden werden, die darauf sich besinnt, dass ein Wort nicht einfach Bedeutung habe, sondern dass dem Wort erst wieder Bedeutung gegeben werden muss. Die Sprachkritik Canettis ist eine positive. Sie will Bedeutung vermitteln und stützt sich umso vehementer auf die Vermittlung, je mehr sich die Einsicht aufdrängt, dass über die gewonnene Bedeutung nichts sich sagen lässt. Das Wort will

²¹⁹ Zitiert nach: Emmerich, Wolfgang: Paul Celan. Reinbek: Rowohlt 1999 (= rowohlts monographien), S. 11.

²²⁰ Ebd., S. 18.

²²¹ Szondi, Peter: Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts. In: Ders.: Schriften II. Hrsg. v. Jean Bollack u. Henriette Beese. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978 (= stw 220), S. 345 – 389; hier: S. 346.

²²² Matt: Die verwandten Widersacher 2007, S. 55.

²²³ Daugherty: Die Faust im Wappen 2011, S. 147.

dadurch mehr sein als Floskel, indem ein Radius um es aufgespannt wird, der zumindest dieses Mehr verspricht, das dem Wort abhandengekommen ist.

Das ‚Rufen‘ und die Namen:

Der Gegenspieler des Wortes ist der Name. Martin Bollacher schreibt, „dass Canetti die Spannung zwischen ‚Namen‘ und ‚Bedeutung‘ zum wichtigsten Baustein seiner Schreibweise gemacht hat“.²²⁴ In der Spannung der Beziehung zum Namen ist die Tragweite der Namensgebung in Canettis Schreiben zu spüren.

Ich will den Namen der Odyssee nachgehen und ihre Ursprünge in mir finden. (DGdU 38)

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. (DGdU 83)

Wie *intakt* ist ein Mensch, dessen Namen niemand kennt. (DGdU 92)

Man braucht Namen, an denen man nicht mäkelte, nichts braucht man mehr. (DGdU 140)

Die Namen der Musikinstrumente sind ein Zauber für sich. Gäbe es nichts anderes, das von uns benannt ist, wir müssten über uns staunen. (DFP 8)

Das Benennen ist der große und ernste Trost des Menschen. (DFP 12)

Man braucht einen sehr großen Schatz an fremden Namen, nach deren Sinn man nicht einmal fragen möchte. (DFP 16)

Einer, der noch im Sterben Vokabeln lernt. (DFP 33)

Der Name ist die Abwehr der Menschen und mit ihm beginnen sie gegeneinander Schrecken um sich zu verbreiten. (DFP 53)

Sein Traum, dass die Namen allein leben und alles Lebende ist nur ein Traum der Namen. (DFP 62)

Einer, den Namen *schmerzen*, nicht nur die der Zeitgenossen. (DFP 93)

Canetti nimmt an, gleich dem grundlegenden Theorem der Kabbalisten, dass der Einblick in die Ursprache verloren ist. Aus dem Jahr 1942 entstammt eine der wichtigsten Aufzeichnungen. Diese Aufzeichnung ist auch der von der Literaturwissenschaft am meisten gedeutete Aphorismus. Er dreht sich um den Babel-Mythos:

Die Tatsache, dass es verschiedene Sprachen gibt, ist die unheimlichste Tatsache der Welt. Sie bedeutet, dass es für dieselben Dinge verschiedene Namen gibt; und man müsste daran zweifeln, dass es dieselben Dinge sind. Hinter aller Sprachwissenschaft verbirgt sich das Bestreben, die Sprachen auf *eine* zurückzuführen. Die Geschichte vom Turm zu Babel ist die Geschichte des zweiten Sündenfalls. Nachdem die Menschen ihre Unschuld und das ewige Leben verloren hatten, wollten sie kunstvoll

²²⁴ Bollacher: Zum Verhältnis von Sprache und Judentum bei Elias Canetti 1984, S. 56.

bis in den Himmel wachsen. Erst hatten sie vom falschen Baum genossen, jetzt erlernten sie eine Art und Weise und wuchsen stracks hinauf. Dafür wurde ihnen das genommen, was sie nach dem ersten Sündenfall noch behalten hatten: die Einheitlichkeit der Namen. Gottes Tat war die teuflischste, die je begangen wurde. Die Verwirrung der Namen war die Verwirrung seiner eigenen Schöpfung, und es ist nicht einzusehen, wozu er überhaupt noch etwas aus der Sintflut rettete. (DPdM 16f)

Josef Fürnkäs schreibt, dass der zweite Sündenfall, „die ‚Verwirrung der Namen‘ nach dem Turmbau zu Babel, für Canetti den göttlichen Skandal *par excellence*“ darstelle.²²⁵ Die Schöpfung Gottes ist von nun an den Menschen nicht mehr einsichtig, weil jeder Name ein Falsches bezeichnet. Das Bemühen Canettis kann zwar nicht mit dem Bemühen der Kabbalisten gleichgesetzt werden, die weiterhin auf der Suche nach der richtigen Deutung der Welt aus sind. Canetti vielmehr interessiert sich für den Zerfall und für jede Möglichkeit danach, überhaupt noch Bedeutung transportieren zu können. „In Babel aber ging die eine Ontologie oder Theologie verloren; statt des einen Grundes gab es von nun an so viele Gründe wie es Sprachen und Kulte gibt“²²⁶. Mit dem Verschwinden der ‚Einheitlichkeit der Namen‘ wird die Benennung selbst zur Aporie. „[L]etztlich konnte sich jedes Individuum eine Letztbegründung zurechtlegen“²²⁷.

Die Benennung im Sinne Canettis, die nicht mehr auf Gott sich berufen kann, bleibt verhaftet im Einzelnen und wird zur Gegenwahrheit im Ganzen, weil sie ganz ohne Universalanspruch auskommen muss. Sie ist, so ließe sich formulieren, naive Aneignung im Alltäglichen. Dieses zutiefst animistische Projekt, das geistig abwehrt, ohne materiell etwas zu verändern, erschafft Eigenleben, das man in der Benennung gegen die Realität stellt. Ähnlich ist die Meinung der Kabbalisten, es stehe die „Stufe des göttlichen Wirkens [...] dem Menschen am nächsten“²²⁸. Als nicht göttliche ist sie allerdings nur Magie und unecht. So ist auch die naive Namensgebung für Canetti trügerisch und deshalb ein fragiles Gebilde, das zerbricht, wenn es der Situation entnommen wird, der es entstammt. Dann verliert es die besondere Eigenschaft, die es temporär gedanklich hat und wird als Gegenwahrheit zur leeren Hülse. Dass Canetti deshalb versucht, jeden Gegenstand so zu fassen, wie er in dieser einen Situation war, ist aus dieser Einsicht zu verstehen. Andere Erkenntnis wäre, so lässt sich im Sinne Canettis sagen, verantwortungslos.

Das Ausklammern der Instanz eines Gottes verkennt, dass dem Ding ein Mehr innewohnt als der bloßen Erscheinung. Dagegen sträubt sich Canetti, der um das Bewusstsein der Dinge und Worte weiß und mit dem Wissen darum auch, dass je nach Zeitalter ein anderer Inhalt sich an

²²⁵ Vgl.: Fürnkäs: *Geschichte oder Tradition?* 1997, S. 77.

²²⁶ Daugherty: *Die Faust im Wappen* 2011, S. 157.

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Scholem: *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen* 1980, S. 236.

der Oberfläche präsentiert. Das verbindet ihn mit der Tätigkeit der Kabbalisten, die die Tradition immer aufs Neue deuten müssen, weil die Vermittlung zum Wort sich ständig ändert. „Der Schriftgelehrte ist es, der die Offenbarung [Wort Gottes, Tora] nicht mehr als etwas Einmaliges, fest Umrissenes, sondern als etwas unendlich Fruchtbare ergreift, das aufgedigert und umgedigert werden will“²²⁹. Die Deutung der Schrift muss stetig aktualisiert werden, so dass nicht der erstarrte Text der Tora selbst für sich gedeutet werden kann: „nicht das System, sondern der Kommentar ist die legitime Form, unter der die Wahrheit entwickelt werden kann.“²³⁰ Kommentar meint hier die mündliche Überlieferung der Tora, die historische Tradition. Sie bringt stets neue Deutungen hervor, die sich durchaus widersprechen können. Im messianischen Zeitalter wird sich zeigen, dass sie alle trotzdem stimmig waren.

Canettis Interpretation des Wortes unterliegt diesem Denken. Das Wort kann alleine auf die bestehenden Verhältnisse der Jetztzeit hin untersucht werden, jede ontologische Deutung wäre eine Verfehlung. Deshalb setzt Canetti geschichtlich nicht einen Ursprung, sondern legt sich Fixpunkte in Form von Mythen fest, in denen das Wort auf andere Weise sich entfaltet und zur Gegenwahrheit wird. Eine tatsächliche oder eigentliche Deutung ist unmöglich, alleine diese Deutung würde erfahren werden, wenn die Welt sich kehrt zur Utopie; wenn das Wort unmittelbar und sinnlich von Gott wahrgenommen werden könnte.

Diese Denkfigur, die notwendig die Gottinstanz reflektiert, ist dennoch eine atheistische. Jüdisches Denken und jüdische Mystik zeichnet aus, dass die Reflexion auf die reale Welt die Voraussetzung dafür ist, die Schrift überhaupt erst verstehen zu können. Denn gerade aufgrund der Annahme der ‚Verwirrung der Namen‘, die nachgerade alleine noch einen vermittelten Zugang zur Tora zulässt, setzt die Reflexion auf das Bestehende voraus. Folglich wird „das Bekenntnis zum Judentum durch die Kenntnis der realen Welt nicht beeinträchtigt“²³¹ und umgekehrt wird die jüdische Glaubenswelt für Nichtgläubige, wie z.B. Elias Canetti, attraktiv. So schreibt Herwig Gottwald, Canetti suche „nach Möglichkeiten und Ebenen des Fortlebens der ‚Götter‘, der in ihnen symbolisierten mythischen und metaphysischen Strukturen.“²³² Die Trennung von Name und Ding wird in diesem Denken evident, nämlich dass Oberflächenstrukturen nur die Ahnung von einer ursprünglichen Benennung sind. Nun weil ein Wort ganz unvermittelt mit seinem Namen vertauscht wird, denkt Canetti die profanen Dinge theologisch und deutet sie mystisch. Er will ihnen ihr

²²⁹ Scholem, Gershom: Offenbarung und Tradition als religiöse Kategorie im Judentum. In: Ders.: Judaica 4. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 189 – 228; hier: S. 197.

²³⁰ Ebd., S. 203.

²³¹ Vgl.: Beller: Wien und die Juden 1993, S. 105.

²³² Gottwald: Die Götter nach der Aufklärung 1998, S. 96.

Besonderes zurückgeben, indem er sie öffnet; und er will sie sich aneignen, indem er sie benennt.

So wohnt der Benennung nach Canetti eine Kraft inne, die ihren Vergleich in der jüdischen Mystik findet. Kabbalisten gingen davon aus, dass die Welt eine durch Gottes Wort geschaffene sei, der durch sein Wort hindurch sich und die Welt erschaffe. Zwar sei die Verbindung zur Ursprache Gottes verloren gegangen, der Welt liege dennoch „die verborgene Urwelt der Sprache, die Welt der Namen Gottes“²³³ zugrunde. „Sie sind die schöpferischen Namen, die Gott in die Welt hineinrief, mit denen er sich selber benannte. Das Wirken und Sich-Ausbreiten der geheimen Kraft, die als Same in alle Schöpfung ausgesät ist, wird [...] von der Schrift als Sprache bezeichnet.“²³⁴ Zentral ist die Benennung für Canetti folglich, weil er mit den Kabbalisten annimmt, dass die eigene Welt sich erweitert durch Benennung, indem er Namen in die Welt hineinruft. Dieses ist die sinnliche Logik hinter der mystischen Annahme, dass die Welt an Wertigkeit und Größe zunehme, wenn sie reicher an Attributen wird. Ganz diesem Schema entsprechend nämlich ist das Konzept der Aneignung; dass der Mensch an Wert gewinne, umso mehr Wissen ihn umgebe, umso mehr Namen er in sich aufnehme. So verleihe gerade Canetti Namen sich ein, wie etwa ‚Kraus‘ und ‚Sonne‘ und von diesen „übernimmt er Eigenschaften [...]. So bekommen die Namen bei ihm die Bedeutung einer freien selbstergriffenen Notwendigkeit der Selbstidentifikation“²³⁵, schreibt Penka Angelova.

Über Letzteres, Identität und Namen, hat Walter Benjamin sich Gedanken gemacht. Er sieht im Zeitalter des ‚Hochkapitalismus‘ eine Mode der Individuation, die an Namen²³⁶ sich misst. Man umgebe sich zwar mit Gegenständen (das sind dann gleichsam Namen), die die eigene Spur, das meint in kritischer Absicht: Individualität, unterstreiche. Jedoch, so Benjamin, werden die Gegenstände und damit die Individualität begriffen als das „Futteral des Menschen“²³⁷, das aber die Gegenstände vorführt, „wie im Granit die Natur eine tote Fauna.“²³⁸ Für jeden ersichtlich wird darüber hinaus der „reale oder sentimentale Wert der derart aufbewahrten Gegenstände unterstrichen.“²³⁹ Allerdings sollen die Gegenstände für

²³³ Scholem: Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen 1980, S. 235.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Angelova: Elias Canetti 2005, S. 47.

²³⁶ Es darf in Bezug auf Benjamin ausgeweitet werden, dass wenn Benjamin vom Interieure spricht, von den Gegenständen, die eine Person umgeben, stellvertretend auch von den Namen gesprochen werden kann, mit denen eine Person sich umgibt und die für die Gegenstände stehen. Ich lese die Stelle folglich metaphorischer als sie eigentlich gemeint ist. Siehe: Benjamin, Walter: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. In: Ders.: Gesammelte Schriften Bd. I. 2. Abhandlungen. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991 (= stw 931), S. 509 – 690; hier: S. 548f.

²³⁷ Vgl.: Ebd., S. 549.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Ebd.

sich sprechen, während die Beziehung von Eigentümerin oder Eigentümer und Gegenstand bewusst verwischt wird, „dem profanen Blick des Nichteigentümers entzogen.“²⁴⁰ Es folgt darauf sogleich die Kritik Benjamins daran: „Es hat nichts Befremdendes, dass die Abwehr der Kontrolle, wie sie dem Asozialen zur zweiten Natur wird, im besitzenden Bürgertum wiederkehrt.“²⁴¹

Benjamin legt den Finger vor allem darauf, dass es der sich so inszenierenden Person darauf ankommt, die Beziehung zum Gegenstand zu unterstreichen und gleichzeitig die Spezifik der Beziehung zu verstecken. Der Vergleich am Ende meint, dass die Person gleichzeitig ihrer so angesammelten Individualität zu entwischen sucht, wie sie sie als großen Wert ausstellt. Es möge der Gegenstand oder der Name für sich reden, während das Geheimnis letztlich, wie er zur Eigentümerin oder zum Eigentümer steht, zur Leerstelle wird, die beliebig ausgefüllt werden kann und damit sie oder ihn mythisiert. Mit der Beliebbarkeit der Beziehung wird auch die Kontrolle liquidiert. Das heißt im Konkreten, dass wenn die Person über einen sie umgebenden Gegenstand angefeindet wird, sie ihn notfalls fallen lassen kann.

Eigentümlich für das Denken Canettis nun ist, dass ihm gerade solche Gebilde zum Stachel werden. Seine Aneignung von Gegenständen zu Namen ist eine in letzter Konsequenz. Denn seine Abwehr richtet sich gerade gegen das Geheimnis, das dem Menschen innewohnt und das deshalb auch gar nicht taugen kann zur Mythisierung einer Person. Vielmehr kommt es ihm auf den Gegenstand selbst an, der aber nicht für sich spricht, sondern der erst zum Sprechen gebracht werden muss; was für Canetti heißt, dass er benannt werden muss. Darin unterscheidet er sich von jedem Identitätsdenken, das über Gegenstände oder Namen sich inszeniert. Der Name, der zum Attribut einer Person wird und sie damit individuieren soll, wird für Canetti erst durch das Projekt des ‚Rufens‘ zum tatsächlichen Attribut. Allein die Aneignung, die vom Gegenstand mehr verlangt, als er geben kann, verweist auf eine Individualität, die mehr sein will als Schrulle. Sie erzählt davon, was die oder der Rufende für sich gerne in Anspruch genommen hätte, legt in den benannten Gegenstand das Wollen, das ihn animistisch auflädt und ihn so erst eigentlich zum Namen macht. Temporär wird der Name so zum tatsächlichen Wert, zum sichtlichen Fetisch für die ihn anrufende Person. Der so aufgeladene Name kann sich der Kontrolle nicht entziehen, und ist, so lange er besteht, unweigerlich fixer Bestandteil dieser Person. Die Person selbst besteht im angerufenen Gegenstand, im Namen und dieser steht nicht lapidar und geheimnisvoll für sie.²⁴²

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ Ebd.

²⁴² Die Benennung verzeichnet auch die Wichtigkeit einer Verbindung; so ist die Attraktivität der Benennung z.B. evident in der nahen Beziehung, in der Aneignung von geliebten Menschen. So nennt Canetti seine langjährige Geliebte Marie-Louise von Motesiczky „Muli“ und sie ihn „Pio“. Siehe: Elias Canetti und Marie-Louise von

Der Name folglich ist schon das sich Angeeignete, eine Sicherheit im eigenen Denken, die dennoch immerzu überprüft werden muss. Über das Verhältnis nämlich schreibt Canetti, dass die Verbindung schon aus einer Unsicherheit heraus geboren sei; denn „es ist die Angst, die sich zu ihrer Zerstreung Namen sucht und findet.“ (DaP 95) Dennoch ist es die Namensgebung, die einen Gegenstand erst lebendig macht. Hinter der Namensfindung versteckt sich dieser für Canetti eigentümlich Aneignungsprozess des ‚Rufens‘, das in den Gegenstand eindringende und ihn fetischisierende Denken. „Die Sinnfindung in einer anscheinend sinnlosen Welt ist für Canetti im Wort, in der Benennung, in dieser göttlichen Gabe des Menschen zu suchen.“²⁴³ Nur zerfällt ihm der Name augenblicklich, wenn ihm die spezielle anrufende Beziehung verloren geht, die nur dann eine von Dauer wäre, wenn sie universal Geltung beanspruchen könnte; folglich wenn Gott den Dingen Leben einhauchen würde, damit die besondere allgemeine Beziehung sein könnte, weil anstatt eines Fetisches, dann eine reale Bedeutung entstünde, die für jeden einsichtig wäre und nicht allein derjenigen Person, die einen Gegenstand für sich benennt. Dass hingegen der Verbindung von Name und Bezeichnetem ein so prekäres Verhältnis innewohnt, das auf Verminderung von Angst beruht, macht die Namensgebung gleichsam zur Lüge. Sie ist ein temporäres Gebilde, das zerbricht, wenn die denkende Person sich neuerlich dem Problem annimmt. Durch die ‚Verwirrung der Namen‘ ist schließlich jede Sicherheit im Denken verwerflich.

In einem späteren Aphorismus nimmt Canetti neuerlich Stellung zum Babel-Mythos:

Bei der Verwirrung zu Babel hat Gott sich verrechnet. Sie sprechen jetzt alle dieselbe Taktik. (DFP 14)

Er reflektiert hier das Problem der Benennung auf einem neuen Niveau. Die ungefähr vierzig Jahre später entstandene Aufzeichnung (Babel-Mythos) nimmt die Auswirkungen neuerlich in den Fokus, versucht aber die geschichtliche Reaktion auf die ‚Verwirrung der Namen‘ zu fassen. Denn anstatt dass die Menschheit sich des Problems überhaupt bewusst worden wäre, hat sie sich damit bewusstlos abgefunden und einfach weiter gemacht. Einem Verstehen wurde so praktisches Handeln gegenüber gestellt, das besagt, dass es auch so funktioniere. Man habe sich zu befassen mit dem, was ihr präsentiert wird. Folglich Taktik; das meint, sich zu verlassen auf die Gegebenheiten, ganz gleich, ob sie in ihrer Verfasstheit stimmen oder falsch sind, ob die Namen Richtiges bezeichnen oder nicht. Wie bei Benjamin beschrieben, soll der Menschheit jeder Gegenstand individuelles Attribut sein. Der neue Glaube, der sich so keine Gedanken mehr zu machen braucht über die Anwesenheit Gottes – und mit ihm die

Motesiczky: Liebhaber ohne Adresse. Briefwechsel 1942-1992. Hrsg. v. Ines Schlenker u. Kristian Wachinger. München: Carl Hanser 2011.

²⁴³ Angelova: Elias Canetti 2005, S. 87.

Anwesenheit von mannigfaltiger Bedeutung – in all den Dingen und jedem einzelnen Ding, richtet sich fortan auf den Vertrag zu den Dingen, ohne dass er sich je über diese Beziehung im Klaren wäre. Ding und Name fallen so in eins, ohne dass sie im Gebrauch je identisch wären. So sei Klarheit der Sprache darin gegeben, dass man eine einfache Sprache verwende. Hingegen kommen dem Wort im alltäglichen Gebrauch so viele Bedeutungen zu, dass es für vieles stehen könnte und so jeder Exaktheit entbehrt. Ein Wort sei schon Name. Canetti kritisiert und schreibt einmal über diesen neuen Glauben:

Kannst du Worte finden, die einfach genug sind, ohne zu verheißen? (DGdU 100)

Weil das einfache Wort schon ungemein viele Bedeutungen hat, wirkt das konventionelle Sprechen schon prophetisch, weil es in der Vieldeutigkeit zum Orakelspruch verkommt, der alles das zu sagen scheint, was man hören will.

Neuerlich mag eine Episode mit Hermann Broch das Problem verdeutlichen. James Joyce, die größte Autorität für Broch, beurteilte mit einem wenig originellen Spruch die Lesung Canettis, der es ihm daraufhin übel nahm. Broch hingegen meinte „es zeige, dass ihn [Joyce] da etwas getroffen habe. Er habe sich mit dieser Antwort preisgegeben. Einer Dummheit sei Joyce nicht fähig.“ (DAS 174) Broch weiter

wandte den Satz hin und her und versuchte sich mit verschiedenen Deutungen. Er gefiel sich in ihrer Widersprüchlichkeit und als ich ihm vorhielt, dass er diesen banalen und ganz und gar unwichtigen Satz als Orakelspruch behandelte, stimmte er ohne Zögern zu, das sei er doch, ja, das sei ein Orakelsatz und versuchte sich in weiteren Deutungen. (DAS 174)

Canetti zeigt in diesem autobiographischen Gleichnis, wie fragil alles wird, wenn das Denken sich auf keine Grundsätzlichkeit mehr beruft. Entweder ist das Wort alles oder nur Erstarrtes. Wer folglich nicht sich darauf einlässt, dass jedes Wort bereits als Benanntes daherkommt, die Person wird auch so frei sich fühlen, das Wort wild zu öffnen, es sich anzueignen ohne jede vorangehende Besinnung darauf. Die Beziehung ist dann gerade jene taktische, wie sie von Benjamin beschrieben wird. Je nach Lust und Laune ist sie einmal das und dann das andere. Gegen diese Taktik geht Canetti an. Die *Aufzeichnungen* sind ihr Gegenstück. Sie besinnen sich auf das Wort, das zuerst in seiner Mannigfaltigkeit geprüft und anschließend gegen die konventionelle Tätigkeit geöffnet wird und letztlich gegen die Benennung angeht, die das Wort neuerlich einem Allgemeinen überantwortete.

Überhaupt richtet sich das gesamte Projekt Canetti gegen Taktik. Was mit einer Kritik an Kafka beginnt, ist ein komplettes Programm, sich vor Taktik zu schützen. Der Fluss des Denkens oder Phantasierens soll nicht dorthin eilen, wohin er von sich aus will, denn das hieße, sich auf Worte zu verlassen, die den Fluss bedeutend machen. Das hieße gleichsam,

den Dingen zu enteilen – wie das Verfahren der Psychoanalytikerinnen und Psychoanalytiker –, sich ihrer Stimme zu entledigen und ihnen die Möglichkeit auf Verwandlung grundsätzlich abzusprechen. Der unreflektierte Vertrag zum Wort geht diesem Schreiben voraus und nimmt es von vorne herein unkritisch als identisch mit dem Namen an. Dagegen steht Canettis Schreiben, das vom Vertrag zwischen einer Person und einem Wort bzw. Name weiß. Dieses identitäre Gebilde soll nicht etwas Unbestimmtes verheißen, sondern es soll zu einem Bestimmten verwandelt werden, zu einem Namen werden, der aufgefüllt ist mit spezieller Bedeutung und so die denkende Person bescheint und individuiert. Das ist die ungemein ernste Angelegenheit des ‚Rufens‘, die animistische Aufladung des Gegenstands. Das eigene Denken soll in ihn eingehen und im Gegenstand wirken, gleichwohl die Tätigkeit als magische eine Illusion bleibt. Aber kurzfristig freut sich das Denken, und mit ihm Elias Canetti, dass tatsächlich mehr sein könnte, als jetzt in der Welt ist. Die Ahnung, dass es eine Welt geben könnte, in der Denken zum Hebel allen Tuns werde, ist für Canetti Freude genug: wenn das in die Welt-hinein-Rufen, das Benennen der Dinge Wirklichkeit werden könnte, wenn Animismus reale Konsequenzen hätte. Die Fülle des Werks Canetti, das zuweilen als mit Bedeutung aufgeblasen scheint, ist diesem mystischen Denken verschuldet, das um das Mehr weiß, das eben jene Ahnung transportiert. Elias Canettis Werk trägt in jedem Satz diese Ahnung von Messianismus und Utopie, die Ahnung von einer Welt, in der die Dinge aus eigenem Antrieb dem Denken des Menschen folgen.

Siglen:

DaP	Der andere Prozess. Kafkas Briefe an Felice
DAS	Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937
DBdD	Der Beruf des Dichters
DeB	Das erste Buch: Die Blendung
DFP	Die Fliegenpein. Aufzeichnungen
DGdU	Das Geheimherz der Uhr. Aufzeichnungen 1973-1985
DgZ	Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend
DFiO	Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931
DmdgP	Dialog mit dem grausamen Partner
DnKK	Der neue Karl Kraus
DPdM	Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972
DSvM	Die Stimmen von Marrakesch. Aufzeichnungen nach einer Reise
GB	Georg Büchner. Rede zur Verleihung des Georg Büchner-Preises
KisG	Konfuzius in seinen Gesprächen
KKsW	Karl Kraus, Schule des Widerstands
MuM	Masse und Macht
OZ	Der Ohrenzeuge. Fünfzig Charaktere
PiB	Party im Blitz. Die englischen Jahre
RunW	Realismus und neue Wirklichkeit
TdLA	Tolstoi, der letzte Ahne

Primärtexte von Elias Canetti:

Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937. Frankfurt am Main: Fischer 1988.

Das Geheimherz der Uhr. Aufzeichnungen 1973-1985. Frankfurt am Main: Fischer 1990.

Das Gewissen der Worte. Essays. Frankfurt am Main: Fischer 1981.

- Karl Kraus, Schule des Widerstands (1965), S. 42 – 53.
- Dialog mit dem grausamen Partner (1965), S. 54 – 70.
- Realismus und neue Wirklichkeit (1965), S. 71 – 76.
- Der andere Prozess. Briefe an Felice (1968), S. 77 – 165.
- Konfuzius in seinen Gesprächen (1971), S. 200 – 206.
- Tolstoi, der letzte Ahne (1971), S. 207 – 214.
- Georg Büchner. Rede zur Verleihung des Georg Büchner-Preises (1972), S. 223 – 234.
- Das erste Buch: Die Blendung (1973), S. 235 – 246.
- Der neue Karl Kraus (1974), S. 247 – 271.
- Der Beruf des Dichters (1976), S. 272 – 283.

Der Ohrenzeuge. Fünfzig Charaktere. Frankfurt am Main: Fischer 1983.

Die Blendung. Frankfurt am Main: Fischer 1965.

Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931. Frankfurt am Main: Fischer 1982.

Die Fliegenpein. Aufzeichnungen. Frankfurt am Main: Fischer 1995.

Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend. Frankfurt am Main: Fischer 1979.

Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972. Frankfurt am Main: Fischer 1976.

Die Stimmen von Marrakesch. Aufzeichnungen nach einer Reise. Frankfurt am Main: Fischer 1980.

Masse und Macht. Frankfurt am Main: Fischer 1980.

Party im Blitz. Die englischen Jahre. Hrsg. v. Kristian Wachinger. Frankfurt am Main: Fischer 2005.

Elias Canetti und Marie-Louise von Motesiczky: Liebhaber ohne Adresse. Briefwechsel 1942-1992. Hrsg. v. Ines Schlenker u. Kristian Wachinger. München: Carl Hanser 2011.

Elias Canetti/Veza Canetti: Briefe an Georges. Hrsg. v. Karen Lauer u. Kristian Wachinger. Frankfurt am Main: Fischer 2009.

Elias Canetti: Über Tiere. Hrsg. v. Sven Hanschek. München: Carl Hanser 2002.

Literatur:

Adorno, Theodor W.: Aufzeichnungen zu Kafka. In: Ders.: Gesammelte Schriften Bd. 10.1. Kulturkritik und Gesellschaft I. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u.a. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (= stw 1710), S. 254 – 287.

Adorno, Theodor W.: Die Wunde Heine. In: Ders.: Gesammelte Schriften Bd. 11. Noten zur Literatur. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u.a. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (= stw 1711), S. 95 – 100.

Adorno, Theodor W.: Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. In: Ders.: Gesammelte Schriften Bd. 14. Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u.a. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (= stw 1714), S. 169 – 436.

Adorno, Theodor W.: Gegen den Muff. In: Ders.: Gesammelte Schriften Bd. 20.2. Vermischte Schriften II. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u.a. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (= stw 1720), S. 496 – 497.

Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften Bd. 12. Philosophie der neuen Musik. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u.a. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (= stw 1712).

Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft. In: Ders.: Gesammelte Schriften Bd. 10.1. Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u.a. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (= stw 1710), S. 11 – 30.

Adorno, Theodor W.: Skoteinos oder Wie zu lesen sei. In: Ders.: Gesammelte Schriften Bd. 5. Zur Metakritik der Erkenntnis. Drei Studien zu Hegel. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u.a. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (= stw 1705), S. 324 – 375.

Améry, Jean: Werke Bd. 4. Charles Bovary, Landarzt. Aufsätze zu Flaubert und Sartre. Hrsg. v. Hanjo Kesting. Stuttgart: Klett-Cotta 2006, S. 7 – 186.

Angelova, Penka: Das Konzept von Geschichte und Mythos bei Elias Canetti. In: Die Massen und die Geschichte. Hrsg. v. Ders. St. Ingbert: Röhrig 1998 (= Schriftenreihe der Elias Canetti Gesellschaft Bd. 2), S. 55 – 85.

Angelova, Penka: Elias Canetti. Spuren zum mythischen Denken. Wien: Paul Zsolnay 2005.

Angelova, Penka: Vorläufer der Kulturwissenschaften: Musil, Canetti, Broch. In: Österreichische Literatur zwischen den Kulturen. Hrsg. v. Iris Hipfl u. Raliza Ivanova. St. Ingbert: Röhrig 2008 (= Schriftenreihe der Elias Canetti Gesellschaft Bd. 4), S. 155 – 172.

Baumann, Gerhard: Atemzüge der Schrift. Die „Aufzeichnungen“ von Elias Canetti. In: Ders.: Erschriebene Welt. Versuche zur Dichtung. Freiburg: Rombach 1988 (= Rombach Wissenschaft. Reihe Litterae), S. 43 – 59.

Beller, Steven: Geschichte Österreichs. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2006.

Beller, Steven: Was nicht im Baedeker steht: Juden und andere Österreicher im Wien der Zwischenkriegszeit. Wien: Picus 2008 (= Wiener Vorlesungen im Rathaus Bd. 136).

Beller, Steven: Wien und die Juden 1867–1938. Übers. aus dem Englischen v. Marie Therese Pitner. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1993 (= Böhlau zeitgeschichtliche Bibliothek Bd. 23).

Benjamin, Walter: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. In: Ders.: Gesammelte Schriften Bd. I. 2. Abhandlungen. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991 (= stw 931), S. 509 – 690.

Bollacher, Martin: Canetti und das Judentum. In: „Ein Dichter braucht Ahnen“. Elias Canetti und die europäische Tradition. Hrsg. v. Gerald Stieg u. Jean-Marie Valentin. Bern: Peter Lang 1997 (= Jahrbuch für internationale Germanistik, Reihe A, Kongressberichte Bd. 44), S. 37 – 48.

Bollacher, Martin: Mundus liber. Zum Verhältnis von Sprache und Judentum bei Elias Canetti. In: Die Lesbarkeit der Welt. Elias Canettis Anthropologie und Poetik. Hrsg. v. Stefan H. Kaszynski. Poznan: Wydawnictwo Naukowe UAM 1984, S. 47 – 67.

Boose, Irene: Die Fremdheit des Anderen. Canettis Poetik des Paradoxen: Eine Form „jüdischen Denkens“. In: Die Massen und die Geschichte. Hrsg. v. Penka Angelova. St. Ingbert: Röhrig 1998 (= Schriftenreihe der Elias Canetti Gesellschaft Bd. 2), S. 141 – 156.

Broch, Hermann. Kommentierte Werkausgabe, 13 Bde. Hrsg. v. Paul Michael Lützeler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976-1980.

Daugherty, Daniel: Die Faust im Wappen. Elias Canettis Suche nach dem „wahren Wort“. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011.

Debus, Friedhelm: Name und Mythos. Elias Canetti als Beispiel. In: Deutsche Sprache in Raum und Zeit. Festschrift für Peter Wiesinger zum 60. Geburtstag. Hrsg. v. Peter Ernst u. Franz Patocka. Wien: Edition Praesens 1998, S. 347 – 362.

Dobijanka-Witczakowa, Olga: Einige Gedanken über Canettis Rede „Der Beruf als Dichter“. In: Die Lesbarkeit der Welt. Elias Canettis Anthropologie und Poetik. Hrsg. v. Stefan H. Kaszynski. Poznan: Wydawnictwo Naukowe UAM 1984, S. 11 – 19.

Durzak, Manfred: Ein kanonischer Text? Der Blick in die eigene Vergangenheit in Canettis „Die Stimmen von Marrakesch“. In: Kanon und Text. In interkulturellen Perspektiven: „Andere Texte anders Lesen“. Hrsg. v. Michaela Auer u. Ulrich Müller. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz 2001 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik), S. 455- 464.

Eggenberger, Christoph: Zu Elias Canettis Aufzeichnungen. In: Die Teile und das Ganze. Bausteine der literarischen Moderne in Österreich. Hrsg. v. Bernhard Fetz u. Klaus Kastberger. Wien: Paul Zsolnay 2003, S. 198 – 206.

Ekelung, Lena: Im Schrittempo des Flaneurs. Elias Canetti im jüdischen Viertel von Marrakesch. . In: Interkulturalität und Intertextualität. Elias Canetti und Zeitgenossen. Hrsg. v. Maja Razbojnikova-Frateva u. Hans-Gerd Winter. Dresden: Thelem 2007 (= Jahrbuch der Germanistik in Bulgarien), S. 185 – 193.

Emmerich, Wolfgang: Paul Celan. Reinbek: Rowohlt 1999 (= rowohlts monographien).

Fletscher, Justus: Fragment. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 2. Hrsg. v. Karlheinz Barck u.a. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, S. 551 – 588.

Freud, Sigmund: Der Dichter und das Phantasieren. In: Ders.: Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler. Frankfurt am Main: Fischer 2008, S. 29 – 40.

Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. Frankfurt am Main: Fischer 2007.

Freud, Sigmund: Jenseits des Lustprinzips. In: Ders.: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 2007, S. 191 – 249.

Freud, Sigmund: Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker. Frankfurt am Main: Fischer 2007.

Frühwald, Wolfgang: Spuren der Antike. Zu Elias Canettis Buch *Der Ohrenzeuge. Fünfzig Charaktere*. In: Elias Canetti als Leser. Hrsg. v. Gerhard Neumann. Freiburg i.B.: Rombach 1996 (= Rombach Wissenschaft. Reihe Litterae Bd. 22), S. 59 – 76.

Fürnkäs, Josef: Geschichte oder Tradition? Die Gegenwart des Vergangenen bei Elias Canetti. In: „Ein Dichter braucht Ahnen“. Elias Canetti und die europäische Tradition. Hrsg. v. Gerald Stieg u. Jean-Marie Valentin. Bern: Peter Lang 1997 (= Jahrbuch für internationale Germanistik, Reihe A, Kongressberichte Bd. 44), S. 61 – 81.

Golec, Janusz: „Das Gewissen der Worte“. Zu den Essays von Elias Canetti. In: Feuilleton – Essay – Aphorismus. Nicht-fiktionale Prosa in Österreich. Hrsg. v. Sigurd Paul Scheichl. Innsbruck: IUP 2008 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe Bd. 71), S. 219 – 226.

Golec, Janusz: Sprache aus dem Verlust und der Bedrohung. Konstruktionen in Elias Canettis Autobiographie. In: Ders.: Jüdische Identitätssuche. Studien zur Literatur im 19. Und 20. Jahrhundert. Lublin: Wydawnictwo UMCS 2009, S. 121 – 134.

Göpfert, Herbert G., Zu den „Stimmen von Marrakesch“. In: Die Lesbarkeit der Welt. Elias Canettis Anthropologie und Poetik. Hrsg. v. Stefan H. Kaszynski. Poznan: Wydawnictwo Naukowe UAM 1984, S. 135 – 150.

Görbert, Johannes: Poetik und Kulturdiagnostik. Zu Elias Canettis *Die Stimmen von Marrakesch*. St. Ingbert: Röhrig 2009 (= Schriftenreihe der Elias Canetti Gesellschaft Bd. 6).

Gottwald, Herwig: Die Götter nach der Aufklärung. Zu Canettis Arbeit am Mythos. In: Die Massen und die Geschichte. Hrsg. v. Penka Angelova. St. Ingbert: Röhrig 1998 (= Schriftenreihe der Elias Canetti Gesellschaft Bd. 2), S. 87 – 114.

Hamm, Peter: „Ohne geliehene Leben hält niemand es aus“. „Die Fliegenpein“, späte Aufzeichnungen von Elias Canetti. In: Ders.: Aus der Gegengeschichte. Lobreden und Liebeserklärungen. München/Wien: Carl Hanser 1997 (= Edition Akzente), S. 219 – 224.

Hanuschek, Sven: Elias Canetti: Biographie. München/Wien: Carl Hanser 2005.

Hartung, Rudolf: Ein neues Kafka-Bild. Anmerkungen zu Canettis Essay „Der andere Prozess“. In: Text und Kritik. Elias Canetti. Zeitschrift für Literatur. H. Nr. 28. Okt. 1970, S. 44 – 49.

Hemecker, Wilhelm W.: Vor Freud. Philosophiegeschichtliche Voraussetzungen der Psychoanalyse. München: Philosophia 1991 (= Philosophia Resources Library. Nachdrucke, Übersetzungen und Kommentare mit Bezug zur österreichischen Geistesgeschichte.)

Hemminghaus, Lothar: Tod und Verwandlung: Elias Canettis poetische Anthropologie aus der Kritik der Psychoanalyse. Frankfurt am Main/Bern/New York/Nancy: Peter Lang 1984 (= Europäische Hochschulschriften Reihe I. Deutsche Sprache und Literatur).

Horkheimer, Max: Neue Kunst und Massenkultur. In: Ders.: Gesammelte Schriften Bd. 4. Schriften 1936 – 1941. Hrsg. v. Alfred Schmidt. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1988, S. 419 – 438.

Horkheimer, Max/Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. In: Horkheimer, Max: Gesammelte Schriften Bd. 5. ‚Dialektik der Aufklärung‘ und Schriften 1940 – 1950. Hrsg. v. Gunzelin Schmid Noerr. Frankfurt am Main: S. Fischer 1987, S. 11 – 290.

Höyng, Peter: „Adonj entgegen im Sturm“. Auf den Spuren von Abraham Sonne zu Avraham Ben Yitzaks lyrischem Werk. In: Der untote Gott. Religion und Ästhetik in der deutschen und österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Hrsg. v. Olaf Berwald u. Gregor Thuswaldner. Köln: Böhlau 2007, S. 7 – 26.

Kaszynski, Stefan H.: Im Labor der Gedanken. Zur Poetik der *Aufzeichnungen* von Elias Canetti. In: Die Lesbarkeit der Welt. Elias Canettis Anthropologie und Poetik. Hrsg. v. Ders. Poznan: Wydawnictwo Naukowe UAM 1984, S. 151 – 162.

Kaczynski, Stefan H.: Weltbilder des Intellekts. Erkundungen zur Geschichte des österreichischen Aphorismus. 2. verb. u. erw. Aufl. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT 2005.

Kafka, Franz: Aphorismen. In: Ders.: Gesammelte Werke Bd. 6. Beim Bau der chinesischen Mauer. Hrsg. v. Hans-Gerd Koch. Frankfurt am Main: Fischer 1994, S. 227 – 248.

Krüger, Heinz: Über den Aphorismus als philosophische Form (1957). München: Edition Text + Kritik 1988 (= Dialektische Studien).

Lamping, Dieter: „Zehn Minuten Lichtenberg“. Canetti als Leser anderer Aphoristiker. In: Elias Canetti als Leser. Hrsg. v. Gerhard Neumann. Freiburg i.B.: Rombach 1996 (= Rombach Wissenschaft. Reihe Litterae Bd. 22), S. 127 – 138.

Lappe, Thomas: Elias Canettis Aufzeichnungen 1942 – 1985. Modell und Dialog als Konstitution einer programmatischen Utopie. Aachen: Alano 1989.

Leroy du Cardonnoy, Eric: „Die Stimmen der Menschen sind Gottes Brot“. Zu Elias Canettis *Der Ohrenzeuge*. In: Aug' um Ohr. Medienkämpfe in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Hrsg. v. Bernard Banoun u.a. Berlin: Erich Schmidt 2002 (= Philologische Studien und Quellen Heft 171), S. 65 – 74.

Lipinski, Krzysztof: Nation – Inflation – Masse. Canettis „Masse und Macht“ – fünfzehn Jahre nach der Wende wieder gelesen. In: Feuilleton – Essay – Aphorismus. Nicht-fiktionale Prosa in Österreich. Hrsg. v. Sigurd Paul Scheichl. Innsbruck: IUP 2008 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe Bd. 71), S. 227 – 237.

Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Darmstadt: Luchterhand 1963.

Matt, Peter von: Canetti über Kafka (1969). In: Ders.: Der Entflammte. Über Elias Canetti. München: Carl Hanser 2007, S. 7 – 13.

Matt, Peter von: Der phantastische Aphorismus (1989). In: Ders.: Der Entflammte. Über Elias Canetti. München: Carl Hanser 2007, S. 18 – 32.

Matt, Peter von: Die verwandten Widersacher. Canetti und Hebbel als Aphoristiker (1995). In: Ders.: Der Entflammte. Über Elias Canetti. München: Carl Hanser 2007, S. 55 – 72.

Melzer, Gerhard: Der Dichter als Hüter der Verwandlung. Zur Wiederholung des Mythos bei Elias Canetti und Peter Handke. In: Ders.: Die verschwiegenen Engel. Aufsätze zur österreichischen Literatur. Graz/Wien: Droschl 1998, S. 119 – 134.

Melzer, Gerhard: Der einzige Satz und sein Eigentümer. Versuch über den symbolischen Machthaber Elias Canetti. In: Ders.: Die verschwiegenen Engel. Aufsätze zur österreichischen Literatur. Graz/Wien: Droschl 1998, S. 83 – 100.

Peter, Anne D.: Die Bedeutung von Natur für Elias Canettis Analyse der Shoah. Der Mensch als Tier, das Tier als Mensch? In: Kulturökologie und Literatur. Beiträge zu einem transdisziplinären Paradigma der Literaturwissenschaft. Hrsg. v. Hubert Zapf. Heidelberg: Winter 2008, S. 229 – 240.

Post, Werner: Zur philosophischen Physiognomie Max Horkheimers. In: Physiognomien. Philosophen des 20. Jahrhunderts in Portraits. Hrsg. v. Eckhard Nordhofen. Königstein: Athenäum 1980, S. 181 – 200.

Przybecki, Marek: Chaos, Sprache und Hoffnung. Elias Canettis ethische Überwindung der Moderne. In: „Ein Dichter braucht Ahnen“. Elias Canetti und die europäische Tradition. Hrsg. v. Gerald Stieg u. Jean-Marie Valentin. Bern: Peter Lang 1997 (= Jahrbuch für internationale Germanistik, Reihe A, Kongressberichte Bd. 44), S. 23 – 36.

Razbojnikova-Frateva, Maja: Wovon zeugt der Ohrenzeuge? Charakterbilder, Fremdbilder, Eigenbilder. In: Interkulturalität und Intertextualität. Elias Canetti und Zeitgenossen. Hrsg. v. Ders. u. Hans-Gerd Winter. Dresden: Thelem 2007 (= Jahrbuch der Germanistik in Bulgarien), S. 149 – 160.

Schlechl, Sigurd Paul: Ohrenzeugen und Stimmenimitatoren. Zur Tradition der Mimisis gesprochener Sprache in der österreichischen Literatur. In: Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts. Französische und österreichische Beiträge. Hrsg. v. Ders. u. Gerald Stieg. Innsbruck: AMCE 1986 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe Bd. 24), S. 57 – 95.

Schmidt, Alfred: Emanzipatorische Sinnlichkeit. Ludwig Feuerbachs anthropologischer Materialismus. München: Carl Hanser 1993 (= Reihe Hanser 109).

Schmidt-Dengler, Wendelin: Ganz nah und dicht beisammen. Zum „Ohrenzeugen“. In: Elias Canetti. Blendung als Lebensform. Hrsg. v. Friedbert Aspetsberger u. Gerald Stieg. Königstein: Athenäum 1985, S. 80 – 87.

Scholem, Gershom: Der Golem von Prag und der Golem von Rehovot. In: Ders.: Judaica 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 77 – 86.

Scholem, Gershom: Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala. In: Ders.: Judaica 3. Studien zur jüdischen Mystik. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 7 – 70.

Scholem, Gershom: Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980 (= stw 330).

Scholem, Gershom: Die Krise der Tradition im jüdischen Messianismus. In: Ders.: Judaica 3. Studien zur jüdischen Mystik. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 152 – 197.

Scholem, Gershom: Offenbarung und Tradition als religiöse Kategorie im Judentum. In: Ders.: Judaica 4. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 189 – 228.

Stancher, Hrista: Alterität in Canettis ‚Die Stimmen von Marrakesch‘ und der Forschungsansatz von Tzvetan Todorov. In: Interkulturalität und Intertextualität. Elias Canetti und Zeitgenossen. Hrsg. v. Maja Razbojnikova-Frateva u. Hans-Gerd Winter. Dresden: Thelem 2007 (= Jahrbuch der Germanistik in Bulgarien), S. 175 – 183.

Stevens, Adrian: Aufzeichnungen, Menschen und Fragmente. Zur Poetik der Charakterdarstellung bei Canetti, Aubrey und La Bruyère. In: „Ein Dichter braucht Ahnen“. Elias Canetti und die europäische Tradition. Hrsg. v. Gerald Stieg u. Jean-Marie Valentin.

Bern: Peter Lang 1997 (= Jahrbuch für internationale Germanistik, Reihe A, Kongressberichte Bd. 44), S. 207 – 224.

Stieg, Gerald: Die Fackel und die Sonne. Karl Kraus in Elias Canettis Autobiographie. In: „Ein Dichter braucht Ahnen“. Elias Canetti und die europäische Tradition. Hrsg. v. Dems. u. Jean-Marie Valentin. Bern: Peter Lang 1997 (= Jahrbuch für internationale Germanistik, Reihe A, Kongressberichte Bd. 44), S. 267 – 282.

Stieg, Gerald: Elias Canetti und Karl Kraus. Ein Versuch. In: Modern Austrian Literature/Special Elias Canetti Issue. Volumen 16, Nr. 3/4. 1983, S. 197 – 210.

Susmann, Walerij: Canetti und Kafka. In: „Ein Dichter braucht Ahnen“. Elias Canetti und die europäische Tradition. Hrsg. v. Gerald Stieg u. Jean-Marie Valentin. Bern: Peter Lang 1997 (= Jahrbuch für internationale Germanistik, Reihe A, Kongressberichte Bd. 44), S. 163 – 172.

Szondi, Peter: Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts. In: Ders.: Schriften II. Hrsg. v. Jean Bollack u. Henriette Beese. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978 (= stw 220), S. 345 – 389.

Szondi, Peter: Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis. In: Ders.: Schriften I. Hrsg. v. Jean Bollack u. Henriette Beese. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978 (= stw 219), S. 263 – 412.

Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas 1880–1950. In: Ders.: Schriften I. Hrsg. v. Jean Bollack u. Henriette Beese. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978 (= stw 219), S. 9 – 147.

Treml, Martin: Elias Canetti als jüdischer Schriftsteller. In: Der Überlebende und sein Doppel. Kulturwissenschaftliche Überlegungen zum Werk Elias Canettis. Hrsg. v. Susanne Lüdemann. Freiburg/Berlin/Wien: Rombach 2008 (= Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae Bd. 150), S. 39 – 56.

Wirtz, Irmgard: Elias Canettis *Aufzeichnungen*. Kein Anfang, kein Ende. In: Anfangen zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozess im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts. Hrsg. v. Hubert Thüning u.a. München: Wilhelm Fink 2009 (= Zur Genealogie des Schreibens Bd. 11), S. 173 – 180.

Wirtz, Irmgard M.: Canetti contra Kafka. Die Topoi der Macht, die Rhetorik der Ermächtigung und ihre Wirkung auf die Kafka-Biographik. In: Kafka verschrieben. Hrsg. v. Ders. Göttingen: Wallstein 2010/Zürich: Chronos 2010 (= Beide Seiten. Autoren und Wissenschaftler im Gespräch Bd. 1), S. 153 – 164.

Zogmayer, Karin: ... das Rätsel se sollen lassen stân. Von Elias Canettis „Verwandlung“. Wien: Lit 2008 (= Deutschsprachige Lektüren Bd. 1).

Anhang:

Zusammenfassung der Arbeit

Im Fokus der Arbeit steht neben dem Denken Elias Canettis vor allem die Frage, wie sein Denken sich in seiner Literatur entfaltet und wie es sich im Gesamtwerk entwickelt. Das Eingangskapitel über den Essay *Der andere Prozess* widmet sich ganz dem speziellen Denken Canettis. Die drei weiteren beschäftigen sich mit seiner Literatur. Dabei werden die kleinen Formen in Canettis Schaffen näher betrachtet: *Die Stimmen von Marrakesch*, *Der Ohrenzeuge* und die *Aufzeichnungen*. Die zentrale Fragestellung ist, warum Canetti die kleinen Formen für sich entdeckt und worin diese Formen ihre Notwendigkeit in Bezug auf das Denken Canettis haben, zumal Canetti seine literarische Laufbahn mit einem Roman beginnt.

Die Einleitung versucht die Frage historisch aufzulösen und orientiert sich an den Aussagen Canettis zum Zivilisationsbruch Auschwitz, der für Canetti letztlich ein Denken, das nicht auf seine Bedingungen reflektiert, unmöglich macht. Fortan sucht er nach Formen im Denken, die nicht über den einzelnen Gegenstand einfach hinweggehen, sondern ihn als das Bedeutende in den Mittelpunkt stellen.

Das erste Kapitel über den großen Kafka-Essay will zeigen, welche Stellung Kafka, seine Literatur und sein Denken für Canetti haben. Das ambivalente Verhältnis zu Kafka wird dabei herausgestrichen. Am Essay wird herausgearbeitet, warum Canetti Kafkas Literatur eigentlich ablehnt, obwohl er in ihm einer der besten Schriftsteller sieht. Es zeigt die Arbeit, dass Canetti in Kafkas Literatur eine Erzähltradition erkennt, die er bestimmt negiert.

Die Interpretation der Erzählung *Die Stimmen von Marrakesch* zeigt eine neue Weise des Erzählens. Die Erzählung erfolgt gegen ein naives Nachzeichnen der Stadt. Stattdessen zeigt Canetti die Atmosphäre der Stadt erst durch einen Gegenstand hindurch. Die Interpretation kommt zu der These, dass Canetti sich diesen bestimmten Gegenstand zuerst aneignet und nachher die Stadt von diesem aus entwirft. Die Art der Aneignung wird einer genauen Analyse unterzogen und das Verhältnis als eines des ‚Rufens‘ benannt. Das meint, dass Canetti den Gegenstand einerseits in seiner Natur belassen will und andererseits aber doch mehr hineinlegen will, als der Gegenstand eigentlich von sich aus je in der Lage wäre. Die Darstellung der Stadt wird so zum Detail des Gegenstands.

Das Kapitel über das Büchlein *Der Ohrenzeuge* knüpft daran an. Es zeigt sich hier, dass die *Fünfzig Charaktere* literarisch so eingeführt werden, dass sie gegen eine Aneignung sich sträuben. Der für Canetti wichtige Topos der Verwandlung kommt hier ins Spiel. Die Charaktere drängen hin zur Verwandlung, damit sie nicht von der erzählenden Instanz durch Aneignung eingeengt werden können. Im *Ohrenzeugen* schlägt das Pendel noch in Richtung

Aneignung aus. Die Charaktere müssen für das eintreten, was die erzählende Person von ihnen verlangt. Vor dem Hintergrund der *Aufzeichnungen* scheint dieser kurze und außergewöhnliche Text wie ein Experiment.

In den *Aufzeichnungen* dürfen die im Mittelpunkt stehenden Worte sich endlich verwandeln. Die Studie über die *Aufzeichnungen* zeigt, dass der für Canetti typische Aphorismus einer ist, der sich nicht fassen lässt, der immerzu durch Verwandlung ausweicht. Die Arbeit will im letzten Kapitel zeigen, wie Canettis Literatur so sich selbst individuiert und nicht mehr angewiesen ist auf ein Publikum, das ständig vom Engagement redet, ohne es je als literaturimmanentes Projekt begreifen zu wollen.

Lebenslauf:

Schulische Ausbildung/Studium

2003: Matura am Bundesgymnasium Dornbirn

2005: Beginn des Studiums der Germanistik an der Universität Wien