

Erich W. Schaufler (Budapest)

## Die lange Reise

### Elias Canettis problematische Suche nach seiner jüdischen Herkunft

Wie unfassbar bescheiden sind die Menschen, die sich einer einzigen Religion verschreiben! Ich habe sehr viele Religionen, und die eine, die ihnen übergeordnet ist, bildet sich erst im Laufe meines Lebens.

Elias Canetti, *Provinz des Menschen* 1942

Be-hilät ha-avir ha-muràm  
Lo titbà ejnàm be-toaràm<sup>1</sup>

Awraham ben Jizchak

1.

Schon die Titel der drei wesentlichsten Publikationen zur Canetti-Forschung innerhalb der letzten elf Jahre haben gemein, daß ihre Herausgeber bzw. Verfasser einstimmig auf die enge Verbindung zwischen Werk und Autorschaft bei Canetti hinweisen. Kurt Bartsch und Gerhard Melzer überschreiben ihren 1985 herausgegebenen Sammelband mit *Experte der Macht*. Ein Titel, der auf inhaltlicher Ebene auf Canettis großartigen Kafka-Essay wie auf dessen sozialanthropologisches Hauptwerk *Masse und Macht* anspielt, der aber auch den Autor Canetti als eigentlichen Machthaber ausweist. Melzer stellt darin die These eines „unsterblichen Textkörpers“<sup>2</sup> auf, in den er (= der Autor) Menschen wie Gegenstände „rettet“ und somit entscheidet, ob jemand weiterlebt oder „verkommt“. „Er etabliert sich dabei als Machthaber, der darüber verfügt, wer und was in welcher Gestalt und in welchem Ausmaß Eingang findet in seine symbolische Repräsentation von Welt.“<sup>3</sup>

Ausgangspunkt von Friederike Eiglers Untersuchung (1988) ist das autobiographische Werk Elias Canettis, wobei es ihr um die Relation der im Untertitel genannten Begriffe wie „Identität, Verwandlung und Machtausübung“ geht. Ihre Strukturanalyse der Autobiographie betreibt sie demzufolge mit Canettis poetologischen Kategorien der *Verwandlung* wie der *Tod-Feindschaft* und auch bei ihr stellt *Masse und Macht* die entscheidende Quelle zum Verständnis Canettis autobiographischen Schaffens dar. Ihr eigentliches Verdienst liegt jedoch darin, daß sie als eine der ersten den Identitätsbegriff bei Canetti problematisiert und umfangreich untersucht hat. „Hinter der Vielfalt der Porträts“, so Eigler resümierend, „tritt die Person des Autobiographen nur

scheinbar zurück“.<sup>4</sup> Seltsam aber, daß sie kaum auf den Begriff des Spiegels oder den der Doppelung Bezug nimmt, handelt es sich dabei doch um Transformationen des beschriebenen Ich, die gerade für die dritte, autobiographisch gefärbte Schaffensperiode Canettis textkonstruierend sind. Diese bewirken sozusagen erst die vielen Porträts und Geschichten, in denen das beschriebene Ich Teile seiner Identität wiederzufinden glaubt. Seltsam aber auch, daß sie nur am Rande auf Canettis jüdische Identitätsproblematik eingeht. Sie weiß nicht mehr, als der Autor darüber in Interviews und in der Autobiographie ohnehin schon zum besten gegeben hat. Es ist jedoch allgemein auffällig, daß sowohl die Forschung als auch die Rezensenten des deutschen Feuilletons Canettis Judesein nur beiläufig und stets mit einiger Zurückhaltung behandeln. Die sephardische Abstammung allerdings wird meist als Kuriosität seiner Biographie gehandelt und dementsprechend bewundert. Es wird aber kaum erkannt, daß Canettis Recherche<sup>5</sup> auch eine Identitätssuche des beschriebenen Ich zu seinen jüdischen Wurzeln darstellt bzw. daß sich jüdische (Spuren-) Elemente insbesondere im Spätwerk nachweisen lassen.

Gerhard Melzers Aufsatz *Am Rande des Schweigens: Zum 'Geheimnis' im Werk von Elias Canetti* (1991) ist ein erster Dechiffrierungsversuch, das angeblich in den Text eingeschriebene „Geheimnis“ zu dekodieren. Er rückt in diesem Zusammenhang die *Stimmen von Marrakesch* ins Zentrum des Interesses und führt anhand der Chiffre „Platz“ vor, daß „dieses tektonische Zentrum in gewisser Weise auch das thematische [ist], denn es führt den Reisenden ins Judenviertel von Marrakesch, und das heißt: es spielt — wie verschlüsselt auch immer — auf Canettis *jüdische Identität* an“.<sup>6</sup> Was Melzer noch als bloß verschlüsselte Anspielung ausweist, erachtet Axel Steussloff bereits als mögliches Zusatzfundament zur gesamten Texterschließung überhaupt, wenn er sich einleitend fragt, „ob nicht Werk und Autorschaft Canettis insgesamt auf der Folie der jüdischen Kultur und Geschichte gesehen werden können“.<sup>7</sup> Obwohl sich Steussloff in seiner umfangreichen Arbeit auf jüdische Spurensuche begibt, bleibt er den Beweis seiner oben aufgestellten Eingangsthese aber über große Strecken hinweg schuldig. Freilich nicht ganz, denn er greift Melzers Auffassung von „Canettis Konzept der versteckten Symbolisierung“<sup>8</sup> auf, geht in der Folge weit über dessen „Platz“-Chiffre hinaus und gelangt dabei zu Ergebnissen, die der Canetti-Forschung bislang völlig uneinsichtig geblieben sind. Nimmt man nämlich die 'Maske' Marrakesch, so Steussloff, ab und blickt 'hinter' die Kulissen des Textes, so zeigt sich, daß Canettis Reise in die Fremde in mehrfacher Hinsicht zu einer Reise in die Herkunft wird.<sup>9</sup>

## 2.

Zwischen Geburts- (Rustschuk 1905) und Sterbeort (Zürich 1994) Canettis und deren zeitlichen Markierungen erstreckt sich beinahe das gesamte 20. Jahrhundert, das wie kaum ein anderes zuvor Spannungs- und Spaltungs-

tendenzen ausgesetzt war. In Hinblick auf die Literaturtheorie, wie sie Georg Lukács in der Nachfolge Hegels entwirft, wird nach dem Zerfall der mittelalterlichen Seins-Totalität der Roman im ersten Drittel dieses Jahrhunderts zum Ausdruck des Verlusts dieser Totalität als auch zum Medium der Suche nach einer neuen Einheit.<sup>10</sup> Für Lukács ist der neuzeitliche Roman „ein Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit“ des Menschen oder an anderer Stelle die „Epopöe der gottverlassenen Welt“.<sup>11</sup> Der Roman, so Lukács weiter, versuche „das Brüchige der Welt bewußt und konsequent als letzte Wirklichkeit“<sup>12</sup> zu setzen.

Canettis frühe Schaffensperiode, die die Wiener Jahre bis 1938 umfaßt und in der so bedeutende Werke wie der Roman *Die Blendung* und die Dramen *Hochzeit* und *Komödie der Eitelkeit* entstanden sind, ist voll und ganz geprägt von jener „Obdachlosigkeit und Brüchigkeit der Welt“. Mittels seines Konzepts einer *Comédie Humaine an Irren* trachtet er, dieser aus allen Fugen geratenen Welt Herr zu werden, indem er von extremen, besessenen Individuen ausgeht, die „in ihrer Geschiedenheit auf die Spitze getrieben werden“ (GdW 249). Sowohl der Roman als auch die Dramen sind bei Canetti nicht länger der Ort des Ich-Findens, nicht mehr Medium der Suche nach neuer Einheit, sondern das genaue Gegenteil: Ich- und Seins-Verlust<sup>13</sup> vor dem Hintergrund einer „gottverlassenen Welt“, die in Flammen,<sup>14</sup> Naturkatastrophe und Chaos,<sup>15</sup> schreienden Überlebenskämpfen,<sup>16</sup> meist aber im Tod des Ich,<sup>17</sup> verstanden als ein Prozeß des Sich-Auflösens in der Masse, münden. Dieses Polternde ist es schließlich, das auch Thomas Mann nach dem ersten Lesen der *Blendung* in einem Brief an Canetti als besonderes Wesensmerkmal des Werkes hervorhebt: „Ich bin aufrichtig angetan und freudig beeindruckt von seiner krausen Fülle, dem Débordierenden seiner Phantasie, der gewissen erbitterten Großartigkeit seines Wurfes, seiner dichterischen Unerschrockenheit, seiner Traurigkeit und seinem Übermut“.<sup>18</sup> Die Genialität Canettis liegt zweifellos im Erkennen, daß der Welt ein „ungeheurer Sinn“ (FO 299) eingeschrieben ist, dem scheinbar nur unter den Prämissen der Selbstzerstörung und Dekonstruktion beizukommen ist. Geradezu unheimlich wird aus historischer Perspektive die — man ist geneigt zu sagen: prophetische — Treffsicherheit, die Canettis Frühwerk unterläuft, denn das Ende der *Blendung* wie das der Dramen ist das Schicksal der europäischen Juden zwischen 1933 und 1945. Was freilich nicht bedeutet, daß es dem Autor ursprünglich darum zu tun war. Viel eher schreibt er eine Tradition fort, deren Bogen von Dantes *Divina Comedia* bis Balzacs *Comédie Humaine* reicht. Eine Tradition, der sich Canetti als Viel-Leser durchaus verpflichtet fühlt, der er aber mißtraut, weil sein Weltentwurf nicht auf Rekonstruktion und Kohärenz im Sinne von Lukács abzielt, denn die Welt, die er darstellt, ist eine zerfallene. Doch „nur wer den Mut hatte, sie in ihrer Zerfallenheit zu zeigen, konnte überhaupt noch eine Vorstellung von ihr geben“ (GdW 249).

Im November 1938 verläßt Elias Canetti zusammen mit seiner Frau Veza Wien. Über Paris erreichen sie im Jänner 1939 ihre Exil-Heimat London, wo der Autor die nächsten Jahrzehnte verbringen wird. Diese mittlere Schaffensperiode ist vor allem durch die fast ausschließliche Arbeit an *Masse und Macht* (1960) gekennzeichnet. Mit den *Befristeten*<sup>19</sup> legt Canetti zwar noch einmal ein Drama vor, es wird allerdings sein letzter (publizierter) fiktionaler Text bleiben, denn am Ende dieser Phase veröffentlicht Canetti 1967, dreizehn(!) Jahre nach einer tatsächlich unternommenen Reise nach Marokko, die *Stimmen von Marrakesch*, die ob ihrer autobiographischen Färbung den Übergang zu den Werken der Spätphase markieren. Es ist signifikant, daß Canettis Gesamtwerk ein komplexes intra- und intertextuelles Verweissystem darstellt, dem Canettis poetologisches Konzept der *Verwandlung* zugrunde liegt. *Masse und Macht* kommt in dieser Hinsicht eine besondere Bedeutung zu, denn mit diesem Werk hat uns Canetti einen probaten Dechiffrierungsschlüssel in die Hand gegeben, der geeignet scheint, das Tor zu seinem jüdischen „Geheimnis“ zu öffnen.

Der Untertitel der *Stimmen von Marrakesch* lautet *Aufzeichnungen nach einer Reise*. Ein Titel, der nahelegt, daß der Reisende an einem Ort angekommen ist, was jedoch mit der tatsächlichen Topographie der Stadt selbst nicht viel zu tun haben muß. Werner Helwig hält in diesem Zusammenhang fest, daß das „Marrakesch Betreffende [...], im Text das geringste“<sup>20</sup> sei und Marcel Reich-Ranicki schlägt in dieselbe Kerbe, denn seine Rezension beginnt mit der Behauptung: „Dies Marrakesch ist überall. Elias Canettis hintergründige Reiseskizzen“.<sup>21</sup> Den Hintergrund — und das soll im folgenden hier nachgewiesen werden — bilden eine Reihe von Metaphern und Motiven, die sich im allgemeinen jüdischen Glaubensvorstellungen ebenso entfalten wie in jenen Passagen aus *Masse und Macht*, in denen Canetti seine Vorstellungen vom Judentum darlegt.

Es ist keine unproblematische Reise, denn sie ist durch den „fremden Blick auf das Eigene“ geprägt. Ein psychologisches Verfahren, das Canetti in der Autobiographie fortsetzt und unmißverständlich Goethe als Vorbild ausweist. Ist es in Canettis Autobiographie die teleologische Ausrichtung, die eindeutig an *Dichtung und Wahrheit* erinnert,<sup>22</sup> so knüpft Canetti mit den *Stimmen von Marrakesch* an die Tradition der Reiseerzählung im 19. Jahrhundert an. In der *Italienischen Reise*, die 20(!) Jahre nach der tatsächlichen Reise nach Italien entstanden und um den Prozeß der Selbstfindung zentriert ist, erkennt Goethe in der Auseinandersetzung mit der Fremde seine Bestimmung als Dichter, derzufolge es zum Entwurf eines Ich in Übereinstimmung mit der Welt kommt, in der sich der einzelne als Teil eines Ganzen verstehen kann.<sup>23</sup> Auch Heinrich Heines *Reise von München nach Genua* ist autobiographisch motiviert, jedoch findet sich bei ihm anstelle klassischer Ganzheitsvorstellungen und progressiver Befreiung das Bild des blutenden Herzens, das sich in der Antinomie von Lust und Leid verzehrt.<sup>24</sup> Canettis *Aufzeichnungen nach einer*



*Reise* stellen, der *Blendung* in dieser Hinsicht durchaus nahestehend, ebenfalls den Versuch dar, die Erfahrung der Befremdung und Verwirrung, die aus der Konfrontation mit einem völlig anderen Kulturkreis resultiert, nachträglich zu verarbeiten. Auffällig jedoch ist, daß dieser Erfahrung nichts Bedrohliches mehr anzuhaften scheint. Schreiben dient weniger der Abwehr; aus einem „Zustand unaufhörlichen Verzeichnens“ (FO 297) zur Rettung des Ich wird vielmehr ein autobiographisch zentriertes Erinnern,<sup>25</sup> dem es gelingt, Ich-Verlust und Ich-Rettung, Dekonstruktion und Rekonstruktion spielerisch miteinander zu verknüpfen. Die Verlagerung der Subjekt- und Identitätsproblematik auf das eigene Erzählsubjekt, die mit den *Stimmen von Marrakesch* anzusetzen ist, markiert somit eine Neubegründung der Autorschaft, welche dem Autor erlaubt, seine Ich-Grenzen zu überschreiten, ohne sein Ich fahren zu lassen. So gesehen tritt, anders als dies Barnouw<sup>26</sup> einsichtig zu machen sucht, das autobiographische Moment der Reiseerzählung nicht in den Hintergrund; es erscheint vielmehr als Folie, auf der Canetti ein Schreib- und Reflexionsspiel inszeniert, in dem Rezeption und Produktion, Eigenes und Fremdes, Erfahrung und Fiktion aneinander vermittelt werden.<sup>27</sup> Ursula Ruppel vernimmt in diesem postmodernen Verwirr- und Vermischungsspiel, in dieser „Übermacht der wuchernden Bilder [ein Flüstern]“, das auch „durch die Texte von Jean Baudrillard [dringt], der sich ebenso wie beiläufig auf Canetti bezieht“.<sup>28</sup> In Anlehnung an den eingangs erwähnten Titel, der Canetti als „Experte[n] der Macht“ ausgewiesen hat, könnte man mehr als zehn Jahre danach Canetti als „Verwirrschungs“-Strategen im Sinne des Postmoderne-Diskurses bezeichnen.

So ist die Suche nach seiner jüdischen Herkunft an einen weit entfernten, islamisch geprägten Ort verlegt. Die Erinnerung daran verdichtet sich in Bildern (= Episoden, Beobachtungen, Reflexionen, Produktion, Fremdes, Erfahrung usw.), deren Abfolge dem symmetrischen Aufbau eines Triptychons nicht unähnlich ist; jenen christlichen Altarbildern also, die aus einem Mittelbild und zwei Seitenflügeln bestehen. Analog zur Kapiteleinteilung in den *Stimmen von Marrakesch* würde das Mittelbild die Episoden umfassen, die um den *Besuch in der Mellah*, dem Judenviertel von Marrakesch, angeordnet sind. Ein kleiner Platz im Zentrum der Mellah offenbart sich dem Reisenden als heiliger, ja göttlicher Ort, an dem anzukommen ihm offensichtlich gelegen war. Wenn wir im Bild bleiben, dann beschreibt der linke Seitenflügel das Sich-dem-Ort-Nähern, das Gehen durch die Stadt, wobei sich der Reisende zu einem Suchenden entwickelt, der sich aufgrund seiner Reflexionsgewalt ganz wesentlich vom übrigen Heer der Touristen unterscheidet. Manche Momente dieses Bilderreigens haben durchaus etwas von einem Schöpfungsprozeß in sich eingeschrieben. Die „Schlußtafel“, der rechte Seitenflügel also, geht nicht in Tod, Chaos und Flammeninferno auf, wie dies die frühen Werke Canettis nahelegen würden, nein, ganz im Gegenteil: die spürbare und unverhohlene Lebenslust, versinnbildlicht durch die runden

Brotformen, die Frauengestalten nachzeichnen, bestimmt nach dem Besuch der Mellah den Blick des beschriebenen Ich auf die Stadt. Am Ende „überlebt“ am Platz nur noch ein Laut eines Bettlers und da dieser Laut für den *Ohrenzeugen* den Namen Gottes zu einem endlosen „ä-ä-ä-ä-ä“ verkürzt (SvM 122) und das Ich scheinbar imstande ist, dem Bild dieses am Boden liegenden Bündels etwas Göttliches abzugewinnen, kommt dieser Bildtafel durchaus Erlösungscharakter zu, und zwar im Sinne des Erkennens und Anerkennens dieser Allmacht, so problematisch dieser Prozeß auch für das Erzählsubjekt weiterhin sein mag.

Schöpfungs-, Offenbarungs- und Erlösungsbilder erkennen wir als die ausgewiesenen Eckpfeiler aller Weltreligionen wieder. Canetti allerdings faßt sie für ihn neu, worin er — wie sich nachweisen läßt — der Tradition jüdischer Mystiker folgt, denn deren neuer Zugang zu den Inhalten widerspiegelt sich nach Gershom Scholem im Erkennen des „Besonderen [...], des unmittelbaren Kontaktes des Einzelnen mit Gott“. Offenbarung etwa bleibt dabei „kein einmaliger historischer Akt, sondern sie wird aus einem einmaligen Akt zu einem dauernd sich wiederholenden“.<sup>29</sup> Um nichts anderes handelt es sich im Grunde bei den *Stimmen von Marrakesch* wie auch später bei der autobiographischen Trilogie: dem Sich-selbst-im-andern-Erkennen als Triebfeder zum Schreiben, um so sich und die für würdig genug Erachteten vor dem Tod des Vergessens zu retten, geht meist ein Akt der Offenbarung voraus. So offenbart sich dem Erzählsubjekt im *Augenspiel* über die Vermittlung des Dr. Sonne ein vollkommen neuer Zugang zum Judentum. Wenn auch der Vermittler in der Folge enthusiastischer als alles andere aufgenommen wird, so signalisiert der Autobiograph damit doch offensichtlich eine Art (Wieder-) Heimkehr ins Judentum. Diese *innere* Heimkehr vollzieht sich tragischerweise just in dem Moment, als die *äußeren* Umstände ihn dazu zwingen, Wien zu verlassen, und zwar, weil er Jude ist. Als solcher muß er ins Exil und wird durch den sich von alters her wiederholenden Prozeß zum Sinnbild dieser spezifisch jüdischen Wanderschaft.

Eine Eigenschaft, die Canetti den Juden in *Masse und Macht* einschreibt, wo er von ihnen ein Bild einer Menge entwirft, „die Jahre und Jahre durch die Wüste zieht“ (MM 197). Dieses Bild der „ewigen Wanderschaft“ ist laut Canetti zum „Massensymbol der Juden“ geworden, und wir begegnen ihm zu Beginn der *Stimmen von Marrakesch* wieder, wenn das Erzählsubjekt vor der Stadtmauer beim Bab-el-Khemis vorerst zwar vergebens auf die beim dortigen Markt zur Schau gestellten Kamele wartet, aber aufgrund seines Insistierens, einige Tage darauf ihrer habhaft wird und bei dieser Gelegenheit von einem Treiber erfährt, daß die Karawane seit „fünfundzwanzig Tagen unterwegs“ sei. Gulumin ist der angebliche Herkunftsort und zwischen dieser Stadt im Süden des Landes und Marrakesch ist nichts als Wüste. Das Motiv des „Wanderns“, eingebunden in die in *Masse und Macht* als jüdisch ausgewiesenen Requisiten wie *Wüste* und *Sand*, steht in einem eindeutigen inter-

textuellen Verweisungsbezug, wonach hinter der 'Maske' Kamelkarawane das (biblische) Volk der Juden erkennbar wird. Freilich mit dem Unterschied, daß die „Reise“ für den Großteil der Kamele nicht im gelobten Land, sondern in den Schlachthöfen von Marrakesch ihr jähes Ende nimmt. Denn auf die Frage des Reisenden, wohin es weiter gehe, erhält er die Antwort: „Zum Schlachten“ (SvM 11). Der sich in der Folge entspinnde Dialog über den Krieg und die etwas spätere, dritte und gleichzeitig tragischste Begegnung mit Kamelen sind deutliche metaphorische Hinweise „für die deutschen Vernichtungslager und Todeskammern“. <sup>30</sup> In dieser letzten und dramatischen Konfrontation mit einem zum Schlachten freigegebenen Kamel kommt es in dem Moment, als der Reisende die ganze Tragik der Situation erkennt, zu dem für Canetti typischen (Tier-)Doppelungseffekt. Denn wie das wild gewordene Kamel seinen Schlächter am Geruch des Kamelblutes, das an ihm haftet (SvM 14) erkennt, so „hinterblickt“ das Erzählsubjekt in ihm plötzlich den Juden-Henker: „Der Mann kam mir bekannt vor. [...] Ich fragte mich, wo ich ihn schon gesehen hatte“ (SvM 15). Und er fragt ihn ohne weitere Umschweife: „Wie tötet man Kamele?“ Die prompte Antwort: „Durch einen gezielten Stich in die Halsschlagader“, vermag deutlich zum Ausdruck bringen, wie tief der Stachel der (Kriegs-)Vergangenheit sowohl auf Täter- als auch auf Opferseite noch im Fleisch steckt. Es scheint, als wolle Canetti damit gegen das Vergessen anschreiben, indem er einmal noch die Wunde zum Bluten bringt und einen betroffenen, zutiefst verstörten Reisenden zurückläßt, dessen Spaziergänge in der Folge jedoch eine Richtung bekommen. Dieser sucht ganz offensichtlich nach seinen jüdischen Wurzeln, mehr noch: er will sich ihnen stellen, um das Unfaßbare verstehen zu können und um Trauerarbeit zu leisten. Der Besuch des jüdischen Friedhofs kann zweifellos als Geste der Trauer verstanden werden. Eine stille Trauer, die sich im Inneren des Reisenden abspielt und alles Laute, jedes Wort darüber draußen läßt. Der *Ohrenzeuge* wird ganz *Augenzeuge* und vor dem inneren Blick des Reisenden verdichten sich all die Machtsymbole, die wir aus *Masse und Macht* kennen:

Ein junger Mann kam von der Seite auf mich zu, zeigte auf die Mauer, sagte »le cimetiére israélite«, und machte sich erbötig, mich hineinzuführen. Es waren die einzigen französischen Worte, die er sprach. Ich folgte ihm rasch durch das Tor. Er war flink und es gab nichts zu reden. Ich fand mich auf einem ungeheuer kahlen Platz, wo nicht ein Halm wuchs. [...] Die Steine, die man sah, und die Knochen, die man sich dachte, alle *lagen*. Es war nicht angenehm, hier aufrecht zu gehen [...] Auf diesem wüsten Friedhof der Juden ist nichts. Er ist die Wahrheit selbst, eine Mondlandschaft des Todes. [...] Es ist die Wüste aus Toten, auf der nichts mehr wächst, die letzte, die allerletzte Wüste. (SvM 55 f.)

Die Verdichtung dieses düsteren Szenarios liegt in der Zusammenführung mehrerer Gedankenstränge aus *Masse und Macht*, indem einmal auf die machtspezifische Bedeutung von *Stehen* und *Liegen* eingegangen wird, das Bild des einzigen Überlebenden kehrt wieder, das im Zusammenhang mit den

Juden, die hier *liegen*, eindeutig auf Canettis Hitler-Essay verweist; wie überhaupt die Wüste, die aus Millionen von Sandkörnern besteht, das Inflationäre<sup>31</sup> dieser Zahl symbolisiert, wobei „in der Behandlung der Juden der Nationalsozialismus den Prozeß der Inflation auf das genaueste wiederholt [...]. Erst wurden sie als schlecht und gefährlich, als Feinde angegriffen; dann entwertete man sie mehr und mehr; da man ihrer selbst nicht genug hatte, sammelte man sie in den eroberten Ländern; zum Schluß galten sie buchstäblich als *Ungeziefer*, das man ungestraft in Millionen vernichten durfte“ (MM 207).

Dieser *Mondlandschaft der Toten* hält der Autor „Die Rufe der Bettler“ entgegen, die mit dem „einzigem Laut“ jenes wesenlosen Bündels, mit dem die *Aufzeichnungen* enden, eine Motivklammer bilden, die im Grunde eine Diskursebene darstellt, auf der das Phänomen Sprache problematisiert wird. Ein Phänomen, das sich mutatis mutandis durch das Gesamtwerk hindurchzieht und mit dem Bild der „Geretteten Zunge“<sup>32</sup> die Initiation für die Autobiographie bildet. Dem in Rede stehenden Kapitel ist eine Reflexion über Sprache vorangestellt, deren Geheimnis das schreibende Ich zu entschlüsseln hofft. „Ist es die Sprache“, fragt es, „die ich dort nicht verstand, und die sich nun allmählich in mir übersetzen muß? Da waren Ereignisse, Bilder, Laute, deren Sinn erst in einem *entsteht*; die durch Worte weder aufgenommen noch beschnitten wurden; die jenseits von Worten, tiefer und mehrdeutiger sind als diese. Doch ein Wort blieb, und zwar «Allah», um dieses kam ich nicht herum“ (SvM 23). Gesprochen, gemurmelt, gerufen wird es von all den Blinden, die in den Straßen von Marrakesch betteln und um Almosen bitten:

Alle Blinden bieten einem den Namen Gottes an, und man kann sich durch Almosen ein Anrecht auf ihn erwerben. Sie beginnen mit Gott, sie enden mit Gott, sie wiederholen seinen Namen zehntausendmal am Tage. Alle ihre Rufe enthalten seinen Namen in abgewandelter Form, aber der Ruf, auf den sie sich einmal festgelegt haben, bleibt immer derselbe. Es sind akustische Arabesken um Gott, aber wieviel eindrucksvoller als Gott. (SvM 24 f.)

Dieses magisch-orale Umkreisen des Gottesnamen gemahnt an die jüdische Ehrfurcht vor dem Namen Gottes, die so weit ging, daß er weder gesprochen noch geschrieben werden durfte. Ihm ist sozusagen das höchste Geheimnis eingeschrieben. Die jüdische Mystik tat ihr übriges, indem sie ihn im Tetragramm JHWH verschlüsselte, das ausschließlich der Rabbiner zu dekodieren wußte und sich in der Exegese der Tora offenbarte. Canetti führt diese jüdisch-mystische Auffassung fort und überträgt den Namen Gottes in das arabische Wort Allah, dem sich das Erzählsubjekt ununterbrochen ausgesetzt weiß. Zusammen mit der zu Beginn des Kapitels aufgeworfenen Sprachproblematik und dem sich daran entwickelnden „Gottesbegriff“ knüpft der Autor aber auch an eine andere jüdisch-kabbalistische Tradition, nämlich die der Sefiroth an: „Die Welt der Sefiroth ist die verborgene Urwelt der Sprache, die Welt der Namen Gottes. Sie sind die schöpferischen Namen, die Gott in die Welt



hineinrief, mit denen er sich selber benannte“.<sup>33</sup> Im Erkennen dieser Namen stößt der Reisende nach alter Vorstellung auf eine verborgene Sprach-Urwelt, die um die Dimension der Schrift im Kapitel über die öffentlichen Platz-Schreiber erweitert wird. Die Zusammengehörigkeit von Schrift und Sprache findet in jenem Kapitel ihre größte Dichte:

Der Schreiber hatte mit seiner Tätigkeit noch gar nicht begonnen. Er hatte sich wohl vortragen lassen, worum es ging, und überlegte nun, wie es sich am besten in Worte der geschriebenen Sprache fassen ließe. Die Gruppe wirkte so geschlossen, als hätten sich alle Beteiligten schon immer gekannt und saßen seit jeher in derselben Stellung da. (SvM 92 f.)

Diese Zusammengehörigkeit von Schrift und Sprache evoziert die Gleichzeitigkeit, das „Gleichursprüngliche“ und „erinnert ohne Frage an die Fiktion oder das Dogma einer ‘mündlichen Thora’ bzw. an die Vorstellung von der fiktiven Mündlichkeit der Schrift. [...] Darüber hinaus verbirgt sich in der Passage eine Absage an den innerhalb der abendländischen Philosophiegeschichte vorherrschenden ‘Phonozentrismus’, der dem gesprochenen Wort einen Vorrang gegenüber der Schrift einräumt, da es als der reinste Ausdruck der Reflexionsstruktur der sich auf sich richtenden Vernunft gedacht wird, wie sie durch Aristoteles’ Begriff der ‘noesis noeseos’ (Sich-Selbst-Denken des Denkens) auf den Weg gebracht worden ist. So kommt Canetti durchaus einem Gedanken nahe, den Derrida in seiner *Grammatologie* als ein Verhältnis wechselseitiger und unaufhörlicher Supplementarität von Stimme und Schrift gekennzeichnet hat“.<sup>34</sup> Die Suche des beschriebenen Ich nach dem einen Einen im Sinne von Aristoteles ist demnach ein Stück weitergekommen, da zwischen ihm und jenem letzten Erkennen nur mehr die Instanz der allahrufenden Blinden dazwischengeschaltet zu sein scheint. Ein Postulat der Blindheit, das darauf beruht, daß für die Blinden alle „Geber, die verschieden sind [...], Gleiche“ werden (SvM 26), mag dafür ein Beweis sein. Das Bild des Reisenden, der sich als Geber von Almosen in Form von Geldstücken<sup>35</sup> ein „Anrecht auf Gott“ erwirbt, ist demnach eine Transformation der Vorstellung vom Paradies, dem Ort der Einebnung aller gesellschaftlicher und sozialer Differenzen, ein Zustand also des Eins-Seins mit sich und Gott.

Canetti wird das Paradies-Motiv im ersten Band seiner Autobiographie erneut aufgreifen, wo es in gewisser Hinsicht für den Verlauf der Genese des Kindes Elias Schak Kaneti [sic!]<sup>36</sup> bestimmend wird, denn der paradiesische Zustand des Sich-Eins-Wissens mit sich und seiner Tradition markiert den Anfang der *Lebenserinnerung*, währt aber nur einige Jahre und endet jäh im Garten der Zürcher Pension Yalta, dem Ort der „Vertreibung aus dem Paradies“. Die darin verschlüsselte Brüchigkeit — Walter Benjamin diagnostiziert in diesem Zusammenhang eine „Erkrankung der Tradition“<sup>37</sup> — setzt freilich schon im Rustschuk-Kapitel ein und wird exemplarisch an den Früchten dargestellt, die die Mutter ihrem Sohn am Sabbat, entgegen allen jüdischen Vorschriften, im Garten ihres Vaters pflückt (GZ 26). Doch auch der plötz-

liche Tod des Vaters scheint eine solche Bruchlinie zu markieren, denn folgt man der These Lacans in seinem Aufsatz über „Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion“, der psychoanalytische und linguistische Überlegungen zu einer Theorie verdichtet, so ist deren Kernpunkt die Internalisierung des väterlichen Gebots durch das Kind.<sup>38</sup> Im Namen des Vaters wird die Ordnung einverleibt. Der Vater ist in diesem Modell weder der Zeugende, noch das Objekt einer erlebten Beziehung, sondern der Träger eines Wortes, das das Gesetz bedeutet.<sup>39</sup>

Das jüdische Gesetz ist die Tora, die für Gershom Scholem „nicht nur das historische Gesetz von Gottes Volk [ist ...], sie ist vielmehr das kosmische Gesetz aller Welten, das der göttlichen Weisheit entsprang“.<sup>40</sup> Die väterliche Autorität, die traditionsgemäß eine zentrale Rolle im Judentum spielt, fungiert nach Stéphane Mosès „als Ursprung und Gewähr der Gültigkeit des göttlichen Gesetzes“.<sup>41</sup> Mit dem frühen Tod des Vaters ist die reibungslose Fortsetzung bzw. die Gewähr des rein äußerlichen Weiterbestehens des jüdischen Gesetzes unterbrochen, und die Mutter scheint nicht sonderlich daran interessiert gewesen zu sein, diese Lücken in der Traditionskette auch nur annähernd zu schließen. Marianne Krüll konnte in ihrem Buch *Freud und sein Vater*<sup>42</sup> die in Rede stehende Traditionserkrankung am Beispiel der Familie Freud dingfest machen: vom frommen Großvater aus Galizien, zum schon halb emanzipierten Sohn, Sigmund Freuds Vater, der westwärts auswandert, sich in Mähren niederläßt, um später nach Wien zu ziehen, bis zu Sigmund, dem Enkelsohn, der sich mit den entgegengesetzten Anforderungen seines Vaters auseinandersetzen hat; dieser träumt davon, daß sein Sohn es in der nicht-jüdischen Gesellschaft zu etwas Bedeutendem bringe, erwartet aber zugleich, daß er dem Judentum treu bleibe. Diese vom Vater gehaltene doppelte Sprache — welche die immanenten Widersprüche jener Übergangsgeneration im Prozeß der Assimilation zum Ausdruck bringt — mußte notwendigerweise zu einer Vertrauenskrise führen, bei der der Glauben an die Kohärenz der vom Vater überlieferten Werte in Frage gestellt wurde.<sup>43</sup>

Die Geschichte vom Essen der verbotenen Früchte, von der das Alte Testament berichtet, findet sich also in leicht veränderter Form im Rustschuk-Kapitel wieder. Eine Tat mit folgenschweren Konsequenzen, denn in beiden Fällen hat sie die Vertreibung aus dem Paradies zur Folge. Gerade diesem Schicksal aber versucht das beschriebene Ich in den *Stimmen von Marrakesch* zu entgehen, indem es — im biblischen Sinne — widersagt, und zwar genau dann widersagt, wenn der Reisende ans Ziel seiner Herkunft oder besser: seiner Ich-Identität angekommen zu sein scheint. Der ausgewiesene Ort ist ein kleiner Platz im Herzen der Mellah: „Mir war zumute, als wäre ich nun wirklich woanders, am Ziel meiner Reise angelangt. Ich möchte nicht mehr weg von hier, vor Hunderten von Jahren war ich hier gewesen, aber ich hatte es vergessen und nun kam mir alles wieder. Ich fand jene Dichte und Wärme des Lebens ausgestellt, die ich in mir selber fühle. Ich *war* dieser Platz, als

ich dort stand. Ich glaube, ich bin immer dieser Platz“ (SvM 51). Die *Verwandlung* des Erzählsubjekts in den Platz selbst gibt eine Vorstellung von der immensen Wichtigkeit und Bedeutung, die der Autor in den Akt des Angekommen-Seins, des (Sich-)Gefunden-Habens legt, der letztlich ein Sich-Eins-Wissen mit dem Judentum nahelegt. Die Euphorie darüber ist jedenfalls so groß, daß er „immer wieder auf den kleinen Platz zurückkehrt, um sich zu vergewissern, daß er noch da ist.“ (SvM 51) So fragil dieses Ziel auch zu sein scheint, er möchte es keinesfalls leichtfertig aus der Hand gehen. Vor diesem Hintergrund ist es nur zu einsichtig, daß der Reisende beim zweiten Besuch in der Mellah die ihm angebotenen Früchte zurückweist: „Ich wurde wiederholt zum Trinken aufgefordert und man stellte eingemachte Früchte hin, wie meine Mutter sie zu machen pflegte. Ich trank, aber die Früchte lehnte ich höflich ab.“ (SvM 67) Axel Steussloff interpretiert die Ablehnung der Früchte damit, daß „sich der Reisende nur halbherzig auf seine jüdische Herkunft einzulassen vermag“. <sup>44</sup> Mag sein, dem widerspricht aber die Gestimmtheit des Mellahteiles, wie überhaupt die der gesamten *Reiseaufzeichnungen*. Natürlich ist diese lebenslange Suche nach seiner jüdischen Herkunft und Identität eine äußerst problematische, weil nie abzuschließende. Wie könnte sie es nach Auschwitz auch sein? Doch hier — in den *Stimmen von Marrakesch* — scheint ein Heilungsprozeß im Sinne Benjamins Diktum von der „erkrankten Tradition“ initiiert worden zu sein, der dieses Werk trotz aller Verwirrungen in seinem Grundton färbt. Mit dieser Aussöhnung geht eine Wende einher, die nicht nur für den Schlußteil der *Stimmen von Marrakesch* beobachtet werden kann, sondern sich darüber hinaus in die mehr als eineinhalb Jahrzehnte währende Arbeit an der Autobiographie einschreibt. Sie geht voll und ganz in der Figur des Dr. Sonne auf, hinter dessen Namen, der sicher nicht von ungefähr auf die Aufklärung anspielt, der jüdische Lyriker Awraham ben Jizchak <sup>45</sup> steht. In ihm wie den *Reiseaufzeichnungen* entläßt sich jene positive Energie, die Canetti, damals noch sichtlich verstört, von Marrakesch mit nach Hause nimmt:

Seit meiner Reise sind manche Worte mit so viel neuer Bedeutung geladen, daß ich sie nicht aussprechen kann, ohne die größten Störungen in mir hervorzurufen. Ich sage zu jemand etwas über 'Bettler' und kann am nächsten Tag keine Silbe mehr über Bettler schreiben. Ich lese in einem fremden Buch den Namen 'Marrakesch' und die Stadt verhüllt sich und will mir nicht mehr erscheinen. Es ist mir unangenehm über 'Juden' zu sprechen, weil sie dort so eigentümlich waren. In allen, was ich sah, ist eine Energie, die sich sparen will, um sich dann auf eine einzig mögliche und bestimmte Weise zu entladen. (SvM 165)

*Bettler, Marrakesch und Juden* sind die ausgewiesenen Verstörungen und ergeben in Summe jenes Spiegelbild, in das der Autor schaut.

## Siglen

- GZ *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend.* Einmalige Sonderausgabe. — Frankfurt/M. 1993. (= Fischer Taschenbuch. Bd. 1200.)
- FO *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921–1931.* 2. Aufl. — Frankfurt/M. 1982. (= Fischer Taschenbuch. Bd. 5404.)
- AS *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931–1937.* — Frankfurt/M. 1988. (= Fischer Taschenbuch. Bd. 9140.)
- PM *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942–1972.* 4. Aufl. — Frankfurt/M. 1981. (= Fischer Taschenbuch. Bd. 1677.)
- GdW *Das Gewissen der Worte. Essays.* 3. Aufl. — Frankfurt/M. 1982. (= Fischer Taschenbuch. Bd. 5058.)
- SvM *Die Stimmen von Marrakesch. Aufzeichnungen nach einer Reise.* — Frankfurt/M. 1984. (= Fischer Taschenbuch. Bd. 2103.)
- MM *Masse und Macht.* — Frankfurt/M. 1985. (= Fischer Taschenbuch. Bd. 6544.)

## Anmerkungen

1. Im Lichtkreis der emporgehobenen Luft / Versinkt ihre Farbe nicht in ihrer Gestalt.
2. MELZER, GERHARD: *Der einzige Satz und sein Eigentümer.* Versuch über den symbolischen Machthaber Elias Canetti. — In: BARTSCH, KURT – MELZER, GERHARD (Hrsg.): *Experte der Macht. Elias Canetti.* Graz 1985. S. 63.
3. Ebda.
4. EIGLER, FRIEDRIKE: *Das autobiographische Werk von Elias Canetti. Verwandlung, Identität, Machtausübung.* — Tübingen 1988. (= Stauffenburg Colloquium. Bd. 7.) [Vorher: St. Louis/USA, Phil. Diss. 1987.] S. 149.
5. Im Sinne von MARCEL PROUSTS *À la recherche du temps perdu.*
6. MELZER, GERHARD: *Am Rande des Schweigens.* Zum „Geheimnis“ im Werk von Elias Canetti. — In: STEVENS, ADRIAN – WAGNER, FRED (Hrsg.): *Elias Canetti.* Londoner Symposium. Stuttgart 1991. (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik. Bd. 245.) S. 97.
7. STEUSSLOFF, AXEL GUNTHER: *Autorschaft und Werk Elias Canettis: Subjekt — Sprache — Identität.* — Würzburg 1994. (= Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft. Bd. 135.) [Vorher: Freiburg/Breisgau, Phil. Diss. 1993.] S. 11.
8. MELZER (1991), S. 97.
9. Vgl. STEUSSLOFF (1994), S. 175.
10. Vgl. dazu LÜTZELER, PAUL MICHAEL: *Zeitgeschichte in Geschichten der Zeit. Deutschsprachige Romane im 20. Jahrhundert.* — Bonn 1986, und DURZAK, MANFRED (Hrsg.): *Gespräche über den Roman. Formbestimmungen und Analysen.* — Frankfurt/M. 1976.
11. LUKÁCS, GEORG: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik.* — Berlin 1965. S. 15.
12. Ebda. S. 69.
13. Vgl. SZÉLL ZSUZSA: *Ichverlust und Scheingemeinschaft. Gesellschaftsbild in den Romanen von Franz Kafka, Robert Musil, Hermann Broch, Elias Canetti und George Saiko.* — Budapest: Akadémiai Kiadó 1979.
14. Siehe *Blendung!*
15. Siehe *Hochzeit!*
16. Siehe *Komödie der Eitelkeit!*
17. Wie in den *Befristeten.*



18. Verlagsprospekt Reichner. — In: *Philobiblon*, IX. Jahrgang, Wien 1936. o. S.
19. Uraufführung in Oxford 1956.
20. HELWIG, WERNER (1970), S. 787.
21. REICH-RANICKI, MARCEL: *Dies Marrakesch ist überall. Elias Canettis hintergründige Reise-skizzen.* — In: *Die Zeit* (Hamburg) v. 8. 11. 1968.
22. Vgl. EIGLER (1988), S. 31 ff. und SCHAUFLENER, ERICH WILHELM: *Elias Canettis Autobiographie in der deutschen Presse.* Lewiston, Queenston, Lampeter 1992. (= Studies in German Language and Literature. Bd. 11.) [Vorher: Graz/Stmk., Phil. Dipl. 1990.] S. 54 ff.
23. Vgl. STEUSSLOFF (1994), S. 176.
24. HEINE, HEINRICH: *Reisebilder, nach der von Oskar Walzel herausgegebenen Heine-Ausgabe des Insel-Verlages aus den Jahren 1910 — 1929.* — Frankfurt/M. 1980. S. 249 ff.
25. Siehe dazu auch GdW 64!
26. BARNOUW, DAGNAR: *Elias Canetti.* — Stuttgart 1979. (= Sammlung Metzler. Bd. 180.) S. 105.
27. STEUSSLOFF (1994), S. 174 f.
28. RUPPEL, URSULA: *Der Tod und Canetti.* Essay. — Hamburg 1995. S. 8.
29. SCHOLEM, GERSHOM: *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen.* 4. Aufl. — Frankfurt/M. 1991. (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. Bd. 330.) S. 10.
30. STEUSSLOFF (1994), S. 178.
31. Siehe MM 202 ff.: *Inflation und Masse.*
32. *Sprache und Zunge* sind im Hebräischen ein und dasselbe Wort.
33. SCHOLEM (1991), S. 235.
34. STEUSSLOFF (1994), S. 184.
35. Ein Motiv, das sich auch in der BL wie im AS findet.
36. Diese phonetische Schreibweise des Namens Elias Jacques Canetti findet sich im Geburtenregisterauszug der Stadt Rustschuk unter der Nummer 477.
37. BENJAMIN, WALTER — SCHOLEM, GERSHOM: *Briefwechsel.* — Frankfurt/M. 1980. S. 272.
38. LACAN, JACQUES: *Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse.* — In: LACAN, JACQUES: *Schriften I.* Frankfurt/M. 1973. S. 71-169.
39. Vgl. ebda
40. SCHOLEM (1991), S. 15.
41. MOSÈS, STÉPHANE: *Zur Frage des Gesetzes: Gershom Scholems Kafka-Bild.* — In: GRÖZINGER, KARL E. — MOSÈS, STÉPHANE — ZIMMERMANN, HANS DIETER (Hrsg.): *Franz Kafka und das Judentum.* Frankfurt/M. 1987. S. 15.
42. KRÜLL, MARIANNE: *Freud und sein Vater. Die Entstehung der Psychoanalyse und Freuds ungelöste Vaterbindung.* — München 1979.
43. Zitiert nach MOSÈS (1987), S. 15.
44. STEUSSLOFF (1994), S. 201.
45. Siehe SCHAUFLENER (1992), S. 189 ff.

