Björn Moll

»Schreibschweigsamkeit« und »Schreibdiarrhöe«

Vom Wert des Ungeschriebenen in Elias Canettis »Augenspiel«

Geliebte Phantome?

Welchen Wert hat das Ungeschriebene für die Literaturwissenschaft? Die intuitive Antwort wäre wohl: keinen, beschäftigt sich die Philologie als Realwissenschaft doch mit dem tatsächlich Vorliegenden ... einerseits. Andererseits ist das bloß Imaginierte nicht nur eine starke kreative Kraft und notwendige Vorstufe des Geschriebenen im Prozess des Schreibens, es kann als Spielmarke nicht bloß der Selbst-, sondern auch der Fremdanregung dienen, als Ankündigung, Absichtserklärung, Versprechen etc. Diese Phantomliteratur erhält also erstens eine Wirkkraft, obwohl sie nicht vorhanden ist, sie ist zweitens stets textuell oder zumindest parasitär textuell, weil sie als Referenz benannt sein muss, ihre Planung und der Wille zum Text, wie ernsthaft auch immer er gemeint ist, muss zumindest angedeutet werden. Und drittens liegt ihr irritierendes und mithin aktivierendes Potential genau darin begründet, dass sie nicht vorliegt, da sie als Störfall stets die Bedingungen der Produktion und unartikulierte Vorannahmen sichtbar macht, aber ebenso Akteure des literarischen Feldes dazu zwingt, sich zu ihr zu verhalten. Der Wert des Ungeschriebenen ist folglich nicht stabil, schwankt, je nachdem, welche Rolle ihm zugemessen wird, ob man versucht, das Ungeschriebene zu verdrängen, zu tilgen oder es bewusst ausstellt und selbstgenerativ für neue Projekte heranzieht.[1] Die Metapher des Phantoms ist in diesem Zusammenhang in einer mehrfachen Semantik erkenntnisfördernd: Die Ankündigungen und Projekte erzeugen erstens nicht materiell existierende Trugbilder, die zweitens dennoch im Verborgenen, in der Latenz, wirksam sind und die drittens den Abhub der Literaturwissenschaft darstellen, den sie zu eskamotieren versucht. Dem liegt die Logik des Unheimlichen zugrunde, der zufolge nur das Vertraute verstörend sein kann; schließlich beruhte die philologische Auseinandersetzung mit der Literatur schon immer darauf, sich Fragmente, Verschollenes, Entworfenes, unzusammenhängende Blätterkonvolute in Werk-, Literatur- und Editionsgeschichten anzueignen und damit gleichsam zu bannen. So lässt sich etwa die Entwicklung der Neueren deutschen Literaturwissenschaft, folgt man Steffen Martus, in Auseinandersetzung mit der Werkpolitik Goethes

3moll.indd 541 20.11.19 03:11

begreifen, insofern man sich darum bemühte, dessen Nachlassfährten und -anweisungen nachzugehen und sein ›Werk‹ zu ordnen, auszulegen und so erst zu konstituieren.[2] Werkherrschaft ist, so verstanden, nicht nur etwas, das Autoren ausüben, sondern auch etwas, das von der Wissenschaft an sie herangetragen wird und dessen Inanspruchnahme und Inszenierung die Selbst- und Fremdentwürfe von Autorschaft bestimmt.[3]

Der im Folgenden vorgestellte Fall, eine Episode aus Elias Canettis *Augenspiel*, dem dritten Teil seiner Autobiographie, die exponiert auch Canettis Dichterwerdung zum Gegenstand hat, handelt von einer solchen Inszenierung. Die Textpassage legt den Fokus jedoch nicht auf die positive Darstellung von Autorschaft, sondern sie kommt vor allem differentiell zum Tragen, ausgehend vom Ungeschriebenen und seinem Verhältnis zum Verfassten und dem Verfassen als prozessualem Handeln. Eine Untersuchung, die sich auf diesen Komplex konzentriert, liefert die Möglichkeit, die unterschwelligen Voraussetzungen von Werkhaftigkeit und Autorschaft an die Oberfläche zu bringen. Bis heute steht eine Klassifikation der Grade an Ungeschriebensein und seiner Erscheinungsformen aus.[4] Hier sollen erste Schritte in diese Richtung unternommen werden,[5] indem an einem Beispiel, das Schreibstrategien mit Schreibpraktiken, kulturellen Figurationen und Werkbegriffen verbindet, vorgeführt wird, wie eine Betrachtung möglich ist, die Werkpolitik, Poetik, Textsozialität, Praxeologie, Diskursivität und Medialität in Zusammenhang setzt.[6]

Bei Benedikts

In seinen autobiographischen Schriften berichtet Elias Canetti von einer Episode aus seiner späten Wiener Zeit, zwischen 1935 und 1937, als er endlich eine Einladung zum Essen bei der Familie Benedikt in Wien angenommen hatte. Angeregt zu kommen wurde er dadurch, dass ihm die Tochter der Familie, Friedl, ankündigte, dass an diesem Tag Richard Beer-Hofmann und Emil Ludwig aufeinandertreffen würden. Ich zitiere die Passage ausführlicher:

> Nach mancherlei Versuchen gelang es Friedl, mich zu einer Einladung zu ködern. Vom Dreigestirn der Wiener Décadence um die Jahrhundertwende: Schnitzler, Hofmannsthal und Beer-Hofmann, war nur der dritte noch am Leben. Er hatte sehr wenig geschrieben und galt als der Exklusivste. Seit Jahrzehnten schon schrieb er an *einem* Drama. Er sei nie damit zufrieden und lasse sich von niemandem zu seiner Vollendung bereden. Dieses Gegenbild zu einem Journalisten, von dem ich *ein einziges* Gedicht kannte, interessierte mich aus keinem anderen Grunde. Seine Enthaltsamkeit in diesem Wien hatte etwas Rätselhaftes. Man fragte sich, wie er mit

3moll.indd 542 20.11.19 03:11

so wenig Werken zu seiner hohen Reputation gelangt sei. Ich stellte mir vor, daß er allen ›befleckenden‹ Umgang mied und nur mit seinesgleichen verkehrte. Was tat er jetzt, da die beiden anderen nicht mehr am Leben waren? Da hörte ich von Friedl, daß er ein regelmäßiger Gast ihres Hauses sei, daß er häufig komme und sich für Leute interessiere, ein starker alter Mann mit einer sehr schönen Frau, die um zwanzig Jahre jünger sei als er und noch jünger wirke. Das klang verlockend, was aber das Eis bei mir brach und den Ausschlag gab, war ein wahrer ›coup de foudre‹. Emil Ludwig, die Erfolgsfigur des Tages, der ein Buch in wenigen Wochen schrieb und sich dessen noch rühmte, hatte sein Erscheinen bei Benedikts zugesagt, um Richard Beer-Hofmann, den sehr Verehrten, kennenzulernen. Alle seien neugierig auf diese Konfrontation, sagte Friedl, einen solchen Spaß könne ich mir doch nicht entgehen lassen, sie stellte sich vor, das Gespräch zwischen den beiden werde sich abspielen wie zwischen zwei erfundenen Figuren. Sie habe ihrer Mutter zugeredet, mich dazu einzuladen, sie werde mich noch am selben Tag anrufen. Meine Neugier war angestachelt, ich bedankte mich und nahm an.

Statt des Stubenmädchens öffnete mir Friedl die Tür, sie hatte mich vom Fenster kommen sehen, und sagte gleich, als wären wir Verschworene: »Sie sind schon da, beide!« Im Salon begrüßte mich ihr Vater mit ein paar eindringlich schmeichlerischen Sätzen, die sich aber auf nichts bezogen [...].

Er führte mich zu Beer-Hofmann, den vornehmsten seiner Gäste, der pro Jahr nicht mehr als zwei Zeilen schrieb, der stattliche alte Herr blieb sitzen und sagte gewichtig: »Junger Mann, ich stehe nicht auf, das erwarten Sie auch nicht von mir?« Ich gab ein paar beistimmende Silben von mir, wie er sie gewiß erwartete und wurde schon zu einem winzigen Männchen gezogen, das schmächtig und explosiv dastand, er bemerkte meine Hand nicht, die ich ihm also nicht zu geben brauchte, und ich konnte gleich hören, wie er Beer-Hofmann mit schäumender Bewunderung überschüttete. Es war Emil Ludwig, der beteuerte, wie lange schon – seit seiner Kindheit? – er ihn verehre. Das Wort ›Meister‹ tauchte mehrfach aus der Suada auf, auch Vollkommenheit, ja sogar Vollendung, ein eher taktloses Wort an einen, der Jahrzehnte für ein Drama von üblicher Länge zu brauchen vorgab und es dann doch nicht vollbrachte. Beer-Hofmann wiegte bedenklich den Kopf, wohl hörte er sich's an, kein Wort entging ihm, er war sehr sicher und wer hätte sich angesichts dieses winzigen Meistschreibers, Bestverkäufers und Allerwelts-Interviewers nicht sicher gefühlt – hier maß sich ein Schwergewicht gegen eine Feder –, aber eigentlich behaglich fühlte sich der wohlleibige alte Herr bei dieser Sache nicht, der Gegensatz zwischen seiner würdigen Schreibschweigsamkeit und der Schreibdiarrhöe des dünnen Männchens war zu eklatant, schließlich waren auch andere da, die es hörten – er unterbrach das Anbetungsgewinsel und sagte bedauernd, aber entschlossen: »Es ist zu wenig.«

Es gab so wenig von ihm, daß er das sagen *mußte* und wer hätte ihm darauf antworten können? Es waren vielleicht ein Dutzend Leute im Raum und alle hielten den Atem an. Doch Emil Ludwig hatte auch darauf eine Antwort, diesmal einen einzigen Satz: »Wäre Shakespeare weniger Shakespeare, wenn er nur den ›Hamlet‹ geschrieben hätte?«

3moll.indd 543 20.11.19 03:11

> Diese Schamlosigkeit verschlug jedem die Rede. Beer-Hofmann wiegte nicht mehr den Kopf. Ich trage mich, bis zum heutigen Tage, mit der Hoffnung, daß er sich trotz dem großen Selbstbewußtsein, das ihn auszeichnete, keinen ›Hamlet‹ zuschrieb.[7]

Von Anfang an wird das Treffen ästhetisiert und das Schreiben im Rahmen seiner Sozialität wahrgenommen: Es treten »zwei erfundene Figuren« gegeneinander an: Die »Erfolgsfigur« Ludwig, das »dünne[] Männchen[]«, und »der stattliche alte Herr« Beer-Hofmann. Das Handlungsprogramm wird bereits benannt, die »Konfrontation«.[8] Dabei hat man es aber weniger mit einem direkten Konflikt zu tun als mit einem hermeneutischen Aufeinandertreffen: Wer von beiden Akteuren vermag das schmale Werk Beer-Hofmanns besser einzuschätzen, der Autor selbst oder der ›Bewunderer‹? Während der Exeget sehr viel redet, eine »Suada« vorträgt, sagt Beer-Hofmann zu ihm nur vier Wörter. Es geht also um die Frage der Redeherrschaft über den eigenen Text. Dies findet vor einem Publikum statt, das an diesem Überbietungswettbewerb teilnimmt. Der Wettkampf scheint vordergründig unentschieden auszugehen: nach Beer-Hofmanns Aussage wird der Atem angehalten, Ludwigs Aussage, als »Antwort« darauf konzipiert, verschlägt eine »Rede«, die ohne Atem ohnehin nicht mehr möglich gewesen wäre.

Doch ist schon anfangs klar, dass es nicht unentschieden ausgehen kann: Zwar pariert Ludwig Beer-Hofmanns Stoß im Rededuell, doch ist seine Typologisierung dermaßen negativ, dass ihm keine Chance bleibt zu reüssieren. Die beiden Gegenfiguren opponieren in ihrem Habitus: dort der ruhige, wortkarge und altersweise Richard Beer-Hofmann, hier der umtriebige, aufmerksamkeitsheischende und plauderhafte Emil Ludwig. Diese Gegenüberstellung drückt sich zugleich auch in ihrem Schreibhabitus aus: Beer-Hofmann ist als Dichter ebenso zurückhaltend wie als Mensch. Zwar schreibt er angeblich unaufhörlich an einem Text, doch scheint er an einer Blockade zu leiden. Diese lässt sich darauf zurückführen, dass er so wenig, dass er nur Auserwähltes schreibt.[9] Dennoch profitiert er davon, dass er nicht schreibt oder seinen Text nie vollendet. Es entwickelt sich eine begünstigende Gerüchtekette um ihn und Canetti ist nicht nur von seiner Persönlichkeit angetan, sondern eben auch von der positiven Fama, die ihn umgibt und die er auf das Verhalten Beer-Hofmanns zurückführt, zum einen »nur mit seinesgleichen [zu verkehren]« und zum anderen sich durchaus der eigenen Schwäche bewusst zu sein.

Der »Schreibschweigsamkeit« Beer-Hofmanns wird die »Schreibdiarrhöe« Emil Ludwigs entgegengestellt, der nicht nur in rasanter Geschwindigkeit Bücher großen Umfangs veröffentlicht, sondern stets eine Reihe neuer Pläne im Kopf hat, die er aber zu verraten sich scheut.[10] Er redet unentwegt, wird verzwergt und versucht mit aufdringlichen Komplimenten sein Umfeld von sich einzu-

3moll.indd 544 20.11.19 03:11

nehmen, wobei er nicht vor Diktatoren halt macht (im gleichen Kapitel wird ein Treffen mit Mussolini erwähnt [vgl. AS, 240f.]). Sein Rededrang wird auch durch seine Nähe zur Presse unterstrichen[11] und Ludwigs späterer Auftritt in der Oper im gleichen Kapitel, den Friedl Canetti erzählt, betont diese Sicht, insofern Ludwig versucht, sich zum Mittelpunkt der Veranstaltung zu machen (vgl. AS, 242). Um Ludwig entwickeln sich ebenso Gerüchte und wenn er diese auch mehr zu provozieren scheint als Beer-Hofmann, so heizen doch beide durch ihr Verhalten die Kolportage an.

Während aber Ludwig eindeutig karikiert wird, ist Beer-Hofmann ambivalenter gezeichnet, denn die positive Einschätzung seiner Einstellung und Würde als innerer Werte wird an mehreren Stellen zumindest durch seine Erscheinung konterkariert: Die ›Vornehmheit‹ ließe sich ebenso auf seine Erscheinung beziehen, ihm wird eine sehr junge Frau beigestellt, die dann im Weiteren keine Rolle mehr spielt und ornamentale Funktion erhält. Zudem wird angedeutet, dass er zu schreiben simuliert, dass er »Jahrzehnte für ein Drama [...] zu brauchen vorgab und es dann doch nicht vollbrachte«. Canetti vermutet, dass es sich bei ihm eigentlich um einen Schriftsteller handelt, der nicht schreibt. Dass bei den beiden Protagonisten »ein Schwergewicht gegen eine Feder« antritt, bezieht sich vor allem auf deren Äußeres: Der »dünne« Ludwig gegen den »wohlleibige[n]«, »stattliche[n]« Beer-Hofmann, der nicht nur sitzenbleibt, als ihn Canetti begrüßt, sondern dies zusätzlich »gewichtig« kommentiert. Die Figuren dieses Duells auf der Bühne sind also beide durch ihr Aussehen charakterisiert und insofern zu Typen degradiert, werden jedoch unterschiedlich psychologisch verkompliziert. Zudem gehört Beer-Hofmann zwar einer großen Zeit der Wiener Literatur an, die aber als »Décadence« bezeichnet wird und in der er eine nachgeordnete Rolle einnimmt: Er ist nur der »[D]ritte« in einer Reihe mit Schnitzler und Hofmannsthal.[12]

In diesem Kapitel taucht aber noch ein weiterer Autor auf, womit das »Dreigestirn« Schnitzler/Hofmannsthal/Beer-Hofmann in der Gegenwart aktualisiert erscheint: Neben Beer-Hofmann, der in einem unaufhörlichen Schreibprozess begriffen und dem ein autorisiertes Schreiben, das den Weg in die Öffentlichkeit gelangt, nicht möglich ist, stehen die beiden frisch publizierten Schriftsteller Emil Ludwig und Elias Canetti. Canetti wird bei der Begrüßung durch den Gastgeber von diesem darauf hingewiesen, dass er ein zwar gekaufter, aber ungelesener Autor sei:

> Er habe das [Canettis] Buch noch nicht gelesen, es mache im Haus die Runde – die jungen Damen, seine Frau –, heute habe er es ihnen endlich entreißen können, jetzt liege es da – er zeigte auf ein Tischchen –, er lasse sich's nicht mehr wegnehmen [...].

3moll.indd 545 20.11.19 03:11

> Nach den Schilderungen, die er von der ›Blendung‹ bekommen hatte, erwartete er einen poète maudit. (AS, 239)

Es scheinen für die Leseweigerung zwei implizite Gründe in der Rede des Vaters zu liegen. Zunächst einmal wird Canetti zum verfemten Autor, zum Skandalschriftsteller, dessen Text mit den Kategorien »böse« und »spannend« beschrieben wird (AS, 239), was zwar Qualitätsmerkmale von Krimis, oder höchstens von Avantgarde-Literatur sind, aber nicht von schöner Literatur. Und insofern hat er auch ein Buch geschrieben, das von Frauen gelesen wird, denen man es »entreißen« muss, also ein ›weibliches‹ Genre bedient, das nur die Lesewut befriedigt, die traditionellerweise immer auf das Effekthascherische und Triviale geht, und keine ernste, ›männliche‹ Literatur verfasst.[13]

Allerdings: Es scheint besser zu sein, nicht vom Vater gelesen zu werden. Emil Ludwig erzählt später von seinem Buch *Der Nil*:

> Das Buch hatte er in sechs Wochen geschrieben. Der Hausherr, der an der Spitze der Tafel saß, unterbrach ihn und wies mit einladend-ehrfürchtiger Gebärde auf einen kleinen Tisch in der Nähe, da lag ganz allein und sehr dick ›Der Nil‹. Aber Ludwig achtete nicht darauf, er war schon weiter, er erging sich trillernd oder verhüllend über drei oder vier nächste Pläne. (AS, 241)

So wie bereits auf Canettis Roman verweist der Vater auf Ludwigs Buch. Er präsentiert den Gegenstand wie ein Kunstobjekt und sich selbst den Gästen als Sammler. Damit wird er aber zugleich als oberflächlicher Liebhaber charakterisiert. Oberflächlichkeit zeichnet auch Ludwig aus: Sein Schreiben ist unsolide, dahingeworfen, in einem genialischen Gestus, doch vor dem Hintergrund der Schreibarbeit, die Canetti in seiner Autobiographie immer wieder dokumentiert und die er durch sein Monumentalprojekt *Masse und Macht* unterstreicht, diskreditiert.[14] Zudem sind seine Werke in ihrer Geltung der Zeit unterworfen, gerade erst hat er ein voluminöses Buch fertiggestellt, doch denkt Ludwig bereits an die »nächste[n] Pläne«. Er repräsentiert die Dimension des Unsteten und Liquiden (Redeschwall, »Nil«, »[D]iarrhöe«), während Beer-Hofmann zwar Solidität, aber auch Trägheit beweist.

Als Gegenstände der Sammelleidenschaft des Vaters sind alle drei Dichter miteinander verbunden: Während Ludwig und Canetti aber noch metonymisch durch ihre Bücher repräsentiert sind, erscheint Beer-Hofmann selbst als Ausstellungsstück, das an seinen Sessel gefesselt ist, flankiert von einer Schönheit. Er ist eine besondere Kuriosität, Fossil einer untergegangenen Zeit, mit der der Hausvater prahlt. In einer bloßen Ausstellungslogik ist es konsequent, dass Beer-Hofmann nichts schreibt und wenig sagt, denn Canettis und Ludwigs

3moll.indd 546 20.11.19 03:11

Bücher werden eben nicht gelesen und gelten bloß der Repräsentation. Und alle drei Dichter werden einem Regime der Fama unterworfen, in das Canetti gleich zu Beginn eingeführt wird, wenn er erfährt, dass man ihn für einen »poète maudit« gehalten habe.

Doch handelt es sich dabei nur um eine strategisch eingesetzte Unwissenheit, die dadurch eingeholt wird, dass Canetti sich durch seine Autobiographie zum Regisseur seines eigenen Nachruhmes macht.[15] Es scheint damit eine Klassifizierung des Gerüchtemachens auf, von dem Gerücht durch Gerede, wie es Ludwig betreibt, über das Sowohl-als-Auch Beer-Hofmanns, das Schweigen und bloße Präsenz zu Auslösern des Sprechens macht, hin zu dem biographischen Gerücht, der angeblich wahren Rede angeblich faktualer Literatur im Falle Canettis. Canetti geht es in dieser Episode um seinen eigenen Rang in der Dreiergruppe, was sich dadurch zeigt, dass er nicht als Dichter wahrgenommen wird: Benedikt liest ihn nicht, Beer-Hofmann steht nicht auf und begibt sich damit auch visuell nicht mit ihm auf Augenhöhe und Ludwig ignoriert ihn und gibt ihm nicht einmal die Hand. Dies ist als Kränkung, die sich gegen Regeln der Höflichkeit stellt, anzusehen, doch steckt überdies in dieser Hand metaphorisch die Schriftstellerhand, Ludwig verweigert ihm also Zutritt in den Kreis der Poeten.[16]

Das Bild, das Canetti von sich darlegt, ist das eines teilnahmslosen Beobachters, der sich für Beer-Hofmann und dessen Rolle in »diesem Wien« der Dreißiger interessiert.[17] Damit ist das Thema der ganzen Episode vorgegeben: Die Sozialität des Schriftstellers, dessen »Reputation« anscheinend unabhängig vom Werk wachsen kann. Canetti versucht seine Vermutung zu bestätigen, dass die Reputation am »Umgang« liege. Beer-Hofmann ist dafür insofern ein guter Untersuchungsgegenstand, als er, »da die beiden anderen nicht mehr am Leben [sind]«, seine Anerkennung nicht mehr aus der Zugehörigkeit zu einem Kreis elitärer Schriftsteller ziehen kann. Welche Möglichkeiten gibt es also, abseits literarischer Zirkel, Ansehen zu erlangen? Canetti ist in der Szene nach Eigenaussage Beobachter einer sozialgeschichtlichen Konstellation und eines Literaten, es geht ihm aber tatsächlich darum herauszufinden, wie Dichter symbolisches Kapital akkumulieren.

Und das mag einer der Gründe dafür sein, dass die Beschreibung der Szene, nicht nur in der Reichhaltigkeit der Figurenwertungen, nicht zu dem objektiven Anspruch passt, den Canetti insinuiert. Erstens scheint er sich als noch viel exklusiver als Beer-Hofmann zu inszenieren, da es viel Überzeugungskunst Friedls brauchte, um ihn überhaupt zum Kommen zu »ködern«. Zweitens ist Canetti aus affektiven Gründen an dem Besuch interessiert. Es stimmt schlichtweg nicht, dass er nur den Wenigschriftsteller Beer-Hofmann sehen wollte und

3moll.indd 547 20.11.19 03:11

sonst »keine[n] anderen Grund[]« benötigte. Zunächst einmal interessiert er sich für Beer-Hofmann als Teil des Wiener »Dreigestirn[s]« und ist ebenso anfällig für den damit verbundenen Prominentenstatus des Dichters wie die übrigen Gäste der Benedikts. Zudem wird das Kapitel von einer erotisch-affektiven Rivalität zwischen Canetti und Ludwig um die Aufmerksamkeit Friedls grundiert, die Ludwig zwar zu einem gemeinsamen Besuch in die Oper überredet, die aber danach wieder zu Canetti zurückkehrt, um ihm davon zu erzählen. Es geht also nicht nur um schriftstellerische, sondern auch um erotische Potenz, was die Erwähnung von Beer-Hofmanns attraktiver Frau unterstreicht. Die Dichter-Dreiecks-Konstellation ist also mit der Behauptung von Insignien der Männlichkeit überblendet. Drittens unterläuft Canetti seine Rolle des objektiven Beobachters, indem er wiederholt an der Aufführung, die sich bei Benedikt abspielt, teilnimmt: Er weiß mit den Erwartungen umzugehen (Beer-Hofmann fragt ihn, was er »erwartet[]« und er antwortet ihm so, wie er denkt, dass dieser es »erwartet[]«), er nimmt mit Friedl eine typische Figurenrolle ein, nämlich die des Verschwörers (»als wären wir Verschworene«), und er gehört zu den Zuschauern der Szene, einer Gruppe von »vielleicht ein Dutzend«, also circa 12, Aposteln, die gebannt von den sakralen Worten zunächst den – im biblischen Kontext zentralen – »Atem« verliert und dann die »Rede«.

Also: Canetti schreibt eine Theaterszene, in der er sich zwar als Beobachter mit ethnologischem Blick geriert, aber zugleich auf vielerlei Arten involviert ist. Dies hat besonders mit dem Schreibinteresse zu tun. Doch über die bloße Beschreibung verschiedener Dichtertypen hinaus ist in dem Problem Ludwig/Beer-Hofmann ein Grundkonflikt von Canettis eigener Poetik abgebildet, auf den es nun einzugehen gilt, und den man als den Konflikt von Roman und Aufzeichnung oder Schreiben und Schweigen bezeichnen kann.

Große und kleine Form - Canettis Poetik

Die Episode zwischen den beiden Dichtern (beobachtet von einem dritten), so wahr auch immer sie sein mag, zeigt, dass das Nicht-Schreiben Teil eines gelungenen Lebenswerkes sein kann, es ermöglicht einen Habitus und entzieht der Kritik. Schriftsteller können gerade dadurch, dass sie nicht schreiben, ihren Status wahren. Auf dem Feld literarischer Kommunikation kann Selektion ein größerer Wert als Produktion sein. Beer-Hofmann gewinnt symbolisches Kapital, obwohl er sich nicht an einen Regelcode des literarischen Feldes hält, Produktion und Inspiration in ein sich ergänzendes Verhältnis zu setzen. Gutes wird von schlechtem Künstlertum hinsichtlich ethischer Kategorien unterschieden,

3moll.indd 548 20.11.19 03:11

womit sich Dichtung von der Idee des Werks insofern löst, als es dieses höchstens als Phantomschmerz, jedoch nicht als Notwendigkeit ansieht. Und auch, wenn Beer-Hofmann an seinem Wenigschreiben zu leiden scheint, bringt es ihn doch in eine komfortable Situation und schafft Erwartung. Kurz gesagt: Ein Werk nicht zu vollenden (oder erst gar nicht zu schreiben), muss nicht immer ein Scheitern bedeuten, sondern es produziert ebenso Möglichkeiten. Und dies ist vor einem dreifachen Hintergrund zu betrachten: Canettis eigener Schreibpraxis, Canettis poetologischen Äußerungen zum Dichter, und der Diskursgeschichte des Dilettanten.

Die Bewunderung für Beer-Hofmann ist mit Bezug auf Canettis eigene Äußerungen zum Fragment zu sehen. In seinen aphoristischen Schriften erwähnt er den »Schrecken des Fragmentarischen« (GU, 211) und behauptet über John Aubrey:

> Aubrey war nicht imstande, etwas fertig zu machen, seine eigentliche Begabung. Ein Teil von ihr wäre jedem zu wünschen, auch solchen, die sich's zur Gewohnheit gemacht haben, Arbeiten zu Ende zu führen. Bei ihm ging es so weit, daß es eigentlich kein Buch von ihm gibt. Um so aufregender ist alles, was er aufschrieb, geblieben. (GU, 64)

Texte können also gerade dann interessant sein, wenn sie nicht vollendet wurden. Und es ist dabei irrelevant, ob die Texte wirklich dem zuerst gefassten Plan folgen. Über einen unbekannten Typus – mit dem er selbst gemeint sein könnte – schreibt er: »Alle Werke, die er angekündigt hat, hat er bloß angekündigt, um *andere* zu schreiben« (GU, 101).[18]

Allerdings lässt sich Canetti nicht einfach als Verfechter einer Fragmentpoetik rubrizieren. Um die Passage aus dem *Augenspiel* angemessen zu bewerten, muss man zusätzlich Canettis Schreibgeschichte berücksichtigen. In *Die Fackel im Ohr*, dem zweiten Teil seiner Autobiographie, beschreibt Canetti die Arbeit an der *Blendung*. Zunächst war diese geplant als Teil eines Roman-Zyklus, dessen Teile jeweils einen Menschentypen zum Gegenstand haben sollten, eine »Comédie Humaine an Irren« – etwa der »Tod-Feind« oder der »Verschwender« (FO, 338). Aus dem »Büchermenschen« (FO, 339) wurde der Kien der *Blendung*. Canettis Unternehmen scheiterte letztlich an »Maßlosigkeit« (FO, 340) und der Tatsache, dass die anderen Figuren gegenüber der Figur Kien verblassten. Canetti beschreibt das Hochgefühl, als er noch mit dem Konzept einer Komödie des Wahnsinns schwanger ging, als »einsame|r| Einrichter und Überschauer acht weitabgelegener, exotischer Territorien« und »Raubvogel, der acht Territorien statt einem sein eigen nennt und nirgends in einem Käfig der Vorsicht landet« (FO, 339). Die Romanideen können nur bestehen, solange sie als Gruppe exis-

3moll.indd 549 20.11.19 03:11

tieren, schält sich hingegen eine heraus, werden die anderen nicht hintangestellt, sondern geopfert.[19] Folglich gibt es in Canettis Geschichte keine Reste seines Schreibens, da mit dem Vollenden der *Blendung* die Verwerfung der anderen Projekte einhergeht, er bleibt also vom Werkbegriff geprägt.

Die Selbststilisierung der Autobiographie operiert ähnlich wie diejenige der poetologischen Schriften. In *Das erste Buch. Die Blendung* gibt Canetti einen Überblick über seine acht Pläne und bedauert, nicht mehr im Besitz der ersten Entwürfe zu sein.[20] Er beschreibt das Verhältnis der sieben nicht verfassten Bücher zu dem einen verfassten Buch als Transformationserzählung: Er entwickelte in einer Phase des Parallelschreibens eine ihn prägende »Methode«, es handelte sich also nicht um vergeudete Unternehmungen:[21]

> Auch das Jahr der Entwürfe war nicht verloren. Da ich an all diesen Entwürfen zugleich schrieb, hatte ich es mir angewöhnt, mich in verschiedene Welten, die nichts miteinander gemein hatten, die bis ins Letzte auch ihrer Sprache voneinander gesondert waren, simultan zu bewegen, von einer in die andere zu springen. Das kam nun der konsequenten Trennung der Figuren in der »Blendung« zugute. Was früher die Trennung von Roman zu Roman war, wurde nun zu den Trennungen innerhalb eines einzigen Buches. Obwohl also die Materie jener Entwürfe zum größten Teil ungenützt blieb, bildete sich die Methode der »Blendung« an ihnen aus. Auch das, was von den acht Romanen ungeschrieben geblieben ist, die geheimen Säfte der Comédie Humaine an Irren, ist in die »Blendung« eingeflossen. (EB, 231)

Das Ungeschriebene wurde also Teil der *Blendung*. Themen oder Handlungen der anderen Bücher waren für Canetti zwar konzeptionell vorhanden, wurden jedoch von ihm nie in der gedachten Form geschrieben – stattdessen fanden sie Eingang in den Roman. Damit erhalten sie erst dort ihre Form, und zwar erst durch das Gerüst, das ihnen gegeben wurde, den Sinnkontext, der sie sich einverleiben kann.[22] In dieser Lesart bleibt kein Überschuss der geplanten ›Comédie Humaine‹, das Seriell-Enzyklopädische hat sich in einen Roman zurückgekrümmt und dort verdichtet. Dies wird in organische Metaphorik gekleidet: »geheime Säfte« seien »eingeflossen«. Die Residuen der übrigen Romanprojekte werden im vitalistischen Vokabular beschrieben, wurden also keineswegs mortifiziert und in eben diesem Zustand des Noch-Fließenden, Lebendigen können sie Teil eines anderen Projektes werden. Kien ließe sich eben nicht nur als ›Büchermensch‹, sondern ebenso als ›Fanatiker‹, ›Sammler‹ oder ›Wahrheitsbesessener‹ bezeichnen. Mit ihm hat sich aus der Comédie Humaine nicht der stärkste und überzeugendste Charakter durchgesetzt, sondern die anpassungsfähigste Figur, die die Elemente der übrigen Konzeptionen aufnehmen konnte.

Dies ist die Semantik der Gattung Roman, die andere Texte aufnimmt und

3moll.indd 550 20.11.19 03:11

sich unterordnet. Tatsächlich ist Canetti aber neben Roman, Autobiographie und Essay noch für eine andere Gattung bekannt geworden, nämlich für die *Aufzeichnungen*, seine Aphorismensammlungen. Hinter diesem Genre steht ein, von Canetti selbst thematisierter, Konflikt zwischen geschlossener und offener Form, der sich sogar in der Figurenzeichnung ausdrückte. Friederike Eigler hebt hervor, dass die »im engeren Sinne literarischen Werke [...] durch eine stark typisierende Gestaltungsweise« gekennzeichnet seien, während die übrigen Genres den »Prozeß der Anverwandlung in den Texten selbst thematisiert[en]« und deshalb »nachvollziehbar« seien.[23] Dabei hat man es aber nicht bloß mit gattungsspezifischen oder stilistischen Besonderheiten zu tun, der Unterschied beruht in Canettis Verwandlungsmaxime, die den Dichter als »Hüter der Verwandlungen« sieht (BD, 261) und sich gegen die Macht des Todes richtet – zusammengefasst von Gerhard Neumann:

> Mit der Entgegensetzung von System und fortgesetzter Verwandlung, wie sie von Canetti im Gegensatz von Bibliothek und Bibel, von Roman und Aphorismus beschworen wird, verbinden sich zugleich zwei anthropologische Grundkategorien: die paranoide Möglichkeit des Menschen, wie sie Canetti im Wahnsystem des Senatspräsidenten Schreber als Paradigma der »Macht« vergegenwärtigt sieht, die schizoide Möglichkeit fortgesetzter Selbstverwandlung, wie sie sich, als Kunst des Sich-Kleinmachens und des Entschlüpfens in Auseinandersetzung mit der Gewalt, als Paradigma der Gegen-Macht, in vorzüglicher Weise in Kafka und seinen Dichtungen repräsentiert findet.[24]

Wenn Canetti in seinen *Aufzeichnungen* John Aubrey lobt, dann interessiert ihn dieser als »Anti-Sammler«,[25] und das heißt als Asystematiker. Aubreys Charakterzeichnungen – so Adrian Stevens – heben das »jeweils Eigene und Individuelle« hervor[26] und sind noch nicht abgeschlossen, ergänzbar.[27] Canetti entwickelt in den Jahre 1962 bis 1978 in seinen *Aufzeichnungen* eine Fragmenttheorie, die konsequenterweise weder systematisch noch vollständig ist.[28] Diese sind somit Artikulationsort und -form. Mit der Bewunderung für Aubrey und dem mit ihm verbundenen systemfeindlichen Gedankenkomplex ändern sich seine eigenen Charakterporträts, werden als stets »reduziert[]« und »prinzipiell fragmentarisch[] aufgefaßt«,[29] als im »Dialog mit sich selbst« stehend.[30]

Es lassen sich bei Canetti also Gegensätze formulieren: Auf der einen Seite das System, der Tod, die geschlossene Form, die Monologizität und die Satire; auf der anderen Seite das Unsystematische, das Leben, die Verwandlung, die Aphoristik, die Einfühlung und Dialogizität.[31] Diese gegensätzlichen Seiten lassen sich auf Ludwig und Beer-Hofmann übertragen. Ludwig wird satirisch, ja herablassend gezeichnet, er wird poetisch exekutiert, an ihm zeigt sich der Machtgestus des Schreibens. Er scheint, wie Canettis Grotesken, nur aus einem Punkt heraus

3moll.indd 551 20.11.19 03:11

entwickelt zu sein, nämlich aus der Großmannssucht und alles scheint daraus zu folgen, wie bei den Wahnsinnigen der Comédie Humaine.[32] Beer-Hofmann hingegen wird zumindest Verständnis entgegengebracht. Zwar zeigt sich Canetti reserviert gegenüber seiner Schreibunfähigkeit, aber die Figur wird ihres Ansehens nicht beraubt, es deutet sich vielmehr ein dichterisches Geheimnis an, das durch Erklärungen nicht zu tilgen versucht wird. Doch ist es nicht nur das Schreiben Canettis, das sich in diesen Figuren wiederfindet, auch das Schreiben eben dieser Figuren lässt sich in die bekannte Dichotomie einreihen: einerseits das stets neue Bücher produzierende, abgeschlossene Schreiben Ludwigs, das nicht zufällig mit dem Faschismus in Person von Mussolini zusammengebracht wird und damit den Aspekt der Macht repräsentiert; andererseits das zögernde, sich nur schrittweise fortbewegende, abwägende Schreiben Beer-Hofmanns, das Angst vor der Aussage hat und in den Bereich des »[Z]u wenig«, und das heißt des Mickrigen gerückt wird, also die Anti-Macht darstellt. Vor diesem werkpolitischen Hintergrund lässt sich der Respekt gegenüber Beer-Hofmann unabhängig von allen biographischen Verbindungen verstehen.

Damit ist der Text in die Gattungspoetik Canettis eingeordnet. Doch scheint eine klare Dichotomie – Ludwig und Macht hier gegen Beer-Hofmann und Verwandlung dort – die Widersprüchlichkeit, mit der Beer-Hofmann beschrieben wird, noch nicht erklären zu können. Hier mag ein Blick auf Canettis Aussagen zur Künstlerpoetik helfen. In *Der Beruf des Dichters* löst Canetti Dichtertum von literarischer Produktion. Wichtig ist ihm vor allem das bewahrende Verhältnis zur Sprache.[33] Diese solle nicht als bloßes Material verwendet werden, sondern der Text werde erst durch die Einstellung des Schreibenden legitimiert.[34] Die Aufgabe des Dichters sei es, die Verständigung zwischen den Menschen zu ermöglichen, es komme dabei auf die Empfindung und die Fähigkeit, sich in die Zeit einfühlen zu können, an.[35] Es geht dabei nicht bloß darum, eine Verantwortung für die Wörter zu übernehmen, sondern es geht um die Aufgabe der Sprache, sich gegen den Tod zu stellen. Canettis Arbeit ist damit – so Rüdiger Zymner – von der »Aporie« geprägt, »Schreiben und Schweigen miteinander zu vereinbaren«.[36] Das Schreiben ist für Canetti ein ›unendlicher Prozess‹[37] im Sinne der Beständigkeit der Sprache, diese liefert das Pfand für die Kohärenz des Schreibprozesses und des Aussagezusammenhangs. Doch diese Rückversicherung wird für ihn immer problematischer. Das spätere Schreiben in kleinen Formen lässt sich nicht nur als Abkehr verstehen, von klassischen Genres wie von der Idee des dichterischen Schöpfens hin zu einem Beobachten,[38] sondern als letzte Stufe des Schreibens vor dem Verstummen, das aber den Anfang stets in sich trägt. Irmgard Wirtz hat eben diesen »beständige[n] Schreibfluss« der *Aufzeichnungen* hervorgehoben, sie sind anfangs- und endlos und werden nur

3moll.indd 552 20.11.19 03:11

durch Zäsuren, durch Medienkonversion in das Buch-Format mit den Elementen geschlossener Form ausgezeichnet.[39] In dem Genre der Aufzeichnung wird also bereits eine paradoxale Figur ausgeführt, die das Schweigen in den unendlichen Diskurs einbindet.

Der Wandel in Canettis Literaturauffassung fand nach 1945 statt und dies lässt auch die ambivalente Erklärung von Beer-Hofmann und die widersprüchliche Strukturierung der gesamten Passage erklären: Einerseits gehört aus der Perspektive des späten Canetti, der das *Augenspiel* schreibt, Beer-Hofmann bewundert, weil er das Ideal des schweigenden Dichters verkörpert, allerdings ist diese existentielle Dimension des Schreibens höchstens das Hintergrundrauschen des Buches, in dem es um Dichterwerdung und die Sozialität von Werk und Werkschaffendem geht. Die Autobiographie erzählt die Geschichte des Schreiben-Müssens und -Wollens und damit eine Gegenperspektive, die eine Überlagerung zugleich angesetzter Blickwinkel bewirkt: Der Jungschriftsteller Canetti beurteilt die historische Situation anders als der Exilant und Beobachter Canetti. Man hat es hier mit einem Nachträglichkeitseffekt zu tun:[40] Indem Canetti sich selbst im Schreiben als Autobiograph konstituiert, schafft er den Dichter, dessen Existenz er in der Vergangenheit voraussetzen und dessen Schreib-Gefahren und -Abenteuer er beschreiben kann.

Dekadenz und Dilettantismus

Eine Überlagerung erkennt man auch an der Behandlung der diskursiven Bestände, die in der Episode aufgehoben werden. Denn die Fähigkeit zur Einfühlung, die für Canetti beim Schriftsteller besonders ausgeprägt ist, galt schon immer als Dichtertugend, »Empfindungsvermögen« und »Bildungskraft« sind bei Karl Philipp Moritz die zentralen Befähigungen des Genies.[41] In der Dilettantismuskritik von Goethe und Schiller ist es dann der fehlende Ausgleich zwischen diesen beiden Potentialen, der den Dilettanten auszeichnet, besonders dessen Übermaß an Empfindungsvermögen.[42]

Sieht man Beer-Hofmanns Schreiben eben nicht als gestopptes, verweigertes, sondern vielmehr als unfassbar mühsames und langsames Schreiben an, als Schreibprozess, steht Beer-Hofmann für eine Figur, die häufig in Dekadenzdiagnosen des Kaiserreiches auftaucht, so etwa in Thomas Manns *Tristan*, in dem Detlev Spinells stets in Anführungszeichen gesetzte ›Arbeit‹ den Eindruck erweckt, »daß ein Schriftsteller ein Mann ist, dem das Schreiben schwerer fällt als allen anderen Leuten«.[43] Diese Figurensatire wird in der Forschung als ironische Selbstcharakterisierung Manns gesehen.[44] Und häufig ist es gerade

3moll.indd 553 20.11.19 03:11

die tatsächliche mühevolle Arbeit, die Schriftsteller hervorheben, wenn sie das poetische Schreiben von der bloßen Kulturtechnik Schreiben unterscheiden möchten.[45] Ein solcher Schreibrhythmus mag zwar vordergründig amateurhaft wirken, lässt sich aber auch als ein Zaudern perspektivieren, das versucht, Möglichkeiten offenzuhalten und Entscheidungen vorerst im Vagen zu lassen, um damit den Schreibakt selbst in einer Distanz zu bloßer Produktion und Verwertbarkeit zu halten.[46] So gesehen ist Nicht-Schreiben nicht das Gegenteil des Schreibens und auch kein besonderer Grenzfall desselben, sondern die auf Permanenz gestellte Möglichkeitsbedingung moderner dichterischer Arbeit, nämlich Reflexion, Abwägung und Panoramisierung, die Schreibpause, die in jedem Buch, Satz und Federstrich steckt und das Moment der Zirkularität, Paradigmatik und Reiteration in die Linearität integriert. Dieses Schreibethos bildet gewissermaßen das Pendant zu Nietzsches Forderung nach einem »gut[en] Lesen« mit »offen gelassenen Thüren, mit zarten Fingern und Augen«.[47]

Zudem hat Beer-Hofmann das Nicht-Schreiben nicht erst im hohen Alter, als das produktive Feuer bei ihm sozusagen höchstens noch glomm, begonnen, es prägte bereits seine ersten Auftritte in den literarischen Zirkeln Wiens. Wie die Korrespondenzen mit Felix Salten, Arthur Schnitzler oder Hugo von Hofmannsthal zeigen, verweigerte er das Schreiben sogar.[48] Salten erwähnt seinen »Geschmack«, seine »hinreißende[] Beredsamkeit«, den »so durch und durch dringenden lichtvollen Geist« und nennt ihn »Mäzen des Verstehens«, aber: »Selbst schreiben schien er im Anfang gar nicht zu wollen, ja es schien, als sei er sich dafür zu kostbar«.[49] Die Gruppe hat ihn wohl bedrängt, etwas Eigenes zu verfassen,[50] aber selbst, als er sich darauf einließ, hob er immer wieder hervor, wie mühselig das Schreiben für ihn sei.[51] Beer-Hofmanns eher maue Produktionsausbeute kritisierte wiederum Karl Kraus: »Diesem Autor, der seit Jahren an der dritten Zeile einer Novelle arbeitet, weil er jedes Wort in mehreren Toiletten überlegt, liefert ein persischer Tuchfabrikant die besten Stoffe.«[52] Hier wird Beer-Hofmann in den Bereich des Äußerlichen gerückt, der schlichten Fassade, die das Versagen verbirgt, das bei Canetti immerhin noch von Bescheidenheit ausgeglichen wird.

Die Geschichte von Beer-Hofmanns Leben und Schreibkarriere folgt gemeinhin einem Bändigungs- und Bekehrungsmotiv: Anfangs noch Dandy, wird er mit Kennenlernen seiner Frau Paula und Geburt der Tochter Mirjam disziplinierter und entwickelt ein pro-jüdisches Sendungsbewusstsein, das letzten Endes in dem mehrteiligen Drama *Die Historie von König David* kulminiert.[53] Mit der Flucht aus Österreich bricht Beer-Hofmann die Arbeit an dem Stück ab. Diese politische Begründung des Scheiterns steht gleichberechtigt neben Aussagen des Autors, der eher handwerkliche Probleme an der Arbeit am Vorspiel dafür

3moll.indd 554 20.11.19 03:11

verantwortlich machte,[54] und neben konzeptionellen Ungereimtheiten, wie sie Norbert Otto Eke hervorgehoben hat.[55] Canettis Notiz aus dem *Augenspiel* hinterfragt, so gesehen, die Deutung, nach der ein Dandy erwachsen wird und sich dem politischen Anliegen hingibt, das dann aber an eigenen Fehlkonzeptionen, vor allem jedoch gesellschaftlichen Hindernissen scheitert. Stattdessen erscheint Beer-Hofmanns Karriere als wiederkehrendes Nichtschreiben, wenn nicht sogar als nie in Fahrt gekommener Schreibprozess.

Darin zeigt sich durchaus eine reale Werkphantasie des Fin de Siècle, die sich vor allem mit der Dekadenz-Vorstellung des Dilettanten verknüpft: Während der echte Künstler in der Lage ist, sich zu beschränken und ein Werk einzuhegen, entwerfen sich die Dilettanten-Künstler als omnipotente Schaffende, als Bajazzos, die aber tatsächlich nichts produziert bekommen. Es handelt sich um »Künstlergenie[s] im Wartestand der Prä-Produktivität«,[56] der allerdings die Möglichkeit bietet, durch besondere Stilisierung das Leben zum Ersatz-Werk zu machen[57] – eine Kritik, die ebenso Kraus gegenüber Beer-Hofmann übt, wenn er dessen besondere Neigung zum Arrangement von Textilien, aber nicht von Texten, artikuliert, damit aber zugleich Beer-Hofmanns Arbeit an einem Kunstprodukt exponiert.[58]

An die Diagnose vom dilettantischen Künstler lassen sich mehrere Aspekte anschließen: Wenn das Leben Werk ist, gibt es erstens ein Äquivalent zum ›unendlichen Text‹, eine kollektive *écriture automatique*, nämlich das Gerücht.[59] Damit geht eine Verschiebung einher vom Text auf den Metatext: Beer-Hofmann und Ludwig kontextualisieren ihre Texte, ohne sich aber mit dem tatsächlich gedruckten Wort auseinanderzusetzen. Und folglich geht es um ein permanentes Flottieren der Signifikanten, also einerseits um eine gewisse Epidemie des Sprechens, das heißt des Materials, aber eben auch um die Materialisierung der Vorstellung.[60] Canettis Wunsch richtet sich darauf, Signifikanten zu seinen Vorstellungen von Beer-Hofmann und Ludwig zu erhalten, für ihn ist das Treffen als Wahrheitsprobe angelegt. Dass er sich aber stattdessen in einem Bereich bewegt, in dem Bücher nur als Objekte und nicht zur ästhetischen Erziehung dienen, wird ihm gleich zu Beginn klargemacht. Inwiefern er jedoch selbst an diesem Text mitschreibt, indem er die Geschehnisse ästhetisiert, bleibt seiner Sicht verborgen oder wird von ihm absichtlich ignoriert.

Zweitens ist der tatsächliche Dilettant in der zitierten Stelle Emil Ludwig und dies kann als Canettis eigener Beitrag zur Diskussion um Schreiben und Schweigen gesehen werden. Canetti plagten wiederholt »Zweifel am Werk«.[61] Denn das Nicht-Fertigstellen weiterer Romane hat bei ihm selbst den Eindruck erweckt, ein »Dichter ohne Werk«[62] zu sein, ein »Viel- und Nichts-Schreiber« (NH, 16). Mehrfach erwähnte er, seinen Romanzyklus fortzusetzen – entgegen

3moll.indd 555 20.11.19 03:11

der Beteuerungen in *Das erste Buch* –, was wohl häufig mehr Wunsch als Wirklichkeit war. Und doch geisterten einige Figuren lebenslang durch sein Œuvre[63] und noch zuletzt sprach er – mit Bezug auf das *Totenbuch* allerdings – von dem »unterbrochene[n] Buch«, das es zu vollenden gelte.[64]

Insofern ist die poetologische Folgerung, das Empfindungsvermögen, ohne die notwendige Bildungskraft, zum Ausweis des Dichters zu machen, eine Rettung aus dem Werkdilemma.[65] Das ist aber nicht so gedacht wie in der Romantik, also im Sinne einer Übersteigerung und Aufwertung der Phantasie, sondern als »Ethos der Sprache«.[66]

Es ließe sich sagen, dass Canetti das Dilettantismusproblem des Fin de Siècle umgeht, indem er es auf gesteigerter Stufe wiederholt: In seinen *Aufzeichnungen* und den autobiographischen Schriften inszeniert sich Canetti als ein ›Meister des Verstehens‹, seziert die Gesellschaft schonungslos, produziert aber (scheinbar) keine fiktionale Hochliteratur und kein abgeschlossenes Werk. Er schreibt einen Künstlerstatus ohne Werk fest, indem er darüber schreibt und ihn immer wieder behauptet, ja, er stellt das Leben als Werk offensichtlich aus und versteckt damit seine Strategie an der Oberfläche: es ist die Metareflexion auf den dilettantischen Künstler als dilettantischer Künstler. Hierin ließe sich ein blinder Fleck von Canettis Schreiben erkennen, das Nicht-Schreiben im Schreiben, das unvollendete Werk als verdrängtes, das sich in der Anlage seiner Schriften und in einer Sympathie für schweigende Dichter wie Abraham Sonne[67] oder Richard Beer-Hofmann ausdrückt, die wiederum andere zum Schreiben anregen.

Nicht-Werk-Idol

Die Episode von Canettis Treffen mit Beer-Hofmann und Ludwig ist als bewusste Auseinandersetzung mit dem Problem des Nicht-Schreibens angelegt. Die Aporie, zugleich dichten zu wollen und schweigen zu müssen, findet Niederschlag im *Augenspiel*, nämlich in der Ambivalenz der Beschreibung Beer-Hofmanns, der nicht nur die kleine Literatur als Anti-Macht repräsentiert, sondern zugleich die Spannung des ewigen Schreibprozesses in sich austrägt. Damit ist Beer-Hofmann zwar eine überzeichnete reale Figur in einer Lebensgeschichte, doch repräsentiert er auch das Nicht-Schreiben, das hier allegorisiert in einem Theaterstück auf die Bühne gebracht, aber dadurch in das Werk, die Autobiographie, integriert wird. So wird eine Reihe von Ambivalenzen aus Gleichzeitigkeiten hergestellt: Schreiben und Nichtschreiben, Autobiographie und Poetik, Geschlossenheit und Offenheit. Man kann immer wieder ein Sowohl-als-Auch von Werkaffirmation und Werkzweifel, Schreibverlangen und Schweigelust, Produktionsneid

3moll.indd 556 20.11.19 03:11

und Schaffensvorwurf beobachten. Es handelt sich dabei, um es zu betonen, nicht, oder zumindest nicht ausschließlich, um eine Rechtfertigungsstrategie Canettis, der sein eigenes Nicht-Schreiben beschönigt, indem er die Figur Beer-Hofmann auftreten lässt und zugleich bewundert wie karikiert, um damit den eigenen Dilettantenstatus in der Reflexion darauf aufzuheben zu versuchen; darin eingegangen ist ein poetologisches Dilemma oder, wenn man so will, eine produktive poetologische Spannung von Schreiben und Schweigen. Auf Gerhard Neumann geht die, für Franz Kafka in Anschlag gebrachte, Unterscheidung zwischen »Schreibstrom« und »Werkidol« zurück.[68] Die besondere Darstellung Beer-Hofmanns, die Mortifikation und Verbildlichung auf dem Sessel bei Benedikts, lässt ihn ebenfalls als Idol erscheinen, jedoch als ein Nicht-Werk-Idol, als Vorbild des vorsichtigen Schreibens, das jedoch wie ein apotropäischer Gegenstand zugleich geächtet wie angebetet werden muss.

In dem *Augenspiel* ist das Nicht-Schreiben in einem dreifachen Sinn semantisiert: Erstens in einer Differenz guter und schlechter Schriftsteller und der Dilettantismusproblematik; zweitens hinsichtlich des eigenen, paradoxen Werkbegriff Canettis; drittens in Bezug auf das Verhältnis von Kunst und Leben im Rahmen der Biografie. Eine Konzentration auf die Phantomliteratur erlaubt es, die Gattungs- und Künstlerpoetik, die Praxis guten und schlechten Schreibens, die Rolle des Dichters in einer Sozialsituation, die diskursiven Verflechtungen in der Zeit, die Ränder medialer Vermittlungsmöglichkeiten in Überlieferungsformen und Überlieferungskulturen und die Werkpolitik als Rezeptionssteuerung zu betrachten.

Anmerkungen

1 Vgl. zum Begriff ›Phantomliteratur‹ Björn Moll, *Phantomliteratur. Theorie und Praxis des Ungeschriebenen*, in: Andrea Bartl, Corina Erk, Martin Kraus (Hg.), *Verhinderte Meisterwerke. Gescheiterte Projekte in Literatur und Film*, Paderborn 2019, 13–39.

2 Vgl. zu dieser Entwicklung Steffen Martus, *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*, Berlin 2008, 444–513, etwa 496: »Die germanistische Philologie hat in ihren unterschiedlichen Ausprägungen von den ›Dilettanten‹, über die Schulmänner-Philologie bis hin zur universitär organisierten Erforschung von neuerer deutscher Literatur in Goethe einen herausragenden Gegenstand gefunden. Man kann sagen: Die Wissenschaft von der neueren deutschen Literatur etabliere sich als Goethe-Philologie. Dies liegt an der idealen Quellenlage, die Goethe in Form autobiographischer Schriften, der Werkausgabe letzter Hand, seines Archivs und seiner Selbstkommentare hinterlassen hat; und dies liegt an den Lücken, Leerstellen und offenen Fragen sowie an der ästhetischen Faktur seiner Texte.« Zu weiteren Formen von Goethes Umgang mit dem Ungeschriebenen und Strategien der Rezeptionssteuerung mit dem Buchmaterial vgl. Carlos Spoerhase, *Das Format*

3moll.indd 557 20.11.19 03:11

der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830, Göttingen 2018, 512–622.

3 Vgl. zur Werkherrschaft Carlos Spoerhase, *Was ist ein Werk? Über philologische Werkfunktionen*, in: *Scientia Poetica*, 11 (2007), 276–344, hier 331–337. Der Locus classicus: Heinrich Bosse, *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Paderborn u.a. 1981.

4 Vgl. Anfänge etwa bei Myles Weber, *Consuming Silences. How We Read Authors Who Don't Publish*, Athens–London 2005. In seinem Schlusswort hebt Weber den Zusammenhang von Autorfunktion und Aufmerksamkeitslenkung auf das Ungeschriebene hervor. In einem System, das von der Autorfunktion dominiert sei, könne man nicht nicht sprechen, die Stille erscheine selbst als Text (vgl. ebd., 132–135).

5 Vgl. zu weiteren Aspekten auch Moll, *Phantomliteratur*, 36–39.

6 Zu Werkpolitik vgl. Martus, *Werkpolitik*, 1–51; zur Textsozialität (hier aus der Perspektive der Werksozialität) Spoerhase, *Was ist ein Werk?*, 325–331; zur Praxeologie etwa Annette Gilbert, *Im toten Winkel der Literatur. Aspekte literarischer Werkwerdung seit den 1950er Jahren*, Paderborn 2018, 11–25; Poetik, Diskursivität und Medialität verstehe ich im landläufigen Sinn als artikulierte Schreibempfehlungen, zeitgebundenes Aussagesystem und Bedingung der Entstehung und Zirkulation von Zeichen.

7 Elias Canetti, *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937*, Frankfurt/Main 1988, 238–240. Im Folgenden werden sämtliche Texte Canettis mit Sigle zitiert und zwar so: AS (*Das Augenspiel*); EB (*Das erste Buch. Die Blendung*, in: ders., *Das Gewissen der Worte. Essays*, München 1975, 222–233); GU (*Das Geheimherz der Uhr. Aufzeichnungen 1973-1985*, Frankfurt/Main 1990); FO (*Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*, München–Wien 1980); BD (*Der Beruf des Dichters*, in: ders., *Das Gewissen der Worte. Essays*, München 1975, 257–267); PM (*Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972*, München 1973); NH (*Nachträge aus Hampstead. Aufzeichnungen 1954-1971*, München 2005).

8 Vgl. zu Darstellungsstrategien in der Autobiographie auch Achim Geisenhanslüke, *Macht, Autorität und Verstellung. Über Elias Canettis Autobiographie*, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Elias Canetti* (= *Text+Kritik*, 28), München 2005, 31–43; auch Friederike Eigler, *Das autobiographische Werk von Elias Canetti. Identität, Verwandlung, Machtausübung*, Tübingen 1988, 30–80. Eigler hebt hervor, dass sich das *Augenspiel* mehr literarische Freiheiten erlaube als die vorherigen Bände.

9 Es handelt sich dabei wohl um das Drama zur Geschichte König Davids, dessen dritter Teil nie vollendet wurde (vgl. dazu Norbert Otto Eke, *»Wandle - schaue - höre Jisro-El!«. Richard Beer-Hofmanns »Historie von König David«*, in: Richard Beer-Hofmann, *Die Historie von König David und andere dramatische Entwürfe*, hg. und mit einem Nachwort versehen von Norbert Otto Eke, Paderborn 1996, 537–566.)

10 Dies wird an einer anderen Stelle des Kapitels genannt: »Aber Ludwig achtete nicht darauf, er war schon weiter, er erging sich trillernd oder verhüllend über drei oder vier nächste Pläne« (AS, 241).

11 Vgl. AS, 240: »Allerwelts-Interviewers«.

12 Tatsächlich sah Canetti nicht alle drei positiv, Hofmannsthal und Beer-Hofmann bezeichnete er wegen ihrer fehlenden Fähigkeit, die Sprache Wiens literarisch produktiv zu machen, sogar als »impotente Genießer«, bei Schnitzler sah er mehr Lebensnähe. Zitat aus dem Nachlass Canettis in der Zentralbibliothek Zürich, Schachtelnummer 6, 26.6.1942; zit. nach Sven Hanuschek, *Elias Canetti. Biographie*, München–Wien 2005, 256. Vgl. zu Canettis negativem Bild der Wiener Moderne Helmut Göbel, *Elias*

3moll.indd 558 20.11.19 03:11

Canetti und Hugo von Hofmannsthals Chandos-Brief. Eine Anmerkung, in: Arnold (Hg.), *Elias Canetti*, 104–109, hier 104: »Elias Canetti hat die Autoren der Wiener Moderne nicht sehr gemocht – ein (Vor-)Urteil, das er von seinem langjährigen Vorbild Karl Kraus übernommen hat.«

13 Vgl. zu dieser Diskussion etwa Rolf Engelsing, *Der Bürger als Leser. Lesergeschichte in Deutschland 1500-1800*, Stuttgart 1974, 296–338. Konzise zusammengefasst für die Sattelzeit etwa bei Barbara Becker-Cantarino, *Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche - Werk - Wirkung*, München 2000, 34–42. Dass eine solche Charakterisierung der *Blendung* nicht gerecht wird, die genretypische Merkmale von ›Frauenliteratur‹ nicht aufweist, spricht nur für die Ignoranz des Gastgebers. Dessen ungeachtet wird der Roman im Hause Benedikt gewissermaßen in solche Literatur umgewandelt.

14 Vgl. zur Entstehungsgeschichte von *Masse und Macht* etwa Hanuschek, *Elias Canetti*, 437–455.

15 Canetti war zeitlebens um seinen Nachruhm bedacht. Vgl. dazu Franz Haas, *»Der Viel- und Nichts-Schreiber«. Canettis Zweifel am eigenen Werk*, in: Roberta Ascarelli, Wilhelm Pfeistlinger (Hg.), *Elias Canetti* (= *Cultura Tedesca*, 30, hg. von Marino Freschi), Rom 2006, 71–79, hier 76.

16 Die Stelle kommt noch stärker zur Geltung, wenn man sie mit Canettis Beschreibung der ersten Begegnung mit Fritz Wotruba vergleicht: »›Knien Sie auch vor Ihrer Arbeit?‹ Es war ein Scherz, der als Entschuldigung dafür diente, daß er nicht gleich aufsprang und mir nicht die Hand geben konnte. Aber selbst ein Scherz bei ihm hatte Gewicht und Bedeutung. Mit dem ›auch‹ hieß er mich willkommen. Seine und meine Arbeit waren damit gleichgestellt, mit dem ›Knien‹ drückte er eine Erwartung aus, nämlich daß ich meine Arbeit so ernst nehme wie er seine. Es war ein guter Beginn« (AS, 91). Hier wird Canetti die Hand zwar auch verweigert, er durch die Entschuldigung aber integriert und gleichberechtigt.

17 Eigler hebt hervor, dass sich im dritten Autobiographieband Canetti – in Analogie zum titelgebenden Leitsinn des Sehens – als Beobachter darstellt (vgl. Eigler, *Das autobiographische Werk von Elias Canetti*, 42).

18 Vgl. zur Uneindeutigkeit von 3. Person Singular und Selbstbezug Hanuschek, *Elias Canetti*, 182.

19 Vgl. auch Hanuschek, der noch einmal hervorhebt, dass es keine Paralipomena zur *Blendung* gibt (*Elias Canetti*, 237). Die von Canetti selbst verbreitete Genealogie in der Autobiographie ist noch intrikater: Sein Freund Thomas, den er während der Entstehungsphase wiederholt trifft, ist für ihn eine bessere literarische Figur als seine Erfindungen, weshalb sie nicht mit ihm Schritt halten können. Dieses Schicksal hätte auch Kein (oder ›Kant‹, so hieß die Figur damals) getroffen, wenn Canetti nicht zufällig im Gespräch der entscheidende Einfall zu dessen Rettung gekommen wäre (vgl. FO, 338–343).

20 Er besitze nur noch »geringe Teile«. Zu den Plänen: »Es gab einen religiösen Fanatiker darunter; einen technischen Phantasten, der nur in Weltraumplänen lebte; einen Sammler; einen von der Wahrheit Besessenen; einen Verschwender; einen Feind des Todes und schließlich auch einen reinen Büchermenschen« (EB, 230).

21 Ebenso wenig wie seine Lektüre für *Masse und Macht*, die unbewusst in *Die Blendung* einging (vgl. EB, 227). Vgl. zu diesem Verhältnis auch Konrad Kirsch, *Die Masse der Bücher. Eine hypertextuelle Lektüre von Elias Canettis Poetik und seines Romans »Die Blendung«*, Sulzbach 2005, etwa 74–133. Zur Intertextualität bei Canetti generell vgl. Martin Bollacher, *»[...] das Weitertragen des Gelesenen«. Lesen und Schreiben in Canettis Autobiographie*, in: Gerhard Neumann (Hg.), *Canetti als Leser*, Freiburg/

3moll.indd 559 20.11.19 03:11

Breisgau 1996, 33–48, hier 42f.; Hans Reiss, *Elias Canetti's Attitude to Writers and Writings*, in: Dagmar C. G. Lorenz (Hg.), *A Companion to the Works of Elias Canetti*, Rochester/NY–Woodbridge, 61–87; Anne Peiter, *»Comic Citation« as Subversion. Intertextuality in »Die Blendung« and »Masse und Macht«*, in: Julian Preece, William Collins Donahue (Hg.), *The Worlds of Elias Canetti. Centenary Essays*, Newcastle 2007, 171–185. Zur Kohärenz der Texte untereinander vgl. Julian Preece, *Canetti and the Question of Genre*, in: Lorenz (Hg.), *A Companion to the Works of Elias Canetti*, 89–103, hier 90, in der er die genreübergreifenden Ähnlichkeiten herausstellt.

22 Eine andere These, weshalb Canettis Großprojekt »absorbiert« wurde und »sich nicht fortsetzen« ließ, stammt von David Roberts: »weil das Romanende das Ende des Romans als solches symbolisiert« (David Roberts, *Die Blendung der gesamten Romanliteratur. Bemerkungen zu Canettis paradoxer Romanpoetik*, in: Neumann (Hg.), *Canetti als Leser*, 49–57, hier 50).

23 Eigler, *Das autobiographische Werk von Elias Canetti*, 108. Vgl. zu Autobiographie und Autofiktion zwischen Selbstversicherung und Transformation auch Dagmar Barnouw, *Elias Canetti zur Einführung*, Hamburg 1996, 39–82.

24 Gerhard Neumann, *Widerrufe des Sündenfalls. Beobachtungen zu Elias Canettis Aphoristik*, in: Beda Allemann (Hg.), *Hüter der Verwandlung. Beiträge zum Werk von Elias Canetti*, München 1985, 182–204, hier 195. Vgl. zu Canettis Poetik auch Alo Allkemper, *Nirgends Rettung oder die moralische Quadratur des Zirkels. Zur ›Poetologie‹ Elias Canettis*, in: *Euphorion*, 84(1990)3, 317–333; Waltraud Wiethölter, *Sprechen - Lesen - Schreiben. Zur Funktion von Sprache und Schrift in Canettis Autobiographie*, in: *DVjs*, 64(1990)1, 149–171; Claudia Öhlschläger, *»Ecriture courte«. Die Zeit des Schreibens (Roland Barthes, Maurice Blanchot, Elias Canetti)*, in: Christine Lubkoll, Claudia Öhlschläger (Hg.), *Schreibszenen. Kulturpraxis - Theatralität - Poetologie. Festschrift für Gerhard Neumann zum 80. Geburtstag*, Freiburg/Breisgau 2015, 137–155.

25 Adrian Stevens, *Aufzeichnungen, Menschen und Fragmente. Zur Poetik der Charakterdarstellung bei Canetti, Aubrey und La Bruyère*, in: Gerald Stieg (Hg.), *»Ein Dichter braucht Ahnen«. Elias Canetti und die europäische Tradition*, Bern u.a. 1997, 207–224, hier 208.

26 Ebd., 209.

27 Vgl. ebd., 210.

28 Vgl. dazu ebd., 211. Canettis Aphorismensammlungen wurden auch diagnostisch gelesen, als Ersatz für den fehlenden zweiten Roman, wie Hanuschek zusammenfasst und zugleich entkräftet: »Die Fülle der Aufzeichnungen als Verlust synthetischer Fähigkeiten zu deuten, war eine plausible Erklärung für den fehlenden zweiten Roman, die verschiedentlich geäußert wurde; Canettis Polemik gegen Systeme wäre in diesem Fall nur eine Rationalisierung eigener Unfähigkeit gewesen. Überzeugend ist dieser Gedankengang aber nur so lange, wie man Canettis Geschichte vom Beginn der Aufzeichnungen im Jahr 1942 akzeptiert. Nachdem er aber seit 1925 entsprechende Texte geschrieben hat, vor den großen synthetisierenden Werken, ist diese Mutmaßung hinfällig« (Hanuschek, *Elias Canetti*, 180).

29 Stevens, *Aufzeichnungen, Menschen und Fragmente*, 214.

30 Stefan H. Kaszyński, *Dialog und Poetik. Zum dialogischen Charakter der »Aufzeichnungen«*, in: Allemann (Hg.), *Hüter der Verwandlung*, 205–216, hier 207. Damit seien sie zu unterscheiden von der monologischen Aphoristik Lichtenbergs und Kraus', die »in einer konzentrierten Aussage eine Fülle von Gegensätzen einfangen« (ebd., 206). Es gibt immerhin Forschungspositionen, die dieses Bild auch in Zweifel ziehen.

3moll.indd 560 20.11.19 03:11

Claudia Liebrand hat hervorgehoben, dass Canetti in seinem Schreiben selbst extremer Machthaber ist, der setzt, verurteilt, abrichtet und Differenzen außer Acht lässt (vgl. Claudia Liebrand, *Der Nicht-Schuldige. Elias Canettis Konzeption des Dichters*, in: *Sprachkunst*, 28[1997]1, 37–51, hier 42f.). Auf die Machtausübung Canettis haben auch hingewiesen: Geisenhanslüke, *Macht, Autorität und Verstellung*, 32f.; Eigler, *Das autobiographische Werk Elias Canettis*, 152–195; Wiethölter, *Sprechen - Lesen - Schreiben*, etwa 150: »Es liegt deshalb nahe, in diesem Anfangstableau [aus *Die gerettete Zunge*] ein Produkt von Canettis Allmachtsphantasien zu sehen, das die offenkundige Kastrationsdrohung kompensieren und außerdem gleich zu Beginn darauf aufmerksam machen soll, daß der Sohn das Zeug hat, die Mutter eines Tages zu übertreffen.«

31 Diese Unterscheidung wird etwa in der *Provinz des Menschen* hervorgehoben: Die Arbeit an *Masse und Macht* verlangte ein Verbot anderer Fiktion, das durch die Aphorismen ausgeglichen wurde (vgl. PM, 7f.).

32 So Canettis Eigenanforderung an seine Figurenzeichnung (vgl. EB, 229f.).

33 Vgl. Rüdiger Zymner, *›Namenlos‹ und ›Unantastbar‹. Elias Canettis poetologisches Konzept*, in: *DVjs*, 69(1995)3, 570–595, hier 593f.

34 Vgl. ebd., 582.

35 Vgl. ebd., 579.

36 Ebd., 595. Zur Aufgabe der Sprache vgl. ebd., 593f.

37 Vgl. die Aussage Canettis (GU, 7): »Der Prozeß des Schreibens hat etwas Unendliches. Auch wenn er jede Nacht unterbrochen wird, ist es eine einzige Niederschrift, und am wahrsten erscheint sie, wenn sie sich durch keinerlei wie immer geartete Kunstmittel in Szene setzt. Aber dazu gehört ein Vertrauen in die Sprache, wie sie eben ist, es wundert mich, daß ich es noch so sehr habe.«

38 Zymner, *›Namenlos‹ und ›Unantastbar‹*, 594.

39 Vgl. Wirtz, *Elias Canettis »Aufzeichnungen«*, 175f.

40 Vgl. zum Zusammenhang von erinnertem und erinnerndem Ich auch Geisenhanslüke, *Macht, Autorität und Verstellung*, 39–41; Bollacher, *»[...] das Weitertragen des Gelesenen«*, 39; Eigler, *Das autobiographische Werk von Elias Canetti*, 61–72.

41 Karl Philipp Moritz, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, in: ders., *Werke*, hg. von Heide Hollmer, Albert Meier, Frankfurt/Main 1997, Bd. 2, 958–991, hier 973 und 982.

42 Vgl. dazu etwa Matthias Plumpe, *Dilettant/Genie. Zur Entstehung einer ästhetischen Unterscheidung*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 164(2011)41, 150–175, hier 165.

43 Thomas Mann, *Tristan*, in: ders., *Frühe Erzählungen 1893-1912*, hg. von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig, Frankfurt/Main 2008, 319–371, hier 358.

44 Vgl. Thomas Mann, *Frühe Erzählungen 1893-1912. Kommentar von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig*, Frankfurt/Main 2008, 358f.

45 Barthes widmete diesem Phänomen mit der *Vorbereitung des Romans* ein ganzes Buch bzw. eine Vorlesung. Vgl. Roland Barthes, *Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978-1979 und 1979-1980*, Frankfurt/Main 2008.

46 Vgl. dazu Joseph Vogl, *Über das Zaudern*, Zürich–Berlin 2008.

47 Friedrich Nietzsche, *Morgenröte*, in: ders., *Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 2008, 9–331, hier 17.

48 Vgl. zu Beer-Hofmanns ersten Schritten im Jungen Wien Robert Rößler, *Vom Dandytum zum Judentum. Biographische und werkästhetische Entwicklungen bei Richard Beer-Hofmann*, in: Wilhelm Hemecker, Cornelius Mitterer, David Österle (Hg.),

3moll.indd 561 20.11.19 03:11

Tradition in der Literatur der Wiener Moderne, Berlin–Boston 2017, 289–309, hier 291ff.

49 Felix Salten, *Aus den Anfängen. Erinnerungsskizzen*, in: *Jahrbuch deutscher Bibliophilen und Literaturfreunde*, 18/19 (1932/1933), 31–46, hier 34.

50 Vgl. Rößler, *Vom Dandytum zum Judentum*, 292.

51 Vgl. Rößler, ebd., 293.

52 Karl Kraus, *Die demolirte Literatur II*, in: *Wiener Rundschau*, Bd. 1, No. 1–12, Wien 1897, 1.12.1896, 68–72, hier 70f.

53 Das ist etwa die Hauptthese von Rößler und die Beschäftigung mit dem David-Stoff lässt sich im Rahmen dieser Hinwendung zum Judentum sehen. Neben den Ausführungen von Eke vgl. dazu auch Caroline Kita, *Richard Beer-Hofmann's »Die Historie von König David«. Jewish Biblical Drama and the Limits of Epic Theater*, in: *The German Quarterly*, 89(2016)2, 133–149.

54 Vgl. Kita, *Richard Beer-Hofmann's »Die Historie von König David«*, 145.

55 Eke, *»Wandle - schaue - höre ›Jisro-El‹!«*, 560: »Die bitteren Erfahrungen der Verfolgungen im Nationalsozialismus, des Verlust seines Lebensmittelpunktes durch die erzwungene Emigration und des Todes seiner Frau Paula 1939 auf der Flucht vor dem Terror im ›angeschlossenen‹ Österreich scheinen dieser in prekärer Balance gehaltenen historischen Perspektive auch für Beer-Hofmann die Substanz entzogen zu haben. Kaum zufällig dürfte Beer-Hofmann so die Arbeit an seinem großen Rettungswerk der Geschichte im amerikanischen Exil aufgegeben und den Versuch einer Sinnstiftung in die Biographie der geliebten Frau verlagert haben. Dennoch stellt sich die Frage, ob das Scheitern des Dramenprojekts nicht auch der Überanstrengung des Versuchs selbst geschuldet ist, der Geschichte (des Judentums) trotz aller gegenteiligen Erfahrung durch die bloße Behauptung Sinn abzugewinnen. Im Scheitern immerhin noch des Bemühens darum, der heillos zersplitterten Geschichte durch das Ästhetische ein Ganzes, das Kunstwerk als organische Totalität oder geschlossenen Entität, entgegenzusetzen, ist die auf den ersten Blick so unzeitgemäße ›Historie von König David‹ symptomatisch für die Literatur des 20. Jahrhunderts.«

56 Alexandra Pontzen, *Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller*, Berlin 2000, 293.

57 Vgl. ebd., 301.

58 Neben dem obigen Zitat etwa noch bei Kraus, *Die demolirte Literatur II*, 70: »Mit eisernem Fleisse schafft er an seiner Kleidung und feilt sie bis in das feinste und subtilste Detail.«

59 Vgl. zum Gerücht allgemein Jürgen Fohrmann, *Kommunikation und Gerücht. Einleitung*, in: Jürgen Brokoff u.a. (Hg.), *Die Kommunikation der Gerüchte*, Göttingen 2008, 7–15. Vgl. zum ›unendlichen Text‹ Hans-Jost Frey, *Der unendliche Text*, Frankfurt/Main 1990, etwa 7–12. Der Dichter soll nach Canetti auch mithilfe seiner Verwandlungskunst Kommunikation ermöglichen, die »Zugänge *zwischen* den Menschen« offen halten. Insofern wäre die Stilisierung von Dichterfiguren auch eine Möglichkeit, die Redelust anzuheizen, wenn auch eine, die einen Signifikantenexzess bewirkt und folglich für Canetti eher kritisch zu sehen wäre (vgl. EB, 263).

60 Hier könnte man nochmals Canettis Abneigung gegen die Materialisierung der Sprache ins Feld führen. Vgl. zu Ausbreitungsprozessen beim Gerücht Brigitte Weingart, *Kommunikation, Kontamination und epidemische Ansteckung. Einleitung*, in: Brokoff u.a. (Hg.), *Die Kommunikation der Gerüchte*, 241–251.

61 Zitat aus dem Nachlass Canettis in der Zentralbibliothek Zürich, Schachtelnummer 3, Block 36, 3.4.1936; zit. nach Hanuschek, *Elias Canetti*, 254.

3moll.indd 562 20.11.19 03:11

62 Haas, *»Der Viel- und Nichts-Schreiber«*, 71.
63 Vgl. ebd., 74f. und 78f.
64 In einem Gespräch mit Eva Koralnik vom 3.8.1991; zit. nach Hanuschek, *Elias Canetti*, 656.
65 Irmgard Wirtz hat die These aufgestellt, dass Canetti das Romangenre aufgibt und sich stattdessen in die *Aufzeichnungen* rettet, um an dem Thema »in offener, unendlich perpetuierender Form fortzuschreiben« (Wirtz, *Elias Canettis »Aufzeichnungen«*, 179).
66 Zymner, *›Namenlos‹ und ›Unantastbar‹*, 579.
67 Vgl. zu Sonne Hanuschek, *Elias Canetti*, 221–224.
68 Vgl. dazu Gerhard Neumann, *Der verschleppte Prozess. Literarisches Schaffen zwischen Schreibstrom und Werkidol*, in: ders., *Kafka-Lektüren*, Berlin u.a. 2013, 76–98. Neumanns These ist, dass Kafka versuchte, seine Texte in einem ununterbrochenen Schreibstrom zu halten und Veröffentlichungen höchstens als Zwischenstufen sah, an denen weitergearbeitet werden konnte.

3moll.indd 563 20.11.19 03:11