

Tod und Autobiographie. Fontanes »Meine Kinderjahre« und Canettis »Die gerettete Zunge«

Meine Lektüre, die Canettis »Die gerettete Zunge«¹ und Fontanes »Meine Kinderjahre«² nebeneinanderstellt und gegeneinanderführt,³ will nachweisen, daß beide Texte durch ein gemeinsames Bezugssystem definiert sind, durch das sie bedingt und hervorgebracht werden, das in ihnen aber auch mimetisch dargestellt ist und sich selbst thematisch wird. Die Koordinaten dieses Bezugssystems sind der Tod einerseits, die Kunst, genauer die Wirkungsmöglichkeiten der eigenen Dichterexistenz, andererseits. Beide *sujets* stehen bei Fontane und bei Canetti in einem Ausschließungs- und einem Bedingungsverhältnis: der Tod, der allem Dichten ein Ende macht, ist gleichzeitig das, was den Schriftsteller dazu veranlaßt, gegen ihn anschreibend Leben in die Literatur zu retten – und damit auch, das ist der dialektische Umschlag: als Leben zu zerstören. Dieses Schreiben gegen den Tod, das Beschreiben des Todes und die Inszenierung des eigenen Dichtertums als Annihilation der Todesgefahr finden sich mit signifikanten Kongruenzen und ebenso signifikanten Inkongruenzen bei Fontane und Canetti. Versucht werden soll eine Annäherung an die beiden autobiographischen Texte durch eine Rekonstruktion der Schreibsituation von »Meine Kinderjahre« und »Die gerettete Zunge«. Die sich anschließende Textlektüre wird das Netz von Filiationen, das sich zwischen den Inskriptionen des Todes und den Entwürfen einer dichterischen Existenz aufspannt, beschreiben und

¹ Elias Canetti, Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend. Frankfurt a. M. 1979. Im folgenden zitiert als GZ.

² Theodor Fontane, Meine Kinderjahre. In: ders., Sämtliche Werke, Schriften und Briefe. Abteilung III. Band 4. Hg. von Walter Keitel. München 1973, S. 7-177. Im folgenden zitiert als MK.

³ Das heißt nicht, daß Abhängigkeiten oder »Einflüsse« Fontanes auf Canetti angenommen werden. Canetti zählt Fontane wohl nicht zu den Autoren, denen er besondere Wertschätzung entgegenbringt. In den bisher erschienenen drei Bänden seiner Autobiographie, die vor allem als Lese- und Bildungsgeschichte angelegt ist, taucht dessen Name nicht auf. Für Canetti gehört Fontane – anders als beispielsweise Keller, dem er enthusiastisch huldigt (GZ, S. 196 ff.) – offenbar nicht zum bedeutsamen literarischen Erbe.

den Konnex zu fassen bemüht sein, der zwischen Tod und autobiographischem Schreiben besteht.

Begonnen sei mit der lebensgeschichtlichen Kontextualisierung, mit einer Untersuchung der Konstellationen, die bei Fontane und Canetti zum Verfassen ihrer Kindheitsautobiographie führten.⁴ Fontane schrieb den Erstentwurf des Textes nieder in den letzten Monaten des Jahres 1892, von dem später das Tagebuch melden sollte: »1892 war ein recht bitteres Jahr für mich.«⁵ Quälte ihn doch eine mit schweren physischen Beeinträchtigungen und einem *writer's block* einhergehende Depression, gewann er doch immer mehr die Überzeugung, daß er sein Lebenswerk, »Effi Briest« und die anderen noch geplanten Romane, nicht vollenden würde – auch weil er glaubte, im selben Lebensjahr wie sein Vater sterben zu müssen (und dessen Todesalter hatte er erreicht). Friedrich Fontane beschrieb den damaligen Zustand seines Vaters im Rückblick so:

Apathisch, teilnahmslos gegen alles, was ihn umgab, was auch draußen in der Welt passieren mochte. Das Hirn wollte nicht mehr, die Maschine drohte still zu stehen. [...] die seelische Depression [hatte] einen derartigen Tiefstand erreicht, daß man auf das Schlimmste – geistige Umnachtung – gefaßt sein mußte.⁶

Die konsultierten Nervenärzte diagnostizierten eine hirnorganische Erkrankung, die mit Elektroschocks behandelt wurde, ohne daß sich das

⁴ Zur Autobiographie Fontanes vgl. auch das Kapitel: Die Autobiographie »Meine Kinderjahre«. Phantasierte und erschriebene Bilder vom Ich. In: Claudia Liebrand, Das Ich und die andern. Fontanes Figuren und ihre Selbstbilder. Freiburg 1990, S. 16-54; weitere wichtige Titel zur Fontaneschen Autobiographie sind: Paul Irving Anderson, »Meine Kinderjahre«. Die Brücke zwischen Leben und Kunst. Eine Analyse der Fontaneschen Mehrdeutigkeit als Versteck-Sprachspiel im Sinne Wittgensteins. In: Fontane aus heutiger Sicht. Analysen und Interpretationen seines Werkes. Hg. von Hugo Aust. München 1980, S. 143-182; Günter Niggel, Fontanes »Meine Kinderjahre« und die Gattungstradition. In: Sprache und Bekenntnis. Hermann Kunisch zum 70. Geburtstag. (Sonderheft des Literaturwissenschaftlichen Jahrbuchs) Berlin 1971, S. 257-279; Alan R. Robinson, Recollections in tranquillity. An examination of Fontane's »autobiographical novel«. In: »Erfahrung und Überlieferung«. Festschrift for C. P. Magill. Hg. von Alan R. Robinson und Hinrich Siefken. Cardiff 1974, S. 113-125; Margret Walter-Schneider, Im Hause der Venus. Zu einer Episode aus Fontanes »Meine Kinderjahre«. Mit einer Vorbemerkung über die Interpretierbarkeit dieses »autobiographischen Romans«. In: JbDSG 31, 1987, S. 227-245.

⁵ Zitiert nach: Otto Drude, 1892 – fast das letzte Jahr. In: Theodor Fontane, Meine Kinderjahre. Autobiographischer Roman. Mit einem Nachwort von Otto Drude. Frankfurt a.M. 1983, S. 245-272, hier S. 251.

⁶ Ebd., S. 257.

Gesamtbefinden des Patienten besserte. Erst Fontanes Hausarzt Dr. Delhaes erkannte anders als seine neurologischen Fachkollegen, daß der Kern der Krankheit seelisch bedingt war, und schlug eine Form der autogenen Psychotherapie vor:

Sie sind ja gar nicht krank! – Ihnen fehlt nur die gewohnte Arbeit! Und wenn Sie sagen: Ich habe ein Brett vorm Kopf, die Puste ist mir ausgegangen, mit der Romanschreiberei ist es vorbei! nun, dann sage ich Ihnen: wenn Sie wieder gesund werden wollen, dann schreiben Sie eben was anderes, zum Beispiel Ihre Lebenserinnerungen. Fangen Sie gleich morgen mit der Kinderzeit an!⁷

Der erhoffte autotherapeutische Effekt trat ein. Fontane fühlte sich nicht länger durch den Tod bedroht, die Beschäftigung mit der eigenen Kindheit linderte die aktuelle seelische Not, die Schreibhemmung war aufgehoben. Nicht zuletzt deshalb, weil sich Fontane in der Autobiographie selbst vergewisserte, daß er von Berufung und Natur ein Dichter sei, daß schon das Kind Theodor den Künstler in sich getragen habe. Das beschriebene Kindheits-Ich wird zum Hohlspiegel des autobiographischen Wunsch-Ich, das Kind zum Urbild des Dichters. Die Erfahrung des psychischen Zusammenbruchs, die auch eine der Dissoziation mit dem eigenen Ich ist, das nicht mehr das der künstlerischen Produktivität zu sein scheint, kann kompensiert werden durch die Konstruktion eines immer schon mit sich identischen Ich. Wenn bereits das Kind ein Dichter war, kann das Künstlertum nichts sein, was akzidentiell ist, muß es zum unverlierbaren Persönlichkeitskern gehören. Damit gewährt sich Fontane einen Selbstrost und eine Selbstvergewisserung, die er allen seinen Romanfiguren vorenthält.⁸ Er erschreibt sich mit der Kindheit den Teil der Lebensgeschichte, der seinen Heldinnen und Helden fehlt.

⁷ Ebd., S. 261.

⁸ Als Ausnahme kann man Franziska Franz gelten lassen, die in »Graf Petöfy« von ihren Kindheitserinnerungen berichtet (Theodor Fontane, Graf Petöfy. In: ders., Sämtliche Werke, Schriften und Briefe. Abteilung I. Band 1. Hg. von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger. München 1970, S. 742ff.). Diese sind in Ton und Inhalt eine erstaunliche Vorwegnahme dessen, was in der Autobiographie dann erneut formuliert wird. Dabei verarbeitete Fontane, als er die Kindheitsgeschichte seiner Protagonistin zu Papier brachte, sicher Erinnerungen an Selbsterlebtes. Andererseits nimmt die viel später verfaßte Autobiographie *auch* Anleihen bei den Erzählungen jener Romanfigur. Die Annahme, daß die autobiographische Schrift nur Lebensmaterial ausbreitet (das dann in den Romanen einer ästhetischen Transformation unterzogen wird), ist also falsch. In »Meine Kinderjahre« integriert ist auch das bereits in den Romanen Erfundene und Erschriebene. Die Unterschiede zwischen Roman und Autobiogra-

Das heißt auch, daß die Autobiographie eine Leerstelle des Œuvres füllt, daß Leben und Werk noch enger verknüpft werden.

Ein ›Nebeneffekt‹ dieser so vollzogenen Identitätsstiftung für Fontane war die Loslösung von der Zwangsvorstellung, im selben Alter wie der Vater sterben zu müssen. Ein Erfolg, der wohl damit zusammenhängt, daß der Autobiograph dieses Phantasma rückprojiziert auf die Figur, an der es sich entzündet. Der Autor läßt seinen Vater, Louis Henri, wiederaufleben und im »Intermezzo«-Kapitel,⁹ in dem er den ›Berichtszeitraum‹ seiner Kindheit verläßt, noch einmal sterben – stellvertretend für sich selbst. Die autotherapeutische Wirkung resultiert also sicher auch daraus, daß die eigene Todesfurcht zugleich mit dem im Text ein zweites Mal gestorbenen Vater zu Grabe getragen werden kann. Der Autobiograph rettet sich vor dem Tod, indem er diesen seinem Vater zuschreibt und komplementär dazu sein eigenes erzähltes und erinnertes Ich zur Spiegelfläche zahlreicher, immer wieder neu inszenierter Verjüngungs-, Wiedergeburt- und Unsterblichkeitsphantasmen macht, auf die noch einzugehen sein wird. Das Kind, das Fontane literarisch auferstehen läßt, ist – dem selbstironischen, unemphatisch-lakonischen Tonfall zum Trotz – *auch* ein mythisches ›göttliches Kind‹, dessen ›magische‹ Aufgabe es ist, das schreibende Ich vor dem zu schützen, was es so sehr fürchtet: den Tod.

Auch für den Lebens-Kontext der Canettischen Autobiographie¹⁰

phie sind offenbar nur gradueller Art. Beide *genres* spielen mit den Kategorien Authentizität und Fiktionalität.

⁹ Gemeint ist das sechzehnte Kapitel: »Vierzig Jahre später (Ein Intermezzo)« (MK, S. 151-162).

¹⁰ Als wichtigste Titel zur »Geretteten Zunge« seien genannt: Dagmar Barnouw, »Die gerettete Zunge« – »Der Beruf des Dichters«. In: Dies., Elias Canetti. Stuttgart 1979, S. 1-16; Martin Bollacher, »ich verneige mich vor der Erinnerung«. Elias Canettis autobiographische Schriften. In: Hüter der Verwandlung. Beiträge zum Werk von Elias Canetti. München, Wien 1985, S. 245-259; Friederike Eigler, Das autobiographische Werk von Elias Canetti. Tübingen 1988; Robert Gould, »Die gerettete Zunge« and »Dichtung und Wahrheit«. Hypertextuality in Autobiography and its Implications. In: Seminar 21, 1985, S. 79-107; Beatrix Kampel, Ein Dichter braucht Ahnen. In: Experte der Macht. Elias Canetti. Hg. von Kurt Bartsch und Gerhard Melzer. Graz 1985, S. 102-115; Heinz Lüdde, Lesarten der Selbstdarstellung. Zu einem autobiographischen Text von Elias Canetti. In: Kultur-Analysen. Mit Beiträgen von Hans-Dieter König [u. a.]. Frankfurt 1986, S. 375-396; Claudio Magris, Ein Schriftsteller, der aus vielen Personen besteht. In: Hüter der Verwandlung. Beiträge zum Werk von Elias Canetti. München, Wien 1985, S. 260-273; Gerhard Melzer, Der einzige Satz und sein Eigentümer. Versuch über den symbolischen Machthaber Elias Canetti. In: Experte der

spielt der Tod eine zentrale Rolle. Entstanden ist »Die gerettete Zunge«¹¹ seit Ende der sechziger Jahre, nach dem Tod von Canettis Frau Veza. Dieser Verlust hat sicher das Projekt mitinitiiert, das vergangene, das gewesene Leben in einer Autobiographie aufzubewahren und zu erinnern, die Lebensgefährtin wenigstens in der Literatur weiter- und überleben zu lassen:¹² so wird denn auch Veza Canetti zur Licht- und Zentralgestalt (wenngleich erst in der »Fackel im Ohr«, da der Autor sie in den zwanziger Jahren, also dem Berichtszeitraum des zweiten Teiles der Autobiographie, in Wien kennenlernt). Den eigentlichen Ausschlag für den Beginn der autobiographischen Arbeit gab aber wohl nicht der Verlust Vezas, sondern die Todesdrohung, die über Canettis an Tuberkulose leidendem Bruder Georges schwebte.

In seiner letzten Krankheit beschloß ich, für ihn, und damit es vielleicht für seine Krankheit zur Hilfe reichen könnte, unsere Kindheit zu schreiben. Das habe ich ihm noch gesagt; das Buch, das so entstand, heißt »Die gerettete Zunge«! Ich konnte ihm leider nicht mehr die Anfänge des Buches zeigen. Er starb vorher. Das Buch ist ihm gewidmet und würde ohne ihn nicht bestehen.¹³

Der Versuch, das Leben festzuhalten, die Wendung gegen den Tod können sicher als Grundmuster autobiographischen Schreibens über-

Macht. Elias Canetti. Hg. von Kurt Bartsch und Gerhard Melzer. Graz 1985, S. 58-72; Edgar Piel, »Nichts ist vorüber«. Biographie als Provinz des Menschen. In: Ders., Elias Canetti. München 1984, S. 160-173; Madeleine Salzmann, Die Kommunikationsstruktur der Autobiographie. Mit kommunikationsorientierten Analysen der Autobiographien von Max Frisch, Helga M. Novak und Elias Canetti. Bern, Frankfurt, New York, Paris 1988; Sigurd Paul Scheichl, Sprachreflexion in Canettis autobiographischen Büchern. In: *Modern Austrian Literature* 16, 1983, S. 23-46; Waltraud Wiethölter, Sprechen – Lesen – Schreiben. Zur Funktion von Sprache und Schrift in Canettis Autobiographie. In: *DVJS* 64, 1990, S. 149-171; Bernd Witte, Der Erzähler als Tod-Feind. Zu Elias Canettis Autobiographie. In: *Text und Kritik* 28, 1982, S. 65-72.

¹¹ »Die gerettete Zunge« ist der 1977 publizierte, den Zeitraum von 1905-1921 behandelnde erste Teil der Autobiographie Canettis, dem bisher zwei Fortsetzungen folgten: 1980 »Die Fackel im Ohr« (1921-1931) und 1985 »Das Augenspiel« (1931-1937). Auch Fontane verfaßte neben den »Kinderjahren« weitere autobiographische Schriften: »Von zwanzig bis dreißig«, »Kriegsgefangen«, »Aus den Tagen der Okkupation«.

¹² Raum gegeben in der Canettischen Autobiographie wird Veza aber nur in ihrer privaten Funktion für Canetti, als seine wichtigste Gesprächspartnerin. Die *Schriftstellerin* Veza Canetti eliminiert er durch Verschweigen und Aussparen. Motiv mag neben Elias Canettis ausgeprägter Misogynie das Bestreben sein, den Schriftstellerthron nicht mit der eigenen Frau teilen zu müssen.

¹³ Gerald Stieg, *Questions à Elias Canetti*. In: *Austriaca* 11, Nov. 1980, S. 17f.

haupt begriffen werden, das, weil es aus Leben Literatur macht, Leben aufbewahrt und rettet.¹⁴ Canettis Wendung gegen den Tod ist aber von noch grundsätzlicherer Art. Er wehrt sich gegen den Tod als anthropologische Realität, setzt als »ganz konkrete[s] und ernsthafte[s]« Ziel seines Lebens »die Erlangung der Unsterblichkeit für die Menschen«.^{15, 16} Insofern ist die Autobiographie praktizierte ›Tod-Feindschaft‹. Sie rettet in Form von Personenporträts Menschen in den Text, und sie ist für den Schreiber selbst ein Projekt, das seinen Tod weiter und weiter wegschiebt. Der Autor bindet sich an das Aufschreiben seines Lebenstextes (für Canetti eine Aufgabe, die erst bis zum Jahr 1937 erfüllt ist) – und selbst wenn es ihm gelänge, den autobiographischen Text zu vollenden, gäbe es zwischen abgeschlossener Erinnerungsschrift und aktueller Lebenszeit wieder einen kleinen Zeitraum, der festzuhalten wäre. Der Text ist als nicht abschließbarer Lebens-Text angelegt: der Autor darf nicht sterben.

Das Verfassen der Autobiographie als Strategie gegen den eigenen Tod und den der anderen verweist auf die Canettische Vorstellung vom Dichter als dem »Hüter der Verwandlungen«, der das Existierende, Menschen, Tiere, Pflanzen, in seinen mannigfachen Ausprägungen ›lebend‹ in sich aufnehmen und somit vor dem Tod, dem größten Skandal, retten soll. Für Canetti ist damit der Dichter

das genaue Gegenbild jener Machthaber, bei deren Tod ihre Umgebung mitsterben muß, damit sie in einem jenseitigen Dasein der Toten alles wiederfinden, woran sie je gewöhnt waren. Durch nichts wird ihre tiefinnerliche Ohnmacht furchtbarer bezeichnet. Sie töten im Leben, sie töten im Tod, ein Gefolge von Getöteten geleitet sie ins Jenseits. Wer aber Stendhal [und für Stendhal kann hier wohl jeder andere große Dichter eintreten – C. L.] aufschlägt, findet ihn selbst und alles wieder, das um ihn war, und er findet es hier in diesem Leben. So bieten sich die Toten den Lebenden als edelste

¹⁴ So formuliert beispielsweise Stieg, die Autobiographie sei »der kreatürliche literarische Akt gegen den Tod, sie ist der Triumph der Erinnerung über die Zeit« (Gerald Stieg, Betrachtungen zu Elias Canettis Autobiographie. In: Zu Elias Canetti. Interpretationen. Hg. von Manfred Durzak. Stuttgart 1983, S. 158).

¹⁵ Elias Canetti, Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972. München 1973, S. 52.

¹⁶ Sollte das Projekt der Unsterblichkeit sich nicht durchsetzen lassen, plädiert Canetti wenigstens für das Erreichen eines biblischen Alters. In der »Geretteten Zunge« wünscht sich der Autor, im Jahre 2019 noch am Leben zu sein, um zur 200-Jahr-Feier Gottfried Keller mit einer Eloge zu ehren (GZ, S. 199).

Speise dar. Ihre Unsterblichkeit kommt den Lebenden zugute: in dieser Umkehrung des Totenopfers fahren alle wohl. Das Überleben hat seinen Stachel verloren, und das Reich der Feindschaft ist zu Ende.¹⁷

Diese Phantasie vom Schreiben als »Umkehrung des Totenopfers« ist in Form einer Urerfahrung und Urszene – Witte nennt das »den höchstpersönlichen Gründungsmythos der Canettischen Dichterexistenz«¹⁸ – in die Lebensgeschichte eingeschrieben. Im Kapitel »Der Mordanschlag« erzählt Canetti vom dramatischen Ende einer Freundschaft, die der Fünfjährige mit einer etwas älteren Cousine, Laurica, unterhält. Laurica kommt vor ihm in die Schule, beginnt, Lesen und Schreiben zu lernen, weigert sich aber, dem Jüngeren von ihrem Wissen mitzuteilen. Die Situation eskaliert, Elias holt ein Beil und verfolgt sie »mit einem Mordgesang auf den Lippen [...]: [...] ›Jetzt werde ich Laurica töten! Jetzt werde ich Laurica töten!« (GZ, S. 39). Der Großvater tritt zwischen die Kinder, der Familienrat kommt zusammen:

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

Mit dieser Geschichte führt Canetti seine Besessenheit von der ›Tod-Feindschaft‹, seine zentrale Obsession, auf ein Kindheitserlebnis zurück, in dem das »jüdische Urtabu des Tötens« mit dem »jüdische[n] Urbegehren nach der Schrift«¹⁹ unlösbar verkoppelt werden. Der, der töten wollte, weil er die Schrift nicht hatte, wird zum ›Tod-Feind‹ und setzt die Schrift in Zukunft dazu ein, Menschen vom Tode zu erretten, indem er sie in den »unsterbliche[n] *Text-Körper*«²⁰ überführt.

Daß der »Mordanschlag« sowohl metaphorisch als auch faktisch eine Neugeburt des Selbst bedeutet, das das wichtigste kulturelle Tabu, das Verbot des Tötens, verinnerlicht hat, setzt die Weiterführung des Laurica-Strangs ins Bild. Einige Zeit nach dem Ereignis nimmt Laurica

¹⁷ Elias Canetti, *Masse und Macht*. Hamburg 1960, S. 319.

¹⁸ Witte, *Der Erzähler* (Anm. 10), S. 71.

¹⁹ Ebd., S. 71.

²⁰ Melzer, *Der einzige Satz* (Anm. 10), S. 63.

Rache, sie stößt Elias absichtlich-unabsichtlich in einen riesigen Kessel von heißem Wasser, der auf der Terrasse zum Abkühlen steht. Der Junge »schlüpft aus seiner alten Haut«, er wird mit Ausnahme des Kopfes am ganzen Körper verbrüht. Sein Zustand ist so besorgniserregend, daß man sich keinen anderen Rat weiß, als den Vater aus London anreisen zu lassen – und durch dessen Ankunft vollzieht sich dann auch das »Wunder« der Heilung (GZ, S. 42). Diese symbolische zweite Geburt, die aus einem Naturwesen ohne Schrift, das tötet, ein Kulturwesen macht, das das Tötungstabu verinnerlicht hat und die Schrift künftig gegen den Tod einsetzen will, wird nicht wie die erste durch die Mutter, sondern durch den Vater vollzogen.²¹ Er wird wenig später seinen Sohn mit der Welt der Schrift bekannt machen, indem er ihm kindgemäße Fassungen weltliterarischer Werke schenkt und mit ihm über diese spricht: Tausendundeine Nacht, Grimms Märchen, Robinson Crusoe, Gullivers Travels, Tales from Shakespeare, Don Quijote, Dante, Wilhelm Tell. Der Vater wird mit dieser Einführung in die Literatur den Grundstein dafür legen, daß sich der Sohn viel, viel später in der Autobiographie literarisch selbst noch einmal hervorbringen kann – ohne Hilfe und in Konkurrenz zu seiner Mutter.²² »Die Bücher und die Gespräche mit [s]einem Vater darüber« seien – so Canetti – ihm »das Allerwichtigste auf der Welt« gewesen. Noch von der Warte des greisen Autobiographen aus befindet er:

Es wäre leicht zu zeigen, daß fast alles, woraus ich später bestand, in diesen Büchern enthalten war, die ich dem Vater zuliebe im siebenten Jahr meines

²¹ Der Vorgang läßt sich auf die überkommene gesellschaftliche Geschlechterphilosophie beziehen, die auf der Dichotomie Vater–Geist Mutter–Natur beruht.

²² Insbesondere Wiethölter (Sprechen [Anm. 10], passim) betont die Verstrickung von Mutter und Sohn und das lebenslange vergebliche Bemühen Elias Canettis, sich von seiner Mutter zu lösen. Diesen Kampf führe Canetti ironischer- und fatalerweise mit dem Instrument, das ihm diese oktroyiert habe: mit der *deutschen* Muttersprache (und nicht mit der Sprache, in die der Vater ihn einführt: der englischen). Canetti habe nicht anders gekonnt, als »deutschsprachige Bücher in die Welt zu setzen, um den gewaltigen Erwartungen der Mutter zu entsprechen und sich gleichzeitig mit jeder neuen Arbeit gegen die Vereinnahmung zur Wehr zu setzen. Aus diesem Machtkampf bezog der Autor vermutlich seine stärksten kreativen Impulse, ganz gewiß jedoch den Schwung zu einer Autobiographie, die in ihren wesentlichen Passagen ein Rechtfertigungsunternehmen ist und um die Frage kreist, wer den besseren »Canetti« zu bieten hat: die Mutter in Gestalt ihres Schriftstellersohnes oder der Sohn in Gestalt von Büchern, die imstande sind, den Tod ihres Verfassers zu überdauern.« (Ebd., S. 159.)

Lebens las. Von den Figuren, die mich später nie mehr losließen, fehlte nur Odysseus (GZ, S. 49).

Der sein Kind in fiktive Sprachwelten führende Vater, wird – das ist eine unter vielen Versionen, die das Unerklärliche, den frühen und plötzlichen Tod von Jacques Canetti, erklären wollen²³ – Opfer eines Sprechakts. Elias' Großvater hatte seinen Sohn, als dieser wider seinen Willen die Auswanderung nach England durchsetzte, verflucht. Mit archaisch-magischem Impetus war Sprache, insofern handelt es sich um ein Analogon der »Mordanschlag«-Konstellation, zum Tötungsinstrument geworden, hatte Leben vernichtet, statt sich in seinen Dienst zu stellen. Der Sündenfall von Elias, der – um der Schrift willen – Leben zu opfern bereit war, wird durch den Fluch des Großvaters variiert, der mit Sprache tötet.²⁴

Diese Gegenführung von Sprache/ Schrift und Tod findet sich in weiteren Facettierungen im Text der Autobiographie. So ist das Kapitel »Der Gezeichnete« (GZ, S. 262ff.) einem Lehrer gewidmet, der ein »Kainsmal« (GZ, S. 264), »ein tiefes Loch« (GZ, S. 263), auf der Stirn trägt.

²³ Zu den »dunklen« Seiten der Mutterfigur gehören ihre manchmal an Psychoterror gemahnenden Erziehungsmethoden und ihre sadistischen Strategien im Umgang mit den Kindern. So schwört sie den Sohn auf immer neue und andere Wahrheiten über den Tod des Vaters, immer wieder neue Todesversionen, ein: »Was ich von ihr erfuhr, wechselte alle paar Jahre, als ich allmählich heranwuchs, kam Neues hinzu und eine frühere Version erwies sich als »Schonung« für meine Jugend. Da mich nichts so sehr beschäftigte wie dieser Tod, lebte ich gläubig in verschiedenen Etappen. Ich ließ mich in der letzten Erzählung der Mutter nieder, richtete mir's da ein, hielt mich an jedes Detail, als entstamme es einer Bibel, bezog alles darauf, was sich in meiner Umgebung ereignete, aber auch alles, was ich las und dachte. Im Zentrum jeder Welt, in der ich mich fand, stand der Tod des Vaters. Wenn ich dann einige Jahre später etwas Neues erfuhr, fiel die frühere Welt wie Attrappen um mich zusammen, nichts mehr stimmte, alle Schlüsse waren falsch, es war, als bringe mich jemand stürmisch von einem Glauben ab [...]« (GZ, S. 70f.).

²⁴ Von wie eminenten Bedeutung der frühe Tod des Vaters für die »Tod-Feindschaft« Canettis sein muß, ist evident – auch ohne daß mögliche psychoanalytische Erklärungen herangezogen werden müßten (nähme man sie zur Hilfe, wäre der Sohn deshalb so schockiert über den Tod des Vaters, weil er diesen in ödipaler Rivalität selbst gewünscht und phantasiert hätte).

Vor vielen Jahren hatte er mit einem anderen Lehrer zusammen eine Klasse auf einem Ausflug in die Berge begleitet. Eine Lawine ging nieder und verschüttete sie. Neun Schüler und der andere Lehrer kamen um, die übrigen wurden lebend ausgegraben. Vodoz mit einer schweren Verletzung am Kopf [...] (GZ, S. 264).

Der Tod löscht aus, annihiliert, vernichtet und stößt ins Nichts.²⁵ Das Überleben ist mit dem *Zeichen* verknüpft,²⁶ Zeichen und Schriftzeichen sind dem Tod diametral entgegengesetzt – auch in dem »Junius Brutus«-Drama, das der vierzehnjährige Canetti für seine Mutter schreibt. Darin geht es um ein Todesurteil, das ein Vater wegen Teilnahme an einer Verschwörung gegen die römische Republik an seinen Söhnen vollstrecken läßt. Das Stück setzt mit seinen feurigen Anklagen gegen den todbringenden Vater jenes Konzept, daß Sprache und Literatur sich dem Tod antagonistisch gegenüberzustellen hätten, bruchlos um. Möglich ist dieses »Reden gegen den Tod, weil – und damit komme ich auf den »Titelmythos« der Canettischen Autobiographie zu sprechen – es eine »gerettete Zunge« gibt. Der Gesamttext beginnt:

Meine früheste Erinnerung ist in Rot getaucht. Auf dem Arm eines Mädchens komme ich zu einer Tür heraus, der Boden vor mir ist rot, und zur Linken geht eine Treppe hinunter, die ebenso rot ist. Gegenüber von uns, in selber Höhe, öffnet sich eine Tür und ein lächelnder Mann tritt heraus, der freundlich auf mich zugeht. Er tritt ganz nahe an mich heran, bleibt stehen und sagt zu mir: »Zeig die Zunge!« Ich strecke die Zunge heraus, er greift in seine Tasche, zieht ein Taschenmesser hervor, öffnet es und führt die Klinge ganz nahe an meine Zunge heran. Er sagt: »Jetzt schneiden wir ihm die Zunge ab.« Ich wage es nicht, die Zunge zurückzuziehen, er kommt immer näher, gleich wird er sie mit der Klinge berühren. Im letzten Augenblick zieht er das Messer zurück, sagt: »Heute noch nicht, morgen.« Er klappt das Messer wieder zu und steckt es in seine Tasche.

Jeden Morgen treten wir aus der Tür heraus auf den roten Flur, die Türe öffnet sich, und der lächelnde Mann erscheint. Ich weiß, was er sagen wird und warte auf seinen Befehl, die Zunge zu zeigen. Ich weiß, daß er sie mir

²⁵ Damit ist er die Antithese zum Dichter, für den gilt, »daß man niemand ins Nichts verstößt [...]. Daß man das Nichts nur aufsucht, um den Weg aus ihm zu finden, und den Weg für jeden bezeichnet. Daß man in der Trauer wie in der Verzweiflung ausharrt, um zu lernen, wie man andere aus ihnen herausholt, aber nicht aus Verachtung des Glücks, das den Geschöpfen gebührt, obwohl sie einander entstellen und zerreißen.« (Elias Canetti, *Der Beruf des Dichters*. In: Ders.: *Das Gewissen der Worte*. München 1976, S. 267.)

²⁶ Vgl. Bollacher, »ich verneige mich [...]« (Anm. 10), S. 258.

abschneiden wird und fürchte mich jedesmal mehr. Der Tag beginnt damit, und es geschieht viele Male (GZ, S. 7).²⁷

Erst der zwölfjährige Canetti kann das Geschehen, das zu dieser alptraumhaften Szene, die seine früheste Erinnerung ist, führte, rekonstruieren. Canettis Eltern hatten den Zweijährigen in eine Karlsbader Pension mitgenommen und für ihn ein bulgarisches Kindermädchen eingestellt, das heimlich ein Verhältnis hatte. Um Elias zum Schweigen zu bringen, drohte der Liebhaber mit dem Messer – eine Drohung, die ihre Wirkung getan hat, das Kind schwieg zehn Jahre über den Vorfall. Die Episode verführt den Interpreten/die Interpretin geradezu, sie als Deckerinnerung und Musterexempel der Kastrationsangst zu lesen. Daß eine solche Lesart – auch psychoanalytisch – nicht aufgeht, hat Lüdde mit der Decouvrierung der Allmachts-, Geburts- und Inthronisationsphantasien gezeigt, die sich dem Anfangstableau entbergen lassen. An den Beginn seiner Autobiographie setze Canetti »eine totale Geburt der Phantasie, eine Selbstgeburt«.²⁸ Die Kastrationsdrohung werde dadurch kompensiert, das Text-Ich schein seine Ganzheit und Integrität als Abwehr gegen Bedrohung, Furcht und Angst zu gewinnen,²⁹ sich an Feind-Seligkeit gar zu nähren – in einer Szenerie, in der es letztlich Regie führe³⁰ und den eigenen Sieg inszeniere. Das Eingangsbild der Kastrationsdrohung in seiner vorgeblichen Deutlichkeit und in seiner plakativen Schablonenhaftigkeit wäre also nur vor-gelegt – eine Falle, in die die stolpern sollen, die Canetti mit Verachtung straft: die Adepten der Psychoanalyse.³¹ Für Canettis Schreibkonzept konstitutiv sind Abwehr von theoretischer Vereinnahmung³² und das Bestehen auf einer

²⁷ Die einzelnen Bausteine dieses Eingangsszenarios werden in Variationen immer wieder aufgegriffen und ziehen sich durch den Text. Das ließe sich sowohl für die rote Farbe nachweisen als auch für das Zungenmotiv (die Angst der Mutter vor den Zungen der Wölfe [GZ, S. 14], die lange rote Zunge des maskierten Wolf-Vaters [GZ, S. 27] etc.).

²⁸ Lüdde, Lesarten (Anm. 10), S. 393.

²⁹ Ebd., S. 390.

³⁰ Ebd., S. 388.

³¹ Zum Verhältnis Canettis zur Psychoanalyse vgl. Lothar Hennighaus, *Tod und Verwandlung. Elias Canettis poetische Anthropologie aus der Kritik der Psychoanalyse*. Frankfurt, Bern, New York, Nancy 1984.

³² In der »Geretteten Zunge« heißt es: »ich [hatte] eine Scheu davor, das Kostbarste, was ich an Erinnerung in mir trage, durch eine methodisch und nach strengen Prinzipien geführte Untersuchung zu zerstören. Ich kann nur eines mit Sicherheit sagen: die Ereignisse jener Jahre sind mir in aller Kraft und Frische gegenwärtig – mehr als sechzig Jahre habe ich mich von

nicht zerlegbaren Individualität (die fast an die Goethesche Vorstellung von der Inkommensurabilität des einzelnen erinnert), die Interpretin und Interpret zur Kenntnis nehmen müssen. Während Freud Sprache wie alle menschlichen Äußerungen auf die Struktur von Sexualität bezogen sieht, weigert sich Canetti, Sprache als abgeleitete Größe zu akzeptieren. Sprache und Sprechen ist für ihn nicht nur ein eigenständiger Bereich, es ist *die* zentrale Realität seines Lebens und Urgrund des Menschlichen, die Gegenmacht des Todes. Die erzählte Kindheitserinnerung, die an den Beginn der Autobiographie gesetzt ist, bedeutet ihm – symbolisch und sehr konkret – die Rettung der Zunge für das Sprechen, die Sprache, die Literatur. Reden wird die Zunge gegen den Tod, nicht sprechen wird sie über das, was die Psychoanalyse interessiert: die Sexualität. Über die ist ein Tabu verhängt, an das Canetti nicht rührt.³³ So ist denn auch die Liebe, von der im Text die Rede ist, immer eine, die keine Wirklichkeit der Körper, sondern nur die der Sprache hat. Sprache, Literatur ist der einzige Realitätsraum der »Geretteten Zunge«.³⁴ Wenn die Mutter den Vater mit einem Sanatoriumsarzt

ihnen genährt –, aber sie sind zum allergrößten Teil an Worte gebunden, die ich damals nicht kannte. Es scheint mir natürlich, sie jetzt niederzuschreiben, ich habe nicht das Gefühl, daß ich dabei etwas verändere oder entstelle. Es ist nicht wie die literarische Übersetzung eines Buches von einer Sprache in die andere, es ist eine Übersetzung, die sich von selbst im Unbewußten vollzogen hat, und da ich dieses durch übermäßigen Gebrauch nichtssagend gewordene Wort sonst wie die Pest meide, mag man mir seinen Gebrauch in diesem einen und einzigen Falle nachsehen« (GZ, S. 16). Und im zweiten Teil der Autobiographie, in der »Fackel im Ohr«, formuliert Canetti: »Ich bin im Gegensatz zu vielen, besonders solchen, die einer redseligen Psychologie erlegen sind, nicht der Überzeugung, daß man die Erinnerung drangsalieren, kujonieren und erpressen oder der Wirkung wohlberechneter Lockmittel aussetzen soll, ich verneige mich vor der Erinnerung, vor jedes Menschen Erinnerung. Ich will sie so intakt belassen, wie sie dem Menschen, der für seine Freiheit besteht, zugehört, und verhehle nicht meinen Abscheu vor denen, die sich herausnehmen, sie chirurgischen Eingriffen so lange auszusetzen, bis sie der Erinnerung aller übrigen gleicht. Mögen sie an Nasen, Lippen, Ohren, Haut und Haaren herumoperieren, soviel sie wollen, mögen sie ihnen, wenn es denn sein muß, andersfarbige Augen einsetzen, auch fremde Herzen, die ein Jährchen länger schlagen, mögen sie alles betasten, stutzen, glätten, gleichen, aber die Erinnerung sie sollen lassen stân.« (Elias Canetti, Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931. Frankfurt 1982, S. 288.)

³³ »Ich war zehn, als sie mir das zweite, große Tabu auferlegte, nach jenem viel früheren gegen das Töten, das vom Großvater ausging. Dieses richtete sich gegen alles, was mit geschlechtlicher Liebe zusammenhing: Sie wollte es möglichst lange vor mir verborgen halten und überzeugte mich davon, daß ich nicht daran interessiert sei« (GZ, S. 257).

³⁴ Und die einzige wirkliche Sorge des jungen Canetti ist die um den »Bücherbestand der Welt« (GZ, S. 186).

betrügt (und der Schock darüber wird – in einer der ›Todesversionen‹ – für Jacques Canetti so schwer sein, daß ihn mit erst 30 Jahren der Schlag trifft), tut sie das, indem sie gemeinsam mit dem Arzt Strindberg liest. Der Autor mag bei anderen Bewerbern wechseln, für Strindberg kann Baudelaire eintreten: das Muster bleibt die Verführung durch Literatur, eine Verführung, die allerdings zu nichts anderem als der Lektüre dieser Literatur führt.³⁵

Auch aufgrund dieser symbolischen Annihilation von Sexualität kann die ›Tod-Feindschaft‹ Canettis sich nicht etwa in orgiastischer Feier der Lebenstriebe artikulieren, sie führt statt dessen zu einer Apotheose der Literatur. Die stellt zwar auch Leben dar, aber eines, das einen Transformationsprozeß durchlaufen hat, dessen Chaos und Anarchie gebändigt sind durch künstlerische Integration und Sinngebung. Literatur steht damit für Canetti nicht nur für Rettung vor dem Tod ein, sondern bedeutet auch Rettung vor dem wirklichen, noch nicht in Literatur transformierten Leben. Seine Autorfunktion erlaubt ihm, eine (Sprach-) Welt zu generieren, über deren Beschaffenheit er in letzter Instanz selbst entscheidet.³⁶ Resultiert die ›Tod-Feindschaft‹ auch aus dem Wunsch, an

³⁵ In die »Gerettete Zunge« eingeschrieben sind viele weitere Gegenführungen von Tod und Sprache. Wie sehr Sprache mit dem Leben verbunden, dem Tod ein Feind ist, zeigt z. B. die Geschichte vom Großvater, der, weil er Griechisch versteht, einen Raubmord verhindern kann (GZ, S. 37). Vgl. auch Witte, *Der Erzähler* (Anm. 10), S. 65f.

³⁶ Melzer argumentiert, ausgehend von den ›tödlichen‹ Machtstrategien, derer sich der Tod- und Macht-Feind Canetti in seinen Texten bedient, ähnlich: »Zu Canettis Rhetorik der Entwertung gehört indessen nicht nur das Vergessen, das tilgt, was immerhin einmal *gewesen* ist, sondern auch das *Schweigen* bzw. *Verschweigen* und das *Wegsehen*, denen die Tendenz anhaftet, unerwünschte Bereiche der Wirklichkeit von vornherein abzublenden. Es läßt sich nachvollziehen, was solche Reduktionsvorgänge einem Autor wie Canetti bedeuten müssen, für den die Realität ihre wahre Gestalt erst im ›Werk‹ annimmt. In letzter Konsequenz begreift er sich als Schöpfer einer ›Welt‹, die ihn als Person überleben wird, und seine Macht besteht darin, unumschränkt über die Aufnahme in diese ›Welt‹ verfügen zu können.« (Melzer, *Der einzige Satz* [Anm. 10], S. 66.) Melzer weist nach, daß Canetti in erheblichem Ausmaß dazu neige, »in die Verfassung der Realität einzugreifen, sie umzudeuten, umzubilden, zu stilisieren nach seinem Gutdünken, bis hin zur willkürlichen Ausblendung von Wirklichkeit. Sofern diese Haltung ins Schreiben hineinwirkt, begründet sie die dunkle Seite von Canettis Poetik. Die helle, moralisch inspirierte, beteuert ja bekanntlich mit nimmermüdem Nachdruck, alles, was lebt und sterblich ist, in die unsterbliche Textgestalt des Werkes ›retten‹ zu wollen. Von der dunkeln Seite her zeigt sich, daß die Instanz, die die ›Rettung‹ verfügt, gelegentlich auch das *Gegenteil* verfügen kann. Es sind überhaupt erst die ›Leerstellen‹ aus Vergessen, Verschweigen und Übersehen, die das Bewahrte in seinem Werk hervorkehren. Auf diese Weise entsteht eine ›Ordnung‹ des Textes, die in symbolischer Form herstellt, worauf letztlich jeder Machthaber

der kindlichen Grandiositäts- und Unsterblichkeitsvorstellung festzuhalten, das Realitätsprinzip außer Kraft zu setzen, ist die Literatur deshalb ihr idealer Artikulationsraum, weil in ihr der Dispens von den Zumutungen der Realität gegeben ist. Tod-Feindschaft, Kindheitsraum und Poesie konvergieren, lassen sich im autobiographischen Projekt zusammenführen. Allerdings ist dem Text die künstlerische *force* anzumerken, die Überdeterminierung der Kindheitsgeschichte, deren Signifikanten auf Signifikate deuten müssen, in denen der Sinn des gesamten Autorlebens und -werks aufgehoben ist. Hinter der Oberfläche der Autobiographie,

die dem jungen Elias Canetti bereits all die Probleme zudiktiert, die den späteren Schriftsteller ausmachen, verbirgt sich eine eminente Anstrengung, die zu kostbar erscheint, um sie der zweifelnden Suche nach der verlorenen Zeit auszusetzen: der utopische Versuch, die Identität von Leben und Werk als zustande gebrachte, verwirklichte zu beschwören.³⁷

Das Kindheits-Ich wird so (re-)konstruiert, wiedergefunden und erfunden, daß es zum symbolischen Ur-Bild der *imago*, die der Schreibende von sich entwerfen möchte, taugt. Diskrepanzen und Diskontinuitäten werden annulliert, ein Ich, in dem sich alles, was keimhaft angelegt war, im Sinne des Goetheschen Entelechiekonzepts organisch entwickelt,³⁸ wird monadisch ins Zentrum des Textes gesetzt.³⁹ Der Eindruck der

aus ist: überschaubare Strukturen, Hierarchien, Sinn und Zusammenhang, eine *Organisation* von Leben und Wirklichkeit also, die das *Chaos* und die *Vielfalt* auf Distanz hält.« (Ebd., S. 68.)

³⁷ Jochen Hieber, Utopie und Sisyphosarbeit: Wie kann man heute eine Autobiographie schreiben? In: *Die Zeit*, 1.4.1977.

³⁸ Wie wichtig die Leitfigur Goethe für Canetti ist, macht schon eine Aufzeichnung Canettis aus den letzten Kriegsjahren deutlich: »Wenn ich trotz allem am Leben bleiben sollte, so verdanke ich es *Goethe*, wie man es nur einem Gott verdankt. Es ist nicht ein Werk, es ist die Stimmung und Sorgfalt eines erfüllten Daseins, das mich plötzlich überwältigt hat. Ich kann ihn aufschlagen, wo ich will, ich kann Gedichte hier und Briefe oder ein paar Seiten Bericht dort lesen, nach wenigen Sätzen erfaßt es mich und ich bin so voll Hoffnung, wie sie keine Religion mir geben kann. [...] Seit ich Goethe lese, erscheint mir alles, was ich unternehme, legitim und natürlich; nicht, daß es *seine* Unternehmungen sind, es sind andere, und es ist sehr fraglich, ob sie zu irgendwelchen Ergebnissen führen können. Aber er gibt mir mein Recht: Tu, was du mußt, sagt er, auch wenn es nichts Tobendes ist, atme, betrachte, überdenke!« (Elias Canetti, *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972*. München 1973, S. 49 ff.)

³⁹ An diesem monadischen Ich und der traditionellen Erzählweise entzündet sich auch die Kritik Wiethölters: »Canetti erzählt, oder besser gesagt: läßt durch seinen Erzähler erzählen, als hätte es die Erschütterungen im Bereich der traditionellen Subjektvorstellung nie gegeben:

Selbstgefälligkeit, die Reich-Ranicki rügt, und der Hagiographisierung des Ich, die er dem Autobiographen vorwirft,⁴⁰ kann entstehen, weil das erzählte Ich als Fluchtpunkt der erzählerischen Organisation, als das es konstruiert ist, glatt und bruchlos bleibt. Verletzungen, Versehrungen, Risse im Panzer sind nicht zu bemerken – das Ich scheint von seiner eigenen Geschichte unangetastet zu sein.⁴¹ Der formalen und inhaltlichen Geschlossenheit seiner Autobiographie, dem Konzept eines Text-Ich, das immer schon mit sich identisch ist, bringt Canetti also sein lebendiges, verletzlich, veränderliches, diskontinuierliches Ich zum Opfer.⁴²

keine Unsicherheiten, kein Zögern, kein Innehalten und vor allen Dingen keine zweite oder dritte Stimme, die dem Autor ins Wort fiel.« (Wiethölter, Sprechen [Anm. 10], S. 166.) Die Kontroll- und Disziplinierungszwänge, das Maß an Selbstzensur, die für die Canettische Autobiographie bezeichnend seien, gingen einher mit »ästhetischer Rückständigkeit und erzählerischer Konventionalität« (ebd., S. 166).

⁴⁰ Reich-Ranicki beklagt in seinem Verriß der Autobiographie die Abwesenheit auch der »bescheidensten Dosis Selbstzweifel«, er rügt die »majestätische Würde dieses Erzählers«, dem so sehr der »Mut zur Rücksichtslosigkeit und Indiskretion, zur Schamlosigkeit und Provokation« fehle (Marcel Reich-Ranicki, Canetti über Canetti. In: FAZ, 16.4.1977).

⁴¹ Auch die Reflexionen und Kommentare zum Erinnerungs- und Schreibprozeß sind gewissermaßen ausgelagert. Sie finden sich in den parallel geführten Aufzeichnungen: Elias Canetti, Das Geheimherz der Uhr. Aufzeichnungen 1973-1985. München 1985. Die im Text vorhandenen Erzählermanifestationen dienen vornehmlich dazu, den *pacte autobiographique* (Lejeune) zu bestätigen. Vgl. dazu auch Salzmann, Kommunikationsstruktur (Anm. 10), S. 148 ff.

⁴² Am schärfsten formuliert Magris diesen Befund: »In der Autobiographie, geschrieben mit der gewohnten kristallinen stilistischen Klarheit, die ein unbestimmtes Geheimnis verhüllt, fühlt man die europäische Kultur förmlich explodieren und eine jahrhundertealte Ordnung zusammenstürzen; die Liebe zum Leben und die Verweigerung des Todes erlauben Canetti, die unauslöschliche Intensität der Erfahrung wiederzugeben, den einzigen und unwiederholbaren Sinn jedes Gesichts, jeder Geste, die das Gedächtnis und das Wort für immer fixieren, um sie vor der Zeit, vor der Geschichte und vor dem Tod zu retten. Doch diese Autobiographie, die alles zu sagen scheint, verbirgt eine Abwesenheit, eine Art schwarzes Loch, das die essentielle Wahrheit jenes Lebens zu verschlingen scheint. Canetti will erzählen, wie ihm die Intuition zu »Die Blendung« kam und wie der Roman geschrieben wurde, aber im Grunde sagt er nichts über dieses groteske und grandiose Buch, und ebensowenig sagt er in Wirklichkeit über seinen unvermuteten Autor, jenen Dreißigjährigen, der er gewesen ist und den man sich nicht vorstellen kann, der sich am Rand von Katastrophen und einer radikalen Leere befunden haben muß: ein Individuum, das vielleicht verschwunden ist, vielleicht aber auch wie Feuer hinter der liebenswürdigen Umgänglichkeit des heute achtzigjährigen Schriftstellers weiterschwelt, ein Individuum, das Canetti verschleiert und das auf den Seiten der Autobiographie bestimmt nicht auftaucht.« (Magris, Ein Schriftsteller [Anm. 10], S. 272.)

Von Canetti zu Fontane, von den Szenarien, die in der »Geretteten Zunge« gegen den Tod aufgebaut sind, zu den Inskriptionen der Fontaneschen »Kinderjahre«. Horst Fleig ist bei der Suche nach Bildern im Fontaneschen Œuvre gegen den Tod, nach dichterischem Widerspruch gegen den »Sterbeimperativ« und nach dem Ausdruck der »früheste[n], kindlich triumphierende[n] Überzeugung, nicht sterben zu brauchen«⁴³ auf die Schilderung eines Versteckspiels in der Fontaneschen Autobiographie gestoßen. Von dieser größten Leidenschaft schreibt Fontane:

eigentliches Versteckspiel, nach meiner damaligen Anschauung, war etwas viel Großartigeres, Poetisch-phantastischeres [als kurzfristiges sich Verbergen – C. L.] und jedenfalls gleichbedeutend mit einem völligen stundenlangen Verschwinden, wozu der riesige Heuboden, den wir auf unserem Hofe hatten, eine nicht zu übertreffende Gelegenheit bot. Bis unter den First eines langen Stallgebäudes lag das Heu dicht aufgeschichtet und in die tiefen und engen Löcher, die sich hier und da zwischen den Dachbalken und der Heumasse befanden, ließ ich mich leise hinabgleiten. Da saß ich dann endlos, unter beständigem Herzklopfen, vor Enge und Schwüle beinahe erstickend und immer nur durch die glückselige Vorstellung aufrecht erhalten »und wenn sie dich suchen bis an den jüngsten Tag, sie finden dich nicht« (MK, S. 140).

Fleig interpretiert diese Sätze – sicher zu Recht – als »hellste Lust der Totenstarre« und »befremdendes Vorgefühl von Unsterblichkeit«.⁴⁴ Phantasien von Unsterblichkeit, Unbesiegbarkeit werden auch in anderen Spielzusammenhängen wieder und wieder in der Autobiographie thematisiert. Der kleine Theodor besteht waghalsige Schwimm- und Kletterübungen,⁴⁵ gefährvolle Unternehmungen, aus denen das Kind auf miraculöse Weise heil hervorgeht. Der Autobiograph zitiert sogar einen Schutzengel für das »Gefühl des ständigen Gerettetwordenseins«⁴⁶

⁴³ Horst Fleig, Bilder Fontanes gegen den Tod. In: Formen realistischer Erzählkunst. Festschrift für Charlotte Jolles in honour of her 70th birthday. Hg. von Jörg Thunecke [u. a.]. Nottingham 1979, S. 457-470, hier S. 457.

⁴⁴ Ebd., S. 458.

⁴⁵ Vgl. dazu auch Liebrand, Das Ich (Anm. 4), S. 26f.

⁴⁶ »Es ist ein hübsches Wort, daß die Kinder ihren Engel haben und man braucht nicht sehr gläubig zu sein, um es zu glauben. Für die Kleinen ist dieser Engel eine mit einem langen weißen Lilienschleier angetane Fee, die lächelnd zu Füßen einer Wiege steht und entweder vor Gefahr bewahrt oder wenn sie schon da ist, aus ihr hilft. Das ist die Fee für die Kleinen. Ist man aber aus der Wiege, beziehungsweise dem Bettchen heraus und schläft man bereits in einem

herbei – eine Phantasie, die Freud als Unbesiegbarkheits- und Unsterblichkeitsphantasie gedeutet hat.⁴⁷ Das strahlende jugendliche Ich, das der Autobiograph (er-)findet, ist aber nicht nur mit jenem Nimbus der Unsterblichkeit versehen, es generiert sich aus eigener Kraft wieder und wieder – wie das erzählende das erzählte Ich. So läßt sich das Verstecken und Wiederauftauchen im Dachboden auch als eine spielerische Reinszenierung einer (narzißtisch umgedeuteten) Geburtsphantasie lesen. Das sich verbergende und nach eigenem Gutdünken sich wieder zeigende Kind wird nicht auf die Welt gebracht, sondern entscheidet selbst, wann es aus der abgesonderten Sphäre des Dachbodens in den Bereich des alltäglichen Lebens herabsteigt, es bringt sich selbst wieder hervor, steht – auch wenn es (nach einer gefährvollen Kletteraktion auf einen Baum) »für tot« daliegt – auf und gibt sich dem Leben zurück (MK, S. 141).

Der Tod, der Eingang in den Text findet, trifft nicht das schreibende und beschriebene Ich, er trifft seinen Vater. Den läßt Fontane im Kapitel »Vierzig Jahre später (Ein Intermezzo)« »von Lebens Lust und Müh« (MK, S. 162) im Grabe ausruhen. Der väterliche Tod steht am Ende einer Vater-Sohn-Geschichte, die der Text *auch* als ödipale Rivalitätsbeziehung zu lesen erlaubt. Fontane feiert seinen Vater zwar als einen großen Erzähler, als meisterhaften Präsentator von Anekdoten. Er würdigt ihn als charmanten Plauderer und zuvorkommenden Gastgeber, protokolliert aber auch die vielen kleinen Niederlagen Louis Henris.⁴⁸ Der Sohn tritt zwar in die Fußstapfen des *causeurs*, er übernimmt

richtigen Bett, mit andern Worten ist man ein derber Junge geworden, so braucht man freilich auch noch seinen Engel, ja, man braucht ihn erst recht, aber statt des Lilien-Engels muß es nun eine Art Erzengel sein, ein starker, männlicher Engel, mit Schild und Speer, sonst reicht seine Kraft für seine mittlerweile gewachsenen Aufgaben nicht mehr aus. Ich war nicht eigentlich wild und weghalsig und alle meine Kunststücke, die mir als etwas Derartiges angerechnet wurden, geschahen immer nur in kluger Abmessung meiner Kräfte, trotzdem hab ich, im Rückblick auf jene Zeit, das Gefühl eines beständigen Gerettetwordenseins, ein Gefühl, in dem ich mich auch schwerlich irre« (MK, S. 142).

⁴⁷ Sigmund Freud, Das Unheimliche. In: Ders., Studienausgabe. Bd. 4. Psychologische Schriften. Frankfurt 1970, S. 241-274, hier S. 257 ff.

⁴⁸ Der Sohn erspart dem Vater die Rekapitulation peinlicher Episoden nicht. Louis Henri, der es liebt, in Gesellschaft ein Feuerwerk von Anekdoten abbrennen zu lassen, zeigt nicht immer die nötige Souveränität. Er trägt Blessuren davon, wird von seinen Gesprächspartnern beständig Neckereien ausgesetzt (MK, S. 77), ist »auserlesenes Opfer«, wenn die Tafelrunde ihrer Lieblingsbeschäftigung, ihn zu foppen, frönt (MK, S. 91). Trotz seines stupenden Wissens (auf dem Gebiet der historischen Anekdote), trotz seines beachtlichen Plaudertalents wird

aber ein ›geläutertes‹ Erbe der väterlichen Sprechkultur und überführt das väterliche Redenkönnen in ein Schreibenkönnen. Der autobiographische Text bewahrt – allerdings im Literaturzitat ›versteckt‹, verborgen hinter der klassischen Glätte einer Schillerschen Ballade⁴⁹ – noch das ursprüngliche Motiv auf, das hinter dem Konkurrenz- und Überbietungswillen steht: die auf den Vater gerichteten ödipalen Todeswünsche des Kindes. Das relevante Zitat mit Leitmotivcharakter, dem die aggressiven und destruktiven Affekte des Sohnes dem Vater gegenüber sich entbergen lassen, ist der zweiten Strophe des Lieblingsgedichtes Louis Henris »Die Kraniche des Ibykus« entnommen: »Und in Poseidons Fichtenhain tritt er mit frommem Schauer ein« (MK, S. 131, S. 158). Unter diesem Motto läßt der Autobiograph seinen Vater als Postfiguration des Ibykus, jenes antiken Dichters, der im Fichtenhain der Ballade hingemetzelt wird, auftreten – und begräbt ihn:

Es war in den ersten Oktobertagen und oben auf dem Bergrücken, da, wo wir von ›Poseidons Fichtenhain‹ gescherzt hatten, ruht er nun aus von Lebens Lust und Müh (MK, S. 162).⁵⁰

Die Doppelstrategie, die schon bei Canetti beobachtet werden konnte, findet sich auch hier: Fontane rettet seinen Vater in den Text, schreibt ihm in dieser Szene wie in der gesamten Autobiographie eine Huldigung, die Generationen von Interpreten als Ausdruck uneingeschränkter Sohnesliebe und geheimes Selbstbildnis gedeutet haben, fungiert aber gleichzeitig als dichterischer ›Machthaber‹, der auch seine Tötungsphantasien dem Text inskribiert, eine Wunschebene abbildet, in der der Vater liquidiert ist.⁵¹

Louis Henri nicht selten zur komischen Figur, wird der Causeur von seinen Steckenpferden, von seinen Rede*sujets* verführt, ›verplaudert‹ er sich – versteigt er sich zu falschen, unhaltbaren oder peinlichen Behauptungen.

⁴⁹ Allgemein zur Funktionalisierung der Zitattechnik bei Fontane vgl. Lieselotte Voss, Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane. Zur Zitatstruktur seines Romanwerks. München 1985 sowie Bettina Plett, Die Kunst der Allusion. Formen literarischer Anspielungen in den Romanen Theodor Fontanes. Köln, Wien 1986.

⁵⁰ Der Autobiograph darf sich deshalb die (freilich noch hinreichend maskierte) Tötungsphantasie erlauben, weil er seine Selbstbestrafung gleich mitinszeniert – die Mörder der Ballade überführen sich selbst und haben ihr Verbrechen zu büßen. Den Forderungen des Über-Ich ist damit in ausreichendem Maße entsprochen.

⁵¹ Ein weiteres Beispiel für einen solchen Prozeß der Annihilation ist die Ausblendung der Geschwister in den »Kinderjahren«. Die Tötungsphantasien, die der kleine Theodor – wie jedes Kind – in bezug auf die unerwünschten Konkurrenten der elterlichen Zuneigung

Stellt der Tod für Canetti ein Skandalon dar, gegen das er aufbegehrt und das anzuerkennen er sich weigert, so ist er für Fontane ein Faszinosum, der Stoff, der die Phantasie neben dem (den Tod freilich aus dem Felde schlagenden) *sujet* Liebe am meisten beflügelt. Steht der Tod mit seiner schauerlich-makabren oder herzerreißend-traurigen Aura doch für ihn in einer geheimen Korrespondenz zum Poetischen. Das wird sowohl deutlich an dem Interesse, das die Fontanesche Autobiographie an der Exekution der Eheleute Mohr nimmt (MK, S. 96ff.),⁵² als auch an der Resonanz, die Gestorbene, die als spukende Revenants phantasiert werden, in der Einbildungskraft (und die ist es schließlich, die poetische Bilder generiert) des Kindes (und des Vaters) finden.⁵³ Der Tod zieht eine mit künstlerischer Ökonomie gelegte ›Blutspur‹ durch die ›Kinderjahre‹.⁵⁴ Und anders als bei Canetti hat auch das Komplement des *thanatos*, der *eros*, in der Autobiographie Existenzrecht:⁵⁵ Margret Walter-Schneider verweist darauf, daß dem Text die ›Darstellung des Liebessyndroms des 19. Jahrhunderts‹⁵⁶ inhärent sei. So entfesseln in der Gänseschlachtszene ›Schlachtpriesterinnen‹ eine Orgie des Blutrausches, in der gesteigerte Lebensfülle, Wollust und Vernichtung, *eros* und

entwickelte, finden ihre späte literarische Erfüllung. Den Brüdern und Schwestern wird das Lebensrecht in der fiktionalen Welt entzogen. Ein einziges Mal nur thematisiert Fontane das Verhältnis zu seiner jüngsten Schwester – und auch da ist wohl unterschwelliger Groll des aus der mütterlichen Favoritenstellung Verdrängten das Motiv: »In dieser bevorzugten Stellung [als Erstgeborener – C. L.] blieb ich lange, bis, nach achtzehn Jahren, ein Spätling, meine jüngste Schwester, geboren wurde, bei der ich Pate war und sie sogar über die Taufe hielt. Das war eine große Ehre für mich, ging aber mit meiner Dethronisierung durch eben diese Schwester Hand in Hand. Als jüngstes Kind rückte sie selbstverständlich sehr bald in die Lieblingsstellung ein« (MK, S. 21).

⁵² Bei dieser Exekution hat der »mit kolossale[m] Schleppsäbel« auftretende Vater den Oberbefehl inne (MK, S. 98). Das schreibende Ich verzichtet allerdings – und das weist sicher auch auf eine ödipale Siegesphantasie hin – nicht darauf, den väterlichen Säbelträger zu ›entwaffnen‹. Vom Vater des »Intermezzo«-Kapitels heißt es ausdrücklich, daß er über einen *poignard* nicht mehr verfüge (MK, S. 153).

⁵³ Vgl. z. B. die Faszination durch den Geisler-Spuk (MK, S. 38).

⁵⁴ Diese ›Blutspur‹ hat viele Markierungen, von denen nur die Neuruppiner Schlachtung (MK, S. 24) und die ›Gänsesaturnalien‹ (MK, S. 84ff.) angeführt seien.

⁵⁵ In Fontanes Romanen fällt die Darstellung sexueller Szenen – wie in der Autobiographie – zwar Aposiopesen zum Opfer. Der Eros wird aber in (auch frivolen) Gesprächen thematisiert, durch Zitateinbindung spielerisch alludiert und ist symbolisch in der Textur der Romane verankert – vgl. z. B. die Deflorationsszene in »Graf Petöfy« (Theodor Fontane, Graf Petöfy [Anm. 8], S. 837).

⁵⁶ Walter-Schneider, Im Hause (Anm. 4), S. 238.

thanatos konvergieren.⁵⁷ Diese Episode, die von Tod und (heimlicher⁵⁸) von der Sexualität handelt, spricht damit von jenem Chaos des Lebens, von den archaisch-atavistischen Urkräften, der Anarchie der Triebe, die durch die kulturellen und sozialen Diskurssysteme nur überlagert werden. Fontane unterläuft das sexuelle Tabu, auf dem Canetti beharrt, redet von dem, was *avant la lettre* liegt. Seine Schreibpraxis, die solche Abgründe und Ambivalenzen unter der Textoberfläche zu verbergen weiß, die mit finessenreichen Allusionstrukturen operiert, um Nicht-Gesagtes doch zu sagen – der vorgeblichen Glätte und Eindeutigkeit des Textes zum Trotz –, ist in der Autobiographie selbst abgebildet: im – schon in anderem Zusammenhang erwähnten – Versteckspiel, das für diese Technik des Verbergens steht wie auch in der Papparbeit (MK, S. 139ff.), die den künstlerischen Integrationswillen, der disparates Material in einen geschlossenen Darstellungszusammenhang bringt, abbil-

⁵⁷ Diese Fontaneschen ›Gänseaturalien‹ seien zitiert: »Auf dem Hofe, hart an die Giebelwand des Hauses sich lehrend, befand sich, wie schon erzählt (und zwar sonderbarerweise mit einem Taubenschlage darüber) die Gesindestube, darin, außer der Köchin, noch zwei Hausmädchen schliefen. Immer vorausgesetzt, daß sie schliefen. Der Kutscher – an Stelle des alten Ehm war längst eine jugendlichere Kraft getreten – sah sich, der Hausordnung nach, zunächst freilich auf die Häckselkammer neben dem Pferdestall angewiesen, er verzichtete jedoch gern auf die Selbstständigkeit dieses ihm zuständigen Aufenthalts und zog es vor, den ohnehin engen Raum der Gesindestube durch seine Gegenwart noch enger zu machen. Alles nach dem Satze: ›Raum ist in der kleinsten Hütte etc.‹ War nun aber die Gänse Schlachtzeit herangekommen, so bedeutete das eine weitere, sehr erheblich gesteigerte Raumbeschränkung, denn am selbigen Abend, an dem das Massakrieren beginnen sollte, stellte sich zu dem, was für gewöhnlich die Gesindestube beherbergte, auch noch ein Aufgebot alter Weiber ein, vier oder fünf, die sonst als Wasch- oder auch wohl als Jätfrauen ihr Dasein fristeten. Und nun begann das Opferfest. Immer spät Abends. Durch die weit offenstehende Tür, geöffnet weil es sonst vor Stickluft nicht auszuhalten gewesen wäre, schienen die Sterne in den verqualmten und durch ein Talglicht kümmerlich erleuchteten Raum hinein. An dem Talglicht immer ein Dieb. Nächst der Tür aber, in einem Halbkreise, standen die fünf Schlachtpriesterinnen, jede mit einer Gans zwischen den Knien, und sangen, während sie mit einem spitzen Küchenmesser die Schädeldecke des armen Tieres durchbohrten (eine Prozedur, deren Notwendigkeit mir nie klar geworden ist), allerlei Volkslieder, deren Text in einem merkwürdigen Gegensatz sowohl zu dem mörderischen Akt wie zu der Trauermelodie stand. So wenigstens mußte man annehmen, denn die Mädchen, die, den Gast aus der Häckselkammer zwischen sich, auf der Bettkante saßen, begleiteten die Volkslieder mit unendlichem Vergnügen, ja, die besonders traurig klingenden Stellen sogar mit Juchzern« (MK, S. 84f.).

⁵⁸ So sind z. B. die Tauben, die ihren Verschlag über der Gesindestube haben, Vögel der Venus (vgl. auch Walter-Schneider, *Im Hause* [Anm. 4], S. 240); so wird angedeutet, daß die Mägde sich (mit der »jugendlichere[n] Kraft« zwischen ihnen) erotisch zu vergnügen wissen.

det. Beide Spiele können als Zentralmetaphern für künstlerische Produktivität gelesen werden.⁵⁹

Wird das Schreiben und die Schrift von Fontane so verknüpft mit dem Spiel, ist für Canetti die Schrift von ›tod-feindlichem‹ Ernst, vom ›Gründungsmythos‹ an verknüpft mit dem Urtabu des Tötens, auf das sie gerichtet bleibt. Beide Autobiographen aber versichern sich ihres Schreibens, ihrer Sprachgewalt und ihres Dichterberufs als Instrument gegen den Tod, als Mittel der Lebensrettung durch Überführung in Literatur. Fontane und Canetti fixieren auch noch den Lebens-Kontext zu ihrem Œuvre, erfinden und erschreiben sich ihr eigenes Leben. Ein erfundenes Leben aber wird durch den realen Tod nicht bedroht – und Dichter sprechen durch ihre Werke auch noch als gestorbene. Das zum Werk gewordene Leben ist als Text-Körper ›ewig‹ und löst damit jenen Sieg über den Tod und jene Unsterblichkeitsphantasien ein, um derentwillen sowohl Fontane als auch Canetti ihre autobiographischen Texte geschrieben haben.

⁵⁹ Anderson führt Allusionstechnik und Symbolstruktur auf Fontanes Versteckspielmanie zurück und liest das gesamte Œuvre als Versteckspiel zwischen Autor und Leser (Anderson, »Meine Kinderjahre« [Anm. 4], S. 157f.).