Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 76 (1996)
Heft: 9

Rubrik: Kultur

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Michael Wirth

Canettis Gegenwart

Seit einigen Tagen liegen Elias Canettis «Aufzeichnungen 1992–1993» vor, im Herbst 1994 erschienen postum die «Nachträge aus Hamstead», und die Germanisten überraschen mit Versuchen neuer Annäherungen. Zwei Jahre nach seinem Tod ist der Nobelpreisträger so präsent, wie man es von ihm immer schon gewohnt war. Was allerdings lange nicht selbstverständlich war: Autor und Rezeption ziehen heute an einem Strang. Es geht sowohl in den beiden letzten Canetti-Bänden wie auch in der Forschung, um den Nachruhm des Künstlers. Ein heikles Thema für einen Schriftsteller, der gerne anonym bleiben wollte und dennoch Selbstmordabsichten hegte, als «Masse und Macht» anfänglich ohne öffentliche Reaktion blieb.

Canetti war ein Meister des Satzes, der die Dinge komprimiert, aber nicht vereinfacht auf den Punkt brachte, im Bewusstsein – *Elsbeth Pulver* stellt diese Reflexion Canettis ins Zentrum ihrer «Hamstead»-Besprechung –, dass *«jedes Werk eine Vergewaltigung durch seine blosse Masse»* sei. Canetti belebte das Genre der kleinen Darstellungen neu: Notate, Aphorismen und Geschichtchen, «Aufzeichnungen» mithin, wie nun einmal mehr ein schmaler Band heisst: «Aufzeichnungen 1992–1993».

Wen sollte es verwundern, in diesen späten Aufzeichnungen beugt sich Canetti über die eigene Person, über jene inneren Widersprüche seines Künstlerlebens, die ihm zu schaffen machten, deren Pflege aber auch Teil eines Überlebenskampfes war. Das Künstlerdasein war für Canetti keine Form des «Austausches», zu sehr beschwerte dieses Wort die Hypothek der «Anerkennung». Canetti sah in der Verachtung den eigentlichen Lebensimpuls: *«(...) wirklich hast du etwas zu sagen, wenn du etwas verachtest»,* heisst es an einer Stelle. *Robert Musil* ist der einzige, der Canettis Verachtung entgeht, andere, jene etwa, die, jeder auf seine Weise, die Postmoderne eingeläutet haben, wie *Lévi-Strauss, Merleau-Ponty* oder *James Joyce* finden seine Gnade nicht, auch nicht Psychologie und Psychoanalyse, welche *«die Rätsel, die sie zu lösen vorgeben, vergrössern»*. Man kennt Canettis Skepsis den vermeintlich tragenden Diskursen gegenüber; keine Gelegenheit hat er ausgelassen, um sie überzeugend dem Machtverdacht auszusetzen oder an ihnen die Entfernung des Menschen von seinen Ursprüngen nachzuweisen. Doch die Alternativen, die er sieht, überraschen, ja stossen negativ auf: die Revalorisierung des Mythos wirkt hilflos. Canetti investiert seitenlang in die Verdrängung seines Wissens um die Vielschichtigkeit der Person und um die Schizophrenie des modernen Menschen, unberührt bleibt er von kommender Kritik. Canettis Streben nach Autonomie gerät hier in den Sog einer kontraproduktiven Lebensferne, und man ist froh, dass es ihm an anderen Stellen dieser Aufzeichnungen wiederum gelingt, auch von der Unabhängigkeit zu sprechen, die ihm ein Leben lang die Unbefangenheit seines Urteils gleichsam «gegen die Masse» garantierte. Das ist immer dort der Fall, wo das Schreiben für ihn zu dem grossen Sinnschöpfungsprozess wird, der allein die Angst vor Tod und dem Nichts aus dem Leben bannt. ✦

Elias Canetti: Aufzeichnungen 1992–1993. Carl Hanser-Verlag, München 1996.

Elsbeth Pulver

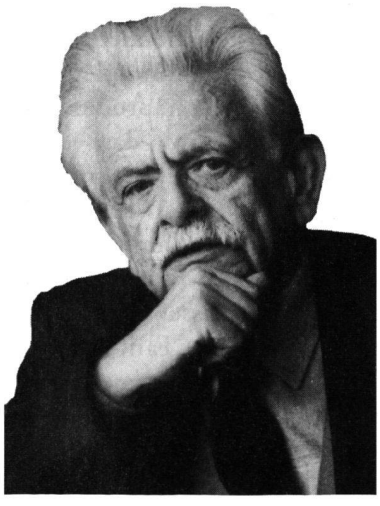
Das verlorene Herz der Dinge

Zu Canettis «Nachträgen aus Hamstead»

In einem als Brief getarnten Feuilleton verteidigte sich Josef Viktor Widmann einmal gegen den von einer (vielleicht erfundenen?) Leserin erhobenen Vorwurf, beim Tode Emile Zolas den gebührenden Nachruf unterlassen zu haben. Es fehle ihm, schrieb er, nicht an Respekt für den Autor, im Gegenteil: Gerade dessen Grösse und Bedeutung hielten ihn davon ab, über ihn termingerecht zu nekrologisieren.

Und *Widmann* fährt in der für ihn typischen Mischung von Ernst und Unernst fort: *«Bei Zola ist doch nicht von nöten, was bei einem Zo-Zo-La-La-Dichter, wenn er stirbt, allerdings nicht darf versäumt werden. Bei einem solchen ist der Hinschied in der Tat der letzte Anlass, von ihm noch einmal zu sprechen. Da muss man mit dem literarischen pompe funèbre rasch bei der Hand sein. Einem Zola gegenüber aber hat man ein ähnliches Gefühl wie im Hinblick auf Rom und Paris – man denkt immer wieder einmal hinzukommen. Und dann schreibt man über Rom, schreibt man über Paris, wenn man überhaupt ein Schreibmensch ist.»*

Das war 1902. Die Frage, wie ein Widmann fast hundert Jahre später im August 1994, auf den Tod *Canettis* reagiert hätte, ist müssig; die Zeiten sind nicht vergleichbar, wir sind, auch was den Journalismus angeht, ein anderes Geschlecht, gewissermassen mutiert. Canetti (der Widmann kannte und schätzte) hätte ihm gewiss recht gegeben, ohne zu sagen, ob er sich selbst für eine mit Rom und Paris vergleichbare Grösse halte. Diese Frage zu beantworten, ist es heute zu früh. Aber es ist nicht zu spät, über Canetti nachzudenken.



Elias Canetti, 1905–1994. © Isolde Ohlbaum.

Er möchte zugleich berühmt und unbekannt sein – das hat nicht Canetti gesagt, sondern *Degas («célèbre et inconnu»)*; der Satz stand, gross, an der Wand der Zürcher Ausstellung seiner Porträts. Canetti hätte diesen Satz nicht schreiben, den Gegensatz nicht so einfach und sicher fassen wollen; aber er hätte ihn, vielleicht, als eines der eher seltenen Zitate unter seine Aufzeichnungen aufnehmen können.

Célèbre et inconnu: Beide Begriffe sind für Canetti von erstrangiger Bedeutung, allerdings nicht in jener biederen Auffassung, wonach jeder Berühmte im tiefsten ein Unbekannter bleibt. Dass die Sehnsucht nach Anonymität tief mit der künstlerischen Produktion verbunden, in deren Kern angelegt ist, gilt sicher für Canetti, vermutlich nicht nur für ihn. Man kann den Ruhm nicht radikaler anzweifeln, als er es getan hat, man kann sich den Zustand des Unbekanntseins nicht inständiger wünschen.

Wie in einem Irrgarten

Der Autor hat seine postum gewordenen Aufzeichnungen «Nachträge aus Hamstead» noch selbst aus seinen Materialien, die dann plötzlich zu seinem Nachlass wurden, ausgewählt und nach Jahren (1954–1971) geordnet präsentiert. Das unterscheidet sie von den anderen Aufzeichnungen, aber macht sie nicht einfach zu einem Buch anderer Art. Wie bei den früheren Bänden kann es den Lesenden (und gerade jenen, die diesen Teil von Canettis Werk besonders lieben) geschehen, dass sie darin untergehen, wie in einem Irrgarten oder in einer Sucht. Das war von Canetti nicht so gemeint; denn er war sich bewusst, dass Sprache, dass Reden auch ein Akt der Vereinnahmung (er sagt: Vergewaltigung und meinte das Zerstörerische darin) sein kann, u.a. durch den Um-

fang der Werke, und das heisst auch seiner eigenen, repräsentativen, grossen Werke: «Die Blendung», «Masse und Macht» und die dreibändige Autobiographie. Schon in «Die Provinz des Menschen», den ersten Aufzeichnungen, konnte man lesen: *«Jedes Werk ist eine Vergewaltigung, durch seine blosse Masse. Man muss auch andere und reinere Mittel finden, sich auszudrücken.»* Diese *«anderen und reineren Mittel»* hat er in seinen Aufzeichnungen gesucht, gefunden, und ich halte es für sicher, dass der Imperativ, der in so vielen Sätzen zur Kürze antreibt *(«Mehr, mehr, mehr, am wenigsten»!)*, mit der Rücksicht auf die Lesenden zusammenhängt, mit dem Wunsch des Autors, allen Menschen jene Freiheit zu lassen, die ihm selbst lebensnotwendig war. Es ist die Zahl der Aufzeichnungen, dieser Aphorismen, Notizen, Mini-Geschichten, Bilder, Einfälle, und es ist ihre Originalität, was den Eindruck des Labyrinthischen vermittelt, eines Labyrinths übrigens, in dem kein Minotaurus droht, sondern – aber wie soll man sie finden? – die listig verborgene Weisheit lockt. Etwas von einem literarischen Rom oder Paris hat diese Provinz Canettischen Denkens auf jeden Fall (Widmann hätte hier recht erhalten): Es ist ein Ort, den man nicht ausschreitet.

Die «Nachträge aus Hamstead» unterscheiden sich immerhin um Nuancen von den anderen Aufzeichnungen Canettis. Dies schon insofern, als sie, einerseits, an einen Ort (den ehemaligen Wohnort Canettis in England) gebunden sind und, andererseits, aus einer wichtigen Phase seines Lebens stammen: vom Ende der Arbeit an «Masse und Macht» (das Buch erschien 1960) bis zum Anfang des grossen Erinnerungswerks (dessen erster Band, «Die gerettete Zunge», erschien 1977).

Wie kommt man von einem Werk zum anderen – diese Frage hat Canetti in jenen Jahren gewaltig umgetrieben; ihre Spur, seine Schaffensspur, ist in den «Nachträgen» zu verfolgen, in einer schwierigen Fährtensuche. Aber ein Journal intime wird man nicht finden und auch nicht ein Bruchstück einer Autobiographie. Die Titel der Werke, die er in jener Zeit geschrieben, finden sich so wenig erwähnt wie die Namen seiner Nächsten oder die Daten wichtiger Ereignisse. Der Autor, der, wo er sich an seine Kindheit und Jugend erinnert, von glasklarer Deutlichkeit ist, wahrt, wo er aus der Gegenwart heraus schreibt, seine Intimität. Er schreibt aus seiner Erfahrung – und bleibt doch verborgen; der Wunsch, noch in der grössten Offenheit anonym zu bleiben, prägt den Stil Canettis und bindet ihn stärker als jede Zensur.

«Jedes Werk ist eine Vergewaltigung, durch seine blosse Masse. Man muss auch andere und reinere Mittel finden, sich auszudrücken.»

Cesare Paveses Freitod – ein Akt der Stellvertretung

Es gibt Passagen, in denen Canetti schmerzhaft nahe an seine Erfahrungen herangeht. Fast erschreckt, als nähere man sich einem verbotenen Gebiet, liest man die Sätze, die er – kurz nach dem Erscheinen von «Masse und Macht» – schrieb, als das Ausbleiben öffentlicher Reaktionen auch den Erfolgsskeptiker Canetti beschäftigte: Er habe am gestrigen Abend *«in meiner tiefsten Erniedrigung, als ich sterben wollte»*, zu den Tagebüchern *Cesare Paveses* gegriffen und dessen Freitod als einen Akt der Stellvertretung begriffen, der ihn, Canetti, rettete.

Persönlicheres als dies hat Canetti nie geschrieben. War die Erfolglosigkeit von «Masse und Macht» der Grund einer Depression, die Canetti als Erniedrigung erfuhr (das musste der Gedanke an Freitod für ihn sein, der den Tod lebenslang als seinen persönlichen Feind bekämpfte)? Man kann den Grund nur ahnen.

Über Erfolg, Ruhm (und über deren Anfang: das Lob) hat Canetti oft nachgedacht, nicht nur in diesem Band: zersetzend, demaskierend. In den entsprechenden Passagen der «Nachträge» berühren uns seine Sätze besonders, weil man die Lebensumstände besser als sonst erschliessen kann. Er schreibt über den Ruhm, gegen den Ruhm, als ob er sich bereits von ihm bedrängt fühlte; er hätte die gleichen Sätze 1981 schreiben können, um sich gegen allfällige Korruptionsgefahren des Nobelpreises zu wappnen. Aber da hatte er es schon nicht mehr nötig!

Mit so viel kritischer Intensität beschäftigt man sich freilich nur mit etwas, das einem aller Abwehr zum Trotz nahe angeht. Canetti weiss das (was weiss er nicht?) und kommt sich mit dem folgenden Satz selbst auf die Schliche. *«Sobald auch nur die Möglichkeit eines Erfolgs sich am Horizont abzeichnet, versucht er sich aus dem Staub zu machen. Sein Misstrauen ge-*

gen den Erfolg ist so gross geworden, dass er ihn nur haben möchte, ohne ihn zu haben.» Man kann eine vertrackte innere Situation nicht schärfer umreissen, und es muss einer ein Meister der Selbstbeobachtung sein und von radikaler Ehrlichkeit, um es so widersprüchlich-unzweideutig zu sagen: den Erfolg haben wollen, ohne ihn zu haben!

Aber unendlich mehr als durch die faszinierende Fragwürdigkeit von Erfolg und Ruhm wird Canetti an- und umgetrieben durch den Wunsch nach Anonymität. Unbekannt sein, keinen Namen haben, ein Niemand sein, und als solcher nie erkannt werden können – solche Formulierungen gehen durch alle Werke. *«Der Lärm verfloss, und er wurde Niemand. Dieses Glück, und dass er es noch erleben konnte»*, liest man in «Das Geheimherz der Uhr». Und noch über diesen Satz hinaus geht eine Bemerkung im neuen Buch: *«Das verlorene Herz der Dinge – ihre Unerschaffenheit»*. Zurück, durch alle Stufen des Formens und Schaffens zurück, geht der Weg, nicht ins Chaos, sondern ins Herz der Dinge. *«Unverständlich werden, bis zum Lallen der Engel»*, so sagt es ein anderer Satz. Da ist der Weg angedeutet, der von einem Werk zum anderen führt.

Unbekannt sein, das impliziert: auch sich selber unbekannt werden. Und es heisst: das Werk vergessen, das man geschrieben und durch das man sich überhaupt kenntlich gemacht hat, kenntlich auch sich selbst. Immer wieder äussert sich der Wunsch, zu vergessen, zu verwischen, was man getan, was man gelesen hat, als wäre es Schuld. *«Wie vergisst man ein solches Werk, wie verwischt man die Spuren? Es ist wie eine schreckliche Tat. Man bekommt sie nicht aus dem Kopf.»* Und auch in dieser Frage kommt sich Canetti auf die Schliche und Widersprüche, wenn er feststellt, dass im Hintergrund dieses stolzen Vergessenwollens eben doch eine Leistung stehen muss: *«Das wichtigste: vergessen, was man gemacht hat. Aber man muss dazu auch etwas gemacht haben.»*

Zurück, durch alle Stufen des Formens und Schaffens zurück, geht der Weg, nicht ins Chaos, sondern ins Herz der Dinge.

Elias Canetti, Nachträge aus Hamstead. Aus den Aufzeichnungen 1954 bis 1971. Hanser Verlag, München 1994.

Das ist nicht die Sprache des Journal intime; es sind Kristallisationen des Nachdenkens über sich selbst, immer andere, in unendlicher Vielfalt. Und nicht nur des Nachdenkens über sich selbst oder gar der Reflexion über die Kunst. Der Zustand der Anonymität, der Namenlosigkeit im Wortsinn, ist für Canetti eine existentielle Angelegenheit, nicht ein Reservat für Künstler. Dieses sprengt er, wenn es sich bilden will, immer wieder auf. Zum Beispiel in den entzückenden, befremdenden, befreienden Bildern von einem «Dort», von einer imaginären Welt, in der die Menschen (weit über *Frischs* Bildnisverbot hinaus) darauf verzichten, sich zu kennen und von selbst den richtigen Abstand zueinander wahren:

«Dort hat jeder soviel Platz für sich, als unter einen Schirm geht. Dort geht keiner aus ohne Schirm, und jeder spannt ihn auf. Man kann sich nicht zu nahe kommen. Es bleibt immer Distanz. Es herrscht Freiheit. Bei Begegnungen mit Bekannten verbeugen sich die Schirme. Wie würdig sind diese Begrüssungen von Schirm zu Schirm.»

Das erinnert an *Schopenhauers* Stachelschwein-Parabel. Aber es fehlt deren Pessimismus. ✦

SPLITTER

Wir haben, krass gesprochen, keine Philosophie, und wir haben noch viel weniger eine Theologie. Die rationalen Mittel zu deren Wiederaufrichtung sind nicht vorhanden oder noch nicht vorhanden.

aus: Hermann Brochs Kommentaren zu seiner Romantrilogie «Die Schlafwandler», hrg. von Paul Michael Lützeler, Suhrkamp Verlag, 1987, S.731

Philipp Wellnitz
studierte Germanistik und Romanistik an den Universitäten Münster, Bordeaux, Toulouse, Basel. Promotion über Friedrich Dürrenmatt. 1993 Berufung als maître de conférences an die Universität Strasbourg, wo er deutsche Literatur lehrt. Seit 1994 an der ENA (Ecole Nationale d'Administration) tätig. Herausgeber von «Max Frisch: La quête d'identité dans le roman moderne» (1996), sowie eines Sammelbandes zu Franz Kafkas «Der Verschollene» (erscheint 1997).

Elias Canetti Nachlese(n)

Neue, nach Canettis Tod erschienene Bücher zum Werk des Nobelpreisträgers

Dem Schriftsteller *Elias Canetti* bescheinigte *Iso Camartin* rückblickend, er sei *«nicht der Besser- aber der Genauestwisser unter dem Himmel von Zürich»*[1] gewesen. Für den am 5. Juli 1905 im bulgarischen Rustschuk geborenen Autor des Romans «Die Blendung» (1935) und der sozialanthropologischen Studie «Masse und Macht» (1960) hatten seine Jugendjahre in Zürich eine wichtige Rolle gespielt: Von 1916 bis 1921 lebte er mit seiner Mutter in der Scheuchzerstrasse und ging vom Frühjahr 1917 an zur Kantonsschule in der Rämistrasse, neben der *«noch eine ganz andere als die deklarierte Schule»* existierte, eine Schule der *«Vielfalt der Menschen»*, für Canetti *«auch die erste Schule der Menschenkenntnis»*. Die Zürcher Lehrer, so schrieb er 1977 im ersten Teil seiner Autobiographie («Die gerettete Zunge»), seien *«die ersten Vertreter dessen, was ich später als das Eigentliche der Welt, ihre Bevölkerung, in mich aufnahm»*.

Nachdem Canetti viele Länder bereist und bewohnt hatte und zu späten Ehren gelangt war, kehrte er 1988, nach dem Tode seiner zweiten Frau, definitiv nach Zürich zurück. Schon 1981, in seiner Rede bei der Verleihung des Nobelpreises für Literatur, sprach Canetti von *«besonderen Stadtgottheiten»*, die es im Leben eines Menschen gibt, und nannte Wien, London und Zürich.

Eine Stadt, nämlich Paris, fehlte in dieser Aufzählung, denn mit Paris, wo er nie länger lebte, verband sich das Bild seines Erzfeindes, des Todes, gegen den sein ganzes Werk gerichtet ist. In Paris starb 1937 die über alles geliebte Mutter, worauf Canetti für kurze Zeit mit seiner ersten Frau, *Veza Taubner-Calderon,* nach Paris kam, bevor er sich in London niederliess. Als Veza 1963 starb, hielt er sich öfters bei seinem Bruder *Georges* in Paris auf. Nach dessen Tod im Jahre 1971 in Paris heiratete Elias Canetti seine zweite Frau, *Hera Buschor.* Der Kampf zwischen Eros und Thanatos hatte also im Zusammenhang mit Paris besondere Bedeutung für den Autor. Paris und Frankreich verbanden sich jedenfalls für Canetti sowohl mit der persönlichen Todesproblematik als auch mit seinem literarischen Kampf gegen den Tod. Sein Roman «Die Blendung» erschien 1935 in Wien dank der Unterstützung durch einen französischen Mäzen, dem damaligen Besitzer der «Dernières Nouvelles d'Alsace» in Strasbourg, doch blieb der Roman im deutschen Sprachraum auch nach der Münchner Ausgabe 1948 relativ erfolglos. In Frankreich hingegen fand die Übersetzung aus dem Jahre 1949, «La Tour de Babel» (später «Auto-da-fé»), grossen Anklang, und Canetti sollte auf Betreiben *Raymond Queneaus* ein literarischer Preis zuteil werden, was in der europäischen métropole des lettres seine eigene Bedeutung hat.

So nimmt es nicht wunder, dass das Centre Georges Pompidou den Autor von Oktober 1995 bis Januar 1996 mit einer vielbesuchten Retrospektive ehrte. Der Ausstellungskatalog enthält eine sensible Einführung in Leben und Werk durch den Herausgeber *Gerald Stieg,* mehrere Originalbeiträge, wie z. B. derjenige *Claudio Magris'* über den zweiten Canetti, den Autor, der sich verbirgt und dann unerwartet wiedererscheint. Eine Vorstellung Canettis durch *Hermann Broch* aus Anlass einer öffentlichen Lesung, Briefe mit Reaktionen von *Alban Berg* und *Thomas Mann* zum Erscheinen der «Blendung», die erste französische Rezension durch *Marcel Brion* im Jahre 1949, sowie zahlreiche Bilddokumente runden diesen ästhetisch gelungenen Band ab.

In Deutschland ist ein ebenfalls sehr breit angelegtes Buch erschienen, das in preiswerter, aber nicht billiger Taschenbuchversion eine gute Einführung in Leben und Werk Canettis bietet: «Wortmasken. Texte zu Leben und Werk Elias Canettis» (1995). Alle Beiträge sind (bis auf die «Lebensstationen») anderweitig erschienen, stellen jedoch in dieser Zusammenstellung eine gute Synthese dar, die es dem Leser ermöglicht, sich einen

1 *Neue Zürcher Zeitung vom 20./21. August 1994.*

ersten Überblick über Canettis Œuvre zu verschaffen. Neben zwei Beiträgen zur Geschichte der «Blendung» findet man je einen Beitrag zu den früheren «Aufzeichnungen», zu den Theaterstücken und zu «Masse und Macht». Auch der Autor selbst wird in diesem flotten Bändchen nicht zu wenig bedacht: Ein Drittel des Bandes besteht aus diversen Texten Canettis, die zwar oft zitiert, aber nicht immer jedem einfach zugänglich sind, so z. B. seine Dankesrede zur Verleihung des Nobelpreises, seine Rede «Hebel und Kafka», die beide sein Verhältnis zu *Kafka* bestimmen helfen.

Hermann Broch

Intelligenterweise haben die Herausgeber einen Auszug aus «Die Fackel im Ohr» reproduziert, der den Brand des Wiener Justizpalastes am 15. Juli 1927 beschreibt, ein zentrales Erlebnis für Canetti. Der Band schliesst mit Stimmen zu Canettis Tod.

«Der Tod und Canetti» ist der Titel eines Essays von *Ursula Ruppel,* dessen Ende mit Canettis Tod zusammenfiel. Die Autorin liest Canettis Werk im Lichte seiner (inneren) Biographie: als Kampf gegen den Tod, als Überleben im unsterblichen Werk. Für Ruppel geht die Verehrung eines solchen *«reinen Körpers»* mit der Verachtung des sterblichen Leibes einher. In Ruppels Argumentation fällt die stete Verschränkung (um nicht zu sagen Konfusion) zwischen Autor und Werk auf bzw. die Gleichsetzung von der Romanfigur Kien und Canettis eigener Biographie oder vermuteter Intention, manchmal im selben Satz. Auch die amerikanische Publikation von *Robert Elbaz* und *Leah Hadomi,* «Elias Canetti, or the Failing of the Novel» (1995) setzt «Die Blendung» als zentralen Text, von dem aus alle anderen Werke Canettis zu lesen seien. Die sieben Kapitel des Buches (drei wurden anderweitig bereits veröffentlicht) sind semiotisch orientiert, behandeln die Art, wie ein individuelles Bewusstsein in einer bestimmten historischen Situation, die Bedeutung negiert, dieser Negierung widersteht und Bedeutung postuliert, selbst wenn diese wiederum Negierung impliziert. Nicht unwidersprochen bleiben kann die einleitende Behauptung beider Autoren, Canetti könne nicht zum Kanon der deutschen Literatur gezählt werden, da er andere Sprachen vorher gelernt habe und sich wie Kafka Deutsch als entfremdende Sprache angeeignet habe. Dieser Ausgangstopos weist möglicherweise auf eine Grenze solch' linguistischer Betrachtungsweise.

Zwei in Deutschland publizierte Bücher dürften sowohl Canettis Stammlesern als auch den Literatur- und Sozialwissenschaftlern viele neue Aufschlüsse und Denkanreize geben. Das erste Buch «Einladung zur Verwandlung. Essays zu Elias Canettis Masse und Macht», von *Michael Krüger* herausgegeben, ist ein auf etwa 600 Seiten 30 Beiträge umfassender Sammelband zu «Masse und Macht» (Hanser, München 1995). Er war ursprünglich als Festschrift für Canettis 90. Geburtstag geplant. Dieses Ansinnen lehnte der Autor zu Lebzeiten strikt ab, willigte aber begeistert in den Vorschlag ein, Autoren zu bitten, Motive und Ideen aus «Masse und Macht» ‹weiterzudenken›, zumal er selbst nie den zweiten Band hatte schreiben können. In seiner Einführung dieser explorierenden Weiterentwicklung spricht Krüger von «Masse und Macht» als einem Werk der gelebten Erfahrung, *«das mit jeder seiner wuchtigen Zeilen den Anspruch der Aufklärung gegenüber einschränkenden Ideologien»* verteidige, *«indem es sehr konkret von den Wünschen, Bedürfnissen und Handlungsweisen des Einzelnen innerhalb der (Massen-)gesellschaft spricht».* Nach Beendigung von «Masse und Macht» hatten die «Aufzeichnungen» ihre Ventilfunktion verloren, wuchsen zu einer eigenständigen literarischen Form heran. *Martin Meyer* stellt dann auch die Frage, ob es nicht im Lauf der Jahre zu einer Poetisierung von «Masse und Macht» gekommen sei, ob nicht *Masse* und *Macht* sich aneinander in einer Autobiographie abarbeiten mussten.

Der tschechische Beitrag von *Ivan Klíma* betont zu Recht Canettis *«aktuelle Inaktualität» – «denn wenn wir jede bedeutende gesellschaftliche Erscheinung nur mit einer bestimmten Epoche verbinden, nehmen wir für die anderen unwillkürlich an, dass diese Erscheinung mit der entsprechenden Epoche verschwindet». Peter von Matt* behandelt die Abenteuer Robinson Crusoes als *«literarische Jahrhundertsekunde»,* welche *«die fortdauernde Gegenwärtigkeit des Mythos»* habe: Die Domestikation Freitags versteht von Matt als symbolische Tö-

tung, als erfolgreich vollzogenes Ritual der Macht, das erst die Voraussetzung idyllischen Zusammenlebens schaffe.

Canetti beschreibt sich selbst als *«Trickster»*, als den, *«der ausserhalb der sozialen Gemeinschaft steht und doch in sie eingreift»*, wie *Gerhard Neumann* schreibt. Neumann erinnert an Canettis Münchner Rede 1976, wo Canetti den Dichter einen *«Hüter der Verwandlung»* nannte. Als «Erkundung einer spezifischen Poetologie» versteht Neumann «Masse und Macht»: Anhand des Franz Kafka und *Daniel Paul Schreber* gemeinsamen Mythos eines *«Aufschreibesystems»* und *Goyas «gleichzeitiger Blickzeugenschaft und Blickabwendung»*, wo *«Durchleuchtung und Verblendung»* alternieren, erörtert Neumann die Frage der aus der Erfahrung der Masse gewonnenen Wahrnehmung einer modernen Welt bei Canetti.

Das zweite Buch, das aus der Canetti-Nachlese herausragt und in dem sich manches im wahrsten Sinne des Wortes nachlesen lässt, wurde in diesem Jahr von *Gerhard Neumann* herausgegeben und trägt den bezeichnenden Titel «Canetti als Leser». Dem üblichen «Canetti lesen» steht hier ein neuer Ansatz zur Seite, der sich um eine intertextuelle Lektüre Canettis bemüht. Der Sammelband enthält elf Beiträge (davon drei des Herausgebers), die u. a. Spuren der Antike, anthropologischen Blick, usw. in Canettis Werk nachweisen oder den Autor als Rezipienten *Lichtenbergs, Kafkas* und anderer Autoren darstellen. Besonderes Interesse verdient *David Roberts'* Beitrag «Die Blendung der gesamten Romanliteratur», in dem Canettis *«paradoxe Romanpoetik»* vor dem Hintergrund der *Lukács*schen Theorie des Romans behandelt wird. Mit grossem Gewinn liest man Neumanns einleitenden Beitrag «Lektüre und Lebenswelt». Das Canetti-Zitat aus «Das Geheimherz der Uhr», das diesen ersten Beitrag einführt, könnte man als Motto des gesamten Bandes verstehen:

«Die bescheidene Aufgabe des Dichters ist am Ende vielleicht die wichtigste: das Weitertragen des Gelesenen.»

Ausgehend von der abendländischen Tradition des Zitierens beschreibt Neumann das Ende des 19. Jahrhunderts als Wendepunkt, seit dem man fortan bemüht ist, das Nicht-mehr-Sichtbare der Texte auszuforschen. Anstelle der Oberflächenstruktur ist nunmehr die verborgene Tiefenstruktur durch kryptische Lektüre zu dechiffrieren. Drei «Diskurse» im Sinne *Foucaults* haben diesen Paradigmawechsel bewirkt: *Carl Lachmann* als Begründer germanistischer Textedition, *Heinrich Schliemann* als Vater der modernen Ausgrabungen, und schliesslich *Sigmund Freud,* der die wahren Beweggründe des Menschen im Unbewussten sucht. Neumann folgt der Idee *Barthes',* dass im 20. Jahrhundert Literatur als jene *«strukturalistische Tätigkeit»* zu verstehen ist, *«die – gleichsam im Inbegriff der ‹Lektüre› – die Funktion des Bewusstseins von ‹Lebenswelt› in sich enthält: jene Ordnung einer Welt, die insgesamt und ausschliesslich als Leseakt begriffen werden muss».*

So könnte man Neumann zufolge «Literatur verfassen» auch als «das Lesen schreiben» verstehen. Neumanns interessanter Topos ist also ein Verständnis der Literatur *«als dem Lesen des Erinnerten».* Neumann zitiert sehr genau die hermeneutische Debatte der achtziger Jahre (*Blumenberg, de Man, Derrida* und *Steiner*), und man versteht auf Canetti bezogen den Wert des Steinerschen Ansatzes, der die Literaturinterpretation – in der englischen oder französischen Bedeutung des Vollführens – bei den grossen Autoren sucht, *«die sich ‹zitierend› mit Vorgängertexten auseinandersetzten».* Genau dies ist auch der Weg, den «Canetti lesen» uns vorschlägt.

Das Schlusswort dieser Canetti-Nachlese sollte konsequenterweise einer Autorenstimme zukommen: *Hugo Loetscher* schrieb auf Canettis diverse «Aufzeichnungen» bezogen:

«So unbestechlich diese Sprache ist, ihrer Luzidität eignet stets Zartheit.[2]*»* ✦

Alban Berg

2 Neue Zürcher Zeitung vom 20./21. August 1994.

Centre Georges Pompidou (Hrsg.): Elias Canetti. Katalog zur Ausstellung, Paris 1995.
Wortmasken. Texte zu Leben und Werk von Elias Canetti. Hanser, München 1995.
Ursula Ruppel: Der Tod und Canetti. Essay. EVA, Hamburg 1995.
Robert Elbaz/Leah Hadomi: Elias Canetti, or the Failing of the Novel. Peter Lang, Bern/New York 1995.
Michael Krüger (Hrsg.): Einladung zur Verwandlung. Essays zu Canettis «Masse und Macht». Hanser, München 1995.
Gerhard Neumann (Hrsg.): Canetti als Leser. Rombach-Verlag, Freiburg i.Br. 1996.

Alexandra M. Kedveš

Musik, Malerei und Marihuana

Schwarze Ästhetik der Ambivalenz in Ralph Ellisons Roman «Der unsichtbare Mann»

Forest Whitakers neuer Streifen «Waiting to Exhale» löste eine Diskussion über den «schwarzen Film» aus. Doch was ist «schwarze Kunst»? Die frühe Antwort des schwarzen Schriftstellers Ralph Ellison hat bis heute Aktualität. Letztes Jahr erschien eine neue deutsche Übersetzung seines Romans über Ethnie, Existenzialismus und Erzählform.

Als *«einflussreichsten Roman seit dem Zweiten Weltkrieg und (...) wichtigsten amerikanischen Roman des 20. Jahrhunderts»* feiern Fachleute den «Unsichtbaren Mann» heute wie schon vor dreissig Jahren (Mark Busby, «Ralph Ellison», 1991). Das grosse Lob vom Establishment lässt freilich manchen schwarzen Kritiker nach dem sozialen und politischen Protest, der rebellischen Repräsentation der eigenen Rasse in diesem Roman fragen: *«Ellison hat als Romancier mehr mit Joyce, Melville, Camus, Kafka, West und Faulkner gemeinsam als mit anderen ernstzunehmenden ‹Negro writers› wie James Baldwin und Richard Wright»* (Baumbach in Harold Blooms «Ralph Ellison», 1986). Viele fordern von Kunstwerken nicht nur Kritik an der Gesellschaft, sondern eine eindeutige ethnische Verortbarkeit. Wie *Ellison* eigene Ethnie und kosmopolitische Offenheit zu Protestliteratur mit ästhetischer Potenz umsetzt, mit welchen Erzähltechniken er seine gar nicht so unpolitische Ästhetik der Ambivalenz entwickelt, soll anhand der Analyse einer Schlüsselsequenz gezeigt werden.

Ralph Ellison: Der unsichtbare Mann, Deutsch von Georg Goyert, Ammann Verlag, Zürich 1995.

Wut und Wirklichkeit

Ein namenloses schwarzes Ich aus den Südstaaten schildert seinen Weg von den kindlichen Wunschbildern bis zum endgültigen bösen Erwachen: Rückblickend muss sich der Ich-Erzähler als Übererfüller anderer Leute Ambitionen wahrnehmen, der sich nach einem fremden Bild, dem des «guten Negers», hat formen lassen. Er ist der unsichtbare Mann ohne Namen, ohne Individualität. Ent-Täuschungen säumen seinen Werdegang.

Alles beginnt in den vierziger Jahren mit einem Stipendium an einem von Weissen finanzierten College für Schwarze. Seine Ausbildung endet abrupt, als er dem Gönner des Colleges – befohlenermassen – die harte schwarze Realität und nicht den schönen Schein vor Augen führt. Der Schulleiter hatte mehr Diplomatie erwartet: *«Sie sind schwarz und leben im Süden. Wissen Sie denn nicht, wie man lügt?»* Er weiss es nicht. Noch ahnt er, dass die Briefe des Schulleiters, die ihm in New York zu Arbeit verhelfen sollen, keine Belobigung enthalten, sondern brutalen Betrug. Er hat nur das eine gelernt: mitreissende Reden zu halten. Diese Fähigkeit trägt ihm nach einem traurigen Tagelöhnerdasein im Taumel New Yorks einen Posten bei der «Bruderschaft» ein. Sie gleicht der kommunistischen Partei, von der Ellison – wie sein Protagonist – erst begeistert, dann enttäuscht ist: Für die Bruderschaft bringt der Erzähler ganz Harlem in Aufruhr. Doch auch hier entpuppt er sich als schwarze Schachfigur in einem schlechten Spiel, die ihr Fussvolk als Bauernopfer für den grossen Sieg verheizen soll. Seine Geschichte wird zur Geschichte der schwarzen Amerikaner, des Rassenkonfliktes, der Genese der USA. *«Vielleicht war Wahrheit immer nur Lüge»,* stellt er fest, vielleicht waren Mensch und Maske immer identisch. Vergeblich versucht er, das Blutvergiessen zu verhindern. Nach dem Gemetzel versteckt er sich in einer Höhle, um dort für eigenes Handeln ein geschärftes Wahrnehmungsvermögen

und einen starken Willen zu tanken. Während dieser Zeit entsteht sein Bericht. *«(M)eine Welt ist eine Welt unendlicher Möglichkeiten geworden (...) Man verlasse die engen Grenzen dessen, was die Menschen Wirklichkeit nennen, und gehe in das Chaos»* ...

WiderSprüche

Prolog und Epilog in der Höhle rahmen die Geschichte des Ich-Erzählers ein, das Ende führt zum Anfang zurück. Der Prolog selbst ist ebenfalls zyklisch angelegt: Wie bei einer Zwiebel schälen sich Augenblicke der Vergangenheit und des vergrabenen Bewusstseins aus der Hülle, um dann wieder mit der Aussenhaut der Erzählgegenwart bedeckt zu werden. Der Kern ist scharf und brennt in den Augen: Zeit- und Raumerfahrung werden aufgeschnitten, mischen sich zur Musik von *Louis Armstrong* im Marihuana-Traum des unsichtbaren Mannes.

«An jenem Abend merkte ich, dass ich nicht nur in der Zeit, sondern auch im Raum hörte. Ich trat nicht nur in die Musik ein, sondern stieg wie Dante in ihre Tiefen hinab. Und *unter der Schnelligkeit des wilden Tempos war ein langsameres Tempo und eine Höhle, und ich trat in sie und sah mich um und hörte eine alte Frau ein Spiritual singen, das voller ‹Weltschmerz› wie ein Flamenco war, und darunter lag eine noch tiefere Ebene, auf der ich ein schönes Mädchen von der Farbe des Elfenbeins sah, das mit einer Stimme, die der meiner Mutter glich, flehte, während es vor einer Gruppe von Sklavenhaltern stand (...), und darunter eine noch tiefere Ebene und noch schnelleres Tempo, und ich hörte jemand rufen:*
‹Brüder und Schwestern, mein heutiger Text lautet: 'Die Schwärze der Finsternis'.›
Und eine Gemeinde von Stimmen antwortete:
‹Jene Schwärze ist schwarz, Bruder, sehr schwarz ... › (...)
‹... und die Sonne ...›
‹Die Sonne, Herr ...›
‹... war blutigrot ...›
‹Rot ...›
‹Schwarz ist jetzt›, rief der Prediger.
‹Blutig...›
‹Schwarz ist, sagte ich ...›
‹Rede, Bruder ...›
‹... und Schwarz ist nicht› ... (...)»

Stimme und Gegenstimme strukturieren diesen Traum. Der Priester selbst verkündigt den logischen Widerspruch, und seine Antiphone, die Gemeinde, folgt ihm freudig, fugisch versetzt und kontrapunktisch (rot/schwarz/blutig/schwarz). Aufbau und Inhalt des rituellen Gesangs verkörpern Ellisons Modifikation des Modells vom Ursprung nach Johannes: *«Im Anfang war nicht nur das Wort, sondern die contradictio des Wortes»*, schreibt der Autor 1956 (zit. nach Busby). Die inhaltlichen und strukturellen «kontradiktorischen» Elemente dieses Wechselgesangs entsprechen dem Wesen des schwarzen Ritus: Gesetz und Freiheit verweben sich, der geordnete Gottesdienst gibt Improvisationen und Variationen Raum. Ellison begreift dieses religiöse Spiel als Spiegel der Seinserfahrung aller Schwarzen. Das Erleben dieser Gruppe, ihre Höhen und Tiefen, – nicht das eines Individuums, etwa des Hierophanten – gewinnen Form: *«In the folklore we tell what Negro experience really is. We back anway (...) from ourselves and we depict the humor as well as the horror of our living. We project a Negro life in a metaphysical perspective»* (zit. nach S. Blake in Bloom). Anders als die weisse Zivilisation, die einerseits dem Unwägbaren und Unheimlichen, den widersprüchlichen Grunderfahrungen mit der ratio beizukommen sucht und andererseits dem Genie Narrenfreiheit lässt, schafft sich die Folklore der schwarzen Gemeinschaft eine überindividuelle Ästhetik der Ambivalenz. Die Spannungen im Welterleben werden nicht geglättet, sondern ausgesprochen, im althochdeutschen Sinne besprochen: *«Negro folklore (...) announced the Negro's willingness to trust (...) his own sensibilities as to the definition of reality»* (ebd.), mag diese Definition auch noch so inkonsistent ausfallen. Der Rückgriff auf die «schwarzen» kulturellen Praktiken ist nicht nur ein Bekenntnis zu den eigenen Wurzeln, sondern enthält das Potential für ein ästhetisches und epistemologisches Programm.

Der Rückgriff auf die «schwarzen» kulturellen Praktiken ist nicht nur ein Bekenntnis zu den eigenen Wurzeln, sondern enthält das Potential für ein ästhetisches und epistemologisches Programm.

Der Wechselgesang führt also verschiedene Inkonsistenzen und Spannungen (auch zwischen Gruppe und einzelnem, später zwischen dem Erzähler und anderen Stimmen) vor. Und er tut dies nicht nur über den schwarzen Diskurs, sondern baut – als Referenz auf eine ähnliche Predigtszene in *Melvilles* «Moby Dick» – einen Gegenpol über weisse Literatur mit ein. Tatsächlich wird der Prediger hier vom *«Bauch des Wals»* singen, der in «Moby Dick» in reinem Weiss erglänzt. Wer aber den Vorwurf macht, Ellisons Text sei durch weisse Elemente korrumpiert, verkennt, dass dessen zwiebelähnliche Viel-

schichtigkeit nur in schwarzer Erde – in der von Ellison als schwarz begriffenen Ästhetik der Ambivalenz – wachsen konnte. Vielfach und subtil sind die Bezüge, die intertextuellen und intersystemischen Referenzen, die diesen Text schillern lassen; immer wieder werden so stereotype Oppositionen wie Schwarz/Weiss, Blindheit/Sehen, Liebe/Hass, Gruppe/Individuum oder Freiheit/Gefangenschaft quasi dekonstruktiv untergraben. Die Darstellung erlaubt keine eindeutigen Zuordnungen: Gegensätzliches wird vernetzt, Grenzen lösen sich auf.

Grenzüberschreitend auch die Gegenüberstellungen bei der alten Spiritualsängerin: Die schwarze religiöse Folklore erinnert den Erzähler an den europäischen Flamenco arabischen Ursprungs. Verschiedene Welten verschmelzen in dem einen Motiv. Der im Original auf Deutsch zitierte «Weltschmerz» des Spirituals verbindet über *Jean Paul* (so Monika Plessner) den prärevolutionären, auf Handeln drängenden Zustand, den der Unsichtbare bei sich und anderen Schwarzen feststellt, mit deutschem Ideengut aus dem 19. Jahrhundert. Die Geschichte der alten Frau muss denn auch eine von Leid, Liebe und Aufbegehren, von Schwarz und Weiss sein. *«Ich liebte ihn»*, erzählt sie von ihrem weissen Besitzer, *«und gab ihm das Gift, und er welkte dahin wie ein vom Frost getroffener Apfel.»* (Manche Literaturwissenschaftler wollen den Apfel gar als den der Erkenntnis, sprich als die weisse – frostversehrte – Aufklärung verstehen.) Selbstreflexiv erwidert der Erzähler: *«Auch ich habe Ambivalenz kennengelernt.»* In den Tiefen, in die der Erzähler *«wie Dante»* oder Jonas in den Bauch des Wals hinabsteigt, sind Konturen und Abgrenzungen nicht mehr zu sehen, sind unsichtbar. Wörter verlieren ihren eindeutigen Sinn, und auch die «Freiheit» wirbelt nur wie ein Phantom durch den Kopf der alten Sängerin.

Black and Blue(s)

Die kleine Marihuana-Zigarette, die der Erzähler genoss, macht aus dem Lied von Louis Armstrong dieses (klug konstruierte) Tohuwabohu, macht die Musik in der Kategorie des Raumes wahrnehmbar. Doch der Glimmstengel ist nur Auslöser für eine *«neue analytische Art, der Musik zu lauschen»*. Jazz und Blues betrachtet der Musiker Ellison als *«Kunst der Ambiguität»*, als Kunst, welche die Lücken in der Zeit aufspürt. *«Die typische Polymetrie schwarzer Musik bedeutet, dass mindestens zwei, üblicherweise aber mehr Rhythmen den dem Zuhörer eigenen Beat begleiten»* (James A. Snead in H. L. Gates' «Black Literature and Literary Theory», 1994). Die schwarze Musik ist eine Synthese aus Stimme und Gegenstimme, aus Gesetz und Freiheit, Wiederholung und Variation, Form und Antiform. Ellison will die gesamte Sequenz der Predigt nach diesem Jazzprinzip modelliert haben (vgl. Snead). Der Erzähler würde am liebsten das Lied «What Did I Do to Be so Black[!] and Blue» auf fünf Radio-Phonographen gleichzeitig hören, um all dessen verborgene Schwingungen zu erspüren. *«Vielleicht»*, sagt er, *«mag ich Louis Armstrong deshalb so gern, weil er aus Unsichtbarsein Poesie gemacht hat.»* Hier verschlingen sich unentwirrbar nicht nur verschiedene Bildbereiche miteinander, sondern das titelgebende Leitmotiv erklärt das strukturbildende Modell. Unsichtbarsein heisst, von sich selbst und den anderen nicht wahrgenommen zu werden: *«Man hat das quälende Bedürfnis, sich von seiner Existenz in der wirklichen Welt zu überzeugen (...) und schwört sich, dafür zu sorgen, dass die anderen einen erkennen. Aber leider hat das meist keinen Erfolg.»* Unsichtbare sind nicht im Takt, sie fallen in die schwarzen Löcher von Zeit und Gesellschaft. Im Jazz und Blues dagegen kommt jede Stimme zu ihrem Recht, sie lassen auch das Gegenläufige, A-Rhythmische und das Schweigende zu und bringen es zum Klingen. Alte Oberflächen, tradierte Hierarchien brechen auf. *«Die ungehörten Töne kommen zum Vorschein, und jede melodische Linie existierte durch sich selbst (...), sagte, was sie zu sagen hatte, und wartete geduldig, bis die anderen Stimmen sprachen.»*

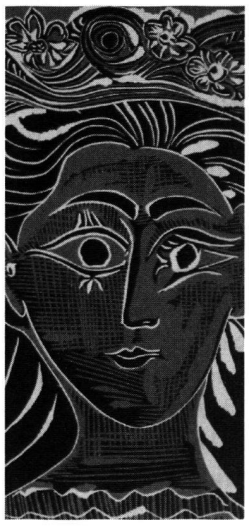
Im Jazz und Blues kommt jede Stimme zu ihrem Recht, sie lassen auch das Gegenläufige, A-Rhythmische und das Schweigende zu.

Die Polyphonie des Lauten und des Schweigenden postuliert die Gleichberechtigung. *«Diese vertraute Musik hatte ein Handeln verlangt»*, fühlt der Erzähler. Die Freiheit, so *Bachtin* über Romane («Dialogic Imagination»), erwächst aus einem System verschiedener Sprachen, die sich gegenseitig beleuchten und in Frage stellen. So bilden das musikalische Strukturprinzip und das Leitmotiv zusammen

nicht nur das Koordinatensystem dieses Textes, sondern machen ihn zu einer ganz besonderen «protest novel». *«Ich hatte bereits genügend Schwierigkeiten mit dem Versuch, all das beim Schreiben zu vermeiden, was sich lediglich als weiterer Roman des Rassenprotestes erweisen könnte»,* gesteht der Autor in einer Reflexion von 1981, die der Neuausgabe als Nachwort angefügt wurde. Er wollte einen Protagonisten, *«der in den Untergrund amerikanischer Erfahrung gedrängt worden war»,* daraus jedoch eher ironisch als zornig hervorkam, als *«ein Blues-gefärbter Über-Wunden-Lacher (...), der sich in seine Anklage über die ‹condition humaine› mit einschloss».*

Bumerang

Der musikalische Marihuana-Traum verflicht Motive, Themen und Strukturen miteinander. Gleichzeitig ist er als ganzes figura für das implementum auf dem Gang des Helden: Immer wieder mahnen und begleiten diesen mysteriöse Träume. Die fugische Call-and-Response-Struktur, die den ganzen Text durchzieht, widersetzt sich einem ungebrochenen Fort-Schritt. Tatsächlich kommt der Erzähler mit jeder weiteren Enttäuschung einem rätselhaften Ratschlag seines Grossvaters näher, der ihn bis in seine Träume verfolgt. Dieser Lernprozess ex negativo, dieser rückwärts verlaufende Bildungsroman bebildert die Geschichtsvorstellung des Erzählers: *«nicht wie ein Pfeil, sondern wie ein Bumerang»* bewegt sich die Welt. Dabei gilt für ihn das *Derrida*sche Diktum, Transformation und Wiederholung seien eins («Limited Inc», 1977). Kreis und Offenheit gehören zusammen, der Rück-Schlag des Bumerangs ist ein Fortschritt; *«mir ist so mancher Bumerang über den Kopf geflogen, dass ich heute die Dunkelheit des Lichtes sehe».* Nun gilt zwar Afrika schon *Hegel* als Sinnbild der Geschichtslosigkeit, doch die Rückkehr zum Ausgangspunkt ist nicht nur Basisfigur afrikanischer und schwarzamerikanischer Kultur. Das Bild des Bumerangs bezieht sich auf ein Geschichtskonzept, das ebenso fest im schwarzen Denken verankert ist, wie es von Weissen wie *Nietzsche* oder *Vico* vertreten wurde. Ambivalenz und kein Ende.



Pablo Picasso, Portrait de Jacqueline au chapeau de paille fleuri, 1962. Quelle: Graphische Sammlung ETH Zürich.

Broken Images

Kunstvollen Umgang mit der vieldeutigen, chaotischen Wirklichkeit erkennt Ellison in *Picassos* Kubismus wieder. Keine illusionäre Ganzheit, so Ellison, sondern *«broken images»* («Shadow and Act»), formvollendete Facetten aus Zeit und Raum ohne Ein-Sinnigkeit, schafft dieser *«greatest wrestler with forms»,* der sich dafür von der Kunst der Schwarzen inspirieren liess. Das revolutionäre Potential von Kunst, das Wandel herbeiführen kann, liege gerade in der Weigerung, *«die Dingwelt als gegeben hinzunehmen»,* schwarz als schwarz, weiss als weiss im wahrsten Sinne des Wortes festzuschreiben.

Ohne die tradierten Wahrnehmungsraster und Stereotypen zu verbannen, bricht Ellison mit ihnen, indem er scheinbar eindeutige Motive durch Metaphern, Vergleiche und Metonymien musikalisch in Kontexte einbindet, in denen sie mehrdeutig werden; indem er durch die «Bumerang»-Struktur gleichzeitig Zeitlosigkeit und Zeitablauf, Statik und Dynamik schriftlich verewigt und einsinnige Geschichtsmodelle in Frage stellt. Ambivalenz und Ironie, geschöpft aus schwarzen und weissen Quellen, durchtränken das Textgewebe mit dem Zaubertrank des zeitlosen Widerstands. Der Text sträubt sich gegen eine rein affektive Lesart. Ellison befreite die schwarzamerikanische Literatur von einfach gestrickten Erklärungsmustern und Weltbeschreibungen. Der *«Geist, der einen Lebensplan geformt hat, darf nie das Chaos vergessen, gegen das sich dieser Plan richtet»,* fordert der unsichtbare Mann. Auf dem Weg vom chronologisch-monokausalen «Native Son» *Richard Wrights* zum komplexen «Song of Solomon» der Nobelpreisträgerin *Toni Morrison* war «Invisible Man» unverzichtbarer Wegweiser. ✦

Frank F. Plagwitz

«Heinrich Heine und die Romantik»

Forschungsschwerpunkt Schweizer Germanisten vor dem Heine-Jahr 1997

«Heinrich Heine und die Romantik» lautete das Thema eines internationalen und interdisziplinären Symposiums, das vom 20. bis 23. September 1995 an der Pennsylvania State University (State College, USA) stattfand. Organisiert wurde das Symposium von Professor *Markus Winkler* (State College). Ziel der Veranstaltung mit namhafter schweizerischer Beteiligung war es, der Kontroverse um den literaturgeschichtlichen Ort *Heines* neue Impulse zu vermitteln.

Heine ist trotz seiner oft harschen Kritik über «Die romantische Schule» unauflöslich mit der Romantik verbunden *(Jeffrey Sammons* [Yale], *Ernst Behler* [Seattle] und *Joseph Kruse* [Düsseldorf]). Ganz im Sinne dieser drei Beiträge wies *Bodo Würffel* (Fribourg) auf Heines ambivalente Einstellung zur deutschen Nationalsymbolik hin. Heines Auseinandersetzung mit diesem Bildrepertoire ist von Anfang an widersprüchlich, schwankt zwischen affirmativer Bezugnahme und satirischer Ablehnung. Dieses Schwanken ist als Auseinandersetzung im zeitgenössischen Kontext einander widerstrebender nationalistischer und kosmopolitischer Tendenzen zu verstehen.

Über *Wagners* Reromantisierung des aus Heines «Schnabelewopski» entnommenen Stoffs vom «Fliegenden Holländer» berichtete *Hans-Jürgen Schrader* (Genf). Obwohl die stoffgeschichtliche Abhängigkeit evident ist, hat Wagner den Einfluss, den Heines Dichtung ausübte, mit wachsendem zeitlichen Abstand relativiert und verdunkelt. Wagners prononcierter Antisemitismus hat dazu ebenso beigetragen wie seine Selbststilisierung zum nur aus eigener innerer Form schaffenden Genie.

Ulrich Stadler (Zürich) interpretierte Heines «Reisebilder», *Novalis'* «Glauben und Liebe oder König und die Königin» und *Jean Pauls* «Siebenkäs» als misslungene Versuche, die im «Ältesten Systemprogramm» aufgestellte utopische Forderung nach einer neuen Mythologie im Medium der Kunst einzulösen. Alle drei Texte streben zwar eine radikale Veränderung des Lesepublikums an. Statt das Missverhältnis zwischen aufgeklärter Geisteselite und unaufgeklärtem Volk zu beseitigen, können sie allerdings dieses Missverhältnis lediglich verstärkt ins Bewusstsein rufen.

Markus Winkler erläuterte, wie Heine und *Byron* poetisch über den als Stigma der modernen Kultur empfundenen Verlust der Ganzheit reflektieren. Wie Byron erinnert Heine an das Heroische als eine mögliche Ausprägung dieser verlorenen Ganzheit und assoziiert sie mit dem Spartanischen, dessen Inbegriff die Thermopylenschlacht ist. Doch Gegenstand der Reflexion ist bei Heine nicht mehr wie bei Byron das verlorene spartanische Heroentum selbst, sondern dessen problematische retrospektive Evokation.

Zum 200. Geburtstag Heines 1997 werden alle Beiträge in überarbeiteter und erweiterter Form in einem Sammelband bei Niemeyer, Tübingen, erscheinen. ✦

SPLITTER

Es war ein deutscher Jude, grandioses Erzeugnis jener so kühn erdachten Symbiose, Heinrich Heine, der unablässig hinwies auf die erstaunlichen Parallelismen im Urteil der Welt über die Deutschen wie die Juden.

aus: Hans Mayer, Abend der Vernunft, Reden 3, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1990, S. 29