

Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens

Vergleichende Studien
zum Funktionswandel des Lachens
vom Mittelalter zur Gegenwart

herausgegeben von
Lothar Fietz, Joerg O. Fichte, Hans-Werner Ludwig

HA 650.131/1

Universität Tübingen
NEUPHIL. FAKULTÄT
BIBLIOTHEK



Max Niemeyer Verlag
Tübingen 1996

kein Zufall, daß der alte Stecher
Liste einer im sozialen Aus-
damit nur eine sehr pragma-
d der Welt um ihn her, die
aft des letzten Drittels des 19.

BERNHARD GREINER

Meta-phoren: Das Lachen und die Zeichen in Elias Canettis Autobiographie

Das Lachen und die Zeichen: ihr Bezug zueinander wird in vielerlei Formen vorgestellt und realisiert, in der Regel aber stets in einem Verhältnis der Abhängigkeit (begründend oder 'taxierend'). Als eine ins Ungeregelte, Anarchische gehende Körperäußerung ruft das Lachen offenbar vehement Ordnungsdenken auf den Plan, das ihm Grenzen weist. Die geläufigste Beschränkung besteht darin, das Lachen auf eine bestimmte Zeichenordnung zurückzuführen, um es in dieser Bedingtheit dann festzuhalten. Die verschiedenen Theorien der Kontrastkomik sind hier zu nennen (aus einer Zeichenordnung, die die Struktur eines Mißverhältnisses zeigt, wird das Ver-Lachen abgeleitet)¹ oder die Herleitung des Lachens aus der Struktur des Witzes als einer Konstellation, in der eine ausschließende Macht dazu gebracht wird, das selbst auszusprechen, was sie ausschließt² (was zum Mit-Lachen oder 'grotesken' Lachen³ führt, beide zu verstehen als Lachen, das Unterdrücktes freisetzt). Das Lachen ist in solchen Bestimmungen rückwärts gebunden an eine jeweils vorgegebene Ordnung der Zeichen. Oder es wird umgekehrt vom Lachen ausgegangen, wie immer dieses induziert sein mag, um dann zu zeigen, wie dies vorgegebene Lachen – als virtuell anarchisch, entgrenzend, entstrukturierend – Ordnungen der Zeichen unterworfen wird. In der Bibel z.B. finden wir Abrahams und Saras Lachen auf Gottes Verheißung, daß ihnen in ihrem hohen Alter ein Sohn geboren werde, der dann folgerichtig auch den Namen

¹ Die Unterscheidung zwischen Ver-Lachen und Mit-Lachen als den zwei Grundformen des Lachens folgt Hans Robert Jaub, "Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden," *Das Komische*, ed. Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning (München, 1976) 103–132.

² So bestimmt Joachim Ritter das Lachen: Joachim Ritter, "Über das Lachen," *Subjektivität* (Frankfurt a.M., 1974). Innerhalb eines triebdynamischen Modells entwirft Freud dieselbe Struktur: das Lachen als Anwesenheit eines Ausgeschlossenen (Triebwünsche des Es) an der ausschließenden Macht (des Über-Ich, seiner Manifestationen); Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, *Studienausgabe*, ed. A. Mitscherlich u.a., 10 Vols. (Frankfurt a.M., 1970) 4: 9–219.

³ Im Sinne von: Charles Baudelaire, "Vom Wesen des Lachens und allgemein von dem Komischen in der Bildenden Kunst," *Sämtliche Werke/Briefe*, ed. F. Kemp u.a., 8 Vols. (Darmstadt, 1977) 1: 284–306.

Yitzhak, übersetzt: 'er lacht', erhält. Die 'Vätergeschichte' mündet dann aber in den Bericht – und das scheint eines ihrer zentralen Anliegen zu sein –, wie dies Lachen dem Herrschaftsanspruch des göttlichen Wortes unterworfen wurde. In der theatralischen Veranstaltung 'Komödie' wiederum ist, um ein weiteres Beispiel zu nennen, das Lachen als konstituierende Gattungserwartung gesetzt, zugleich in der Ordnung des Theaters stets gehalten und begrenzt. Denn dieses vermag durch seine eigene Gesetzmäßigkeit auch da noch Halt und Kontur zu geben, wo das Lachen, das durch das dargestellte Geschehen erzeugt worden ist, alles durcheinander zu wirbeln droht (Aspekt der 'Formung des Karnevalistischen in der Komödie').⁴

Gegenüber solchen Eingrenzungen und Festlegungen des Lachens in der Ordnung der Zeichen zeigt Elias Canettis Autobiographie den seltenen Versuch, Lachen und Ordnung der Zeichen gleichberechtigt, wechselseitig einander Raum gebend, zu entfalten. So stehen hier nicht Bedingungs- und Unterwerfungsverhältnisse zur Debatte, sondern solche der Öffnung des einen für das andere. Anliegen ist nicht Gefügig-Machen, In-Grenzen-Halten des Lachens durch die Ordnung der Zeichen, auch nicht Ersetzen des einen durch das andere, vielmehr, das Lachen *im* Raum der Zeichen, bzw. die Zeichen *im* Raum des Lachens sich entfalten zu lassen. Eben solch ein Vorgang macht aber das Wesen der Metapher aus: ein Vorstellungsbereich breitet sich – unregelmäßig, nicht auf *eine* Bedeutung festzulegen – in einem anderen Vorstellungsbereich aus.⁵ Auch das ist ein Aspekt des Lebendigen⁶ von Canettis Schreiben, daß es Lachen und Ordnung der Zeichen nicht aneinander begrenzt, sondern jedes auf seinem Feld zum 'Träger des anderen' werden läßt: *Meta-phoren*.

Gegenüber der allgegenwärtigen, in einem ausgeklügelten System der Zeichenverweisung entworfenen Sprachthematik der Autobiographie Canettis (die Geschichte des Ich wird gegeben als Geschichte der Integration der verschiedenen Aspekte der Sprache)⁷ erscheint das Lachen in diesem Werk marginal.

⁴ Zum Lachen in der Bibel und zum Aspekt der 'Formung des Karnevalistischen in der Komödie' ausführlicher: Bernhard Greiner, *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen* (Tübingen, 1992), insbes. die Kap.: "Die Erweiterung des Blicks: Komödie als Theatergeschehen" und "Bezüge des Lachens zum Wort."

⁵ Zu diesem Verständnis von Metapher: Harald Weinrich, "Semantik der Metapher," *Folia Linguistica* I (1967): 3–17.

⁶ Canetti faßt sein Schreiben insgesamt als Tod-feindschaft – immer wieder explizit in seinen *Aufzeichnungen*, z.B. S. 23, 56, 112, 355 [Elias Canetti, *Aufzeichnungen 1942–1985: Die Provinz des Menschen: Das Geheimherz der Uhr* (München, Wien, 1983)] –, das ließ ihn zum Analytiker der 'Masse' wie der 'Macht' werden als den Grenzformen des Lebens: Aufhebung des einzelnen Lebens im Organismus der Masse, Konzentration und Erstarrung des Lebens im Machthaber, der sich das Leben aller andern virtuell aneignet.

⁷ Cf. Bernhard Greiner, "Akustische Maske und Geborgenheit in der Schrift: Die Sprachorientierung der Autobiographie bei Elias Canetti und Walter Benjamin," *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 34 (1993): 305–325. Die Sprachthematik deutet – wenn auch mit anderem Ergebnis – gleichfalls als zentral: Waltraud Wiethölter, "Sprechen – Lesen

Nur in zwei Szenen hat es thematisch Eigengewicht; es sind allerdings markante Momente in der Geschichte des beschriebenen Ich. Die erste Geschichte des Lachens wird unmittelbar vor dem Kapitel gegeben, das das grundlegende Trauma des beschriebenen wie schreibenden Ich zum Thema hat und ist, wie sich zeigen wird, mit diesem Thema aufs engste verquickt (der Tod des Vaters als der nie verwundene Verlust und zugleich die Ermöglichung der außergewöhnlichen Liebesbeziehung zwischen Mutter und beschriebenem Ich). Die zweite Szene des Lachens gibt die Autobiographie sodann sehr herausgehoben am Schluß des zweiten Bandes, wenn sie auf den Moment zu sprechen kommt, an dem das beschriebene Ich mit dem Schreiben an seinem ersten Werk beginnt, mithin bei sich selbst ankommt als schreibendem Ich. Das geschieht eben dadurch, daß das Ich in einem Akt des Lachens den Kristallisationskern für die Zentral-Figur seines Romans (*Die Blendung*) findet.

Zur ersten Szene des Lachens. Das sechsjährige Kind, seit ca. einem Jahr von der spaniolischen (d.h. sephardisch-jüdischen) Kolonie in Bulgarien nach England übersiedelt, hat mit Hingebung Englisch gelernt, da der Vater sich mit dieser Sprache besonders identifiziert. Die Mutter besteht darauf, daß das Kind auch Französisch lernt, was einer französischen Hauslehrerin übertragen wird, die sich wenig Mühe gibt. Sie bringt dem Kind nur eine Lektion bei, vernachlässigt völlig die Aussprache, so daß der kleine Elias seinen französischen Text englisch ausspricht. Er trägt die Geschichte seinen Eltern vor:

[...] ich sprach die Geschichte so dramatisch wie möglich – die Eltern schienen sehr amüsiert, es dauerte nicht lang, und sie lachten beide aus vollem Halse. Mir wurde sehr sonderbar zumute, so lang und so einträchtig hatte ich sie nie lachen gehört, und als es zu Ende war, spürte ich, daß sie mich nur zum Schein lobten. Ich ging gekränkt in das Kinderzimmer hinauf und übte die Geschichte immer wieder für mich, um ja nicht zu stocken und keine Fehler zu machen. Als nächstes Mal Gäste kamen, placierten sie sich alle im gelben Salon wie für eine Vorstellung, ich wurde heruntergeholt und aufgefordert, die französische Geschichte herzusagen. Ich fing an: 'Paul était seul à la maison', und schon verzogen sich alle Gesichter zum Lachen. Ich wollte es ihnen aber zeigen und ließ mich nicht beirren, ich sprach die Geschichte zu Ende. Als es so weit war, bogen sich alle vor Lachen. Mr. Calderon, der immer der lauteste war, klatschte in die Hände und rief: 'Bravo! Bravo!' Onkel Sam, der Gentleman, brachte den Mund nicht mehr zu und fletschte alle seine englischen Zähne. Mr. Innies streckte seine riesigen Schuhe weit vor, lehnte den Kopf nach hinten und heulte. Selbst die Damen, die sonst zärtlich zu mir waren, und mich gern auf den Kopf

– Schreiben: Zur Funktion von Sprache und Schrift in Canettis Autobiographie," *DVjs* 64 (1990): 149–171. Forschungen zu Canettis Autobiographie s. Gesamtbibliographie von Jutta Perisson-Waldmueller, "Hommage à Elias Canetti," *Austriaca* 6 (1980): 185–186; hervorgehoben seien: Heinz Lüdde, "Lesarten der Selbstdarstellung: Zu einem autobiographischen Text von Elias Canetti," *Kultur-Analysen. Psychoanalytische Studien zur Kultur*, ed. A. Lorenzer (Frankfurt a.M., 1986) 375–395; Friederike Eigler, *Das autobiographische Werk von Elias Canetti* (Tübingen, 1988).

küßten, lachtem mit weit offenem Mund, als ob sie mich im nächsten Augenblick verschlingen würden. Es war eine wilde Gesellschaft, ich fürchtete mich, und schließlich begann ich zu weinen.

Dieser Auftritt wiederholte sich öfters; wenn Gäste kamen, wurde ich unter viel Schmeicheleien gebeten, meinen Paul herzusagen, und statt mich zu weigern, gab ich mich jedesmal dazu her und hoffte, meine Quälgeister zu besiegen. Aber es endete immer auf dieselbe Weise, nur daß manche sich daran gewöhnten, die Sache im Chor mitzusagen und mich so zwangen, wenn mir das Weinen zu früh kam und ich schon aufhören wollte, bis zu Ende weiterzumachen. Man erklärte mir nie, was so komisch daran war, Lachen ist mir seither ein Rätsel geblieben, über das ich viel nachgedacht habe, es ist mir bis zum heutigen Tage ein ungelöstes Rätsel geblieben. (GZ 64f.)⁸

Am Lachen ist hier zum einen ein besonderer Grad von Gemeinschaftsbildung ('Einträchtigkeit') hervorgehoben; auf Seiten des Kindes impliziert dies die ebenso nachdrückliche Erfahrung, ausgeschlossen zu sein, ja massiv bedroht zu werden. Zum andern ist die enthemmende, entmenschende Wirkung dieses Lachens betont (die Gesichter sind 'verzogen', ein Zuhörer 'fletscht die Zähne', ein anderer verfällt ins 'Heulen', die Damen haben den Mund offenstehen, als ob sie das Kind verschlingen möchten). Besonders wichtig scheint dem schreibenden Ich jedoch, denn dies wird wiederholt, daß das Lachen an den Vorgang des Sprechens gebunden ist. Der Vortrag ist nicht ein 'Witz', auf den anschließend das Lachen folgte. Das Kind bricht seinen Vortrag vielmehr nicht ab, es versucht, mit seiner Rede das Lachen niederzukämpfen, aber dieses ist offenbar an seine Rede gebunden; denn bei den Wiederholungen erzwingen die Gäste das Weiterreden, wenn das Kind abbrechen will. Die Erklärung, die das schreibende Ich für dieses Lachen gibt, zeigt beide Grundformen des Lachens beteiligt. Zum einen das Ver-Lachen als Innwerden eines Mißverhältnisses. Dieses liegt hier im Vollzug des Sprechens (korrekte vs. faktische Aussprache), nicht in einer von diesem ablösbaren Vorstellung. Erklärt wird das Lachen weiter aus einer Schwäche der Zuhörenden selbst:

Die Gesellschaft der versammelten Rustschucker, die in der Schule der 'Alliance' zu Hause akzentfreies Französisch erlernten und nun mit ihrem Englisch einige Mühe hatten, fanden es unwiderstehlich komisch, dieses englische Französisch zu hören, und genossen, eine schamlose Meute, die Umkehrung ihrer eigenen Schwäche an einem Kind von noch nicht sieben Jahren. (GZ 65)

Das ist, im Sinne Joachim Ritters, eine sprachtheoretische Begründung des Lachens. Die ausschließende Macht, hier die Norm einer guten englischen

⁸ Zitate aus Schriften Canettis werden im Text nachgewiesen, wobei folgende Siglen verwendet werden: GZ: *Die gerettete Zunge* (Frankfurt a.M., 1979); FO: *Die Fackel im Ohr* (Frankfurt a.M., 1982); A: *Das Augenspiel* (München, 1985); MuM: *Masse und Macht* (Frankfurt a.M., 1980); B: *Die Blendung* (Frankfurt a.M., 1965).

Aussprache, die für die französisch orientierten Spagniolen schwer zu erfüllen ist, wird dazu gebracht, das selbst auszusprechen, was sie negiert (die andere, also die französische Sprache), wodurch sie sich selbst ihrer Macht beraubt, da sie sich für die Französisch-Kenner in der verballhornten Aussprache lächerlich macht. Die Erläuterung zeigt, daß die sprachtheoretische Begründung des Lachens mit der triebdynamischen Freuds homolog ist, Canetti dieser hier also folgt, obwohl er sich explizit von den Konzepten Freuds entschieden distanziert.⁹ Was er mit seiner Erklärung beruft, ist die Konstellation des anzüglichen Witzes. Ein 'Hemmungsaufwand', der von den Zuhörern ständig geleistet werden muß (das geläufige Französisch zurückzudrängen zugunsten einer auf solcher Basis schwer zu erlernenden korrekten englischen Aussprache), wird durch das englisch verballhornte Französisch des Kindes für den Moment 'erspart', die aufgestaute Energie kann sich entladen.¹⁰ Im Unterschied zum Witz wird dies aber nicht durch das einmalige Zünden einer Pointe erreicht, sondern nur solange, als das falsche Sprechen anhält, das die Norm des richtigen Sprechens, die Macht ausübt, depotenziert.

In Canettis erster Szene des Lachens spricht nicht zuerst einer und lachen dann alle andern, vielmehr wird nur gelacht, solange gesprochen wird. Dies gleichrangige Verhältnis von Lachen und Sprechen kommt dadurch zustande, daß Canetti das Lachen auf einen Aspekt der Sprache bezieht, der nur im Sprachvollzug gegeben ist, ein Aspekt zugleich, der im literarischen Schaffen Canettis zentrale Bedeutung hat. Canetti hat aus ihm eine eigene Theorie ('der akustischen Maske') entworfen.¹¹ Es ist der sinnliche, physische Aspekt der Sprache, abgelöst, unabhängig von der Bedeutung, dem geistigen Aspekt (der Ton, die Musik, das Körperliche, das der Sprechende der Sprache jeweils mitgibt). Unter 'akustischer Maske' versteht Canetti den sinnlichen Gesamtin-

⁹ Im zweiten Band der Autobiographie grenzt sich das schreibende Ich mehrfach gegen Freud ab (z.B. FO 115ff., 142ff.), wird dann auch das Hantieren der Freudianer mit dem Ödipus-Komplex lächerlich gemacht (Kap. "Der Ausbruch," FO 135); im ersten Band wird an einer für die hier betrachtete Szene des Lachens wichtigen Stelle (im Zusammenhang einer Sprachreflexion, die auf eine Szene folgt, in der bulgarische Mädchen Schaugeschichten erzählen) gleichfalls Distanz zu den Kategorien (hier der des 'Unbewußten') Freuds betont (GZ 16). Im dritten Band der Autobiographie spricht Canetti dann sogar von *psychoanalytischer Verseuchung* (A 158). Daß *Masse und Macht* entschieden gegen Freud geschrieben ist, sagt Canetti mehrfach; daß auch *Die Blendung* als eine Schrift gegen Freud aufgefaßt werden kann, hat jüngst Gerald Stieg dargelegt: Gerald Stieg, "Canetti und die Psychoanalyse: Das Unbehagen in der Kultur und Die Blendung," *Elias Canetti: Londoner Symposium*, ed. Adrian Stevens und Fred Wagner (Stuttgart, 1991) 59-73.

¹⁰ Zu Freuds Konzeption des Witzes als *erspartem Hemmungsaufwand*: Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (s. Anm. 2) insbesondere 139-148.

¹¹ Von Canetti erstmals erläutert in einem Artikel des *Sonntag* (Beilage des *Wiener Tag*) vom 18.4.1937; zitiert in Herbert G. Göpfert, ed., *Canetti lesen: Erfahrungen mit seinen Büchern* (München, 1975), 54f. Zur Bedeutung des Prinzips der 'akustischen Maske' für Canettis Dramenschaffen: Bernhard Greiner, *Die Komödie* (s. Anm. 4) Kap.: "Komödie der abgelenkten Wiederholung: Canettis Hochzeit."

druck, den spezifische Wortwahl, Sprachmelodie, Sprechrhythmus eines Sprechenden hervorrufen, wodurch dieser zugleich vollkommen charakterisiert wird, wobei man von der Bedeutung des jeweils Gesagten völlig absehen könne. Das Kind der Autobiographie wird dieses Aspekts der Sprache sehr früh inne, bezeichnenderweise in Verbindung mit einer Körpererfahrung, einem lustvollen Berührt-Werden. Das beschriebene Ich erinnert eine Szene mit bulgarischen Bauernmädchen, die sich und ihm Schreckensmärchen von Wölfen und Werwölfen erzählen. Obwohl sehr verängstigt, empfindet das Kind dabei doch wohligen Umfangs-Sein:

Auf einem der Sofas [...] kauerten wir uns alle dicht zusammen, mich nahmen sie in die Mitte, und nun begannen ihre Geschichten von Werwölfen und Vampiren. Kaum war eine zu Ende, begannen sie mit der nächsten, es war schaurig, und doch fühlte ich mich, auf allen Seiten fest an die Mädchen gepreßt, wohl. (GZ 15)

In einer vermittelten Weise spielt die erste Szene des Lachens hierauf an. Die Lachgemeinschaft, die das Sprechen des Kindes schafft, wird als 'Meute' gedeutet. In *Masse und Macht* aber wird im Kapitel über 'die Meute' (als Ursprungsform der Masse) an die Faszination des Menschen für die Wölfe erinnert, bei denen die Meute schon vorgebildet sei, wobei sich diese Faszination u.a. in Geschichten von Werwölfen (Menschen, die sich bei Vollmond in einen Wolf verwandeln) niedergeschlagen hätten (vgl. *MuM* 105). Was das Kind beim Vorlesen des französischen Textes durch das groteske Lachen der Zuhörer erfährt, ist mithin der Aspekt des Verschlungen-Werdens als die andere Seite des Aspekts erotischer Verschmelzung, die beide in einem Sprechen gründen, an dem nicht der geistige Gehalt, d.h. die denotierbare Bedeutung, sondern das Physisch-Sinnliche betont ist (die bulgarisch erzählten Märchen, so fügt das schreibende Ich an der genannten Stelle in einer längeren Sprachreflexion an, hätten sich ohne sein Zutun in seiner Erinnerung ins Deutsche übersetzt. Sie seien ihm in aller Frische gegenwärtig, aber nicht in der Sprache, in der es sie gehört haben mußte. Wesentlich an diesem Sprechen war offenbar nicht das Wort, das sprachliche Zeichen in seiner Differenzqualität, z.B. gegenüber einer anderen Sprache, sondern die körperliche Gemeinschaftserfahrung, die es vermittelt hat).

Das Sprechen in seiner sinnlich/physischen Qualität, das auf ein Suspendieren des Prinzips der Unterscheidung zielt, ist aber an der Stelle, da es die groteske Lachgemeinschaft hervorbringt, mit einem 'Fehler' behaftet, der sich erst durch Vergleichen herausstellt. So ist das Prinzip der Unterscheidung re-etabliert. Das Kind spricht das eine Idiom (Französisch) im Melodieraum des anderen Idioms (Englisch) aus, es unterscheidet also nicht, wo man Unterscheidung verlangt. Daher erfährt es die Auflösung des Ich, mit der das Suspendieren des Prinzips der Unterscheidung verknüpft ist, nicht als lustvolle

erotische Verschmelzung, sondern als Angst, verschlungen zu werden. Freud sehr nahe, deutet das schreibende Ich der Autobiographie in seiner Reflexion über die Angst,¹² die es an dieser Stelle einschaltet, das Ich als Verfestigung, als Konturierung, die immer neu den Mächten abgerungen werden muß, die es mit Auflösung bedrohen. Dem entspricht Canettis Verständnis von Maske, wozu er in *Masse und Macht* u.a. ausführt:

Die Wirkung der Maske ist hauptsächlich eine nach *außen*. Sie schafft eine *Figur*. Die Maske ist unantastbar und setzt eine Distanz zwischen den Beschauer und sich. [...] gleich hinter Maske beginnt das Geheimnis. [...] Sie drückt viel aus, aber sie verbirgt noch mehr. Sie ist eine *Trennung*: Mit einem gefährlichen Gehalt geladen, den man nicht kennen darf, zu dem eine Beziehung der Vertrautheit nicht möglich ist, kommt sie sehr nahe an einen heran; [...] Sie droht mit ihrem Geheimnis, das sich hinter ihr staut. [...] Die Maske ist also eben das, was sich nicht verwandelt, unverwechselbar, und dauernd, ein Bleibendes im immer wechselnden Spiel der Verwandlung. [...] Ihre Vollkommenheit beruht darauf, daß sie ausschließlich da ist und alles, was hinter ihr ist, unerkennbar bleibt. Je deutlicher sie selber ist, um so dunkler ist alles dahinter. Niemand weiß, was hinter der Maske hervorbrechen könnte. Die Spannung zwischen der Starrheit der Erscheinung und dem Geheimnis dahinter kann ein ungeheures Ausmaß erreichen. Sie ist der eigentliche Grund für das *Bedrohliche* der Maske. (*MuM* 420f.)

Das Ich als eine Struktur, die ständig andrängenden Mächten der Entstrukturierung abgerungen werden muß, deren Macht die Angst anzeigt, kann so ganz im Sinne von Canettis Verständnis der 'Maske' als 'Charaktermaske' verstanden werden. Im physisch/sinnlichen Aspekt der Sprache reichen diese auflösenden Mächte in das Ich herein und brechen in einem grotesken Lachen durch, wenn z.B. 'falsch' mit diesem Aspekt der Sprache umgegangen wird. Erst in diesem Zusammenhang erschließt sich, weshalb das Konzept der 'akustischen Maske' so zentrale Bedeutung für Canettis Schreiben gewinnen konnte (nicht nur für seine Dramen, sondern ebenso für die Figurenkonzeption seines Romans; Franz Werfel fand nach einer Lesung Canettis für diesen die aufschlußreiche Charakteristik – mit der Canetti sich trotz aller Feindschaft zu Werfel identifizierte –, er sei "ein Tierstimmenimitator" [vgl. A 135f.]). Im Konzept der 'akustischen Maske' kann Canetti die virtuell Ich-auflösende Kraft des physisch/sinnlichen Aspekts der Sprache mit dem virtuell Ich-bildenden bzw. -erhaltenden Prinzip der Unterscheidung versöhnen, insofern eine

¹² "Am stärksten wuchert die Angst, es ist nicht zu sagen, wie wenig man wäre ohne erlittene Angst. Ein Eigentliches des Menschen ist der Hang, sich der Angst immer auszuliefern. Keine Angst geht verloren, aber ihre Verstecke sind rätselhaft. Vielleicht ist von allem sie es, die sich am wenigsten verwandelt. Wenn ich an die frühen Jahre denke, erkenne ich zuallererst ihre Ängste, an denen sie unerschöpflich reich waren. Viele finde ich erst jetzt, andere, die ich nie finden werde, müssen das Geheimnis sein, das mir Lust auf ein unendliches Leben macht." (GZ 65)

'akustische Maske' ja erst dann gegeben ist, wenn das Physische, rein Klangliche des Sprechens ein jeweils besonderes Sprecher-Ich herauspräpariert. In der Szene, in der das falsche Sprechen des französischen Textes das groteske Lachen hervorruft, versagt das Gestalt gebende Moment der 'akustischen Maske', weil sich zwei Sprachmasken ineinander schieben. Statt ein Ich zu konturieren, läßt das Sprechen hier eindringen, wovon die Maske gerade trennen sollte: was sich hinter ihr 'staut', die Mächte der Auflösung.

Sprach-Maske (Sprechen als 'akustische Maske'), die durchlässig ist für die Kräfte der Auflösung, die sich hinter ihr stauen: das ist in dieser Szene Canettis Entwurf des Lachens. Am Sprechen ist dabei nicht eine ablösbare geistige Bedeutung, sondern nur der sinnliche Aspekt akzentuiert, der an den Vorgang des Sprechens geknüpft bleibt. So erklärt sich, daß Lachen und Sprechen hier gleichzeitig gegeben sein müssen. Letzteres gilt aber nicht nur für das dargestellte Lachen; auch auf der diskursiven Ebene des Textes, auf der die Funktion dieses Kapitels in der berichteten Geschichte des Ich zur Debatte steht, sind Lachen und das Sprechen als Thema der Autobiographie zentral miteinander verknüpft. Um dies zu erhellen, ist nochmals von der gemeinschaftsbildenden Wirkung des sinnlich/physischen Aspekts der Sprache auszugehen.

Das Kapitel *Zaubersprache* setzt erotisches Sprechen mit dem physischen Aspekt der Sprache gleich. Das Kind erfährt sich von der Liebesprache der Eltern ausgeschlossen:

Sie liebten sich sehr in dieser Zeit und hatten eine eigene Sprache unter sich, die ich nicht verstand, sie sprachen deutsch, die Sprache ihrer glücklichen Schulzeit in Wien. (GZ 31)

Auf das Ausgeschlossen-Sein antwortet das Kind mit der Strategie, Sätze i.S. der 'akustischen Maske', d.h. ohne ihre Bedeutung zu wissen, *im genauen Tonfall, wie Zauberformeln* zu wiederholen (GZ 32). Das Physische der Sprache verheißt die Glückserfahrung des Dyadischen, körperliche Gegenwart, Verbindung mit der Mutter, zugleich schließt es Dritte aus. Zur Erfahrung des Kindes wird, daß es durch perfektes Nachahmen des Tonfalls der Liebesprache, etwa der Weise, in der der Vater in dieser Sprache die Mutter ruft, sich in diese Gemeinschaft einschleichen, die Position des Vaters usurpieren kann (vgl. GZ 33). Eintreten in die Liebesprache bedeutet aber den Tod für den, der dabei ausgeschlossen wird. Das führt die Autobiographie in mehreren Szenen vor, es scheint ihr Skandalon zu sein. Die Gespräche mit einer Studienkollegin werden als *Umarmungen* beschrieben: *Unsere Sätze verwickelten sich ineinander wie Haare, Stunden und Stunden dauerten die Umarmungen unserer Worte* (FO 177). Gleichzeitig schließen diese Gespräche aus. Sie kreisen um einen galizischen Juden, umgeben diesen mit einer mythischen Aura, aber stehen gerade anstelle einer realen Zuwendung zu ihm. Als der Ausgeschlossene, so die Deutung des schreibenden Ich (vgl. FO 181), bringt

er sich dann eines Tages um. Analog hat zuvor schon die Mutter das beschriebene Ich nach dem Tod des Vaters in die Position des Sprechers ihrer Liebesprache eingerückt (Kapitel *Deutsch am Genfersee* [GZ 80]): *die Sprache unserer Liebe – und was war es für eine Liebe! – wurde Deutsch* (GZ 87). Sein literarisches Schaffen deutet das schreibende Ich als in dieser Liebesrede gegründet. Entsprechend eignet sich die Mutter das erste Werk, den Roman *Die Blendung*, als 'mit ihrem Körper geschrieben' an: *Das Buch, das sie gelesen hatte, sei Fleisch von ihrem Fleisch* (GZ 74). Wenn das literarische Schaffen aber – im Ausspielen des physisch/sinnlichen Aspekts der Sprache – Fortführung der Liebesrede ist, ist es auch permanentes Wiederholen des Aktes, andere Anwärter auf die Position solchen Sprechens auszuschließen, d.h. es ist zuerst und immer neu Wiederholen des Todes des Vaters (der Tod des Vaters wird in der Autobiographie auf den 'Verrat' der Mutter zurückgeführt, die 'Liebesgespräche' in deutscher Sprache über Literatur nicht mehr mit ihm, sondern mit einem fremden Arzt geführt zu haben). So ist das Schreiben in dieser Autobiographie als zutiefst ambivalent entworfen. Es ist Liebesrede, erotische Gemeinschaft mit der Mutter und immer neues Töten des Vaters. Das muß beim schreibenden Ich zu einem enormen Schuldbewußtsein führen. In der Stilisierung des Vaters als überaus sanft und zärtlich, zugleich zu einer Art wundertätigem Christus (anlässlich einer frühen lebensgefährlichen Krankheit des Kindes (*Die Wunde verwandelte sich in ein Wunder, die Heilung setzte ein* [GZ 42]) kann auch ein Bemühen am Werke sein, dies Schuldbewußtsein abzarbeiten.¹³ In diesem Kontext erschließt sich der diskursive Sinn der ersten Szene des Lachens der Autobiographie. Sprechen in seinem physisch/sinnlichen Aspekt, das Vortragen des französischen Textes mit der falschen Aussprache, wird an dieser Stelle überaus genau als das gezeigt, was die spätere Liebesrede und das literarische Schaffen sein werden: Sprechen der Sprache der Mutter (hier das französische Idiom) mit dem Mund des Vaters (das englische Idiom), also Eintreten in die Position des Vaters als Sprecher der Liebesrede. Dieses Sprechen hat auch hier gemeinschaftsbildende Wirkung, aber nicht im erotischen Sinn (was implizierte, dem Ausgeschlossenen den Tod zu geben), sondern im entgegengesetzten Sinn, den Sprechenden mit Tod (Verschlungen-Werden von der Lachgemeinde) zu bedrohen. So vollzieht das schreibende Ich mit dieser Szene des Lachens eine Selbstbestrafung. Sie erfolgt in eben dem Moment, da der Tod des Vaters zu berichten ist, in dessen Folge das Kind zum Platzhalter in der Liebesrede mit der Mutter aufrückte. Das wiederum erläutert das schreibende Ich als die Schlüsselerfahrung, die es zu einem schreibenden gemacht hat. Wenn das schreibende Ich daher zur ersten Szene des Lachens in der Autobiographie anmerkt, das Lachen sei ihm

¹³ Auf diesen Zusammenhang geht ausführlich ein: Waltraud Wiethölter, *Sprechen – Lesen – Schreiben* (s. Anm. 7).

bis zum heutigen Tage ein ungelöstes Rätsel geblieben (GZ 65), so mag dies auf das Ungelöste des Schuldbewußtseins verweisen wie auf die grundlegende Offenheit des physisch/sinnlichen Aspekts der Sprache, in der das hier entworfene Lachen gründet: daß dieser Aspekt der Sprache Auflösung des Ich in erotischer Gemeinschaft ebenso bereithält wie Verschlungen-Werden von einer 'mensenfressenden' Lachgemeinde (vgl. GZ 61).

Die erste Szene des Lachens der Autobiographie hat das Lachen und die Zeichen auf beiden Ebenen des Erzählens in einem parataktischen Verhältnis entworfen. Auf der Ebene der histoire in der Bindung des Lachens an die Präsentation einer 'akustischen Maske', auf der Ebene des discours in einer Verquickung des Lachens mit der ungelösten Begründungsproblematik des Schreibens. So überrascht es nicht, daß die Autobiographie das Lachen erneut zum Thema macht, wenn sie den Moment zu fassen sucht, da das beschriebene Ich mit dem Schreiben an seinem ersten literarischen Werk beginnt. Erneut werden Lachen und Zeichenbildung dabei parataktisch aufeinander bezogen.

Der zweite Band der Autobiographie endet mit dem Ausblick auf das erste literarische Werk, den Roman Canettis. Der dritte Band setzt dann damit ein, daß der Roman fertiggestellt, das beschriebene Ich mithin ein Autor geworden ist. Der Augenblick der 'Erweckung' zum Roman-Autor aber – während bis dahin nur sehr weiträumige Projekte und unspezifische Aufzeichnungen zustande gekommen waren – ist eine Szene des Lachens. Drei Themenfelder werden in ihr zusammengeführt, jedes enthält zugleich einen Selbstentwurf des schreibenden Ich.

Zur Sprache kommt in dieser Szene zum einen die Erfahrung der Masse, die einige Kapitel früher ausführlich beschrieben und erörtert worden ist: ein Massenaufmarsch der Wiener Arbeiter (anlässlich eines arbeiterfeindlichen Justizurteils), bei dem es viele Tote gab, dann auch der Wiener Justizpalast in Brand gesteckt wurde. Das wurde zu einer prägenden Erfahrung Canettis, die zu seiner lebenslangen Beschäftigung mit der Masse geführt hat. Das schreibende Ich der Autobiographie hebt an der Erfahrung der Masse deren eigenes Subjekt-Sein hervor. Das Ich sieht sich nur noch als Moment in der Eigendynamik der Masse.¹⁴ Besonders herausgehoben wird im Bericht über diese Ereignisse eine Person, die den Brand des Justizpalasts mit untröstlichem Jammer über die verbrennenden Akten begleitet. Die Haltung wird als komisch, zugleich aber als moralisch verwerflich gedeutet:

¹⁴ So ist der gegenüber Freud grundlegend andere Ansatzpunkt der Massentheorie Canettis hier schon klar ausgebildet. Freud bestimmt die Masse, wie der Titel seiner Schrift (*Massenpsychologie und Ich-Analyse*) anzeigt, vom Ich aus, Canetti entwirft demgegenüber in *Masse und Macht* eine Theorie der Masse, die diese selbst als Subjekt faßt. Eine Vielfalt von Ansätzen der Auseinandersetzung mit Canettis Massentheorie versammelt: John Patillo-Hess, ed., *Tod und Verwandlung in Canettis Masse und Macht* (Wien, 1990).

'Die Akten verbrennen! Die ganzen Akten!' 'Besser als Menschen!' sagte ich zu ihm, doch das interessierte ihn nicht, er hatte nur die Akten im Kopf [...] ich empfand ihn, sogar in dieser Situation, als komisch. Aber ich ärgerte mich auch. 'Da haben sie doch Leute niedergeschossen!' sagte ich zornig, 'und sie reden von den Akten!' Er sah mich an als wäre ich nicht da [...]. (FO 231f.)

Das zweite Themenfeld ist um einen Studenten zentriert, den das beschriebene Ich in Wien kennengelernt hat. Der junge Mann ist vollständig gelähmt, kann nur den Kopf bewegen. Mit einem ungeheuren Lebenswillen hat er sich aber eine so umfassende philosophische Bildung erworben, daß ein berühmter Wiener Philosophieprofessor ihm Privatunterricht gibt und ihm zu einem Stipendium verhilft, mit dem er nicht nur sich, sondern auch seine elterliche Familie ernähren kann:

An Thomas Marek zog mich vieles an, am meisten die Anstrengung, die er Tag für Tag daran wandte, seiner Ohnmacht Herr zu werden. Von allen Menschen, die ich je gekannt hatte, war er am schlechtesten dran, aber er sprach und ich verstand ihn, und was er sprach, hatte Sinn [...]. (FO 337)

Marek ist eine Extremfigur, wie das beschriebene Ich sie in dieser Zeit als Figuren eines Romans zu konzipieren versucht. Er scheint durch seine Beschränkung in seiner Sicht auf die Welt und in seinem Handeln vollkommen festgelegt:

Wenn man die Bedingung kannte, von der er abhing, hatte alles, was bei ihm geschah, Bestimmtheit und Konsequenz, nichts hätte anders sein können, als es war, sein Verhalten, dachte man, sei überschaubar und erfaßbar. (FO 340)

Zum Faszinosum wird diese Gestalt jedoch erst, weil sie sich selbst noch in dieser erzwungenen Festlegung Leben bewahrt in dem Sinn, daß sie immer neue Seiten ihres Wesens offenbart, auf die man nicht gefaßt ist:

Selbst in seiner Lage war er zu Verwandlungen fähig, die nicht vorauszusehen waren, das war es, womit er mich am meisten überraschte. Man meinte ihn zu kennen, und dann war er doch unabsehbar. (FO 340)

Extreme Konturierung als Festgelegt-Sein auf nur eine Bedingung – für Canetti das in letzter Konsequenz tödliche Erstarren zur Maske (vgl. *MuM* 418f.) – vereint Marek derart mit dem Gegenprinzip des Lebens als Fähigkeit zur Verwandlung.

Das dritte Themenfeld der zweiten Szene des Lachens betrifft die Pläne und Ansätze des Ich zu einem literarischen Werk. Der Blick von der eigenen Wohnung auf die riesige Wiener Nervenheilanstalt 'Steinhof' läßt im beschriebenen Ich den Plan keimen, verschiedene Figuren zu entwerfen, die alle eine vollkommen eigene, extrem vereinseitigte Sicht auf die Dinge haben und hierdurch vollständig definiert sind (z.B. einen religiösen Fanatiker, einen Samm-

ler, einen Verschwender, einen Büchermenschen [vgl. FO 297f.]). Diese Figuren wären nicht einmal 'Masken' i.S. von Canettis späterer Definition, da sich unter ihrer Außenfläche nicht etwas 'staut', das sie zurückhielten, am Ausbruch hinderten (vgl. MuM 421). Jede dieser Figuren sollte vielmehr nichts anderes sein als ihr Wahnsystem, in dem sie autistisch existierten, d.h. unfähig zur Wahrnehmung und Verknüpfung mit anderem. Die Handlung des vorgestellten Werkes sollte darin bestehen, daß diese Figuren ihr jeweiliges Wahnsystem nebeneinander entfalteten, als eine Art *Comédie Humaine an Irren* (FO 338):

Als Abschluß schwebte mir vor, daß sie zueinander sprächen. Aus ihrer Abgeschlossenheit heraus würden sie Sätze füreinander finden, und diese, in ihrer Absonderlichkeit, hatten einen ungeheuren Sinn." (FO 299)

Es wäre der Sinn der Grotteske, die sich hier zeigt als Mißlingen der Struktur der Metapher: ein in sich geschlossenes Wahnsystem wird in einem anderen ebenso in sich geschlossenen Wahnsystem hin und her bewegt und hierdurch mit fremdem 'Sinn' aufgeladen. In einer gewissen Weise führt der Roman *Die Blendung* dieses Konzept auch aus, allerdings entscheidend modifiziert. Diese Modifikation aber verdankt sich dem Lachen.

Allein durch ihre Einseitigkeit definiert, wären die vorgestellten Figuren nur Oberfläche, zugleich extrem autistisch. Daher hütet das schreibende Ich sich, ihnen Namen zu geben. Denn das schüfe die – nicht erfüllbare – Erwartung, daß die Figuren unter ihrer Oberfläche noch etwas hätten, erweise mithin ihre Leere. Analog bedroht Marek diese Figurenwelt, da er wie sie durch eine extreme Einseitigkeit definiert ist, gleichzeitig aber doch unter dieser Maske noch andere, überraschende Seiten hat. Dennoch verdankt sie Marek der Durchbruch zum Roman:

er selbst, der im Verlauf weniger Monate zur stillen unablässig wirkenden Gefahr für mein Vorhaben geworden war, der ahnungslos in jede Figur Eingang gefunden hatte und sie von innen aushöhlte und entkräftete, wurde auch der Anlaß zu einer Rettung. (FO 340)

Das beschriebene Ich berichtet Marek von seiner Erfahrung der Masse. Marek empfindet hierbei keinen Schrecken (während dem Ich die Auflösung in der Masse traumatisch war), die Erzählung stimuliert ihn vielmehr, insbesondere die Vorstellung des Feuers. Das Feuer wird Canetti später als das stimmigste Massen-Symbol erläutern (vgl. MuM 82f.). Den Bericht über den Mann, der das Verbrennen der Akten bejammert, begleitet Marek mit *stürmischem Gelächter*:

er lachte so sehr, daß sein Wagen [d.i. sein Rollstuhl] ins Rollen geriet und mit ihm auf und davon fuhr. Das Lachen war zur treibenden Kraft geworden, da er nicht aufhören konnte, mußte ich ihm nachrennen, um ihn aufzuhalten, und spürte die kräftigen Stöße, die sein Lachen dem Wagen erteilte.

In diesem Augenblick sah ich den 'Büchermenschen', eine der acht Figuren vor mir, an die Stelle des Akten-Jammerers sprang plötzlich er, er stand am Feuer des brennenden Justizpalastes, und es traf mich wie der Blitz, daß er mit all seinen Büchern zusammen verbrennen müsse.

'Brand', murmelte ich, 'Brand.' Thomas, als sein Wagen zum Stehen gekommen war und sein Lachen endlich aufhörte, wiederholte: 'Brand! Das muß ein Brand gewesen sein!' Er wußte nicht, daß das Wort jetzt für mich ein Name geworden war, der Namen eben des Bücherhelden, der von nun an so hieß, der erste und einzige der Figuren, die einen Namen bekam, und eben dieser Name war es, der ihn im Gegensatz zu den anderen Figuren vor der Selbstauflösung rettete. (FO 341)

Statt das Ich mit Auflösung (durch Verschlungen-Werden) zu bedrohen, wie dies die erste Szene des Lachens entworfen hat, ist das Lachen hier Gestalten bildend. Es gibt einen Namen und durch diesen der bisher nur flächenhaften Figur eine Geschichte, der Name *ist* ihre Geschichte. Das ist der Durchbruch, die Initiation in das Schreiben, so daß mit der Romanfigur zugleich ein Autor-Ich geschaffen wird. Parallel zum Lachen Mareks wird ein Zeichen gebildet, spricht das Ich den Namen der Hauptfigur seines Romans aus. Ausgegangen war dies Lachen, ehe es 'haltlos' in dem Sinne wurde, daß es den Körper in Bewegung setzte, der sich nicht zu steuern vermag, vom Ver-Lachen (des Akten-Jammerers), was den intellektuellen Akt des Vergleichens, das Feststellen eines Mißverhältnisses, voraussetzt, also das Prinzip der Unterscheidung etabliert. Hierzu parallel wird die virtuelle Figur des Romanprojekts, die bis dahin nur durch ihre Weltsicht umrissen war, auf einen Eigen-Namen festgelegt. So weit entspricht dieses Lachen und das mit ihm gebildete Zeichen der bisherigen Konzeption der Romangestalten als extrem einseitig und vollständig gegeneinander abgegrenzt. Das am Zeichen aktivierte Prinzip der Unterscheidung verbürgt dessen geistigen Gehalt, hier das Wahnsystem der Figur. Das Lachen Mareks schenkt aber mit dem Namen noch etwas anderes. Der Name formuliert das Ende der Figur, so schenkt das Lachen ihr eine Geschichte. Damit erst hat die Figur Spannkraft erhalten; sie ist und bleibt extrem einseitig, zur Maske erstarrt, autistisch und entsprechend von Selbstauflösung bedroht, zugleich aber hat sie mit ihrer Geschichte die Chance, bisher ungeahnte Seiten zu offenbaren, also sich zu verwandeln, was für Canetti gleichbedeutend ist mit lebendig-sein. Das Lachen hat sich derart mit der Gabe des Namens als strukturierend erwiesen (es hat abgegrenzt, ruhte als ein Ver-Lachen auf dem Prinzip der Unterscheidung auf), zugleich aber auch als entstrukturierend (insofern es mit dem Schenken einer Geschichte Verwandlung bereithielt) und damit als ein entgrenzendes Mit-Lachen, das das Prinzip der Unterscheidung aufhebt. Wie aber wird erreicht, daß beide Aspekte des Lachens und des mit ihm gebildeten Zeichens, damit auch deren Gleichordnung, erhalten bleiben, also nicht der eine Aspekt sich den anderen unterwirft? Auf der Ebene des Romanschaffens ist das die Frage, wie das Paradox der

Figur bewahrt wird, die das Lachen hier hervorgebracht hat, i.S. der Bestimmung, die Canetti in *Masse und Macht* von der *Figur* gibt, daß sie *den Vorgang einer Verwandlung zugleich mit deren Ergebnis ausdrückt* (MuM 419).

Der mit dem Lachen entstandene Name gab der *Figur* Leben, indem er ihr eine Geschichte gab, eine Geschichte allerdings des Untergangs der *Figur*. So ist der Name inhaltlich der Tod der *Figur*, zugleich schiebt er diesen aber auch auf, eben durch die Geschichte, die erst zu ihm führt (während die noch flächenhaften Figuren schon immer im Horizont des Todes stehen: das Lebenverneinende ihres Autismus). Wenn die *Figur* am Ende des Romans den durch ihre Geschichte aufgeschobenen Tod doch erfährt, kommt sie aber in eben der Situation an, die sie diskursiv hat entstehen lassen. Das Ende der *Figur* mündet in ihren Beginn; die Vorstellung eines ungeheuren Brandes, sei es 'aller' Akten, sei es 'aller' Bücher (vgl. A 9) verbindet sich mit einem ungeheuren Lachen. Der Roman endet damit, daß die Hauptfigur, der Büchermensch, von 'Brand' zu 'Kant' und dann zu 'Kien' mutiert, in einem riesigen Feuer, das er aus seinen eigenen Büchern entfacht, selbst verbrennt: "Als ihn die Flammen endlich erreichen, lacht er so laut, wie er in seinem ganzen Leben nie gelacht hat." (B 414) Der Name, den das Lachen gegeben hat, der zum Kristallisationskern des Schreibens wurde, ist derart wie das Lachen selbst ambivalent. Er gibt der *Figur*, die bis dahin in ihrer geschichtslosen Einseitigkeit von Auflösung immer bedroht ist, die Chance der Verwandlung (mithin ist er entstrukturierend), gleichzeitig sagt er den Tod der *Figur* aus (insofern legt er fest, unterscheidet er), aber er biegt den Tod dann wieder zurück in die Situation, die die *Figur* hervorgebracht hat (womit er wieder ein Versprechen des Lebens gibt usw.).

In der ersten Szene des Lachens war die Zeichenproduktion, die mit ihm verknüpft war, – mit dem Akzentuieren des sinnlich/physischen Aspekts der Sprache – als zutiefst widersprüchlich zu bestimmen: Glück erotischer Gemeinschaft bereithaltend, als Eintreten in die Liebessprache, zugleich aber im Bedrohen mit Verschlungen-Werden eine Selbstbestrafung vollziehend. Das findet sich am Zeichen, das in der zweiten Szene des Lachens entsteht, analog. Der Roman, der aus diesem Zeichen entsteht, wird in der zitierten Anagnon durch die Mutter (*Fleisch von meinem Fleisch*) als Werk der Liebesrede vorgestellt. Gleichzeitig gibt der Roman mit seinem autistischen, nur an Büchern interessierten Helden (der Titel *Blendung* zielt auf diesen Autismus) einen Selbstentwurf des schreibenden Ich,¹⁵ das derart im Vollzug der Lie-

¹⁵ Canetti berichtet mehrfach in seiner Autobiographie, daß ihm der Vorwurf gemacht wurde, ihn interessierten nur Bücher (GZ 312f. und FO 109), er sei verblendet (FO 109). Selbstverständlich geht der Roman in diesem diskursiven Gehalt nicht auf. Zum Komplex 'Blendung' als einem der Leit-Themen Canettis: Bernhard Greiner, "Das Bild und die Schriften der 'Blendung': Über den biblischen Grund von Canettis Schreiben," *Paradeigmata: Literarische Typologie des Alten Testaments*, Zweiter Teil: 20. Jahrhundert (Berlin,

besrede erneut eine massive Selbstbestrafung vornimmt, wie der Beginn des dritten Bandes der Autobiographie dann bestätigt:

'Kant fängt Feuer', so hieß damals der Roman, hatte mich verwüstet zurückgelassen. Die Verbrennung der Bücher war etwas, das ich mir nicht vergeben konnte. [...] Mir war zumute, nicht nur als hätte ich meine eigenen Bücher geopfert, sondern auch die der ganzen Welt [...]. Das alles war niedergebrannt, ich hatte es geschehen lassen [...]. (A 9)

Das Lachen, das mit dem Schenken des Namens den Roman und das Autor-Ich geboren hat, mündet in ein Lachen, das die Welt der Bücher verschlingt und damit das schreibende Ich 'verwüstet'. So bestraft sich das Ich zugleich, indem es die Liebessprache als Autor spricht und entkommt es doch der Strafe, da es das verschlingende Lachen als identisch zeigt mit dem anderen, das Namen, Leben und Autorschaft gibt.

Die beiden betrachteten Szenen stellen am Lachen, jeweils reziprok, eine grundlegende Ambivalenz heraus. Das Lachen vereint die Organisationsprinzipien 'Masse' (Entstrukturierung, Auflösung) und 'Macht' (Unterscheidung, Festlegung), aus deren Antagonismus und Zusammenspiel Canetti seine Welt entwirft und die geschichtliche Wirklichkeit deutet. Die erste Szene des Lachens akzentuierte mit den *menschenfressenden Gästen* (GZ 61) das entstrukturierende Moment, ließ in seinem Kern aber das Prinzip der Unterscheidung erkennen (als Norm, an der das Kind versagt bzw. unter der die Erwachsenen leiden). Die zweite Szene des Lachens akzentuierte mit der Gabe des Namens das strukturierende Moment, ließ in seinem Kern aber das Prinzip der Auflösung erkennen (mit der Vorwegnahme des Endes der *Figur* in ihrem Namen). Das zweite, gegenläufige Moment gewinnt das Lachen dabei jeweils durch den analogen Doppelaspekt der Zeichen, die mit ihm parallelisiert sind. Die Zeichen, die mit ihrem physisch/sinnlichen Aspekt dem Prinzip der Entstrukturierung und mit ihrem geistigen Aspekt zugleich dem der Unterscheidung verpflichtet sind, öffnen das Lachen zu dieser Dopplung, wie umgekehrt das Lachen die Zeichen und damit das Schreiben analog öffnet. Die von Canetti entworfene Welt ist ohne Lachen, das ist die furchtbare, eisige Kälte, die man in ihr erspürt hat.¹⁶ Die beiden betrachteten Szenen des Lachens sind im Werk Canettis die Ausnahme. Es sind transzendente Szenen, des Lachens wie des Schreibens. Der Versuch, sie in dieser Funktion zu bestimmen, hält auch die Erkenntnis bereit, daß die Rede von der eisigen Kälte der Welt Canettis nur die halbe Wahrheit ist. Sie kann für die vorgestellte Welt

1989) 543–562.

¹⁶ *Das Augenspiel* zitiert als Reaktion des Komponisten Hermann Scherchen auf Canettis erste Komödie *Hochzeit*: Er habe die *Hochzeit* nochmals gelesen und einen Schreck bekommen über die hilflose, eisige Abstraktion, in der das alles sich abspiele. (A 57)

Gültigkeit beanspruchen, während sich für den Akt des Schreibens Lachen und Bilden von Zeichen als metaphorisch verschränkt erwiesen haben. Das Schreiben ist Vollzug der Ambivalenz des Lachens, gibt ihm auf seinem Feld Raum, wie das Lachen auf seinem Feld die Ambivalenz des Schreibens sich ausbreiten läßt.

In einer, wie stets bei Canetti, nur sacht gezogenen Spur wird dies vom Autor selbst bekräftigt. Das literarische Sprechen als Liebesrede (Sprechen der Sprache der Mutter mit dem Mund des Vaters) führt von der ersten Szene des Lachens an seine Selbstbestrafung im 'menschensfressenden' Lachen der Hörer bzw. Leser mit sich. Geboren wird das aus diesem Sprechen erwachsende Schreiben in einem zweiten, Namen und damit Leben gebendem Lachen. Nach dieser Initiation in das Schreiben stimmt dann das Ich sich täglich durch Lektüre Stendhals in das Schreiben ein (vgl. FO 343).¹⁷ Warum Stendhal? *Masse und Macht* entwirft ihn als Ideal literarischer Unsterblichkeit (MuM 310). Stendhal habe ohne Wehleidigkeit nicht für seine Zeit geschrieben, was immer implizierte, zum Machthaber an den Lesern zu werden, sich von diesen zu 'nähren'. Stendhal habe vielmehr für die Nachwelt geschrieben, von der er sich dann auch weder 'nähren' konnte noch wollte. So habe er das Totenopfer, das jeder Macht inhärent ist, umgekehrt:

Wer [...] Stendhal aufschlägt, findet ihn selbst und alles wieder, das um ihn war, und er findet es hier in diesem Leben [gemeint: des Lesers]. So bieten sich die Toten den Lebenden als edelste Speise dar. Ihre Unsterblichkeit kommt den Lebenden zugute: in dieser Umkehrung des Totenopfers fahren alle wohl. Das Überleben hat seinen Stachel verloren [...]. (MuM 311)

So ist auch hier die Selbstbestrafung, die das Schreiben erheischt, durch die Gabe eines Namens aufgeschoben und in ihren Gegensinn verkehrt. Aus der Angst des Schreibenden, von seinen Lesern als einer grotesken Lachgemeinde verschlungen zu werden, wurde ein tröstliches Sich-der-Nachwelt-als-Speise-Darbiehen. In solchen Umkehrungen vollzieht Canettis Schreiben das Lachen, das seine Welt nicht zu kennen scheint.

¹⁷ Ein anderes Verweisungssystem, das aber ebenso auf den Doppelaspekt des Zeichens rekurriert, wird von einem Bild aus entworfen, das als zweite Bedingung der Arbeit am Roman genannt wird: der Roman sei bei ständigem Blick auf Drucke von Grünewalds Kreuzigungsbild geschrieben worden (cf. FO 220); hierzu ausführlich: Bernhard Greiner, *Akustische Maske* (s. Anm. 7).