

LITERATURWISSENSCHAFTLICHES JAHRBUCH

NEUE FOLGE, BEGRÜNDET VON HERMANN KUNISCH
IM AUFTRAGE DER GÖRRES-GESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON
THEODOR BERCHEM, ECKHARD HEFTRICH, VOLKER KAPP
FRANZ LINK, KURT MÜLLER, ALOIS WOLF

VIERUNDDREISSIGSTER BAND

1993

Universität Tübingen
NEUPHIL. FAKULTÄT
BIBLIOTHEK

Allg
Z
Lit 5



DUNCKER & HUMBLLOT / BERLIN

211/2

Akustische Maske und Geborgenheit in der Schrift: Die Sprach-Orientierung der Autobiographie bei Elias Canetti und Walter Benjamin

Von Bernhard Greiner

Autobiographie, so Roy Pascal, »ist das Mittel, das Leben zu überblicken, es in der Phantasie zu ordnen und so vergangenes Erleben und gegenwärtiges Ich ins Gleichgewicht zu bringen«. Ihr Ziel ist, »mit sich selbst ins reine zu kommen [...] dadurch, daß man sich als ein Ganzes begreift.¹« Das gelebte Leben soll als Verkörperung von Sinn (als ein ›Ganzes‹, das erreicht oder verfehlt wurde) auffaßbar werden. So wäre es Symbol. Goethe beansprucht dies für seine Autobiographie, wenn er 1831 zu Eckermann bemerkt:

Es sind lauter Resultate meines Lebens [...] und die erzählten einzelnen Fakten dienen bloß, um eine allgemeine Beobachtung, eine höhere Wahrheit, zu bestätigen. [...] Ich dächte, [...] es steckten darin einige Symbole des Menschenlebens. [...] Ein Faktum unseres Lebens gilt nicht, insofern es wahr ist, sondern insofern es etwas zu bedeuten hatte.²

Was ist das aber für eine Instanz, die nach solchen Symbolen verlangt? Im Über-sich-Reden spaltet das Ich sich in Subjekt und Objekt der Rede, es gibt partiell den Subjektstatus auf, macht sich zum anderen seiner selbst. Das öffnet die Rede dem Zugriff eines Dritten (wenn dieser nicht Ursache der Spaltung ist) und spannt die Rede auf das Ziel, den verlorenen Subjektstatus zurückzugewinnen. Dieser strukturelle Dritte ist es, der dem autobiographischen Über-sich-Reden die Symbolaufgabe stellt. Als eine Instanz der Einheit steht er für die Forderung, die verschiedenen Äußerungen, Manifestationen, ›Texte‹ und Textspuren eines Ich in die Kohärenz eines Sinns und eines Subjekts zusammenzuführen. Das kann durch Unterdrückung geschehen, derart, daß das jetzt sprechende oder schreibende Ich die Selbst-Anteile, die sich auf dem Weg zu ihm durchgesetzt haben, als sinnhaft verbindet und entsprechend die Ablösung von den Selbst-Anteilen, die in den Akten der Ich-Bildung ›unterlegen‹ sind, noch

¹ Roy Pascal, *Die Autobiographie — Gehalt und Gestalt* (dt. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1965), S. 76.

² Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, hg. v. H.H. Houben (Wiesbaden, 1959), S. 374f.; Aufzeichnung vom 30. 3. 1831 (d. h. kurz vor der abschließenden Arbeit am lange hinausgezögerten vierten Teil der Autobiographie).

einmal bekräftigt. Die Integration kann aber auch durch Erweiterung bewerkstelligt werden, derart, daß die am Objekt der Rede auftauchenden unverwirklichten, abgewehrten und verdrängten Anteile des Selbst in ein weiteres, reifer mit seinen verschiedenen Anteilen umgehendes Ich integriert werden (analog der psychoanalytischen »Konstruktion«).

Auch diesen Status des Dritten bestätigt Goethe. *Dichtung und Wahrheit* wird mit dem fiktiven Brief eines Freundes eröffnet, den die vorliegende Gesamtausgabe der Werke Goethes irritiert, da sie mit ganz unterschiedlichen, unzusammenhängenden Produktionen konfrontiere, »ja oft sollte man kaum glauben, daß sie von demselben Schriftsteller entsprungen seien«³. Damit dies Unzusammenhängende doch »als ein Ganzes« betrachtet werden könne⁴, soll es in die Einheit eines Autor-Subjekts, in dessen Lebenszusammenhang und geistige Entwicklung, zurückgeführt werden. Gerade um solcher Forderung nach Einheit zu genügen, nähert sich die Autobiographie der Dichtung, ergibt sich, wie Goethe selbst bekannt hat⁵, eine »halb poetische, halb historische Behandlung«⁶ des Gegenstandes⁷. Im Fortgang der Gattungsgeschichte aber gewinnt dieses Gattungsgesetz einen anderen Klang. Aus: »um der Symbolaufgabe zu genügen, bedarf Autobiographie der Dichtung« wird: »das Symbolversprechen bzw. die Symbolleistung der Autobiographie ist *bloße* Dichtung, ist imaginär, da sie eine Ganzheit der Lebensgeschichte und eine Präsenz von Sinn vorstellt, wo keine ist«.

In der deutschen Literatur kehren sich im 20. Jahrhundert zwei Autobiographien nachdrücklich von der Symbolaufgabe ab, was einschließt, daß sie die scheinbar selbstverständliche Blickrichtung der Autobiographie umkehren. Der Blick geht nicht mehr rückwärts, gelebtes Leben in die Einheit eines Sinns zusammenführend, sondern vorwärts, messianisch⁸ auf eine ausstehende Erlösung hin. Es sind dies die Autobiographien Canettis und Benjamins. Den ersten Schritt dieser Umorientierung, eine Neubestimmung des Status des Dritten, führt Canettis Autobiographie (der erste Band) in besonders brisanter Weise aus. Ins Zentrum rückt dabei das Thema »Sprache«: die Lebensgeschichte des Ich wird emphatisch als Sprachgeschichte, Ich-Bildung als Aneignung von Sprache und Schrift vorgestellt. Was bei Canetti implizit bleibt, wenn auch die Autobiographie ihre zwingende Kraft eben hieraus bezieht, der Umschlag zur Erlösungserwar-

³ Johann Wolfgang von Goethe, *Werke*. Hamburger Ausgabe Bd. 9 (Hamburg, 1988), S. 7.

⁴ Ebd.

⁵ Brief vom 12. 1. 1830 an Ludwig I. von Bayern.

⁶ *Dichtung und Wahrheit*, a. a. O. (s. Anm. 3), S. 9.

⁷ Hierzu: Klaus-Detlef Müller, *Autobiographie und Roman* (Tübingen, 1976).

⁸ Zum Begriff des »Messianischen«: Gershom Scholem, »Zum Verständnis der messianischen Idee im Judentum«, in G. S., *Über einige Grundbegriffe des Judentums* (Frankfurt, 1970), S. 121-167.

tung, also die messianische Öffnung durch den Schreibakt selbst, wird in Benjamin Autobiographie in jedem der berufenen Bilder reflektiert, zugleich ist hier die wohl konsequenteste Orientierung der Autobiographie an der Figur der Allegorie (statt des Symbols) gegeben.

Sprache und Sprechen sind die Leitthemen der *Geretteten Zunge*⁹. Die Autobiographie setzt mit einem Sprachverbot ein; der Liebhaber des Dienstmädchens, strukturell in Vater-Position, bedroht die Zunge des Kindes, um es vom Sprechen abzuhalten. Der erste Band endet dann mit einem Sprechen der Mutter, das die Paradies-Erfahrung zerschlägt, als die das Ich die Zeit im Züricher Mädchen-Pensionat deutet:

Die einzig vollkommen glücklichen Jahre, das Paradies in Zürich, waren zu Ende. Vielleicht wäre ich glücklich geblieben, hätte sie mich nicht fortgerissen. Es ist aber wahr, [...] daß ich, wie der früheste Mensch, durch die Vertreibung aus dem Paradies erst entstand. (GZ 319)¹⁰

Das Sprechen, das in der ersten Szene mit einem Verbot belegt wird, hat sich die Mutter im der letzten Szene angeeignet. Es ist ein Sprechen, das trennt, unterscheidet. Würde in der ersten Szene das Kind sprechen, so würde es die Zusammenkünfte des Liebhabers mit dem Kindermädchen verraten, damit sich als ausgeschlossen definieren und die Vereinigung der Liebenden unmöglich machen.

Für die Lebensgeschichte wird wesentlich, daß an der Sprache noch ein zweiter, strukturell gegenläufiger Aspekt freigelegt wird. Im Kapitel »Wölfe und Werwölfe« erzählen bulgarische Bauernmädchen Schreckensmärchen, verschaffen dem beschriebenen Ich dabei aber die Erfahrung wohligen Umfangenseins als ein Aufgehoben-Sein der Grenze zwischen den Körpern:

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

⁹ Dieser Ansatz leitet auch die Untersuchung von Waltraud Wiethölter (»Sprechen — Lesen — Schreiben. Zur Funktion von Sprache und Schrift in Canettis Autobiographie«, *DVJS*, 64, 1990, S. 149-171), die allerdings zu anderen Schlüssen gelangt (es sei Canetti nicht gelungen, sich aus der Mutter/sprach/lichen Umklammerung zu lösen und diese Muttersprache seinen eigenen Bedürfnissen dienstbar zu machen [a. a. O., S. 169]). Weitere Forschungen zu Canettis Autobiographie s. Gesamtbibliographie von Jutta Perisson-Waldmueller, in: »Hommage à Elias Canetti«, *Austriaca*, 11 (1980), S. 175-186. Hervorgehoben seien: Heinz Lüdde, »Lesarten der Selbstdarstellung. Zu einem autobiographischen Text von Elias Canetti«, in *Kultur-Analysen. Psychoanalytische Studien zur Kultur*, hg. von Alfred Lorenzer, (1986), S. 375-396; Friederike Eigler, *Das autobiographische Werk von Elias Canetti* (Tübingen, 1988).

¹⁰ Zitate Canettis werden im Text nachgewiesen, wobei folgende Siglen verwendet werden: GZ: *Die Gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend* (Frankfurt, 1979); FO: *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931* (Frankfurt, 1982); MuM: *Masse und Macht* (Frankfurt, 1980).

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)

Die bulgarisch erzählten Märchen aber, so fügt das schreibende Ich in einer längeren Sprachreflexion an, hätten sich ohne sein Zutun ins Deutsche übersetzt. Sie seien ihm in aller Frische gegenwärtig, aber nicht in der Sprache, in der es sie gehört haben mußte. Wesentlich am Sprechen war offenbar nicht das Wort (das sprachliche Zeichen in seiner Differenzqualität, insofern es sich von anderen Zeichen, damit auch von einer anderen Sprache, unterscheidet), sondern die körperliche Gemeinschaftserfahrung, die es vermittelt hat, also der sinnliche/physische Aspekt des Sprechens, abgelöst, unabhängig von der Bedeutung, dem geistigen Aspekt. Die dyadische Geborgenheitserfahrung ist an den physischen Aspekt der Sprache gebunden, der sich dem Körper des Sprechenden verdankt, mithin diesen präsent hält. Das mag erklären, daß sich Canetti zeitlebens mit diesem Aspekt intensiv befaßt hat, bis hin zu seiner Theorie der »akustischen Maske« (nach der Wortwahl, Sprechmelodie, Sprechrhythmus einen Sprechenden vollkommen charakterisieren, wobei man von der Bedeutung des jeweils Gesagten absehen könne)¹¹. Schon die dyadische Gemeinschaftserfahrung also und nicht, wie zu erwarten, erst deren Erschütterung durch Hinzutreten eines verneinenden Dritten, verknüpft Canetti mit Sprache, allerdings eingeschränkt auf deren physisch-körperhaften Aspekt¹². Diesem wird der geistige, Bedeutung generierende Aspekt der Sprache gegenübergestellt, dessen Prinzip Trennung und Unterscheidung ist und als solches das Feld der Ich-Bildung.

Das Kapitel »Zaubersprache« legt am physischen Aspekt der Sprache neue Züge frei. Die Sprache dyadischer Gemeinschaft tritt — und hier hält die Autobiographie eine folgenschwere Entdeckung bereit — primär aus der Perspektive des Entzugs an das Ich heran, in der Liebes-Sprache der Eltern, von der das Kind ausgeschlossen ist:

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)

Das Kind antwortet auf den Ausschluß mit der Strategie, Sätze ganz 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, Verbin-

¹¹ Von Canetti erstmals erläutert in einem Artikel des »Sonntag« (Beilage des »Wiener Tag«) vom 18. 4. 1937; zitiert in Herbert G. Göpfert (Hg.), *Canetti lesen. Erfahrungen mit seinen Büchern* (München, 1975), S. 54f.

¹² Als Feld durchaus schon der Zeichenproduktion bestimmt Julia Kristeva diese Phase: das »Semiotische« in Abgrenzung zum »Symbolischen«; Julia Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache* (dt. Frankfurt, 1978).

dung mit der Mutter, zugleich schließt es Dritte aus. Erfahrungen solchen Ausgeschlossen-Seins und Versuche, es rückgängig zu machen, sind die Brennpunkte der Autobiographie. Das Kind entdeckt, daß es durch perfektes Nachahmen des Tonfalls der Liebesprache, etwa der Weise, in der der Vater die Mutter ruft, sich in diese Spracheinheit einschleichen, die Position dessen, der das Kind ausschließt, usurpieren kann (GZ 33).

Das Kapitel »Kreuzottern und Buchstaben« stellt erstmals beide Aspekte der Sprache nebeneinander, allerdings ohne sie zu verknüpfen. Der Vater erzählt Geschichten, daß er als Junge bei Bauern, die unter einer Schlangenplage litten, Kreuzottern gegen Geld gefangen und getötet habe. Für einen Sack mit toten Kreuzottern habe er zwei Kreuzer erhalten¹³. Das Leben muß mithin ausgetrieben sein, damit ein Zeichen — Geld als universales Zeichen — an seine Stelle treten kann: »tot mußten sie sein, sonst hätte man die zwei Kreuzer nicht bekommen« (GZ 35), das Kind aber hält diese Zeichenersetzung für nicht endgültig, für wieder umkehrbar: »Ich [...] wollte wissen, ob sie denn im Sack auch wirklich ganz tot wären. Ich befürchtete, daß sie sich tot stellten und plötzlich aus dem Sack hervorschössen. [...] Ich glaubte nicht, daß etwas ganz tot sein könnte« (GZ 35). Am Zeichen ist hier akzentuiert, daß es dem Prinzip der Unterscheidung und Trennung, der Ersetzung des Lebendigen aufruht. Im Fortgang des Kapitels werden dann Geschichten über den magischen Aspekt der Sprache ausgebreitet: etwa vom Vater, der die deutsche Zeitung liest und dabei eine Aura der Unnahbarkeit für alle gewinnt. Das Kind versucht, hinter das Geheimnis dieser Sprache zu gelangen und hält sich dabei ganz an das Physische: Geruch der Zeitung, Bewegung des Kopfes beim Lesen, auch die Erklärung, die der Vater gibt, ist physisch akzentuiert (»er [...] erklärte mir, daß es auf die Buchstaben ankomme, viele kleine Buchstaben, auf die er mit dem Finger klopfte« [GZ 36]). Zu den Wiener Ärzten, von denen das Kind Geschichten hört, stellt es sich vor, daß sie mit magischen Kräften begabt seien und in einer eigenen Sprache redeten, »die niemand verstand und die man erraten mußte« (GZ 37). Verstehen dieser Sprache verlangte Unterscheiden der Zeichen, so ist dieses Prinzip hier ausgesetzt. Die beiden Grund-Aspekte der Sprache erscheinen in klarer Opposition. Auf der einen Seite der Zeichenaspekt, im Prinzip der Unterscheidung gründend, anstelle des Lebendigen stehend (Bewegung von Kreuzottern zu Kreuzern); auf der anderen Seite der physische Aspekt, von auratischem, magischen Gehalt, lebenverbürgend für den, der hieran teilhat, lebenbedrohend für den Ausgeschlossenen. Diese Opposition unterminiert das nächste Kapitel.

Vom trennenden Aspekt der Sprache handelt die Laurica-Episode. Zuerst wird die inige Gemeinschaft mit Laurica beschrieben: »Ich tat, was sie wollte, sie tat,

¹³ Möglicherweise ein literarisches Zitat aus Franz Werfel, *Barbara oder die Frömmigkeit* ([Erstdruck 1929], Frankfurt, 1988), S. 86 (dort wird allerdings nicht mit der Homonymie von Kreuzottern und Kreuzer gespielt; für eine tote Kreuzotter erhält man fünf Sechser).

was ich wollte, wir liebten uns so, daß wir immer dasselbe wollten« (GZ 38). Es folgt der Verlust dieser Einheit, da Laurica sich anderem zuwendet. Sie geht zur Schule, erlernt die Schrift. Die Schrift ist das Trennende, so richtet sich auf sie das Begehren. Aber die Schrift bleibt verweigert, und das führt zum Mordanschlag. Wieder ist am Prinzip der Unterscheidung, in dem Zeichen, Sprache und Schrift gründen, Tod als letzter Gehalt herausgebracht. Dem antwortet das Tötungsverbot, mit dem das Ich der Ordnung der Gesetze unterworfen wird. Soweit wäre die Geschichte ein Paradigma der Ödipalisierung. Das schreibende Ich gibt jedoch einen Kommentar, der einen weiteren Aspekt an der Schrift freilegt, der für die Poetik dieser Autobiographie zentral wird.

Die »Mordwaffe« des Knaben wird vom schreibenden Ich in einen eigenen Verweisungszusammenhang eingerückt. Es ist das Beil des Armeniers, der beim Holzhacken traurige Lieder singt, die um seine tote kleine Schwester kreisen, und im beschriebenen Ich, das ihm zuhört, den Wunsch nach einer kleinen Schwester wecken (GZ 18):

Den Zusammenhang meiner Mordabsicht mit dem Schicksal des Armeniers erkannte niemand. Ich liebte ihn, seine traurigen Lieder und Worte. Ich liebte das Beil, mit dem er Holz hackte. (GZ 40)

Kein Signifikat eines Signifikanten ist gewiß, es wird ein Signifikat erst im Durchlaufen anderer Signifikantenketten. Worin der Bedeutungs-Aspekt der Sprache (des Zeichens/der Schrift) gründet, das Prinzip der Trennung und Unterscheidung, das ermöglicht auch die Vervielfältigung von Bedeutung, die Morddrohung in Liebeserklärung wandelt. Solche Bildverweisungssysteme aber, die Bedeutung vervielfältigen bis zum Aufscheinen eines Gegensinn, schafft das Erzählen.

Die symbolische Ordnung, die Laurica mit dem Nein einführt, das das euphorische Glück der dyadischen Gemeinschaft aufbricht¹⁴ (Schrift für Laurica stehen läßt), hält die Chance bereit, Mord-Rede in Liebes-Sprache zu verwandeln. Umgekehrt wird am Wiedereintauchen in die Erfahrung dyadischer Gemeinschaft, die der physische Aspekt des Zeichens vermittelt, ein gegenläufiger, tödlicher Gehalt für den betont, der aus dieser Gemeinschaft ausgeschlossen wird. Der zweite Band der Autobiographie gibt hierfür ein eindringliches Beispiel. Die Gespräche mit der Studienkollegin Eva Reichmann sind nicht nur Umarmungen — »Unsere Sätze verwickelten sich ineinander wie Haare, Stunden um Stunden dauerten die Umarmungen unserer Worte« (FO 177) —, sondern schließen auch aus: Backenroth, den mit mythischer Aura umgebenen galizischen

¹⁴ Im Sinne von Jaques Lacan, »Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse«, in J.L., *Schriften I*, ausgew. u. übers. von Norbert Haas (Olten, 1973), S. 71-169.

Juden, der das beschriebene Ich an Bilder des jungen Jesus erinnert (FO 178) und der sich als der Ausgeschlossene, so die Deutung des schreibenden Ich (FO 181), eines Tages umbringt. Für das Wort, das nicht in seinem unterscheidenden geistigen, sondern in seinem physischen Aspekt gebraucht wird, als Körper, der offen ist für die Berührung mit anderen Körpern, für dieses Wort bzw. für die Liebessprache, der es Raum gibt, ist hier eine beunruhigende Bedingung benannt. Ermöglicht wird es offenbar durch Verrat am Dritten, den es ausschließt und der es doch hält — in der latenten Ich-Auflösung, die die Liebessprache als Rückkehr in Ungeschiedenheit impliziert —, um dabei selbst zum Opfer zu werden. So ist an beiden Sprachaspekten, die die Autobiographie gegenüberstellt, ein Gegensinn herausgearbeitet.

Das Wort im unterscheidenden, Bedeutung produzierenden, also geistigen Aspekt gründet im Nein des Dritten, der als Machthaber für »Tod« steht (vgl. MuM 249 ff.). Dies Wort vermag aus sich selbst Öffnungen zu einem Gegensinn zu schaffen (indem es sein Prinzip der Unterscheidung zur Vervielfältigung von Zeichenverweisungen einsetzt). Demgegenüber produziert das Wort im physischen Aspekt, die Liebessprache als Wiederbeleben dyadischer Glückserfahrung (die mit Prinzip »Ungeschiedenheit« auf Canettis Masse-Verständnis verweist) keinen Gegensinn, sondern setzt einen solchen voraus. Der ausgeschlossene Dritte, der das Wiedereintreten in diese Sprache ermöglicht und hält, wird von den Sprechern dieser Sprache geopfert. Das spielt die Autobiographie in immer neuen Variationen durch; es scheint ihr Skandalon zu sein.

Der Tod des Vaters wird auf den »Verrat« der Mutter zurückgeführt, »Liebesgespräche« in deutscher Sprache über Literatur statt mit dem Vater mit einem Reichenhaller Arzt geführt zu haben. Nach dem Tod des Vaters wird das beschriebene Ich in die Position des Sprechers dieser Liebessprache eingerückt (Kapitel »Deutsch am Genfer See«), wobei es nun nicht mehr überrascht, daß die Mutter bei der Einweisung des Kindes in die deutsche Sprache den mündlichen, also den physischen Aspekt der Sprache betont. Auf dem Hintergrund der zuvor gegebenen Begründung des Todes des Vaters bedeutet diese Umbesetzung aber nichts anderes, als diesen Tod neu zu wiederholen. Das bekräftigt eine weitere Szene, Friedhofsgespräche mit der Mutter, ausgerechnet wieder in Reichenhall. Wiederkehr pränataler Ungeschiedenheit wird beschworen, jetzt auf der Ebene des »Stoffwechsels« von Sätzen:

Wenn wir nur allein waren, ging alles, was sie dachte, sagte oder tat, wie die natürlichste Sache in mich ein. Aus den Sätzen, die sie mir zu solchen Zeiten sagte, bin ich entstanden. (GZ 149)

Diese Gespräche finden aber auf dem Friedhof statt; aus der dyadischen Sprachgemeinschaft von Mutter und Sohn sind alle anderen ausgeschlossen, gegenwärtig nur als Tote, ja es wird angedeutet, daß gerade die massive

Gegenwart des Todes (der ausgeschlossenen Dritten) das dyadische Sprechen hervorgerufen und gehalten hat.

Zu fragen bleibt, wie die Schuld durchgearbeitet¹⁵ wird, die das beschriebene Ich sich zuerkennen muß, wenn sein Eintreten in die dyadische Sprachgemeinschaft der Tod des bisherigen Platzhalters ist. Auf der Ebene des Dargestellten »sühnt« das schreibende Ich seine Schuld, indem es sich zuletzt nicht mehr aus dem Einssein mit den Sätzen der Mutter herleitet, sondern wie dargelegt aus einer Mutterrede, die trennt, die aus dem Paradies vertreibt (GZ 319), die also die Position des negierenden Dritten innehat. Auf der Ebene der Darstellung aber wird der dichterischen Rede — was die Autobiographie einschließt — das Vermögen zuerkannt, von der Schuld zu entlasten. Die Mutter, so berichtet das schreibende Ich, hat immer neue Versionen vom Tod des Vaters gegeben. In jeder ihrer Erzählungen hat das beschriebene Ich sich eingerichtet, so wird es mit jeder neuen Version neu in Stücke geschlagen (GZ 71). Das schreibende Ich merkt an:

Alle Fassungen dieses Berichts hat meine Erinnerung bewahrt, ich wüßte nicht, was ich mir verlässlicher gemerkt hätte. Vielleicht kann ich sie einmal komplett niederschreiben. Es würde ein Buch daraus werden [...] (GZ 71)

Ist aber die Autobiographie nicht dieses Buch? Eine Folge immer neuer Tode des Vaters als Inversform der Geschichten des Ich, in denen dieses immer neu in dyadische Konstellationen eintritt, sie wiederbelebt und damit den Ausschluß immer neu wiederholt, der den Tod gibt? Die letzte, endgültige Version vom Tod des Vaters gibt die Mutter als Antwort auf das erste literarische Werk des Ich. Verbunden ist dies mit einer intrikaten Aneignung der dichterischen Rede des Ich durch die Mutter:

Das Buch, das sie gelesen hatte, sei Fleisch von ihrem Fleisch, sie erkenne sich in mir, so wie ich Menschen darstelle, habe sie sie immer gesehen, so, genau so, hätte sie selber schreiben wollen. Ihre Verzeihung sei nicht genug, sie beuge sich vor mir, sie anerkenne mich doppelt als ihren Sohn [...]. (GZ 74)

Die Anerkennung als Sohn (»Du bist doch mein Sohn« [GZ 86]) wurde im Kapitel »Deutsch am Genfersee« ausgesprochen, wenn es dem beschriebenen Ich gelungen war, das Deutsch der Liebessprache richtig zu sprechen; jetzt erfolgt diese Anerkennung »doppelt«: einerseits hat der Roman nach den Ausführungen der Mutter einen dyadischen Aspekt. Er ist »Fleisch von ihrem Fleisch«, d. h. mit ihrem Körper geschrieben, wie das Ich ja aus den Sätzen der Mutter besteht. So wiederholt der Roman die Liebessprache. Andererseits ist der Roman als literarischer Text dem Gesetz der symbolischen Ordnung verpflichtet. So gründet er in den Prinzipien der Unterscheidung, Trennung und Negation, die

¹⁵ Die massive Idealisierung des Vaters in dieser Autobiographie ist schon öfters bemerkt worden; Waltraud Wiethölter, a. a. O.

Bedeutung erst ermöglichen, vermag aber, wie die Laurica-Episode gezeigt hat, durch Vervielfältigen von Bedeutung den Todesgehalt des Zeichens — anstelle des Lebendigen zu stehen — auch umzukehren. Dieselbe Struktur gilt für die Autobiographie. Als Dichtung ist sie Rede mit dem Körper der Mutter und opfert damit erneut den hiervon Ausgeschlossenen; zugleich soll die dichterische Rede aber durch ihr Vermögen, Bedeutung zu vervielfältigen, den Todesgehalt des Wortes umwandeln. Diese Umwandlung bleibt dunkel. Ihre Bedingung erschließt sich aus einem Bild, das Canetti für den untergründigen Zusammenhang der beiden Aspekte der Sprachwerdung des Ich gefunden hat. So kann dies Bild als Fluchtpunkt von Canettis Schreiben gelten. Das schon erörterte Bildfeld »Kreuz« wird dabei wiederaufgenommen und mythisch erhöht.

Sein erstes literarisches Werk hat das beschriebene Ich mit ständigem Blick auf Drucke von Grünwalds Isenheimer Altar geschrieben (FO 220). Die Beschreibung dieses Bildes (siehe Abb. 1, S. 315) ist bemerkenswert einseitig:

Wovon man sich in der Wirklichkeit mit Grauen abgewandt hätte, das war im Bilde noch aufzufassen, eine Erinnerung an das Entsetzen, das die Menschen einander bereiten. [...] Was können noch die tröstlichen Täuschungen bedeuten vor dieser Wahrheit, sie ist immer gleich und sie soll vor Augen bleiben. Alles Entsetzliche, das bevorsteht, ist hier vorweggenommen. Der Finger des Johannes, ungeheuerlich, weist darauf hin: das ist es, das wird es wieder sein. Und was bedeutet das Lamm in dieser Landschaft? War dieser faulende Mensch am Kreuz das Lamm? Ist er großgewachsen und Mensch geworden, um ans Kreuz geschlagen zu werden und Lamm zu heißen? (FO 217)

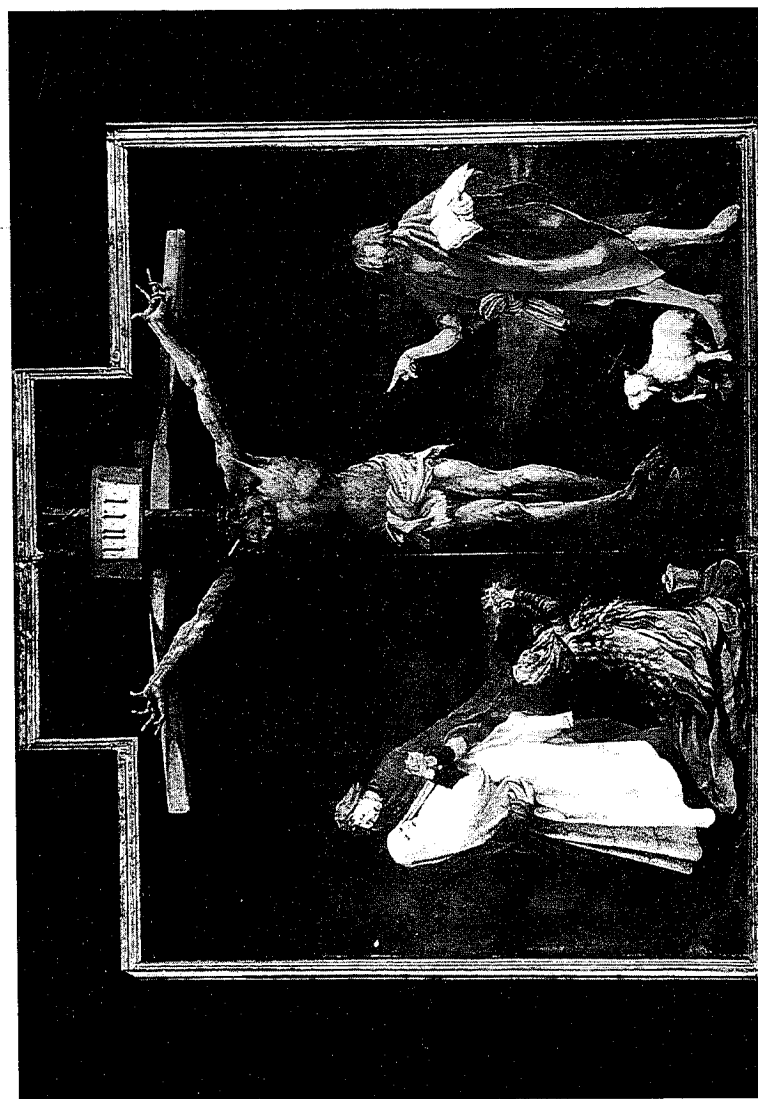
Die Kreuzigung wird isoliert und verabsolutiert. Die anderen Teile des Altars bleiben unerwähnt, z. B. die Antwort auf die Kreuzigung in der Verklärung des auferstandenen Christus. Die Deutung dieses Todes als Erlösungstat wird abgelehnt, entsprechend auch seine Einmaligkeit (»das ist es, das wird es wieder sein« [FO 217]). Übergangen wird die linke Seite des Bildes (die ohnmächtige Maria in den Armen des Lieblingsjüngers Johannes und die klagende Magdalena), zur Sprache kommt neben der Kreuzigung nur die rechte Seite mit dem Täufer Johannes, der — postiert zwischen dem Buch, das er mit dem einen Arm trägt und der Schrift in der Beuge seines anderen Armes — mit seinem ausgestreckten Finger das Geschehen be-deutet als das, was geschrieben steht. So steht das Wort in seinem Aspekt des Bedeutens für den toten Körper, wie in der früheren Geschichte das Zeichen »Kreuz« für die toten Kreuzottern stand. Analog muß sich dann auch die Anmerkung zur früheren Geschichte, der Zweifel, daß etwas ganz tot sein könnte, auf den Menschen am Kreuz übertragen lassen. Einerseits wird dies als »tröstliche Täuschung« abgewehrt (FO 217), andererseits aber legen zwei der Evangelisten eben dem hier hervorgehobenen Johannes (siehe Abb. 2, S. 316) Worte (an die Pharisäer und Sadduzäer) in den Mund, die von Verwandlung des Toten in Leben handeln (wobei die Anspielung auf »Ottern« die Verknüpfung mit der früheren Geschichte nochmals rechtfertigt):

Ihr Ottergezüchte, wer hat denn euch gewiesen, daß ihr dem künftigen Zorn entrinnen werdet? [...] Denket nur nicht, daß ihr bei euch wollt sagen: Wir haben Abraham zum Vater. Ich sage euch: Gott vermag dem Abraham aus diesen Steinen Kinder zu erwecken. (Matt. 3, 7-9, vgl. Luk. 3, 8)

Wie Johannes die Schriften im Bild als den Tod bedeutend ausweist, so hat das schreibende Ich mit der Autobiographie immer neu den Tod des Vaters bedeutet. Zu fragen bleibt, ob auch hier der Todesgehalt des Zeichens umgebogen zu werden vermag in die Verheißung von Leben. Die Schrift auf Grünewalds Bild (»illum oportet crescere, me autem minui«) ist Zitat aus dem Johannesevangelium (Joh. 3,30), dessen Eingangsverse mit dem Satz »Und das Wort ward Fleisch« (Joh. 1,14) schon eine Bewegung vom Wort zum lebendigen Körper verheißt. Unmittelbar vor dem im Bild zitierten »illum oportet [...]« aber verkündet Johannes: »Wer die Braut hat, der ist der Bräutigam; der Freund aber des Bräutigams steht und hört ihm zu und freut sich hoch über des Bräutigams Stimme« (Joh. 3,29). Das ist bei Johannes eine Anspielung auf Christus. Ist in der Autobiographie aber nicht ständig von einer anderen Braut und einem anderen Bräutigam die Rede? Deren Feld der Liebe gerade die Stimme, der physische Aspekt der Sprache ist? Und gilt hier nicht ebenso: wer die Braut hat, wer die Liebessprache mit ihr teilt, der ist der Bräutigam? Für diese Übertragung spricht, daß eine grundlegende Szene zwischen Sohn und Mutter der Autobiographie der linken Seite des Grünewald-Bildes (siehe Abb. 3, S. 317) völlig analog ist, was wohl auch erklärt, daß dieser Teil des Bildes so beharrlich verschwiegen wird. Viele Nächte hindurch hat das beschriebene Ich die über den Tod des Vaters verzweifelnde Mutter vom Selbstmord angehalten:

[...] wenn sie aufstand und sich ans Fenster stellte, sprang ich auf und stellte mich neben sie. Ich umklammerte sie mit meinen Armen, und ließ sie nicht los. [...] wäre sie zum Fenster hinausgesprungen, sie hätte mich mitziehen müssen. [...] Jahre später, wenn wir über diese Zeit sprachen, gestand sie, daß sie jedesmal überrascht war, als ich gleich neben ihr stand und sie mit meinen Armen umschlang. (GZ 45)

In eben der Weise aber hält auf der linken Seite des Grünewald-Bildes der Lieblingsjünger Johannes Maria, die der sterbende Christus einander als Sohn und Mutter bestimmt hat (»Weib, siehe, das ist dein Sohn! Danach spricht er zu dem Jünger: Siehe, das ist deine Mutter!« [Joh. 19,27]). So ist das Kind Elias nach dem Wort des anderen Johannes der Bräutigam, und eingesetzt ist diese Gemeinschaft durch den, dessen Tod sie ermöglicht. Der Finger des Johannes weist daher wahrhaft auf ein »Ungeheuerliches« (FO 217). Er bekräftigt beide Aspekte der Sprache, aus denen das schreibende Ich sich ableitet und verweist zugleich auf den verschwiegenen Zusammenhang beider in ihrem Gehalt des Todes: als Wort, das anstelle des Lebens steht, Tod bedeutet und als Wort der Liebesrede, das ermöglicht und gehalten wird vom Tod des Ausgeschlossenen, den es darum immer neu bekräftigt.



[Matthias Grünewald, Isenheimer Altar: Kreuzigung, Gesamtansicht]

Abbildung 1



[Matthias Grünewald, Isenheimer Altar: Kreuzigung, Ausschnitt]

Abbildung 2

So gibt Canettis Autobiographie, orientiert man sich an ihrer Sprachthematik, eine neue Bestimmung des Dritten der autobiographischen Rede-Konstellation (er ist der aus der Liebesrede Ausgeschlossene, der geopfert wird, den die bedeutende Rede aber zugleich vergöttlicht) und arbeitet an dieser Rede, an ihrem dyadischen wie ihrem be-deutenden Aspekt, Tod als Gehalt heraus, womit die Symbolaufgabe der Autobiographie, ohne daß dies explizit formuliert würde, verabschiedet ist. Wie aber solche Rede ihren Todesgehalt umzubiegen vermöchte in die Verheißung von Leben (als »messianische Öffnung«), wird nach dem Eingeständnis dieses Todesgehalts eine besonders drängende Frage (was erklärt, daß Canetti immer wieder beteuert, sein Schreiben sei Anschreiben gegen den Tod¹⁶). Canettis Antwort bleibt ungewiß, eine Andeutung oder Hoffnung (während Benjamin aus der allegorischen Fundierung der Autobiographie gerade diesen Umschlag entwickelt).

¹⁶ Hierzu: Bernd Witte, »Der Erzähler als Tod-Feind. Zu Canettis Autobiographie«, *Text und Kritik*, 28, 3. erw. Aufl. (1982), S. 65-72, Wolfgang Hädecke, »Die moralische Quadratur des Zirkels. Das Todesproblem im Werk Elias Canettis«, *Text und Kritik*, 28 (1982), S. 27-32.



[Matthias Grünewald, Isenheimer Altar: Kreuzigung, Ausschnitt]

Abbildung 3

Leicht nachvollziehbar ist, wie sich das schreibende Ich durch die Einschreibung in das Kreuzigungsbild von Schuld entlastet. Das Bild bekennt die Schuld: die Liebesgemeinschaft mit der Mutter-Bräut wiederholt immer neu den Tod des Ausgeschlossenen, schlägt ihn erneut ans Kreuz. Dann gewährt das Bild Entlastung, insofern der Geopferte im Bild die Liebesgemeinschaft selbst eingesetzt hat und weiter die Namensgleichheit (als Zeichenspiel) erlaubt, vom Mutter-Bräutigam Johannes zum Prediger Johannes zu wechseln, also zum Mann des Wortes, der den Geopferten zum Messias erhebt. Nur auf Umwegen deutet diese Konstellation dann auch eine Aufhebung des Todesgehaltes, in diesem Sinne eine Erlösung an. Die Spur ist in einer eigenartigen Ablenkung gelegt. Mit Blick auf Drucke des Isenheimer Altars ist das Ich zum Dichter geworden:

In diesem Zimmer habe ich sechs Jahre gewohnt und schrieb hier, sobald die Reproduktionen von Grünewald um mich hingen, die ›Blendung‹. (FO 220)

Der Roman, zu dem das Bild inspiriert hat, heißt nicht *Die Kreuzigung*, sondern *Die Blendung*, womit auf die Geschichte von Simsons Blendung angespielt wird und auf das Rembrandt-Bild zu diesem Thema, das die Autobiographie als gleichfalls aufwühlende Bilderfahrung inszeniert¹⁷. Die Aneignung des Bildes im Roman ist wahrhaft Umkehrung, sie läßt das Neue Testament im Alten ankommen. Über den Roman hinaus, der sich auf die Simson-Geschichte nur indirekt bezieht, führt die ›Ablenkung‹ von ›Kreuzigung‹ zu ›Blendung‹ zur ersten Komödie Canettis, *Hochzeit*¹⁸, in der eine der Figuren aus der Bibel unablässig die Simson-Geschichte zitiert.

Die herrschende Rede der Figuren dieser Komödie hat den Gehalt des Todes (Untergang des Ich im Amorphen der Masse, hier als hemmungslos ausgelebte Sexualgier vorgestellt, oder in Verhärtung zum — illusionären — Machthaber, beides dann noch im Horizont eines einbrechenden Weltuntergangs). Aus diesen Untergängen aber erhebt sich zuletzt ein Satz, den eine der Figuren — aufgrund eines Mißverständnisses — ausspricht und den Canetti als den »einzigsten Satz wirklicher Liebe« bezeichnet hat, um dessen willen er das Stück geschrieben habe: »Und da hat er mich auf den Altar zogen und hat mich küßt und so lieb war er«¹⁹. Canetti berichtet, daß er den Satz auf der Straße von einer alten Frau gehört habe und daß es gerade die befremdliche Präposition im Ausdruck ›auf den Altar ziehen‹ war, durch die der Satz in ihn eingedrungen sei:

der Satz hat mich nicht mehr losgelassen. Ich habe ihn nicht verstanden — er war der Frau sehr wichtig [...] Er hatte keinen Sinn, denn wenn es um ihre Eheschließung ging, — es war nicht gut denkbar, daß ihr Mann sie auf den Altar zog und da küßte; wenn es um ein anderes Erlebnis ging, konnte man nicht ganz verstehen, daß es ihr so heilig war²⁰.

Ist die befremdliche Präposition nur ein sprachlicher Fehler (als Wiener Dialekt kommt sie nicht in Frage) oder Verweis auf den Altar, wo geopfert wird? Wird damit auf die Opferung Isaaks angespielt, den Abraham *auf* den Altar zieht, um

¹⁷ Hierzu: Verf., »Das Bild und die Schriften der ›Blendung‹: Über den biblischen Grund von Canettis Schreiben«, in F. Link (Hg.), *Paradeigmata. Literarische Typologie des Alten Testaments*, 2. Teil (Berlin, 1989), S. 543-562.

¹⁸ Ausführlicher zum Verständnis dieser Komödie: Verf. *Die Komödie* (Tübingen, 1992), Kap. »Komödie der abgelenkten Wiederholung: Canettis *Hochzeit*«.

¹⁹ Elias Canetti, »Der Gegen-Satz zur Hochzeit«, in Programmheft der Züricher Inszenierung des *Hochzeit* 1969/70, zitiert nach »Elias Canetti im Gespräch mit Rudolf Hartung«, in *Selbstzeugnis. Schriftsteller im Gespräch*, hg. von Werner Koch (Frankfurt, 1971), S. 36.

²⁰ Ebd. S. 35f.

ihn zu schlachten (Gen. 22,9-10)? Wie bei Abraham geschähe dann das Wunder. Statt des Geopfert-Werdens folgte die Umarmung. Eine Abweichung in der Zeichenordnung, die unmögliche Präposition ›auf‹ den Altar ziehen, hat die Chance eröffnet, einer anderen Stimme Raum zu geben, gegen die herrschende Rede der Figuren, deren Gehalt Tod ist²¹. Diese andere Stimme verwandelt die Geschichte vom Untergang des Sündenbels in den Ausblick auf eine Liebesgemeinschaft. In solchem Fortweisen auf immer neue Zeichenfelder bringt die Autobiographie — verborgen — die Erwartung ein, daß das Opfer (auch das Opfer des Dritten in der Liebesrede) aufgehoben, das Menschenopfer durch ein Zeichen ersetzt, am Zeichen so das Moment der lebenserhaltenden Ersetzung herausgestellt werde, wie einst Gott durch solche Ersetzung des Isaak-Opfers seine Prophezeiung bewahrheitet hat, Abraham zum *Vater vieler Völker* (Gen. 17,6) zu machen. Das schreibende Ich weiß sich dem Volk dieses Bundes zugehörig, verkörpert mit seinem Leben selbst diese Prophezeiung, die Bewegung vom Todes-Wort zum Wort, das Leben verheißt. Schreiben aber, das derart die Macht des Todes bricht, feiert Canetti in *Masse und Macht* am Beispiel Stendhals als »Umkehrung des Totenopfers« (MuM 312): es ist der Fluchtpunkt seiner Autobiographie. Eben diese Umkehrung aber steht im Zentrum von Walter Benjamins poetologischen, sprechtheoretischen und literarischen Arbeiten.

Das Sprachverständnis, das Canettis Autobiographie entfaltet, kommt Benjamins Theorie der Allegorie und der ihr impliziten Theorie der Sprache²² erstaunlich nahe. Der Liebesrede als ein Sprechen jenseits des Prinzips der

²¹ Canettis Beschreibung von Rembrandts Bild *Die Blendung Simsons* — nach Canettis Aussage seine ihm wichtigste Bild-Erfahrung — hebt auf die Möglichkeit solcher anderer Stimme, die Gnade riefte, besonders ab. Auf dem Bild ist Simson ein Auge ausgestochen, der Vorgang wird sich wiederholen, das Bild hält den Augenblick dazwischen fest, und der Interpret Canetti fragt, ob Dalila Einhalt gebieten und Gnade rufen werde (vgl. FO 113f.).

²² Eine Interpretation der *Berliner Kindheit* im Horizont von Benjamins Trauerspielbuch hat vorgelegt: Heinz Joachim Drügh, »Doppelspiel. Überlegungen zu Symbol und Allegorie in Walter Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*«, Magisterarbeit an der Universität Tübingen 1991. Zum Sprachverständnis Benjamins: Winfried Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie* (Frankfurt, 1980); Ders., »Mythos und Sprache (Symbol, Allegorie)«, in Ders. *Schwelkenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos* (Frankfurt, 1986); Rodolphe Gasché, »Saturnine Vision and the Question of Difference: Reflections on Walter Benjamin's Theory of Language«, in Rainer Nägele (Hg.), *Benjamin's Ground* (Detroit, 1988), S. 83-104. Neuere Deutungen der *Berliner Kindheit*: Bernd Witte, »Bilder der Endzeit. Zu einem authentischen Text der *Berliner Kindheit* von Walter Benjamin«, *DVjS*, 58 (1984), S. 570-592, Burkhardt Lindner, »Das *Passagen-Werk*, die *Berliner Kindheit* und die Archäologie des *Jüngstvergangenen*«, in Norbert Bolz u. a. (Hg.), *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des XIX. Jahrhunderts* (München, 1984), S. 27-49, Anna Stüssi, *Erinnerung an die Zukunft. Walter Benjamins ›Berliner Kindheit um Neunzehnhundert‹* (Göttingen, 1977).

Unterscheidung, das darum nicht bedeutet, sondern ›Stoffwechsel‹ von Worten ist, entspricht Benjamins Bestimmung des Symbols in der »Erkenntniskritischen Vorrede« des Trauerspiel-Buches. Zur Debatte steht, wie von den Ideen, in denen allein Wahrheit sich verbürgt, geredet werden kann, da diese — als eine unreduzierbare Vielheit — in der Welt der Phänomene nicht gegeben sein können (I, 215)²³. Im Symbol, so Benjamin, muß eine Spur des adamistischen Namengebens aufleuchten, für das Wort und Ding noch ungeschieden waren (I, 217), während in der empirischen Welt die Worte von den Dingen abgefallen, zu Zeichen geronnen sind (vgl. I, 216). Wie Canetti aber herausarbeitet, daß an der dyadischen Sprach-Einheit immer etwas gestorben ist (der Tod des aus ihr Ausgeschlossenen), so spricht Benjamin von »falschem Schein der Totalität«, den die Allegorie, die darum à l'ordre du jour sei, auflöse (I, 352). Die Ambivalenz aber, die Canetti dem Zeichen im Aspekt des Bedeutens zuerkennt, daß einerseits sein Gehalt Trennung, Abwesenheit, der Tod des Bedeuteten ist, andererseits das damit eröffnete Spiel der Zeichenverweisung die Hoffnung auf eine Umkehrung des Todesgehaltes nährt, entwickelt Benjamin als *Antinomie des Allegorischen*. Zur allegorischen Bezugnahme führt er aus:

Jede Person, jedwedes Ding, jedes Verhältnis kann ein beliebiges anderes bedeuten. Diese Möglichkeit spricht der profanen Welt ein vernichtendes und doch gerechtes Urteil [...] Doch wird, und dem zumal, dem allegorische Schriftexegese gegenwärtig ist, ganz unverkennbar, daß jene Requisiten des Bedeutens alle mit eben ihrem Weisen auf ein anderes eine Mächtigkeit gewinnen, die den profanen Dingen inkommensurabel sie erscheinen läßt und sie in eine höhere Ebene hebt, ja heiligen kann. Demnach wird die profane Welt in allegorischer Betrachtung sowohl im Rang erhoben wie entwertet. (I, 350f.)

Gerade die Entwertung des Bedeutenden wertet es auf; die Beliebigkeit des Zeichenspiels und dessen Unabschließbarkeit bricht alle festen — falschen — Bezugnahmen zwischen Zeichen und Ding auf. In der Hand des Allegorikers

wird das Ding zu etwas anderem [...] und es wird ihm ein Schlüssel zum Bereiche verborgenen Wissens, als dessen Emblem er es verehrt. Das macht den Schriftcharakter der Allegorie. (I, 359)

Schrift ist hier ambivalent, ist nicht bloße »Buchstabenschrift« als »Kombination von Schriftatomen« (I, 351), die in »unbeteiligter Süffisanz« zum Bedeuteten (I, 342) bleibt, sondern profaniertes Zeichen, das eben hierin einen Bezug zum »Heiligen« hat. Schrift, die dies leistet, drängt — so Benjamin — zu Komplexen (d. h. sich zu verdichten), zur Hieroglyphe, zum Bild (I, 351). Die schwierige Einheit von Entwertung und Aufwertung des Zeichens²⁴ in der allegorischen

²³ Zitate Benjamins werden im Text nach folgender Ausgabe nachgewiesen (römische Ziffer: Bandzahl, arabische Ziffer: Seitenzahl): Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde. (Frankfurt, 1974-89).

Bezugnahme läßt sich — folgt man dem häufigen Verweis des Trauerspiel-Buches auf den Neukantianismus — analog zum fragilen Bezug des Schönen zur Idee bestimmen, wie ihn Kant in der *Kritik der Urteilskraft* erläutert. Für Kant kann die begriffliche Unausschöpflichkeit des Schönen entstehen für die anschauungsmäßige Undarstellbarkeit der sittlichen Idee, die Unerfülltheit im Begriff vertritt dann die Unerfülltheit in der Anschauung²⁵. Analog erscheint bei Benjamin das unaufhebbare Verfehlen des Bedeuteten in der Hieroglyphe, dem allegorischen Bild, als einzig mögliche Vertretung. ›Vergegenwärtigung‹ der in der Erscheinung nie zu fassenden Idee. Die eine Unerfülltheit steht auch hier für die andere, darin wahrt der allegorische Bezug eine nicht falsche Verbindung mit der Idee.

Hat Canettis Autobiographie die Symbolaufgabe implizit verabschiedet, so ist Benjamins *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* der Allegorie (i. S. des Trauerspielbuches) umfassend verpflichtet. Das zeigt schon die Organisation des Gegenstandes. Es wird nicht eine Lebenszeit in historisch-chronologischer Abfolge erzählt, nicht Ganzheiten interessieren, sei es die einer Lebenszeit, sei es die von Personen. Der Blick geht auf Einzelnes, das aus dem Lebens- und Erfahrungskontinuum herausgebrochen ist, als ›Bruchstück‹, das aber nicht (wie die Anekdote) das Ganze wie in einem Brennpunkt versammelt, sondern an dem der Prozeß, von *anderem zu reden* (allegorein), unabschließbar auf anderes zu verweisen, in Gang kommt. Das nennt die Vorrede der Fassung letzter Hand »Bilder«, die in die »Tiefe der Erfahrung« führen (LH 385)²⁶; Nebensächliches, Abseitiges, eine bestimmte Geste, Namen, verdrehte Worte, es erscheint verdichtet zu Hieroglyphen, die der »allegorische Tiefblick« verwandelt in »erregende Schrift« (I, 352). Diese Bilder, so die Vorrede, präformierten geschichtliche Erfahrung:

In diesen wenigstens, hoffe ich, ist es wohl zu merken, wie sehr der, von dem hier die Rede ist, später der Geborgenheit entriet, die seiner Kindheit beschieden gewesen war. (LH 385)

²⁴ In anderen Zusammenhängen gehen auf diese gegenläufige Bewegung ein: Jürgen Nieraad, »Walter Benjamins Glück im Untergang. Zum Verhältnis von Messianischem und Profanem«, *The German Quarterly*, 63 (1990), S. 222-232; Winfried Menninghaus, »Walter Benjamins Metamorphosen der Bilderlosigkeit«, in: Siegfried Unseld u. a., *Für Walter Benjamin* (Frankfurt, 1992), S. 170-182.

²⁵ KdU § 59: »Von der Schönheit als Symbol der Sittlichkeit«. Platons Gleichsetzung von Wahrheit und Schönheit wird demgegenüber als »längst brüchig geworden« (I, 210 ff.) abgewiesen. Ausführlicher zu Kants Bestimmung des Schönen: Manfred Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik* (Frankfurt, 1989).

²⁶ Zur Unterscheidung der verschiedenen Fassungen der *Berliner Kindheit* werden folgende Siglen verwendet: BK: die von Theodor W. Adorno besorgte Fassung (erstmalig ersch. 1950), abgedruckt in Bd. IV der *Gesammelten Schriften*; LH: Fassung letzter Hand (Typoskript aus dem Nachlaß Georges Batailles), abgedruckt in Bd. VII der *Gesammelten Schriften*; zur Entstehungsgeschichte und den verschiedenen Fassungen des Textes: Bernd Witte, *Berliner Kindheit*, a. a. O.

Die Bilder enthalten also nicht symbolisch die »ganze Kindheit«, sie verweisen vielmehr immer auf anderes, sie haben ihre Idee (»Geborgenheit«) nicht bei sich, sondern das Wissen um deren Verlust: sie lassen »Unvollendung und Gebrochenheit der sinnlichen, der schönen Physis [...] gewahren« (I, 352). Gegenstand der Autobiographie sind also Bilder, die sich dem allegorischen Tiefblick (des Schreibenden wie des Lesenden) verwandeln in vieldeutige Schrift. Die Behandlung des Gegenstandes aber geschieht um der *Antinomien des Allegorischen* willen, d. h. um des verborgenen Bezugs willen von Entwertung, Entstellung des bloß Bedeutenden zum »Heiligen«, der Geborgenheit, in der das entstellte Leben zurechtgestellt wäre (II, 432). Das letzte Stück der *Berliner Kindheit* hebt diese Antinomie — auch als Leseanweisung — nochmals besonders hervor, im Rekurs auf das »bucklichte Männlein« des Kinderliedes. Das »bucklicht Männlein« wird als Instanz gedeutet, die »von jedwedem Ding«, an das das Kind kommt, »den Halbpart des Vergessens« eintreibt (BK 303):

Wo es erschien, da hatte ich das Nachsehn. Ein Nachsehn, dem die Dinge sich entzogen, bis aus dem Garten übers Jahr ein Gärtlein, ein Kämmerlein aus meiner Kammer und ein Bänklein aus der Bank geworden war. (BK 303)

Dies Männlein, so Benjamin in seinem Kafka-Essay, ist der »Insasse des entstellten Lebens« (II, 432), Entstellung aber ist »die Form, die die Dinge in der Vergessenheit annehmen« (II, 431). Das Kind der Autobiographie aber hat — im Unterschied zu dem des Liedes — das Männlein nie gesehen (BK 304), mithin weiß es nicht, daß seine Kindheits-Geborgenheit schon Aufenthalt im Entstellten ist, Entzogensein von Ganzheit, ein »Scherbenhaufen« (BK 303), so daß nichts bei sich ist, eines immer auf anderes verweist, der Garten zum Gärtlein wird usw. Das Männlein jedoch hat immer das Ich gesehen, das beschriebene der Kindheit wie das schreibende, was nochmals besagt, daß die »Bilder« der Autobiographie Hieroglyphen sind, komplexe Zeichen, die nicht bei sich führen, worauf sie verweisen. Diesem Männlein aber ist das letzte Wort der Autobiographie in den Mund gelegt, ein Wort, das sich an das beschriebene Ich der Kindheit richtet, aber vernommen wird vom schreibenden Ich der Jetztzeit, so daß das Wort den Adressaten, der es zu erfüllen vermöchte, nie erreichen kann: »Liebes Kindlein, ach, ich bitt, /bet fürs bucklicht Männlein mit« (BK 304). Das Be-deuten der Bilder steht nicht »in unbeteiligter Süffisanz« (I, 342) zum Bedeuteten, sondern will Gebet sein und muß sich daher an das Kind wenden, für das der Glaube noch nicht ein Sprung über einen Abgrund ist. Dies Kind existiert aber nur im gebrochenen Entwurf des jetzt Schreibenden, der als Allegoriker sich in den »Abgrund zwischen bildlichem Sein und Bedeuten« versenkt (I, 342), so daß das erlösende Gebet nur gesprochen werden könnte, wenn es dem Schreibenden gelänge, in sein Bild einzutreten (so der Schluß des Kapitels »Mummerehlen« in der früheren Fassung [BK 262f.]). Derart gebrochen vollzieht die *Berliner Kindheit* ihre Umkehrung des Blicks, ihre messianische Öffnung der Autobiogra-

phie. Denn das Männlein, so sagt der Kafka-Essay (um das Spiel des Bedeutens i. S. der Allegorie fortzuführen),

wird verschwinden, wenn der Messias kommt, von dem ein großer Rabbi gesagt hat, daß er nicht mit Gewalt die Welt verändern wolle, sondern nur um ein Geringes sie zurechtstellen werde (II, 432).

Wie die Autobiographie diesen Umschlag vom allegorischen Versenken in das Entstellte zur messianischen Erwartung zu leisten versucht, sei am Kapitel »Mummerehlen« erläutert. Das Kind, dem das Wort »Muhme« fremd ist, mißverstehet im Kinderlied »Muhme Rehlen« als »Mummerehlen«:

Das Verschen ist entstellt; doch hat die ganze entstellte Welt der Kindheit darin Platz (LH 417).

Das Kind »mummt« sich in das Entstellte, das sich als solches auflädt, seinen Sinn nicht bei sich hat, immer weiter auf anderes verweist:

Beizeiten lernte ich es, in die Worte, die eigentlich Wolken waren, mich zu mummen (LH 417)²⁷.

Was die »Mummerehlen« zu erzählen hat, erfährt das Kind nicht:

Sie was das Stumme, Lockere, Flockige, das gleich dem Schneegestöber in den kleinen Glaskugeln sich im Kern der Dinge wölkt. Manchmal wurde ich darin umgetrieben. Das war, wenn ich beim Tuschen saß. (BK 262)

Beim Tuschen aber, so weiß ein anderer Text, geschieht ein Eingehen in die Dinge, statt allegorischem Verweisen symbolische Verschmelzung, was als Zeugungsakt beschrieben wird (»wo die Dinge mir ihren Schoß aufboten, sobald ich sie in einer feuchten Wolke überkam« [LH 424]), allerdings wieder um den Preis einer Entstellung, hier: einer metonymischen Verschiebung, daß das Kind selbst zur Farbe, zum Wort als Wolke geworden ist. So verspricht die Mummerehlen, aber als entstelltes Wort, Vermummung und Wolke, Ungeschiedenheit von bildlichem Sein und Bedeuten (I, 342) von Zeichen und Idee. Der Bezug bleibt allegorisch:

Die Mummerehlen war noch schwerer aufzutreiben. Lange stand mir das Rautenmuster für sie ein, das auf dem Teller in einem Dunst von Graupen oder von Sago schwamm. Ich löffelte mich langsam darauf zu. (LH 417f.)

So ist das Wort schon von der »allegorischen Intuition« getroffen, über deren Wirkung das Trauerspiel-Buch weiß:

²⁷ Zum Bildfeld »Wort/Wolke«: Werner Hamacher, »The Word *Wolke* — If It Is One«, in: Rainer Nägele, *Benjamin's Ground*, a. a. O.

Der falsche Schein der Totalität geht aus. Denn das Eidos verlischt, das Gleichnis geht ein, der Kosmos darinnen vertrocknet. In den dürren rebus, die bleiben, liegt Einsicht, die noch dem verworrenen Grübler greifbar ist. (I, 352)

Die Mummerehlen vertraut dem ins entstellte Wort gemummten Kind nichts an:

Sie hatte vielleicht fast keine Stimme. Ihr Blick fiel aus den unentschlossenen Flocken des ersten Schnees. Hätte er mich ein einziges Mal getroffen, so wäre ich mein Lebtag getrost geblieben. (LH 418)

Das Entstellte verweist immer auf ein anderes weiter; jetzt auf das Bild des Schneegestöbers, das selbst wieder in der *Berliner Kindheit* weiterverweist auf Letterngestöber. Das »Schneegestöber« erzählt im Kapitel »Knabenbücher« dem Kind lautlos:

Was es erzählte, hatte ich zwar nie genau erfassen können [...] Nun aber war der Augenblick gekommen, im Gestöber der Lettern den Geschichten nachzugehen, die sich am Fenster mit entzogen hatten. (LH 396)

Aber diese Geschichten führen nur wieder zu anderen, zu Büchern, die nur im Traum gesehen werden: »Eins aufzuschlagen, hätte mich mitten in den Schoß geführt, in dem ein wechselnder und trüber Text sich wölkte, der von Farben schwanger war« (LH 397). Nur so, im vergeblichen Wunsch, im Flockengestöber / Letterngestöber die Geschichte zu fassen, die nicht wieder auf andere verwies, sondern ihren Sinn bei sich hätte, nur in solchem über viele Geschichten verzweigten Irrealis öffnet sich das »Mummerehlen«-Kapitel auf die »Tröstung«, die das entstellte Leben zurechtstellen würde.

Das Kapitel »Lesekasten« (nicht in die Fassung letzter Hand aufgenommen) faßt diesen Moment, da das Entstellte, bloß Be-deutende, auf anderes Verweisen-de in Kontakt ist mit der Erlösung in einer Geste, dem Griff, mit der die Hand, die das Lesen bzw. Schreiben noch nicht beherrscht, die Lettern in die Leisten des Lesekastens schob (BK 267). Die Hand ist noch keine Schreibhand, sie ist noch ausgeschlossen von der rechten Ordnung der Buchstaben im Wort, die als *Orden* bezeichnet wird, dessen *Ordensschwestern* die Buchstaben sind. So ist die Hand ausgeschlossen vom »Gnadenstand« (BK 267), aber der wäre, Lesen und Schreiben zu beherrschen, also erwachsen zu sein, die Bedeutungen zu wissen. Es wäre das Fixiert-Sein im Entstellten. Und wer lesen gelernt hat, kann das Ungeschickt-Sein im Umgang mit den Lettern, das diese erst zu Verheißungen eines Gnadenstandes erhebt, nicht mehr zurückrufen, d. i. den Augenblick, da das Kind, in die entstellten Worte sich mummend, der »ganzen Kindheit« (BK 267), der Kindheit als einer Ganzen, am nächsten war.

So ist auch deutlich, wer hier als der Dritte im autobiographischen Über-sich-Reden erkannt ist. Es ist die Instanz, die für Fortschritt steht, für Erwachsen-

Ich-Werden. Ihr Prinzip der Unterscheidung und Negation eröffnet und bannt in das entstellte Leben, in dem alles nur ist, um ein anderes zu be-deuten. Das ist die Position des »Engels der Geschichte«²⁸. Was dieser sieht, sind Scherben, »Trümmer auf Trümmer gehäuft« (I, 697): Bruchstücke also, die dem Allegoriker Inzitant sind des Spiels der Bedeutungen. Am Eingreifen, am Zusammen-Fügen des Zerschlagenen wird der Engel gehindert durch »einen Sturm [...] vom Paradies her« (I, 697 f.). Nur in diesem Sturm, der die Erlösung verstellt, hat der ins allegorische Bedeuten des Entstellten Gefangene den Bezug zum Paradies. Es folgt die Deutung: »Das, was wir Fortschritt nennen, ist dieser Sturm« (I, 698). Der Sturm vom Paradies hält als Fortschritt im entstellten Leben, bannt in die allegorische Verweisung, hindert das messianische Zurecht-Stellen der Welt, und doch ist eben dieses ein Sturm vom *Paradies* als der einzige untergründige Kontakt zu diesem, die messianische Öffnung. Ist derart der »Engel der Geschichte« der Dritte, der das autobiographische Über-sich-Reden ernötigt und hält, so variiert diese Schreibsituation nur das Paradox, das schon der *Wahlver-wandtschaften*-Essay ausgeführt und zuletzt in dem wahrhaft hieroglyphischen Satz wieder zusammengezogen hat: »Nur um der Hoffnungslosen willen ist uns die Hoffnung gegeben« (III, 147)²⁹.

²⁸ *Über den Begriff der Geschichte* (Geschichtsphilosophische Thesen, These IX). Hierzu: Gershom Scholem, »Walter Benjamin und sein Engel«, in Siegfried Unseld (Hg.), *Zur Aktualität Walter Benjamins* (Frankfurt, 1972) S. 87-138 und: Peter Bulthaupt (Hg.), *Materialien zu Benjamins Thesen »Über den Begriff der Geschichte«* (Frankfurt, 1975).

²⁹ Wahl-Verwandtschaft selbst mag dabei den fragilen Bezug über Kreuz mit zu Gehör bringen, als welcher im Rekurs auf Kant der Bezug der wesensmäßigen Unerfülltheit allegorischen Bedeutens (Abgrund zwischen bildlichem Sein und Bedeutetem) zur wesensmäßigen Unerfüllbarkeit der Idee in der Anschauung vorgestellt wurde.