

Ein Zerrspiegel zwischenmenschlicher Beziehungen in den Dramen Elias Canettis

*Dichter ist, wer Figuren erfindet, die ihm
niemand glaubt und die doch keiner
vergißt.*¹

I. Einleitung

Es ist Josef Donnerberg beizustimmen, wenn er in seiner Studie zu Canettis Drama *Hochzeit* feststellt, „[...] daß es in diesem Drama weder eine Geschichte (Story) noch eine Handlung im Sinn einer zielgerichteten, absichtsvollen Aktivität zur Veränderung einer Situation gibt, [...]“.² Das trifft aber nicht nur für die *Hochzeit*, sondern auf alle drei Dramen Canettis zu. Wie baut er dann aber die in den Dramen dargestellten eigenartigen und verstellten Welten auf?

Die vorliegende Arbeit versucht, diese Frage zu beantworten. Die erschaffenen Welten gehen jeweils mit Canettis Worten von einem *besonderen Grundeinfall* aus, der die anscheinend gegebene Ordnung zerstört und neue Relationen aufstellt. Im ersten Schritt werden die Einfälle in diesen Stücken experimenteller Natur gezeigt, durch die die neuen Gegen-Welten entstehen, und die die bestehenden Vernetzungen verändern. Als zweites gilt es, den Begriff der sogenannten *Akustische(n) Maske* als stilistisches Mittel zu untersuchen, durch die diese neue Art der Darstellung unterstützt wird.

Canettis dramatisches Werk besteht aus drei Stücken, aus der *Hochzeit*, der *Komödie der Eitelkeit* und *Die Befristeten*. Die ersten beiden, gleich nacheinander 1931/32 beziehungsweise 1933/34 entstanden, zählen zu den frühen Bühnenwerken Canettis, denen dann 1952 das dritte folgt. Obwohl eine zeitliche Distanz zwischen den frühen Stücken und *Die Befristeten* besteht, bildet Canettis dramatisches Werk meines Erachtens trotzdem ein homogenes Ganzes. Wie schon erwähnt, baut er alle drei Stücke von einem Einfall ausgehend

¹ Elias Canetti, *Die Fliegenpein. Aufzeichnungen*, Frankfurt am Main 1995, S. 36.

² Josef Donnerberg, „Elias Canettis Drama „Hochzeit“ (1932). - Probleme der Analyse und Interpretation“, in: Walter Weiss und Eduard Beutner (Hg.), *Literatur und Sprache im Österreich der Zwischenkriegszeit. Polnisch-österreichisches Germanisten-Symposium 1983 in Salzburg*, Stuttgart 1985 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 163), S. 87-109, hier S. 93.

auf und verwendet die *Akustische Maske* als stilistisches Mittel.

II. Einfälle als Katalysatoren von Ereignissen

Nachdem wir im ersten Drama *Hochzeit* im aus fünf Bildern bestehenden Vorspiel und dann im Hauptteil die Figuren und ihre Beziehungen zueinander kennenlernen, kommen wir zum Wendepunkt. Aus einem Spiel wird Ernst. Die Frage des Idealisten Horch, was die Anwesenden für ihr Liebstes tun würden, wenn zum Beispiel das Haus zusammenstürzen würde, beantworten alle, manche jedoch erst nach kurzem Zögern. Niemand ahnt aber, daß er schon in einigen Minuten zu seiner Antwort wirklich stehen wird müssen. Denn die in Gedanken durchgespielte Situation wird wahr, das Haus beginnt zu beben.

Es gibt also drei Vernetzungen von Beziehungen; zuerst vor dem Spiel, zweitens in den Äußerungen während des Spiels und drittens in der Erdbebensituation. Warum diese miteinander nicht übereinstimmen, ist aus den Dialogen eindeutig zu sehen. Darauf komme ich noch bei der Behandlung der *Akustischen Maske* zurück.

In der *Komödie der Eitelkeit* passiert das verblüffende Ereignis gleich zu Beginn. Laut einer Verordnung wird das Photographieren von Menschen, sowie das Anfertigen von Porträts verboten und alle Spiegel, Photographien, Bildnisse werden vernichtet. Damit will die Regierung die Eitelkeit der Menschen bekämpfen, heißt es in der offiziellen Begründung. Wer gegen den Willen der Regierung handelt, wird bestraft. Die Figuren stehen der neuen Situation ratlos gegenüber, aber es passiert, was zu erwarten ist; sie fügen sich den Anordnungen. Es entsteht eine Welt, in der sich mit der Zeit niemand über sein eigenes Aussehen im Klaren ist. Jeder sieht die anderen, aber sich selbst darf er nicht erblicken, das heißt sich nicht wiedererkennen beziehungsweise kennenlernen. Das Ich-Bewußtsein wird vernichtet, die Erkenntnis von sich selbst unmöglich gemacht. Auf der einen Seite hat diese Welt für den einzelnen kein Origo mehr, auf der anderen Seite aber will dieses System sich ohne Individuen aufbauen, das heißt, daß Uniformiertsein erwünscht ist. Von der Modifikation des Verhaltens der Einzelnen ausgehend, werden auch die Beziehungen zwischen ihnen verändert. Ohne den Einzelnen zerfällt aber das schon existierende Beziehungsnetz.

Im gegebenen Fall lassen sich die folgenden Phasen ermitteln: Erstens gibt es die Gesellschaft vor den Anordnungen, die aber nur am Rande, vor allem in der Erinnerung

einiger Figuren vorkommt, aber nicht dargestellt wird. Die ausführliche Erörterung wäre wohl überflüssig, denn die Situation ist die natürliche und sie ist allgemein bekannt. Dann kommt die Verkehrung durch die Anordnungen. Canetti läßt den Rezipienten die Verschlechterung der Lage, die Klimax der vom Ich-Verlust hervorgerufenen Spannung spüren. Der Weigerung unmittelbar nach der Verkündung der Anordnungen folgt die Phase des sich Abfindens, die aber keinesfalls Akzeptanz bedeutet. Schließlich geraten die Figuren in eine Verzweiflung, die sie unter anderem zu „Spiegelbordellen“ führt.

Auch im Drama *Die Befristeten* ist dieselbe Verwandlung im Verhalten der Figuren nachvollziehen. Das Stück beginnt mit einem Dialog, wo eine Figur einer anderen von unerhörten Erzählungen von Augenzeugen berichtet: Jemand, der Peter Paul hieß, hatte einen Unfall und ist gestorben. Die Geschichte selbst müßte in einer herkömmlichen Gesellschaft nicht unbedingt für Aufsehen sorgen. Aber in der Welt der Befristeten wird sie überhaupt nicht zu fassen sein, denn hier weiß ein jeder, wann *sein Augenblick* kommt, also wann er sterben wird. Außerdem haben die Menschen keinen individuellen Namen, sie sind entweder mit Zahlen bezeichnet, die darauf hindeuten, wie lange sie leben werden, oder aber sie haben allgemeine Bezeichnungen für Namen wie zum Beispiel Frau, Mann, Junge.

Als Ausgangspunkt haben wir also eine Welt, in der die Hierarchie durch die Lebenserwartung der Einzelnen bestimmt wird, und an der nichts zu ändern ist. An der Spitze der gesellschaftlichen Pyramide steht der Kapselan, er öffnet beziehungsweise schließt die Kapseln, die das Geburtsdatum enthalten. Logischerweise sind diejenigen in einer beneidenswerten Lage, die mit einem höheren Lebensalter rechnen können.

Der Wendepunkt tritt ein, als ein Mitglied dieser Gesellschaft, der Fünfzig heißt, vor seinem annähernden fünfzigsten Geburtstag, der gleichzeitig *sein Augenblick*, wie der Tod genannt wird, sein soll, einen groben Normverstoß begeht, indem er nämlich seine Kapsel öffnet. Er dringt damit in den bisherigen Kompetenzbereich des Kapselans ein, rebelliert also gegen den Machthaber und stellt damit die Legitimität der bestehenden Ordnung in Frage. Seine Tat wird aber gleichzeitig dadurch gerechtfertigt, daß die Kapsel leer ist, also kein Datum enthält. Das heißt, die Gesellschaft ist einer Lüge zum Opfer gefallen. Das feste Todesdatum kann nicht mehr das Leben der Figuren, die Beziehungen zueinander bestimmen. In dieser neuen Situation, wo die Gewißheit des Sterbedatums Taten nicht mehr rechtfertigt, tragen die Figuren eine größere Verantwortung, einerseits für sich selbst, andererseits in den Beziehungen zu den anderen.

Canettis Einfälle bedeuten also immer den großen Schritt zu einer überraschenden Verwandlung der herkömmlichen Situation und tragen zur Verkehrung der vorhandenen Verhältnisse bei. Sie bringen Bewegung in die Geschehnisse, und fungieren somit als Katalysatoren. Um den Einfall herum strukturieren sich die Szenen, wie verschiedene Bilder.

Bei der Verwandlung wird den Figuren keine Rolle zugeteilt, sie tragen keine Entwicklung in sich. Canetti schreibt darüber in einer seiner Aufzeichnungen 1942:

Es wird mir langsam klar, daß ich im Drama etwas verwirklichen wollte, was aus der Musik stammt. Ich habe Konstellationen von Figuren wie Themen behandelt. Der Hauptwiderstand, den ich gegen die »Entwicklung« von Charakteren empfand (so als wären sie wirkliche, lebende Menschen), erinnert daran, daß auch in der Musik die Instrumente gegeben sind. Sobald man sich einmal für dieses oder jenes Instrument entschieden hat, hält man daran fest, man kann es nicht, während ein Werk abläuft, in ein anderes Instrument umbauen. Etwas von der schönen Strenge der Musik beruht auf dieser Klarheit der Instrumente.³

Die Figuren sind also demnach statisch und entwicklungsunfähig. Mit dem gewaltigen Eingriff in die Geschehnisse von außen werden nicht ihre Charaktere verändert, sondern die Relationen zwischen ihnen.

Canettis Innovation könnte man folgendermaßen zusammenfassen: in die Welt der Figuren wird mit einer unerwarteten, bedeutungsvollen und teilweise völlig absurden Veränderung von außen eingedrungen, was diese vor eine ungewöhnliche Situation stellt, sie meistens überfordert, aber doch zur Aktivität aufruft. Es entsteht ein neues Netz von Beziehungen, das doch von den Individuen, obwohl sie sich nicht verändern, bestimmt wird.

Hier sei bemerkt, daß die Wirkung der Stücke meines Erachtens vor allem darin liegt, daß Canettis Grundeinfälle nicht nur alle fiktiven Figuren der Dramen betreffen, sondern auch die Rezipienten, sie sollen also grundlegende Veränderungen bewirken. Nur dadurch kann er die von ihm erzielte und beabsichtigte Erschütterung des Rezipienten erreichen und sie zum Widerstand aufrufen.

III. Die Akustische Maske

Von Manfred Pfisters Techniken der Figurencharakterisierung ausgehend kann behauptet

³ Elias Canetti, *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972*, Frankfurt am Main 1976, S. 15f.

werden⁴, daß in Canettis Dramen einerseits explizit-auktoriale, andererseits implizit-figurale Charakterisierungstechniken überwiegen. Das Medium von Canettis Spiel mit den Figuren ist die Sprache, die Figuren sind akustische Gestalten. Das von Canetti eingeführte Stilmittel, heißt *Akustische Maske* und wird folgenderweise von ihm definiert:

Diese sprachliche Gestalt eines Menschen, das Gleichbleibende seines Sprechens, diese Sprache, die mit ihm entstanden ist, die er für sich allein hat, die nur mit ihm vergehen wird, nenne ich akustische Maske.⁵

Es existiert also eine eigene, jeden Einzelnen kennzeichnende Sprache, die ihn durch Wortwahl, Rhythmus, Tonhöhe, Geschwindigkeit von anderen abgrenzt. Wir brauchen das Gesagte nicht einmal verstehen zu können, um diese *Akustische Maske* zu erkennen.

Im folgenden wird anhand der Figuren der *Hochzeit* auf den verhüllenden Charakter der *Akustischen Maske* eingegangen, der das Beziehungsnetz determiniert.

In der *Hochzeit* macht uns Canetti mit den Bewohnern eines Hauses bekannt. Die Figuren tragen sprechende Namen so wie Oberbaurat Segenreich als Brautvater, Dr. Bock, der Hausarzt, Gall, der Apotheker, Rosig, der Sargfabrikant oder Horch, der Idealist. Der eigentlichen Hochzeit geht ein Vorspiel voraus, das aus fünf Bildern besteht und fünf Dialoge enthält. Das sprachliche Verhalten der Figuren stellt in diesen Gesprächen ihre Intentionen dar: es geht immer um das Haus. Die Enkelin der Hausbesitzerin enthüllt sich als Erbschleicherin, Professor Thut, durch seine umständlichen Beteuerungen seiner Frau gegenüber, das Haus mal zu erwerben, als dazu unfähig, Peter Hell mit seiner schwärmerischen Liebeserklärung für Anita als spießiger Moralist, Gretchen und Max als berechnende Geschäftspartner und schließlich der Hausbesorger Kokosch, der seine Frau auf dem Sterbebett nicht zu Wort kommen läßt, indem er aus der Bibel vorliest, als einfältiger Diener des Hauses. Dazu kommt noch der Papagei, der immer nur *Haus, Haus, Haus* ruft und nichts anderes als eine bloße *Akustische Maske* ist.

Josef Donnerberg nennt in seiner Studie zu dem Stück die sterbende Frau des alten Hausbesorgers Kokosch als die interessanteste akustische Gestalt.⁶ In dem Vorspiel versucht sie vergebens etwas zu sagen, da sie von ihrem Mann ständig unterbrochen wird, der den Simson-Teil aus der Bibel vorliest. Das ist übrigens auch insofern von großer Bedeutung, als

⁴ Vgl. Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München 1994 (Uni-Taschenbücher 580), S. 250-264.

⁵ „Elias Canetti über das heutige Theater“, in: *Der Sonntag. Beilage des Wiener Tag*, Jg. 16 Nr. 161 (1937)

⁶ Vgl. Josef Donnerberg, *Elias Canettis Drama „Hochzeit“*, S. 97.

damit der Einsturz des Hauses vorausgedeutet wird. Es gelingt ihr erst ganz am Ende, zu Wort zu kommen:

DIE ALTE KOKOSCH: Du, Mann, ich muß dir was sagen. *Stille* / Er laßt mich reden. Er laßt mich reden. / Du, Mann, der Besen ist auf dem Boden. / Den Besen hab ich auf dem Boden vergessen. / Du sollst nicht schimpfen. Der Besen ist auf dem Boden. *Stöhnen* [...] Und da hat er mich auf den Altar zogen und hat mich küßt und so lieb war er. *Stille*⁷

Die Tatsache, daß sie selbst in einer Situation der größten Gefahr, des Hauseinsturzes und des Todes lediglich zu oben zitierten Sätzen fähig ist, zeigt nicht nur ihr Gefangensein in der *Akustischen Maske*, sondern veranschaulicht auch, daß die *Akustische Maske* das innerste Wesen der Figur effektiver hervorhebt, als jedes sonstige stilistische Mittel der Figurencharakteristik.

Den Einwand, daß es in *Die Befristeten* keine *Akustischen Masken* gibt, widerlegt Hans Hollmann, der Canettis Stücke erfolgreich auf die Bühne gestellt hat. Das sprachliche Verhalten wird diesmal durch die Namen bestimmt, durch sie sind die Sprechweisen der Figuren vorgeschrieben. Sie geben die neue Dimension der Fiktionalität, sie sind die Masken.⁸

Anhand des folgenden Beispiels kann Hollmanns These unterstützt werden. Ein kleiner Junge wirft mit Steinen nach einem Mann, der Fünfzig heißt. Als der Mann den Jungen erwischt und ausfragt, warum er nicht in der Schule ist und ihm ein Gespräch mit der Mutter in Aussicht stellt, kümmert sich der Junge überhaupt nicht darum. Dem hilft zusätzlich des Jungen Erklärung, daß er die Schule nicht zu besuchen braucht und wegen seines Benehmens nicht einmal bestraft wird. Sein Name nämlich rechtfertigt diese Antworten: Er heißt Zehn, das heißt mit zehn Jahren wird er sterben.⁹

Es wurde gezeigt, was für eine Funktion der *Akustischen Maske* in den Stücken beigemessen wird. Die Bezeichnung *Maske* impliziert ein verändertes, wenn auch nicht unbedingt verstelltes Gesicht, die in jedem Moment wechseln kann. Bei Canettis *Akustischer Maske* kann davon überhaupt nicht gesprochen werden, sondern im Gegenteil; er läßt seine Figuren

⁷ Elias Canetti, „Hochzeit“, in: Elias Canetti, *Dramen*, Frankfurt am Main 1978, S. 7-73., hier S. 73.

⁸ Vgl. Hans Hollmann, „Arbeit an den Dramen“, in: *Hüter der Verwandlung. Beiträge zum Werk von Elias Canetti*, Frankfurt am Main 1988, S. 232-236., hier S. 233.

⁹ Vgl. Elias Canetti, *Die Befristeten*, in: Elias Canetti, *Dramen*, S. 185-252., hier S. 206-208.

auf ihre eigentümliche Weise reden. Jeder hat seinen eigenen Sprachduktus, die eigene *Akustische Maske*, die einen eindeutig definiert und zum Kern des Figurencharakters gehört. Canetti zerstört die Sprache nicht, in den verstellten Situationen werden die Figuren durch ihr Sprechen entlarvt, sie enthüllen sich selbst. Und sprechen können sie nur auf eine bestimmte individuelle Weise. Daher dient die *Akustische Maske* der dichterischen Intention, die statische Art der Figuren hervorzuheben.

IV. Zusammenfassung

Im Sinne der obigen Ausführungen läßt sich die Vernetzung der zwischenmenschlichen Beziehungen in Canettis Dramen folgenderweise beschreiben.

Es gibt ein den Rezipienten vertrautes Thema, das für das Leben der Einzelnen über große Bedeutung verfügt, wie Hochzeit oder Tod. Um diese Problematik in der gegebenen Pseudoordnung zu zeigen, führt Canetti Figuren ein, die als akustische Gestalten aufzufassen sind, die durch die eigenen starren *Akustischen Masken* gekennzeichnet werden, und sich selbst entlarven. Es kommt zum entscheidenden Ereignis: Im Drama entsteht als Folge eines verblüffenden Einfalls des Autors, also durch Eingriff von außen, eine neue Figurenkonstellation, eine verstellte Welt. Diese äußere Kraft soll keine weiteren Störungen jeglicher Art – wie Kommunikationsstörungen, Störungen der zwischenmenschlichen Beziehungen usw. – bewirken, sondern die Figuren zur aktiven Teilnahme an der Gestaltung beziehungsweise Änderung des eigenen Lebens veranlassen. Es entwickelt sich eine neue Vernetzung zwischenmenschlicher Beziehungen, in der die Einzelnen gezwungen sind, zu handeln und Partei zu nehmen.