

HELENA TOPA

Wege der Aufzeichnung in der deutschsprachigen Kurzprosa

Canetti, Handke und Schnurre

Erstpublikation in: Althaus, Thomas / Bunzel, Wolfgang / Götsche, Dirk (Hg.):
Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der
Moderne. Tübingen: Niemeyer 2007, S. 303-314.

Handkeonline seit 9.4.2013

Vorlage: Scan des Erstdrucks

Empfohlene Zitierweise:

Helena Topa: Wege der Aufzeichnung in der deutschsprachigen Kurzprosa.

Canetti, Handke und Schnurre. Handkeonline (9.4.2013)

URL: <http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/topa-2007.pdf>

Impressum:

Forschungsplattform Peter Handke

c/o PD Dr. Klaus Kastberger

Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

Josefsplatz 1, 1015 Wien

handkeonline@onb.ac.at

Wege der Aufzeichnung in der deutschsprachigen Kurzprosa

Canetti, Handke und Schnurre

1. Zum literarischen Umfeld der Aufzeichnung

Die Herausbildung kleiner Prosaformen vollzieht sich neben der traditionellen Gattungsordnung. Deshalb haftete diesen Formen Jahrhunderte lang das Stigma des Randständigen an. Im literarischen System der Moderne steht die Relevanz der Kleinen Prosa aber nicht mehr in Frage, wie vielleicht noch vor fünfzig Jahren; sie findet heute ihren Platz auf dem literarischen Markt, bzw. im Verlagswesen. Kurzprosaabände (insbesondere Tagebücher, Journale, sehr kurze Geschichten) finden nicht zuletzt auch Leser, die sich für die »anderen« Schriften bekannter Autoren interessieren oder zeitgeistbewusst in diesen Texten ein Symptom, eine Äußerung moderner Wahrnehmungsmuster, neuer Lesbarkeiten und zeitgemäßer Darstellungsformen sehen.

Doch wie steht es mit der Erforschung dieser Formen, d.h. mit ihrer literaturwissenschaftlichen Legitimation? Kann man überhaupt das Feld der literarischen Kurzprosa im 20. Jahrhundert abstecken, oder ist das ein zu weites Feld? Was für Gattungen würde man aufzählen müssen? Aphorismus, Fragment, Tagebuch, Essay, Aufzeichnung, Skizze wären nur einige solcher Formen Kleiner Prosa, von den fiktionalen ganz zu schweigen. Handelt es sich noch um Randgattungen, und wenn ja, verfügen alle über denselben Status im Bereich der kleinen Formen? Sollte man versuchen, sie zusammen zu charakterisieren, zu typologisieren?

Wenn man die Formen der (im Prinzip) nichtfiktionalen Kurzprosa betrachtet, kann man in der Sekundärliteratur deren unterschiedlich lange Traditionen und die Geschichte ihrer literaturwissenschaftlichen Legitimation nachvollziehen. Sollten wir sie allesamt (neben Epos/Roman – Lyrik – Drama) einer vierten literarischen Gattung zuordnen, wie einst für den Essay vorgeschlagen wurde,¹ oder sollten wir versuchen, genauer und jeweils einzeln Unterschiede, Merkmale zu beschreiben, um klare Grenzen in das Textfeld zu ziehen?

Die Konkurrenz der Gattungsbezeichnungen, darunter alte Benennungen für neue Formen, zeugt von einer Vielfalt der Schreibpraktiken, bei der die Forscher nicht selten den Überblick verlieren. Der Versuch, diese so weit wie möglich in Gattungen und Formen, Typologien und Kategorien einzuteilen, bringt ihre

¹ Hans Hennecke: Die vierte literarische Gattung. Reflexionen über den Essay. In: H. H.: Kritik. Gesammelte Essays zur modernen Literatur. Gütersloh 1958, S. 7–10.

Komplexität nur desto deutlicher zum Vorschein. So der Fall der Aufzeichnung, vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Sie taucht als Form im Umfeld von Aphorismus und Tagebuch auf, wird jedoch erst in den 1990er Jahren literaturwissenschaftlich genauer wahrgenommen.² Ob sich hier nun eine neue Form in der Nachbarschaft von Aphorismus, Fragment, Tagebuch, Essay entwickelt hat, wie die Arbeit Lappes, aber auch die explizite Gattungsbezeichnung der Autoren selber erwarten lässt, oder ob der Aufzeichnung der Status einer selbständigen Form doch eher zu bestreiten ist, bleibt eine offene Frage. Forscher der Kurzprosaformen wie neulich Spicker sehen die Aufzeichnung vorsichtig noch als »mögliche« Gattung im Bereich des Aphoristischen, zusammen mit anderen Formen (Essay, Lyrik, Tagebuch) sozusagen als Grenzfall.³

Zwei Haupttendenzen zeichnen sich ab im Versuch, diesen Formen theoretisch beizukommen: Die eine ist bemüht, synchronisch abgrenzende Gattungs-, bzw. Formbestimmungen zu treffen, Strukturen, textuelle Eigenschaften, kommunikative Merkmale zu beschreiben;⁴ die andere untersucht neue literarische Phänomene eher diachronisch als Ableitungen, Entwicklungen herkömmlicher, literarisch bekannter oder bereits legitimierter Gattungsmuster.⁵ Wenn die Vertreter der ersten Tendenz die schwierige, riskante Aufgabe einer Definition praktisch »ex nihilo« vor sich haben und zu einer Neuschöpfung im Gattungssystem ansetzen, so laufen die Vertreter der zweiten Gefahr, die Komplexität und Eigenheit einer neuen Kompositionsweise zu verfehlen. Die neue Form erscheint bei diesen als ein »etwas weniger« oder »etwas mehr« oder auch als ein »nicht mehr ganz so«; im Falle der Aufzeichnung sind die Bezugsgrößen vor allem der Aphorismus und das Tagebuch.⁶

² Thomas Lappe: Die Aufzeichnung. Typologie einer literarischen Kurzform im 20. Jahrhundert. Aachen 1991.

³ Friedemann Spicker: Der deutsche Aphorismus im 20. Jahrhundert. Spiel, Bild, Erkenntnis. Tübingen 2004, S. 808.

⁴ Für die Aufzeichnung wären die Arbeiten Thomas Lappes die einleuchtendsten Beispiele: Elias Canettis *Aufzeichnungen 1942–1985*. Modell und Dialog als Konstituenten einer programmatischen Utopie. Aachen 1989; T. L.: Die Aufzeichnung (wie Anm. 2).

⁵ Das ist der Fall bei der Mehrheit der Literaturwissenschaftler, die statt von »Aufzeichnung« weiterhin generell von »Aphorismus« sprechen (um nur einige Beispiele in Aufsätzen zu Canettis Aufzeichnungen zu nennen), etwa bei Peter von Matt: Der phantastische Aphorismus bei Elias Canetti. In: Merkur 44 (1990), S. 398–405; Gerhard Neumann: Widerrufe des Sündenfalls. Beobachtungen zu Elias Canettis Aphoristik. In: Hüter der Verwandlung. Beiträge zum Werk von Elias Canetti. Hg. vom Carl Hanser Verlag. München/Wien 1985, S. 182–204; Christiane Altvater: »Die moralische Quadratur des Zirkels«. Zur Problematik der Macht in Elias Canettis Aphorismensammlung *Die Provinz des Menschen*. Frankfurt a.M. 1990.

⁶ Thomas Lappe: Die Aufzeichnung (wie Anm. 2) hat als erster versucht, für die Aufzeichnung den Rang der Gattung oder zumindest der autonomen Form zu beanspruchen. Ein wichtiger Beitrag zu einem möglichen Formverständnis ist auf jeden Fall die Sichtung einer weiten Palette von Definitionen bzw. autorpoetischer Beschreibungsansätze zur Aufzeichnung. Was die andere Tendenz betrifft, so läuft der Versuch, die Aufzeichnung im Rahmen

2. Zur Theorie der Aufzeichnung

Die Frage, ob es überhaupt sinnvoll ist, die kurzen Prosaformen einzeln zu definieren und für sich zu analysieren im Gegensatz zu einer Gesamtbetrachtung, bedeutet auf der einen Seite das Risiko einer unüberschaubaren Vielheit von Einzelformen, einer artifiziellen Isolierung, auf der anderen die Gefahr von Verallgemeinerung und Indifferenz. Als Arbeitshypothese würde ich den zweiten Ansatz bevorzugen und somit das entsprechende Risiko in Kauf nehmen; in diesem Punkt sollte man meines Erachtens versuchen, eine lineare Genealogie jeder einzelnen Form, d.h. die Ableitung einer Form aus einer anderen zu vermeiden (z.B. die Aufzeichnung als moderne Entwicklung oder Sonderform des Aphorismus zu identifizieren) und mehrspurig zu verfahren. Dies würde bedeuten, nicht so sehr den textuellen Eigenschaften nachzuforschen, die Verwandlung älterer Gattungen oder Gattungsmuster in neuere Formen so genau wie möglich zu beschreiben, sondern eher in der Aufzeichnung den Fall einer Sedimentierung von diskursiven Eigenschaften anderer Gattungen (wie Essay oder Fragment) zu sehen. Dies setzt voraus, die Aufzeichnung nicht nur im üblichen Sinne als gattungshistorische Entwicklung einer oder verschiedener Formtraditionen zu betrachten, sondern auch als Verarbeitung und Erweiterung bestimmter kommunikativer und diskursiver Komponenten: 1. einer reflexiven oder (im weitesten Sinne) philosophischen, 2. einer ästhetisch-literarischen und 3. einer subjektiv-autobiographischen. Diese drei Komponenten wirken nicht isoliert, sondern greifen ineinander und bedingen einander mit unterschiedlichen Schwerpunkten in den verschiedenen Formen, Autoren und Texten.

Die Aufzeichnung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts lediglich als Grenzfall des Aphoristischen zu betrachten scheint mir einengend und unpräzise, wenn man in der Aufzeichnung vergleichsweise bloß die freiere, spontanere Form sieht. Wichtig wäre also, sehr wohl die Frage zu stellen, inwiefern für jede Darstellungsweise typische (obligate?) Strukturmerkmale definierbar sind, und darüber hinaus sollten die kommunikativen Bedingungen der Textproduktion, Ichpräsenz und Sprachauffassung, bzw. -bearbeitung ein deutlicheres Profil gewinnen. Zu diesem Zweck könnte eine grobe Genealogie der Aufzeichnung versucht werden, bei der einzelne Gattungen nicht so sehr als Vorformen fungieren, sondern als diskursive Präfigurationen: der Aphorismus als bündige und prägnante Ausdrucksform eigener Erfahrung, der Einbildungskraft und des individuellen Denkens (Paradigma Lichtenberg), als Wissensinstrument, bzw. -methode (Paradigma Bacon);⁷ der Essay als textuelle Gestaltung der freien Ideenassoziation

des Aphorismus zu diskutieren, das Risiko eine zu weite, den Texten nicht gemäße Charakterisierung beizubehalten.

⁷ Zwei Hauptwerke Francis Bacons bekunden eine besonders produktive Sicht des Aphoristischen als empirische und skeptische Methode im Gegensatz zum systematischen, scholastischen Wissen, und zwar *The Advancement of Learning* (1605) und *Novum Organum* (1620). Wich-

nen des Subjekts, seines kreativen Denkens und Schreibens, eines (sich) erkennenden Ichs (Paradigma Montaigne);⁸ das Fragment als ästhetische Idee, und zwar als Aufwertung unfertigen, sich stets erneuernden Denkens und Verbindens, eines ständig neu ansetzenden Schreibakts auch in seiner theoretisch-poetologischen Dimension (Paradigma Friedrich Schlegel).⁹

›Aufzeichnungen‹ in einem genauen Sinn tauchen zum ersten Mal wohl im Rahmen des Tagebuchschreibens auf. Da handelt es sich um eine fast neutrale Bezeichnung ohne wirkliches literarisches Gewicht, erst später wird dieser Gattungsname für eine autonome Schreibpraxis verwendet. Nun beobachtet man im Laufe des 20. Jahrhunderts eine Zunahme der Benennung ›Aufzeichnung‹ (oder ›Tagebuchaufzeichnung‹) für Texte, die in der Tradition des Tagebuchs stehen, wie bei Peter Handke und Paul Nizon z.B., obwohl diese sich von diaristischen Konventionen bereits entfernen, was Datierung, Ichpräsenz, Strukturierungselemente, Selektion für Publikationszwecke betrifft, indem sie eine besondere Poetik des freien Notierens und der Ichprojektion entwickeln, eine neuartige, die Grenzen des herkömmlichen Tagebuchs überschreitende Textform.

Es scheint deshalb sinnvoll, im Fall der Aufzeichnung die dreifache diskursive Basis als Forschungshypothese zu prüfen und, auf einem zweiten Niveau, die Aufzeichnung als Form zu hinterfragen, indem man sie zunächst als vielgestaltiges textuelles Phänomen begreift, das eine Art Tagebuch als Schriftträger benutzt (Buch, loses Blatt, Sudelheft), es dennoch aber nicht unbedingt gattungsgemäß besetzt. Um zwei Beispiele zu nennen, Elias Canetti und Peter Handke: Bei beiden entstehen die Aufzeichnungen als mehr oder minder spontane Notate zu anderen Arbeiten, als Nebenbei zur ›eigentlichen‹ Schreibtätigkeit und bilden sich erst mit der Zeit zu einer selbständigen Form heraus.

Eine wichtige Frage wäre: Inwiefern darf man die Aufzeichnung als eigene Form betrachten oder aber als Sammelbegriff, wenn man bedenkt, dass ein Aufzeichnungsband andere Formen oder Textarten beinhalten kann, wie z.B. Aphorismen, kurze Essays, Gedichte, aber auch Skizzen oder Entwürfe narrativer oder dramatischer Texte? Sollte man sie allesamt einer einheitlichen Form zuordnen oder eher einem aufzeichnerischen Schreibmodus? Mein Vorschlag wäre, für die Aufzeichnung einen tagebuchartigen Schriftträger anzusetzen, der verschiedene textuelle Gebilde nebeneinander bestehen lässt und dem schreibenden Ich erlaubt, Beobachtungen und Reflexionen, Wahrnehmungen und Skizzen zu anderen Arbeiten literarisch zu verarbeiten, sich dabei als Schriftsteller-Ich zu reflektieren und in gewissem Maße autobiographisch zu profilieren.

tig in unserem Kontext sind auch seine Essays (1597, 1612, 1625). Siehe Francis Bacon: A Critical Edition of the Major Works. Hg. von Brian Vickers. Oxford/New York 1996.

⁸ Michel de Montaigne: Essais [1580]. Paris 1969.

⁹ Es seien hier vor allem die *Athenäums*-Fragmente, die *Ideen* und die *Philosophischen Fragmente* genannt; Friedrich Schlegel: Kritische Schriften und Fragmente in 6 Bänden. Studienausgabe. Hg. von Ernst Behler und Hans Eichner. Paderborn/München/Wien/Zürich 1988, Bd. 2 und 5.

Man lese die Aufzeichnungen und einschlägigen Reflexionen einiger Autoren, die diese Gattungsbezeichnung explizit benutzen und die, besonders in der letzten Jahrhunderthälfte, wenn auch auf unterschiedliche Weise, zu der Herausbildung einer eigenen literarischen Kurzprosaform beigetragen haben. Es seien hier Elias Canetti, Peter Handke und Wolfdietrich Schnurre als richtungsgebende Beispiele für die Entwicklung eines solchen Formbewusstseins betrachtet.

3. Drei Poetiken der Aufzeichnung: Canetti, Handke, Schnurre

Canettis Aufzeichnungen erscheinen in den 1940er Jahren bekannterweise im Kontext der Vorarbeiten zu *Masse und Macht*, und zwar zunächst als »Ventil«¹⁰ für die vom Essay geforderte Konzentration, dann erst als bewusste, selbständig werdende Form. Canetti wehrt sich gegen eine Bezeichnung seiner Aufzeichnungen als Aphorismen; nichtsdestoweniger wird er heute noch der größte Aphoristiker des 20. Jahrhunderts oder jedenfalls einer der bedeutendsten genannt.¹¹ Er entwickelt über mehr als ein halbes Jahrhundert hinweg (die letzten veröffentlichten Aufzeichnungen stammen aus dem Jahre 1993) eine Poetik der Aufzeichnung, die vom Aphorismus im engeren Sinne abweicht. Die Bezeichnung »Aphorismus« wirkt seiner Ansicht nach einengend auf seine Texte und Gedanken, es sei ein Name »wie von Prokrustes«¹². Darüber hinaus lehnt er bestimmte Strukturmerkmale, bzw. rhetorische Strategien des Aphoristischen ab, wie die Pointe, den Witz und eine von ihm kritisch vermerkte Eintönigkeit.¹³

Canetti ist wohl derjenige unter den drei hier behandelten Autoren, der das deutlichste und am meisten ausgearbeitete Formbewusstsein aufweist. Der 1965 verfasste Essay »Dialog mit dem grausamen Partner«¹⁴, die verschiedenen Vorbemerkungen zu Aufzeichnungssammlungen und nicht zuletzt die Aufzeichnungen selber zeugen von einem genauen Verständnis dieser Form, zumal verschiedene Modelle dieser »Kunst des Wenigen«¹⁵ im Laufe seiner schriftstellerischen Tätig-

¹⁰ Das Wort taucht zum ersten Mal in der Vorbemerkung zu Canettis zweiter Aufzeichnungssammlung auf. Siehe Elias Canetti: *Alle vergeudete Verehrung. Aufzeichnungen 1949–1960*. München 1970, S. 7.

¹¹ Es seien hier nochmals Gerhard Neumann und Peter von Matt genannt (vgl. Anm. 5).

¹² »Jetzt heißen seine Gedanken Aphorismen, ein Name wie von Prokrustes.« Elias Canetti: *Aufzeichnungen 1973–1984*. München/Wien 1999, S. 42.

¹³ »Der Tod der Aphorismen ist ihre Gleichartigkeit, die verwechselbare Gestalt. Verwelkt, bevor sie einen Atemzug getan haben.« Elias Canetti: *Die Fliegenpein. Aufzeichnungen*. München/Wien 1992, S. 101; »Durch Joubert ist er von den Pointen gerettet worden. Was soll Witz, wenn man etwas zu sagen hat?« Elias Canetti: *Aufzeichnungen 1992–1993*. München/Wien 1996, S. 63.

¹⁴ Elias Canetti: *Die Stimmen von Marrakesch. Aufzeichnungen nach einer Reise. Das Gewissen der Worte. Essays*. München/Wien 1995, S. 142–158.

¹⁵ Der Ausdruck ist von Daniel Klébaner im gleichnamigen Aufsatz; vgl. Daniel Klébaner: *L'Art du Peu*. Paris 1983.

keit auf ihn starke Wirkung ausgeübt haben, in besonderem Maße die Aufzeichnungen der chinesischen und fernöstlichen Philosophen (Laotse, Dschuang-tse), der Vorsokratiker (Heraklit) und diejenigen Lichtenbergs, Kafkas, Robert Walsers und anderer seiner »Ahn«¹⁶.

Die anfängliche Ventilfunktion der Aufzeichnung verdeutlicht die Rolle dieser Textsorte als eine Art Widerstand gegen die große, anspruchsvolle Form des Essays. Das freie Notieren wird in der Aufzeichnung verwirklicht, sie ermöglicht systemfernes Erkennen und Wissen und vor allem ein dynamisches, atmendes Denken. Im Laufe der Zeit macht sich eine Dialektik Wissen vs. Nichtwissen, Expansion vs. Reduktion bemerkbar, die die Aufzeichnung in überspitzter Weise hervorbringt:

Abneigung davor, die Dinge zusammenzuschließen, immer hältst du alles offen, immer hältst du alles auseinander. Du willst eigentlich nur lernen und unmittelbar aufzeichnen, was du begriffen hast. Von Tag zu Tag begreifst du mehr, aber es widerstrebt dir zu *summieren*: so als sollte es schließlich möglich sein, an einem einzigen Tag in wenigen Sätzen alles auszudrücken, aber dann endgültig.¹⁷

Obwohl Canetti im genannten Essay seine Aufzeichnungen strikt vom Kontext seiner Tagebücher trennt, kreuzen sich dennoch deutliche autobiographische Elemente mit einem stark reflexiven Pendant, einem Versuch, mit seinen Texten ein eigenes Denken, ja eine eigene Epistemologie im Zeichen der Verwandlung, gegen System-, bzw. begriffliches Denken, zuwege zu bringen.

[...] Er kann nur frei bleiben, indem er vergeblich denkt. Seine Widersprüche müssen ihn retten, ihre Vielfalt, ihre unergründliche Sinnlosigkeit. Denn der schöpferische Mensch wird das Opfer seiner Genauigkeit; sein Gift ist die Fortsetzung, in die er sich verstrickt. [...] Ein einziges kann ihm helfen: das selbstgeschaffene Chaos seiner Gedanken, soweit sie vereinzelt geblieben, nicht weitergeführt, soweit sie vergessen sind.¹⁸

Canettis Aufzeichnungen bilden für viele seiner Leser und Forscher den Kern seiner literarischen Welt, sie seien eine Art »Zentralmassiv« seines Werks, so neulich Sven Hanuschek.¹⁹ Ob ihre (literaturwissenschaftliche und sonstige) Rezeption weiterhin der Vielfalt, der gedanklichen Aussagekraft dieser Aufzeichnungen im Kontext von Canettis literarischer Produktion, ihrer ästhetischen Dimension gerecht zu werden vermag, werden nur Lektüren und Arbeiten erweisen können, die ein Gespür zeigen für die Aufzeichnung als Erweiterung, ja Subversion der Grenzen des Systems, sei es begrifflicher, bildlicher oder allgemein gesehen litera-

¹⁶ »Ein Dichter braucht Ahnen.« Der Satz entstammt dem dritten Band der Autobiographie Elias Canetti: *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931–1937*. München/Wien 1994, S. 275. Hierzu vgl. die Akten des Pariser Symposiums: Gerald Stieg/Jean-Marie Valentin (Hg.): »Ein Dichter braucht Ahnen.« Elias Canetti und die europäische Tradition. Frankfurt a.M. 1995.

¹⁷ Elias Canetti: *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942–1985*. München/Wien 1993, S. 228. Die Aufzeichnung wurde 1957 geschrieben.

¹⁸ Ebd., S. 136. Die Aufzeichnung stammt aus dem Jahre 1947.

¹⁹ Vgl. Sven Hanuschek: *Elias Canetti. Biographie*. München/Wien 2005, S. 172ff.

rischer Art.²⁰ Denn Canetti hat nicht nur Aufzeichnungen im engeren Sinne geschrieben, sondern im Laufe seiner Schriftstellerarbeit auch eine Art aufzeichnerische Methode entwickelt, die sich auf Vieles in seinem literarischen Schaffen niederschlägt, vom großen Essay *Masse und Macht* und den kleineren in *Das Gewissen der Worte* bis zu den Charakteren *Der Ohrenzeuge*, von den *Stimmen von Marrakesch* bis zu den autobiographischen Bänden.

Bei Handke entstehen die Aufzeichnungen im Rahmen eines Arbeitsjournals, also auch im Kontext der Vorbereitung anderer literarischer Schriften, und wie bei Canetti entwickelt sich nur allmählich ein Formbewusstsein. In der Vornotiz zu *Das Gewicht der Welt* (das Buch trägt die ›Gattungsbezeichnung‹ »Ein Journal«) werden die Tagebucheintragungen gleich zu Beginn »Aufzeichnungen« genannt, dann als »Reflexe«, auch als »Aufzeichnung[en] zweckfreier Wahrnehmungen«²¹ charakterisiert – Charakterisierungen, die in der Vorbemerkung zum 1998 edierten Buch *Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982–1987)* wiederkehren.

In Handkes Journalen überwiegen die Reaktion auf das Einzelne, das Momentane, die Beobachtung. Prozesse des Bewusstwerdens von Geschehenem, der Mitteilbarkeit, kurz der Sprachwerdung stehen im Vordergrund als verschiedene Facetten einer Phänomenologie der Wahrnehmung »in statu nascendi«. Dabei fungiert das Tagebuch eher als Schriftträger denn als Ort diaristischer Konventionen, obgleich einige von ihnen (wie die zeitlichen Angaben zu Tag, Monat, Jahr) ablesbar sind; diese werden jedoch weder streng noch durchgehend eingehalten.

Andererseits geht es hier weniger um den tagtäglichen Bericht seines Lebens, seiner Gedanken und Schriften, der Selbstreflexion denn um eine Erforschung unmittelbaren Sprachwerdens von Wahrnehmbarem: »Nach langer Unbeschreiblichkeit gelang es mir endlich, wieder meine Gedanken wahrzunehmen (das Kleinste sofort aufschreiben – damit ich weiß, was mich besänftigt hat)«²². Bei aller Ferne zum typischen Tagebuch ist Handke jedoch derjenige von den hier be-

²⁰ Zum 100. Geburtstag Canettis 2005 sind mehrere Bücher zu seinem Leben und Werk erschienen, darunter die Biographien Helmut Göbels (Elias Canetti. Reinbek bei Hamburg 2005) und Sven Hanscheks (wie Anm. 19), eine Fotobiographie (Elias Canetti. Bilder aus seinem Leben. Hg. von Kristian Wachinger. München/Wien 2005) sowie Sekundärliteratur zu den Aufzeichnungen, und nicht zuletzt ein weiterer Aufzeichnungsband aus dem Nachlass des Autors, ein Geschenk für seine Geliebte, die österreichische Malerin Marie-Louise von Motesiczky (Elias Canetti: Aufzeichnungen für Marie-Louise. München/Wien 2005). Zu den Aufzeichnungen hier nur die Titel der in diesem Jubiläumsjahr publizierten Bücher und Aufsätze: Penka Angelova: Elias Canetti. Spuren zum mythischen Denken. Wien 2005; Hugo Dittberner: Das Buch gegen den Tod. Elias Canettis Aufzeichnungen. In: Text + Kritik, H. 28: Elias Canetti (München 2005), S. 3–17; Irmgard Wirtz: Der Tod, die Familie und der Kegeljunge. Ein Themenkomplex aus den nachgelassenen Aufzeichnungen. In: Ebd., S. 18–30; Stefan H. Kaszynski: Reservoir der mythischen Wortkunst. Zur Identität der aphoristischen Aufzeichnungen von Elias Canetti. In: Kurt Bartsch/Gerhard Melzer (Hg.): Elias Canetti. Graz 2005, S. 19–39.

²¹ Peter Handke: *Das Gewicht der Welt. Ein Journal* [1977]. Frankfurt a.M. 1979, S. 7f.

²² Ebd., S. 69.

sprochenen Autoren, der dieser Tradition am meisten verpflichtet bleibt. Textsequenzen thematischer Natur bezeugen eine gewisse narrative, autobiographische Dimension; beispielsweise erstrecken sich die Aufzeichnungen zur Krankheit über mehr als zwanzig Seiten, wenn auch die Aufmerksamkeit nur zum Teil seinen Erfahrungen im Krankenhaus gilt, dann wieder prinzipiell dem Wahrnehmen, einer hochsensiblen Reaktionsfähigkeit durch Schreiben: »Auch meine Schrift erlebe ich schon als Elektrokardiogramm«²³.

Handkes Aufzeichnungen kombinieren das zweckfreie Notieren reiner Beobachtungen, Skizzen sowie Vorarbeiten anderer literarischer Arbeiten und vor allem die unmittelbare sprachliche Fixierung der Gedanken. Seine Aufzeichnungsbände stehen Lichtenbergs »Ledger«²⁴ oder »Sudelbuch« unter diesem Gesichtspunkt sehr nahe:

Meine Art zu denken: ich denke eine Zeitlang völlig frei und ziellos dahin, lasse es sozusagen denken; dann stoppe ich mich und überdenke alles, was ich in der bestimmten Zeit dahingedacht habe [...] dann überlasse ich mich von neuem dem Durcheinander der Vorstellungen, Phantasien, Erinnerungen, Wünsche, fixen Ideen, bis zum nächsten willkürlichen Stop; das mehrmals Überdachte dient dann als Material für das freie, wieder absichtslos gewordene Dahindenken; usw.²⁵

Schnurres Aufzeichnungen in *Der Schattenfotograf* weisen einen besonderen Aufbau, eine Strukturierung auf, die man sonst in Aufzeichnungsbänden selten findet; dieser Tatbestand hat Schnurres Buch deswegen bereits die Bezeichnung »Aufzeichnungswerk«²⁶ eingebracht. Die 14 Kapitel des über 500 Seiten starken Bandes deuten zunächst auf ein narratives Gerüst hin, das das Buch in gewissem Maße durchformt. Es lebt vom Zusammenspiel fragmentarischer und Zusammenhang stiftender Kompositionsweisen, von Tagebucheinträgen, Aphorismen und Reflexionen einerseits, von Textzyklen oder besser gesagt iterativen Elementen andererseits, die eine tendenzielle Durchstrukturierung ahnen lassen.

Schnurres Schriftträger versammelt sowohl Aufzeichnungen, die ums Ich kreisen (»Der Kampf ums Ich«²⁷), als auch Skizzen und Vorarbeiten zu anderen Werken (z.B. *Ich brauch dich*, *Zigeunerballade*). Dies erlaubt nicht nur, einen Blick in die Werkstatt des Autors zu werfen, sondern lenkt auch die Aufmerksamkeit auf die eigenartige Bauart und auf das fast nahtlose Nebeneinander von Ich und Schreiben, von Ich als Welt und erschriebener Welt: »Und täglich als erstes diese Notizen, die mir wichtiger als alles andere sind. Denn hier finde ich, was ich bisher vergeblich gesucht habe: mich.«²⁸

²³ Ebd., S. 74.

²⁴ Georg Christoph Lichtenberg: Sudelbücher. Hg. von Franz H. Mautner. Frankfurt a.M. 1983, S. 187 [E 46].

²⁵ Peter Handke: Das Gewicht der Welt (wie Anm. 21), S. 263f.

²⁶ Susanne Niemuth-Engelmann: Alltag und Aufzeichnung. Untersuchungen zu Canetti, Bender, Handke und Schnurre. Würzburg 1998.

²⁷ Wolfdieter Schnurre: *Der Schattenfotograf*. München 1978, S. 117.

²⁸ Ebd., S. 52.

Eine poetologische Dimension der Aufzeichnung wird im *Schattenfotografen* deutlich, wenn Schnurre über die Schreibtätigkeit reflektiert, in expliziten Überlegungen zum kurzen Notieren, zu Schreiben und Lesen: »Einen Eindruck festhalten. Das ist es: den Ein-Druck des Fußes, den in Kürze schon wieder der Flug-sand verweht. Nichts anderes bedeutet schreiben.«²⁹ Auch aus den Gedanken zu Kurzprosaformen können direkt oder indirekt Rückschlüsse zur Aufzeichnung gezogen werden. So in der Sequenz »*Sachdienliches zum Aphorismus. / 20 Aphorismen darüber*«: »19. Der Gedankensplitter verhält sich zum Aphorismus wie die Holzwoll-Locke zum frisch gehobelten Sarg: Abfallprodukt und Endfassung.«³⁰

Nicht um die Aufzeichnung als eigenständige Form geht es Schnurre in seinen Meta-Aphorismen; dennoch wird es deutlich, wie er sich z.B. hier »Gedankensplitter« gegenüber dem Aphoristischen als lebendiges, sozusagen organisches Gebilde vorstellt, dessen Leichtigkeit es erlaubt, stets Neues aufzunehmen, zu kommentieren und zu verarbeiten (Lektüren, Vorarbeiten und Skizzen, das eigene Leben). Beim Leser wird Offenheit für ein Weiterdenken dieser Texte und einen assoziativen Umgang mit ihnen gefördert, eine Freiheit zum Verbinden von Denkmustern, autobiographischem Material, Lektüren, aber auch zum Einspruch und zur Ablehnung. Die Metapher des Buchs als »Brennglas« setzt die Hoffnung auf einen »Retter«-Leser voraus.³¹

4. Vom Lesen Kleiner Prosa am Beispiel der Aufzeichnung

Mit wenigen Ausnahmen³² ist die Frage der Art und Weise des Lesens diskontinuierlicher Textsammlungen bis heute nur am Rande, bzw. ansatzweise formuliert und besprochen worden. Ralph Heyndels befasst sich in seiner literaturphilosophischen Studie fragmentarischen Denkens vor allem mit dem Problem des Sinns. Bei Texten, die einem fragmentarischen Schreibmodus entstammen und die Erosion der »klassischen« Auffassung von Einheit und Form, von Symmetrie und Schönheit, ja von Totalität und Werk spätestens seit der Romantik reflektieren, erweisen sich Lektüre-, bzw. Rezeptionsfragen als mindestens so wichtig wie produktionsästhetische Phänomene. Die Subversion ästhetischer Kategorien wird nach Heyndels nicht nur durch das Negative, Paradoxe, »Enttäuschende« der dis-

²⁹ Ebd., S. 236.

³⁰ Ebd., S. 376, 378.

³¹ »3. Dennoch den Leser bedienend. Lautlos und unaufdringlich jedoch. Weniger auf sich, als aufs Thema hinweisend. Ein Buch ist ein Brennglas, kein Spiegel«; »5. Ist der Leser mein Partner? – Warum so geschäftlich. Der Leser ist mehr. Er ist meine Hoffnung. Ohne ihn bin ich verloren. Nur er kann mich aus meinem Ich-Gehäuse erlösen: Gelesen bin ich gerettet.« Ebd., S. 185 (»*Fünfzehn Thesen zum Thema Angewandte Schriftstellerei*«).

³² Vgl. Ralph Heyndels: *La Pensée Fragmentée. Discontinuité Formelle et Question du Sens* (Pascal, Diderot, Hölderlin et la Pensée Moderne). Bruxelles 1985; Thomas Lappe: *Die Aufzeichnung* (wie Anm. 2).

kontinuierlichen Formen erzeugt, sondern auch durch deren »problematische Rezeption«, die die Suche nach Sinn als Ganzheit, System, absehbarem Horizont frustriert.³³ Diese ständige Instabilisierung sinnstiftender Prozesse beim Lesen erzeuge im Grenzfall die Phantome der Nicht-Kommunikation, des Unbekannten, des Chaos:

[...] la discontinuité, si elle est bien une forme, est cependant une forme *négative, paradoxale et déceptive*. Autrement dit: elle met en cause une certaine idée de la *cohérence* telle qu'elle est pensée dans la philosophie et l'esthétique allemandes (Goethe, Hegel, Dilthey – pour ne retenir que trois noms) et telle que Lukàcs la conçoit – une cohérence à la fois *complète, homogène et limitée* (fermée).³⁴

Peter von Matt beschreibt die Lektüre von Aphorismen als ein »Fluktuieren mit dem Text«; der Leser gerate in jene »hermeneutische Turbulenz«, die vom semantischen Oszillieren des Textes gesteuert werde.³⁵

Gert Mattenklott beschreibt seine Leseerfahrung von Canettis Aufzeichnungsband *Die Fliegenpein* bildhaft-impressionistisch:

Wie liest man eigentlich solche Aufzeichnungen? Sie blinken wie ein Schwarm Fische. Fasziniert genießt man ihre funkelnden Spiele. Aber woran erinnert man sich, wenn sie vorübergeglitten sind? Kaum an einzelne; eher schon an gewisse Bilder, Themen und Reflexionsstile?³⁶

Solch ein Erlebnis belegt in überzeugender Weise die Desorientierung, das Frustrieren mancher Lesererwartung. Formen wie Aphorismus und Aufzeichnung setzen den Dialog mit dem Leser voraus, sie stellen Fragen, provozieren, fordern ständig eine Bereitschaft zum Mitdenken, zum Andersdenken, aber auch zur Entautomatisierung von Denk- und Lesegewohnheiten. Innerhalb einer Reihe von diskontinuierlichen Texten werden eigene Lesemechanismen in Gang gebracht, eine Dialektik, die vom Text initiiert wird und vom Leser je nach Bereitschaft und Kompetenz nachvollzogen werden kann.

Im Gegensatz zur Lektüre »zusammenhängender« Texte (vor allem epischer Gattungen), bei denen der Leser sich schrittweise seinen Referenzrahmen konstruiert, wo Vorwegnahme und Zurückdenken stets möglich sind, erfolgt die Leseoperation bei diskontinuierlichen fast immer als radikal offener Prozess, d.h. der Leser wird zum springenden Blickpunkt: Er kann der Sequenz der einzelnen Texte folgen, kann sie aber auch relativ frei übernehmen und seine eigene Reihenfolge bestimmen. Ein teleologisches Lesen mit einem festgelegten Anfangs-, bzw. Endpunkt findet nicht statt; die Texte werden vom Leser weniger nacheinander denn nebeneinander gestellt. Der Leser stößt auf Ideenkonstellationen,

³³ Siehe Ralph Heyndels: *La Pensée Fragmentée* (wie Anm. 32), S. 29, 57ff.

³⁴ Ebd., S. 57.

³⁵ Peter von Matt: *Der phantastische Aphorismus bei Elias Canetti* (wie Anm. 5), S. 398f.

³⁶ Gert Mattenklott: *Eine sanfte Kunst des Fliegenfangens. Geschrieben gegen die Kolonialisierung der Erde. Elias Canettis neue Aufzeichnungen*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29. 2.1992.

eventuell auf thematische und motivische Grundmuster, auf wiederkehrende Strukturen, rhetorische Mittel; er steht vor einem Netzwerk diskursiver Elemente, die aufeinander und in viele Richtungen verweisen können. In gewisser Weise muss sich der Leser bei jedem Buch in eine neue Schule des Lesens begeben. Elias Canetti drückt diese Forderung an den Leser seiner Aufzeichnungsbände besonders klar und fordernd aus:

Es wäre schrecklich, es wäre sinnlos, wenn man das in einem Zug lesen würde. Manche versuchen es und sind etwas verärgert, weil es nicht gelingt. Es *soll* nicht gelingen. Der Autor bemüht sich nicht um Konzentration, um das Lesen zu *erleichtern*. Im Gegenteil, er möchte den Leser zum Verweilen *zwingen*. Vielleicht ein hartes Wort, aber es ist so.³⁷

Dem Bedürfnis, Formen zu klassifizieren, Grenzen zwischen Gattungen zu ziehen, setzt die Aufzeichnung als Schreibpraxis ihre inkommensurable Vielfalt und Verwandlungsfähigkeit entgegen. Vom Randphänomen, von der Anomalie im literarischen System aus versucht man ein assimilationsfähiges Gebilde zu produzieren, eine literaturwissenschaftlich legitimierte Kategorie für neue Schreibweisen zu kreieren, eine Legitimation, die dieser Form zu eigenem Recht, sozusagen zur institutionellen Anerkennung verhelfen soll.

Ist aber der Weg vom Akzeptieren des Fremdkörpers zur eifrigen Taxonomie unumgänglich, die Integration in den literarischen Normenkatalog oder zumindest in einer Reihe von Gattungsmodellen unausweichlich? Die Suche nach Grenzen, nach Identität und Differenz, der vom literaturwissenschaftlichen Blick verstärkte Definitionsdrang sucht auch im Falle der kleinen Formen Merkmale und Familienähnlichkeiten; aber wo soll man Linien ziehen, etwa zwischen fiktional vs. nichtfiktional, zwischen gnomisch vs. narrativ?

Vielleicht können die Frühromantiker in diesem Punkt weiterhelfen, besonders das Fragment aus dem *Athenäum* über die Einteilungen der Poesie, gesehen als Metapher der kosmischen Bewegungsgesetze:

Soll denn die Poesie schlechthin eingeteilt sein? oder soll sie die eine und unteilbare bleiben? [...] Die meisten Vorstellungsarten vom poetischen Weltsystem sind noch so roh und kindisch, wie die ältern vom astronomischen vor Kopernikus. Die gewöhnlichen Einteilungen der Poesie sind nur totes Fachwerk für einen beschränkten Horizont. [...] Im Universum der Poesie selbst aber ruht nichts, alles wird und verwandelt sich und bewegt sich harmonisch [...].³⁸

Nicht auf die Utopie einer Totalität des Poetischen sei hier der Akzent gesetzt, sondern eher auf das groß angelegte Projekt einer progressiven Universalpoesie, die wohl zum ersten Mal um 1800 sämtliche Grenzen innerhalb der Poesie, aber auch außerhalb, in den Wissenschaften, der Philosophie, der Religion und in allen Lebensbereichen zu verwischen suchte.

³⁷ Aus einem Brief an Annette Gersbach, 16.9.1987, bezüglich seines Bandes *Das Geheimherz der Uhr* (1987); zitiert in Sven Hanuschek: Elias Canetti (wie Anm. 19), S. 173.

³⁸ Friedrich Schlegel: Kritische Schriften und Fragmente (wie Anm. 9), Bd. 2, S. 154 (*Athenäums*-Fragment 434).

Derrida beginnt seinen Essay über die Frage der Gattung mit dem Satz: »Ne pas mêler les genres«³⁹, was von vornherein die Existenz der Gattung als Norm voraussetzt, die von der ›techné‹ der ›physis‹ aufgezwungene Grenze des Gesetzlichen, um Derridas Worte zu zitieren. Die Gesetzmäßigkeit der Gattung bringe nichtsdestoweniger mit sich das Gegengesetz einer wesentlichen Unbestimmbarkeit, das Prinzip der Unreinheit, der Vermischung. Es ist das Gegengesetz des Textes, der in seiner Eigenart sich jeglichen Einstufungsversuchen entzieht, eine Neutralität, die nicht negativ oder als Mangel, sondern durchaus affirmativ verstanden werden will. Obgleich Derridas erster Satz mit Gesetzmäßigkeit und Identität zu operieren scheint, eröffnet sich der Text aus seiner Sicht vielen Identifikationsmöglichkeiten. Er habe an mehreren Gattungen Teil, ohne dass dies eine Zugehörigkeit bedeute; es sei, so drückt es der Autor thesenhaft aus, eine Teilhabe ohne Zugehörigkeit. Der Text habe also Teil am Gattungssystem, habe zugleich an mehreren und an keiner der Gattungen Teil.

Die Aufzeichnung mag als eine Schreibpraxis der blitzhaften Eintragung, des momentanen Registrierens von Wahrnehmungen, Reflexionen, Denkbildern eines Ichs verstanden werden. Sie kombiniert dabei eine Vielheit von Horizonten diskursiver Art, erinnert an tradierte Formen und Gattungsmodelle und arbeitet somit stets an einer Absorption und Neukombination verschiedener kommunikativer Ebenen. Indem sie Gattungsgrenzen überschreitet, ist sie stets offen für ein Umfunktionalisieren sämtlicher Aussagemodi, der Schriftträger, der Reflexions-, bzw. Projektionsschemata des Subjekts, kurz für ein Redimensionieren kommunikativer und ästhetischer Möglichkeiten.

³⁹ Jacques Derrida: *La Loi du Genre*. In: J. D.: *Parages*. Paris 1986, S. 250–286, hier: S. 250.