

Diamesic Contact Zones: Syntactic Phenomena Between Orality and Literacy As Exemplified by Elias Canetti's *Die Blendung*

Benedetta Rosi
(Università di Pisa)

This paper focuses on intralinguistic contact zones between different varieties of German. Particular emphasis is placed on the interaction between diamesic varieties, specifically the interplay between written and spoken language. The permeability of grammatical structures from spoken to written language is examined using Elias Canetti's 1935 novel *Die Blendung* as a case study. The focus will be on syntactic constructions considered typical of spoken language and their function within the text. Canetti's novel is ideally suitable for investigating the chosen contact phenomenon. Syntactic constructions that are typical of spoken language are intertwined with strategies at other linguistic levels, as well as diatopic and diafasic peculiarities. This contributes not only to the narrative's authenticity, but also to the characterisation of the 'acoustic masks' constructed by Canetti. With this term, the author refers to the poetological strategy through which the characters in the novel and their social roles are typified linguistically. The analysis aims to exemplify how grammatical phenomena linked to the dialogical dimension of orality can be integrated, adapted, and refunctionalised in literary language.

Il contributo si concentra sul tema delle zone di contatto intralinguistico tra diverse varietà del tedesco. L'attenzione è rivolta in particolare al contatto tra varietà diamesiche, ovvero tra scritto e parlato. La permeabilità delle strutture grammaticali della lingua parlata nella lingua scritta viene indagata sulla base del romanzo di Elias Canetti *Die Blendung* (1935). Il focus sarà posto in particolare sulla presenza nel testo di costrutti sintattici tipici dell'uso parlato e sulla loro funzione. Il romanzo si presta in modo ideale a fungere da terreno d'indagine per il fenomeno di contatto scelto. Nell'opera, i costrutti sintattici tipici del parlato si intrecciano con strategie agli altri livelli linguistici e peculiarità sui piani diatopico e diafasico contribuendo, non solo a conferire autenticità alla narrazione, ma soprattutto a caratterizzare le 'maschere acustiche' costruite da Canetti. Con questa etichetta l'autore denomina la strategia poetologica con cui i personaggi del romanzo e i loro ruoli sociali vengono tipizzati linguisticamente. L'analisi intende così fornire un esempio di come i fenomeni grammaticali legati alla dimensione dialogica dell'oralità possano essere integrati, rielaborati e rifunzionalizzati quando sono adottati nella lingua letteraria.

KEYWORDS: *Intralinguistic Contact, Spoken Language, Syntax, Elias Canetti, Acoustic Masks*

Benedetta Rosi, *Diamesische Kontaktzonen: Syntaktische Phänomene zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit am Beispiel von Elias Canettis Die Blendung*, in «Studi Germanici», 29 (2026), pp. 273-291

ISSN: 0039-2952

DOI: 10.82007/SG.2026.29.13



Open Access



Diamesische Kontaktzonen: Syntaktische Phänomene zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit am Beispiel von Elias Canettis *Die Blendung*

Benedetta Rosi
(Università di Pisa)

1. CANETTIS WERK ALS UNTERSUCHUNGSFELD SPRACHLICHER KONTAKTPHÄNOMENE: ZUR EINLEITUNG

Das Werk Elias Canettis bietet ein ideales Untersuchungsfeld für die Analyse sprachlicher Kontaktphänomene. In seinen Texten lassen sich sowohl interlinguistische als auch intralinguistische Kontakt-konstellationen beobachten. Als interlinguistischer Kontakt werden Mehrsprachigkeits- und Diglossie-Phänomene bezeichnet, also solche Formen des Kontakts, die zwischen verschiedenen Sprachen entstehen¹. Canettis Neigung zu fremden Sprachen und mehrsprachigem Sprachwechsel steht in engem Zusammenhang mit seiner sprachlichen Geschichte². Wie Canetti selbst im ersten Band seiner Autobiografie *Die gerettete Zunge* erzählt, wurde er in einem mehrsprachigen Umfeld in Rustschuk geboren, wo er eine polyglotte Erziehung erhielt³. Neben dem Judenspanischen, seiner Familiensprache, und dem Bulgarischen, seiner Umgebungssprache, hatte der junge Canetti in der bulgarischen Hafenstadt die Möglichkeit, mit den unterschiedlichsten Sprachen in Kontakt zu kommen:

Rustschuck, an der unteren Donau, wo ich zur Welt kam, war eine wunderbare Stadt für ein Kind, [...] es lebten dort Menschen der verschie-

1 Vgl. u.a. *Kontaktlinguistik / Contact Linguistics / Linguistique de contact. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*, hrsg. v. Hans Goebel – Peter H. Neide – Zdenek Sary – Wolfgang Wölck, 2 Bde., De Gruyter, Berlin-New York 1996-1999.

2 Zu diesem Thema vgl. u.a. Giulia Radaelli, *Literarische Mehrsprachigkeit: Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann*, Akademie Verlag, Berlin 2011.

3 Vgl. auch Elena Viorel, *Interkultureller Hintergrund beim Lesen und Übersetzen von Canettis Autobiographie*, in «TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften», 13 (2005), <<http://www.inst.at/trans/13Nr/viorel13.htm>> (letzter Zugang: 15. November 2025).

densten Herkunft, an einem Tag konnte man sieben oder acht Sprachen hören. Russisch, Rumänisch, Bulgarisch, Armenisch, Türkisch, Jiddisch⁴.

Unter all den Idiomen faszinierte ihn bereits als kleines Kind jedoch die deutsche Sprache am meisten, die seine Eltern während ihrer glücklichen Schulzeit in Wien gelernt hatten und untereinander im Privaten sprachen. Für Canetti war das Deutsche in dieser Phase eine Art Zaubersprache: Er wiederholte heimlich die Sätze, die er von den Eltern gehört hatte, deren Bedeutung er noch nicht verstand, im genauen Tonfall, so wie Zauberformeln. Dieses akustische Erlebnis war ein wesentlicher Schritt im Prozess seiner Sprachfindung. Erst nach dem Tod seines Vaters begann Canetti in Wien mit dem systematischen Erlernen des Deutschen, das die Sprache seines Geistes und später von ihm als literarische Sprache gewählt wurde⁵.

Kontaktphänomene zwischen den erwähnten Sprachen tauchen in Canettis Schriften nicht nur als Thema der Narration, sondern auch auf der Ebene ihrer sprachlichen Gestaltung auf. Es lassen sich z.B. in der Autobiografie Passagen finden, in denen der Autor sprachliche Elemente aus einer der vielen Sprachen, die seine Kindheit geprägt haben, wiedergibt – Wörter, Ausdrücke oder ganze Sätze, oft begleitet von Übersetzungen ins Standarddeutsch oder Metakommentaren. Hierfür werden Zitate aus dem Judenspanischen und dem Englischen angeführt:

Das erste Kinderliedchen, das ich lernte, «Manzánicas coloradas, las que vienen de Stambul» – «Äpfelchen rote, die kommen von Stambul». / «Fálsu!» – «Falscher!», wobei er den starken Ton auf dem «a» lange hinauszog, das Wort klang drohend und klagend zugleich. / Aber das häufigste Wort, das ich hörte, war «iceberg». Es prägte sich mir ein wie «meadow» und «island»⁶.

Ähnliche Zitate, zusammen mit Phänomenen des Code-Mixing oder Code-Switching sowie Kommentaren über die sprachlichen Eigenschaften von bestimmten fremden Sprachen dienen dazu, der Narration eine kulturelle Nuance zu verleihen und Stimmen der Erinnerung⁷ wieder zum Vorschein zu bringen: Jede Sprache wird zu

4 Elias Canetti, *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*, Fischer, Frankfurt a.M. 2011³⁴, S. 12.

5 *Ebd.*, S. 16-18. Vgl. auch Heike Knoll, *Das System Canetti. Zur Rekonstruktion eines Wirklichkeitsentwurfes*, M. und P., Frankfurt a.M. 1993, S. 86; vgl. auch Viorel, *Interkultureller Hintergrund beim Lesen und Übersetzen von Canettis Autobiographie*, a.a.O.

6 Canetti, *Die gerettete Zunge*, a.a.O., S. 34, 36, 80.

7 Vgl. Radaelli, *Literarische Mehrsprachigkeit*, a.a.O.

einem Erinnerungsraum, in dem sich emotionale Beziehungen und kulturelle Zugehörigkeit in Kontakt gesetzt werden.

Neben dem interlinguistischen Kontakt lassen sich in Canettis Werk auch intralinguistische Kontaktphänomene beobachten. Canettis besondere Fokussierung auf die sprachliche Dimension zeigt sich nicht nur im Kontakt zwischen verschiedenen Sprachen, sondern auch zwischen sprachlichen Nuancen und Registern innerhalb der deutschen Sprache. Als intralinguistischer Kontakt werden hier Kontaktphänomene bezeichnet, die die interne Varietäten-Architektur einer Sprache betreffen. Diese können verschiedene Dimensionen sprachlicher Variation umfassen, darunter die diamesische, diastratische, diaphasische und diatopische Ebene⁸. Jede dieser Dimensionen präsentiert sich als Varietätskontinuum: An den Polen des Kontinuums befinden sich Varietäten mit entgegengesetzten Merkmalen, dazwischen gibt es Kontaktzonen, also Übergangsbereiche und Hybridformen⁹. Canettis Bewusstsein für die verschiedenen Nuancen der deutschen Sprache wird in seiner Biografie immer wieder deutlich, z.B. während seiner Zürcher Zeit, als er den unterschiedlichen Varianten des Deutschen ausgesetzt war, wie er selbst erzählt:

Sie [eine Bekannte] sprach mit wienerischem Tonfall, unter den Männern waren, wie ich bald erkannte, auch Schweizer, doch keiner verfiel in den Dialekt, alle Reden wurden auf Schriftdeutsch gehalten. / Ich übte das Zürichdeutsche für mich allein, gegen den Willen der Mutter¹⁰.

In der sprachlichen Strukturierung seiner Werke spielen unter den verschiedenen Formen des intralinguistischen Kontakts die diamesischen Kontaktzonen, also die Formen des Kontakts zwischen gesprochener und geschriebener Sprache¹¹, eine zentrale Rolle. In der deutschsprachigen Literatur werden Hin- und Herbewegungen

8 Zum Thema des Kontakts zwischen den Sprachvarietäten als Schnittstelle zwischen Kontaktlinguistik und Soziolinguistik vgl. Marie-Paula Quix, *Soziolinguistik und/oder Kontaktlinguistik*, in *Mehrsprachigkeit und Gesellschaft*, hrsg. v. René Jongen – Sabine De Knop – Peter H. Nelde – Marie-Paula Quix, 2. Bd., Max Niemeyer, Berlin-New York 1983.

9 Zum Thema der Varietäten des Deutschen vgl. auch *Standardvariation: Wie viel Variation verträgt die deutsche Sprache?*, hrsg. v. Ludwig M. Eichinger – Werner Kallmeyer, De Gruyter, Berlin-New York 2005.

10 Canetti, *Die gerettete Zunge*, a.a.O., S. 217-216.

11 Dass diamesische Varietäten keine strikt getrennten Bereiche darstellen, wird in den gängigen Darstellungen hervorgehoben – z.B. in den Kategorien 'mediale vs. konzeptionelle Mündlichkeit/Schriftlichkeit'; Peter Koch – Wulf Oesterreicher, *Sprache der Nähe – Sprache der Distanz: Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte*, in «Romanistisches Jahrbuch», 36 (1985), 1, S. 15-43.

zwischen mehr oder weniger starken alltagsabgewandten, schriftsprachlichen Stilisierungen der Mündlichkeit festgestellt¹². Die Stilisierung mündlicher Varietäten in literarischen Texten weist ein großes Potenzial für die narrative Gestaltung auf und kann unterschiedlichen Zwecken dienen: Dazu zählen die Authentizität der Darstellung, der sprachliche Realismus, rustikaler Ursprünglichkeit, die Dialogik, die Charakterisierung der Figuren sowie die Markierung sozialer und kultureller Milieus¹³. In Canettis Texten werden sprachliche Strategien zur Gestaltung der fingierten Mündlichkeit einerseits dazu verwendet, die Dialogizität der spontanen Interaktion wiederzugeben. Dies gilt umso mehr für Theaterstücke, aber auch für Prosawerke, in denen authentische Gespräche simuliert werden. Die sprachlichen Merkmale der Mündlichkeit prägen andererseits die von Canetti bezeichneten «akustischen Masken» – die poetologische Strategie, mit der die Figuren und ihre sozialen Rollen sprachlich typisiert werden¹⁴. Durch das poetologische Verfahren der akustischen Maske überträgt Canetti in seinen literarischen Texten eine Eigenschaft, die seiner Auffassung nach jeden einzelnen Menschen betrifft. Die akustische Maske eines Menschen entspricht seiner spezifischen Sprechweise, d.h. seiner einzigartigen, physiognomischen sprachlichen Identität. Canetti zufolge verwendet jeder Sprecher ein begrenztes Repertoire an Ausdrücken, nur etwa fünfhundert Worte oder Wendungen, die mit bestimmter Tonhöhe und Rhythmus ausgesprochen werden, deren jeweilige spezifische Kombination einen eigenen Idiolekt konstituiert, wie der Autor selbst ausführt:

12 Vgl. auch Johannes Schwitalla – Liisa Tiittula, *Mündlichkeit in literarischen Erzählungen. Sprach- und Dialoggestaltung in modernen deutschen und finnischen Romanen und deren Übersetzungen*, Stauffenburg, Tübingen 2009, S. 10: Das Buch zeigt sprachliche und pragmatische Möglichkeiten der Inszenierung von Mündlichkeit in narrativen Texten und die zur Übersetzung dieser Strategien am Beispiel des Sprachpaars Deutsch-Finnisch angewandten Verfahren.

13 Paul Goetsch, *Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen*, in «Poetica», 17 (1985), 3-4, S. 202-218; 202. Vgl. Monika Fludernik, *Mündliches und schriftliches Erzählen*, in *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*, hrsg. v. Matías Martínez, Metzler, Stuttgart-Weimar 2011, S. 29-35; 33; vgl. auch Schwitalla – Tiittula, *Mündlichkeit in literarischen Erzählungen*, a.a.O.

14 Die Definition der akustischen Maske, auf die hier Bezug genommen wird, stammt von Elias Canetti – Manfred Durzak, *Akustische Maske und Maskensprung. Materialien zu einer Theorie des Dramas*, in «Neue deutsche Hefte», 22 (1975), 3, 1975, S. 497-516. Zum Thema vgl. auch Benedetta Rosi, *La costruzione linguistica della maschera acustica in Die Blendung (1935) di Elias Canetti*, in «Il confronto letterario», 82 (2024), S. 313-337.

[S]eine Sprechweise ist einmalig und unverwechselbar. [...] Überhaupt besteht seine Sprache aus nur fünfhundert Worten. [...] 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 seine *akustische Maske*¹⁵.

Die literarische Umsetzung dieser sprachlichen Gestalt eines Menschen basiert auf existierenden Sprechweisen, die Canetti als «Ohrenzeuge»¹⁶ in seiner sprachlichen Umgebung erfasst hat. Sie stimmt jedoch niemals vollständig mit diesen überein¹⁷. Die Stilisierung erfolgt durch das klassische dramatische Verfahren der Maske, die traditionell einen Typus bzw. eine Rolle darstellt: den Gierigen, den Gewalttätigen usw. Die Kombination aus Verhalten und Sprachgesten bildet die typisierte Rolle¹⁸. Die sprachlichen Masken, denen Canetti seine Figuren unterwirft, repräsentieren durch die Wiederholung einer begrenzten Anzahl von Ausdrücken, die unabhängig vom entwickelten Interaktionskontext gleich bleiben, jene Unveränderlichkeit und Unfähigkeit zur Kommunikation, die echte zwischenmenschliche Interaktionen charakterisieren. Dadurch entsteht oft ein karikaturhafter und grotesker Effekt¹⁹. Der Autor schreibt der sprachlichen Maske das Attribut «akustisch» zu, weil sie dank ihres phonetischen und prosodischen Profils über das auditive System wahrgenommen und erkannt werden kann²⁰. Aus diesem Grund ist die akustische Maske in der literarischen Form primär dafür konzipiert, laut vorgelesen und vom Publikum gehört zu werden²¹. Dadurch wird Canettis Betonung der gesprochenen Dimension der Sprache bestätigt. Canetti setzt das poetische Verfahren der akustischen Maske in verschiedenen Werken der 1930er Jahre ein. Die Komödien (*Hochzeit*, 1931-1932 und *Komödie*

15 *Ebd.*, S. 501.

16 Das Wort stammt aus Elias Canetti, *Der Ohrenzeuge. Fünfzig Charaktere*, Fischer, Frankfurt a.M. 1983.

17 Hans Hollmann, *Erfinder der Akustischen Maske. Über Elias Canetti, den Dramatiker, Denker und Todesfeind*, in *Wortmasken. Texte zu Leben und Werk von Elias Canetti*, hrsg. v. Ortrun Huber, Carl Hanser, Wien 1975, S. 83-89.

18 Serena Grazzini, *Scrivere la paura. L'opera di Elias Canetti tra grottesco e tensione etica*, in «Bollettino dell'associazione italiana di germanistica», VII (2014), S. 133-148: 136.

19 *Ebd.*

20 Zur Bedeutung des Zuhörens für Canettis Ausbildung und literarische Aktivität vgl. das Kapitel *Schule des Hörens* in Elias Canetti, *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*, Carl Hanser, München-Wien 1980, S. 240-250. Vgl. auch Rosi, *La costruzione linguistica*, a.a.O.

21 Elias Canetti, *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937*, Fischer, Frankfurt a.M. 1988¹⁶, S. 111.

der *Eitelkeit*, 1933-1934) erweisen sich dabei als besonders geeigneter Ort für ihre Inszenierung. Gleichzeitig ist das Maskenprinzip auch im Roman *Die Blendung* (1935) wirksam: Der Roman ließe sich die Kritik zufolge trotz der narrativen Form als Drehbuch lesen²².

Aus sprachwissenschaftlicher Sicht sind die akustischen Masken das Ergebnis eines komplexen und facettenreichen Projekts²³: Der redundante Effekt der «fünfhundert Wörter» ist im weiteren Sinne zu verstehen und wird durch die Methode der Selbstwiederholung erzielt, die vom Autor nicht nur auf lexikalischer Ebene, sondern auch auf phonologischer, morphologischer, syntaktischer und textueller Ebene angewendet wird. Die vorliegende Arbeit zielt darauf ab, zu zeigen, wie zur sprachlichen Gestaltung des poetologischen Projekts der akustischen Maske die Strukturen, die typisch für die Grammatik der gesprochenen Sprache sind, beitragen und eine wesentliche Rolle spielen. Der Schwerpunkt liegt insbesondere auf den syntaktischen Strukturen des gesprochenen Deutschen. Als Untersuchungsfeld wird Canettis Roman *Die Blendung* (1935) herangezogen: Die sprachlichen Merkmale der Mündlichkeit treten hier mit Besonderheiten auf diatopischer und diaphasischer Ebene auf und prägen so die akustischen Masken des Romans. Der Beitrag gliedert sich in zwei Teile. Im zweiten Abschnitt wird eine synthetische Bestandsaufnahme der syntaktischen Strukturen vorgenommen, die typisch für die Grammatik der gesprochenen Sprache sind und sich auch in Canettis Text beobachten lassen. Auf dieser Grundlage zeigt der dritte Abschnitt, wie Canetti auf dieses Spektrum von Strukturen zurückgreift, um einige der zentralen Masken in *Die Blendung* zu erschaffen und den entsprechenden sozialen Rollen eine sprachliche Form zu verleihen.

2. SYNTAKTISCHE BESONDERHEITEN DER GRAMMATIK DES GESPROCHENEN DEUTSCHEN: EINE BESTANDSAUFNAHME

Die mündliche Kommunikation bzw. Verständigung²⁴ zeichnet sich gegenüber der schriftsprachlichen Kommunikation durch spezifische Rahmenbedingungen aus. Diese beeinflussen den Sprachgebrauch auf jeder Analyseebene – morphologisch, lexikalisch, syntaktisch und

22 Hollmann, *Erfinder der Akustischen Maske*, a.a.O., S. 87.

23 Rosi, *La costruzione linguistica*, a.a.O.

24 Reinhard Fiehler, *Syntaktische Phänomene in der gesprochenen Sprache*, in *Handbuch Satz, Äußerung, Schema*, hrsg. v. Christa Dürscheid – Jan Georg Schneider, De Gruyter, Berlin 2015, S. 370-395.

textuell²⁵. Daraus ergeben sich Strukturen, die als wiederkehrende, funktional motivierte Muster gelten und die sogenannte Grammatik der gesprochenen Sprache bilden²⁶. Zur Grammatik der gesprochenen Sprache zählen sprachliche Phänomene, die ausschließlich in der Mündlichkeit zu finden sind, andere, die häufiger vorkommen, sowie solche, die in dieser Sprachvariante mit unterschiedlicher Funktionalität auftreten²⁷.

Die pragmatisch-situativen Merkmale, die den Aufbau der gesprochenen Sprache auf syntaktischer Ebene stärker beeinflussen, sind Prozessualität, Interaktivität und Multimodalität²⁸. Der Begriff Prozessualität verweist darauf, dass die mündliche Kommunikation ein zeitlich *in fieri* befindlicher Prozess ist: Die Syntax ist nicht als abgeschlossenes Produkt zu verstehen, das linear konstruiert wird, sondern als Ergebnis eines fortlaufenden Formulierungsprozesses. Damit eng verbunden ist der interaktive Charakter der Interaktion. Die Beteiligten sind kopräsent und beeinflussen sich gegenseitig: So können syntaktische Strukturen, die von einem Sprecher formuliert wurden, von einem anderen Sprecher aufgegriffen und fortgeführt, also ko-konstruiert, werden. Was die Multimodalität betrifft, so spielen neben verbalen Elementen auch körperliche und prosodische Eigenschaften eine zentrale Rolle: Syntaktische Einheiten können nicht vollständig realisiert werden, sofern ihre Rekonstruktion durch den situativen Kontext, prosodische Markierungen oder das geteilte Wissen gesichert ist²⁹.

Diese Merkmale finden ihren Ausdruck in syntaktischen Kategorien wie in nichtsatzförmigen Äußerungen, Ko-Konstruktionen und nicht-kanonischen Satzstellungen³⁰. Diese lassen sich auch in Canettis Werk beobachten. Im Folgenden wird jede Struktur anhand von Beispielen aus der Literatur zur Grammatik der gesprochenen Sprache sowie von entsprechenden Verwendungen, die ihre Wiedergabe in der Schriftsprache vom Roman *Die Blendung* veranschaulichen, dargestellt.

Zu den nichtsatzförmigen Äußerungen gehören insbesondere Ellipsen: Sie treten auch in der geschriebenen Sprache auf; in der gesprochenen Sprache zeichnen sie sich aber durch ihre hohe Fre-

25 Vgl. auch Schwitalla – Tiittula, *Mündlichkeit in literarischen Erzählungen*, a.a.O.

26 Vgl. *Grammatica del tedesco parlato*, hrsg. v. Marcella Costa – Marina Foschi Albert, Pisa University Press, Pisa 2017, S. 12-50.

27 Fiehler, *Syntaktische Phänomene*, a.a.O., S. 380-381.

28 *Ebd.*, S. 373-375.

29 *Ebd.*

30 *Ebd.*, S. 381-389.

quenz und formale Variabilität aus³¹. Die Ellipsen können das Verb (*eine einzige Katastrophe*) oder dessen Angaben, wie das Subjekt (*bin mal gespannt*) oder das Objekt (*hab ich auch gesagt*), und nicht selten mehrere Satzglieder gleichzeitig betreffen (*nich bekommen nein*³²). Neben Ellipsen gelten Nominalsätze als typisch und häufig in der mündlichen Kommunikation. Im Gegensatz zu elliptischen Sätzen ist die verbale Komponente hier nicht impliziert, sondern nicht vorgesehen. Die Prädikation erfolgt durch andere morphosyntaktische Kategorien. Beispiele³³ hierfür sind viele Aufforderungen (*weg das Buch, zur Tasche*), Ausrufe (*Himmel, welch Glück!*) sowie reaktive sprachliche Handlungen (*ja, nein, keine Ahnung, richtig, gut*). Vgl. folgende nicht-satzförmige Strukturen aus Canettis Roman:

- (1) Der ist schon bezahlt. [...] Der Nachtkasten auch. / Schon da, die Herren? / Zweimal dieselbe Arbeit am Tag. Einmal am Morgen, einmal am Abend / Ruhe! Kein Wort mehr!³⁴

Sätze, die von einem Sprecher unvollständig gelassen werden, können von seinem Gesprächspartner vervollständigt werden (Ko-Konstruktionen), wie in den folgenden fingierten Dialogkontexten, in denen eine Tochter die Sätze ihres Vaters ergänzt, da sie diese auswendig kennt; die Unterbrechung wird durch die Auslassungspunkte signalisiert:

- (2) «Wenn die Tochter nicht brav ist, bekommt sie...» «Schläge.» «Der Vater weiß, warum er sie...» «schlägt.» «Er tut die Tochter gar nicht...» «weh.»³⁵

Die vermehrte Verwendung nicht-kanonischer Satzgliedstellungen ist durch ihre informationsstrukturellen Folgen gerechtfertigt: z.B. gezielte Hervorhebung oder Thematisierung bestimmter Informationen im Diskurs³⁶. Einige nicht-kanonische Satzgliedstellungen betreffen den linken Rand des Satzes. Dazu zählen u.a. Referenz-Aussagen Strukturen bzw. Linksversetzungen (wie *Die Lehrer, die saßen da alle auch*), die aus einem referierenden Element (*die Lehrer*) und einer Ein-

31 Sabrina Ballestracci – Miriam Ravetto, *Sintassi*, in *Grammatica del tedesco parlato*, a.a.O., S. 115-138.

32 *Ebd.*, S. 125-126.

33 Aus Fiehler, *Syntaktische Phänomene*, a.a.O., S. 390.

34 Canetti, *Die Blendung*, a.a.O., S. 66-67.

35 *Ebd.*, S. 404.

36 Ballestracci – Ravetto, *Sintassi*, a.a.O., S. 128-130.

heit bestehen, mit der eine Aussage über das Referenzobjekt gemacht wird (*die saßen da alle auch*), die ein Element (*die*) enthält, mit dem auf den Referenzausdruck zurückverwiesen wird³⁷. Die Expansionen betreffen den rechten Rand des Satzes: Dabei wird neues verbales Material nach der rechten Satzklammer als Nachtrag/Präzisierung/Umformulierung hinzugefügt (*die plattdeutsche Sprache wird ja auch gar nicht gefördert in der Schule*)³⁸. In (3) werden Linksversetzungen und in (4) Expansionen aus Canettis Werk dargestellt:

- (3) Das große Zimmer, da geht schon was rein. / Der Diwan, der ist ja viel zu hart!
- (4) ich hätt's ihm gesagt, dem blöden Hund! / Ich hab dich erkannt, an deiner Magerkeit³⁹.

In der schriftlichen Wiedergabe dieser Strukturen gilt das Komma als Indikator der informationsstrukturellen Gestaltung der Äußerungen. Bei den Expansionen kann auch ein Punkt vorkommen: z.B. *Eine Fußnote tritt ihn mit Füßen. Immer mehr*⁴⁰.

Als diskontinuierliche Einheiten gelten z.B. die abhängige Verbzweitkonstruktionen (*ich weiß du kannst das*) und die sogenannten Operator-Skopus-Strukturen (*kurz und gut – wir können uns das Abenteuer nicht leisten*): Die letzten entsprechen zweigliedrigen sprachlichen Einheiten, deren erster Bestandteil, der Operator, ein kurzer, nicht satzwertiger Ausdruck ist (*kurz und gut*)⁴¹, während der zweite Bestandteil, der Skopus, eine potenziell vollständige Äußerung darstellt. Beide Strukturen lassen sich häufig in Canettis Roman finden:

- (5) Sie weiß, er ist kein Dieb. / Er weiß, er ist ein Millionär, die Leute glauben, ein armer Teufel.
- (6) Ich bitt Sie, man darf doch gratulieren?⁴²

Weitere syntaktische Besonderheiten der gesprochenen Sprache, die auch aufgrund ihrer Präsenz im Werk Canettis erwähnenswert sind, betreffen die Alternanz von Aussagesätzen, Fragesätzen, Impe-

37 Fiehler, *Syntaktische Phänomene*, a.a.O., S. 386.

38 Ballestracci – Ravetto, *Sintassi*, a.a.O., S. 130.

39 Canetti, *Die Blendung*, a.a.O., S. 122, 98, 423, 463.

40 *Ebd.*, S. 508.

41 Fiehler, *Syntaktische Phänomene*, a.a.O., S. 386.

42 Canetti, *Die Blendung*, a.a.O., S. 299, 213, 302.

rativsätzen usw.; die Bevorzugung parataktischer Strukturen sowie das eingeschränkte Repertoire an Nebensätzen⁴³.

Wenn diese syntaktischen Phänomene in der literarischen Schriftsprache vorkommen, verlieren sie ihren Status als spontan entstandene Einheiten der mündlichen Online-Produktion und werden Teil einer geplanten, textuell kontrollierten Gestaltung⁴⁴. Ihre Funktion muss sich innerhalb der schriftlichen Textorganisation entfalten. Im folgenden Abschnitt wird gezeigt, wie die hier aufgelisteten Strukturen von Canetti gewählt und ausgestaltet werden, um seine akustische Masken zu bilden.

3. SYNTAKTISCHE PHÄNOMENE DER GESPROCHENEN SPRACHE ZUR BILDUNG DER AKUSTISCHEN MASKEN IN *DIE BLENDUNG*

Der Roman *Die Blendung*, der in Wien in den 1920er Jahren spielt, folgt der Geschichte des Sinologen Peter Kien, der so sehr mit seiner privaten Bibliothek in Abgeschiedenheit lebt, dass das Ende der einen auch das Ende der anderen mit sich bringt – in dem tragischen Autodafé, mit dem der Roman kulminiert. Der Roman ist in drei Teile gegliedert, *Ein Kopf ohne Welt*, *Kopflose Welt* und *Welt im Kopf*. Im ersten Teil wird Kien als isolierter und routinierter Mann dargestellt, der sich voll und ganz seiner Privatbibliothek widmet. Seine Interaktionen mit der Außenwelt beschränken sich vor allem auf Benedikt Pfaff, den gewalttätigen Hausmeister, und Therese Krumbholz, die er als Haushälterin einstellt. Der Sinologe heiratet sie, da er in ihr die ideale Bibliotheksverwalterin sieht. In Wirklichkeit wird Therese von dem Wunsch nach einem besseren Status und von Habgier getrieben. Die Ehe gilt als Ausgangspunkt der Konflikte zwischen den beiden, die bald eskalieren. Kien verliert daraufhin den geschützten und geordneten Raum seiner Wohnung und gerät im zweiten Teil des Romans mit der chaotischen Außenwelt in Kontakt: In dieser Phase bewegt er sich in sozialen Milieus am Rande der Gesellschaft, zusammen mit dem zwielichtigen Schachspieler Fischerle. Im dritten Teil gelingt es Kien, in seine Wohnung und Bibliothek zurückzukehren. Das Chaos der Außenwelt hat inzwischen jedoch mit voller Wucht seinen Kopf erreicht und auch die Hilfsversuche seines Bruders Georg, Psychiater,

⁴³ Fiehler, *Syntaktische Phänomene*, a.a.O.

⁴⁴ Zu diesem Thema vgl. auch Schwitalla – Tiittula, *Mündlichkeit in literarischen Erzählungen*, a.a.O.

scheitern. Kien setzt im Wahnsinn seine Bücher in Brand und kommt dabei selbst in den Flammen ums Leben⁴⁵.

Das Werk eignet sich besonders dazu, diamesische Kontaktzonen in der Strukturierung der akustischen Masken von den Protagonisten zu beobachten. Im Roman treten die akustischen Masken mit ganzer dramatischer Kraft auch dank der Verwendung typischer syntaktischer Strukturen der gesprochenen Sprache hervor⁴⁶. Zu ihrer Ausgestaltung wählt Canetti aus dem Spektrum syntaktischer Strukturen, die im Abschnitt 2 aufgelistet wurden, je nach Figur unterschiedliche syntaktische Muster aus, kombiniert sie, um die gewünschten Verhaltensweisen und sozialen Eigenschaften sprachlich zu profilieren und wiederholt sie, um den redundanten Effekt zu erzielen, der der Idee der akustischen Maske zugrunde liegt. Einige der so dargestellten Masken zeichnen sich durch das Zusammenspiel verschiedener dieser Merkmale aus, andere durch die wiederkehrende Verwendung weniger Merkmale. Zudem gibt es Masken, die durch das Fehlen syntaktischer Besonderheiten der gesprochenen Sprache auffallen.

Die folgende Übersicht einzelner Maskenbeispiele beginnt mit dem zuletzt genannten Fall, nämlich mit der Maske des Protagonisten Peter Kien. Kiens Sprechweise zeichnet sich syntaktisch durch eine bemerkenswerte Beherrschung der Strukturen aus, die typisch für die Verwaltungs- oder Wissenschaftsschriftsprache sind⁴⁷, z.B. verschiedene Arten von Nebensätzen, die auch ineinander eingebettet sind, und komplexere Nominalgruppen. Syntaktische Phänomene, die typisch für die gesprochene Sprache sind, wie Ellipsen, unvollständige Strukturen, Linksversetzungen fehlen tendenziell. Dieser syntaktische Trend lässt sich sowohl bei inneren Monologen als auch in allen Interaktionsformen beobachten, sei es im Gespräch mit Therese (7), in der Rede als Militäarchef von den Büchern seiner Bibliothek (8) oder im Gespräch mit seinem Bruder Georg, in dem Kien die Position der Lehrperson, die seinem Gesprächspartner Sachverhalte erklärt, einnimmt (9):

- (7) «Ich frage mich, wie der Schlüssel in die unrechten Hände geraten ist. Ich habe ihn in der linken Hosentasche wieder vorgefunden. Zu

45 Vgl. auch Rosi, *La costruzione linguistica*, a.a.O. Zur Entstehung des Romans siehe Herbert G. Göpfert, *Zur Publikationsgeschichte der Blendung*, in *Wortmasken. Texte zu Leben und Werk von Elias Canetti*, hrsg. v. Ortrun Huber, Carl Hanser, Wien 1995, S. 71-70.

46 Vgl. Hollmann, *Erfinder der Akustischen Maske*, a.a.O., S. 83-87.

47 Kiens Sprache wird als Papierdeutsch der Wissenschaft definiert; Sevdije Köksal, *Canettis Roman «Die Blendung». Sprachliche Aspekte*, in «TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften», 25 (2021), <<https://www.inst.at/trans/25/canettis-roman-die-blendung/>> (letzten Angriff: 15. November 2025).

meinem Bedauern sehe ich mich genötigt anzunehmen, daß man ihn widerrechtlich entfernt, mißbraucht und dann erst zurückgelegt hat»⁴⁸.

- (8) «[...] Vorerst muß ich euch mit einer interessanten und wichtigen Mitteilung überraschen. Bei der Generalmusterung habe ich festgestellt, daß in dem Teil der Bibliothek, der vom Feind okkupiert ist, unerlaubte Schiebungen stattgefunden haben. Um nicht noch größere Verwirrung in eure Reihen zu tragen, habe ich keinen Lärm geschlagen»⁴⁹.
- (9) «Die Griechen waren weniger gerecht. Sie verzeihen der Helena alles, weil sie schön ist. Ich für meine Person zittere jedesmal vor Empörung, wenn ich sie in Sparta munter und hündisch äugelnd an der Seite des Menelaos wieder vorfinde. [...]»⁵⁰.

Der extrem kontrollierte syntaktische Stil und die beeindruckende Fähigkeit, auch syntaktische Konstruktionen der formalen Schriftsprache selbst in spontanen Kontexten, die eine kurzfristige Planung erfordern, zu beherrschen, ist charakteristisch für Kiens Maske und prägt den Charakter des Gelehrten, der auch auf mentaler Ebene die volle Kontrolle hat. In den letzten Seiten kommt es dann zu einem «Maskensprung». Die zunehmende Verwirrung in Kiens Kopf, die auf das Einsetzen des Wahnsinns verweist, wird sprachlich durch die Verwendung von syntaktisch weniger kanonischen Strukturen, insbesondere Expansionen und nichtsatzförmigen Sätzen, aufgebaut, wie in den folgenden Beispielen aufgezeigt wird:

- (10) Wer? Wer? Ratten! Ratten tauchen plötzlich auf, *in Häusern*, die nie welche hatten, man weiß nicht, woher sie kommen, aber sie sind da, sie fressen alles zusammen, *gute gesegnete Ratten* [...] ⁵¹.
- (11) da hält man Tausende von Büchern widerrechtlich verhaftet, *Zehntausende, gegen ihren freien Willen, schuldlos*, was können sie für das Schwein, *vom Erdboden abgeschnitten, hart am schwelenden Dachboden, ausgehungert, verurteilt, verurteilt zum Feuerfrass* ⁵².

Die Zersetzung der syntaktischen Architektur ist die Strategie, mit der das Aufkommen von Wahnsinn und obsessiven Gedanken ausgedrückt wird. Kiens Sprachgebrauch, der in seinem inneren Monolog

48 Canetti, *Die Blendung*, a.a.O., S. 124.

49 *Ebd.*, S. 96.

50 *Ebd.*, S. 482.

51 *Ebd.*, S. 507.

52 *Ebd.*, S. 506.

abgebildet wird, besteht aus einer Liste von Wörtern, Satzteilen und -fragmenten, die untereinander keinerlei explizite formale Verbindung aufweisen. Ein Beispiel hierfür ist (12):

- (12) Millionenerbschaft – wer wagt gewinnt – weint – Abschied – nein – vereint – vereint bis in den Tod feuertod – Not feuersnot – Brunst feuersbrunst – feuer feuer⁵³.

Eine akustische Maske, die mithilfe spezifischer syntaktischer Strukturen der gesprochenen Sprache gebildet wird, ist die von Benedikt Pfaff, dem gewalttätigen Hausmeister des Gebäudes, in dem Kien lebt. Bei Pfaffs akustischer Maske handelt es sich um einen Sprachgebrauch, der sowohl in Diatopie als auch in Diastratie markiert ist. Er weist typische Merkmale des Wiener Dialekts auf und enthält Ausdrücke, die die Zugehörigkeit zu einem niedrigen sozialen Milieu anzeigen. Pfaffs 'Stimme' ist in Gesprächen mit Kien und anderen Figuren akustisch erkennbar. Seine Sprechweise besteht aus kurzen juxtaponierten Sätzen, die häufig mit Expansionen kombiniert werden. In einigen Kontexten scheinen Expansionen dazu zu dienen, die Prozessualität der mündlichen Verständigung wiederzugeben. Ein Beispiel hierfür ist (13), wo diese Strukturen einen Nachtrag-Effekt haben und entweder Umformulierungen oder Präzisierungen entsprechen:

- (13) Gezahlt hat er. *Gut gezahlt hat er. Gleich gestern Nacht.* Vielleicht mach ich ihm heut mein Patentloch auf. Der Mensch ist vernarrt. Wollen Sie ihn sehen? Er bekommt zu essen. *Was er grad will.* [...] Schauen Sie es an! *Was die aus ihm gemacht hat!*⁵⁴

In anderen Kontexten, wie (14)-(15), haben die nicht-kanonischen Satzgliedstellungen die Funktion, die Information, die nach dem Ende der Verbalklammer isoliert wird, klarer hervorzuheben:

- (14) Die Alte hat sich vor die Tochter hingestellt, und ich hab sie beide schlagen können. *Weil eine Frau redet mir nichts drein. Mir nicht.* Sie haben's ja eh gehört, wie die zwei geschrien haben⁵⁵.
 (15) Die Weiber gehören totgeschlagen. *Alle, wie sie sind.* Ich kenn die Weiber. Jetzt bin ich neunundfünfzig. Dreiundzwanzig Jahre war ich verheiratet. [...]. Ich kenn die Weiber. Alle sind Verbrecher⁵⁶.

⁵³ *Ebd.*, S. 509.

⁵⁴ *Ebd.*, S. 500.

⁵⁵ *Ebd.*, S. 117.

⁵⁶ *Ebd.*

Durch ihre Isolierung in eigenständigen Handlungseinheiten erhalten die informativen Inhalte illokutive Autonomie und somit einen Fokus innerhalb der Textstruktur, in die sie eingebettet sind. Dies gilt für *alle* in (15) sowie für *Weil eine Frau redet mir nichts drein* und *Mir nicht* in (14): Pfaff betont im ersten Fall, dass alle Frauen Verbrecher sind, und im zweiten Fall, dass er nicht der Typ ist, der sich von einer Frau herumkommandieren lässt. Damit drückt Pfaff seine Misogynie aus. Die Verwendung von syntaktischen Expansionen und Fragmentierungen, wie den oben dargestellten, sowie von kurzen, nebeneinander juxtaaponierten Sätzen, die prosodisch einen synkopischen Rhythmus erzeugen, verleiht der Impulsivität, Schroffheit und Härte, die den Charakter des Hausportiers auszeichnen, eine sprachliche Form.

Wenn Pfaff wütend ist und weniger Kontrolle auf seinen Sprachgebrauch hat, kann neben den Expansionen eine Kombination aus mehreren syntaktischen Strukturen der gesprochenen Sprache auftreten, wie elliptische Konstrukte und Nominalsätze, wie in (16); es lässt sich zudem eine häufige Verwendung von Imperativ- und Exklamativsätzen beobachten, insbesondere wenn der Hausbesorger mit Personen umgeht, die er für schwach hält, wie Frauen oder Kien selbst am Ende des Romans (17):

(16) «Blind bist doch nicht. Meine Tochter blind! Jetzt frag ich»⁵⁷

(17) «Fahr ab, du Luder! – Er kann das Weib nicht schmecken!» /
«Mein Loch gehört mir!» brüllte er. Wieder schwollen die Fäuste.
«Kusch!»⁵⁸

Diese syntaktischen Strukturen tragen dazu bei, Pfaffs aggressiven und autoritären Charakter zu formen, der es gewohnt ist, sich mit Gewalt durchzusetzen, seinen Gesprächspartner zu bedrohen und Befehle zu erteilen.

Auch die akustische Maske von Therese Krumbholz wird durch syntaktische Strategien der gesprochenen Sprache gebildet, insbesondere durch die Alternanz verschiedener Satzarten und die häufige Verwendung diskontinuierlicher und nicht-kanonischer Satzgliedstellungen. Während bei Pfaff eine systematische Verwendung von Imperativsätzen zu beobachten ist, treten bei Therese häufig Fragesätze auf. Es handelt sich jedoch um rhetorische Fragen, die die Frau selbst beantwortet und die nicht darauf abzielen, eine echte Kommunikation herzustellen. Die Frau sucht nicht den Dialog, sondern möchte

⁵⁷ *Ebd.*, S. 407.

⁵⁸ *Ebd.*, S. 354, 424.

ihre Argumente insbesondere gegenüber Kien durchsetzen, wie im folgenden Kontext deutlich wird:

- (18) Warum war sie so dumm? Schriftlich ist am besten. Mündlich kann jeder. [...] Eine Frau muß die Bank wissen. Ohne die Bank sagt sie nein. Bitte, hat sie vielleicht nicht recht? Was nützt ihr der Mann, wenn sie die Bank nicht hat? Der Mann sagt die Bank nicht. Ist das ein Mann, der die Bank nicht sagt? Das ist ja kein Mann⁵⁹.

Ähnliche Gespräche inszenieren die Unfähigkeit zur Kommunikation zwischen den Masken, die sich nicht untereinander verstehen. Was die Satzgliedstellung betrifft, werden in Thereses Sprechweise abhängige Verbzweitkonstruktion, Operator-Skopos-Strukturen sowie Linksversetzungen verwendet:

- (19) Der Mann glaubt, er ist allein auf der Welt. / Bitte, die Frau hat ein Herz!» / Der Diwan, der ist ja viel zu hart!⁶⁰

Am meisten lässt sich aber die wiederholte Verwendung von XVS-Sätzen beobachten, wie in (20):

- (20) Auf dem Schlafdiwan könnt ich nicht schlafen. Wo paßt der zum Schreibtisch? [...] Unsittlich bin ich nicht, das kann mir niemand nachsagen. Aber schlafen muß ein Mensch können⁶¹.

Im Vorfeld der Verbalklammer steht das Objekt/eine Angebe/ein Prädikativ (*Unsittlich bin ich nicht*) oder der Infinitiv des Verbs (*Schlafen muß ein Mensch können*). Angesichts der thematischen Natur des Vorfelds kann diese Anordnung der Satzglieder dazu dienen, eine informationsstrukturelle Strategie umzusetzen, bei der das Satzglied am linken Satzrand thematisiert wird, um den Fokus auf ein Satzglied am rechten Satzrand zu legen. Diese Strukturen werden verwendet, um das Gespräch auf einen informativen Kern zurückzuführen, der für Therese als vorrangig angesehen wird. Im Beispiel (21), das aus Thereses innerem Monolog stammt, werden im ersten Kontext die Pronomen *sie* und *ihr* und im zweiten Kontext das Pronomen *ich*

⁵⁹ *Ebd.*, S. 126.

⁶⁰ *Ebd.*, S. 107, 126, 98.

⁶¹ *Ebd.*, S. 62. Zu den lexikalischen und phonologischen Merkmalen der akustischen Maske von Therese vgl. auch Rosi, *La costruzione linguistica*, a.a.O.; Iulia Elna Zup, *Der Karneval der akustischen Masken in Elias Canettis Die Blendung*, in «Kronstädter Beiträge zur Germanistischen Forschung» (2009), S. 91-103.

informationsstrukturell hervorgehoben; in beiden Fällen gilt Therese als Referent:

- (21) Das Testament darf sie haben. Alles gehört ihr. / Die Schlüssel hab ich. [...] Die Schlüssel sind hier!⁶²

Die Rede wird also auf das Ich zurückgeführt. Therese hat Kiens Schlüssel gestohlen, um sein Testament zu suchen. Sie ist überzeugt, dass sein Geld ihr zusteht. Mithilfe der gezeigten syntaktisch-informationsstrukturellen Strategien werden viele charakteristische Merkmale dieser Figur herausgearbeitet: ihre Gier und Hartnäckigkeit sowie der Versuch, die Realität an die eigene persönliche Weltanschauung anzupassen⁶³ und sich selbst Anerkennung zu verschaffen.

Das letzte Beispiel für eine akustische Maske, das hier betrachtet wird, ist das von Fischerle, einem Kleinkriminellen, der von einer Karriere als Schachweltmeister träumt. Die Sprache Fischerles weist für den Wiener Dialekt typische Ausdrucks- und Aussprachestrategien auf und gehört zu den vernachlässigten Varianten des Volksregisters. Für die Gestaltung der bisher gezeigten Masken werden von Canetti syntaktische Strukturen der gesprochenen Sprache ausgewählt, die deren Eigenschaften am besten widerspiegeln. Bei der Gestaltung der Maske von Fischerle lässt sich eine Kombination aller in Abschnitt 2 aufgeführten Hauptstrategien beobachten: Ellipsen, Satzartenwechsel, sowie nicht-kanonische Satzgliedstellungen. Diese Eigenschaften wiederholen sich in verschiedenen Kontexten mit besonderen phonetischen Merkmalen und prägen so die akustische Erkennbarkeit von Fischerles Maske. Es folgen einige Beispiele, die die bereits beschriebene Kombination von Strategien veranschaulichen sollen:

- (22) Was glauben S', wer hier der Meister is, vom ganzen Lokal? Ich wett, Sie kommen nicht drauf. Aber, frag ich, wer hat die Intelligenz? Der miese Mensch hat sie, sag ich. [...] gepachtet. Nehmen Sie die Schachmeister – alle mies⁶⁴.
- (23) Was glauben S', wenn ich ein Stipendium hätt. [...] Ein Mensch ohne eine Stipendium ist ein Krüppel. Zwanzig Jahre wart ich auf ein Stipendium. Glauben S', ich will was von meiner Frau? Eine Ruh' will ich und ein Stipendium will ich. [...] Was ich haben

62 *Ebd.*, S. 110, 126.

63 Vgl. auch Köksal, *Canettis Roman*, a.a.O.; Rosi, *La costruzione linguistica*, a.a.O.

64 *Ebd.*, S. 191.

möcht? Ein Stipendium möchte ich. Aus nichts, da springt nichts heraus⁶⁵.

Auch für Fischerle sind die Fragen, wie für Therese, nichts anderes als rhetorische Fragen. Die Fragmentierungen und syntaktischen Diskontinuitäten spiegeln die Nichtlinearität seines Denkens und seiner Argumentationen wider. Die Kookkurrenz aller Strukturen trägt dazu bei, das Bild eines Menschen zu zeichnen, der der Logik der Selbstbestätigung folgt⁶⁶.

Die ausgewählten akustischen Masken zeichnen sich dank der syntaktischen Strukturen der gesprochenen Sprache am stärksten aus. Wie aus den angeführten Beispielen indirekt hervorgeht, betrifft die Durchlässigkeit der gesprochenen Sprache im Schriftlichen auch andere Ebenen: die phonetische (regionale Aussprache), die dialogische (Unterbrechungen, Ko-Konstruktionen), die morphologische und die lexikalische (Umgangssprache, substandardmäßige Wortwahl).

4. FAZIT

Die vorliegende Arbeit hat aufgezeigt, dass sich das Werk Elias Canettis nicht nur zur Untersuchung interlinguistischer, sondern auch intralinguistischer Kontaktphänomene eignet, insbesondere im Hinblick auf den diamesischen Kontakt zwischen spontaner Mündlichkeit und literarischer Schriftsprache. Der Einsatz der syntaktischen Strukturen im Roman *Die Blendung*, die charakteristisch für die Grammatik der gesprochenen Sprache sind, dient nicht allein dazu, den im Text dargestellten fingierten Gesprächen Authentizität zu verleihen. Vielmehr werden sie zu einem Stilmittel, der es Canetti ermöglicht, sein poetologisches Verfahren der akustischen Maske sprachlich zu konfigurieren. Aus dem gesamten Spektrum möglicher Strukturen wählt der Autor diejenigen aus, die am besten geeignet sind, um den Eigenschaften jeder einzelnen Maske Gestalt zu verleihen. So kann z.B. eine wiederholte Verwendung von rhetorischen Fragen ein Zeichen für die Unfähigkeit sein, eine echte Kommunikation aufzubauen; die fragmentierte Satzstruktur das Profil einer kantigen und harten Persönlichkeit vermitteln und der Zerfall der syntaktischen Struktur des Satzes einem Zerfall der mentalen Ordnung entsprechen. In Kombination mit Merkmalen auf anderen Ebenen der Sprachanalyse wirken diese syntaktischen

65 *Ebd.*, S. 196.

66 «Fischerles intrigantes Frage und Antwort-Spiel sieht ihm, der am liebsten mit sich selbst Schach spielt, ähnlich»; Köksal, *Canettis Roman*, a.a.O.

Eigenschaften dann, um die Sprachgesten jeder Figur vollständig zu strukturieren. Aus einer allgemeineren Perspektive hat diese Forschung über die diamesischen Kontaktzonen gezeigt, wie die literarische Schriftsprache die dialogische Dimension der Mündlichkeit integrieren, überarbeiten und neu funktionalisieren kann. Dabei verliert die gesprochene Sprache ihren Status als spontaner Online-Prozess und wird Teil eines extrem geplanten und kontrollierten Projekts.

