



**HAL**  
open science

## Man lacht, anstatt es zu essen

Anne Peiter

► **To cite this version:**

Anne Peiter. Man lacht, anstatt es zu essen: Canettis Lachtheorie und ihre Bedeutung für die Methodik von 'Masse und Macht'. *Austriaca: Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche*, 2005, Elias Canetti à la Bibliothèque Nationale, 61, pp.115-124. hal-01366245

**HAL Id: hal-01366245**

**<https://hal.univ-reunion.fr/hal-01366245>**

Submitted on 25 Jun 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**„MAN LACHT, ANSTATT ES ZU ESSEN“**  
**Canettis Lachtheorie und ihre Bedeutung**  
**für die Methodik von *Masse und Macht***

„Das tierische Gelächter...“  
Sören Kierkegaard, *Tagebücher*

Im Zentrum des folgenden Beitrags steht Elias Canettis anthropologisch-philosophisches Hauptwerk *Masse und Macht*. Ich möchte nachweisen, dass Canettis Verwandlungskonzept in die eigenwillige Methodik des Buches Eingang gefunden hat und dass wiederum die Komik an der Verwandlung Anteil hat. Anders gesagt: Entgegen dem bisherigen Ernst, mit dem sich die Forschung *Masse und Macht* zu nähern pflegte, vertrete ich die These, dass es einer Leserschaft mit Sinn für's Komische bedarf, um bestimmte Ansätze des Buches zu verstehen.

Canettis Nachdenken über das Phänomen des Lachens zieht sich wie ein roter Faden durch sein Werk: Sei es der Sinologe Kien, der in der *Blendung* seinen und der Bücher Feuertod mit lautem Lachen bedenkt; seien es die in England lebenden Verwandten, die die schlechte französische Aussprache des kleinen Elias auslachen und diesen mit ihren weit aufgerissenen Mündern an Menschenfresser erinnern; sei es die Kritik an der im Lachen verbundenen „Hetzmasse aus Intellektuellen“, die sich um den Satiriker Karl Kraus zu scharen pflegte – das Lachen hat Canetti sein Leben lang fasziniert. Davon legen auch die zahlreichen, in der Züricher Zentralbibliothek erhaltenen Nachlass-Aufzeichnungen Zeugnis ab, in denen Canetti – quer durch die Jahrzehnte – immer wieder über das Lachen nachdenkt. In meinem Kontext sind nun vor allen Dingen die intertextuellen Bezüge von Interesse, die die lachtheoretischen Überlegungen in *Masse und Macht* fundieren.

Ausgehend von der These, es bestehe eine Verbindung zwischen Essen und Lachen, prüft Canetti zunächst den Gedanken, in seinem

Ursprung enthalte das Lachen die Freude an einer Beute, die einem als sicher erscheine.

Ein Mensch, der fällt, erinnert an ein Tier, auf das man aus war und das man selbst zu Fall gebracht hat. Jeder Sturz, der Lachen erregt hat, erinnert an die Hilflosigkeit des Gestürzten; man könnte es, wenn man wollte, als Beute behandeln<sup>1</sup>.

Bergson, der hier als Folie präsent ist, hatte die Erklärung vorgeschlagen, derjenige, der stürze, verstoße gegen die von der Gesellschaft gesetzte Norm der Lebendigkeit und Beweglichkeit<sup>2</sup>. Das Lachen übernehme die Funktion einer sozialen Sanktion. Das Lachen flößt dem Gestürzten also Angst ein und zwingt ihn zur Anpassung an die Gemeinde der Lachenden<sup>3</sup>. In einer unveröffentlichten Nachlass-Aufzeichnung bemüht sich Canetti hingegen um eine Differenzierung, indem er das „Zweckwidrige“ als „Hauptanlass des Lachens“ betrachtet:

Man lacht, wenn einer beim Gehen fällt – d.h. über die zweckwidrige Bewegung der Beine; diese fasst man zuerst auf. Nicht über den Gefallenen lacht man, sondern über das Fallen<sup>4</sup>.

In *Masse und Macht* ist Canetti nun weiterhin bemüht, sich gegen Bergson abzugrenzen. Der Hauptunterschied besteht aber nicht mehr in der Gegenüberstellung von Gefallenem und Fallen bzw. von Normverstoß und Zweckwidrigkeit. Neu an der Lachtheorie von *Masse und Macht* ist, dass der Stürzende weniger Angst vor dem *Lachen* haben

1. Elias Canetti, *Masse und Macht*, Frankfurt/M., Fischer Taschenbuch Verlag, 2001, S. 262. Künftig zitiert als, Canetti, *MuM*.

2. « Ce qu'il y a de risible dans un cas comme dans l'autre, c'est une certaine raideur de mécanique là où l'on voudrait trouver la souplesse attentive et la vivante flexibilité d'une personne. » Henri Bergson, *Le rire*, Paris, Quadrige / PUF, 2002, S. 8. « [...] c'est bien une espèce d'automatisme qui nous fait rire. » Ebd., S. 12.

3. « Toute raideur du caractère, de l'esprit et même du corps, sera donc suspecte à la société, parce qu'elle est le signe possible d'une activité qui s'endort et aussi d'une activité qui s'isole, qui tend à s'écarter du centre commun autour duquel la société gravite, d'une excentricité enfin. Et pourtant la société ne peut intervenir ici par une répression matérielle, puisqu'elle n'est pas atteinte matériellement. Elle est en présence de quelque chose qui l'inquiète, mais à titre de symptôme seulement – à peine une menace, tout au plus un geste. C'est donc par un simple geste qu'elle répondra. Le rire doit être quelque chose de ce genre, une espèce de geste social. Par la crainte qu'il inspire, il réprime les excentricités, tient constamment en éveil et en contact réciproque certaines activités d'ordre accessoire qui risqueraient de s'isoler et de s'endormir, assouplit enfin tout ce qui peut rester de raideur mécanique à la surface du corps social. », Ebd., S. 15.

4. Nachlass Elias Canetti 3. Die Aufzeichnung datiert vom Mai 1932.

muss, als vielmehr vor dem *ausbleibenden* Lachen. Denn eine Rettung vor der Fresslust des Lachenden ist nur unter der Voraussetzung denkbar, dass sein Lachen anhält: „Man lacht, *anstatt* es zu essen.“<sup>5</sup> Obwohl der Lachende hier durch den Verzicht einen Schritt weg vom Animalischen macht, hebt sich Canettis Lachkonzeption von der Bergsons durch einen Zuwachs an Skepsis ab. Während in *Masse und Macht* die Verwandtschaft des Lachens zum Fressen stets bewusst gehalten wird, huldigt Bergson dem Recht des Stärkeren, nämlich der normsetzenden Mehrheit der Lacher.

Für Canettis Ausführungen ist, wie man schon hier sieht, ein erstaunlicher Anspielungsreichtum charakteristisch. Neben Bergson tritt Hobbes auf den Plan, der das Lachen als „plötzlichen Stolz“ und „Leidenschaft“ betrachtet hatte, die die Grimassen des Lachens hervorbrächten<sup>6</sup>. Diese leiteten sich vom Gefühl einer Überlegenheit her, die offenbar auch für Hobbes dem Kannibalismus nahe steht. Es ist offenkundig, dass Canetti mit seinen ausdrücklichen Hinweis auf Hobbes seine Bewunderung für dessen unbestechlichen und unnachsichtigen Blick auf die Menschen zum Ausdruck bringt.

Canettis eigenes Changieren zwischen dem Tierischen und dem Menschlichen, seine Illusionslosigkeit in Bezug auf die „Glätte und Ordnung“ der Zähne, die immer dann als Drohung wirkten, wenn der Mund sich öffne, findet in dem eigenartigen Beispiel, mit dem er im folgenden das Lachen illustriert, seine sprechendsten Ausdruck.

Der Mensch allein hat es gelernt, den vollkommenen Prozess der Einverleibung durch einen symbolischen Akt zu ersetzen. Es scheint, dass die Bewegungen, die vom Zwerchfell ausgehen und fürs Lachen charakteristisch sind, eine Reihe von inneren Schlingbewegungen des Leibes zusammenfassend ersetzen. Unter Tieren gibt allein die Hyäne einen Laut von sich, der unserem Lachen wirklich nahe kommt. Man kann ihn künstlich erzeugen, indem man einer gefangenen Hyäne etwas zum Fressen vorsetzt und dann rasch entzieht, bevor sie Zeit zum Zupacken hatte<sup>7</sup>.

Diese Stelle ist insofern beispielhaft für die Methodik von *Masse und Macht* insgesamt, als dass Canetti zwischen Tier und Mensch, Archaik und Zivilisation hin- und herspringt, d.h. der Leserschaft eine

5. Canetti, *MuM*, S. 262.

6. Vgl. Thomas Hobbes, *Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eines bürgerlichen und kirchlichen Staates*, hg. und eingeleitet von Iring Fetscher, Neuwied-Berlin, Ullstein, 1966, S. 44.

7. Canetti, *MuM*, S. 262.

permanente Verwandlungsbereitschaft abverlangt. Um die These zu bekräftigen, das Lachen sei ein spezifisch menschliches Phänomen, greift er ausgerechnet auf das Lachen einer *Hyäne* zurück, der der Fraß entzogen wird. Dieser unerwartete Umschwung wirkt selbst komisch und ist insofern auf der Höhe seines Gegenstandes.

Canetti scheint implizit gegen eine lange philosophische Tradition von Lachtheorien zu polemisieren, für die Mensch und Tier klar voneinander geschieden sind. Er reagiert mit seiner Hyäne auf Kants *Kritik der Urteilskraft*, in der das Lachen als „Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts“<sup>8</sup> erklärt wird. Die Erwartung der Hyäne, sie werde gleich das wohlschmeckende Aas zu fassen kriegen, löst sich ebenso in nichts auf wie die Erwartung der Leserschaft, das Lachen als menschliches Vorrecht werde von Canetti bestätigt werden.

Zugleich schließt Canetti an Robert Musil an, der in seiner Prosaskizze „Kann ein Pferd lachen?“ die These ad absurdum führt, Tiere kennten weder Lachen noch Lächeln. Indem Musil ein kitzeliges Pferd beschreibt, das sich gegen das Gestriegelt-Werden sträubt, bereitet er die Behauptung vor, die Intensität des Pferdelaehens übertreffe gar die des Menschen: Ein Pferd habe „sozusagen vier Achseln und ist darum vielleicht doppelt so kitzelig wie der Mensch“<sup>9</sup>. Dem stehe entgegen, dass das Wiehern vor Lachen nur ein menschliches Vermögen sei. Zugestanden werden müsse aber, dass das Pferd nicht in der Lage sei, über Witze zu lachen. „Das aber ist dem Pferd nicht immer zu verübeln“<sup>10</sup>.

Musils erheiterndem Schwanken zwischen Menschlichem und Tierischem ist Canetti verpflichtet, wenn er im Folgenden die Auflösung der gespannten Erwartung in nichts am Beispiel der Hyäne weiter analysiert.

Es ist nicht müßig, daran zu erinnern, dass ihre [der Hyäne; A.P.] Nahrung in der Freiheit aus Aas besteht; man kann sich vorstellen, wie oft vieles, worauf sie Lust hatte, ihr von anderen unter den Augen weggeschnappt wird<sup>11</sup>.

8. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), § 54 in ders.: *Werke*, Bd. 5, hg. von Ernst Cassirer, Berlin, B. Cassirer, 1914, S. 177-568, Zitat S. 409.

9. Robert Musil, „Kann ein Pferd lachen?“ in ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 2 (*Prosa und Stücke*), hg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag, 2000, S. 482-483, Zitat S. 482.

10. Ebd.

11. Canetti, *MuM*, S. 262-263.

Indem Canetti die Enttäuschung über das verlorene Leichenfleisch in Analogie zu den nur mühsam unterdrückten Grausamkeiten des lachenden Menschen setzt, untergräbt er die moralische Selbstgewissheit des letzteren. Das Lachen weist in Canettis Augen Verbindungen zur kannibalischen, ja sogar zur leichenschänderischen Gewalt auf. In Canettis Nachlass befindet sich eine unveröffentlichte Aufzeichnung, die die Konzeption des Lachens um den Gegenpol – das Weinen – erweitert. Es heißt:

So aktiv das Lachen, so passiv das Weinen, so aktiv der (Raub)Mord, so passiv der Tod. – Daher die Nähe des Lachens zum Weinen, sie sind sich benachbart wie alle extremsten Extreme<sup>12</sup>.

Aus dieser Gegenüberstellung geht hervor, dass das Lachen wieder ins Töten umschlagen kann und dann das Opfer zum Weinen bringt. Das Weinen sei folglich der

Augenblick vor dem Gefressen-werden, das Öffnen und Schließen der Augen, Zeigen der Zähne und der immer mit dieser Bedrohung verbundene Schrecken (Die Gefahr ist so nahe, dass man vor ihr die Sinne verschließt.) Das Weinen wäre ein Lachen vor dem Tod<sup>13</sup>.

Diese Definition – „Das Weinen wäre ein Lachen vor dem Tod“ – scheint mir in ihrer konjunktivischen Form für Canettis Misstrauen philosophischen Begriffen gegenüber ebenso aufschlussreich zu sein wie für sein Bestreben, die Bedeutung seines Textes wandelbar und offen zu halten und jede systematische Verengung zu vermeiden. Denn die Berührung der Gegensätze, die in der Definition des Weinens hervortritt, beweist Canettis Bemühen, tradierte Klassifizierungen zu unterlaufen.

Vor dem Hintergrund dieser methodischen Erwägungen mag ein erneuter Blick auf die Hyäne von Nutzen sein. Canetti hat sich nach eigenem Bekunden von Julian Huxleys Schallplatte *Animal language* inspirieren lassen, auf der zunächst ein Löwe zu hören ist, der auf Raub ausgeht. Im nächsten Schritt erfolgt:

Seine Begegnung mit einem Zebra, das er erbeutet. Man hört also das Pfeifen des Zebras und dann alle möglichen Tiere, die hinzukommen, Vögel, Elefanten, dann um die Leiche des Zebras die Aastiere.

12. Nachlass Elias Canetti 3. – Die Aufzeichnung stammt von Februar 1931.

13. Ebd. – Die Aufzeichnung stammt ebenfalls vom Februar 1931.

Da kommt nun die Stimme eines Cheetah, eines Servals, eines Schakals, verschiedene Hyänen, wobei die eine Hyäne – sie hat eine Stimme wie ein Lachen – lacht. Die Platte endet mit dem Lachen eines Irrsinnigen, das die Stimme dieser Hyäne ist<sup>14</sup>.

Canetti hat betont, die Tierstimmen entsprächen genau dem, was er mit seinen Dramen beabsichtigt habe.

Nun könnte man sich fragen, ob die Menschenähnlichkeit des Hyänenlachsens nicht auf einem bloßen Zufall beruht. Immerhin entgeht auch anderen Tieren ihr Fraß, ohne dass der Automatismus der vor Vorfriede einsetzenden Schlingbewegungen die gleichen Geräusche hervorbrächte. Doch Canettis Versuch, die bisherigen Theorien zur Macht hinter sich zu lassen und der Gewalt des 20. Jahrhunderts ausgehend von den Grundfunktionen des menschlichen Körpers näher zu kommen – Greifen, Halten, Zerquetschen, Fressen, Verdauen, Ausscheiden, Lachen –, hat ihren Grund in einem letzten intertextuellen Bezug seiner Lachtheorie. In Canettis Bibliothek befindet sich die Biographie über einen Zeitgenossen Napoleons, den Zulu-König Shaka, der die Widersetzlichkeit einer Gegnerin auf perfide Art rächte: Sie wurde in eine lichtlose Hütte gesetzt, in der sie erst nur durch den Geruch der Präsenz eines Tieres gewahr werden konnte. Bei diesem Tier handelte es sich um eine Hyäne, die anfänglich vor jeder Annäherung der Gefangenen zurückscheute. Während die Frau ausreichend mit Nahrung versorgt wurde, war die Fütterung des Tieres streng untersagt. Mit dem zunehmenden Hunger der Hyäne wuchs die Gefahr für die Gefangene. Diese wurde sich der Drohung, bei lebendem Leibe gefressen zu werden, in dem Augenblick voll bewusst, als die Hyäne beim Anblick der unerreichbaren Speisen zu lachen begann. Der Biograph E. A. Ritter beschreibt dieses Lachen als „laugh of anticipation“<sup>15</sup>. Canettis Theorie über den Zusammenhang von Lachen und Weinen wird hier insofern gestützt, als dass die Gefangene in einem Anfall von Wahnsinn nun ihrerseits von Lachsalven erschüttert wurde. Die Gleichzeitigkeit des menschlichen und des tierischen Gelächters, die dann in der Tat zu einem Angriff der Hyäne überleitete, bewog den

14. Elias Canetti und Manfred Durzak, „Akustische Maske und Maskensprung. Materialien zu einer Theorie des Dramas“ in Elias Canetti, Aufsätze, Reden, Gespräche, Zürich, Carl Hanser Verlag, 2005, S. 298-317, Zitat S. 306. Wie stark die Schallplatte auf Canetti gewirkt hat, verdeutlicht eine Aufzeichnung, die ich im Nachlass gefunden habe: „Ein Tier, das lachen kann, und jeder, der es hört, hält es für einen Menschen. Es taucht lachend in Häusern auf und verschwindet lachend.“ Nachlass Elias Canetti 57. – Die Aufzeichnung stammt aus dem Jahr 1967.

15. E. A. Ritter, *Shaka Zulu*. London, Pinguin books, 1978, S. 211. Die Erstausgabe stammt aus dem Jahr 1955.

Herrscher schließlich, dem Leiden ein Ende zu setzen und die beiden Kämpfenden in ihrer Hütte zu verbrennen. Es ist hier nicht der Ort, die vielfältigen Parallelen zur *Blendung* nachzuzeichnen<sup>16</sup>. Wichtig für Canettis Lachtheorie ist allein, dass Shaka die Verbindung zwischen Lachen und Fressen erfolgreich einsetzte, um seine Gegnerin zu Tode zu quälen. Für ihn bildete das Lachen der Hyäne sein eigenes ab. Die Gefangene selbst lachte nicht mehr im Sinne der hobbeschen Überlegenheits-Theorie, sondern in Imitation der tierischen Drohung, von der von vornherein klar war, dass sie sich als die stärkere erweisen würde.

Dieses schaurige Beispiel, an dem ermessen werden kann, wie ernst es Canetti mit seinem Hinweis ist, die extremsten Extreme berührten sich, mag nun meine anfängliche These erklären, das Lachen sei mit all seinen gewalttätigen Implikationen in die Methodik von *Masse und Macht* eingegangen. So relativ harmlos die von Canetti behauptete Nähe zwischen Lachen und Fressen bleibt, solange es um die Heiterkeit beim Anblick eines Stürzenden geht, so furchterregend wird das Gelächter, wenn es wie bei Shaka Zulu als Mordwerkzeug eingesetzt wird. Anders gesagt: Canettis Ausführungen zur Hand oder zum Mund dürfen nicht auf die Suche nach einem Ursprung menschlichen Handelns reduziert werden. Die Ursprünge zu verstehen, ist wichtig. Doch muss die Leserschaft sich von den in *Masse und Macht* beschriebenen archaischen Grundfunktionen wieder lösen, um in einem zweiten Schritt dem Verständnis der Realität des 20. Jahrhunderts näher zu kommen. Nicht umsonst hat Canetti darauf beharrt, sein Buch habe den Nationalsozialismus zum Zentrum. Ich bin der Überzeugung, dass der Übergang von der Hyäne, die sich dem Vorrecht des fressenden Löwen beugt, hin zur Hyäne, die den Fuß der lachenden Frau abreißt, die Bewegung beschreibt, die die Leserschaft bei ihrer Auseinandersetzung mit Canettis analogischer Schreibweise vollziehen muss. Zum Beispiel kann Canettis Beschreibung der Aktivität von Händen nur unter der Voraussetzung begriffen werden, dass die Anspielungen auf den nationalsozialistischen Genozid am europäischen Judentum aufgelöst werden. Wenn Canetti eine regelrechte Hierarchie von Gewalttaten aufstellt, die der Hand möglich sind – Ergreifen, Drücken, Zerquetschen –, spricht er die politischen Implikationen

16. Genauere Ausführungen enthält mein Dissertation über *Komik und Gewalt* in der es um die Werke von Karl Kraus, Veza Calderon-Canetti, Elias Canetti und Victor Klemperer geht. Ihre Veröffentlichung ist für Anfang 2007 vorgesehen.



nie aus. Es ist aber klar, dass die letzten Stufen – das Zerquetschen und Zermalmen – den Vernichtungsapparat des „Dritten Reiches“ beschreiben:

Etwas sehr Kleines, das kaum zählt, ein Insekt, wird zerquetscht, weil man sonst nicht wüsste, was damit geschehen ist. Einen Hohlraum, der dafür eng genug wäre, kann die menschliche Hand nicht bilden. Aber abgesehen davon, dass man einen Plagegeist loswerden will und auch wissen möchte, dass man ihn wirklich losgeworden ist, verrät dieses Verhalten zu einer Fliege oder einem Floh die Verachtung fürs völlig Wehrlose, das in einer ganz andern Größen- und Machtordnung lebt als wir, mit dem wir nichts gemein haben, in das wir uns nie verwandeln, das wir nie fürchten, es sei denn, es tritt plötzlich in Massen auf<sup>17</sup>.

Es sei daran erinnert, dass Canetti im Kapitel über die Inflation aus den Parallelen zwischen dem Prozess der Entwertung des Geldes und der Entwertung des Menschen den Schluss zieht, die Juden seien buchstäblich zu *Ungeziefer* geworden, „das man ungestraft in Millionen vernichten durfte“<sup>18</sup>.

Canettis Lachtheorie ist aber nicht nur ein Paradigma für die vielfältigen Entsprechungen zwischen Archaik und Moderne, zu deren Freilegung *Masse und Macht* auffordert. Die ambivalenten, komisch-schrecklichen Analogien verdanken sich auch einem sehr bewussten Umgang mit der Leserschaft. Canetti lehnt es ab, die vielen Zitate, die seinem Buch „eingeschöpft“<sup>19</sup> sind, nach wissenschaftlichen Gepflogenheiten auf einer Meta-Ebene zu kommentieren. Vielmehr zieht er es vor, in seine Funde „hineinzukriechen“ und sie selbst zu Wort kommen zu lassen<sup>20</sup>. Seine Analyse des nationalen Massensymbols der Deutschen – der marschierende Wald – ist ein gutes Beispiel für dieses Verfahren. Ohne seine Worte als Zitate auszuweisen, bedient sich Canetti eines Wortschatzes, der schnell als Imitation nationaler Stereotypen erkennbar wird. Die Leserschaft muss der ironischen Haltung innwerden, die Canetti gegenüber der Selbstbeschreibung der Deutschen einnimmt. Wenn die Deutschen als „treu und wahr und aufrecht“<sup>21</sup> beschrieben

17. Canetti, *MuM*, S. 239-240.

18. Ebd., S. 219.

19. Der Ausdruck stammt von Karl Kraus und scheint mir hier volle Berechtigung zu haben.

20. Vgl. dazu: Anne D. Peiter, „Balzacs ‘Le cousin Pons’ and Canettis ‘Die Blendung’“, erscheint demnächst in *The worlds of Elias Canetti*, hg. von Julian Preece und William Collins Donahue.

21. Canetti, *MuM*, S. 202.

werden, ist es selbstverständlich nicht Canetti, der seiner Auffassung Ausdruck verleiht. Die Komik übernimmt die Funktionen der üblichen, ernsthaft-wissenschaftlichen Kommentierung. Die Distanzierung wird nicht durch eine explizite Verurteilung von Militarismus und Obrigkeitshörigkeit geleistet. Vielmehr vertraut Canetti der Eigenständigkeit und dem Humor der Leserschaft. Zum einen muss diese also eine Verwandlung leisten, durch die die modernen Analogien zu den freigelegten Ursprüngen hervortreten. Und zum anderen müssen Leserinnen und Leser hinsichtlich des jeweiligen Sprachgestus auf der Hut sein. Die Schreibstrategien von *Masse und Macht* sind vielfältig, und viele erlauben einen Nachvollzug nur dann, wenn man Komik und Ernst, Lachen und Weinen ineinander greifen lässt.

Ein letztes Beispiel mag verdeutlichen, warum Canettis Kritik an der Macht ohne die Komik nicht auskommen kann. Er beendet das Kapitel über „Das Deutschland von Versailles“, das durch seine Ernsthaftigkeit und seinen diskursiven Gestus am stärksten an die – im übrigen verachtete – Historiographie anschließt, mit dem merkwürdig ambivalenten Versuch, das nationalsozialistische Hakenkreuz zu interpretieren.

Seine Wirkung ist eine zwiefache: die des *Zeichens* und die des *Wortes*. Beide haben etwas Grausames. Das Zeichen selbst hat etwas von zwei verbogenen Galgen. Es bedroht den Betrachter auf eine etwas hinterhältige Weise, als wolle es sagen: Warte, du wirst staunen, was da noch hängen wird. Soweit das Hakenkreuz eine drehende Bewegung enthält, ist sie bedrohlicher Art: es gemahnt an die gebrochenen Glieder derer, die früher aufs Rad geflochten wurden<sup>22</sup>.

Diese Beschreibung ist von einer zunehmenden Tendenz zur freien Assoziation geprägt. Trotz mancher Verbindungen zwischen den mittelalterlichen und den modernen Tötungsmethoden ist klar, dass die Nationalsozialisten es nicht bei einer bloßen Imitation belassen haben. Da Canetti der Überzeugung ist, dass von der Historiographie gespeiste kollektive Gedächtnis leiste oft nur eines, nämlich: die Machthaber zur Überbietung der Gewalt und Foltermethoden vergangener Zeiten aufzustacheln, enthält sich das Buch *Masse und Macht* jeder Beschreibung der nationalsozialistischen Tötungsmaschinerie. Gerade weil das 20. Jahrhundert allen Anlass zum Weinen gibt, versucht Canetti dann doch, dem Lachen eine widerständige und menschliche Dimension abzugewinnen. Es heißt weiter:

22. Ebd., S. 213.

Das Wort [Hakenkreuz; A.P.] hat sich vom christlichen Kreuz die grausamen und blutigen Züge geholt, so als wäre es *gut zu kreuzigen*. 'Haken' erinnert an das Hakenstellen der Knaben und verheißt den Anhängern die vielen, die man zu Fall bringen will. Es mag auch für manche einen Ausweg ins Militärische eröffnen und das Wieder-Zusammenschlagen der Hacken in Aussicht stellen<sup>23</sup>.

Canetti reduziert das nationalsozialistische Symbol auf ein Kinderspiel, dessen Ziel es ist, über den Fallenden lachen zu können. Indem Canetti sich nach freudschem Muster einen *Lapsus linguae* zunutze macht, bringt er Haken und Hacken in Verbindung, wirkt der verbreiteten Bewunderung der Historiographie für die Macht entgegen und depotenziert im Lachen den drohenden Gestus des Hakenkreuzes. Das Lachen hat also zwei Seiten: die Nähe zu den leichenschänderischen Gelüsten der Hyäne und den utopische Rest eines Gewaltverzichts, der dem militärischen Gehorsam des Hackenzusammenschlagens einen sprachlichen Haken stellt, um ihn in die harmlose Sphäre der Kinderspiele zurückzuholen.

23. Ebd., S. 214.