HAL
open science

”... auf die Spitze getriebene Individuen in ihrer Geschiedenheit darstellen.”

Anne Peiter

To cite this version:

Anne Peiter. ”... auf die Spitze getriebene Individuen in ihrer Geschiedenheit darstellen.”. Olga Iljassova-Morger; Elke Reinhardt-Becker. Literatur, Kultur, Verstehen. Neue Perspektiven ind er interkulturellen Literaturwissenschaft„ pp.149-160, 2009. hal-01366271

HAL Id: hal-01366271

https://hal.univ-reunion.fr/hal-01366271v1

Submitted on 5 Jul 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.

Anne D. Peiter

„... auf die Spitze getriebene Individuen in ihrer Geschiedenheit darstellen.“ Interkulturelle Missverständnisse im Werk von Balzac und Canetti

I

Das Anfang der 1930er Jahre abgeschlossene Erstlingswerk von Elias Canetti, der Roman *Die Blendung*, ist von vielfältigen intertextuellen Bezügen zur europäischen Literatur durchzogen. Zu den wichtigsten Einflüssen gehört nach Canettis eigenem Zeugnis Balzacs *Comédie humaine*, die er selbst gleichsam ins 20. Jahrhundert hinein verlängern wollte (vgl. Canetti 1998, 238). Canetti verfolgte nämlich zunächst den Plan, seinen „Büchermenschen“, den Sinologen Kien, in ein großes Figuren-Panorama einzubetten, das in insgesamt acht Romanen einer sogenannten *Comédie humaine an Irren* entwickelt werden sollte. Dass es dann schließlich nur zu der Niederschrift eines einzigen Buches kam, ändert nichts daran, dass Canettis Auseinandersetzung mit Balzac bei der Lektüre bewusst gehalten werden muss. Doch die Forschung hat die Fingerzeige des Autors trotz ihrer Explizitheit bisher nicht ernst genommen. So möchte ich denn im Folgenden die These vorstellen, es sei vor allen Dingen Balzacs Roman *Le cousin Pons*, der sowohl den Plot als auch die Erzählhaltung der *Blendung* beeinflusst habe (vgl. Peiter 2007).

Relevant für die Frage nach der Hermeneutik des Verstehens in interkulturellen Kontexten ist die Zusammenschau dieser beiden Texte aus mehreren Gründen. Nicht nur ist Canetti aufgrund seiner Biographie ein wirklicher Europäer, der sich dann auch in seinem Schreiben programmatisch zwischen verschiedenen Sprachen und literarischen Traditionen bewegt, sondern der Roman *Die Blendung* selbst stellt das *Scheitern* von Verstehensprozessen – sei es nun zwischen verschiedenen Schichten, sei es zwischen den Geschlechtern, sei es zwischen Vertretern unterschiedlicher Kulturen – ins Zentrum seines Interesses. Darin kommt er mit Balzac überein, wenn auch, wie noch zu zeigen sein wird, mit charakteristischen Abweichungen, die auf ein polemisches Gegenbild zum *Cousin Pons* hinauslaufen.

II

Beginnen möchte ich mit der Frage, welche Konzeption von „Verstehen" Canetti seinem Roman zugrunde legt und inwieweit diese als Reaktion auf die sich zuspitzende politische Situation Anfang der 30er Jahre interpretiert werden kann. Es ist eine Zeit, in der Canetti noch ganz dem Einfluss des Satirikers Karl Kraus erlegen ist. Dessen raffinierte Zitate-Technik arbeitet sich sowohl an schriftlichen als auch an mündlichen Zeugnissen der Gegenwart ab, die aus ihrem Kontinuum, d. h. aus ihrer vermeintlichen Normalität, herausgebrochen werden, um für die Leser- und Zuhörerschaft in der erneuten Wiedergabe erstmals wirklich wahrnehmbar zu werden. Canetti (1998, 45 u. 46-52) bezeichnet das Ergebnis dieses Ausstellens der Sprachwirklichkeit als *„akustische Zitate"*. Gemeint ist die Rückführung aller Sprache auf das Mündliche, eine Hörbarmachung der gesamten Stadt Wien, durch die Kraus dann auch dem Publikum seiner Lesungen das Ohr zu öffnen versuchte. Canetti kommentiert:

> Seit ich ihn gehört habe, ist es mir nicht mehr möglich, nicht selbst zu hören. [...] Dank ihm begann ich zu fassen, dass der einzelne Mensch eine sprachliche Gestalt hat, durch die er sich von allen anderen abhebt. Ich begriff, dass Menschen zwar zueinander sprechen, aber sich nicht verstehen; dass ihre Worte Stöße sind, die an den Worten der anderen abprallen; dass es keine größere Illusion gibt als die Meinung, Sprache sei ein Mittel der Kommunikation zwischen den Menschen. (ebd., 48)

Diese Passage lässt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Sprache ist für Canetti kein Mittel der Verständigung, kein Mittel des zwischenmenschlichen Austauschs, sondern dient einzig dem Missverständnis und Aneinander-Vorbeireden. Das heißt aber nicht, dass die beobachteten Figuren, die Kraus oder er selbst in Literatur überführen, dem reinen Solipsismus ergeben sind und gar nicht erst die Mühe auf sich nehmen, das Gespräch mit anderen zu versuchen. Im Gegenteil: Es gibt wenige Texte, in denen so viel geredet wird wie in den *Letzten Tagen der Menschheit* oder in der *Blendung*. Bei Kraus klingt das in einer großen Menschenmenge, die im August 1914 zusammenströmt, folgendermaßen:

> *(Zwei Chinesen treten schweigend auf.)*
>
> DIE MENGE: Japaner san do! Janpaner san a no in Wean! Aufhängen sollt ma die Bagasch bei ihnare Zöpf!
> EINER: Loßts es gehen! Dös san Kineser!
> ZWEITER: Bist selber a Kineser!
> DER ERSTE: 'leicht du!
> DRITTER: Alle Kineser san Japaner!

> VIERTER: San Sö vielleicht a Japaner?
> DRITTER: Na.
> VIERTER: Na olstern, aber a Kineser san S' do! *(Gelächter.)* (Kraus 1986, 74)

Auf Verständigung kommt es hier in der Tat nicht mehr an. Was zählt, ist allein die Bestätigung des Immergleichen, des Wienerischen „mir san mir" (ebd.), eine Kohäsion, die von der Schaffung eines ebenso vagen wie wandelbaren Feindbildes erhofft wird, in Wirklichkeit aber die Spannungen innerhalb der österreichischen Gesellschaft nicht aufzuheben vermag. Sobald die „Kineser", die zu „Japanern" gemacht werden, sich erneut zu „Kinesern" gewandelt haben und als solche aus dem Blick rücken, verselbständigt sich die Sprache der Wiener: Die Feindseligkeit, die ihre Lustigkeit von Anfang an grundiert, richtet sich jetzt gegen denjenigen, der erklärt, ihm sei die säuberliche Unterscheidung der Herkunft von Fremden „eh wurscht" – was aber dazu führt, dass er nun selbst unter Gelächter den Fremden zugeschlagen wird. Vor diesem Hintergrund erklärt sich, warum Kraus seinen Figuren kein Wort so gern in den Mund legt wie das Wort „selbstredend": Formel der Bestätigung des Schon-immer-Gewussten, die zugleich darauf verweist, dass die Worte jeder Vorstellung entleert sind und die von Kraus verteidigte innige Verschränkung von Sache und Sprache, die für ihn Voraussetzung des gegenseitigen Verstehens wäre, utopisch bleiben muss.

Bei Canetti geschieht Ähnliches. Das Konzept des „Selbstredend" wird in der *Blendung* bis ins äußerste Extrem getrieben. Gespräche sind Mittel zur Festlegung von Hierarchien. Es kommt nicht darauf an, die Gedanken und Positionen des anderen zu verstehen, sondern einzig darauf, ihm die eigenen aufzuzwingen, also mit dem „mir san mir" das eigene Selbstbild abzusichern. Der folgende Dialog entwickelt sich zwischen der Figur des Benedikt Pfaff, einem extrem gewalttätigen Polizisten, und seiner Tochter, die regelmäßig von ihm vergewaltigt wird. Seine Herrschaft ist so total, dass er ihr noch nicht einmal das Recht auf eigene Antworten zubilligt.

> „Der Mensch hat eine Leibesfrucht. Wer ist die Leibesfrucht? Die Arrestantin!"
>
> Dabei wies er auf sie, statt des Zeigefingers verwandte er die geschlossene Faust. Ihre Lippen hatten „die Arrestantin" lächelnd mitzuformen. Sie rückte weiter. Sein schwerer Stiefel schob sich ihr entgegen.
>
> „Der Vater hat einen Anspruch ..." „auf die Liebe seines Kindes." Laut und gleichmäßig wie in der Schule ratschte sie seinen Satz zu Ende, doch war ihr sehr leise zumute.
>
> „Zum Heiraten hat die Tochter ..." – er streckte den Arm aus – „keine Zeit".
>
> „Das Futter gibt ihr ..." „der gute Vater."

„Die Männer wollen sie ..." „gar nicht haben."

„Was tut ein Mann mit dem ..." „dummen Kind?"

„Jetzt wird sie der Vater gleich ..." „verhaften."

„Auf dem Vater seinem Schoß sitzt ..." „die brave Tochter."

„Ein Mensch ist müd' von der ..." „Polizei."

„Wenn die Tochter nicht brav ist, bekommt sie ..." „Schläge."

„Der Vater weiß, warum er sie ..." „schlägt."

„Er tut der Tochter gar nicht ..." „weh."

„Dafür lernt sie, was sich beim ..." „Vater gehört."

Er hatte sie gepackt und auf seinen Schoß gezogen, mit der Rechten zwickte er sie in den Nacken, weil sie verhaftet war, mit der Linken stieß er sich die Rülpser aus dem Hals. Beides tat ihm wohl. (Canetti 2001, 404f.)

Dieses „Gespräch" macht die Probe darauf, ob die Tochter sich weiterhin willig einer Dressur und Manipulation beugt, durch die sie sogar die erlittene Gewalt mit Zustimmung begleiten muss. Obwohl *zwei* Stimmen zu hören sind, spricht in Wahrheit nur die eine, nämlich die des Mannes. Das Personalpronomen „ich" existiert für die Frau nicht mehr. Zugleich spricht auch der Vater von sich selbst stets nur in der dritten Person Singular. Doch hat dieser Wegfall des „Ich" hier eine andere Qualität. Pfaff zeigt, dass es nur *eine*, sich absolut setzende Sicht auf die Welt gibt: die Seine. Die Unterdrückung funktioniert reibungslos, weil die Tochter die Antworten vollkommen interiorisiert hat und daher alles antizipiert, was des Vaters Wunsch sein könnte. Verstehen wird hier nur der Schwächeren abverlangt, der die Aufgabe zufällt, den Ausbruch weiterer Gewalt niederzuhalten. Nicht zu verstehen oder das Falsche zu verstehen, bedeutet, nicht nur erneut zum Opfer der Gewalt zu werden, sondern überdies schuldig für diese Gewalt zu sein.

Wenn ich eingangs darauf hinwies, dass Canettis Konzept von „Verstehen" den Stempel der Krisensituation der ausgehenden 20er und beginnenden 30er Jahre des 20. Jahrhunderts trägt, dachte ich an Textpassagen wie die zitierte. Im Dialog zwischen Vater und Tochter leuchtet bereits der Biermann-Satz auf, sie hätten uns alles verziehen, was sie uns angetan haben (vgl. Biermann 2006). Für ein „Missverständnis" wie die Eskalation von Gewalt bis hin zum Genozid tragen die Verfolgten die Verantwortung, weil sie ja, indem sie die Gewalt rückblickend zu verstehen und zu analysieren versuchen, den Verfolgern ein schlechtes Gewissen machen könnten. Die aber möchten gar nichts verstehen, möchten in keinen Dialog eintreten, sondern fordern, sich einfach nur ihrer eigenen Harmlosigkeit erfreuen zu dürfen, die darin besteht, ungehindert darüber zu verfügen, was Chinesen und Japaner, was Juden und Arier, was die weibliche und was die

männliche „Natur" ist. Canetti lässt das Kapitel „Der gute Vater" folglich so enden, wie es enden muss, nämlich mit dem Tod der Tochter, über den der Vater nicht etwa Trauer, sondern nur Verwirrung empfindet: „Jede Erinnerung an den leeren Raum nebenan mied er. Da drinnen vor dem Herd hatte er das Gemüt seiner Tochter verloren, er wusste noch heute nicht warum" (Canetti 2001, 413).

Erinnerungen werden von Pfaff als unangenehm erlebt und darum umgangen. Das Verstehen setzt also auch nicht im Nachhinein ein. Missverständnisse sind bei Canetti keine Ausnahme, durch die Kommunikationsprozesse zwischen Personen zeitweilig gestört würden. Vielmehr geht es um eine radikale Vorstellungslosigkeit der Figuren, die zugleich auch ein selbstkritisches Verhältnis zur Vergangenheit und zu den eigenen Taten unmöglich macht. Die Figuren bleiben sich gleich, egal, was geschieht. Und wenn sie dann doch zu Veränderungen bereit sind, dann nur, um gegenüber der Umwelt ihre Vorteile zu wahren. Das, was Hannah Arendt im Blick auf Eichmann schreibt, trifft daher auch auf Pfaff zu: Er ist schlicht nicht in der Lage, sich vorzustellen, was er angestellt hat (Arendt 2001, 56). Die Unfähigkeit, sich in einen anderen Menschen hineinzuversetzen, bringt also so etwas wie „Unschuld" hervor – eine subjektive Unschuld, die die Furchtbarkeit des Täters erhöht. Wenn Pfaff und Eichmann sich gegen die Anklage verwahren, Verbrechen begangen zu haben, kann man ihnen eine Ehrlichkeit in gewisser Hinsicht nicht absprechen. Sie wissen es wirklich nicht besser. Sie fühlen sich wirklich zu Unrecht angeklagt. Aus ihrer Unfähigkeit, hinzuzulernen und eine Sprache zu sprechen, die nicht nur aus vorgestanzten Formeln besteht, sondern wirklich in sich aufnimmt, dass es Mitmenschen in ihrer Individualität und mit ihrem Leiden gibt, resultiert schließlich eine profunde Skepsis gegenüber der Hoffnung, das fehlende Verstehen möge irgendwann gegen diejenigen, die es verweigern, zurückschlagen und auf diese Weise korrigierend wirken – hin zu einem Verstehen, hin zu einem Austausch zwischen den verschiedenen Angehörigen einer Gesellschaft. Wenn man sich den Kosmos von Eichmann oder die Figuren bei Kraus und Canetti ansieht, gewinnt man im Gegenteil den Eindruck, dass die gesellschaftliche Reproduktion der Mächtigen auch dann bestens funktioniert, wenn solch wichtige Konzepte wie „Verstehen", „Unschuld" und „Ehrlichkeit" total pervertiert sind. Zwar bringt eine solche Gesellschaft Formen von Gewalt hervor, die zunächst den Minderheiten, dann schließlich auch den Mächtigen selbst die Lebensgrundlage entziehen – das ist das, was im Zweiten Weltkrieg in Deutschland geschah –, doch auch diese Erfahrung hat keine irgendwie „kathartische" Funktion. Sie löst (wenn überhaupt) nur mit großer Verspätung den Wunsch aus, die Gründe zu verstehen. Die Gründe für die Selbstzerstörung des Kollektivs der Täter und die Gründe für die Vernichtungspolitik gegen Minderheiten – wobei es zu der ersteren ohne die Gewalt gegen die Minderheiten gar nicht erst gekommen wäre.

III

Was hat das alles nun aber mit Balzac zu tun? – Der Kosmos, der sich der Leserschaft des *Cousin Pons* öffnet, nimmt viele Darstellungsverfahren vorweg, die ihr in der *Blendung* wiederbegegnen. Balzac setzt Figuren in Szene, die zu Beginn in aller Friedlichkeit ihr Leben führen. Sie agieren auf unterschiedlichem ökonomischem Niveau, gehören unterschiedlichen sozialen Schichten an – doch charakteristisch für alle ist gleichermaßen, dass sie sich anfangs mit dem Status Quo abfinden. Als aber bekannt wird, dass Pons, ein an einem zweitklassigen Theater beschäftigter Musiker, aufgrund seiner Kenntnisse im Verborgenen eine staunenswerte und kostbare Kunstsammlung angelegt hat, gerät, ähnlich wie gegen Canettis Büchersammler Kien, eine regelrechte Tötungsmaschinerie in Gang. Die verschiedenen Akteure erkennen, wie leicht sie ihren Lebensstandard und ihr Ansehen verbessern könnten, wenn sie am Besitz des gutgläubigen Pons' teilhätten. Die Kontakte, die sich quer durch die sozialen Schichten ziehen, intensivieren sich, ein Akteur rechnet auf die Hilfe des anderen. Gezeigt wird wie bei Canetti, auf welche Weise Gewalt entsteht und wie sie, sich immer weiter verselbständigend, die beteiligten Figuren verändert. Die Gewalt bei den unteren Schichten wirkt dabei im wahrsten Sinne des Wortes „handgreiflich", d. h. konkret. Zugleich weist sie aber nur einen relativ geringen Grad von Effizienz auf. Die höheren Schichten hingegen halten auf sich, organisieren die Gewalt, ohne jedoch direkt – d. h. nachweisbar – in sie verwickelt zu werden. Dabei sind sie deren eigentliche Nutznießer. Als Pons zur Strecke gebracht ist, trauert nur Schmucke, sein naiver und warmherziger deutscher Freund, um ihn. Im Übrigen aber kommt es zu einem regelrechten Happy-End, wenn man denn von der Idee ausgeht, dass das „Glück" ebenso leicht zu pervertieren ist wie die Begriffe von „Verstehen", „Unschuld" und „Ehrlichkeit". In gewisser Hinsicht verstehen sich die verschiedenen Teilnehmer der großen Intrige bestens. Das heißt nicht, dass sie einander mögen würden oder davon absähen, sich gegenseitig zu übervorteilen. „Verstehen" heißt im Gegenteil schlicht und zynisch, dass die Figuren genau abzuschätzen wissen, wer ihnen jeweils nützlich bzw. gefährlich werden kann und dass sie ihre Wünsche skrupellos verwirklichen.

Bis zu diesem Punkt scheinen das Weltbild des *Cousin Pons* dem der *Blendung* sehr ähnlich zu sein. Bei beiden agieren die Figuren als „auf die Spitze getriebene Individuen" (Canetti 1998, 243), in beiden Texten stellen sie sich in einer Geschiedenheit dar, die nur durch ihre ökonomischen Interessen erfolgreich überbrückt werden kann. Die Unterschiede jedoch setzen ein, sobald es um die Verteilung der Rollen von Opfern und Tätern geht. Bei Balzac tritt unerkannt der geldgierige Jude Remonenq als Mörder auf. Er beseitigt den Mann einer Frau, die durch ihre Funktion als Haushälterin Zugang zu Pons' begehrter

Kunstsammlung hat. Da sie sich, wenn auch unbewusst, an der Beseitigung ihres Mannes beteiligt und danach den jüdischen Komplizen heiratet, sind es also eine Frau und ein Jude, die letztlich als Sieger aus Balzacs Roman hervorgehen.

Canetti steht Balzac in Bezug auf die Verwendung misogyner und antisemitischer Stereotype in nichts nach. Im Gegenteil: Quantitativ und vom Grad der Brutalität her übertrifft er diesen sogar. Doch dass die Stereotype eine ganz andere Funktion haben als bei Balzac, dass ihre Benutzung der kritischen Auseinandersetzung mit ihnen gilt, deutet sich durch die Rollenumkehr an, durch die sich der Plot der *Blendung* von dem des balzacschen Romans unterscheidet. Bei Canetti ist es die Figur des Juden Siegfried Fischerle, die, ganz und gar aus antisemitischen Stereotypen bestehend, zum Schluss auf bestialische Weise ermordet wird. Neben Fischerle stirbt, wie zitiert, auch die Tochter Pfaffs von fremder Hand. Anders gesagt: Die Figuren, von denen bei Balzac die Gewalt ausgeht, sind bei Canetti diejenigen, die schließlich der Gewalt erliegen. Ich verstehe diese Umkehr als bewusste Abgrenzung von einer literarischen Tradition, die als mehr oder weniger humoristisches und spielerisches Element benutzen zu dürfen glaubte, was im Erscheinungsjahr der *Blendung*, nämlich 1935, also zeitgleich zu den „Nürnberger Gesetzen", als ungeheuer ernste Angelegenheit und tödliche Gefahr begriffen werden musste. In dem Maße, in dem Canetti Mimikry an Balzac betreibt, in dem Maße, in dem er über weite Strecken das Handlungsgerüst des *Cousin Pons* nachahmt, verweist er indirekt zugleich auf die gesellschaftlichen Kontexte, in denen sein eigenes Buch steht: Kontexte, die eben nicht mehr das vermeintlich harmlose Lachen über Stereotype erlauben, die sich die Leserschaft des 19. Jahrhunderts ohne Weiteres erlauben zu können glaubte. Der Umstand, dass Canettis Roman den balzacschen an Brutalität übertrifft, ist also nicht als Glorifizierung von Gewalt zu verstehen. Im Gegenteil schließt Canetti an die indirekte Didaktik an, die aus dem Werk von Kraus zu lernen war: Angleichung an das zu Bekämpfende, Eins-Werden mit ihm im Zitat, um auf diese Weise, gleichsam von „Innen" heraus, das Gewaltsystem aufzusprengen. Walter Benjamin hat das im Blick auf Kraus als „Reinigung" bezeichnet, die nur durch Zerstörung zu haben sei (vgl. Benjamin 1977, 345 und Peiter 2007, 99). Der Unterschied zwischen Canetti und Balzac besteht demnach darin, dass Balzac die Stereotype, so abgegriffen sie auch sein mögen, gleichsam aus erster Hand, also mit der größten Selbstverständlichkeit benutzt, während Canetti die Stereotype zu einem Zeitpunkt präsentiert, als sie, weil sie das nationalsozialistische Herrschaftssystem abstützen, jede Selbstverständlichkeit verloren haben. Je stärker Canetti seine Leserschaft damit schockiert, dass er gefährliche Stereotype unkommentiert in seinen Text einbaut, desto deutlicher geht von der *Blendung* die Forderung aus, die Stereotype als Stereotype aus zweiter Hand zu lesen. Die Leserschaft muss selbst aktiv werden, bekommt die

Distanzierung nicht fertig aufgetischt. Anders gesagt: Es geht um die Auseinandersetzung mit der Selbstverständlichkeit von Traditionen, die alles andere als selbstverständlich sind, doch ohne dass sogleich in Frage gestellt würde, dass sie weiten Bevölkerungskreisen in Europa als selbstverständlich gelten.

Und damit sind wir dann erneut beim Thema des Verstehens. Indem er Missverständnisse als Grundlage des gesellschaftlichen Verkehrs in Szene setzt, tritt Canettis Text für ein paradoxes Changieren zwischen Verstehen und Distanznahme ein (vgl. Peiter 2007). Auf der einen Seite wird die Leserschaft dazu verführt, die Stereotype hinzunehmen, ja mehr noch: Fast könnte sie sich angesichts der Selbstverständlichkeit, mit der sie vorgetragen werden, versucht fühlen, Verständnis dafür zu haben, dass sie benutzt werden. Verstehen jedoch ist nicht gleichzusetzen mit Verständnis. Verständnis würde in diesem Kontext Komplizenschaft implizieren, während Verstehen eine analytische Annäherung, d. h. die Fähigkeit, Distanz zu gewinnen, nicht ausschließt. Und in der Tat stellt das Verstehen – im Sinne der Distanz – die zweite Etappe dar. Je stärker sich die Leserschaft in die distanzlos vorgetragenen Stereotype hat hineinziehen lassen, desto größer wird die Notwendigkeit, mit einem Schlag die Befreiung von ihnen zuwege zu bringen. Das aber nimmt die Erzählinstanz der Leserschaft nicht ab. Einzig die furchtbare Komik der Stereotype ist ein Hinweis darauf, dass Canetti keineswegs mit den gewalttätigen Kategorisierungen der Figuren übereinstimmt. Es ist eine Komik, die vom Ernst nicht zu trennen ist und in gewisser Weise bereits auf die Krise der Komik verweist, die Adorno Ende der 60er Jahre in einem Essay mit dem Titel „Ist die Kunst heiter?" zu beschreiben versucht: Durch die Shoah hätten sich die Gattungen „verfranst". Das heiße, „dass die tragische Gebärde komisch dünkt und die Komik rührselig" (Adorno 1958, 606).

Bei Canetti verhält es sich in den 30er Jahren insofern noch anders, als hier durch die Gewaltsamkeit der Komik von vornherein jede Rührseligkeit ausgeschlossen ist. Die Komik stellt sich als ein wirklich katastrophisches Ereignis dar. Gerade darum ist sie für die Pole, zwischen denen die Leserschaft hin- und hergerissen wird, so wichtig. Auf der einen Seite wird sie, wie gesagt, dazu verführt, die Figuren hinzunehmen, wie sie sind. Das ist der Aspekt des passiv-unkritischen Verständnisses, der die Schuld einer Komplizenschaft impliziert. Auf der anderen Seite fühlt sich die Leserschaft abgestoßen von der ungeheuren Gewalttätigkeit des Textes, vertauscht also die aufkeimende Gewöhnung wieder gegen eine dezidierte Ablehnung. Dass Canetti es nun für wichtig hält, in den Text keine direkten, leicht fassbaren Signale für seine Gegnerschaft bezüglich der rassistischen Stereotype zu integrieren, zeigt, dass er den Moment des Sich-verführen-Lassens für nicht weniger wichtig hält als den der Distanz. Da die Komik des Textes immer auch die Versuchung enthält, sich dem Lachen hinzugeben, erfährt der Leser in einem solchen Augenblick seine eigene Verführbarkeit. Das aber ist für eine wirkliche Immunisierung gegen die Gewalt entscheidend. Von vornherein zu glauben, selbst mit der Gewalt nichts zu tun zu haben, würde bedeuten, die Zäsur, die die Shoah bewirkt hat, zu negieren. Imre Kertész schreibt denn auch:

> [I]ch halte [...] jede Darstellung für Kitsch, die nicht die weitreichenden ethischen Konsequenzen von Auschwitz impliziert und derzufolge der mit Großbuchstaben geschriebene MENSCH – und mit ihm das Ideal des Humanen – heil und unbeschädigt aus Auschwitz hervorgeht. (Kertész 1999, 150)

Canetti tritt nicht nur in einen Dialog mit den Phantasmen eines vergangenen Jahrhunderts, sondern zugleich auch in einen interkulturellen Dialog mit Balzac. Beide Dimensionen sind offenbar wichtig, um einem Gefühl Ausdruck geben zu können, das man mit Jean Améry (2002) als „Bewältigungsversuche eines Überwältigten" beschreiben könnte. Misogynie und Antisemitismus haben unter der nationalsozialistischen Herrschaft eine neue Qualität angenommen. Sie verstehen zu wollen, setzt voraus, das bis dahin herrschende Menschenbild einer radikal skeptischen Revision zu unterziehen.

Ich möchte mit einer Passage aus Canettis Autobiographie enden, in der er auszudrücken versucht, in welcher Atmosphäre die Arbeit an der *Blendung* ihren Anfang nahm. Die Rede ist vom Berlin des Jahres 1928:

> Die eigentliche Tendenz der Dinge war eine zentrifugale, sie strebten auseinander, mit größter Geschwindigkeit voneinander weg. Die Wirklichkeit war nicht im Zentrum, wo sie wie an Zügeln alles zusammenhielt, es gab nur noch viele Wirklichkeiten und sie waren außen. Sie waren weit voneinander entfernt, es bestand keine Verbindung zwischen ihnen, wer einen Ausgleich zwischen ihnen herzustellen versucht, war ein Fälscher. Sehr weit außen, auf einem Kreise, beinahe am Rande der Welt, standen wie harte Kristalle die neuen Wirklichkeiten, auf die ich zuging. Als Scheinwerfer waren sie nach innen auf unsere Welt zu richten, um diese mit ihnen abzuleuchten. (Canetti 1994, 626)

Canettis eingangs zitierte These, die Sprache diene niemals der Kommunikation, sondern stets nur dem Missverständnis, findet hier ihre Ergänzung: Es ist wichtig, die Wirklichkeit des Missverständnisses wahrzunehmen, denn wenn man sie für die künstlerische Arbeit nutzt, erscheint die Wirklichkeit plötzlich in einem klareren Licht: dem Licht von Scheinwerfern, die die gesellschaftliche Harmonie als Illusion entlarven, von Scheinwerfern, die zeigen, dass das gegenseitige Verstehen zwischen Menschen etwas ist, um das stets von Neuem gerungen werden muss. Canetti schreibt – und damit möchte ich endgültig schließen:

Sie [die Scheinwerfer; A.P.] waren das eigentliche Mittel der Erkenntnis: mit ihnen wäre das Chaos, von dem man erfüllt war, zu durchdringen. Gab es genug solche Scheinwerfer, waren sie richtig erdacht, so ließe sich das Chaos *auseinandernehmen*. Es durfte nichts ausgelassen werden, man durfte nichts fallen lassen, alle üblichen Tricks der Harmonisierung verursachten Ekel. Wer sich noch in der bestmöglichen aller Welten glaubte, der sollte die Augen weiter geschlossen halten und an blinden Entzückungen sein Genüge finden, der brauchte auch nicht zu wissen, was uns bevorstand. Da alles, was ich gesehen hatten *zusammen* möglich war, musste ich eine Form finden, es zu halten, ohne es zu verringern. Eine Verringerung war es, Menschen und Verhaltensweisen so zu zeigen, wie sie einem erschienen waren, ohne zugleich zu übermitteln, was aus ihnen werden musste. Die Potentialität der Dinge, die immer mitschwang, wenn man mit Neuem konfrontiert wurde, die unausgesprochen blieb, obwohl man sie auf das stärkste empfand, ging eben in den Darstellungen, die als genau galten, vollkommen verloren. In Wirklichkeit hatte alles eine Richtung und alles nahm überhand, *Expansion* war eine Haupteigenschaft von Menschen und Dingen, um davon etwas zu fassen, musste man die Dinge auseinandernehmen. (ebd., 626-627)

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W.: Ist die Kunst heiter? In: ders.: Noten zur Literatur, Frankfurt a. M 1958.

Améry, Jean: Jenseits von Schuld und Sühne. Vgl. die Werkausgabe bei Klett-Cotta, hg. von Irene Heidelberger-Leonard, Stuttgart 2002.

Arendt, Hannah: Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht über die Banalität des Bösen, München 2001.

Benjamin, Walter: Karl Kraus. In: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. II, 1, Frankfurt a. M. 1977.

Biermann, Wolf: Gastvorlesung in Jerusalem. Die Zeit 44/31, Oktober 2006.

Canetti, Elias: Das erste Buch: Die Blendung. In: ders.: Das Gewissen der Worte. Essays, Frankfurt a. M. 1998.

Canetti, Elias: Karl Kraus, Schule des Widerstands. In: ders.: Das Gewissen der Worte. Essays, Frankfurt a. M. 1998, S. 46-52.

Canetti, Elias: Die Blendung, Frankfurt a. M. 2001.

Canetti, Elias: Die Fackel im Ohr. In: ders.: Das autobiographische Werk, Frankfurt a. M. 1994.

Kertész, Imre: Wem gehört Auschwitz?. In: ders.: Eine Gedankenlänge Stille, während das Erschießungskommando neu lädt. Essays, Reinbek bei Hamburg 1999, S. 145-154.

Kraus, Karl: Die letzten Tage der Menschheit, Frankfurt a. M. 1986.

Peiter, Anne D.: Künstlerische Verstehensprozesse zwischen Sprache, Zeichen und Bild. Zu ausgewählten Bildern der Malerin Trude Fumo. In: Hille v. Seggern / Julia Werner / Lucia Grosse-Bächle (Hg.): Creating knowledge – Innovationsstrategien im Entwerfen urbaner Landschaften, Berlin 2008, S. 96-107.

Peiter, Anne: „Comic Citation" as Subversion: Intertextuality in Die Blendung and Masse und Macht. In: William Collins Donahue and Julian Preece (Hg.): The worlds of Elias Canetti, Cambridge Scholars Publishing 2007, S. 171-186.

Peiter, Anne D.: Komik und Gewalt. Zur literarischen Verarbeitung der beiden Weltkriege und der Shoah, Köln 2007.