

Fränzi Maierhöfer

Wider die Waffe der Blindheit

Über Elias Canetti

„Blindheit ist eine Waffe, gegen Zeit und Raum; unser Dasein eine einzige, ungeheuerliche Blindheit, bis auf das Wenige, das wir durch unsere kleinlichen Sinne – kleinlich ihrem Wesen wie ihrer Reichweite nach – erfahren. Das herrschende Prinzip im Kosmos ist die Blindheit. Sie ermöglicht ein Nebeneinander von Dingen, die unmöglich wären, wenn sie einander sähen. Sie gestattet das Abreißen der Zeit dort, wo man ihr nicht gewachsen wäre“ (B 60).

Dr. Peter Kien, der sich mit Bedacht die Waffe der Blindheit „in den Augen“ zurechtschmiedet, ist der Held von Canettis Roman „Die Blendung“¹. Dieser frühe Beitrag zur Literatur des Absurden, 1931 von dem damals sechsundzwanzigjährigen Schriftsteller vollendet, 1935 erstmals in Wien veröffentlicht, fand zu dieser Zeit und bei seiner Wiederveröffentlichung im Jahr der Währungsreform (1948) wenig Anklang und Verständnis, obwohl Thomas Mann und Hermann Broch das Buch bewunderten. Erst jetzt, auf dem Umweg über Erfolge in England, Amerika und Frankreich, einen Theaterskandal in Braunschweig², erntet der Autor auch bei uns späte Anerkennung. Die gründlichen und überwiegend positiven Besprechungen seiner jüngst erschienenen kleinen Prosastücke „Die Stimmen von Marrakesch“ und, vor allem, die Verleihung des Literaturpreises 1969 der Bayerischen Akademie der Schönen Künste lenkten die Aufmerksamkeit auf Canetti und seine früheren Werke.

Elias Canetti wurde am 25. 7. 1905 in Russe (Bulgarien) geboren. Als Kind jüdischer Eltern spanischer Herkunft sprach er das Spanisch des 15. Jahrhunderts, lernte mit 6 Jahren Englisch, mit 8 Jahren Deutsch, die Sprache, für die er sich später entschied und der er treu blieb. Die Tatsache, daß Canetti polyglott aufwuchs, in England, Österreich, der Schweiz und Deutschland erzogen wurde, mag seine Theorie der „akustischen Maske“ erklären und zum Teil auch die Distanz und Fremdheit, mit der er bei aller gründlichen Kenntnis der europäischen Kultur deren Äußerungen und Formen gegenübersteht. Ein Canetti-Leser gewinnt in stets sich verstärkendem Maß den Eindruck, in den Augen des Autors Mitwirkender längst überlebter folkloristischer Dar-

¹ Elias Canetti, Die Blendung (München 1963); auch Fischer-Bücherei 696/97 (Frankfurt, Hamburg 1965) (B); Dramen (D) (München 1964); Masse und Macht (M) (Hamburg 1960); Aufzeichnungen 1942–1948 (A) (München 1965); jetzt auch dtv 544 (München 1969); Die Stimmen von Marrakesch (München 1968); Der andere Prozeß. Kafkas Briefe an Felice (München 1969).

² Vgl. dazu Claus-Henning Bachmann, Das liebe Publikum, in: Literatur und Kritik 3 (1968) H. 26/27, 408ff.

bietungen zu sein, die sich nicht grundsätzlich von den Regentänzen der Pueblo-Indianer etwa unterscheiden (M 153).

1924 studierte Canetti Naturwissenschaften in Wien, wo er nach seiner Promotion als freier Schriftsteller lebte. Zunächst unter dem Eindruck und dann gegen den Druck seines faszinierenden und gefährlichen Vorbilds, des brillanten Sprach-Richters Karl Kraus, fand Canetti zur Literatur. Von Kraus erfuhr er die Möglichkeit der Verquickung der beiden „Sphären“ des Komischen und des Schrecklichen, einer unabdingbaren Voraussetzung jener modernen Kunst, die seltsamerweise „absurd“ genannt wird. Wie Canetti in seinem Essay „Warum ich nicht wie Karl Kraus schreibe“ weiterhin darlegt³, übernahm er von Kraus auch die Verbindung von Moral und Literatur. Das „Gefühl absoluter Verantwortlichkeit“ (laut Canetti etwas wesentlich anderes als das „kümmerliche Wort vom ‚Engagement‘, das zur Banalität geboren war und heute überall wie Unkraut wuchert“⁴), trennte ihn dann von seinem urteilssüchtigen Lehrmeister. Die Kraft zur „Rebellion“ gegen Kraus, den „Meister des Entsetzens“, gewann er vor allem aus den Werken der Maler Grünewald und Breughel. Die Vorliebe für Breughel, den Visionär des Grotesken, teilt Canetti u. a. mit Flaubert und Baudelaire und mit einer der Grauen Eminenzen der Literatur der letzten Jahrzehnte, mit Louis-Ferdinand Céline. Canettis Neigung zur Musik⁵ mag mit ein Grund seiner freundschaftlichen Beziehungen zu Hermann Broch gewesen sein, den er in seiner „Rede zum 50. Geburtstag“ feierte. In Broch, der verlangte, Kunst solle der Wahrheitsfindung dienen (und der in James Joyce seine Vorstellung des ethischen Künstlers verwirklicht sah), erblickte Canetti den Typ des zeitgemäßen Künstlers: „Der wahre Dichter aber, wie wir ihn meinen, ist seiner Zeit verfallen, ihr leibeigen und hörig, ihr niedrigster Knecht. Er ist mit einer Kette kurz und unzerreißbar an sie gefesselt, ihr aufs engste verhaftet; seine Unfreiheit muß so groß sein, daß er nirgends andershin zu verpflanzen wäre. Ja, wenn es nicht den Beigeschmack des Lächerlichen hätte, würde ich einfach sagen: er ist der Hund seiner Zeit“ (A 190).

Die politischen Unruhen der zwanziger und dreißiger Jahre, besonders die Ermordung Rathenaus, Demonstrationen, die drohende Herrschaft der braunen Massen – und ein „Zusammenstoß mit den Cäsarenbiographien des Sueton und dem Leben des Filippo Maria Visconti“⁶ veranlaßten Canetti, getreu seiner Überzeugung von der Aufgabe des Dichters, seine „feuchte Schnauze“ in ein Problem zu stecken, das ihn bis heute nicht losließ, in das der Masse und Macht.

Mit seiner eigenwilligen Untersuchung „Masse und Macht“ lieferte Canetti seinem Roman „Die Blendung“ die theoretische Begründung nach. „Er ist im alten Sinne Dilettant“, sagt Helmut Olles zu Recht, seine Arbeit „ohne eigentliche wissenschaft-

³ In: Fünfzehn Autoren suchen sich selbst (List Taschenbücher 325, München 1967) 128ff.

⁴ Ebd. 134.

⁵ Canettis Gedanken über Musik finden sich vor allem in seinen „Aufzeichnungen“ (z. B. A 35, 79/80, 168; über Musik und Drama: A 21).

⁶ Zitiert nach E. Canetti, Welt im Kopf, hrsg. v. E. Fried (Graz 1962) 19.

liche Methodik“⁷. Auch in seinen „Dramen“ („Hochzeit“, „Komödie der Eitelkeit“, „Die Befristeten“), 1964 zusammen in Deutschland erschienen, zu verschiedenen Zeiten entstanden, behandelt Canetti verkappt und direkt das Thema von der Bedingtheit der Macht durch die Masse. Diese anspruchsvollen Stücke, mehr Denk- als Schauspiele, komplizierte „Konstellationen“ (Canetti), sind wegen der Fülle mehr instrumentaler als personaler Figuren schwer in Szene zu setzen. Der Autor versuchte hier seine Variation des Verfahrens des inneren Monologs, das er in der „Blendung“ oft verwirrend anwendet, auf das Drama zu übertragen: jeder trägt eine „akustische Maske“, jeder, der spricht, offenbart und verbirgt sich hinter der Art und Weise seines Sprechens, dessen – zunächst rein akustische – Unverständlichkeit eine bannende Wirkung ausübt, ähnlich einer Maske vor dem Gesicht, die den Betrachter davon abschrecken will zu suchen, was sich *auf der anderen Seite* befindet. Seine „Aufzeichnungen 1942–1948“ schrieb er während und nach dem Krieg meist in London nieder, wo er seit 1939 lebt, „einfach um am Leben zu bleiben und nicht zu ersticken“. Es sind keine eigentlichen Tagebuchaufzeichnungen, sondern Notizen, die keinerlei Anspruch auf Geschlossenheit und Gleichwertigkeit erheben. Günter Blöcker nennt sie „Gedankenplantagen“, „Keimlegungen, aus denen dann unversehens die Blüte der Befremdlichkeit aufschießt“⁸. Die „Aufzeichnungen“ bieten den besten Einblick in die Arbeitsweise des Autors, der die „Sprünge“ zwischen den einzelnen Niederschriften als deren Wichtigstes bezeichnet.

In allen seinen verblüffend verschiedenartigen Werken schreibt Canetti dieselbe klare, knappe, manchmal allzu lapidare Sprache, bisweilen von eigenartig düsterer Schönheit, dann kahl, fast dürr, stets eindringlich und ohne Manier. In seinem Roman, seinen Dramen, seiner schwer einzuordnenden Untersuchung, seinen Essays und in seinen „disparaten“ Aufzeichnungen umkreist er die gleichen Fragen: das Problem der „Blendung“ als Herausforderung zum Wirken der Macht und den Widerspruch gegen den Tod als Protest gegen letztmögliche Machtausübung.

Angewandte Blindheit

Auch Dr. Kien, ein Meister im „Blindgehen“ und als Blindgänger ein Musterbeispiel modernen Don Quixotismus, kein Anti-Held, sondern ein Un-Held, „erfindet die Blindheit nicht, er wendet sie nur an, eine natürliche Möglichkeit, von der die Sehenden leben. Benützt man heute nicht alle Energien, deren man habhaft wird?“ (B 60).

⁷ Helmut Olles in: Frankfurter Hefte 17 (1962) 275. Die offene Form und die Reichhaltigkeit dieser Untersuchung bedingen, daß Kritiker sich auf verschiedene einzelne Gesichtspunkte beschränken können, ohne das Werk im ganzen mißzuverstehen. So interessiert Karl Markus Michel vor allem „Der Intellektuelle und die Masse“ (in: Neue Rundschau 75 [1964] 308ff.); Ernst Fischer gibt zu bedenken, daß Canetti nicht auf die Bedeutung der Arbeit für den Menschen eingegangen sei (Bemerkungen zu Elias Canettis „Masse und Macht“, in: Literatur und Kritik 1 [1966] H. 7, 12ff.). Wolfgang Hädecke meint dagegen, Fischer habe Canetti an seiner starren marxistischen Ideologie gemessen (Anmerkungen zu Ernst Fischers Aufsatz über Elias Canettis „Masse und Macht“, in: Literatur und Kritik 2 [1967] 599ff.).

⁸ G. Blöcker, Literatur als Teilhabe (Berlin 1966) 255.

Allein die Einteilung des Romans „Die Blendung“ ist ein Programm: I. Ein Kopf ohne Welt, II. Kopflose Welt, III. Welt im Kopf. Das schauerliche Scheitern des grotesken Versuchs, die Welt im Kopf zu vereinnahmen; das Versagen einer verintellektualisierten Kultur in Stichworten. Der „Kopf“, hier keine Chiffre für den Intellekt als Instrument, sondern Produktionsstätte von Hirngespinnsten, gesponnen aus in Eigenprojektion hergestellten Vorstellungen, ist mit Blindheit zu versiegelnder Zufluchtsort vor der „Welt“, vor aller erfahrbaren und d. h. hier immer *berührbaren* Wirklichkeit, vor allem also, das Wirksamkeit ausüben könnte.

Nach Canetti nämlich ist die „Berührungsfurcht“ die wahre Ursache des Dranges zur Masse. Die Furcht des einzelnen, durch Berührung mit etwas Unbekanntem (außerhalb oder innerhalb seiner selbst) die Grenzen seiner Person kennenzulernen, die Angst, sich dann nicht mehr schützen zu können, erklären den Hang, sich von dieser Berührungsfurcht in einer möglichst dichten Masse zu befreien. In ihr geht „alles plötzlich wie *innerhalb eines Körpers* vor sich“ (M 12). Was den einzelnen „bedrängt“, empfinde er dann nicht mehr als fremd. Vom „Lebenskampf“ um die „Ertötung der Masse in uns“ (B 365), dem sich durch vorsätzlich und geschickt angewandte Blindheit ausweichen läßt, handelt auch der Roman „Die Blendung“. Das Sich-Drücken vor sich selber, getarnt als (Schein-) Loslösung von der Welt, demonstriert Canetti mit Hilfe der marabuähnlichen Figur des klapperdürren Möbel- und Frauenfeinds Kien auf simple und drastische Weise: um „Welt“ nicht einmal mit den Augen berühren zu müssen, blendet sich der berühmte Sinologe Kien systematisch selbst. Mit Blindheit gewappnet, erklärt er sich aus dem „oberflächlichen Gewirr des Alltags“ weg und nur auf höherer Ebene existent, lebt nur der Wissenschaft und der puren Wahrheit. „Man näherte sich der Wahrheit, indem man sich von den Menschen abschloß“ (B 12). Sein strategischer Rückzug in die fiktiven Gefilde reiner Geistigkeit führt geradewegs zur Selbstzerstörung: die Kraft seines nicht geerdeten, auf sich selbst gerichteten Intellekts richtet ihn. Kiens „Entladung“ (Canetti) erfolgt, indem er explodiert.

Kiens wirkungsvollster Kunstgriff ist der, jeden Menschen, jedes Erlebnis historisch einzuordnen und damit von sich fernzuhalten, zu neutralisieren. „Er sehnt sich nach der Zukunft, weil dann mehr Vergangenheit auf der Welt sein wird“ (B 140). Mit Hilfe seines Gottes der Vergangenheit (bei ihm identisch mit dem Gott der Zukunft, denn die Gegenwart fällt aus) gelingt es ihm, der Zeit, „die ein Kontinuum ist“, zu entinnen und nur die ihm genehmen, zu mumifizierten Objekten erstarrten Zeitabrisse als Traditions-Relikte wie im Museum zu betrachten.

Mit der Schlacht gegen die Zeit hat Kien auch, wie er meint, die gegen den Raum gewonnen. Dabei macht er sich eine Errungenschaft der Kantschen Philosophie zunutze (der Roman sollte ursprünglich „Kant fängt Feuer“ heißen): er meint, Raum und Zeit dadurch besiegen zu können, daß er die beiden Kantschen Anschauungsformen des Raums und der Zeit einfach nicht benutzt. Deutlicher noch zeigt sich die gefälschte Entmaterialisierung Kiens, Grund und Folge seiner „Blendung“, in seinem Verhältnis zum Essen und zur geistigen Nahrung, den Büchern. Im Abschnitt „Die Eingeweide

der Macht“ (M 231ff.) liefert Canetti einen Beitrag zu der seiner Meinung nach weithin unerforschten „Psychologie des Ergreifens und Einverleibens“. Besonders aufschlußreich für den Vorgang der Bemächtigung seien das Ergreifen, Kauen und Verdauen. Als habe er diese später entwickelte Theorie schon gekannt, führt sich Kien Nahrung nur widerwillig durch seinen „Automatenschlitz“ zu. Nach Kräften bemüht er sich, körperlich nicht vorhanden zu sein, um keinen Berührungsangriff herauszufordern. Er will sich von niemandem und nichts einverleiben lassen und deshalb so tun, als ob auch er sich nichts einverleibe. Bücher hingegen – die greifbaren Folianten sind gemeint, an denen Kien genüsslich schnüffelt –, die er Tieren und Menschen vorzieht, lassen ihm die „hergebrachte Grenze“ zwischen Organischem und Anorganischem, die er selbst, mehr und mehr erstarrend, in Richtung des Anorganischen zu überschreiten sich bemüht, als „künstlich und überholt“ erscheinen. „Unser heimlicher Widerspruch gegen diese Scheidung verrät sich im Ausdruck ‚tote Materie‘. Was tot ist, hat gelebt“ (B 57). Und Bücher sind für Kien Gräber toter Gedanken, ungefährlich, gefühllos, tote Materie. Kien, den seit seiner Kindheit panische Angst vor *physischer* Blindheit schreckt, ist psychisch geblendet.

Im Anfangsstadium seiner Blendung, also noch fähig, die Waffe der Blindheit gezielt einzusetzen, doch bereits in voller Abwesenheit von sich selber, läßt sich Kien von seiner ältlichen, häßlichen, habgierigen Haushälterin zur Heirat überlisten. Er möchte seinen Büchern besonders zärtliches Abstauben gewährleisten. „Was ist einfacher als heiraten?“ (B 40). Die primitive und plumpe, dummdreiste Therese Krumbholz, die von außen gesehen nur aus „Rock, Schweiß und Ohren“ zu bestehen scheint, zu qualtenhaft und untermenschlich, um überhaupt geblendet werden zu können, treibt durch ihr bloßes Vorhandensein die Handlung voran, Kien aus dem Haus, hinaus in die „kopflose Welt“. Therese ist die Personifikation all des Rohen, Vulgären und Ungeformten, dem Kien, der trotz (oder wegen?) seines mit Wissen vollgepfropften Kopfes ebenfalls „ungebildet“ ist, auszuweichen wünscht. Sie ist sein Widerpart, nicht sein Partner. Auf der Flucht vor Thereses penetranter, nicht historifizierbarer Gegenwart, signalisiert durch das Rascheln ihres gestärkten, langen blauen Rocks, ihres „Einbands“, erreicht der der Welt entrückte Privatgelehrte das Stadium klinischer Verrücktheit. Im festen halluzinatorischen Glauben, seine Frau ermordet zu haben, zieht er gegen das „Trugbild“ selbst dann noch zu Felde, als die blauberockte Therese wieder leibhaftig vor ihm steht. Sogar als sie ein Tablett mit dem Essen auf den halbverhungerten, im Bett liegenden Kien herunterfallen läßt, erkennt er ihre Existenz nicht an.

Das Liegen, von Canetti eine „Entwaffnung des Menschen“ genannt (M 449), die Situation des Bettlägerigen, ist eine in der modernen Literatur häufig beschriebene „Stellung“. Kafkas Gregor Samsa verwandelt sich, im Bewußtsein seiner Wert- und Würdelosigkeit, in ein auf dem Rücken liegendes Ungeziefer („Die Verwandlung“); Gottfried Benns kranker Arzt Rönne, müde und mürbe bis ins Mark, gleitet, auf dem Rücken liegend, ins Wesenslose ab („Gehirne“); Brochs sterbender Vergil und Becketts dahinsiechender Malone erheben sich nicht mehr, haben sich selber aufgegeben („Der

Tod des Vergil“ und „Malone stirbt“). Dr. Kien steht zwar noch einmal auf, doch nur, um alle Kraft und Wissenschaft zusammenzuraffen und seinem zur Hilfe herbeigeeilten Bruder ein „ergötzliches Brevier der Weiberfeindschaft“⁹ zu bieten, ehe ihm vor lächerlichen und gräßlichen Zwangsvorstellungen der Kopf birst. Aus Furcht vor Thereses Signalfarbe blau, für Kien die Farbe tückischen und tödlichen Giftes, sieht er „rot in allen Nuancen, rot hier, rot dort, rot drüben. Sein Kopf war ja *feuerrot*“ (B 408)¹⁰. Der *Brand* bricht aus. Er schürt ihn mit seinen Büchern. Den Wasserhahn dreht er zu. Wiederholte Hinweise auf das wandlungskräftige Feuer als zerstörende, nicht als zeugende Macht, die Verwendung des Feuers als Mittel nivellierender, formauflösender Einäscherung, nicht der Läuterung, treiben die Handlung mit grimmiger Logik bis zur freiwilligen Preisgabe Kiens an die verzehrenden Flammen voran. Er, der sich weigert, das Licht zu sehen, wird ein Opfer des mörderischen Feuers als „Massensymbol“ (vgl. M 82). Das Entsetzen, ja der Widerwille, den die hirnverbrannte Selbstverbrennung des ausgedörrten Sinologen auslöst, rufen die kalte Erbitterung, die Präzision und kühle Distanz hervor, mit der Canetti bei aller poetischen Dichte dieses pervertierte Brandopfer, leuchtendes Fanal einer energetischen Fehlzündung, beschreibt.

Irrenarzt Georges Kien, seines Bruders misogynen Gegenstück, dient als Beispiel für ein Verhaltensmuster, das Canetti später als „Umschlagen der Berührungsfurcht“ bezeichnete (M 11). Auch Georges weigert sich, zum blutigen Tun der „Ertötung der Masse in uns“ überhaupt anzutreten. Wie Peter in seinen Büchern, so lebt Georges in seinen Kranken, seinem „Publikum“. Unwillig nur heilt er sie, für die er tiefe Sympathie, ja unverhohlenen Neid empfindet. „Jeder Narr macht ihm mehr Freude, als er sich selbst“ (B 366). Nur ein gänzlich Verrückter, so meint Georges, könne ein Leben reiner Geistigkeit führen. „Der Verstand, wie wir ihn verstehen, ist ein Mißverständnis“ (B 360). Sich selbst und seine Tätigkeit erklärt Georges als den vagen Versuch, die Wirksamkeit der Masse durch seine Kranken kennenzulernen, durch die Anempfindung fremder Empfindungen also. „Sie brodelte, ein ungeheures, wildes, saftstrotzendes und heißes Tier in uns allen, sehr tief, viel tiefer als die Mütter. Sie ist trotz ihres Alters das jüngste Tier, das wesentliche Geschöpf der Erde, ihr Ziel und ihre Zukunft. Wir wissen von ihr nichts; noch leben wir als vermeintliche Individuen“ (B 365). Ihr, der Masse, möchte sich Georges blindlings anheimgeben, sich in ihr verlieren, um von sich erlöst zu sein und niemals er selbst sein zu müssen.

In der geblendeten Welt schwimmt die Grenze zwischen Irrtum, Verirrung und Irrsinn. Die Gestalt des Psychiaters voll „brennender Teilnahme an Menschen, die sich weit genug von den übrigen entfernt hatten, um für Irre zu gelten“ (B 358), nimmt zusammen mit dem vergleichsweise „normal“ Wirkenden, offiziell für verrückt Er-

⁹ Der französische Germanist Claude David in: *Le Monde*, 17. 8. 1968.

¹⁰ Idris Parry geht in der sehr interessanten Abhandlung „Elias Canetti's Novel ‚Die Blendung‘“ (in: *Essays in German Literature*, London 1965, 145ff.) besonders auf die Farbsymbolik ein. Er ordnet die Farben rot und blau den verschiedenen Personen zu.

klärten nicht nur in diesem Roman eine Schlüsselstellung ein. Auch Pirandello z. B., Döblin und Benn, Musil und Broch interessierten sich für jene Art des „Irren“, „welcher mit seinem ganzen Denken und Gehaben ohne Rücksicht auf die Umweltsrealität sich in seinem streng subjektiven, in sich abgeschlossenen Wertsystem bewegt“¹¹. Céline („Reise ans Ende der Nacht“) und Beckett („Murphy“) wiesen der Irrenanstalt und ihren Insassen eine wesentliche Funktion zu. Besonders eindrucksvoll gestaltete der unglückliche Russe Wsewolod M. Garschin (1855–1888) die Figur des hellsichtigen Irren in seiner Novelle „Die rote Blume“: die blaue Blume der Romantik, Symbol menschlicher Sehnsucht, durch scharfe dualistische Trennung der Materie vom Geist zu etwas gänzlich Unerreichbarem, Unirdischem entrückt, durch die Verehrung der „Vernunft“ und des „Verstands“ geradezu verfemt, verwandelt sich in einer Art Lackmus-Effekt zur tödlichen roten Blume zerstörerischen Wahnsinns. Diese Farbsymbolik verwendet auch Canetti in seiner „Blendung“ – ursprünglich als Teil einer Romanreihe geplant, die in Anlehnung an Balzacs Romanzyklus „Menschliche Komödie“ den Titel „Komödie an Irren“ bekommen sollte –, einem Meisterwerk in der Darstellung eines universalen Narrenhauses. Jeder versteckt sich dort hinter irgendeinem „Wahngebilde“, lebt von „Alibi“ (Canetti) zu Alibi, in einem beliebigen Anderswo also, nur nicht hier und jetzt. Gerade in der sprunghaften Konfrontation der Innen- und der Außenseiten der verschiedenen wahnhaften Vorstellungswelten, im Aufzeigen der heillosen Verfilztheit der blinden, sich hindernden Monaden liegt die Eigenart des Buchs. „Sie handeln und wissen nicht, was sie tun; sie haben ihre Gewohnheiten und wissen nicht, warum; sie wandeln ihr ganzes Leben und kennen doch nicht ihren Weg: so sind sie, die Leute der Masse“ (B 79). Das Blendungsmotiv nimmt Canetti in seiner (1934 entstandenen) „Komödie der Eitelkeit“ wieder auf und läßt verschiedenartige Variationen davon durchspielen. Ein totalitärer Staat verbietet den Gebrauch aller Spiegel, damit keiner sich selber sehen und erkennen kann – und somit leichter zu beherrschen ist. Das hintergründige und pessimistische Stück („Ein Mensch ist sein Ebenbild“ D 162) endet damit, daß eine jede der blinden Massenpartikel, lauthals „Ich! Ich! Ich!“ rufend, nur ihr Ich, also nichts in ihrem Spiegelstückchen erkennt. Lauter Reproduktionen jenes Mannes, der sein Gesicht im Spiegel sieht und sofort vergißt.

Das befristete Leben

Prägnant, oft pointiert formulierte Gedanken über den Tod nehmen in Canettis „Aufzeichnungen“ den größten Raum ein. Abgerissene, untereinander in keinem unmittelbaren Zusammenhang stehende Sätze, keine Aphorismen im überlieferten, verkappt lehrhaften Sinn, in ihrer Aussage divergierend, nie eindeutig, von gleicher tiefer Erbitterung: „Und welches ist die Erbsünde der Tiere? Warum erleiden die Tiere den Tod?“ (A 59). – „Der Blinde bittet Gott um Verzeihung“ (A 59).

¹¹ Hermann Broch, Massenpsychologie, Ges. Werke, Bd. 9 (Zürich 1959) 78.

Canettis finsterer, bisweilen wilder Widerspruch gegen den Tod als etwas von außen Auferlegtes, Fremdes, als Ausdruck und Druck einer dunklen, anonymen Macht – der Hintertext seines gesamten Werkes – ist frei von fadem Fatalismus und Selbstmitleid, ohne Lust am Makabren, eine vehemente Anklage ohne knabenhaftes Aufbegehren. Sein harter und sachlicher, keinesfalls versachlichender Protest richtet sich nicht unmittelbar gegen ein unabänderliches Faktum, sondern gegen die sklavenhafte Unterwürfigkeit der Menschen unter das „Verhängnis“ des Todes als „Kern aller Sklaverei“. Und vor allem gegen die den Wert des Lebens verfälschende Verharmlosung des Todes: „Den Tod will ich ernst, den Tod will ich furchtbar und am furchtbarsten dort, wo nur noch das Nichts zu befürchten ist“ (A 88). Die Ernsthaftigkeit des Todes allein gibt Sicherheit gegen die Absurdität des Lebens, seine Wirklichkeit bewirkt die Lebendigkeit des Lebens.

Schon das schauerhafte Ende des Sinologen Kien auf seinem Scheiterhaufen aus Büchern, Auswirkung der „Blendung“ und rückwirkend deren Ursache, bezeugt die Nichtigkeit des Todes nach einem lebensleeren Leben: Kiens Pulverisierung ist bloße Materialvergeudung, nicht einmal ein Selbstmord. Keiner der auf Godot Wartenden, zu deren entfernten Verwandten Canettis Geblendete zählen, kann sich das Leben nehmen. Keiner lebt. Kiens „Auto-da-Fé“ (so lautet der Titel der englischen und zweiten französischen Übersetzung der „Blendung“) schließt einen mehr als maliziösen Doppelsinn mit ein. Der ausgehungerte und ausgetrocknete Wissenschaftler wäre den Flammen nicht Nahrung genug. Er muß mit seinen Büchern nachheizen. Mit dem Motiv der Blendung ist das der Bücherverbrennung gekoppelt. Kiens Flammentod wird zum spektakulären Ausdruck des Mißbrauchs geistiger Freiheit, eine Explosion solipsistischen Intellektualismus, die Selbsthinrichtung eines Ketzers vor einem unbeetzten Tribunal.

In seinem auch formal besten Drama „Die Befristeten“ hat Canetti die unauflösliche Verknüpfung des verleugneten Todes, der freiwilligen Blendung und der dadurch provozierten Ausübung der Macht in einem einzigen Wort eingefangen, dem Wort „Augenblick“. Gemeint ist der Augenblick des Todes, vor dem ein jeder die Augen schließt. Wieder, wie in der „Komödie der Eitelkeit“, ist der Hintergrund ein weder geographisch noch politisch lokalisierbarer totalitärer Staat. Im Vergleich zu Camus' „Belagerungszustand“ und Ionescos „Nashörnern“, beides Stücke, die die Angst und die Macht bzw. den Stumpfsinn und die Anfälligkeit zur Fanatisierung behandeln, wirkt Canettis Drama gewollt abstrakt. Er spielt vor, wie die Furcht vor dem Tod als einzelner und die Macht sich gegenseitig bedingen. Eine Vielzahl von Figuren, die keiner eigentlichen Wandlung fähig sind, dienen ihm dabei als Instrumente und Exempel. Das System, über dessen gesetzmäßiges Funktionieren ein „Kapselan“¹²

¹² Ernst Fischer sieht das eigentliche Geheimnis der Macht in der „Stellvertretung“ (a. a. O. 17). Canetti berücksichtigt seiner Meinung nach nur, was jeder Art von Macht gemeinsam sei. Das stimmt. Dieser „Kapselan“ aber ist ein Stellvertreter, denn er hat einen Amtseid geleistet, wenn auch nicht gesagt wird, wem oder worauf.

wacht, ist einfach: jeder kennt den „Augenblick“ seines Todes. In der Kapsel, die um den Hals eines jeden hängt und die der Kapselan nach dem Tod öffnet, steht die Zahl der Jahre geschrieben, die die Lebensfrist bestimmen. Jedem wird sein „Kapital Leben“ in „Jahresraten“ ausbezahlt. Der Name eines jeden (Mann, Dr. 46; Junge 70) teilt der Öffentlichkeit die Länge der Frist mit. Doch nur jeder weiß für sich und von sich, wie alt er ist, so daß nur jeder einzelne weiß, wann er sterben wird. Damit führt die scheinbare Befreiung von der Angst, die oberflächliche Erleichterung, mit der ein jeder sich in trügerische Sicherheit wiegen läßt, zur fraglosen Unterwerfung unter das Gesetz des „Augenblicks“ – und zu tödlicher Langeweile, zur latenten Sehnsucht nach einem „*Duell*“ (D 216). Das Kapselan-System verurteilt jede der Massenpartikel zu strikter Vereinzelung. Es gilt als größte moralische Schande, den Zeitpunkt des „Augenblicks“ auszuapludern. Dieser öffentliche Druck erstickt den Drang, die doch unausrottbare Angst mit einem anderen zu teilen, verhindert Gemeinsamkeit, will Masse. Da revoltiert der Mann Fünfzig (Canetti war fast so alt, als er an dem Stück schrieb). Er will statt eines einzigen „Augenblicks“ die Fülle der Augenblicke seines Lebens. Zur Strafe dafür, die Ordnung gestört zu haben, soll er den „öffentlichen Augenblick“ erleiden, d. h. hingerichtet werden. Fünfzig erwirkt seinen Freispruch, indem er widerruft und dadurch die Widersprüchlichkeit des Systems entlarvt. Denn wenn es ein Naturgesetz ist, in einem vorbestimmten Augenblick sterben zu müssen, kann niemand vorher getötet werden, und wenn das Datum der Hinrichtung zufällig mit dem des „Augenblicks“ übereinstimmen sollte, könnte der Mann Fünfzig nicht begnadigt werden. Doch das Volk wünscht keine Aufklärung, will nicht in „Versuchung“ geführt werden, zieht seichte Zufriedenheit, eine bestimmte spannungslose Spanne restlos verplanbaren, befristeten Daseins der Unsicherheit vor. Der Kapselan weiß ohnehin, daß die Kapseln leer sind. Er operiert mit der Wirksamkeit des Gesetzes und der Furcht vor der Angst. Obwohl Canettis gesichts- und wesensloser Kapselan, ein abstrakter Systemvollstrecker, nicht an der poetischen Kraft gemessen werden kann, die der blutleere und unmenschliche „Großinquisitor“ Dostojewskijs ausstrahlt, sind beide Gestalten in ihrer Funktionsweise gleich: beide glauben an gar nichts, nicht einmal an ihr System, beide verachten das Volk als dummes, stumpfes Herdenvieh, weil es die Wohltat nötig hat, seiner Freiheit beraubt und beherrscht zu werden.

Auch das Verhältnis des einzelnen zum Tod sieht Canetti letztlich im Zusammenhang mit der „Berührungsfurcht“. Die etwas vereinfachte Formel dafür lautet: um nicht „ergriffen“ zu werden, geht der Mensch zum „Angriff“ über. So interpretiert Canetti den Krieg als Möglichkeit, dem Tod als einzelner zu entgehen, den Feind als „Todableiter“ zu benutzen. Kriegerische Spannungen führt er auf zwei Ursachen zurück: „Man will dem Tod zuvorkommen und man handelt in der Masse“ (M 79). Die Begeisterung, mit der Menschenmassen imstande sind, Deklarationen aufzunehmen, die von ihnen verlangen, für irgend etwas zu sterben, haben ihren Ursprung in der Feigheit des einzelnen. „Das Schlimmste, was in einem Krieg den Menschen passieren kann, daß sie *zusammen* zugrunde gehen, erspart ihnen den Tod als einzelne, den sie

über alles fürchten“ (M 79). Im Befehl, auf den Canetti seine größte Aufmerksamkeit richtet, erblickt er ein Instrument der Macht, das jeden, der sich einmal zwingen ließ, damit umzugehen, zutiefst verletzt. In jedem, der einmal einen Befehl ausgeführt habe, bleibe ein „Stachel“ zurück, der die Wunde, die er zufügte, nicht mehr heilen läßt. Dieser bohrende Stachel garantiere das Bewußtsein der Anwesenheit der Macht. Der Trieb, diesen Schmerz abzuleiten, indem man mit dem „Befehlsstachel“¹³ einen anderen verletzt, verursache die Brutalität menschlichen Zusammenlebens. So erhalte das System der Macht sich stets wirksam, gezielt vorbereitet durch eine Erziehung (besser wohl: Abrichtung) zur Befehlserwartung von Kindesbeinen an. Jeder Befehl geschehe unter Todesandrogung. Wie der Tod, so sei auch der Befehl etwas Fremdes, „Isoliertes“, von außen Auferlegtes, und nur die Angst vor dem Tod, und sei es auch in der gemilderten, „domestizierten“ Form der Angst vor der Ausstoßung aus dem Stamm, der Gruppe der Gleichartigen, erzwinde den Gehorsam. Der Befehl sei nichts als ein „suspendiertes Todesurteil“ (M 542).

Canetti geht so weit, den Zustand eines Schizophrenen – von außen gesehen – mit dem eines Soldaten zu vergleichen. Beide litten unter einem Zuviel an Befehlsstacheln. Der Soldat werde absichtlich mit einer Mauer von Verboten umstellt, zur Kontaktlosigkeit gezwungen, künstlich in einen stets manipulierbaren Zustand des „Negativismus“ versetzt, damit er sich erleichtert, ja begeistert von seinen „Distanzlasten“ befreie, indem er das tut, was er *muß* – und das ist das einzige, was er tun *kann*. „Sobald dem Soldaten von der richtigen Instanz etwas befohlen wird, benimmt er sich so dienst-eifrig und servil wie der Schizophrene in *seinem* Gegenzustand“ (M 370). Beide, der Soldat und der Schizophrene, stellten Endzustände einer Verhaltensweise dar, deren Vertreter nichts mehr fürchteten, als allein in ihr „Haus“¹⁴, d. h. zu sich selbst zurückkehren zu müssen, dorthin, wo alle „Grenzen, Stacheln und Lasten“ wieder anzu-treffen sind und zu bewältigen wären. „Der Schizophrene, der mit Stacheln überlastet ist, so sehr, daß er zuzeiten an ihnen erstarrt, dieser Kaktus seiner Qual und Hilflosigkeit, verfällt in die Illusion des entgegengesetzten Zustandes, den der Masse . . . Niemand braucht die Masse mehr als der von Befehlsstacheln strotzende, an ihnen erstickende Schizophrene. Er kann die Masse außen nicht finden, er überläßt sich ihr *in sich*“ (M 372).

Eine Auswahl solch „Schizophrener“, mit Ausnahme der Kranken des Georges Kien allerdings nicht in eine geschlossene Anstalt eingewiesen, führt Canetti in seinem Roman vor. Weniger augenfällig, weil nur akustisch artikuliert, auch in seinen Stücken. In seiner Untersuchung beschreibt er sie: potentielle Massenpartikel, die sich an irgendeinem „Fetzen“ dessen festklammern, was sie für das Leben des Geistes halten, um der materiellen Welt und vor allem sich selber nicht ausgesetzt zu sein; mit Blindheit umhüllte „Dauersporen“, der Tortur ihnen seinsfremder Befehlsautomatismen wider-

¹³ In Becketts „Spiel ohne Worte 2“, einem Stück „für zwei Personen und einen Stachel“, rollt ein riesiger Stachel auf die Bühne und treibt die zwei Personen zu völlig ineffektiven Aktivitäten an.

¹⁴ Handlungsort von Canettis Drama „Hochzeit“ ist ein Haus, das schließlich zusammenstürzt.

standslos unterworfen; dank ihrer diversen „Alibis“ unbewohnte, leere Häuser, deren hohle Innenräume jederzeit jeder Art Dämonisierung offenstehen. Die Hausbesitzer warten auf die bequemste Art der „Erlösung“, auf die Auflösung und das „Überleben“ (ein Canetti-Wort, das eigentlich nur das Bestreben nach einem Länger-Leben bezeichnet) in der Masse. Auch der scheinbar sublimierte Überlebensversuch des Sinologen Kien gehört hierher. Um sein eingebildetes Anderssein und seine Absonderung zu rechtfertigen, weiht er die Früchte seiner wissenschaftlichen Arbeit der ganzen Menschheit, damit er – in schwindsüchtiger Fortentwicklung barocker Ruhmsucht – weiterleben kann, ohne jemals dagewesen zu sein¹⁵. So verzahnt Canetti die Sehnsucht nach „Unsterblichkeit“, die sich im Willen zum „Überleben“ als eigentlichen Antrieb des Willens zur Macht manifestiert, mit der Erlösungssehnsucht der Massen. Denn nur der Machthaber „überlebt“, und die Massen ahnen nichts von der „eigentlichsten Triebkraft der Geschichte, dem Drang des Menschen, in eine höhere Tiergattung, die Masse aufzugehen und sich darin so vollkommen zu verlieren, als hätte es nie *einen* Menschen gegeben ...“ (B 365).

Esse est percipi

Sinologe Dr. Kien, ein nahezu klassisches Exemplar jener grotesken Menschenart, deren krankhaft und krampfhaft verengtes Blickfeld ausschließlich einschließt, was der Nicht-sehen-Wollende zu sehen wünscht, ist kraft seiner Bildung, seines „Festungsgürtels“ gegen die Masse in ihm selbst, immerhin imstande, seine Maxime zu formulieren. Er hält es für „sein Recht, die Blindheit, die ihn vor solchen Sinnesexzessen schützt, auf die störenden Elemente in seinem Leben zu übertragen. Die Möbel existieren für ihn so wenig wie das Heer von Atomen in ihm und um ihn. „Esse percipi“, Sein ist Wahrgenommenwerden, was ich nicht wahrnehme, existiert nicht“ (B 61).

Wenn es irgendeine Grundformel gibt, auf die sich die vermeintlich negative Tendenz der absurd genannten Literatur und ihrer Wegbereiter zurückführen und mit der sie sich – rational – erklären läßt, dann ist es der Satz des irischen Philosophen George Berkeley (1685–1753): *Esse est percipi*. Joyce nennt den „Bischof von Cloyne“ (seit 1734) in seinem „Ulysses“ namentlich, Beckett zitiert ihn. Freilich geht es dabei nicht um Begriffsbestimmungen und deren fachgerechtes Einordnen in ein philosophisches System, um keinerlei Ismus. Hier handelt es sich um ein Problem der *Ästhetik*. Wiederum nicht als *Lehre* von dem, was schön zu sein hat, sondern um die Ausbildung und Entwicklung eines Instrumentariums zur Wahrnehmung als Vorstufe und Vorbedingung der Reflexion. Ohne Reflexion, d. h. hier immer *Bewußtseinserweiterung*, wäre die deflationäre Neigung zum jederzeit manipulierbaren bloßen Abreagieren von Reflexen nicht aufzuhalten, einem Verhalten, das dem der unglücklichen Versuchs-

¹⁵ Im Abschnitt „Von der Unsterblichkeit“ (M 318f.), Stendhal gewidmet, spricht Canetti von dieser Art „Unsterblichkeit“, die eine Art Weiterleben des Dichters durch die Wirksamkeit seines Werks ist, eine „Umkehrung des Totenopfers“.

hunde Pawlows vergleichbar ist: ohne Kontrolle durch sinnliche Wahrnehmung läuft Reflexion Gefahr, halluzinationsähnliche Wahngebäude zu errichten und sich zusammen mit ihrem Subjekt als Brennpunkt ihrer eigenen Spiegeleien selbst zu zerstören (vgl. Kiens Ende). Genauer noch: es geht um menschliche und vermenschlichende Wahrnehmung, um Selbstwahrnehmung und d. i. die Erkenntnis des eigenen Spiegelbilds, damit dem schizoiden Versteck- und Verwechslungsspiel hinter oder mit einem fleckenlos schönen „Bild“ ein Ende bereitet werde. Diese Art des zeitgemäßen „Bildersturms“ hat der grandiose Roman „Leere Spiegel“ des vom Dadaismus und Surrealismus herkommenden französischen Leninpreisträgers Louis Aragon zum Thema¹⁶.

Was auf den ersten Blick wie die Hinwendung zu fruchtloser Introspektion aussehen mag, zeigt sich auf den zweiten als Versuch, durch Ausloten der Tiefe ein Gegengewicht zu der in unserer technifizierten Welt notwendigen Rationalisierung zu schaffen, zum anderen als oft durchaus bewußt brutaler Angriff auf jede Form auch selektiven Schwachsinn als jämmerlichste aller Fluchtmethoden: „Esse est percipi. Wenn alle Wahrnehmung anderer – tierische, menschliche und göttliche – aufgehoben ist, behält einen die Selbstwahrnehmung im Sein. Die Suche nach dem Nicht-Sein durch Flucht vor der Wahrnehmung anderer scheitert an der Unausbleiblichkeit der Selbstwahrnehmung.“¹⁷

„Was ich nicht wahrnehme, existiert nicht“, sagt Dr. Kien und schielt über sich selber als größte und störendste Unbequemlichkeit hinweg. Auch die Dialoge des Ehepaars Kien sind in ihrer überwältigenden Stupidität eine erhellende Illustration zur umgekehrten Anwendung des Satzes vom Sein, das Wahrgenommenwerden ist: jeder der beiden sieht den anderen als einen für ihn zweckdienlichen Verwendungsgegenstand und raubt ihm durch diesen deformierten und deformierenden Blick die Möglichkeit, etwas anderes zu sein als ein Krüppel. „Zynismus:“ so notiert Canetti, „daß man von niemand *mehr* erwartet, als man selber ist“ (A 121). Sein Drama „Hochzeit“ ist ganz aus einer Vielfalt solch zynischer, verunstaltender, sich kreuzender Perspektiven gebaut. Zerrbilder wie diese Figuren, oder Dr. Kien mit Frau, sind also nicht Projektionen des schiefen Blicks des Autors, Produkte seiner Böswilligkeit oder Folgen seiner psychischen Erkrankung, sondern das Ergebnis ihrer eigenen verkrüppelten Sehweise, die der Dichter *anwendet*, um eine Korrektur der Optik vorzunehmen. Dabei wird der Kellerraum ausgeleuchtet, um den „Untergrundmann“ auszurauchern, den Dostojewskij als erster aufstöberte und als bewußtseinsfeindlich, gesetzes- und mathematikgläubig, voll kalter, ekelhafter „Halbverzweiflung“, aus Eitelkeit erniedrigungssüchtig, beschäftigt mit gespielt leidvollem „bewußten Sich-selbst-lebendig-Begraben in einem Kellerloch“, als träge und absolut asozial beschrieb¹⁸. Dieser verleugnete Kellerloch-Bewohner, den Joyce das „Faultier der Hölle“, Broch das „apokalyptische Wahn-

¹⁶ Louis Aragon, *Leere Spiegel* (La Mise à Mort), München o. J.

¹⁷ Aus dem Originalentwurf zu Becketts „Film“ in: Samuel Beckett, *Auswahl* in einem Band (Frankfurt 1967) 339.

¹⁸ Vor allem in „Aufzeichnungen aus dem Untergrund“ und „Aufzeichnungen aus dem Kellerloch“.

geschöpf“, Aragon den „fremden Begleiter“ nennt, lebt in Kafkas unheimlichen Gestalten genauso wie in Benns kaum greifbaren Vertretern des verlorenen Ich, in Célines atavistischem Anarchistenpaar Ferdinand Bardamu und Robinson, in Becketts Mitleid und Furcht erregendem „Monstrum“, in den eigenschaftslosen Geschöpfen Musils und in den geblendeten Massenwesen Canettis – vergnott und allzu verspielt sogar in Oskar Matzerath, Günter Grass' „Blechtrommler“, der nicht erwachsen werden will. Diesen Untergrundmann ans Tageslicht zu zerren, mit in den Blick zu bekommen und ihm den Rückweg abzuschneiden, das ist das Anliegen dieser Kunst. Denn: „Der Teufel war sehr schädlich, weil er so harmlos war und die Menschen in trügerische Sicherheit gewiegt hat“ (A 42). Die künstlerische Form übernimmt dabei die Funktion eines Temenos, eines heiligen Bezirks (nicht die der Formung irgendeines gegebenen „Inhalts“). Komik wirkt als einzig menschenmögliches Mittel, vom sonst unerträglich Schrecklichen abzurücken und die Balance zu halten.

Canettis Beitrag zum „Kampf um die Ertötung der Masse in uns“ ist von besonderer Art. In seinem Roman, seinen Dramen und „Aufzeichnungen“, erst recht in seiner Untersuchung nimmt er eine nahezu neutrale Beobachterstellung ein. Sachlich und kühl arbeitet er wie ein Berichterstatter, der beschreibt, wie sich die Menschen zu verhalten *pflügen* (nicht etwa, wie sie sich verhalten *sollen*). Ein Verhaltensforscher mit den Mitteln der Literatur. Das Material für seine Untersuchung über „Masse und Macht“ entnimmt er vorwiegend dem Lebensbereich der Naturvölker, womit er indirekt zu beweisen trachtet, daß sich die sogenannten „Kulturvölker“ nicht anders benehmen. Handlungsort der „Blendung“ ist die Stadt Wien, die jedoch nur in den deutlichen Austriazismen sprachlich gegenwärtig wird, nicht als lebendige, konkrete einmalige Stadt, keinesfalls als Kulturmetropole. Wie in den Dramen ist der Hintergrund vertauschbar, die dargestellten Verhaltensschemata davon nicht abhängig. Erst in seinen „Stimmen von Marrakesch“ wendet sich Canetti aufmerksam, fast liebevoll, konkreten, nicht auswechselbaren Einzelheiten und Stimmungen zu. Mit seiner distanzierten Nüchternheit, die nicht mit Gefühllosigkeit verwechselt werden darf, gelingt es Canetti, gewohnheitsmäßige Anschauungen zu durchbrechen und die Waffe der Blindheit oft sehr stark und unerwartet abzustumpfen. Dieser Vorzug bedingt zugleich eine offenkundige Schwäche: keines der poetischen Werke Canettis, nicht einmal „Die Blendung“, transzendiert sich selbst. Allerdings blockiert der Autor auch nicht den Weg für den, der weitergehen will.

In seinem bedenkenwert eigenwilligen und eigen-sinnigen Werk, dem eines Außen-seiters und Grenzgängers, versucht Canetti eine Bewußtseinslage zu artikulieren, die für keinerlei Ideologie mehr anfällig ist. Den Faschismus betrachtete er als ein Phänomen unter anderen. Er ist auch kein Marxist. Niemand wird ihn wohl einen Atheisten nennen¹⁹. Doch ebenso wenig einen Christen („Gott sein und dann darauf verzichten

¹⁹ Auch Wolfgang Hädecke äußert sich in diesem Sinn: Zwischen Leben und Werk XV, Elias Canetti, in: Der Junge Buchhandel 22 (1969) Nr. 5, J. 61.

als wäre es nichts. Ist auf uns so verzichtet worden?“ A 180). Bezeichnend für die schwer bestimmbare Stellung dieses „Emigranten“ – im übertragenen Sinn – ist der für ihn wichtige Begriff der „Verwandlung“: etwas Fluides, stets richtungslos Fließendes, Proteushaftes, nur vorübergehend in „Figuren“ Fixierbares unterspült die Canetti-Welt, die von einem düsteren, unwandelbaren, anonymen Machthaber, der Zentrale aller verletzenden Befehle, unterdrückt und an ihrer Wesensverwandlung gehindert wird.

Dieses ebenso starre wie amorphe Bezugssystem möchte Canetti auflösen, indem er zur „Befreiung von Befehlsangst“ (M 542) aufruft. „Wer der Macht beikommen will, der muß den Befehl ohne Scheu ins Auge fassen und die Mittel finden, ihn seines Stachels zu berauben“ (M 543).

Bei all seiner aufrichtigen und tiefen Besorgnis um den gegenwärtigen Zustand der Welt, bei all seinem wachen Gespür für den Wandel des Bewußtseins liegt Elias Canetti, einem ausgezeichneten Kenner der europäischen Kulturtradition, nur allzu offensichtlich der Gedanke ferne, das Christentum könne bei der als Gegenmittel zur „Erlösung“ in der Masse notwendigen Individuation eine Hilfe sein. So, wie er es kennenlernte, stuft er es gelassen und gleichsam unbetroffen als „bedeutendste aller Klagereligionen“ ein. Ohne Bosheit und Affekt zollt er besonders der katholischen Kirche seine Bewunderung dafür, wie sie es verstand, sich der Massen zu erwehren, indem sie die Gläubigen trennte und vereinzelte, um allzuviel unkontrollierbare Gemeinsamkeit unter ihnen zu verhindern (Vgl. das Kapitel „Katholizismus und Masse“, M 175ff.). Diese Kritik ist hart, weil sie unaggressiv beiläufig geäußert wird. Sie geht von einem Mann aus, der sich vom „Gefühl der Verantwortlichkeit“ (doch – wem gegenüber?) niemals freisprach, einem noch immer Suchenden, der, ohne jemand Rat erteilen zu wollen, in seiner Ratlosigkeit Haltung bewahrt hat und zu warnen vermag, ohne Sündenböcke anzuklagen. Damit hat er den Beweis erbracht, den Kampf gegen die Masse in sich zumindest erfolgreich eingeleitet zu haben.