

7087

T. C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**DIE FIGUR DES INTELLEKTUELLEN
IN CANETTIS ROMAN "DIE BLENDUNG"**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sevdiye KÖKSAL

DANIŞMAN : Prof. Dr. Gertrude DURUSOY

T. C.
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
Dokümantasyon Merkezi

İZMİR - 1989



TEZ YÖNETİCİSİ :

Prof. Dr. Gertrude DURUSOY

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	4
EINLEITUNG	5
1. ELIAS CANETTI UND "DIE BLENDUNG"	13
1.1. Elias Canetti: Literarische Persönlichkeit und Österreich-Erlebnis	13
1.2. "Die Blendung": Ihre Stellung im Gesamtwerk; Entstehung und Inhalt	22
2. DIE FIGUR DES INTELLEKTUELLEN IN DER "BLENDUNG"	27
2.1. Der Typus des Intellektuellen	27
2.2. Eine Lebensform: Reine Geistigkeit und Wirk- lichkeitserblindung	41
3. "DIE BLENDUNG" UNTER SPRACHLICHEM ASPEKT	62
3.1. Der Romancier Elias Canetti	62
3.2. Sprachliche Merkmale der "Blendung"	67
SCHLUSS	86
ANMERKUNGEN	93
LITERATURVERZEICHNIS	99

VORWORT

Die vorliegende Arbeit stellt den Versuch dar, die Figur des Intellektuellen in Canettis Roman "Die Blendung" darzustellen.

Für mich war es äusserst interessant, über einen Dichter zu forschen, den das Exilschicksal von der bulgarischen Stadt Rustschuk nach vielen Ländern trieb, dessen früh begonnene literarische Tätigkeit erst nach einem Vierteljahrhundert wirkungsgeschichtlicher Anonymität Resonanz fand, und der noch zwanzig Jahre warten sollte, bis ihm mit dem Nobelpreis die weltweite Bedeutung zukam.

"Die Blendung" ist Spiegelung dieses ungewöhnlichen Lebens und zugleich Signal für den beängstigenden Lauf unserer Wirklichkeit, der dem Intellektuellen schwere Verpflichtungen auferlegt.

Mein herzlicher Dank gilt Frau Prof. Dr. Gertrude DURUSOY, unter deren wegweisenden fachlichen Anregungen diese Arbeit konnte vollendet werden.

IZMIR, Juli 1989

Sevdive KÖKSAL

EINLEITUNG

Elias Canetti hat unter den extremen Bedingungen der frühen dreissiger Jahre in Wien zu schreiben begonnen und setzt seit 1938 seine schriftstellerische Tätigkeit in London fort. Sein eigentümliches Exilschicksal rückt nahe die Frage seiner literarischen Zugehörigkeit: gehört Canetti eigentlich zur österreichischen Literatur oder geht seine Stellung als Schriftsteller über die Grenzen jener Nationalliteratur hinaus ?

Die Wiener Gruppe, der auch Canetti angehörte, verschwand mit dem Einmarsch deutscher Truppen 1938 aus dem literarischen Leben Wiens. Und doch war um 1960 eine Wendung in der Situation der neuen österreichischen Literatur eingetreten, hatte ein Kristallisationsprozess begonnen, in dessen Verlauf sich immer deutlicher das Bleibende vom Temporären schied. Canetti, obschon nicht nach Österreich zurückgekehrt, wurde wiederentdeckt, und war neben Doderer, Gütersloh und Saiko, den gediegenen Roman-ciers wie Fritz Habeck und Gertrud Fussenegger und neben dem 1950 eingewanderten Günther Anders für die reichliche Talentstreuung in allen Altersklassen repräsentativ (1). Nach dem Tod von Doderer war er von seiner ehemaligen Heimat Österreich als letzter Vertreter einer bedeutenden literarischen Tradition gerühmt und mit kulturellen Auszeichnungen versehen worden (2). Es kam so weit, dass er 1986 zum Ehrenbürger von Wien gewählt wurde.

Das Erlebnis der Stadt Wien hat in Canettis dichterischem Werk, besonders in dem Roman "Die Blendung", auf bemerkenswerte Weise Gestalt gewonnen. Canetti selbst stellt ausdrücklich fest: "Wieviel ich Wien und Österreich geistig schulde, dafür legt, so hoffe ich, jede Seite Zeugnis ab, zu der ich mich bekenne." (3).

Zwar betrachtet sich Canetti als der österreichisch-

en Literatur zugehörig, ohne sich jedoch als Österreicher zu fühlen (4). Das letztere mag der Grund dafür gewesen sein, dass seine Wiedereingemeindung in die österreichische Literatur nicht ganz gelungen ist.

Auch in Deutschland hat es Versuche gegeben, ihn schon vor der Verleihung des Büchner-Preises 1972 in das deutsche literarische Leben einzubeziehen. So haben beispielsweise Mitte der sechziger Jahre Günter Grass und Peter Weiss Canetti im Namen der Berliner Akademie die Mitgliedschaft der Literaturklasse angetragen und ihn zu einem längeren Aufenthalt in Berlin eingeladen. Canetti hat das letztere abgelehnt und seinen Standort an der Peripherie des deutschsprachigen kulturellen Lebens nicht aufgegeben (5).

Dennoch ist Canettis Ruhm auf paradoxe Weise mit dem literarischen Leben der Bundesrepublik verbunden. Sein Ruhm ist eine Sache der Gegenwart, obwohl das Werk, das diesen Ruhm auslöste, nämlich "Die Blendung", in die erste Schaffensphase des heute über achtzigjährigen Autors zurückreicht. Der "Blendung" gelang es gleichsam erst im dritten Anlauf jene Wirkung zu finden, die dazu geführt hat, dass man den Roman dem Kanon überragender epischer Leistungen in der ersten Jahrhunderthälfte eingefügt hat, der von Büchern wie Kafkas "Prozess", Musils "Mann ohne Eigenschaften", Brochs "Schlafwandlern" oder Döblins "Berlin Alexanderplatz" bezeichnet wird (6). Das Buch erschien zum ersten Mal 1935/36 in Wien, doch blieb sein Erfolg auf einen kleinen Kreis von Literaturkennern beschränkt. Die politische Verseuchung Deutschlands hatte bereits damals ein solches Ausmass angenommen, dass auch die Auswirkungen auf Österreich deutlich erkennbar wurden. Der Roman, der, wenn auch auf verschiedener Ebene, den Gründen der sich im Politischen andeutenden Katastrophe nachging, wurde kaum mehr rezipiert. Auch als er 1948 in einer Neuauflage erschien, trat nicht jene Wirkung ein, die man erwartet hätte. Erst als der Roman 1963 in einer dritten Auflage erschien, setzte ein umfassendes Echo ein.

Im angelsächsischen und französischen Bereich wurde der Roman sehr viel früher gewürdigt als im deutschen Sprachraum (7). Die Wirkungsgeschichte der "Blendung" im fremden Sprachbereich dürfte überdies einer günstigeren und umfassenderen Aufnahme des lange ignorierten Romans auch im deutschsprachigen Raum den Boden bereitet haben.

"Die Blendung" etablierte Canetti als Schriftsteller von Bedeutung und räumte ihm darüber hinaus einen Platz unter den Klassikern der Weltliteratur ein. Schon 1950 wurde er mit seinem Roman von Jacob Isaacs zum modernen Klassiker erhoben (8). Zweifellos ist Canetti heute ein klassischer Schriftsteller von universeller Bedeutung. Seine Klassizität "nährt sich aber von der analytischen, ethisch-wissenschaftlichen Tradition der österreichischen Erzählkunst, die auf das enzyklopedische Verzeichnis der Wirklichkeit ausgerichtet ist; in diesem Sinne ist Canetti der letzte grosse Überlebende jener aussergewöhnlichen mitteleuropäischen Kultur, welche die Literatur in der Zeit zwischen den Weltkriegen in ein Glossar des zeitgenössischen Deliriums, in einen rigorosen Erkenntnisprozess verwandelt "(9) und gleichsam die Literatur eines Musil, eines Broch, eines Kafka, eines Kraus, denen sich Canetti verwandt fühlt, geboren und genährt hatte. Canetti, der Schüler von Karl Kraus und spätere Verfasser dessen Nachlasses, zeigt sich in manchem als Fortsetzer der europäischen Erzähltradition. Deswegen kann von ihm ruhig als dem europäischen Dichter Elias Canetti gesprochen werden.

Nun wollen wir einen Blick auf den Stand der Forschung über Elias Canetti und speziell über sein Werk "Die Blendung " werfen.

Der italienische Kritiker Claudio Magris entwirft in seiner Arbeit "Das geblendete Ich" ein treffendes Bild von Elias Canetti:

"Wie die grossen Klassiker ist auch Canetti ein erbarungsloser Diagnostiker seiner und unserer Zeit: Im Abseits der grossen ideologischen Strömungen ist er geistig originell und exzentrisch, ergreift er mit

einem Male das Gewand der Geschichte und stülpt es um, deutet er auf dessen versteckte Nähte und zerrissene Gewebe, auf dessen kläglich geflickte Risse und unheilbare Wunden, auf die sanften und stillen Falten. Die Geschichte und das Antlitz des modernen Menschen offenbaren sich ihm in der flüchtigen Skandierung der Geste, im Detail der physischen Realität. (...) Vielleicht hatte keiner vor Canetti mit solch grosser Eindringlichkeit aufgezeigt, dass der zeitgenössische Mensch den Sturm seines Daseins im Körper, in der physischen Dimension lebt." (10)

Magris betont ferner, Canetti erweise sich in seiner Fähigkeit, die Geschichte in ihren unmittelbaren Impulsen zu erspüren, als "ein klassischer Schriftsteller, der die Totalität beherrscht und um die gleichmütige Distanz weiss, die nicht zuletzt in der kühlen Mathematik seiner Prosa ihren Niederschlag findet". (11)

Manfred Moser hebt den universalistischen Anspruch Canettis hervor, der sich, "jenseits aller Normen, auf die Gesamtheit der Kulturen" richte, "um ihre disparaten Wirklichkeiten ein und derselben Anschauung zugänglich zu machen", und führt fort:

"In dieser Anschauung treffen sich allenthalben Organisches und Anorganisches, Mensch und Tier, Zivilisation und Archaik, Normalität und Wahnsinn in unerhörter Analogie, so dass man nicht mehr weiss, ob sich die vertraute Welt phantastisch vervielfältigt hat, oder ob nicht letzten Endes schon immer das Phantastische im Vertrauten zugegen war." (12)

In seinem Versuch über Canetti bemerkt Herbert Zand: "Um ein Werk wie das von Elias Canetti zu beschreiben, bedürfte es eines neuen Instrumentariums von Begriffen, das Dichten und Denken nicht mehr starr scheidet, sondern Dichten als Denken begreift, ein Denken, durch das die elektrischen Ströme der machtvollen Wirklichkeit fliessen, das sich zurückführen lässt auf die

Mythen und in seinem Fortschritt die Wegmarken unserer Hoffnung bezeichnet, der Weg selbst ist, den wir gehen." (13)

Derselbe Kritiker weist auf das Böse und Krankhafte in Canettis Dichtungen hin:

"Wer jemals ein Buch von Canetti gelesen hat, ist berührt von der seltsamen Mischung aus völliger Rücksichtslosigkeit in der Aufspürung und Verfolgung des Bösen und der unendlichen Behutsamkeit, mit der er sich dem Krankheitsherd nähert. Uralt und vom Christentum nicht getilgt, ist die Vorstellung, der Kranke sei schuldig. Canetti verfügt über die seltene Medizin, die gegen das Böse und nicht gegen den Kranken wirkt." (14)

In seinem Versuch über Elias Canetti gibt Joachim Schickel seine Eindrücke von einem Gespräch mit ihm wieder:

"Seine Suada strafte die klassische Alternative, multum non multa, Lügen. Er war wesentlich, solange, und wurde wesentlicher, je länger er redete. Wenn er schwieg, erschien die Welt, die er heraufbeschworen, kopflos; wenn er sprach, schien sie seinem Kopf eben entsprungen, fertig und rüstig. Ein Jupiter also, der auf Anraten der Erde die Klugheit gefressen hat, um sie irdisch von sich zu geben. Sollte er jemals verstummen, er müsste zuvor sich selber steinigen - zu Tode; doch wäre dies keine Askese mehr, denn es bedeutete Enthaltensamkeit vom, anstatt im Leben." (15)

Was den Roman betrifft, so erscheinen schon nach der ersten Ausgabe der "Blendung" Rezensionen nicht nur in Österreich und der Schweiz, sondern auch in der Tschechoslowakei, wo der Roman wenig später in Übersetzung herauskommt, in Holland, Budapest, Moskau und sogar noch spärlich im Deutschen Reich (16). Die Kritik erkennt bald die ausserordentliche Bedeutung dieses Buches an, erwähnt fortgesetzt

seine gigantische Statur und rühmt die unerhörte Erfindungsgabe des Autors.

Thomas Mann bilanziert in seinem Brief an Canetti vom 14. November 1935:

"Ich bin aufrichtig angetan und freudig beeindruckt von der krausen Fülle des Romans, dem Debordierenden seiner Phantasie, der gewissen erbitterten Grossartigkeit seines Wurfes, seiner dichterischen Uerschrockenheit, seiner Traurigkeit und seinem Übermut." (17)

Peter von Haselberg äussert sich in seiner 1936 in der Frankfurter Zeitung erschienenen Rezension ähnlich positiv und verweist auf den Experimentalcharakter des Romans:

"'Die Blendung' ist ein durch seine Handlung wie ihre Behandlung bemerkenswerter Versuch." (18)

Haselberg kommt zu Erkenntnissen, die grossenteils gültig geblieben sind:

"Was der realistische Roman nie darzustellen vermochte, weil er in einem positivistischen Milieu-Theorem befangen blieb, nämlich die verfliessende Grenze zwischen Geschehenem und Erlebtem, die nur nachträglich sich klar ziehen lässt, und die Übermacht der Welt, die der Mensch selber sich errichtet und die ihm dann fremd erscheint, feindlich und immer weiter wachsend - das versucht der Roman Canettis an einem extremen Fall mit neuen Mitteln sichtbar zu machen." (19)

Siegfried Lenz deutet in seiner Rezension über "Die Blendung" auf den aktuellen Problemaushalt des Buches, auf seine zeitgemässe Ironie und konsequente Distanz, aus der die Figuren geführt werden. "Die Blendung" gebe immer noch Anlass, die Szenenfülle, eine verlässliche Kombinatorik, die Konzeption und den variationsreichen Stil zu bewundern. (20)

Die Kritiker machen allerdings auch gegensätzliche Bewertungen, die sich aus der gemeinsamen Verblüffung ver-

stehen lassen. So bringt Haselberg den Einwand vor, der Schluss sei schlecht motiviert. Siegfried Lenz bringt zum Ausdruck seine Teilnahmslosigkeit und Unerregtheit während der Lektüre, sein Gefühl, "wenn nicht auf einen anderen Planeten, so doch in ein phantasievoll eingerichtetes und gespenstisch besetztes Herbarium zu blicken, in dem alles demonstrativen Charakter hat". (21)

Günther Busch bezeichnet "Die Blendung" als den "Roman des grossen Erschreckens":

"Entsetzen ist da am Werk; Wut, Scham, ja Trauer wirken hinter der aller Gefälligkeit entkleideten Prosa, und noch die mannigfachen Übertreibungen der Wirklichkeit, die der Roman vornimmt, tragen das Signum bedeutender Karikaturen: den Daumenabdruck der Sorge." (22)

Am Schluss seiner Untersuchung stellt Busch fest, Elias Canetti habe mit der "Blendung" eines der seltenen und in vielem Betracht ungewöhnlichsten Beispiele sogenannter absurder Literatur in Deutschland geschaffen, am Vorabend des Ausbruchs der Absurdität.

Aehnlicherweise äussert sich auch Manfred Moser:

"'Die Blendung' ist eine entsetzliche Geschichte. Sie muss gelesen werden, wie sie geschrieben wurde, als Einübung in die Angst." (23)

In unserer Arbeit möchten wir die Stellung und Figur des Intellektuellen in Canettis Roman "Die Blendung" untersuchen.

Nach der Untersuchung der literarischen Persönlichkeit des Autors und der historischen Eigenheiten seines Zeitalters werden seine Werke besprochen und die Stellung des Romans "Die Blendung" unter ihnen bestimmt.

Im darauffolgenden Teil werden die wissenschaftliche Persönlichkeit des Intellektuellen Peter Kien, seine Einstellung zur Realität, seine Beziehungen zu den anderen Personen des Romans und schliesslich sein Lebensende untersucht; Typus und Lebensform des Intellektuellen im Roman veranschaulicht.

In einem weiteren Teil wird "Die Blendung" unter sprachlichem Aspekt untersucht. Die Romantheorie Canettis wird bekanntgemacht und die sprachlichen Phänomene im Roman werden im einzelnen erforscht.

Anschließend wird die geschilderte Figur des Intellektuellen in Canettis Roman in Frage gestellt.



1. ELIAS CANETTI UND "DIE BLENDUNG"

Elias Canetti ist heute in einem Atemzug mit den populären Dichtern wie Franz Kafka und James Joyce zu nennen. Dennoch kann bis heute von einer eigentlichen Breitenwirkung seines Romans "Die Blendung" nicht gesprochen werden. Die europäische Kultur der Moderne hat einen ihrer wichtigsten Romane noch nicht ganz absorbiert. Tatsächlich ist "Die Blendung" ein widerspenstiges, schwer zugängliches Buch. Ihr ungewöhnlicher Charakter rückt nahe die Frage, warum dieses Werk überhaupt geschrieben worden ist, worauf in diesem Teil eine Antwort gegeben werden soll. Dies ist für das tiefere Verständnis des Autors von entscheidender Bedeutung.

1.1. ELIAS CANETTI: LITERARISCHE PERSÖNLICHKEIT UND ÖSTERREICH-ERLEBNIS

Elias Canetti ist am 25. Juli 1905 als der grösste von den drei Söhnen einer grosskaufmännischen jüdischen Familie spanischen Ursprungs in der bulgarischen Stadt Ruzschuk geboren. Seine frühe Kindheit verging in dieser von vielen Kultureinflüssen und Sprachen durchsetzten Stadt, die als alter Donauhafen Menschen verschiedenster Herkunft von überall angezogen hatte. Zwar gehörte Canetti auf Grund familiärer Herkunft zur deutschsprachigen Oberschicht des Landes, ohne jedoch völlig assimiliert zu sein (1). Das verrät sich bereits in Canettis Vielsprachigkeit. Nicht Deutsch ist seine Muttersprache, auch nicht Bulgarisch, sondern jenes altertümliche Spanisch des 15. Jahrhunderts, das seine Vorfahren 1492 bei der Vertreibung aus Spanien mit in die neue Heimat, das damalige türkische Reich, brachten. Zur deutschen Sprache gelangte Canetti erst auf Umwegen. Sie war die Wortbarriere,

hinter der die Eltern Erfahrungen austauschten, die sich dem Verständnis der Kinder entziehen sollten. Canettis Eindringen in die deutsche Sprache begann auf einer vorlogischen Stufe: er lernte ganze deutsche Sätze auswendig, ohne sie zu verstehen, und übte sie heimlich im genauen Tonfall und in der richtigen Geschwindigkeit, wie "Zauberformel" (2). Diese besondere Sprachsituation ist für den Dichter Canetti wichtig geworden.

Die literarisch-sozialen Grunderfahrungen des Autors, darunter das Phänomen der Masse, wie das der Macht, der Verwandlung, der Sprache und des Todes, klingen bereits in den Rustschuker Kindheitsjahren an (3). So erlebte er zum ersten Mal beim Erscheinen des Halleyschen Kometen 1910 und beim Brand des Nachbarhauses die Macht und Faszination der Masse; und die Erfahrung der Isolation ist bereits beim Fünfjährigen mit dem Motivkomplex von Sprache, Schrift und Buch verknüpft: weil er sich vom Besitz der Schrift ausgeschlossen fühlte, hätte Elias beinahe seine um vier Jahre ältere Kusine mit dem Beil erschlagen. Alles, was Canetti später erlebt hat, "war in Rustschuk schon einmal geschehen" (4).

1911 kam die Familie nach Manchester. Canetti trat in die Schule ein, lernte neben Englisch auch Französisch. 1912 starb der Vater durch einen plötzlichen Herzanschlag. Der Tod des Vaters erschütterte tief den siebenjährigen Elias. Dieses Erlebnis macht die hartnäckige Auseinandersetzung des Dichters Canetti mit dem Phänomen des Todes erklärlich.

1913 zog die Mutter mit den Kindern für längere Zeit nach Wien. Das besondere Erlebnis Wiens bedeutet für Canetti das sehr allgemeine Erlebnis der modernen Großstadt. Nach Dieter Dissinger könne die Großstadt, in der sich einerseits die Menschen zu Massen ballen und doch andererseits zu keiner echten Kommunikation mehr gelangen, als das "Urerlebnis Canettis" (5) bezeichnet werden. Mit Wien verbunden ist auch das Erlebnis der deutschen Sprache in

der Canetti sein ganzes Werk geschrieben hat. In Wien erlebte er den Ausbruch des Ersten Weltkrieges, der sein "erstes Erlebnis einer feindlichen Masse" (6) war.

Nachdem er die Volksschule in Wien und die Kantonsschulen in Zürich abgeschlossen hatte, besuchte er das Realgymnasium in Frankfurt am Main. Sein Frankfurter Schulbesuch fiel auf die turbulente Zeit der deutschen Inflation (1921-1924), die zu seinem "zweiten Massenerlebnis" (7) wurde.

1924 ging Canetti an die Wiener Universität, um Chemie zu studieren, weil es sich hier um ein Fach handelte, "von dem er in der Frankfurter Schule nichts abbekommen hatte" (8).

In den Studienjahren erlebte Canetti die Persönlichkeit von Karl Kraus, an dessen Vorlesungen er zum ersten Mal im Frühjahr 1924 teilnahm. Auf diesen Vorlesungen lernte er auch seine spätere Frau Veza kennen.

1925 fasste der etwa zwanzigjährige Canetti den Entschluss, sein Leben der Erforschung der Masse zu widmen. Der Brand des Wiener Justizpalastes im Jahre 1927 feuerte ihn noch mehr an. Die gleichzeitige Untersuchung des Phänomens der Macht erwies sich bald als notwendig.

In Wien befreundete sich Canetti mit Hermann Broch, der ihn in den Wiener Schriftstellerkreis zog.

In den Jahren 1928 und 1929 unternahm Canetti zwei längere Reisen nach Berlin, wo er Bekanntschaft mit Grosz, Babel und Brecht schloss.

1929 schloss er sein Studium mit der Promotion ab und begann seine schriftstellerische Tätigkeit. Er schrieb Gedichte, kurze satirische Stücke, entwarf acht grosse Romane im Rahmen einer "Comédie humaine an Irren". Doch das waren ihm nur Vorübungen, die er nicht veröffentlichte. Neben seinen Übersetzungen (9) erschienen überhaupt nur drei Publikationen Canettis während seiner Wiener Zeit.

1930/31 schrieb Canetti an seinem Roman "Die Blen-

dung", die erst Ende 1935 erschien.

1932 wurde sein erstes Werk veröffentlicht: das im selben Jahr vollendete Drama "Die Hochzeit". Das ebenfalls in diese Zeit gehörende Drama "Komödie der Eitelkeit" erschien erst 1950.

Nach dem Anschluss Österreichs an Deutschland 1938 emigrierte Canetti mit seiner Frau Veza nach London. Damals untersagte sich Canetti, Romane und Dramen zu schreiben, weil er seine ungeteilte Kraft darauf verwenden wollte, zu "begreifen, was geschehen war, was geschah", weil er "den Dingen endlich auf den Grund gehen" wollte (10). Das Jahr 1938 bedeutet somit einen tiefen Einschnitt in der Entwicklung des Dichters Canetti. Diese Zäsur gilt aber nicht für die Entwicklung des Philosophen Canetti. Er vertiefte seine Gedanken und Untersuchungen um die Erkenntnis, dass ein fruchtbares Studium der Masse in wechselseitiger Erhellung ein Studium der Macht bedinge. Infolge dessen entstand in den vierziger Jahren sein Werk "Masse und Macht", das erst 1960 publiziert wurde.

Seinen Entschluss, der Dichtung zu entsagen, hat Canetti einige Zeit nach der Beendigung des Zweiten Weltkrieges wieder aufgegeben. 1952 schrieb er sein Drama "Die Befristeten", das 1964 erschien. Zuletzt publizierte er seine dreibändige Autobiographie (11).

1970 wurde Canetti Mitglied der Berliner Akademie der Künste und im selben Jahr Korrespondierendes Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. Wieder 1972 wurde er zum Korrespondierenden Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung gewählt. Canetti erhielt zahlreiche Auszeichnungen und 1981 den Nobelpreis für Literatur.

Zur Zeit lebt er als freier Schriftsteller abwechselnd in London und Zürich.

Canettis dichterisches Werk hat seine Wurzeln in der Wiener-Geschichte der zwanziger und dreissiger Jahre. Des-

wegen halten wir es für angebracht, das politische Bild Österreichs in der Zwischenkriegszeit zu skizzieren.

Die politischen Unruhen brachten Österreich an die Schwelle des Bürgerkriegs. Am 15. Juli 1927 setzten Arbeitermassen den Wiener Justizpalast in Brand, weil sie gegen "ein gerechtes Urteil" protestierten, wie es provokant im Organ der Regierungspartei hiess, ein gerechtes Urteil, das darin bestand, dass Heimwehrleute freigesprochen wurden, die im Burgenland auf sozialdemokratische Schutzbündler geschossen und zwei Menschen getötet hatten. Als die Polizei Schiessbefehl erhalten hatte, wurden mehr als 90 Arbeiter erschossen. Im politischen Leben Österreichs gab es nach diesem 15. Juli keine gemeinsame Gesprächsbasis mehr: Da "der Tod als Instrument der Entscheidung" eingesetzt worden war, hatte das parlamentarische System seine Grundlage verloren (12).

Mit jedem Tage rutschte die Erste Republik in eine Staatsform hinein, die immer mehr totalitäre Züge annahm. Bereits im März 1933 hatte Bundeskanzler Engelbert Dollfuss den Nationalrat aufgelöst und begonnen, mit Hilfe von Notverordnungen zu regieren (13). In seinem Bemühen, den bereits damals drohenden Einmarsch deutscher Truppen und den Sieg Hitlers auch in Österreich abzuwehren, versicherte er sich der Hilfe Mussolinis. Damit war der Kurs für die weitere Entwicklung festgelegt. Obwohl Dollfuss dadurch die einzige schlagkräftige Waffe gegen den Nationalsozialismus preisgab, löste er den "Republikanischen Schutzbund" auf, die militärische Formation der Sozialdemokraten, um diese stärkste und bestorganisierte Arbeiterpartei Europas dann im Februar 1934 zu zerschmettern und in die Illegalität zu drängen.

Am 11. Juli 1936 wurde ein Abkommen mit Adolf Hitler abgeschlossen, das eine Amnestie für Nationalsozialisten und andere Zugeständnisse enthielt. Bereits am 24. Juli 1936 erschien im "Völkischen Beobachter" ein Manifest der Österreichischen NS-Partei, in dem erklärt wurde, "der

Bestand einer unzerstörbaren nationalsozialistischen Bewegung in Österreich müsse anerkannt werden, wenn der Frieden von Dauer sein soll" (14). Spätestens im nächsten Frühjahr wurde dann klar, dass Mussolini, 1933/34 noch Garant der österreichischen Unabhängigkeit, seine schützende Hand von Österreich abgezogen hatte.

Am 11. März 1938 war alles zu Ende. Noch in derselben Nacht marschierten die deutschen Truppen ein. Nach seinem Einzug hatte Hitler erklärt, er wolle Wien in einen blühenden Garten verwandeln, doch vielen wurde es sogleich zum Totenacker. Wiener und Prager Schriftsteller waren in alle Windrichtungen verschlagen worden. In dichtester Nähe hatten sich Emigranten aus Wien in London, zumeist im Vorort Hampstead, zusammengeschart. Dort erlebte den Krieg auch Elias Canetti.

Canettis Gesamtwerk, soweit es bis heute gedruckt vorliegt, umfasst einen Roman, drei Dramen, Essays, Aphorismensammlungen und autobiographische Schriften in drei Bänden.

"Die Hochzeit", das früheste Stück Canettis, schildert, wie eine Hochzeitsfeier in eine gespenstische Groteske umschlägt. Alle Mitglieder der Festgesellschaft, von der vierzehnjährigen Schwester der Braut bis zum achtzigjährigen Hausarzt Dr. Bock, verfolgen nur das eine offen eingestandene Ziel, mit den anderen Gästen zu schlafen. Ein Gesellschaftsspiel, beim dem man die Frage beantworten soll, was man für seinen "liebsten Menschen" tun würde, wenn ein Erdbeben ausbräche, bekommt bedrohliche Realität: das Haus beginnt zu schwanken und zusammenzubrechen. In dieser Krise tritt die Börsartigkeit, die Isolation, die Hoffnungslosigkeit vollends ans Licht. Oberbaurat Segenreich, der angetrunkene Brautvater, stellt sich der Panik entgegen und will niemanden aus der Wohnung entlassen. Er hat das Haus gebaut und vertraut auf dessen Stabilität, wie er an die Treue seiner Frau und an die Qualitäten seiner Kinder glaubt. Er bezieht seine naive Sicherheit aus der steten

Wiederholung seiner Titel und Leistungen. Zum bösen Ende wird er, da er die Tür versperrt, vom Brautpaar mit einem Sessel niedergeschlagen. Aber niemand entrinnt der Katastrophe.

"Komödie der Eitelkeit" spielt szenisch die Frage durch, wie der Mensch sich in einer Welt ohne Spiegel und Bilder verhalten würde. Als die Regierung es durch scharfe verbote unmöglich macht, dass die Menschen ihres eigenen Bildes ansichtig werden, zeigt sich, dass die Eitelkeit unausrottbar ist: das Schmeicheln erlebt seine Konjunktur, weil es die Selbstbewunderung ersetzt, es entwickeln sich heimliche Verleihgeschäfte mit Spiegeln, und die Menschen versuchen, sich selber und anderen durch das fortwährende Singen eines Liedes ihre unsicher gewordene Identität zu demonstrieren. Im dritten Teil des Dramas wird eine Art Spiegel-Bordell vorgeführt: die Besucher versinken hingegrissen im Anblick ihrer Spiegelbilder. Das Ganze endet mit einem chaotischen Aufruhr. Die vom Spiegel-Verbot in die verstohlene Illegalität getriebenen Bordell-Besucher ergreifen die Spiegel und stürmen auf die Strasse, jeder den Ruf "Ich" auf den Lippen. Aber diese Revolution führt in ein Tollhaus der entfesselten Egoismen.

"Die Befristeten": dieses Stück entwickelt ein psychologisches Experiment. Es sucht die Frage zu beantworten, wie Menschen leben würden, die ihr Todesdatum genau kennen. Die "Befristeten" tragen von Geburt an eine Kapsel bei sich, in der ein Zettel mit dem Sterbedatum verwahrt ist. Nur der Kapselan, eine Art Priester, darf das Behältnis öffnen. Jedem anderen ist das bei stenger Strafe verboten. "Fünfzig", ein radikaler Zweifler, stellt jedoch fest, dass alle Kapseln leer sind, dass also das Wissen um den Tod und die darauf gegründete Ordnung blosser Täuschung, frommer Betrug sind. Der Zweifel siegt über die alte, auf wohlmeinender Täuschung gegründete Ordnung. Es zeigt sich jedoch am Ende, dass die Freiheit neue Zwänge, Äengste und Bedrohungen heraufführt.

Der Essay "Masse und Macht" stellt den Versuch Canettis dar, ausgehend von den eigenen historischen Erfahrungen ein einheitliches Weltbild zu entwerfen, das sich jeglicher metaphysischen Spekulation enthält und sich statt dessen auf die Beobachtung gesellschaftlicher Zusammenhänge stützt. "Gesellschaft" wird dabei so weit gefasst, dass auch Phänomene aus der Tierwelt oder der Welt "primitiver" Völker, wie sie die anthropologische Forschung überliefert, miteinbezogen werden. Canetti analysiert sachlich die verschiedenen Formen der Masse, ihre Bildungsgesetze und ihre Symbole. Dabei erscheint sie als Überwindung der natürlichen Berührungsangst und Vereinzelungstendenz des Menschen. Doch das Urphänomen, auf das alle Massenbildung zurückgeführt wird, die spontane Zusammenrottung auf der gemeinsamen Flucht vor einer Todesdrohung, wie sie auch bei Tieren zu beobachten ist, lässt die Tendenz des ganzen Werkes zutage treten. Die sozialen Zusammenhänge und Vorgänge werden, indem sie auf Massenphänomene reduziert werden, als natürliche entlarvt.

"Die gerettete Zunge" ist der erste Band Canettis Autobiographie. Hier schildert Canetti seine früheste Jugend in seinem Geburtsort Rustschuk, die Übersiedlung der Familie nach Manchester und seine nach dem frühen Tod des Vaters in Wien und Zürich fortgesetzte Schulzeit. Die Mutter eröffnet ihm von frühester Jugend an durch gemeinsame Dramenlektüre und Gespräche über Bücher die Welt des Geistigen und er wird zum unersättlichen Leser.

Der zweite Band "Die Fackel im Ohr" berichtet von Canettis letzten Schuljahren in Frankfurt am Main und von den Wiener Studienjahren. Auch hier gibt es für ihn neue Lehrmeister und Gesprächspartner: seine Freundin und spätere Frau Veza, die ihn in die Vorträge von Karl Kraus mitnimmt, wo er die Aufmerksamkeit für die Individualität des Sprechens lernt, und seine Freundin Ibbey, die ihn 1928 in die Künstler- und Literatenwelt Berlins einführt und ihn mit Isaac Babel in Verbindung bringt, dessen uner-

schöpffliche Neugier auf Leute jeder Art ihn fasziniert. So bildet sich in ihm das grosse Vorhaben heraus, Menschen zu erlernen, das fortan sein Leben beherrschen wird. Mit der Konzeption des Romanzyklus der "Comédie Humaine an Irren" endet der zweite Teil des Lebensberichts.

"Das Augenspiel", der dritte Band der Lebensgeschichte, wird ganz von den vielen Schriftstellergestalten beherrscht, denen Canetti in Wien der dreissiger Jahre begegnet ist. Dabei lässt sich eine grundlegende Revision seiner Auffassung von Rolle und Funktion des Autors bemerken. So wird die Gestalt Hermann Brochs, der in der Rede von 1936 in der Distanz des verehrten Vorbilds erscheint, aus der Perspektive des Alters erheblich kritischer gesehen. Zwar ist er auch in der Autobiographie noch mit der mythischen Aura dessen umgeben, der "Atembilder" schreibt, der instinktiv die Atmosphäre alles Lebendigen einfängt. So ist er der einzige verständnisvolle Zuhörer, als Canetti sein noch ungedrucktes Drama "Hochzeit" liest. Dennoch scheinen Canetti die Anverwandlungen Brochs jetzt zu weit zu gehen, weshalb er ihn als einen Mann charakterisiert, der sich keiner Bitte widersetzen kann und der bis zur Selbstaufgabe den Einflüssen seiner Umwelt ausgeliefert ist. Als Gegenpol zu Broch figuriert Robert Musil. In ihm sieht der junge Autor einen Geistesverwandten. An ihm bewundert er die absolute Treue zu dem einen grossen Werk, um dessentwillen er auf die Anerkennung der Mitwelt und auf ökonomische Sicherheit verzichtet. So wird "Der Mann ohne Eigenschaften" für Canetti zum paradigmatischen Werk, dessen grundsätzliche Unabschliessbarkeit er darin begründet sieht, dass Musil in ihm versucht habe, das ganze Österreich und jedes seiner Individuen zu verewigen. Insgeheim wird "Das Augenspiel" jedoch von einer dritten Gestalt beherrscht, der Canetti den Namen Dr. Sonne gibt. Seine Lebensumstände bleiben im Dunkeln, jedoch behaupten Broch und Canetti von ihm, er sei der Archetyp eines "guten Menschen". In langen Gesprächen über politische Tagesfra-

gen, über Philosophie, Religion und Dichtung erfährt Canetti mit Bewunderung, dass Dr. Sonne alles versteht, alles in Zusammenhang bringt, alle Stimmen in seine eigene Rede aufzunehmen in der Lage ist. Dieser Universalität des gesprochenen Wortes ist der junge Dichter verfallen.

"Der Ohrenzeuge" ist eine Sammlung von Charakterporträts, die aus aphoristischen Formulierungen erwachsen sind. Canetti stellt sich mit diesem Buch in eine alte Gattungstradition, deren wichtigste Vertreter Theophrast, La Bruyère und die Satiriker des 18. Jahrhunderts sind. In seiner Charakteren-Galerie tragen die fünfzig Bilder markante, neugeprägte Namen: Der Heroszuofer, Der Tränenwärmer, Der Leichenschleicher oder Die Verblümete. Als "Ohrenzeugen" hat der Autor sich selbst geschildert. Die intensive Neugier auf alles Menschliche treibt den "Ohrenzeugen" zur minutiösen Beobachtung seiner Umwelt.

1.2. "DIE BLENDUNG": IHRE STELLUNG IM GESAMTWERK ; ENTSTEHUNG UND INHALT

Der Roman "Die Blendung", der Canetti als zehntem deutschsprachigem Autor im 20. Jahrhundert den Nobelpreis für Literatur brachte, ist Canettis Erstlingswerk und gleichsam sein einziger Roman. Ein ungewöhnliches Werk, wenn man bedenkt, dass der Autor damals sechsundzwanzig Jahre alt war.

Der Roman "Die Blendung" und das fünfundzwanzig Jahre später erschienene kultursoziologische Buch "Masse und Macht" sind die beiden Säulen der literarischen Bedeutung Canettis in der deutschen Prosa. Hinsichtlich der Thematik besteht zwischen den beiden Büchern ein enger Zusammenhang. Beide sind Beschreibungen von Katastrophen, und aus der Asche, welche die Katastrophen hinterlassen haben, liest Canetti der Gesellschaft die Zukunft. "'Die Blendung' zeigt Machtausübung und Erstarrung im literarischen Modell, "Mas-

se und Macht" sucht starre weltzerstörende Machtausübung zu durchdenken und plausibel darzustellen, um so das machtbesessene Jahrhundert 'an der Gurgel zu packen'."(15)

Eine Sonderstellung unter den anderen Werken nimmt der ungewöhnliche Roman ein mit seiner "nicht minder ungewöhnlichen Geschichte" (16). Während seine späteren Werke "Masse und Macht" und die dreibändige Autobiographie gleich nach der Publikation Resonanz fanden, blieb der "Blendung" eine nachhaltige Wirkung etwa dreissig Jahre lang versagt. Doch kam dem am meisten ignorierten Werk mit dem Nobelpreis 1981 die grösste Bedeutung zu.

Über die Entstehung der "Blendung" gibt Canetti ausführliche Nachricht. Die wichtigsten Aeusserungen finden wir im Bericht "Das erste Buch: Die Blendung" (17) und in den autobiographischen Schriften, vor allem in der "Fackel im Ohr".

Canetti datiert "Die Blendung" auf die Zeit zwischen Herbst 1929 und Herbst 1931. Nach Abschluss seines Chemiestudiums an der Wiener Universität und nach zwei längeren Besuchen in Berlin zog er sich als "freier Mann" (18) wieder in sein Arbeitszimmer in die Hagenberggasse am Lainzer Tiergarten zurück, wo sein Schriftstellerdasein begann. Der tägliche Blick aus dieser Studierklausur auf die Irrenanstalt Steinhof sowie der Brand des Wiener Justizpalastes vom 15. Juli 1927 und die Erinnerungen an das fiebrige Berlin der Jahre 1928 und 1929 gehören zum unmittelbaren Erlebnishintergrund des Romans. "Bedrängt von den Erfahrungen einer von extremen Menschen bevölkerten Metropole, verstört durch die Härte eines ins Animalische und Intellektuelle zerrissenen Gropstadtlebens und durch die Unvereinbarkeit der in der Masse sich verlierenden Einzelexistenzen suchte der ins stillere Wien Heimgekehrte nach einer Ausdrucksform für das bedrohliche Chaos seiner unbewältigten Erlebnisse." (19). Rückblickend beschreibt der Autor, wie sich aus dieser Erfahrung des "Wirklichkeitszerfalls" die Umrisse einer wahnhaften, einer Sprache gewordenen Welt

herauslösten:

"Eines Tages kam mir der Gedanke, dass die Welt nicht mehr so darzustellen war wie in früheren Romanen, sozusagen vom Standpunkt eines Schriftstellers aus, die Welt war zerfallen, und nur wenn man den Mut hatte, sie in ihrer Zerfallenheit zu zeigen, war es noch möglich, eine wahrhafte Vorstellung von ihr zu geben. Das bedeutete aber nicht, dass man sich an ein chaotisches Buch zu machen hätte, in dem nichts mehr zu verstehen war, im Gegenteil, man musste mit strengster Konsequenz extreme Individuen erfinden, so wie die, aus denen die Welt ja auch bestand, und diese auf die Spitze getriebenen Individuen in ihrer Geschiedenheit nebeneinanderstellen." (20)

Canetti entwarf deshalb einen Romanzyklus von Balzacschen Dimensionen, eine gewaltige "Comédie Humaine an Irren", deren acht Bände um jeweils ein extremes Individuum angelegt sein sollten, um eine "Figur am Rande des Irrsinns", die "bis in ihre Sprache, bis in ihre geheimsten Gedanken hinein von allen anderen verschieden" wäre (21). Aus dem in den Jahren 1929 und 1930 konzipierten Pandämonium an Figuren - Canetti nennt den Wahrheitsmenschen, den Phantasten, den religiösen Fanatiker, den Sammler, den Verschwender, den Tod-Feind, den Schauspieler und den Büchermenschen (22) - blieb allein der reine Büchermensch übrig, der zur Hauptfigur der "Blendung" wurde.

Die Zeit der ausschweifenden Entwürfe zur "Comédie Humaine" wich im Zeichen des Büchermenschen, der zunächst Brand und später Kant hiess, einem Jahr der asketischen Arbeitsdisziplin. Im Oktober 1931 lag der Roman unter dem Titel "Kant fängt Feuer" fertig vor. Vier Jahre später, bei der Publikation, änderte Canetti den Namen der Hauptfigur in Kien, und nun erst erhielt der Roman seinen endgültigen Titel "Die Blendung".

"Die Blendung" handelt von der Geschichte des Privatgelehrten Dr. Peter Kien, des grössten Sinologen seiner

Zeit, der in seiner 25 000-bändigen Bibliothek das Leben eines einsiedlerisch-asketischen Buchmenschen führt. Abgesondert von der Welt und Gesellschaft, unbarmherzig gegen jedermann, gleichgültig gegenüber den Frauen und voller Verachtung gegen die ungebildete Masse, haust er in der Innenwelt seiner gigantischen Bücherhöhle, ein - so die Überschrift des ersten Romanteils - "Kopf ohne Welt". Der einzige Mensch in seiner Nähe ist die Haushälterin Therese, ein primitives, geldgieriges Geschöpf, das nach Jahren des Essenkochens und Staubwischens in Kiens Geisterreich durch ein groteskes Missverständniss zur Ehefrau des Menschenfeinds avanciert: sie blendet ihn durch ihre scheinbare Liebe zu seinen Büchern.

Von nun an beginnt der Niedergang, die Zerstörung und Selbstzerstörung Kiens. Denn so wie er Therese als blosses Mittel benutzt hat, so benutzt sie nun ihn: als Mittel der Befriedigung ihrer sexuellen Gier und, als dies misslingt, als Mittel zur materiellen Bereicherung. Ein gnadenloser Zweikampf entbrennt, an dessen vorläufigem Ende Therese den am Rande des Irrsinns dahintaumelnden Kien aus der Wohnung wirft.

Im zweiten Teil, der "Kopfloren Welt", gerät Kien in die Gesellschaft eines von der Leidenschaft, Schwachweltmeister zu werden, besessenen buckligen Zwergs, namens Fischerle. Von ihm bis aufs Hemd ausgenommen, in Verdacht eines Diebstahls geraten, verhaftet und wieder freigelassen, irrt der Büchernarr durch die Hölle einer einzig und allein durch die Macht des Privateigentums bestimmten Menschen-Masse.

Eine Rettung des in der Welt Verlorenen scheint sich im dritten Teil des Romans mit der Ankunft seines aus Paris herbeigerufenen Bruders Georges anzubahnen. Georges, früher vielumworbener Frauenarzt, jetzt eine europäische Berühmtheit auf dem Feld der Psychiatrie, ist das Gegenbild seines Bruders, gesellig, anpassungs- und verwandlungsfähig bis zur Schauspielerei, Repräsentant einer

"Welt im Kopf", ein Arzt, der die Verrücktheit der Patienten bewundert und jede Heilung als eine Verarmung betrachtet. Georges befreit seinen Bruder aus der Gewalt des sadistischen Hausbesorgers, der Kien in einem Verschlag gefangenhält, und stellt die alten Ordnungs- und Besitzverhältnisse wieder her. Als Georges zu seinen Kranken nach Paris zurückfährt, wird Peter vom Wahnsinn überwältigt. Er schichtet seine Bücher zum Turm auf und vereinigt sich lachend der Feuerbrunst im selbstgewählten Autodafé.

2. DIE FIGUR DES INTELLEKTUELLEN IN DER "BLENDUNG"

"Die Blendung" ist eine Geschichte vom Zusammenbruch einer Lebensform, die auf tradiertem Wissen aufbaut und einzig dessen Erweiterung zum Inhalt hat. Diese Lebensform findet ihren Ausdruck in der Figur des Gelehrten Dr. Peter Kien.

Nachdem wir zunächst den Typus des Intellektuellen im Roman genau untersucht haben, wenden wir uns dem Romananfang zu und verfolgen die Auseinandersetzung des geblendeten Gelehrten mit der Wirklichkeit, indem wir dabei schrittweise die einzelnen Ereignisse und Beziehungen analysieren, die seine Blendung vorantreiben und ihn schliesslich zur Selbstvernichtung führen.

2.1. DER TYPUS DES INTELLEKTUELLEN

Dr. Peter Kien, Privatgelehrter, Sinologe von Beruf, hat ein höchst distanzierendes Verhältnis zu seinem Körper, denn nur "kleinliche Naturen" beschäftigen sich seines Erachtens mit "Aeusserlichkeiten" (S. 222). (1)

Wie er eigentlich aussieht, weiss er nur ungenau. "Sein Gesicht kannte er nur flüchtig, aus den Scheiben der Buchhandlungen. Einen Spiegel besass er zu Hause nicht, vor lauter Büchern mangelte es an Platz." (S. 13). Es genügt ihm zu wissen, dass seine "Gestalt" seinen "Charakter" bestimmt: "Seit er denken konnte, war er lang und zu mager." (S. 13). Die anderen, die kein Verständnis für sein Gelehrtentum haben, sehen in ihm deshalb ein "Nichts" (S. 265). Kiens hagere Figur ist Ausdruck seines Wegstrebens von der Erde, von der Realität.

Um seine Gedankengänge nicht zu unterbrechen isst Kien am Schreibtisch, ohne darauf zu achten, was er zu

sich nimmt. "Das Bewusstsein bewahre man für wirkliche Gedanken (...). Kauen und Verdauen versteht sich von selbst." (S. 23).

Die Nahrungsaufnahme ist für Kien nur dadurch gerechtfertigt, dass sie für die Aufrechterhaltung der Leistungsfähigkeit unentbehrlich ist. Dass sie dabei den Geschmacksinn reizt, ist ein unangenehmer Nebeneffekt, der so weit wie möglich unterdrückt werden soll. Als Therese ihm eines Tages nicht mehr kocht und er allabendlich im Restaurant essen muss, würdigt er die Speisekarte keines Blickes. Auch wenn ihm der geschäftstüchtige Kellner dann etwas besonders Teures und Delikates vorsetzt, bemüht er sich nach Kräften, "die Nahrung, obgleich sie ihm ausgezeichnet schmeckte, mit auffallendem Widerwillen" (S. 131) zu sich zu nehmen.

Andere Bedürfnisse billigt Kien seinem Körper nicht zu. Er verachtet die Menschen, die ihren Trieben nachleben, und das bedeutet: er verachtet alle ausser sich selbst:

"Knaben spielten Fussball, Erwachsene gingen ihrem Verdienst nach; ihre freie Zeit vertrieben sie sich mit Liebe. Um acht Stunden zu schlafen und acht Stunden nichts zu tun, ergaben sie sich die restliche Zeit einer verhassten Arbeit. Nicht den Bauch, aber den ganzen Körper hatten sie zu ihrem Gott erhoben." (S. 10)

Aus dem obigen Zitat lässt sich gleichsam ersehen, wie sehr Kien das ökonomische Moment verdrängt. Er lebt von den Zinsen seines väterlichen Erbes, verachtet das Geld, wie es nur derjenige verachten kann, der es nicht braucht, weil er es besitzt:

"Geld war das Unpersönlichste, Nichtssagendste, Charakterloseste, was er sich vorstellen konnte. Wie leicht, ohne Verdienst und Leistung, er es nur geerbt hatte!" (S. 96)

Professuren lehnt er "höhnisch" ab (S. 39), weil "für

eine Dienstleistung Geld anzunehmen" seiner Meinung nach eine "Unsitte" ist (S. 235). Im "Daseinspensionismus" (2), das heisst im Fernstehen von der Wirtschaftsstruktur, führt Kien ein wirtschaftlich selbstmörderisches Leben und begibt sich unbekümmert auf den Weg in eine elende Zukunft, indem er sein Vermögen völlig aufzehrt.

Einen Geschlechtstrieb scheint Kien überhaupt nicht zu kennen. Sein theoretisches Wissen über das Wesen der Frau bietet ihm genug Gründe dafür, das andere Geschlecht aus seinem Lebensraum fernzuhalten. Zwar würde er gerne ein Kind in seiner Bibliothek aufwachsen lassen, dem einzigen Ort, wo seiner Meinung nach ein junger Geist gedeihen kann, doch:

"Für Kinder muss man sich eine Mutter halten. Wenn eine Mutter nur Mutter wäre; welche begnügt sich aber mit ihrer eigentlichen Rolle? Im Hauptfach ist eine jede Frau und stellt Ansprüche, die ein ehrlicher Gelehrter nicht im Traum zu erfüllen gedenkt." (S. 10)

"Eine Frau neben so viel Arbeit" ist für Kien "ein Verbrechen wider die Natur der Wissenschaft" (S. 108). In der Frau, im Eros, liegt die grösste Gefahr für Kien begründet. Die Frau ist "das Zweite, das Andere, das Böse, das Unglück" (S. 395). Sie ist ein Anderssein, in das sich zu verlieren und aufzulösen er fürchtet und deshalb distanziert. Im grossartigen mythologisch-weiberfeindlichen Bild des Kapitels "Listenreicher Odysseus" verurteilt Kien die Eitelkeit Gottes und die Evas, während er die Selbstlosigkeit Adams beklagt, der dadurch schuldig wird, dass er sich selbst nicht geliebt hat, wie Gott sich bei seiner Schöpfung, sondern eben Eva, das zweite Wesen:

"Er vergibt ihr, was sie ist: seine aufgeblähte Rippe. Er vergisst, und aus Einem werden Zwei. Welches Elend in alle Zukunft!" (S. 395)

Kien bedauert, dass die Menschen den Eros, die Vielfältigkeit und das Leben gewählt haben; er träumt von der

Abschaffung des weiblichen Geschlechts:

"Wie reich wäre die Welt ohne sie, ein ungeheures Laboratorium, eine überfüllte Bibliothek, intensivster Arbeitstag bei Tag und Nacht." (S. 344)

Nicht nur Frauen, sondern Menschen überhaupt haben in Kiens Welt keinen Platz. Sie verkörpern Unordnung, Gegenwart, Sinnlichkeit, schlicht alles, was seinen Arbeitsalltag bedroht.

Das einzige Mal am Tag, wo Kien Gefahr läuft, Menschen wahrnehmen zu müssen, hält er "die Augen gesenkt oder hoch über sie erhaben" (S. 13). Er geht nicht auf die Strasse, um wenigstens einmal am Tag unter die Leute zu kommen, sondern um die Auslagen der Buchhandlungen zu betrachten, "die Luft fremder Bücher zu atmen" (S. 13).

Aus Scheu, sie könnten seine Weltordnung irritieren, vermeidet er allerlei Gespräche: "Sich in Reden zu verliehen, ist die grösste Gefahr, die einen Gelehrten bedroht. (S.14). Unter "Reden" versteht er inzwischen die fatale Neigung, "auf die Dummheiten jedes Passanten einzugehen" (S. 14). Um dies zu vermeiden, drückt sich Kien "lieber schriftlich als mündlich" aus (S. 14).

Dialoge sind ihm "zuwider"; er ist gewohnt, "seine Ansichten in längere Abhandlungen zu entwickeln" (S. 277). Sein Widerwille gegen die Dialoge prägt entsprechend seinen Kunstsinn. Gegen das Theater empfindet er heftige Abneigung:

"Gehe ich ins Theater, so höre ich eine läppische Konversation, die unterhält, statt zu belehren, und statt zu unterhalten langweilt. Zwei, drei vollgültige Stunden soll ich opfern und mich schliesslich verärgert schlafen legen. Meine eigenen Dialoge dauern kürzer und haben Niveau." (S. 37)

Kiens Sprachverhältnis ist abstrakt. Er stellt die Etymologie und die Hochsprache über den mündlichen Gebrauch der Wörter. Er glaubt, das geschriebene Wort ist

zur Bewältigung der Realität geeigneter als das gesprochene: "Machen wir das lieber schriftlich ab!" (S. 51), sagt er zu Therese, als er sie zu schweigen verpflichtet.

Kien, "wortkarg und mürrisch von Natur" (S. 8), schätzt das Schweigen über alles: "Er schnappte nach Schweigen wie andere nach Luft." (S. 56). Bücher sind stumm und darum ihm "mehr wert" (S. 397) als Menschen. Kiens Schweigen ist eine Verteidigung der eigenen Identität, ein Sich-der-Macht-Entziehen; es ist aber gleichsam ein Mittel der Macht, die eigene Position dingfest zu machen, denn in "Masse und Macht" heisst es:

"Das Schweigen isoliert: Wer schweigt, steht mehr allein als die Sprechenden. So schreibt sich ihm die Macht der Vereinzelung zu." (3)

Kiens abstraktes Sprachverhältnis offenbart sich ferner in seinen hervorragenden Sprachkenntnissen: "Er beherrschte über ein Dutzend östliche Sprachen. Einige westliche verstanden sich von selbst." (S. 14). Fremdsprachen sind ihm nicht Mittel zur Kommunikation, sondern reiner Selbstzweck.

Dieses abstrakte Sprachverhältnis kommt auch bei seinem Denken in Zitaten zum Ausdruck: "In Zitaten dachte er ... " (S. 14). Kien schiebt sozusagen Zitate der Klassiker zwischen sich und die Wirklichkeit, und glaubt auf diese Weise ihr gerecht zu werden. Wie wirklichkeitsfremd und damit sprachfremd sein Denken in Zitaten ist, sieht man besonders in dem Kapitel "Konfuzius, ein Ehestifter". Die katastrophale Ehe ist unvermeidlich. Denn die weisen Ratschläge von Konfuzius im Kopf gespeichert zu haben nutzt nichts, wenn man dementsprechend nicht zu handeln weiss. Bei seinen ersten Eheproben mit Therese zitiert der wirklichkeitsfremde Gelehrte aus einem Gedicht und folgert:

"Mit einem Gedicht lässt sich alles am besten sagen. Gedichte passen in jede Situation. Sie nennen das Ding bei seinem umständlichsten Namen und man versteht sie doch." (S. 47)

Gerade im Anschluss an seinen Zitat wird er jedoch von Therese missverstanden, was die Richtigkeit seiner Behauptung in Frage stellt.

Wissenschaft definiert Kien als "Dienst an der Wahrheit" (S. 12). Was sich unaufhörlich verändert, kann nicht wahr sein, meint er. Die Menschen der Masse sind für ihn alle Lügner. Er glaubt "der Wahrheit" näherzukommen, indem er sich von denen abschliesst:

"Der Alltag war ein oberflächliches Gewirr von Lügen. Soviel Passanten, soviel Lügner. Drum sah er sie gar nicht an. Wer unter den schlechten Schauspielern, aus denen die Masse bestand, hatte ein Gesicht, das ihn fesselte? Sie veränderten es nach dem Augenblick; nicht einen Tag lang verharreten sie bei derselben Rolle." (S. 12)

Seine Ansicht baut lediglich auf bodenlosem Vorurteil auf: "Das wusste er zum Vorhinein, Erfahrung war hier überflüssig." (S. 12)

Den ständig Veränderlichen stellt er die "Hartnäckigkeit" seines statischen Wesens entgegen: "Sein ganzes Leben blieb er sich gleich." (S. 13). Kiens Angst, von der Dynamik seiner Umwelt infiziert zu werden, wurzelt so tief, dass er sogar eine bestimmte Gattung von Büchern meidet: die Romane. Er hat eine eigene Romantheorie entwickelt, mit der er seine Ablehnung begründet:

"Nun wird von Romanen kein Geist fett. Den Genuss, den sie vielleicht bieten, überzahlt man sehr: sie zersetzen den besten Charakter. Man lernt sich in allerlei Menschen einfühlen. Am vielen Hin und Her gewinnt man Geschmack. Man löst sich in die Figuren auf, die einem gefallen. Jeder Standpunkt wird begreiflich. Willig überlässt man sich fremden Zielen, und verliert für länger die eigenen aus dem Auge. Romane sind Keile, die ein schreibender Schauspieler in die geschlossene Person seiner Leser treibt." (S. 35)

Sein Widerstand gegen die Verwandlung äussert sich auch in seiner Einstellung zur Technik: "Technische Erleichterungen waren ihm verhasst." (S. 149)

Kiens Verachtung der Verwandlung soll einerseits als Streben nach Distanz zur Masse, andererseits aber auch als Streben nach Macht ausgelegt werden, denn Canetti deutet die Beziehung zwischen Verwandlung und Macht folgendermassen:

"Macht in ihrem Kern und auf ihrem Gipfel verachtet Verwandlung. Sie tut sich selbst Genüge; sie will nur sich. In dieser Form ist sie dem Menschen bemerkenswert erschienen; absolut und unverantwortlich ist sie nichts und niemand anderem zuliebe da." (4)

Kien zieht eine feste Grenze zwischen den Gebildeten und der Masse:

"Manchmal schlägt der Schlamm des Analphabetensumpfes über den Büchern und ihren Gelehrten zusammen. Vor Naturereignissen ist kein Land der Welt geschützt. (S. 79)

In einer grossen Rede an seine Bücher entschuldigt er sich bei ihnen, dass er seine ungebildete Wirtschaftlerin Therese heiratete in der Meinung, sie werde die Bibliothek sorgfältig pflegen:

"Ich vergass mich, weil ich unseren grossen Meister Mong vergass, der da sagt: '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!'" (S. 79)

Peter Kien zieht daraus die Konsequenz:

"Immer und ausnahmslos nehme man sich vor den Leuten der Masse in acht, (...). Sie sind gefährlich, weil sie keine Bildung, also keinen Verstand haben." (S. 79)

Mit der Absonderung von der Masse meint Kien seine eigene Position zu bestimmen. Er rechnet sich selbst zu den wenigen, die Bildung, "also" Verstand besitzen und deshalb nicht zur Masse gehören.

Nicht einmal mit Fachkollegen verkehrt Kien persönlich. Die bezeichnet er als "stille, scheue und kurzsichtige Mäuse" (S.15). Auf Kongressen erscheint er nicht, obwohl man mit wachsender Ungeduld auf ihn wartet. Seine Vorträge lässt er jeweils von bevorzugten Kollegen vorlesen. Die sich darüber entspannenden Diskussionen verfolgt er "aus der Ferne argwöhnisch und gewissenhaft, als hätte er sie auf ihre textliche Stichhaltigkeit hin zu prüfen" (S. 16). Mittlerweile weiss kaum mehr jemand, wie der grösste lebende Sinologe überhaupt aussieht:

"Die wenigen, die ihm in seinen jüngeren Jahren persönlich begegnet waren, hatten die Erinnerung an sein Gesicht verloren. Wiederholt bat man ihn schriftlich um eine Photographie. Er besitze keine erwiderte er, und denke auch keine zu besitzen." (S. 16)

So ist Kien für seine Umwelt zu mythischer Körperlosigkeit erstarrt und nur noch als reiner Geist bekannt.

Einladungen schlägt Kien aus. Briefe schreibt er nicht. "Briefschreiben ist Müssiggang" (S. 407) lautet sein Prinzip. Vor acht Jahren hat er alle Beziehungen mit seinem Bruder unterbrochen. Kien versucht sich zu rechtfertigen, indem er sagt: "Wissenschaft erfordert den ganzen Menschen, (...) sie lässt für die gewohnten Beziehungen nichts übrig." (S. 239)

Besuche werden prinzipiell nicht empfangen. Kien beschäftigt zwei Vertrauenspersonen mit der Aufgabe, jedermann von seiner Schwelle fernzuhalten. Da ist zum einen der vierschrötige Hausbesorger Benedikt Pfaff, der von Kien jeden Monat ein grosszügiges Trinkgeld dafür erhält, dass er unter Bettlern und Hausierern Angst und Schrecken verbreitet. Zum andern ist es erste und oberste Aufgabe

der Haushälterin Therese, seine Bibliothek zu bewachen. Schon beim Vorstellungsgespräch hat er sie einstmals begrüßt mit den Sätzen:

"Ich muss es mir ausdrücklich verbieten, dass ein fremder Mensch meine Wohnung betritt. Sind Sie in der Lage, die Haftung für den Bücherbestand zu übernehmen?" (S. 22)

Dr. Kien ist nicht nur der "erste Sinologe seiner Zeit" (S. 15), sondern deshalb bedeutend, weil sich in seinem Kopf die ganze Welt samt ihrer langen Geschichte versammelt hat.

Kien hat eine riesige 25 000-bändige Bibliothek. Eine zweite, "ebenso reichhaltig und verlässlich wie die wirkliche" habe er gleichsam "im Kopf" (S. 16). Die letzte bildet Kiens "Welt im Kopf". Diese Welt hat immer weniger mit der realen Welt zu tun, mit der Kien im Verlauf der Romanhandlung konfrontiert wird.

Das Gehirn Kiens beherbergt ein "wahrhaft phänomenales", "fast erschreckendes" Gedächtnis, das sich nicht allein durch sein Volumen auszeichnet, sondern ebenso durch seine Systematik. In ihm schlägt Kien die Zitate nach, die er für seine Arbeiten braucht; in der realen Bibliothek prüft er später "nur aus Gewissenhaftigkeit" die Quellen nach. "Irgendeines Gedächtnisfehlers, der ihm ja unterlaufen sei, könne er sich nicht entsinnen." (S. 16)

Kiens Gedächtnis "funktioniert nur vor Büchern"(S.284). Es ist ein Archiv, in dem nur das gespeichert wird, was von wissenschaftlichem Nutzen ist. Auf seinen Spaziergängen, wo ihm überflüssige Begebenheiten widerfahren, trägt er stets ein Notizbuch bei sich mit dem vielsagenden Titel "Dummheiten", in das er alles einträgt, was er vergessen will, mit "Datum, Stunde und Ort" (S. 17). Im Moment der Niederschrift fällt ein unliebsamer Vorfall ein für allemal aus Kiens Gedächtnis.

Nicht einmal im Schlaf bricht dieses Gehirn aus der

gewohnten Ordnung aus:

"Nie stelle bei ihm die Nacht etwas auf den Kopf; Laute, die er höre, hätten ihren normalen Ursprung; Gespräche, die er führe, blieben durchaus vernünftig; alles behalte seinen Sinn." (S. 17)

Kiens geistige Organisation spiegelt sich in sein äußeres Ordnungssystem wider. In seinem Alltag herrscht "peinlichste Ordnung, im Raum wie in der Zeit" (S. 10). Unordnung findet er "gemein" (S. 11). Schmutz kann er nicht ertragen, besonders wenn er an Büchern haftet: "Nichts hasste er mehr als schmutzige Bücher." (S. 9). In seinem Gelehrtendasein hat jeder Tag seinen festen Ablauf. Auch der Sonntag bildet hierin keine Ausnahme, Kien hat für einen Ruhetag keine Verwendung" (S. 30). Er hält starr und kompromisslos an seiner Zeitordnung fest. "Punkt sechs" (S. 23) springt er aus dem Bett, "Anziehen und Waschen" (S. 23) ist in einer Viertelstunde abgeschlossen; zwischen Viertel nach sechs und sieben Uhr geht er in seiner von innen zugesperrten Bibliothek umher und sucht sich liebevoll die Bücher zusammen, die er auf seinem täglichen Spaziergang zwischen sieben und acht Uhr bei sich haben will. "Punkt acht" (S. 12) setzt er sich an seine Arbeit, zu der es ihn genau dann "auf das heftigste drängte." (S. 20) Bis Mitternacht sitzt er über Büchern und Manuskripten. Nichts darf Kien zur festgelegten Stunde von seinen selbstauferlegten Pflichten fernhalten, sonst gerät seine Welt aus den Fugen: "Unpünktlichkeit verursachte ihm Brechreiz." (S. 19).

Von zeitraubender Wirklichkeit lässt er sich keineswegs ablenken. Zu diesem Zweck sind die Seitenfenster seiner Wohnung zugemauert:

"Die Verseuchung, das Treiben auf der Strasse zu beobachten - eine zeitraubende Sitte, die man offenbar mit auf die Welt bekommt - fiel mit den Seitenfenstern weg." (S. 19)

Ordnung ist für Kien nicht Lebenshilfe, sondern Lebenselement. Die Gefährdung seines Arbeitsalltags bedeutet immer die Gefährdung seiner Existenz. Darum unternimmt er alles, um allerart Störfaktoren von vornherein auszuschalten. Seine Wohnung ist ganz in diesem Sinne und zu diesem Zwecke eingerichtet. Sie befindet sich möglichst weit von der Strasse, von der Erde, vom Boden der Realität, im "vierten und obersten Stock" (S. 19). Sie ist "durch drei komplizierte Schlösser gesichert". Von seiner Wohnung interessieren ihn nur die "vier hohen weissen Räume" seiner Bibliothek, deren Wände "bis zur Decke mit Büchern ausgekleidet" sind. In seiner Bibliothek stört ihn "kein überflüssiges Möbelstück", "kein überflüssiger Mensch" (S. 19). Das Licht kommt nur von oben, nicht von verschiedenen Seiten. Durch die schweren Deckenoberlichter seiner Bibliothek werden die physischen Erscheinungen gedämpft und distanziert; das matte Blau verkündet Kien, dass die Sonne scheint, aber nicht zu ihm, das fahle Grau des Regens, dass er fällt, aber nicht herab auf ihn; die Regentropfen, nur ein leichtes Geräusch, vermögen ihn nicht zu berühren. Von der Wirklichkeit der Natur bleibt eine vage abstrakte Kenntnis, während jede konkrete Erfahrung verklingt:

"Es war, als hätte sich jemand gegen die Erde verbarrikadiert; gegen alles bloss materielle Beziehungs-wesen, gegen alles nur Planetarische eine Kabine erbaut, eine ungeheure Kabine, so gross, dass sie für das Wenige ausreichte, welches an der Erde mehr als Erde und mehr als der Staub ist, zu dem das Leben wieder zerfällt, sie dicht verschlossen und mit diesem Wenigen erfüllt. Auf der Fahrt durch das Unbekannte war man wie auf keiner Fahrt. Es genügte, sich durch die Beobachtungsfenster von dem Weiterbestehen einiger Naturgesetze zu überzeugen: dem Wechsel von Tag und Nacht, dem launenhaften, unaufhörlichen Treiben des Klimas, dem Flusse der Zeit, und man fuhr von selbst." (S. 57)

Die Räumlichkeit der Kienschen Bibliothek, in der von den unendlichen Möglichkeiten des Lebens nur ein verschwindender Bruchteil Platz hat, gilt Kien als "Kosmos" (S. 48), sie ist seine einzige "Heimat" (S. 48). In seiner Bibliothek ist Kien absoluter Herrscher. Er nennt sich selbst "oberster Kriegsherr, einziger Führer und Offizier" (S. 82). Kiens eingebilddete Herrschaft über die Bücher lässt sein "Machtgefühl anschwellen" (S. 82). Seine Bibliothek ist so mit seinem Wesen verwachsen, dass er sie gleichsam "im Kopf" trägt. Auf seinen Morgenspaziergängen nimmt er "einen winzigen Bruchteil" von ihr mit. Mit übertriebener Sorgfalt hält er seine mit Büchern gefüllte Tasche "eng an sich gepresst", "um möglichst viel von seinem Körper mit ihr in Berührung zu bringen" (S. 9). Seine Bücher hält er für "Menschen" (S. 21). Sie sind seine einzigen Gesprächspartner, die er des Sprechens würdigt:

"Er lief nicht auf die Strasse und liess sich mit keinem Narren in irgendwelche gleichgültigen Gespräche ein. Im Gegenteil, er belebte die Bibliothek mit erlesenen Freunden. Am liebsten neigte er zu alten Chinesen. Er hiess sie am Band und der Wand, welcher sie zugehörten, entsteigen, winkte sie heran, bot ihnen Platz, begrüsst, bedrohte sie, je nachdem, legte ihnen ihre eigenen Worte in den Mund, und focht seine Meinung solange durch, bis sie schwiegen."
(S. 37)

Der Horizont von Kiens Lebenserfahrung deckt sich mit seiner Leseerfahrung. Kien liest grundsätzlich "alles" (S. 118) und sieht deshalb sehr wenig. Er hat eine nur mittelbare Sicht von der Welt. Dies hat zur Folge, dass er den Gegebenheiten des Daseins nicht gewachsen ist und bei einer direkten Konfrontierung mit der Wirklichkeit geblendet wird.

Kien, der seinen Büchern lebt, hält eine Wirklichkeit erst dann für wahr, wenn sie mit "ihrem Urbild im Druck" (S. 107) übereinstimmt. So ist ihm zum Beispiel

der Duft der Rosen zunächst einmal aus der persischen Lyrik, das Gurren der Tauben ebenso aus der Lektüre vertraut.

Was Kien den Realitäten des Daseins entfremdet, ist nicht zuletzt seine mittelbare Sicht von den Dingen. Er versucht, die primären Erscheinungen des Alltags in historische Kategorien einzuordnen, die sich aus seinem Buchwissen heraus konstituiert haben. Die einmal gefundene Kategorie lenkt dann seinen Blick von den primären Erscheinungen. "Um eines Menschen Herr zu werden", meint Kien, genügt es, "ihn historisch einzureihen" (S. 99). So erkennt er den gewalttätigen Hausbesorger als einen "Landsknecht" des 16. Jahrhunderts und somit als eine "wohlvertraute historische Figur" (S. 99). Der unerwartete Lesehunger der Haushälterin Therese zum Beispiel erinnert ihn an die griechische Antike:

"Einen spätlernenden Greis nannte Plato seinen kynischen Gegner Antisthenes. Jetzt tauchen spätlernende Greisinnen auf. Sie will ihre Durst an der Quelle löschen." (S. 32)

Sein Versuch, auch Therese einen Platz in der Kartei des historischen Verständnisses, in der Bibliothek "im Kopf" anzuweisen, gelingt jedoch nicht:

"Therese liess sich in der Geschichte sämtlicher Kulturen und Unkulturen, soweit er mit ihnen vertraut war, nirgends unterbringen." (S. 100)

Die Geschichte, an die Kien vertrauensvoll appelliert, ist in Wirklichkeit die Geschichte der Vergangenheit, eine in sich geschlossene Ordnung des bereits Eingetretenen und deshalb Bekannten; für die Geschichte der offenen Gegenwart bringt Kien einzig Gleichgültigkeit, Verachtung und verdrängtes Unbehagen auf. Im Laufe des Romans wird Kiens Sehnsucht nach der Vergangenheit um so unstillbarer, je mehr sein Leiden an der Gegenwart steigert. In seiner Verzweiflung verbündet er sich sogar mit der Zukunft, "weil

dann mehr Vergangenheit auf der Erde sein wird" (S. 140). Seine Utopie einer besseren Welt ist die Einkehr eines allumfassenden Glaubens der Menschheit an einen einzigen Gott: die Vergangenheit. Auch sein letzter Fluchversuch vor Therese führt ihn in die Vergangenheit: "Die Geschichte hatte ihn nicht verlassen. Im alten Aegypten fand er sicheren Unterschlupf." (S. 141)

Das Arsenal erinnerter Vergangenheit, Zeit des Geistes, in seinem Kopf mehr und mehr zu erweitern ist Kiens eigene Art der Lebenserfahrung. Gegenwärtiges wahrzunehmen bereitet ihm Unbehagen, weil es notwendig die Sinne reizt: "Ja wenn wir keine Sinne hätten, wäre auch die Vergangenheit erträglich." (S. 140). Sinnliche Wahrnehmung irritiert, bringt Unordnung in den Geist. Darum hat Kien die Sinnesreize soweit wie möglich aus seinem Alltag verbannt. Die elementaren leiblichen Bedürfnisse werden so gleichgültig wie möglich befriedigt.

Es ist evident, dass Kiens Existenz auf Prinzipien aufbaut, deren oberstes Merkmal ihre Starre ist. Für diesen Grundzug seines Wesens hat er einen eigenen Begriff in seinem Vokabular: "Charakter". Kien hält sich für einen, ja den einzigen "Charakter" (S. 13) in seiner Umgebung. Sein eigenwilliger Gebrauch dieses Wortes trägt zu seiner Blendung bei. Als "charaktervollste Persönlichkeit" (S. 21) nimmt er die beschränkte Therese zur Haushälterin.

Kiens starre Prinzipien, die wir zu untersuchen versucht haben, erweisen sich im Verlauf des Romans für ihn so sehr als lebensnotwendig, dass die kleinste Veränderung in seinem Alltag seine Existenz in Frage stellt. Damit erinnert er vielmehr an eine, wie Karl Markus Michel sagt, "konventionelle Gelehrtenkarikatur" (5) als an einen modernen Intellektuellen.

Kien ist ein "Kopf ohne Welt", ein reiner Intellekt, der nur für sich selbst da ist, sich selbst genügt, der die Wirklichkeit ausschliesst und deshalb an ihr zugrunde zu gehen droht.

2.2. EINE LEBENSFORM: REINE GEISTIGKEIT UND WIRKLICHKEITSERBLINDUNG

Kien, der Menschenfeind, der sich jegliche Teilnahme am Leben anderer verbietet, handelt einmal etwas "gegen seine Gewohnheit"(S. 10). Auf seinem Spaziergang beginnt er "ohne zwingenden Grund" (S. 8) das Gespräch mit dem Jungen Franz Metzger. Mit diesem Dialog verstösst Kien gegen sein Lebensprinzip und tritt zum ersten Mal aus der selbstgeschaffenen Distanz heraus. In augenblicklicher Verblendung verspricht er dem Jungen sogar Zugang zu seiner Bibliothek, was er bald bitter bereut.

Bei demselben Spaziergang verstösst Kien noch ein zweites Mal gegen sein Prinzip, als er einem anderen Jungen mit seiner Büchertasche über den Kopf schlägt, weil dieser einen Blinden, den Kien selbst für einen Schwindler hält, betrügt. Zum ersten Mal bringt Kien "ein so grosses Opfer" (S. 18) und damit Unordnung in die Ordnung seiner Bücher.

Die Begegnung mit dem Blinden, der kein anderer als der Blindheit vortäuschende Knoofhans ist, verursacht bei Kien die Furcht vor der Blindheit und wird Anlass zum Schwur, sobald er von Blindheit bedroht werde, Selbstmord zu begehen (S.18). Dass er von ganz anderer Blindheit bedroht ist, erkennt Kien in seiner Verblendung nicht. Er beschliesst, seine Augen zu schonen (S. 26), anstatt sein inneres Auge, seinen Blick für die Welt, zu schärfen. Gerade das rächt sich. Denn so gibt er seiner achtjährigen Haushälterin Therese Einblick in seine Intimsphäre.

Therese, "die nie über die Stadtgrenzen hinausgekommen" ist, sieht in ihrem Leben "wenig" (S. 29). Wenn sie aber "etwas gesehen hat, weiss sie es zu verwerten"(S. 29). So sieht sie, wie liebevoll Kien seine Bücher behandelt, erkennt, wie wert sie ihm sein müssen und sucht nach Mitteln und Wegen, ihn völlig zu täuschen.

Lesen als intellektuelle Betätigung gibt es für Therese nicht. Ihre einzige Lektüre ist der "Annoncenteil des 'Tagblatts'". Sie liest ihn jeden Tag gründlich durch, um zu erfahren, "was in der Welt vorgeht" (S. 21). Der Küchengeist, der sich vor allem für das Geld interessiert und kein Verständnis für Bücher hat, beschliesst, den reinen Geist zu attackieren:

"Der gehört unter Kuratel. Wie der mit dem Geld wirtschaftet! (...) Er hat nicht einmal ein Bett. Was macht er mit den vielen Büchern? Er kann sie doch nicht alle auf einmal lesen. Bei ihr nennt man so einen Menschen einen Narren, nimmt ihm das Geld weg, damit er das Geld nicht vertut und lässt ihn laufen." (S. 29)

Therese macht sich gleich daran, die gefundene Strategie anzuwenden. Sie schleicht sich in Kiens Vertrauen ein, indem sie durch blendend weisse Handschuhe selbst für das billigste Buch Besorgtheit vortäuscht.

Fasziniert von dieser "grossartigen Seele" (S. 38), beschliesst Kien, sie zu heiraten; sie scheint ihm das gegebene "Mittel" (S. 40), seine Bibliothek vor einem möglichen Brand zu schützen.

"Acht Jahre lang war ich blind." (S. 40), sagt sich Kien, als er den verhängnisvollsten Entschluss seines Lebens fasst. Und dass er nie zuvor so blind wie gerade in diesem Augenblick war, sieht er nicht ein, denn eines hat er in seiner lebenslangen Gelehrtenabgeschiedenheit auf jeden Fall nicht gelernt: den Blick für den Menschen.

Zeitlebens ist Kien der Wirklichkeit aus dem Wege gegangen. Was ausgefallen ist, ist buchstäblich: Erfahrung. In der Ehe treibt er diese Flucht vor der Wirklichkeit auf die Spitze. Während Therese, die am Mittag geheiratet hat, am Abend frustriert im Bett liegt, sitzt Kien mit herabhängenden Hosen auf dem Klosettbrett und "weint wie ein kleines Kind" (S. 50). Die Anmassung vor

der Frau ist umgeschlagen in ein jammervolles Bild der Impotenz: lächerlich bis zum Erbarmen.

Beide täuschen sich ineinander. Kien erfährt, dass Therese Bücher nicht liebt, dass ihr Rock ihr Wesen bedeutet: "Therese ohne Schale - ohne Rock - existierte nicht." (S. 46)

Therese erfährt, dass Kien "kein Mann" (S. 53) ist. Vergeblich sucht sie nach ihrer Anerkennung als Weib. Die dauernde Zurückweisung zwingt sie in die Rolle der unbefriedigten Hausfrau, die nur noch Wohnung, Möbel und Geld kennt.

Es beginnt zwischen den beiden ein Kampf auf Leben und Tod. Therese macht sich daran, die Festung aus Büchern in eine normale Wohnung umzumöblieren. Noch glaubt Kien, dass die Sicherung seiner Ruhe möglich sei, wenn er Thereses materielle Wünsche erfüllt. Er gewährt ihr "blendende Möbel" und tritt ihr drei seiner Zimmer ab. Der banale Alltag tritt damit nicht nur in seine Räume, sondern auch ablenkend in seine Gedanken ein: "Die Möbel flössten ihm Widerwillen ein. Sie störten ihn, weil sie beharrten, sie hakten sich in seine Abhandlungen ein." (S. 58)

Therese verbietet ihm, seine Mahlzeiten am Schreibtisch einzunehmen. So wird Kien schon vor der eigentlichen Vertreibung seinem angestammten Platz entfremdet. Im letzten Zimmer, das ihm verbleibt, schliesst er sich von Therese ab und erreicht somit scheinbar noch einmal die alten Arbeitsbedingungen: "Jetzt hatte sich die Kabine zusammengezogen." (S. 57)

Vor der Realität, "vor dem Wasser die Augen" zu schliessen, ist eine "alte Gewohnheit", eine "alte Sitte" Kiens (S. 58). Seine übergrosse Furcht vor Erblindung veranlasst ihn dazu: "Für seine Augen war ihm nichts sicher genug." (S. 58). Er macht sich also freiwillig blind, um der unfreiwilligen, dauernden Blindheit zu entgehen.

Mit derselben Methode rettet er sich vor den verhassten Möbeln. Um die Realität, der standzuhalten er nicht

mehr imstande ist, auszuschalten, erzieht er sich zur Blindheit. Er vermeint nun sogar, sein Auge für die Wissenschaft schärfen zu können, wenn er noch länger als bisher die Augen schliesst: "Alles, was ihn von der Arbeit ablenkte, war im Grunde Verrat." (S. 59). Sein Blickwinkel für die Realität verengt sich immer mehr: "Er wandte sie (die Augen) nur dort an, wo sie fruchtbar waren: beim Lesen und Schreiben." (S. 59). Blindheit ist für Kien nicht nur "eine Waffe gegen Zeit und Raum", sie ist sogar "das herrschende Prinzip im Kosmos", denn "sie ermöglicht ein Nebeneinander von Dingen, die unmöglich wären, wenn sie einander sähen." (S. 60)

Die drohende Wirklichkeit wird ignoriert, indem sie aus der Wahrnehmung ausgeklammert wird, weil sie nicht auf die Verständnisebene passt, die Kien einmal gewählt hat: "Esse percipi, Sein ist Wahrgenommenwerden, was ich nicht wahrnehme, existiert nicht." (S. 61)

Was Kien hier zu einem philosophischen System aufbaut, ist im Grunde genommen ein verzweifelter Versuch, "Herr über sich" (S. 59) zu sein. Kien will durch Blindheit zum Machthaber werden; die Blindheit ist, wie Claudio Magris betont, eine "Strategie des Mächtigen, der eifrig bemüht ist, der Metamorphose die Maske abzunehmen, die Vielfalt der Phänomene aufzulösen in das sich stets identische Eine, das stets Gleiche aufzudecken in all den gefährlichen und aggressiven Erscheinungen des Vielfältigen." (6)

Was Kien mit einem Machthaber gemein hat, ist sein gewohnheitsmässiger Ordnungszwang. Was ihn dann zum Machthaber ungeeignet erscheinen lässt, ist die Wirklichkeitsfremdheit seines Ordnungstrebens.

Seiner Distanz zur Wirklichkeit wegen ist er dann freilich im Verlauf des Romans nicht in der Lage, sogar seine Bücher im Griff zu behalten. Therese, die die Bücher nur als potenzielles Kapital sieht, eignet sie sich an. Als der neue Machthaber in der Bibliothek betrachtet

sie das Überleben als ihr allein zugehörig. Sie wünscht sich den Tod ihres Mannes, um von seinem ganzen Geld Besitz ergreifen zu können. Ausserdem ist Kien ihr nie wirklich als lebendiger Mann gegenübergetreten. Ihre Hoffnungen auf sexuelle Befriedigung wurden bitter enttäuscht. Für sie ist er unter diesen Umständen als Lebender ohne jeglichen Wert. Durch den schweren Sturz von der Leiter gibt ihr Kien Hoffnung auf seinen baldigen Tod. Als aber der Scheintote plötzlich sich zu regen beginnt, registriert sie mit Schrecken, dass er nun doch hartnäckig lebt, obwohl er ohnehin tot ist: "Tut man das, dass man lebt, wenn man tot ist, tut man das?" (S. 93)

Nun geht Therese zum verbalen Angriff gegen Kien über. Sie macht ihm das Leben dadurch zur Hölle, dass sie ihm ständig mit ihrem Wunsch nach einem Testament in den Ohren liegt. Die Einseitigkeit der Interessen hat die höllische Sprachverwirrung zur Folge. Die Dialoge zwischen Kien und Therese sind nicht Ausdruck der Kommunikation, sondern undurchlässige Sprachmauer und Mittel des Verkennens und Missverstehens. Ein besonders groteskes Beispiel dafür findet sich zu Beginn des Kapitels "Junge Liebe", das sich, entgegen der Lesererwartung, nicht auf Liebe bezieht, sondern auf Thereses Gier nach dem Testament des Ehemans und dessen Absicht, sich durch das Testament die vermeintlich "übergrosse Liebe" (S. 108) seiner Frau vom Hals zu schaffen:

"Ich frage zum ersten- und zum letztenmal: Wer hat in meinem Schreibtisch herumgesehen?"

'Man könnte glauben!'

'Ich will es wissen!'

'Bitte, hab' ich vielleicht gestohlen?'

'Ich verlange Aufklärung!'

'Aufklärung kann jeder.'

'Was soll das heissen?'

'Das ist bei den Menschen so.'

'Bei wem?'

'Kommt Zeit, kommt Rat.'
'Der Schreibtisch ...'
'Das sag' ich ja immer.'
'Was?'
'Wie man sich bettet, so liegt man.'
'Das interessiert mich nicht.'
'Er hat gesagt, die Betten sind gut.'
'Welche Betten?'
'Die Ehebetten können sich sehen lassen.'
'Ehebetten!'
'Das heisst bei den Menschen so.'
'Ich führe keine Ehe!'
'Hab' ich vielleicht aus Liebe geheiratet?'
'Ich brauche Ruhe!'
'Ein anständiger Mensch geht um neun ...'
'In Zukunft bleibt diese Tür geschlossen.'
'Der Mensch denkt, Gott lenkt.'
'Sechs volle Wochen habe ich mit dieser Krankheit verloren.'
'Eine Frau opfert sich Tag und Nacht.'
'Das geht so nicht weiter.'
'Und was tut der Mann für die Frau?'
'Meine Zeit ist kostbar.'
'Auf dem Standesamt müssten beide Teile ...'
'Ich mache kein Testament!'
'Wer denkt ans Vergiften?'
'Ein vierzigjähriger Mann ...'
'Die Frau ist wie dreissig.'
'Siebenundfünfzig.'
'Das hat mir noch niemand gesagt.'
'Auf dem Heimatschein steht es genau so zu lesen.'
'Lesen kann jeder.'

...

(S. 103f.)

Um sich Thereses Litanei zu erwehren, versucht Kien,

seine Ohren "zu Schutzbewegungen zu veranlassen" (S. 95), aber sie versagen jämmerlich. Die "Ohrenlider" (S.95), die ihm eines Nachts wachsen, entpuppen sich im Wachzustand als schöner Traum.

Kien ist Thereses Rede wehrlos ausgesetzt und muss in irgendeiner Form rearieren. Nun fällt er von seinem Misstrauen ins andere Extrem. Aus lauter Liebe, so glaubt er, wolle sie ihm ihre gesamten Ersparnisse schenken, deshalb bestehe sie darauf, dass "beide Teile ein Testament machen" (S. 105). "Um ihrer Liebe zu entgehen" (S. 108), um seine Ruhe zu haben, gibt er nach. Sein bisheriges Misstrauen löst sich in nichts auf.

Wie sehr Kien den Sinn für die realen Bedingungen verloren hat, zeigt sich in seinen Plänen zur Vergrößerung der Bibliothek, die ihm die bloss in seiner und Thereses Phantasie vorhandene "Millionenerbschaft" gestatten würde.

Die nächste Phase von Kiens Abwehr gegen Therese ist die Neigung, alles wörtlich zu nehmen, auch wenn es ihm zum Schaden gereicht. Als Kien sich eines Nachts verstoßen in sein Bett schleicht und darin vermeintlich eine Einbrecherin und Mörderin vorfindet, die sich dann sehr rasch als seine Frau entpuppt, findet er es nur gerecht, dass sie ihn halb totschiägt: "Schuldbewusst schwieg er und liess sich grausam verprügeln." (S. 133)

Kiens Würde, seine reine Geistigkeit, wird von Thereses Brutalität entwürdigt. Kien erlebt die Enttäuschung, dass ein gewöhnlicher Mensch keine Berührungsfurcht vor einem Gelehrten hat:

"Dieses Weib empfand vor einem Gelehrten keine Scheu. Sie hatte es gewagt, ihn zu berühren, als wäre er ein gewöhnlicher Mensch." (S. 142)

Kiens letzter Versuch, sich der Macht Thereses zu entziehen, ist die Erstarrung. Damit reagiert er in äusserster Verzweiflung auf die überwältigende Angst, die

Therese ihm einjagt, wahrhafte Todesangst: "Sie kommt! Sie wird ihn töten!" (S. 141). Um Thereses Hieben auszuweichen, läuft er im Geiste quer durch die Weltgeschichte "jahrhundertauf, jahrhundertab. (...) in einem halben Augenblick hat er seinen Schatz der Geschichte erschöpft. Nirgends Rettung, alles geht runter, wo man auch hinkriecht, die Feinde holen einen heraus, Kartenhäuser, brechen die geliebten Kulturen zusammen, vor Räubern barbarischen, Hohlköpfen harten." (S. 141). An dem Punkt, wo sich jede Hilfe entzieht, erstarrt Kien, wird reglos und unempfindlich wie eine "Statue" (S. 141), verstummt wie ein Ding. Mit der Verdinglichung hat sich Kien wohl gefühllos gemacht und jeden Affekt blockiert. Das bedeutet aber nicht, dass er die Geschehnisse um sich herum nicht mehr vornimmt. Als Therese auf der Suche nach dem Bankbuch seinen Schreibtisch öffnet, die Papiere ausräumt und sie in Stücke reißt, fährt Kien aus seiner Versteinerung hoch:

"Das ohnmächtige Knirschen des Papiers brennt ihm durch Mark und Bein. Er unterdrückt die Hitze in sich, er wird sich erheben, ein kalter Stein, er wird sie an sich zerschlagen." (S. 146)

Therese gelingt es, seinen Körper der Gefühllosigkeit zu entreissen. Sie verprügelt Kien und

"Er spürt alles. Es tut weh. Er ist kein Stein. Da sie nicht zerbricht, zerbricht seine Kunst. Alles ist Lüge, es gibt keinen Glauben. Es gibt keinen Gott. (S. 146)

Die Versteinerung war der letzte Trumof in Kiens Hand. Therese hat sich als endgültig unbesiegbar erwiesen. Jetzt wirft sie Kien aus seiner eigenen Wohnung, dem einzig möglichen Lebensraum für seine hermetische Existenz. Damit ist sein Schicksal besiegelt. Der isolierte Gelehrte, der sich nie der Wirklichkeit gestellt und damit nie gelernt hat, sich gegen sie abzugrenzen,

wird von ihr verschlungen werden.

Im ersten Teil des Romans erscheint Kien als ein "Kopf ohne Welt". Das macht ihn für die "kopfloze Welt" des zweiten Teiles ungeeignet. Was ihn aber völlig untauglich macht, ist die ständige Erweiterung seiner "Welt im Kopf", die Entwicklung eines Wahngebäudes, eben seine fortschreitende Blendung.

Die verlorene Bibliothek ersetzt Kien durch eine Wahnbibliothek, die er im Kopf mit sich trägt. Kiens Odyssee durch die Stadt beginnt damit, dass er von Buchhandlung zu Buchhandlung geht, wo er imaginäre Einkäufe tätigt. Kiens neuerliche Täuschung setzt ursächlich da ein, wo er in den "Spiegel eines Friseurladens" (S. 152) sieht und sich plötzlich für "Firmenschilder ringsum" interessiert, "ein Stück Stadt, für das er sonst blind war ..." (S. 153). Aus der Selbstbegegnung im Spiegel folgt ein plötzlicher Wunsch zur Begegnung mit anderen Menschen. Wieder hat augenblickliche Verblendung eine weitere zur Folge. Kien landet in dem Unterweltlokal "Zum idealen Himmel", wo er mit dem buckligen Zwerg Fischerle zusammentrifft, der sich einzig für das Geld interessiert und gleichsam von der Leidenschaft, Schachweltmeister zu werden, besessen ist. Fischerles Frau ist für Kien nichts anderes als "eine zweite Therese" (S. 163); folglich schliesst er von sich auf Fischerle, hält ihn für einen "reinen Geist im elenden Körper" (S. 163) und wahren "Charakter" (S. 164). Wie völlig er von Fischerle getäuscht wird, zeigt sein verhängnisvoller Irrglaube: "In dem Menschen hatte er sich nicht getäuscht." (S. 168)

Fischerle schleicht sich in Kiens Vertrauen dadurch ein, dass er Interesse und Liebe für die imaginäre Bibliothek vortäuscht. Kien, der Fischerle vor einer zweiten Therese retten will, fällt selbst auf eine zweite, diesmal männliche Therese herein. Für Kien ist Fischerle "der erste Mensch, dem er in seinem Leben begegnet war." (S. 169). Für Fischerle dagegen ist Kien nur als mögli-

ches Ausbeutungsmittel interessant. Er misstraut Kien noch seiner Intelligenz und hält ihn für einen geriebenen "Hochstapler" (S. 193).

Fischerle, dem Kien "blindlings" (S. 170) Einblick in seine Intimsphäre gewährt hat, beschliesst, mit weiteren Täuschungen Kien in seinem Wahn zu bestärken und ihn dadurch zu prellen. Kiens Aufmerksamkeit für die eigenen Bücher, die inswischen stark nachzulassen begonnen hat, wird auf fremde Bücher gelenkt. Fischerle lässt seine Diebeskumpane Bücher im "Theresianum" versetzen, mit dem Ziel, Kien sein Geld abzuschwindeln. Der naive Gelehrte glaubt dagegen, eine gute Tat im Namen der Wissenschaft vollbracht zu haben: er hat sein Geld für die versetzten Bücher geopfert und dadurch die Bücher vor dem vermeintlichen Bücherfresser im "Theresianum" gerettet.

Die tragische Verblendung vergrössert sich. Noch bildet sich Kien ein, ein wahres Bild von der Welt und den Menschen zu haben, und glaubt als "Weltgewandter" (S. 187) Fischerle einen Dienst zu erweisen, wenn er ihn "darüber aufkläre, wie es in der Welt wirklich zugeht" (S. 224).

Zu Kiens Wahn gehört ferner die Einbildung, er halte Therese zu Hause "eingesperrt" (S. 152), weil sie wahn-sinnig sei.

Mit der Beihilfe des Knopfhans bringt es Fischerle fertig, Kien eine neue Wahnidee einzupflanzen, nämlich, Therese sei tot. Kien entwickelt diese Nachricht zu einem neuen Wahngedäude. Er glaubt unerschütterlich an den Tod Thereses und hält sich für nichts weniger als deren Mörder:

"Er war an Theresens Tod mitschuldig. Sie trug die Hauptschuld, aber er hatte sie eingesperrt. (...) Er hatte sie zum Tod verurteilt, der Hunger und ihre Gier hatten dieses Urteil an ihr vollstreckt."
(S. 236)

Um seine Schuldgefühle loszuwerden behauptet Kien, Therese habe als Analphabetin diesen Tod verdient:

"Die Wissenschaft erforderte ihren Tod." (S. 237). Nur den Gebildeten gönnt er das Recht auf Überleben. Übrigens meint er, die Verhaftung eines so berühmten Gelehrten wie er würde "unliebsames Aufsehen erregen, was im Interesse der Wissenschaft zu vermeiden war". (S. 236)

Kiens Bibliothek wird von Therese und Pfaff ausgeplündert. Sie versetzen die besten Stücke im "Theresianum" und treffen dort mit Kien und Fischerle zusammen. Hier greift Therese Kien, "den Dieb" (S. 240), der ihr das Bankbuch vorenthält, nochmal an. Die Schlägerei endet auf der Polizei. Kien wird des Diebstahls beschuldigt, doch er missversteht den Grund seines Verhaftens und versucht, seinen imaginären Mord zu rechtfertigen.

Als Therese vor Kien erscheint, schliesst er ganz konsequent die Augen und behält sie längere Zeit geschlossen. Er hält die Realität für Wahn, seine Wahn dagegen für Realität. Von diesem fixen Wahn kann ihn sogar das leibhaftige Erscheinen Thereses nicht mehr befreien. Kien, der sonst jede Berührung scheut, fürchtet diesmal nicht, Therese mit all seinen Sinnen wahrzunehmen, um sich zu vergewissern, dass ihre Anwesenheit eine Halluzination ist:

"Er hatte Therese gepackt, nicht mehr zaghaft, mit aller Kraft hielt er sich an ihrem Rock fest, er stiess sie weg, er zerrte sie zu sich heran, er umspannte sie mit seinen langen, hageren Armen. (...) Er glotzte sie aus zwei Zentimeter Entfernung an. Er strich mit zehn Fingern am Rock entlang. Er streckte die Zunge heraus und schnupperte mit der Nase. Die Tränen traten ihm in die Augen, vor Anstrengung." (S. 271)

Trotz der sinnlichen Wahrnehmung besteht er hartnäckig darauf, die Wirklichkeit auszublenden, und bezeichnet Thereses Erscheinen als eine Halluzination "von Fleisch und Blut". (S. 273)

"Was ich nicht wahrnehme, existiert nicht." Auch dieses Prinzip Kiens bricht ein. Denn er ignoriert jetzt

auch die Existenz des Wahrgenommenen, weil es die eigene gefährdet.

Hilflos der nicht zu bewältigenden Realität gegenüber fleht Kien:

" Ich lebe für die Wahrheit. Ich weiss, diese Wahrheit lügt, helfen Sie mir, ich weiss, sie soll weg. Helfen Sie mir, dieser Rock stört mich." (S. 271)

Doch weil niemand von der Polizei an der Klärung des Falles so sehr interessiert ist wie am "Privateigentum" (S. 276), muss Kien aus dieser Verwirrung selbst herauskommen. Er setzt sein gewöhnliches Wehrmechanismus wieder ein, er erstarrt, sobald er Thereses Stimme hört: "Statt zu reden schwieg er, das Weinen hatte er verlernt und selbst das Lachen, er tat nichts." (S. 275)

Vor dem Verlassen der Polizeianstalt "zieht er sein Taschentuch hervor und bindet es sich selbst vor die Augen" (S. 289). Völlig blind für die Realität fällt er in die Hände des bestialischen Hausbesorgers.

Der Hausbesorger Benedikt Pfaff, pensionierter Polizeibeamter, beschäftigt sich hauptsächlich damit, hinter einem Guckloch die unliebsamen "Elemente" (S. 330) im Stiegenhaus aufzulauern, an denen er sich kräftig mit Fäusten abreagieren kann: "Ich sag', das Schlagen ist eine Kunst." (S. 97)

Ursprünglich sieht Kien in Pfaff und seiner Faust einen Freund und Helfer. Kien glaubt, Pfaff werde den Rock vernichten: "Irgendwo traf die Faust den Rock, der unter grossartigem Lärm in Stücke brach." (S. 97). Für Kien ist Pfaff als Garant seiner Ruhe, die er für die Wissenschaft unbedingt braucht, "der ehrlichste Mensch von der Welt" (S. 234). Kien ist aber Pfaff nicht als Gelehrter, sondern nur als Geldgeber interessant. Er verbündet sich mit Therese, um Kien das letzte Geld aus der Tasche zu ziehen.

In Pfaffs Kabinett wird Kien durch einen knapp über

dem Boden befindlichen Spalt eine Teilsicht der äusseren Wirklichkeit gewährt: die Beine der Vorübergehenden. So wie er die Welt am Anfang des Romans einseitig von oben sieht, so sieht er sie jetzt durch das Guckloch des Hausbesorgers einseitig von unten. Die Menschen ganz zu sehen wird ihm geradezu verwehrt:

"Da er die Bewohner des Hauses früher nie beachtet hatte, war die Ergänzung ihrer Gestalten für ihn unmöglich. Hosen nahm er als Hosen hin und fühlte sich hilflos." (S. 337)

Aber auch hier dem Angriff des Blaus, der Farbe des Rockes, ausgesetzt, lernt Kien, es aus diesem äusserst eingeschränkten, von nun an seine ganze Welt ausmachenden Teil der Wirklichkeit zu vertreiben:

"Viel häufiger passierten Röcke, die fielen ihm lästig. An Umfang und an Zahl nahmen sie mehr Platz ein, als ihnen gebührte. Er beschloss sie zu ignorieren. Seine Hände blättern unwillkürlich um, als hielten sie ein Bilderbuch fest und teilten den Augen ihre Arbeit vor. Je nach der Geschwindigkeit der Hosen blättern sie langsamer oder rascher. Vor Röcken wurden die Hände von der Abneigung ihres Herrn ergriffen; sie überblättern, was er nicht lesen wollte. Dabei gingen oft mehrere Seiten zugleich verloren, was er nicht bedauerte, denn wer weiss, was sich hinter solchen Seiten verbarg." (S. 338)

Sein Verhalten begründet Kien wissenschaftlich:

"Das Übersehen liegt einem Gelehrten im Blut. Wissenschaft ist die Kunst des Übersehens." (S. 344)

Als ihm das Guckloch, "sein Auge der Gleichförmigkeit, seine Beruhigung, seine Freude" (S. 340), durch den Hausbesorger eingesperrt wird, weil er das Essen beziehungsweise die Bezahlung für das Essen verweigert hat, reagiert

Kien wieder mit der üblichen Technik seiner verzweifelten Verteidigung, der Blindheit:

"Schlägt er die Augen auf, so fallen sie auf das verschlossene Guckloch. Zwecklosen Aerger will er sich ersparen. (S. 347)

Durch Ignorieren der Realität will Kien die Realität in seinem Sinne ändern:

"Sobald er (Pfaff) ihm den Ehrenplatz von neuem gönnt, das heisst jenes Vorhängeschloss entfernt und sich für sein freches Benehmen entschuldigt, schlägt Kien die Augen auf, vorher nicht." (S. 348)

Von der Weiblichkeit verfolgt, will sie Kien verschwinden lassen, weswegen er sucht, die Farbe der Weiblichkeit, das ihn marternde Blau, aus der Welt zu schaffen. Spiegeln sich die Schatten des Morgenrots auf den Fliesen des Kabinetts wider, neigen sie gefährlich zum Blau hin, so nimmt er den Kampf gegen deren Invasion auf; er ist sogar bereit, die Fliesen zu zerschlagen. Zur Beseitigung der Schatten also schreckt Kien nicht davor zurück, die Dinge zu zerstören.

Kiens konzentrierter Verdrängungsversuch nimmt den Zug eines qualvollen Leidens an:

"Mit geschlossenen Augen versucht Kien ein Bild zu erzwingen, das die allgemeine Meinung als blau bezeichnen würde. Er betrachtet das Meer. Ein angenehmes Licht geht davon aus, Waldwipfel, über die der Wind fährt. Nicht umsonst vergleichen Dichter, die auf einer Warte stehen, den Wald unter ihnen mit dem Meer. Sie tun es immer wieder. Von gewissen Vergleichen können sie sich nicht trennen. Das hat seinen tieferen Grund. Dichter sind Sinnenmenschen. Sie sehen den Wald. Er ist grün. In ihrer Erinnerung erwacht ein anderes Bild, ebenso ungeheuer, ebenso grün: das Meer. Das Meer ist also

grün. Darüber wölbt sich ein Himmel. Er hängt voller Wolken. Sie sind schwarz und schwer. Ein Gewitter naht. Es will sich nicht entladen. Nirgends ist der Himmel blau. Der Tag verfließt. Wie sich die Stunden eilen! Warum? Wer jagt sie? ... (S. 347)

Die Richtung, die Kien einschlägt, ist das Nichts, die Vernichtung, weil sich ihm die Wirklichkeit in einen Alptraum verwandelt hat, den er bei aller Mühe nicht mehr loswird. Voller Zerstörungswut und Todestrieb erstickt er die Kanarienvögel Pfaffs, die ihm in seinem Wahn blau erscheinen. Selbst die Amputation des kleinen Fingers mit dem Essbesteck kann ihn nicht mehr von seinem Wachsein überzeugen. Im Gegenteil, die Halluzination, von der er sich so zu befreien sucht, wird dadurch ganz unerträglich. Zum Blau, das ihm vor den Augen schwirrt, kommt noch das Rot, das ihn im voraus in Hitze und Feuer versetzt:

" ... überall spritzt Blut herum, dickes, warmes Blut, (...) heisses Blut, es brennt einen, die Hosen brennen." (S. 408)

" Wer Wirklichkeit und Einbildung noch zu scheiden vermag, ist seiner geistigen Kräfte sicher" (S. 338), sagt Kien. Gerade darin, dass er Wirklichkeit und Einbildung nicht mehr unterscheiden kann, sich aber trotzdem seiner geistigen Kräfte sicher fühlt, besteht seine Verblendung.

Die Verneinung der Wirklichkeit, im Namen der Wissenschaft vollzogen, vollzieht sich selbst am Körper, geht bis zur völligen Zerfleischung. Am Ende bleibt von dem langen, hageren Menschen, der am Anfang des Romans steht, nur noch ein Haufen Knochen, das selbstverstümmelte und hilflos zitternde "Skelett eines Menschen" (S. 376).

Die Ankunft von Kiens in Paris lebenden Bruder Georges erweckt die Hoffnung auf eine mögliche Heilung.

Georges Kien ist ein erfolgreicher Irrenarzt, der als Frauenarzt begonnen hat und später "aus Bewunderung

für die Grossartigkeit der Irren" (S. 358) zur Psychiatrie übergegangen ist. Er ist ganz und gar das Gegenteil seines Bruders, weswegen der vor acht Jahren jegliche Beziehungen mit ihm unterbrochen hat.

Die Spezialisierung hat Georges nicht daran gehindert, ein wahres Bild von der Welt zu gewinnen: " ... er sah Alter, Tod und Bettler, so viele, dass er sie nicht mehr sah" (S. 354).

Durch den Übergang zur Psychiatrie ist es ihm gelungen, all das zu überwinden, wodurch er sich abgeschlossen von der Welt fühlte, nämlich "die Bücher, die er las, die Sätze, die er sprach, die Frauen, die sich als gierige, geschlossene Mauer um ihn stellten" (S. 354).

Sein neues Verhältnis zur Sprache gewinnt Georges durch die Begegnung mit dem "Gorilla", also einem Irren, der die schematisierte Sprache hasst und "aus der Vielgestalt des Lebens" (S. 353) seine eigene zu schaffen versucht. Georges fordert von der Sprache mehr als nur "akademische Richtigkeit" (S. 353), weil er erkennt, dass sie sich wie eine Mauer zwischen die Menschen und die Wirklichkeit stellt und sie so von der Wirklichkeit abschliesst.

Georges betritt die Welt der Irren, denn er ist sich dessen bewusst, dass das zeitgenössische Ich sich selbst entfremdet ist, dass

"Sein in unserer Welt ein Anders-Sein bedeutet, eine Schablone für sich, eine aufgezugene Schneiderreklame, durch einen gnädigen Zufall in Bewegung oder in Ruhestand versetzt, je nach dem Zufall eben, ohne den leisesten Einfluss, ohne einen Funken Macht, immer dieselben leeren Sätze leiernd, immer aus gleicher Entfernung verstanden" (S. 357).

Georges meint, dass die normalen Menschen auf ihrem "Verstand wie Habgeier auf ihrem Geld" sitzen, dass ihnen "blitzartige Nähen zu Dingen und Menschen" entweder fremd sind oder aus der "Überlieferung" (S. 360) bezogen werden.

In dem "Gorilla", diesem extremen Individuum, findet Georges eben das, was er bei einem "Normalmenschen" vermisst, nämlich die Fähigkeit, den "Nächsten" zu bestimmen, verändern und zu gestalten (S. 357). Zu seinem grossen Erstaunen bemerkt Georges, wie die Sekretärin Gorillas unter dessen Willen zu einem "eigenartigen Wesen" (S. 357) geworden ist. Er bewundert das Wesen und die Sprache dieses Irren insoweit, als er sich bei ihm "als Wanze neben einem Menschen" (S. 356) sieht.

Georges erlernt die Sprache dieses Irren und in der Folgezeit die Sprache vieler Irrer. Mit Hilfe der Sprache kann er sich in diese extremen Individuen einfühlen und lebt so "in einer Unzahl von Welten zugleich" (S. 353):

"Wo er eine leise Veränderung, einen Riss, die Möglichkeit, in die fremde Seele zu schlüpfen, wahrte, griff er rasch zu (...). Da erwarb er, wenn er es noch nicht hatte, spielend das Vertrauen von Menschen, die sich jedem andern gegenüber hinter ihre Wahngelbilde versteckten. Könige redete er untertänigst als Eure Majestät an; vor Göttern fiel er auf die Knie und faltete die Hände. So liessen sich die erhabensten Herrschaften zu ihm herab und teilten ihm Näheres mit." (S. 352)

Im Umgang mit den Irren hat sich Georges gewissermassen zu einem "Schauspieler" entwickelt (S. 352):

"Zahllose Rollen waren ihm in Fleisch und Blut übergegangen. Sein Geist hungerte nach den Verwandlungen des Augenblicks." (S. 360)

Georges unterscheidet zwischen seinem "Gefühlsgedächtnis" und Peters "Verstandesgedächtnis", die zusammen erst "den universalen Menschen" ermöglichen (S. 388). Damit unterstreicht Georges zugleich den wesentlichen Unterschied zwischen den beiden extremen Möglichkeiten des Intellektuellen, zwischen dem Gelehrten auf der einen und

dem Künstler auf der anderen Seite. Georges definiert das "Gefühlsgedächtnis" folgendermassen:

"Was mir ein Mensch einmal gesagt hat, der mich treffen oder streichen wollte, vergesse ich nicht. Blosser Aussagen, einfache Feststellungen, die ebensogut einem anderen wie mir gelten könnten, entgleiten mir mit der Zeit, Gefühlsgedächtnis, wie ich es nennen möchte, besitzt ein Künstler." (S. 388)

Mit dieser Aussage bezeichnet Georges indirekt sich selbst als Künstler und zwar mit Recht, da er die Eigenschaften des Künstlers tatsächlich besitzt.

Ebenso wie sein Bruder lehnt Georges Romane ab. Was er an denen ablehnt, ist nicht wie bei Peter Kien der Inhalt, sondern der Stil, der seines Erachtens die Gefahr birgt, von der Wirklichkeit und vom Menschen zu abstrahieren:

"In Romanen stand immer dasselbe. (...) die besten Romane waren die, in denen die Menschen am gewähltesten sprachen. Wer sich so ausdrücken konnte wie alle anderen Schreiber vor ihm, galt als ihr legitimer Nachfolger. Eines solchen Aufgabe bestand darin, die zackige, schmerzliche, beissende Vielgestalt des Lebens, das einen umgab, auf eine glatte Papierebene zu bringen, über die es sich rasch und angenehm hinweglas." (S. 353f.)

Georges Kien hat auch eine ganz andere Vorstellung von der Masse als die Peter Kiens. Er versteht unter "Masse" nicht nur die anderen, sondern er findet die Masse auch in sich, "in uns allen" (S. 365). Unter "Masse" versteht er den "Drang des Menschen, in eine höhere Tiergattung, die Masse, aufzugehen und sich darin so vollkommen zu verlieren, als hätte es nie einen Menschen gegeben ..." (S. 365).

Die Bildung, auf die sich Peter Kien so gerne beruft, sieht Georges als "Festungsgürtel des Individuums gegen die Masse in ihm selbst" (S. 365).

Diese Erkenntnis fehlt Peter Kien völlig. Er erstickt unter diesem Festungsgürtel, weil er für die Masse in seinem Innern blind ist.

Den Wahnsinn seines Bruders erkennt Georg nicht, weil er ihn für normal hält: "Diese Fälle sind die einzigen, die Georg nicht liebt; es sind keine Fälle." (S. 400)

Georg weiss jedoch:

"Zahllose Menschen werden verrückt, weil die Masse in ihnen besonders stark ist und keine Befriedigung findet." (S. 365)

Er selbst ist gegen die Masse, die in ihm wirkt, insofern gefeit, als er ohnehin geneigt ist, "sich unaufhörlich zu verlieren" (S. 365).

Georg, der seinen Bruder von früher her kennt, charakterisiert ihn sehr richtig als "das Gegenteil eines Schauspielers, immer er selbst, nur er selbst. Statt sich in die anderen zu verlieren, mass er sie, wie er sie von aussen sah, an sich, den er auch nur von aussen und vom Kopf her kannte" (S. 369).

Georg glaubt:

"Eine Verwirrung an der Welt, in die empfindliche Naturen zuweilen geraten, war bei ihm unmöglich; seine Welt bestand aus einer Bibliothek." (S. 369)

Dass die Welt selber schon in die Bibliothek eingedrungen ist und dort eine Verwirrung ausgerichtet hat, entgeht Georg völlig. Immer geht er von einem gesunden Peter aus, so wie er ihn von früher her kennt. Er fühlt sich in seinen Bruder nicht ein und erkennt deshalb nicht, dass er geisteskrank ist und unmittelbar vor dem Selbstmord steht. Spielerisch und gänzlich unwissend, nur weil er gerade im Gespräch ein Beispiel braucht für das "Hervorbrechen des Sinnlosen" (S. 385) wie der Liebesaufruhr im Termitenstock, gibt er den Hinweis auf Peters Ende:

"... es ist, als ob du dich eines hellichten Tages,

bei gesunden Augen und voller Vernunft, mitsamt deinen Büchern in Brand setzen würdest." (S. 385)

Peter Kien wehrt den Gedanken an den Bibliotheksbrand heftig ab:

"... Wahnsinnige tun das vielleicht, ich zünde meine Bibliothek nicht an ..." (S. 396)

Georg bereut, das "Bild" benutzt zu haben, meint aber nun zu wissen, dass Peter aus Liebe zu seinen Büchern weiterleben wird, wenn man Therese und Pfaff aus der Wohnung entfernt, die Bibliothek in Ordnung bringt und Peter zu seinen Arbeiten hinführt.

Aber Georg irrt sich. Peter Kien kann nicht mehr in seine alte Existenz zurück. Seine Wahnvorstellungen trennen ihn von ihr. Immer wieder spielt der Gedanke an die Leiche Thereses herein, die tatsächlich noch lebt, die Peter Kien aber umgebracht haben will. Des Mordes wegen weiss er sich von der Polizei verfolgt und vermischt mit diesem Verfolgungswahn jenen Auftritt vor der Polizei, bei dem man ihn bis aufs Hemd auszog.

Der Versuch des Gelehrten, die Wirklichkeit, jene plötzlich in seinen Kopf eingebrochene Welt, auszulöschen, ist gescheitert. Zum Schutze seines eigenen bedrohten Lebens sieht er sich letztlich gezwungen, eine riesige Amputation des Lebens vorzunehmen.

Nach der Abreise des Bruders rettet er sich in den Feuertod. Das Feuer bringt er dadurch in Gang, dass er die roten Streifen des Teppichs in seinem Arbeitszimmer mit Streichhölzern ausbrennt:

"Da ist die Leiche gelegen. (...) Die roten Streifen gehören zum Muster. Sie waren schon immer da. Man muss sie vertilgen. Die Polizei hält sie für Blut. Man muss sie ausbrennen." (S. 412)

Er bewacht schliesslich von der Bücherleiter aus das Feuer und wartet:

"Als ihn die Flammen endlich erreichen, lacht er so laut, wie er in seinem ganzen Leben nie gelacht hat."
(S. 414)

Die Selbstvernichtung des Gelehrten kann vielfältig interpretiert werden. In "Masse und Macht" ist Canetti auf die Beziehung zwischen Feuer und Masse eingegangen und hat das Feuer als "eines der wichtigsten und wandelbarsten" (7) unter den Massensymbolen bezeichnet. Unter diesem Aspekt kann Kiens Autodafé als eine Aufhebung der Isolation und ein Aufgehen in der Masse interpretiert werden.

Dieter Dissinger deutet Kiens Feuertod als "Strafe und Entsühnung zugleich", als "Zeichen des Sieges und des Mislingens". (8)

Im Laufe des Romans versagt Kien an der Masse und wird am Ende von ihr ergriffen. Gerade dadurch entzieht sich Kien andererseits seinen zum Teil nur eingebildeten Verfolgern. Damit lernt er ein Machtgefühl neuer Art kennen. Sein Lachen ist auch so zu verstehen. Dieses Lachen ist "das Lachen des Mächtigen, der sich die Gegenstände und die Güter seiner Welt bis in alle Ewigkeit einzuverleiben weiss", das "Lachen einer verzerrten Erkenntnis und einer besessenen, über die Welt ohne Kopf zurückerobernten Herrschaft" (9). Es gehört zu "den grossen Momenten des Romans des 20. Jahrhunderts" (10).

3. "DIE BLENDUNG" UNTER SPRACHLICHEM ASPEKT

"Die Blendung" lässt sich als Werk an und für sich kaum in die deutsche Romantradition einordnen, und noch schwieriger wird das Ganze, wenn man versucht, ihren Autor miteinzubeziehen. Canetti hat für seinen Roman eine neue Form gefunden, deren erzählerische Qualität ihn von den übrigen Werken seiner Entstehungszeit wesentlich abhebt.

3.1. DER ROMANCIER ELIAS CANETTI

In der Münchner Rede aus dem Jahre 1976 bezeichnet Elias Canetti den Dichter als den "Hüter der Verwandlungen" (1). In einer Welt, in der die Menschen im privaten wie im öffentlichen Bereich nicht mehr miteinander sprechen können, in der Gespräche sich im Leerlauf des Geredes in Aggressionen verwandeln, appelliert Canetti an den Dichter, mehr "Verantwortung" (2) für das Unheil der Weltlage zu übernehmen und die Gabe der Verwandlung weiter zu üben, denn "nur durch Verwandlung in dem extremen Sinn, in dem das Wort hier gebraucht wird, wäre es möglich zu fühlen, was ein Mensch hinter seinen Worten ist, der wirkliche Bestand dessen, was an Lebendem da ist, wäre auf keine andere Weise zu erfassen" (3).

In der "Rede zum 50. Geburtstag" Brochs (1936) arbeitet Canetti drei Eigenschaften heraus, "die sich in einem Dichter hart beieinander stossen müssen, damit er als repräsentativ für seine Zeit gelten könne" (4).

Die erste Eigenschaft leitet er daraus ab, dass der "grosse Dichter" nicht "über seine Zeit erhaben sei. Niemand ist über seine Zeit erhaben":

"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 auf das 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. Er läuft über ihre Gründe hin, bleibt hier stehen und dort; willkürlich scheinbar, doch unermüdlich, für Pfiffe von oben empfänglich, nur nicht immer, leicht aufzuhetzen, schwerer zurückzurufen, von einer unerklärlichen Lasterhaftigkeit getrieben; ja in alles steckt er die feuchte Schnauze, nichts wird ausgelassen, er kehrt auch zurück, er beginnt von neuem, er ist unersättlich; im übrigen schläft und frisst er, aber nicht das unterscheidet ihn von den anderen Wesen, was ihn unterscheidet, ist die unheimliche Beharrlichkeit in seinem Laster, dieses von Laufen unterbrochene innige und ausführliche Geniesen; so wie er nie genug bekommt, bekommt er es auch nicht rasch genug; ja es ist, als hätte er für das Laster seiner Schnauze eigens laufen gelernt." (5)

Dieses Laster habe zwangsläufig die dichterische "Originalität" zur Folge: "Ein Dichter ist originell, oder er ist gar keiner." (6)

Als zweite Forderung führt Canetti den "Drang zur Universalität" an:

"Die zweite Eigenschaft, die man vom repräsentativen Dichter heute verlangen muss, ist der ernste Wille zur Zusammenfassung seiner Zeit, ein Drang zur Universalität, der sich durch keine Einzelaufgabe abschrecken lässt, von nichts absieht, nichts vergisst, nichts auslässt, es sich in gar nichts leicht macht." (7)

Als dritte Forderung, die man an den Dichter zu

stellen hätte, nennt Canetti, "dass er gegen seine Zeit steht" (8):

"Es ist eine grausame und radikale Forderung, grausam, weil sie in so starkem Gegensatz zum Früheren steht. Denn keineswegs ist der Dichter ein Held, der seine Zeit zu bewältigen und sich untertan zu machen hätte. Im Gegenteil, wir sahen, dass er ihr verfallen ist, ihr niedrigster Knecht, ihr Hund; und dieser selbe Hund, der sein Leben lang seiner Schnauze nachläuft, Geniesser und willenloses Opfer, Lüstling und genossene Beute zugleich, dieses selbe Geschöpf soll in einem Atem gegen das alles sein, sich gegen sich selbst und sein Laster stellen, ohne sich je davon befreien zu dürfen, weiter machen und empört sein und obendrein um seinen eigenen Zwiespalt wissen! Es ist eine grausame Forderung, wirklich, und es ist eine radikale Forderung; sie ist so grausam und radikal wie der Tod selbst." (9)

Canettis Roman erfüllt und rechtfertigt seine theoretischen Forderungen nach Originalität, Universalität und Zeitkritik. Die drei Forderungen Canettis hängen eng mit dem Realismus-Problem zusammen. Auch der Roman befindet sich in einer ständigen Auseinandersetzung mit diesem Problem. Canetti hat sich ebenfalls theoretisch damit beschäftigt. Der Begriff "Realismus" ist viel umstritten. Canetti versteht darunter "eine Methode, die Wirklichkeit für den Roman zu gewinnen" (10). Schon früh hat Canetti erkannt, dass es längst nicht mehr möglich ist, Wirklichkeit mit den traditionellen Mitteln des Realismus im 19. Jahrhundert zu gestalten. Er sieht aber darin nicht nur ein Sprachproblem, sondern er findet die Schwierigkeit in der Wirklichkeit selbst:

"Sie (die Wirklichkeit) hat sich in so ungeheuerlichem Ausmass verändert, dass schon eine erste Ahnung davon uns mit einer Ratlosigkeit ohnegleichen

erfüllt. Ein Versuch, dieser Ratlosigkeit Herr zu werden, wird, glaube ich, dazu führen, drei wesentliche Aspekte dieser Veränderung zu unterscheiden. Es gibt eine zunehmende und es gibt eine genauere Wirklichkeit; es gibt als Drittes die Wirklichkeit des Kommenden." (11)

Mit dem ersten dieser Aspekte, der "zunehmenden" Wirklichkeit, ist die Überfülle des Erbes alter Kulturen und das Erlebnis ungeheurer Räume mit Hilfe der modernen Technik, also zeitliche und räumliche, quantitative und qualitative Erweiterung der Wirklichkeit gemeint. Canetti geht aber in seiner Beobachtung noch einen Schritt weiter:

"Die Erweiterung dieses Zeitalters, seine zunehmende Wirklichkeit, in einer Beschleunigung, für die kein Ziel abzusehen ist, ist auch seine Verwirrung." (12)

Den zweiten Aspekt, den der "genaueren Wirklichkeit", leitet Canetti aus der beschleunigten Entwicklung der Naturwissenschaften und Technik und damit aus der zunehmenden Spezialisierung ab:

"Mit der Zunahme der Spezialisierung geht die Zunahme der Genauigkeit Hand in Hand. Die Wirklichkeit ist abgeteilt, unterteilt, bis in ihre kleinsten Einheiten von vielen Richtungen her erfassbar." (13)

Bedeutsam ist der dritte Aspekt, also "die Wirklichkeit des Kommenden". Sie wird von Canetti folgendermassen charakterisiert:

"Das Kommende ist anders da als je zuvor, es nähert sich rascher und es wird bewusst herbeigeführt. Seine Gefahren sind unser eigenstes Werk; aber ebenso auch seine Hoffnungen. Die Wirklichkeit des Kommenden hat sich gespalten; auf der einen Seite die Vernichtung, auf der anderen das gute Leben. Beide sind gleichzeitig aktiv, in der Welt, in uns. Diese Spaltung, dieses doppelte Kommende, ist absolut, und es

gibt niemand, der von ihr absehen könnte. Jeder sieht eine dunkle und eine helle Gestalt zugleich, die sich ihm mit beklemmender Geschwindigkeit nähern. Man mag sich die eine weghalten, um nur die andere zu sehen, es sind doch beide immer unablässig da." (14)

Es liegt nahe, Canettis Thesen zum Realismus an seinem Roman zu überprüfen. Im Bild des babylonischen Turmes lassen sich Canettis drei Aspekte der Wirklichkeit zusammenfassen. Wie der Turm zu Babel wächst unsere Wirklichkeit, und die Folgen sind Spezialisierung und moderne Sprachverwirrung. Gerade das hat in der "Blendung" unverwechselbare Gestalt gewonnen. Im Bild des Gelehrten Peter Kien hat Canetti ein grossartiges Beispiel für das verhängnisvolle Missverhältnis zwischen dem einzelnen Menschen und der erweiterten und sich ständig erweiternden Wirklichkeit gegeben. Der unausgesprochene Appell an den Leser schliesst den "Doppelaspekt des Kommenden" (15) ein.

Zum Roman im allgemeinen vertritt Canetti die folgende Anschauung:

"Der Roman soll keine Eile haben. Früher konnte auch die Eile in seine Sphäre gehören, jetzt hat sie der Film aufgenommen; an ihm gemessen muss der eilige Roman immer unzulänglich bleiben. Der Roman, als Geschöpf ruhigerer Zeiten, mag etwas von dieser alten Ruhe in unsere neue Hastigkeit tragen. Er könnte vielen Leuten als eine Zeitlupe dienen; er könnte zum Verharren reizen; er könnte die leeren Meditationen ihrer Kulte ersetzen." (16)

Dem Romancier Elias Canetti kommt es zu, die Verdinglichung aller Beziehungen zwischen den Individuen, die Maschinerie der elementaren Macht- und Fresstriebe in Worte zu fassen. Eine neue Form von Realismus für eine neue Wirklichkeit ist Canettis Forderung. Der Roman "Die Blendung" erfüllt diesen Anspruch ganz und gar. Es ist klar, dass er das mit den traditionellen Formen auktoria-

len Erzählens nicht kann. Nur ein Roman, in dem nicht eine Geschichte erzählt, sondern Wirklichkeit dargestellt, d.h. szenisch vorgeführt oder im Bewusstsein einer Romanfigur gespiegelt wird, kann der neuen Wirklichkeit zum Ausdruck verhelfen. Es ist nämlich der personale Roman, der dieser Forderung entspricht. (17)

3.2. SPRACHLICHE MERKMALE DER "BLENDUNG"

Den Roman "Die Blendung" in seiner Ganzheit zu erfassen, seinem Kunstcharakter gerecht zu werden, setzt die Analyse seiner Erzählform voraus. Damit eng verbunden ist die Analyse des Romananfangs.

Der Eingangsdialog ist szenisch-dramatisch gestaltet. Er wird über fast zwei Seiten rein durchgehalten. Der Erzähler ist nicht einmal in eingeschobenen Regieanweisungen zu spüren. Dieser Anfang ist nicht nur ungewöhnlich und "wohl einzigartig in der Geschichte des Romans" (18), sondern hat darüber hinaus eine äusserst wichtige Funktion im Roman. Er bestimmt die Erzählform, nimmt die "Quintessenz der Erzählform" (19) von Canettis Roman vorweg. Die Erzählsituation im Roman ist im Prinzip personal, d.h. der Erzähler tritt "so weit hinter die Charaktere des Romans zurück, dass seine Anwesenheit dem Leser nicht mehr bewusst wird, dann öffnet sich dem Leser die Illusion, er befände sich selbst auf dem Schauplatz des Geschehens oder er betrachte die dargestellte Welt mit den Augen einer Romanfigur ...". In einer solchen Erzählsituation herrscht immer eine szenische Darstellung vor. (20)

Es scheint, als würde ein Vorhang aufgezo- gen. Aus der ersten Frage ("Was tust du hier, mein Junge?") kann der Leser nichts entnehmen, was ihm den Frager anschaulich darstellen würde. Lediglich über den Gesprächspartner erfährt man etwas; es handelt sich um einen Jungen. Über den Jungen erfährt der Leser im Verlauf des Dialogs

verhältnismässig viel, dagegen bleibt ihm der Frager lange undeutlich. Der Eindruck, den man von ihm erhält, ist der eines am Mitmenschen interessierten und kontaktfreudigen Menschen. Es stimmt dann freilich nachdenklich, wenn man erfährt, dass er in demselben Haus wohnt, aber den Jungen nicht kennt, und noch mehr, wenn der Junge sagt: "Sie sehen immer weg, wenn jemand über die Stiege geht. Ich kenne sie schon lange. Sie sind der Herr Professor Kien ..." (S. 8)

Kien ist in der Tat ein sehr isolierter Mensch; der einleitende Dialog ist eine Perversion des Dialogs und damit der Sprache schlechthin. Der Junge wird von Kien getäuscht. Wesentlich ist nun, dass mit dem Eingangsdialog auch der Leser getäuscht wird, weil hier die Innenperspektive vorherrscht, d.h. der Standpunkt, von dem aus die erzählte Welt wahrgenommen wird, liegt in der Hauptfigur (21). Später durchschaut der Leser die Charaktere und erkennt, dass Täuschen und Getäuschtwerden, Blenden und Geblendetwerden zu den wesentlichen Strukturmerkmalen des Romans gehören.

Der einleitende Dialog lässt zwei Themen anklingen, die im Roman durchgeführt werden, nämlich das Thema "Blendung", das wir im Hauptteil unserer Arbeit schon behandelt haben, und das einer babylonischen Sprachverwirrung.

Jetzt wollen wir die sprachlichen Einzelphänomene des Romans unter dem Gesichtspunkt der babylonischen Sprachverwirrung untersuchen. Es soll gezeigt werden, dass die szenische Darstellungsweise den ganzen Roman beherrscht, dass der ganze Roman auch da wesentlich aus Reden und Gerede besteht, wo die äussere Form des Dialogs fehlt.

Die sprachliche Leistung des Werkes beruht vorwiegend auf seiner Fähigkeit, all die bizarren Figuren innerhalb ihrer eigenen Wahnlogik und streng im eigenen Tonfall sprechen zu lassen. Bei dieser literarischen Ver-

fahrensweise verwertet Canetti die Anregungen, die er in Vorlesungen von Karl Kraus erhalten hat: visuelles Bild und Hörbild ergänzen einander. Die Vorlesungen von Karl Kraus werden für Canetti zur faszinierenden "Schule des Hörens"; seine "akustischen Zitate" lassen ihn erkennen, "dass der einzelne Mensch eine sprachliche Gestalt hat, durch die er sich von allen anderen abhebt" (22). Bei der Beobachtung des alltäglichen Sprachgebrauchs entdeckt er die komisch-schreckliche Tatsache, "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 Menschen" (23). Diese gleichbleibende, nach Tonhöhe und Geschwindigkeit, Rhythmus und Vokabular einmalig unverkennbare Sprechweise des Menschen ergibt eine bestimmte sprachliche Physionomie, die Canetti als "akustische Maske" bezeichnet. Durch "akustische Masken" erhalten die Figuren des Romans ihre hörbare Gestalt, ihre Redeweise zeigt an, von welchen Vorstellungen und Wünschen sie geleitet sind. Sprache dient ihnen nicht als Mittel der Kommunikation, sondern als Mittel der Selbstbestätigung und Selbstdarstellung.

Diese Erkenntnis lässt Canetti nicht mehr los, und sie bestimmt seine Existenz als Dichter in zweifacher Weise: Einmal stellt er das pausenlose Aneinandervorbeireden der in ihren Privatidiomen befangenen Figuren in vollendeter Imitation dar. Die Skala der Sprachmasken reicht dabei vom Argot der Gauner bis zum Papierdeutsch der Wissenschaft. Die Sprache des Romans setzt sich aus wienerisch eingefärbten Alltagsphrasen, zeitgenössischen Schlagworten und literarischen Zitaten, denn was als gefährliche Verwirrung aufgedeckt werden soll, ist innerhalb der vorhandenen Sprache selbst wirksam. Das virtuose Mit- und Gegeneinander der "akustischen Masken" erinnert an den Mythos vom babylonischen Turm (24) wie an die

Theoreme der modernen Sprachanalyse - "Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt" (25). Die Sprache der Figuren bringt ihre psychische und moralische Desintegration zum Ausdruck.

Zum anderen fragt der Dichter, wie Möglichkeiten der Verständigung wiedergewonnen werden könnten. Bedrängt vom kläglichen Scheitern der sprachlichen Kommunikation appelliert er an den Leser, sich um Sprache zu bemühen, jenes Mittel also, das dem Menschen zur Verständigung gegeben ist.

Alfred Doppler charakterisiert Canettis literarische Verfahrensweise unter dem Aspekt der Kommunikation wie folgt:

"Im Unterschied zur Sprachskepsis der Lyriker, die sich als semantische Skepsis bezeichnen liesse, wird Canettis literarisches Verfahren von einer Kommunikationsskepsis bestimmt, von einer Kommunikationsform, die im Gesprächspartner nur einen Gegner der Ich-Entfaltung zu erkennen vermag, einen Gegner, der durch Redestrategien besiegt und zum Objekt von Machtausübung erniedrigt werden soll." (26)

Dieter Dissinger geht noch einen Schritt weiter und behauptet, im Bild der so verschiedenartigen Gelehrten Peter und Georg Kien deute sich der "Zweifel an der Sprache als Mittel der Wirklichkeitsbewältigung" (27).

Im Stimmen-Reservoir des Romans ist jede Figur durch ihre eigene laute Sprache von allen anderen Figuren deutlich abgesondert. Diese Sonderung leistet zuerst das Mittel der direkten Rede, welches die Sprache durch individuellen Einsatz der Stimmen als gesprochene Sprache hörbar werden lässt. Eine Rede der Haushälterin Therese hört sich zum Beispiel folgendermassen an:

"Ich erlaube nicht, dass der Mann den Rock anrührt!
Der Rock gehört mir! Hat der Mann den Rock gekauft?"

Ich hab' den Rock gekauft! Hat der Mann den Rock gestärkt und gebügelt? Ich hab' den Rock gestärkt und gebügelt. Sind denn die Schlüssel im Rock? Ach wo, die denken nicht daran. Ich geb' die Schlüssel nicht her. Und wenn der Mann den Rock zerbeisst, ich geb' die Schlüssel nicht her, weil die nicht drin sind! Eine Frau tut alles für ihren Mann. Den Rock tut sie nicht! Den Rock tut sie nicht!" (S. 129)

Das oben zitierte Geschrei ist typisch für Thereses Wortschwall. Ihr Reden ist gegen jeden Einbruch abgeriegelt, die Fragen, rein rhetorisch gesetzt, sind nicht Ausdruck von Unsicherheit, die Antwort folgt im gleichen Atemzug. "Tut sie nicht", "ich bitt' Sie" oder "das gibt's nicht" sind die stereotypen Redewendungen, die ihren geringen Wortschatz kennzeichnen.

Eine gegensätzliche Ordnung vertritt die Sprache des des Wissenschaftlers Peter Kien. Er beklagt sich bei These wegen des verschwundenen Schlüssels:

"In den Manuskripten herrscht eine heillose Ordnung. Ich frage mich, wie der Schlüssel in die unrechten Hände geraten ist. Ich habe ihn in der linken Hosentasche wieder gefunden. Zu meinem Bedauern sehe ich mich genötigt anzunehmen, dass man ihn widerrechtlich entfernt, missbraucht und dann erst zurückgelegt hat." (S. 103)

Die gebildete und entsprechend monotone Rede des Sinologen steht im jämmerlichen Kontrast zur rhetorischen Dynamik, mit der Therese ihre Ansprüche vorbringt.

Die ersten Sätze, mit denen sich der Zwerg Fischerle einführt, sind die Fragen: "Wie gehn die Geschäften?" (S. 154) und "Spielen Se Schach? Ein Mensch, was ka Schach spielt, is ka Mensch." (S. 155). Fischerles intrigantes Frage und Antwort-Spiel sieht ihm, der am liebsten mit sich selbst Schach spielt, ähnlich.

Dagegen ist die Rede des Hausbesorgers, der auch,

bei Anwandlungen von Freundlichkeiten noch brüllt, ein einziger Befehl:

"Herr Professor! Das edle Streitross bekommt seinen Hafer. Es ist ein Vollblut und schlägt aus. In der Menagerie frisst der Löwe sein blutiges Saftfleisch. Warum? Weil der König der Tiere wie ein Donner brüllt. Dem fletschenden Gorilla schenken die Wilden frische Weiber. Warum? Weil der Gorilla von Muskeln kracht. So ist das gerechte Leben!" (S. 336)

Das wiederholte "Warum" ist nur Ausruf, die Lautstärke der Belehrung lässt den Ton einer Frage nicht mehr aufkommen. Zum Brüllen braucht Pfaff starke Worte. Die Vokale verbinden sich mit Liquiden, Explosivlauten, vor allem Zischlauten wie in "Kusch!", "Saftfleisch", "Schädel einschlagen", "Scheissgefriess" und anderen mächtigen Vokabeln.

Das Mittel der direkten Rede, dessen sich der Erzähler bei der Gestaltung der Sprachverwirrung bedient, hat an der szenischen Darstellung grossen Anteil (28). Die Zunahme der Dialoge im Roman ist unmittelbare Folge des allmählichen Zurücktretens des auktorialen Erzählers (29). Der Dialog wird im allgemeinen, wenn irgend erforderlich, durch Regieanweisungen des Erzählers näher bestimmt, wobei er spielerisch hin- und hermanövrierend die Seiten eher auseinandertreibt, als vermittelnd mitwirkt. Hierzu ein Beispiel:

"'Morgen wird das Bett für mich gekauft!' brüllte er.
Sie gab keine Antwort.

'Verstanden?'

Sie nahm alle Kunst zusammen und hauchte durch die Tür:

'Wie du willst.'" (S. 53)

Die Dialoge zwischen Kien und Therese sind meistens Ausdruck eines Krieges, der in der Sprache stattfindet:

"'Es handelt sich um unser gemeinsames Interesse.'

'Der Rest gehört dazu!'
 'Wo ist der Rest?'
 'Eine Frau soll ihrem Mann ...'
 'Und der Mann stiehlt der Frau den Rest.'
 'Ich verlange eine Million für die Erwerbung der Bibliothek Silzinger!'
 'Verlangen kann jeder. Ich will den Rest. Ich will alles!'
 'Ich habe hier zu befehlen!'
 'Ich bin die Frau im Hause!'
 'Ich stelle ein Ultimatum. Ich verlange kategorisch eine Million für die Erwerbung ...'
 'Ich will den Rest! Ich will den Rest!'
 'In drei Sekunden. Ich zähle bis drei ...'
 'Zählen kann jeder. Ich zähl' auch!'" (S. 124)

Der Roman enthält aber auch Passagen, in denen der Leser vom Erzähler nicht über die einzelnen Sprecher unterrichtet wird, in denen gewissermassen nur deren Stimmen vorgeführt werden:

"Eines Tages standen die Weiber vor der Tür des Konsumvereins und redeten durcheinander. 'Der Franz ist durchgebrannt!' 'Schlechte Familie.' 'Mit der vollen Kasse.' 'Er hat einem nicht ins Gesicht können schauen.' '68 Schilling!' 'Die Todesstrafe gehört wieder her!' 'Mein Mann predigt das seit Jahren.'" (S. 333)

Dass man hier über die Redenden im ungewissen bleibt, erklärt sich aus der Perspektive. Anna Pfaff hört die Stimmen; aus ihrer Perspektive werden die Sprechenden dem Leser gegenwärtig.

Eine derartige Erklärung ist aber bei der grossen Massenszene vor dem "Theresianum" nicht möglich:

"Der Kleine ist ein Zwerg. Ja, die Krüppel! Geschlagen hat ein anderer. Ein Rothaariger. Ja, die Rot-

haarigen! Der Zwerg hat ihn angestiftet. Haut's ihn! Das Weib hat es ausgebracht. Bravo! Sie hat so lange geschrien. Ein Weib! Keine Angst kennt die nicht. Der Mörder hat sie bedroht. Der Rote. Die Roten sind schuld. Den Kragen hat er ihr umgedreht. Geschossen ist nicht worden. Natürlich nicht. Es hat ja niemand den Schuss gehört. Was hat er gesagt? Den Schuss hat jemand aufgebracht. Der Zwerg. Wo ist er? Drin ist er. Vorwärts! Es geht niemand mehr herein. Alles ist voll. So ein Mord! Die Frau hat was ausgestanden. Jeden Tag Prügel. Halbtot hat er sie geschlagen. Was nimmt sie einen Zwerg? Ich nehmete keinen. Weil du einen ganzen hast. Bei der Not. Zu wenig Mannsbilder gibt's. Ja, der Krieg! Die Verrohung der Jugend. Jung war er auch. Keine achtzehn. Und schon ein Zwergerl. Zu dumm, er ist doch ein Krüppel. Ich weiß es. Er hat ihn geseh'n. Der war drin. Er hat es nicht aushalten können. Das viele Blut. Drum ist er ja so mager. Vor einer Stunde war er noch dick. Ja, der Blutverlust! Ich sag', Leichen schwellen auf. Bei die Ersoffenen. Was verstehen Sie von Leichen? Er hat der Leiche den Schmuck abgenommen. Wegen dem Schmuck. Vor der Goldabteilung. Ein Perlenkollier. Die Baronin. Es war ja nur der Diener. Der Baron war es! Zehntausend Schilling. Zwanzigtausend! Ein Aristokrat. Ein schöner Mensch. Was schickt sie ihm? No, soll er die Frau lassen? Die Frau muss ihn lassen. Ja, die Männer! Sie lebt. Er ist die Leich'. So ein Tod! Für einen Baron. Recht geschieht ihm! Die Arbeitslosen haben nix zu fressen. Was braucht er das Perlenkollier? Aufhängen soll man sie! Das mein' ich. Alle miteinander. Und das ganze Theresianum dazu. Anzünden! Das gibt ein Feuerl." (S. 258f.)

Dem Leser werden die Stimmen unmittelbar und nicht durch das Medium einer Romanfigur wirklich. Die Anführungszei-

chen fehlen; wir wissen nicht, wo ein Sprechwechsel anzunehmen ist. Rein formal gesehen, sind hier die Grenzen zwischen den einzelnen Personen gefallen. Es ist die Masse, die spricht. "An ihrer Poliphonie" - so bemerkt Manfred Moser - "beschwört Canetti die Totalität einer Gesellschaft, deren Mitteilungsfähigkeit sich im Monolog erschöpft." (30)

Der Dialog kann sich also zur Massenstimme erweitern, er kann sich aber auch zum Monolog verengen. Im folgenden zitieren wir zwei Monologe, bei denen es sich um die traditionelle Form der direkten Rede handelt. Im ersten Beispiel ist Fischerle allein und führt ein lautes Selbstgespräch, im zweiten ist Pfaff von Menschen umgeben und spricht in Gedanken:

"'Jetzt bilde dir aber nicht ein, dass es denen weh tut!' sagte er plötzlich laut. 'Du bist hier und die sind dort. Was spüren sie schon vom Zwicken?'" (S. 298)

"'Ein anderer tut gleich prügeln. Bei mir geht das Verhaften von selbst. Ein Aufseh'n darf nicht sein. Stümper erregen Aufsehen. Was ein Kenner ist, dem folgt der Verbrecher von selbst. Haustiere tut man zähmen. Die Katzen haben eine wilde Natur. Dressierte Löwen sieht man im Zirkus. Die Tiger springen durch einen Feuerreifen. Der Mensch hat eine Seele. Das Organ packt ihn bei der Seele und er folgt wie ein Lamm.' Er sprach seine Worte nur in Gedanken, sosehr es ihn brannte, sie laut hinauszubrüllen." (S. 252f.)

An einer Stelle sagt Therese in direkter Rede zu Kien:

"Es wird ja alles von Tag zu Tag teuer. Die Kartoffeln kosten bereits das Doppelte." (S. 30)

Dieses Zitat findet man wörtlich an zwei anderen Stellen im Roman, jedoch in anderem Kontext. Dort handelt es sich

um einen Monologue intérieur, einen inneren Monolog: der Leser erhält ohne Vermittlung des Erzählers Einblick in den Bewusstseinsstrom Thereses. Was den inneren Monolog vom stillen Monolog in direkter Rede unterscheidet, ist seine Emanzipation vom Erzähler. (31)

Das Gemeinsame der Personen Kien und Therese besteht darin, dass sie nebeneinander her ihre inneren Monologe führen. Die Gedanken des Gelehrten sind genau so klischeeverhaftet wie die der Haushälterin, nur sind sie "gewählter":

"Ihren freien Tag traten die Menschen mit Schlaf an. Dann warfen sie sich in ihre besten Kleider. Vor dem Spiegel verbrachten sie die ersten wachen Stunden in Andacht. Während der übrigen erholten sie sich von ihren Fratzen an andern. Zwar war jeder sich selbst der Beste. Aber um es zu beweisen, ging man unter Mitmenschen. Wochentags schwitzte oder schwatzte man für sein Brot. Sonntags schwatzte man umsonst. Mit dem Ruhetag war ursprünglich ein Schweigetag gemeint." (S. 29)

Wie die Zunahme der Dialoge deutet auch die Darstellung von Vorgängen der Innenwelt beziehungsweise die Spiegelung von Vorgängen der Aussenwelt im Bewusstsein einer Romanfigur auf das Zurücktreten des persönlichen Erzählers. (32)

Bewusstseinsströme erscheinen im Roman häufig in der Form des Style indirect libre, der erlebten Rede. Wir greifen ein Beispiel heraus:

"Seiner Arbeit stand morgen das heutige Schicksal bevor." (S. 52)

Gegenüber dem inneren Monolog bleibt der Erzähler in der erlebten Rede "ausdrücklich das 'mitteilende' Organ; die Wiedergabe der Rede im Präteritum dokumentiert dessen Mitteilungscharakter" (33). Der Erzähler fungiert aber nicht als Mittler-Person, so dass die Figur selbst in

voller Gegenwärtigkeit vor dem Leser steht.(34)

Die erlebte Rede wird von Canetti auch in etwas abgewandelter Weise verwendet, nämlich im historischen Präsens:

"Fürs Beten hat sie nichts übrig. In die Kirche geht sie nicht." (S. 24)

So nähert sich die erlebte Rede noch stärker dem inneren Monolog.

Ein anderes Mittel, den Leser über die Bewusstseinsströme der Charaktere zu unterrichten, ist der Perspektivenwechsel:

"Therese behandelte ihn (Kien) wie Luft, wie Stein, verbesserte er." (S. 141)

Die Perspektive des Erzählers wird hier durch die Perspektive Kiens gebrochen, so dass auch Kien mit seinen eigenen Worten anwesend ist.

Das sprechende Mitwirken der Charaktere zeigt sich deutlich auch an Sätzen, in denen der Erzähler die Terminologie der Charaktere gebraucht, wie das im folgenden Beispiel der Fall ist:

"Eine volle Woche, nachdem Therese ihren Mann, den Dieb, hinausgejagt hatte, war sie mit dem Durchsuchen der Wohnung beschäftigt." (S. 240)

Die Wörter "Dieb" und "ihrer" entstammen der Perspektive Thereses, nicht der Erzählerperspektive. Therese bezeichnet ihren Mann an anderer Stelle als "Dieb". "Sie schreit: 'Hinaus aus meiner Wohnung!'" (S. 146)

In dieser Vermengung von Erzähler- und Figurensprache ist die Modifikation einer auktorialen Erzählweise in die Richtung auf personale Erzählsituation greifbar.(35)

Das Vorherrschen dieses Erzählelements bezeichnet Manfred Moser als "Stil der Anpassung", ein "Mittel von erstaunlicher Vielfältigkeit und Geschmeidigkeit, das die simultane Wiedergabe von innerem und äusserem Geschehen

ermöglicht." (36)

Im folgenden Satz assimiliert sich die Sprache des Autors an Sprache und Denksphäre des Hausbesorgers, erweist sich als Manipulation des persönlichen Mittelpunkts:

"Ursprünglich schlief die Familie, die fünf Mitglieder zählte, im grösseren Raum, Frau, Tochter und dreimal er selbst, er, der Polizeibeamte, er, der Ehemann, er, der Vater." (S. 326)

Die Assimilation der Autorensprache an die Figurensprache ist die Folge einer Verwandlung, die beim Autor selbst zum Lebensprinzip geworden ist. Im Verlauf der Erzählung verwandelt er sich von Figur zu Figur, folgt er seinen Figuren aufs Wort, um sich getreulich mit ihren Vorstellungen ineins zu setzen und im Resultat die Diskrepanz von individueller Anschauung und objektivem Vollzug unmissverständlich sichtbar zu machen.

Das reinste Ergebnis der von Canetti eingenommenen Erzählhaltung ist die Grenzaufhebung zwischen Phantasie und Realität. Von Kien wird erzählt, dass er sich nach seiner Vertreibung aus der eigenen Wohnung eine neue Ersatzbibliothek zusammenkauft, die nur in seinem Hirn existiert:

"Da er ein unzerstörbares Gedächtnis besass, trug er die gesamte neue Bibliothek im Kopf." (S. 149)

Wie Kien nimmt der Erzähler die Bücher im Kopf wörtlich und behandelt sie als Körper mit Gewicht und Volumen. Abends im Hotel lässt er ihn den Lift benützen, weil ihn die Bibliothek im Kopf schwer drückt. Im Zimmer angekommen, lädt Kien die Bücher im Kopf "Paket um Paket, nach Listen geordnet" (S. 151) ab und füllt den Raum bis zur Decke damit an. Das Unsinnige ist in eine gewöhnliche Umgebung eingebettet; ein Hotelzimmer mit dem üblichen Inventar bildet den Rahmen. Die Verwirrung setzt sich fort, als später Fischerle Kiens Vorstellungen nachvollzieht. Bereitwillig nimmt er die Bücher aus dem Kopf entgegen,

schichtet sie zu Türmen auf, schleppt sie herum, bis er wahrhaftig erschöpft ins Bett fällt. Kein Wort weist darauf hin, dass er nur pantomimisch Kiens Halluzinationen illustriert. Die Grenze zwischen Realität und Einbildung wird erzählerisch überbrückt. "Indem sich der Erzähler im Hintergrund hält und Reales wie Irreales in gleicher Weise konkret auffasst, macht er die Welt durchlässig für die Phantasmen und Schreckgespenster der wahnhaften Erfahrung", stellt Manfred Moser fest. (37)

Die Übergänge zwischen den Redeweisen in Canettis Roman sind fliessend. So werden zum Beispiel im Gespräch zwischen Fischerle und dem Schneider aus dem Kapitel "Das Kleine" Fischerles Worte in direkter Rede, die des Schneiders dagegen in indirekter Rede wiedergegeben. Wir zitieren auszugsweise:

"Ich bin der Schachweltmeister Doktor Siegfried Fischer. Sie haben mich sowieso nach der Zeitung erkannt. Was ich brauche, ist ein Massanzug, bis heute abend fertig (...)

Man nahm ihm sorgfältig Mass. Was ein Engländer könne, werde man auch noch zustande bringen. Man müsse von Beruf kein Schachspieler sein, um den Herrn Doktor zu kennen. Die Zeit sei knapp, aber ..."
(S. 311f.)

"Wissen Sie was!' schrie Fischerle, 'Sie sind in England geboren! Wenn Sie wollen, wett ich. Sie sind in England geboren!' Halb und halb gab es der Schneider zu. Er kenne London genau, er sei nicht gerade in London geboren, auf der Hochzeitsreise wäre er beinahe dort geblieben, die grosse Konkurrenz ..." (S. 314)

Der Zusammenfassung von Geäussertem und Gedachtem dient schliesslich der Redebericht, in dem "die Rede selbst einseitig als Geschehen gegeben" (38) ist. Wir führen je ein Beispiel an:

"Er war der erste, der von Theresens Glück erfuhr. Er zweifelte so lange an der Wahrheit ihrer Worte, bis sie ihn beleidigt aufs Standesamt lud." (S. 41)

"Wortkarg und mürrisch von Natur, machte er sich einen Vorwurf aus dem Gespräch, das er ohne zwingenden Grund begonnen hatte." (S. 8)

Wesentlich ist, dass in Canettis Roman die möglichen Redeweisen in fast verwirrender Fülle gebraucht werden. Dies rechtfertigt sich natürlich aus der Tatsache, dass die Darstellung der sprachlichen Verwirrung nur auf solche Weise gelingen könnte.

Als Kritik an jener Kommunikationslosigkeit dient dem Dichter die Verwendung der Phrase, die das Fehlen aller Beziehungen zwischen den Individuen bezeugt. Therese führt sich bei Kien mit Phrasen wie: "Ordnung muss sein", "ich bin so frei", "das wär noch schöner" usw.

Canetti verwendet die Phrase durch verschiedene kleine Veränderungen. So durch einfache Negation:

"Sie schlug das Buch auf, las laut: 'Die Hosen ...', unterbrach sich und wurde nicht rot." (S. 36)

Oder:

"Sie war wie keine Blume." (S. 281)

Die Phrase ermöglicht Canetti seinen kompromierenden Stil. Er schreibt:

"Eine künstlerische Verunstaltung brachte er nicht über den Charakter." (S. 43)

Üblicherweise müsste es heißen: "Eine künstlerische Verunstaltung brachte er nicht übers Herz; dazu fehlte es ihm an Charakter." Der Autor setzt die Kenntnis der Redewendung voraus und spart sich einen erklärenden Satz.

Der Satz:

"Abhandlungen schossen wie Pilze aus dem Schreibtisch."
(S. 60)

setzt anstelle der sprichwörtlichen die richtige Lokalität.

Diese Methode erlaubt Canetti, die Sprache auf ein Minimum zu verkürzen, Begründungen wegzulassen und trotzdem verständlich zu bleiben.

Canetti weiss mit allen möglichen sprachlichen Kunstmitteln treffend und virtuos umzugehen. Unter den zahlreichen rhetorischen Figuren, deren er sich bedient, überwiegen jene, die Doppelsinniges, Widersprechendes, Parodierendes zum Ausdruck bringen.

Die Anspielung, "eines der vorzüglichsten Stilmittel, um die soziale Atmosphäre um ein Werk zu ermitteln", trifft vornehmlich heimische Sprichwörter und Redensarten; in der "Blendung" solche aus der Wiener Umgangssprache (39). Canetti, stellt Manfred Moser in seiner Dissertation fest, "nimmt die abgedroschenen, durch Verallgemeinerungen verschlissenen Worte, die zu eindimensionalen Zeichen verhärtet sind, wieder als lebendige Worte in ihrer Vieldeutigkeit und Mehrschichtigkeit. So gibt es in der 'Blendung' 'einer kurzen Rede unschuldiger Sinn' (44), eine Frau, die, hässlich wie noch nie eine Nacht' (366) ist, oder einen ängstlichen Betrüger, dem, das ganze verlorengeliebte Geld vom Herzen fällt' (208). (40)

Der Autor kann die allgemeine Kenntnis der Redensarten voraussetzen. Das gilt auch für die oft hinzugezogenen Symbole und Metaphern. Der Satz:

"... und auf einmal bleibt einem von dem ganzen Geld nicht einmal ein Weib in der Hand zurück." (S. 230) nimmt die Metapher "Weib" zur Hilfe. Man versteht also, dass der Redende mit dem Geldverlust den Verlust erhoffter sexueller Genüsse fürchtet.

"Eine Frau tut alles für ihren Mann. Den Rock tut sie nicht." (S. 129)

Dieser Satz aus der Rede Thereses knüpft an das Symbol des Rockes für die Weiblichkeit an und an eine Phrase, mit welcher die Umgangssprache die Ehe-Ideologie einfing.

Im folgenden werden die bereits vorliegenden Untersuchungen Mosers über die rhetorischen Figuren im Roman "Die Blendung" zitiert:

"Das Zeugma verbindet Bereiche, die ursprünglich nicht zusammengehören. Von Fischerle, der im Halbschlaf von Gedanken an die Polizei geplagt wird, heisst es, dass 'Die Polizei ihm zum Hals und ein Arm zum Bett heraushängt' (S. 174). Die konventionelle Redensart erlangt durch diese ungewohnte Nachbarschaft mit einem konkreten Sachverhalt komische Anschaulichkeit. Merkwürdig ist die Zusammenstellung von Konkretem und Abstraktem: Therese 'schonte weder Zeit noch Handschuhe' (S. 115), - 'Sie bot ihr (Kiens erstarrter Figur) weder Essen noch Beschimpfungen an.' (S. 143). Der anschauliche Erfassungskern des Verbs verdrängt dessen übertragenen Sinn: so als wäre die Zeit ein Gegenstand wie Handschuhe, die man schonen oder verschleissen kann, als wären Beschimpfungen transportabel.

Diesem Stilmittel verwandt sind die häufigen verunglückten Vergleiche: 'Trotz seines Gedächtnisses, das so kurz war wie die Nase' (S. 278), heisst es vom Kommandanten. Die Klofrau, der Fischerle begegnet, 'grinste so dreckig, wie es ihr Beruf mit sich brachte' (S. 313). Die Amphibolie der Verben und Adjektive, der Doppelsinn zwischen konkret-anschaulicher und übertragener metaphorischer Bedeutung wird ironisch ausgenützt: 'Die Krawatte sass, wie er, breit und nicht ohne Eleganz' (Seite 276).

Der Verfremdung dient ausserdem das Oxymoron; die Zusammenstellung verschiedener einander widersprechender Begriffe. Kien begegnet ein Blinder auf der Strasse: 'Er war mit ausgesuchter Armut gekleidet' (S. 18). Der Überraschungseffekt besteht in der Brechung der konventionellen Sprache, die hier allenfalls eine Wortverbindung wie 'ausgesuchte Eleganz' erwarten liesse. Kien, der Mitmenschen gegenüber keine Verehrung oder Hochachtung empfindet, ihren Gesellschaftskonventionen aber gehorcht,

'verbeugte sich mit tiefer Verachtung' (S. 147). In anderer Weise verbeugt sich Fischerle, der so klein ist, dass er sich kaum noch verbeugen kann: 'Fischerle verbeugte sich durch einen Ruck nach oben, wie das seine Art war, und stellte sich vor' (S. 311). Konventionalisierte und bedeutungsschwache Redewendungen werden durch Einschiebsel, die wie Fremdkörper wirken, blitzartig auf ihren metaphorischen Ursprung zurückgeführt. Eine reiche und aufdringliche Patientin des Arztes Georg lässt sich nicht durch dessen Reserviertheit abwimmeln: 'Schliesslich bot sie sich seinen Arm an' (S. 355). Die Deformationen, denen Canetti die abgegriffenen Formeln des Alltags unterwirft, befreien von ihnen. Beim Leser stellt sich Vergnügen ein, wenn er in diesem Jonglieren die verblüffenden Inhalte entdeckt.

Die Katachrese wird zum positiven Stilistikum. Sprachübliche Metaphern gehen eine unübliche Verbindung ein. Fischerle fällt 'das ganze verlorengedachte Geld vom Herzen' (S. 208), Therese lebt 'von ihrem Leib in den Mund' (S. 232). Die Masse, die sich einen Raubmörder für ihre Neugier wünscht, ignoriert Fischerles Säuglingsgeschrei, denn sie 'lässt keinen Säugling für einen Raubmörder halten' (S. 291)." (41)

Für die Stilfigur des Oxymorons können auch andere Beispiele angeführt werden:

"Die Umstehenden nickten laut." (S. 18)

"'Wo ist sie?' brüllte er freundlich ... (S. 76)

"In den Sälen herrschte hässliche Ruhe." (S. 366)

Ebenso können auch die Beispiele für Zeugma erweitert werden: Kien und Pfaff gehen die Treppe hinauf;

"Kien in Hemdsärmeln, de(r) Hausbesorger in Fäusten."
(S. 76)

"Mit der Sonne vergingen nach und nach auch die Leute."
(S. 319)

Bei der Verwendung der bezüglichen rhetorischen Figuren kommt Ironie zustande, so dass hier die Erscheinung des Erzählers, der sonst kaum greifbar ist, nicht übersehen werden darf. Hier ergibt sich sogar eine wichtige Funktion des Erzählers. Durch seine Ironie kann die Diskrepanz zwischen Mensch und Mensch, Wahn und Realität verstärkt werden.

Das Werk ist durchzogen von einem Netzwerk von Symbolen und Leitmotiven, die wengleich Ausgeburten des Chaos selbst, auf dessen Grund verweisen.

Zu den tragenden Symbolschichten des Romans gehört - neben dem Brandmotiv - vor allem das Wortfeld von "Blendung" und "Blindheit", mit dem das Thema und im besonderen die Sichtweise der Hauptfigur charakterisiert wird. Den symbolischen Antithesen wie Stein und Holz, Wasser und Feuer ordnen sich Zahlen und geometrische Figuren zu, so etwa die gerade oder gekrümmte Linie, ferner bestimmte Körperformen, das Kleine oder Riesige, und eine ganze Reihe von Tierzeichen wie Hund, Tiger, Affe, Schwein, Spinne und andere. Die symbolischen Farben Blau und Rot sind zugleich leitmotivisch. Mit der Farbe Blau assoziiert der Buchgelehrte Kien das in der Frau verkörperte Gegenprinzip zur reinen Geistigkeit - das Körperliche, Fleischliche, Sexuelle; die Farbe Rot verweist dagegen auf den Bibliotheksbrand, in dem auch Kien Feuer fängt.

Die Leitmotive, die aus Phrasen, Dingen und Farben bestehen, festigen technisch den Aufbau des Romans (42). Die leitmotivischen Dinge Faust und Rock ziehen sich durch den ganzen Roman und vertiefen den Eindruck des Grotesken. Die Faust ist für Kien Pfaff. "Eine Faust soll nicht so viel reden, sonst merkt man, dass sie nichts zu sagen hat." (S. 98), denkt Kien über den Hausbesorger. Der Rock hingegen ist für ihn mit Therese identisch. Die Personen im Roman sind im Grunde alle ergänzungsbedürftig. Sie erscheinen nicht mehr als ganzheitliche Gestalt, sondern als Kopf, als Rock, als Buckel oder als eine Faust,

was die beängstigende Spezialisierung des Menschen, die die Verzerrung des Menschlichen mit sich bringt, grotesk widerspiegelt.

Fast zuviel Chaotisches geschieht in der "Blendung", die aber als Ganzes kein Chaos ist. Denn Canetti verfällt nie in das künstlerische Missverständnis, Chaos mit chaotischen Mitteln auszudrücken; seine Sprache ist durchgehend klar, präzise, korrekt und unkompliziert. Dem Autor der "Blendung" ist es gelungen, die neue Wirklichkeit mit ihren sämtlichen Symptomen darzustellen und einen neuen Realismus des Romans zu erschaffen.



SCHLUSS

Elias Canetti ist ein moderner Klassiker, dessen Klassizität sich an die analytische, ethisch-wissenschaftliche Tradition der österreichischen Erzählkunst anlehnt. Sein einziger Roman "Die Blendung", der ihm einen Platz unter den Klassikern der Weltliteratur einräumte, bildet, rezeptionsgeschichtlich gesehen, einen Sonderfall innerhalb der deutschsprachigen Literatur. Denn dieses Buch erschien bereits im Jahre 1936, erfuhr aber erst nach seiner Neuauflage 1963 jene Beachtung, die seiner Bedeutung entspricht. Es ist ein Werk, das Kritiker nicht zu Unrecht neben die Prosa Robert Musils und Franz Kafkas, James Joyces und Samuel Becketts gerückt haben.

In ihm wird ein Pandämonium der Beziehungslosigkeit, der Börsartigkeit, der Kommunikationslosigkeit entfaltet, in dem Verkehrsformen eines Kleinbürgertums zum Ausdruck kommen, das nur wenig später seine Disposition für den Faschismus auslebte. Der Sinologe Peter Kien, der weltabgeschlossen mit seiner umfangreichen Bibliothek lebt, lässt sich durch einen Trick seiner Haushälterin zur Heirat verleiten. Von diesem Zeitpunkt an treibt Kien in einer Art Odyssee von einer Monstrosität der bürgerlichen Welt zur anderen, bis er schliesslich mit seinen Büchern sich selber verbrennt.

Peter Kien verkörpert den reinen, verblendeten Intellekt, der sich selbst genügt, die Welt, die ihn umgibt, ausschliesst und deshalb an ihr zugrunde geht. Kien ist insofern Intellektueller, als er ein "geistig Tätiger" ist, eine Person, deren Lebenssphäre besonders stark von Reflexion und theoretischer Erörterung geprägt ist. Im engeren und heute bedeutsamen Sinn ist der Intellektuelle eine Person, deren Denken sich vor allem auf Hintergründe und Tendenzen der gesellschaftlichen Entwicklung richtet,

die sich mit humanistischen und sozialkritischen Leitideen literarisch und gesellschaftspolitisch engagiert. Kien kann diesen Anforderungen keineswegs gerecht werden. Er hat sein Leben einem entlegenen Fach gewidmet, das die Vergangenheit, jenes Reich der Toten, in einer einzigen Aussage fossilisierten Sprache, im Visier hat. Sein Erkenntnisinteresse zielt nicht daraufhin, hergebrachte Denkweisen zu erweitern, bestehende Ordnungen zu transzendieren, sondern verderbte Texte wiederherzustellen und verlorene Ordnungen wiederzufinden. Die Bewahrung des Vergangenen, des tradierten Kulturguts, ist für ihn existenzielle Notwendigkeit; ebenso die Ausklammerung des Gegenwärtigen, des sinnlich Wahrnehmbaren, weil es den reinen Geist zu irritieren droht. Aus mangelnder Bereitschaft zur Apperzeption werden die Sinnesreize so weit wie möglich aus seinem Alltag verbannt. Das andere Geschlecht, in dem er das Gegenprinzip zur reinen Geistigkeit, das Körperliche, Fleischliche und Sexuelle verkörpert sieht, wird ignoriert.

Die Weltanschauung des Gelehrten im Roman beruht auf prinzipieller Menschenverachtung. Die Absonderung von der Masse ist für ihn der Weg, der Wahrheit näherzukommen, die er mit der Wissenschaft identisch hält. Nicht durch Erkenntnis, sondern durch Übersehen der Realität glaubt er, seinen "Dienst an der Wahrheit" leisten zu können. Krampfhaft um die Wahrung seiner Einheit bemüht, setzt er sich hartnäckig der Verwandlung wider. Seines ist ein Verteidigungskampf, die abnorme Verteidigung des Ichs gegen alles, was seinen Bestand bedroht. Im unermüdlichen Kampf, ganz Kopf zu werden, die Wirklichkeit, jene plötzlich in seinen Kopf eingebrochene Welt, auszulöschen, bricht Kiens Lebensform zusammen. Die erbitterte Verteidigung führt zum Tod. Erich Fried deutet den Roman:

"Es ist die Allegorie vom Frieden des Elfenbeinturms, der durch den Einbruch der Bestie und des Rohlings,

des kruden Instinkts und der brutalen Gewalt zerschlagen wird." (1)

Dem Chaos der Romanwelt wird die Kälte der Erzählhaltung auf überraschende Weise gerecht. Canetti erzählt mit äusserster Distanz und klinischer Genauigkeit, er lädt den Leser zur Beobachtung ein, nicht zu innerer Anteilnahme. Auf diese Weise gelingt Canetti erzählerisch die Bändigung des grotesken Panoramas, von dem sein Roman handelt.

Aus unserem Versuch, die Figur des Intellektuellen im Roman darzustellen, ergab sich, dass er ein Extrem ist. Deshalb halten wir es für angebracht, die autobiographischen und historischen Hintergründe seiner Fiktion aufzudecken.

"Die Blendung" hat ihre Wurzeln im privaten Erfahrungsbereich Canettis. So wird schon auf den ersten Seiten der "Geretteten Zunge" auf Themen wie Masse, Befehl, Tod, Verwandlung angespielt, die als Konstanten von Canettis Denken auch in den Roman eingegangen sind. Der bibliomane Professor aus dem Roman hat unübersehbare Gemeinsamkeiten mit dem Gymnasiasten Elias Canetti, wie ihn "Die gerettete Zunge" beschreibt. Der lesehungrige Schüler lebt in den Zürcher Jahren abgesperrt von der Welt im Glauben, es genüge, aus den Büchern eine Vorstellung von ihr zu haben. Wie Kien verachtet er damals Geld und die Arbeit, durch die man es verdient. (2)

Die Mutter, die die Entwicklung des Sohnes zum Vielleser und parallel dazu seine Distanz zur Realität voller Besorgnis beobachtet, beschliesst, ihn in die Inflation nach Deutschland zu bringen und auf diese Weise ihm die Augen für die Welt zu öffnen.

"Die Vertreibung aus dem Paradies" (3), der Umzug von Zürich nach Frankfurt im Jahre 1921, bringt den Verlust einer heilen Welt mit sich, die durch die Geborgenheit in den Büchern eingerichtet wurde. Hier wird der

weltfremde Gymnasiast mit der Realität eines verlorenen Krieges konfrontiert und erfährt Dinge, die er im "Paradies" nicht kannte.

"Die Fackel im Ohr" erzählt, worin diese Erfahrungen bestehen. Das Deutschland der Jahre nach dem Ersten Weltkrieg zeigt sich dem Sechszehnjährigen in erbarmungsloser Härte. Er erlebt die Ermordung Rathenaus, sieht Hunger und Ohnmacht, hört erschütternde Berichte von Kriegsinvaliden aus den Tagen der Front. Hier stösst er auf das Phänomen der Masse, dem er wenige Jahre später, als kaum Zwanzigjähriger, sein Leben zu widmen beschliesst. Dem Verlust des "Paradieses", der Zürcher Bücherwelt, verdankt der junge Canetti seine Identitätsfindung. In der "Geretteten Zunge" bemerkt er:

"Es ist wahr, dass ich, wie der früheste Mensch, durch die Vertreibung aus dem Paradies erst entstand." (4)

Am Beginn seiner intellektuellen Selbstfindung kommt Canetti zu der Erkenntnis, dass Wirklichkeit nicht über Lektüre vermittelt wird. Der Roman "Die Blendung" hat genau diesen Problemkreis zum Thema. Sein Protagonist scheitert in der Konfrontation mit der Realität. Der Autor hat mit der Figur des weltfremden Intellektuellen ein Schicksal durchgespielt, das sein eigenes hätte werden können, wenn er nicht daran gehindert wäre.

Die Wahnwelt des Büchermenschen spiegelt nicht nur das Chaos der Frankfurter Jahre wider, sondern auch die Unruhe der folgenden Jahre, die Canetti in Wien verbringt. "Die Blendung" wurde aus dem Schlüsselerlebnis dieser Jahre geboren - dem Brand des Wiener Justizpalastes.

Gerald Stieg verweist auf die literarischen Auswirkungen dieses Ereignisses:

"Der 15. Juli hat zahllose literarische Spuren hinterlassen: sie reichen vom ungeschickten Gedicht über den 'Blutigen Freitag', das der damals sechs-

jährige Erich Fried verfasst hat, über die politische Propagandaliteratur der Henz und Roderich Müller-Guttenbrunn bis zu den grossen literarischen Zeugnissen des Ereignisses, Karl Kraus' Polemiken ('Der Hort der Republik', 'Blut und Schmutz' und dem Drama 'Die Unüberwindlichen') und Elias Canettis Roman 'Die Blendung', den er selbst als 'Frucht des Feuers' betrachtet." (5)

Die vom 15. Juli provozierte Literatur ist von einem Motiv besessen: dem Haus, das die Menschen gegen die Masse abgrenzt. Es spiegelt sich darin die panische Angst vor der Masse.

Gerald Stieg kommentiert ferner wie folgt:

"Die globale Kriminalisierung der Juli-Demonstranten durch Seipel und die bürgerliche Presse hat ihr literarisches Pendant in der Wahl der Perspektive der Erzähler Doderer, Henz, Roderich Müller-Guttenbrunn. Es wird ausschliesslich vom Haus aus erzählt, vom innen gegen das Draussen, oder von oben herab gegen die 'Welt da unten'." (6)

Während diese Schriftsteller die Masse nur als das Fremdeste, Unheimlichste und Bedrohlichste kannten, hatte Canetti sich mit der demonstrierenden Masse solidarisiert. In der "Fackel im Ohr" berichtet Canetti, wie er an jenem Tag zu einem Teil der Masse wurde, vollkommen in ihr aufging und nicht den leisesten Widerstand gegen das von ihr Unternommene spürte. (7)

Canettis "Blendung" enthält sich der "manichäische" Erzählhaltung der genannten Schriftsteller (8). Das Haus selbst ist der Ort dieses Widerspruchs: Peter Kien hält im obersten Stockwerk Wortgottesdienst; unten im Keller feiert Benedikt Pfaff Faustgottesdienst. Die beiden sind nicht voneinander getrennt, sie bedingen einander. Beide feiern die Unmenschlichkeit, der eine die der reinen Wissenschaft, der andere die der reinen Macht. Die kriminelle

Gewalt der Masse "da unten" ist also im Haus und nicht draussen.

Der Brand des Hauses wird konsequenterweise nicht von draussen angestiftet, sondern von innen, von dem Gelehrten selbst, der sich von Anfang bis Ende an den absurdesten Feuerwehrstrategien versucht. Die Kultur begeht Selbstmord.

Hier öffnet sich eine historische Dimension der "Blendung". Der traditionalistische Gelehrte, der die grundsätzliche Neuartigkeit der aktuellen Geschehnisse nicht fassen konnte, war in der Entstehungszeit des Romans kein Einzelschicksal, sondern ein Typus. Dass mit dem Ende des Ersten Weltkriegs ein Zeitalter zu Ende gegangen war, dessen Erkenntnismöglichkeiten dem kommenden Zeitalter nicht mehr entsprachen, wurde damals nur von einer kleinen Minderheit der Intellektuellen wahrgenommen. Die Intelligenz hatte abgedankt, hatte sich in ihre Bibliotheken zurückgezogen, beschäftigte sich verdrossen und verbissen mit alten Texten, mit Buchstaben und Satzzeichen. Die Blindheit gegenüber den politischen Gefahrensignalen, die Verweigerung der Einsicht in die neue Realität muss aus heutiger Perspektive sozusagen als die intellektuelle Zeitkrankheit der ausgehenden zwanziger Jahre diagnostiziert werden.

Kien steht, wie Karl Markus Michel unterstreicht, "paradigmatisch für die weltlos gewordene Intelligenz unseres Jahrhunderts, für ihre Kapitulation vor der politischen Wirklichkeit". (9)

Nach Bernd Witte stellt der Roman das Verfallen der weltlosen Intelligenz nicht nur dar, sondern er "deckt zugleich seine Gründe in der gesellschaftlichen Isolation der Intelligenz auf" (10). In diesem Sinne sieht er den Roman als "Beitrag zu der von Benjamin, Brecht und anderen 'linken' Schriftstellern geführten Diskussion über die mögliche Funktion des Intellektuellen in der krisenhaften Gesellschaft des heraufziehenden Faschismus".(11)

Elias Canetti hat die Symptome einer Epoche mit grösserer Scharfsicht als die meisten seiner Zeitgenossen aufgenommen und zu einem Meisterstück verdichtet. Indem er zugleich die Symptome der kommenden Zeit, das Grauen des Faschismus, vorausgesagt hat, hat er seine Identität als den Dichter bewiesen, wie er ihn in einer Aufzeichnung von 1942 definiert:

"Der Dichter ist wohl der Mensch, der, was früher war, spürt, um, was sein wird, vorauszusagen ..."(12)

Es ist bedauerlich, dass Canetti durch die Arbeit an seinen Dramen und an "Masse und Macht" an der Fortsetzung der ursprünglich als "Comédie Humaine an Irren" konzipierten Romanreihe gehindert wurde. Freilich ist auch sein wissenschaftliches Werk ebenso Literatur und Wissenschaft. Um die primären Verblendungszusammenhänge aufzukündigen und dadurch die moralische Würde des intelligiblen Ichs gewissermassen wiederherzustellen, fühlt sich Canetti in allen seinen Erkenntnisenergien von der Welt gefordert. Manfred Durzak bemerkt:

"Canetti hat ständig mit ganzem Einsatz geschrieben, mit ganzem Einsatz gedacht. (...) Seine Einzigartigkeit liegt auch in dieser erstrebten Identität von Schriftsteller, Denker und Mensch." (13)

Die erstrebte Einheit im Werk erhebt Canetti zum repräsentativen Dichter unserer Zeit. "Nur wenn man dieses Werk als Einheit begreift", stellt Herbert Zand fest, "wird Canettis Modernität ganz einsehbar, sein hoher Rang in der internationalen Literatur bereiflich, aber auch die seltene Reinheit, in der sich bei ihm Wollen und Werk verbinden." (14)

ANMERKUNGEN

ANMERKUNGEN ZUR EINLEITUNG

- (1) vgl. Hilde Spiel (Hrsg.): Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Die zeitgenössische Literatur Österreichs. München 1976. S. 92.
- (2) vgl. Manfred Durzak: Elias Canetti. In: Benno von Wiese (Hrsg.): Deutsche Dichter der Gegenwart. Ihr Leben und Werk. Berlin 1973. S. 195
- (3) Elias Canetti: Unsichtbarer Kristall. In: Literatur und Kritik 22. 1968. S. 67.
- (4) vgl. Die zeitgenössische Literatur Österreichs. S.241.
- (5) vgl. Manfred Durzak: a.a.O. S. 195
- (6) ebd.
- (7) Übersetzungen unter dem Titel:
"Auto da Fé". London: J. Cape. 1946; "The Tower of Babel". New York: A. Knopf. 1947; "La Tour de Babel". Grenoble/Paris: B. Arthaud. 1949.
- (8) vgl. Dieter Dissinger: Erster Versuch einer Rezeptionsgeschichte Canettis am Beispiel seiner Werke "Die Blendung" und "Masse und Macht". In: Herbert G. Göpfert (Hrsg.): Canetti lesen. Erfahrungen mit seinen Büchern. München, Wien 1975. S. 97.
- (9) Claudio Magris: Das geblendete Ich. Das Bild des Menschen in Elias Canetti. In: Colloquia Germanica. 1974. S. 345f.
- (10) ebd. S. 345.
- (11) ebd.
- (12) Manfred Moser: Zu Canettis "Blendung". In: Literatur und Kritik 50. 1970. S. 591.
- (13) Herbert Zand: Stimmen unsere Maßstäbe noch? Versuch über Elias Canetti. In: Literatur und Kritik 21. 1968. S. 35f.
- (14) ebd.
- (15) Joachim Schickel: Aspekte der Masse, Elemente der

Macht. Versuch über Elias Canetti. In: Text und Kritik 28. 1970. S. 9.

- (16) vgl. Dieter Dissinger: a.a.O. S. 91.
- (17) veröffentlicht in: Canetti lesen. S. 122-123.
- (18) Peter von Haselberg: Ein Roman-Experiment. In: Sprache im technischen Zeitalter 95. 1985. S. 213.
- (19) ebd. S. 214.
- (20) vgl. Siegfried Lenz: Kopflös in die Unterwelt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 16.6.1981.
- (21) ebd.
- (22) Günther Busch: Der Roman des grossen Erschreckens, "Die Blendung". In: Canetti lesen. S. 31.
- (23) Manfred Moser: a.a.O. S. 609.

ANMERKUNGEN ZUM ERSTEN TEIL

- (1) vgl. Manfred Durzak: Elias Canetti. In: Benno von Wiese (Hrsg.): Deutsche Dichter der Gegenwart. Ihr Leben und Werk. Berlin 1973. S. 197.
- (2) vgl. Elias Canetti: Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend. München 1977. S. 38.
- (3) vgl. Martin Bollacher: Elias Canetti: Die Blendung (1935/36). In: Paul Michael Lützeler (Hrsg.): Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts. Neue Interpretationen. Königstein 1983. S. 240.
- (4) Elias Canetti: Die gerettete Zunge. S. 11
- (5) Dieter Dissinger: Vereinzelt und Massenwahn. Elias Canettis Roman "Die Blendung". Bonn 1971. S. 2
- (6) Elias Canetti: Die gerettete Zunge. S. 129.
- (7) zit. in: Dieter Dissinger: a.a.O. S. 3
- (8) Elias Canetti: Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931. München 1980. S. 69.
- (9) Upton Sinclair: Leidweg der Liebe. Berlin (Malik) 1930.
" " : Das Geld schreibt. " " "
" " : Alkohol. " " 1932.

- (10) Elias Canetti: Aufzeichnungen 1942-1948. München 1965. S. 7 (Vorbemerkung).
- (11) Elias Canetti: Die gerettete Zunge (1977); Die Fackel im Ohr (1980); Das Augenspiel (1985).
- (12) Alfred Doppler: Der Hüter der Verwandlungen. Canettis Bestimmung des Dichters. In: Lesezirkel 12. 1985. S. 11.
- (13) vgl. Hilde Spiel (Hrsg.): Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Die zeitgenössische Literatur Österreichs. München 1976. S. 23.
- (14) ebd. S. 35.
- (15) Alfred Doppler: a.a.O. S. 11.
- (16) Dieter Dissinger: Erster Versuch einer Rezeptionsgeschichte Canettis am Beispiel seiner Werke "Die Blendung" und "Masse und Macht". In: Herbert G. Göpfert (Hrsg.): Canetti lesen. Erfahrungen mit seinen Büchern. München, Wien 1975. S. 91.
- (17) erschienen in: Canetti lesen. S. 124-135.
- (18) ebd. S. 131.
- (19) Martin Bollacher: a.a.O. S. 239.
- (20) Elias Canetti: Das erste Buch: Die Blendung. In: Canetti lesen. S. 131.
- (21) ebd. S. 132.
- (22) vgl. Elias Canetti: Die Fackel im Ohr. S. 354.

ANMERKUNGEN ZUM ZWEITEN TEIL

- (1) Elias Canetti: Die Blendung. Hier zit. Frankfurt a.M. (Fischer) 1981.
- (2) Claudio Magris: Das geblendete Ich. Das Bild des Menschen in Elias Canetti. In: Colloquia Germanica. 1974. S. 356.
- (3) Elias Canetti: Masse und Macht. 3. Aufl. Hamburg 1973. S. 338.
- (4) ebd. S. 235.

- (5) Karl Markus Michel: Der Intellektuelle und die Masse. Zu zwei Büchern von Elias Canetti. In: Neue Rundschau 75. 1964. S. 310.
- (6) Claudio Magris: a.a.O. S. 352.
- (7) Elias Canetti: Masse und Macht. S. 84.
- (8) Dieter Dissinger: Vereinzeln und Massenwahn. Elias Canettis Roman "Die Blendung". Bonn 1971. S. 160.
- (9) Claudio Magris: a.a.O. S. 373.
- (10) ebd.

ANMERKUNGEN ZUM DRITTEN TEIL

- (1) Elias Canetti: Das Gewissen der Worte. Essays. Frankfurt a.M. 1981. S. 283.
- (2) ebd. S. 281.
- (3) ebd. S. 286.
- (4) ebd. S. 11.
- (5) ebd. S. 12f.
- (6) ebd. S. 14.
- (7) ebd.
- (8) ebd. S. 15.
- (9) ebd. S. 16.
- (10) ebd. S. 72.
- (11) ebd.
- (12) ebd. S. 74.
- (13) ebd. S. 75.
- (14) ebd. S. 76.
- (15) ebd. S. 77.
- (16) Elias Canetti: Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972. München 1973. S. 25.
- (17) vgl. Franz K. Stanzel: Typische Formen des Romans. 10., durchges. Aufl. mit einem Nachw. Göttingen 1981. S. 50.
- (18) Dieter Dissinger: Vereinzeln und Massenwahn. Elias Canettis Roman "Die Blendung". Bonn 1971. S. 70.
- (19) ebd.

- (20) Franz K. Stanzel: Typische Formen des Romans. S. 17.
- (21) vgl. Franz K. Stanzel: Theorie des Erzählens. 2., verb. Aufl. Göttingen 1982. S. 150.
- (22) Elias Canetti: Das Gewissen der Worte. S. 48.
- (23) ebd.
- (24) Babylonischer Turm: ein Gebäude, das nach Mose 11 bis in den Himmel reichen sollte. Doch verhinderte Jahwe seine Vollendung, verwirrte die Sprache seiner Erbauer und zerstreute sie in alle Lande (daher sprichwörtlich: Babylonische Verwirrung).
- (25) Ludwig Wittgenstein: Tractatus Logico Philosophicus. türk. Ausg. mit dt. Orig. Istanbul 1985. S. 126.
- (26) Alfred Doppler: Sprache Kommunikation- oder Herrschaftsinstrument? In: Walter Weiss und Eduard Beutner (Hrsg.): Literatur und Sprache im Österreich der Zwischenkriegszeit. Polnisch-österreichisches Germanisten-Symposion. Salzburg 1983. S. 78.
- (27) Dieter Dissinger: a.a.O. S. 204.
- (28) vgl. Eberhard Lämmert: Bauformen des Erzählens. 7., unveränd. Aufl. Stuttgart 1980. S. 87.
- (29) vgl. Franz K. Stanzel: Theorie des Erzählens. S. 243.
- (30) Manfred Moser: Zu Canettis "Blendung". In: Literatur und Kritik 50. 1970. S. 597.
- (31) vgl. Eberhard Lämmert: a.a.O. S. 236.
- (32) vgl. Franz K. Stanzel: Theorie des Erzählens. S. 243.
- (33) Eberhard Lämmert: a.a.O. S. 235.
- (34) vgl. Eberhard Lämmert: a.a.O. S. 236.
- (35) vgl. Franz K. Stanzel: Theorie des Erzählens. S. 248.
- (36) Manfred Moser: a.a.O. S. 598.
- (37) ebd. S. 599.
- (38) Eberhard Lämmert: a.a.O. S. 235.
- (39) Wolfgang Kayser: Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. 18. Aufl. Bern, München 1978. S. 111.
- (40) zit. in: Mechthild Curtius: Das Groteske als Kritik. In: Literatur und Kritik 65. 1972. S. 304.

- (41) zit. in: Mechthild Curtius: Das Groteske als Kritik.
In: Literatur und Kritik 65. 1972. S. 305ff.
- (42) vgl. Wolfgang Kayser: a.a.O. S. 71.

ANMERKUNGEN ZUM SCHLUSS

- (1) zit. in: Roland Heger: Der österreichische Roman des
20. Jahrhunderts. Bd 1. Wien 1971. S. 86.
- (2) vgl. Elias Canetti: Die gerettete Zunge. Geschichte
einer Jugend. München 1977. S. 366.
- (3) ebd. S. 375.
- (4) ebd.
- (5) Gerald Stieg: Der 15. Juli 1927. In: Lesezirkel 12.
1985. S. 9.
- (6) ebd.
- (7) vgl. Elias Canetti: Die Fackel im Ohr. Lebensgeschich-
te 1921-1931. München 1980. S. 275.
- (8) Gerald Stieg: a.a.O.
- (9) Karl Markus Michel: Der Intellektuelle und die Masse.
Zu zwei Büchern von Elias Canetti. In: Neue Rundschau
75. 1964. S. 310.
- (10) Bernd Witte: Elias Canetti. In: Heinz Ludwig Arnold
(Hrsg.): Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Ge-
genwartsliteratur. Bd 2. München 1978. S. 5.
- (11) ebd.
- (12) Elias Canetti: Die Provinz des Menschen. Aufzeichnun-
gen 1942-1972. München 1973. S. 21.
- (13) Manfred Durzak: Die Wiederentdeckung der Einzelgänger.
Zu einigen "Vaterfiguren" der deutschen Gegenwartslit-
teratur. In: Manfred Durzak (Hrsg.): Deutsche Gegen-
wartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Ent-
wicklungen. Stuttgart 1981. S. 402.
- (14) Herbert Zand: Stimmen unsere Maßstäbe noch? Versuch
über Elias Canetti. In: Literatur und Kritik 21.
1968. S. 37.

LITERATURVERZEICHNIS

PRIMAERLITERATUR

I SELBSTAENDIGE VERÖFFENTLICHUNGEN

1. CANETTI, Elias : Aufzeichnungen. 1942-1948. München 1965.
2. " " : Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937. Frankfurt a.M. 1988.
3. " " : Die Blendung. Roman. Frankfurt a.M. 1981.
4. " " : Dramen (Hochzeit; Komödie der Eitelkeit; Die Befristeten). München 1971.
5. " " : Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931. München 1980.
6. " " : Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend. München 1977.
7. " " : Das Gewissen der Worte. Essays. Frankfurt a.M. 1981.
8. " " : Masse und Macht. 3. Aufl. Hamburg 1973.
9. " " : Der Ohrenzeuge. Fünfzig Charaktere. München 1977.
10. " " : Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972. München 1973.

II UNSELBSTAENDIGE VERÖFFENTLICHUNGEN

1. CANETTI, Elias : Das erste Buch: Die Blendung. In: Herbert G. Göpfert (Hrsg.): Canetti lesen. Erfahrungen mit seinen Büchern. München, Wien 1975.
2. " " : Unsichtbarer Kristall. Aus der Rede anlässlich der Verleihung des Grossen Österreichischen Staats-

preises am 25. Januar 1968. In:
Literatur und Kritik 22. 1968.
S. 65-67.

SEKUNDAERLITERATUR

1. BOLLACHER, Martin : Elias Canetti: Die Blendung (1935/
36). In: Paul Michael Lützeler
(Hrsg.): Deutsche Romane des 20.
Jahrhunderts. Neue Interpretati-
tionen. Königstein 1983. S. 237-254.
2. BUSCH, Günther : Der Roman des grossen Erschreckens,
"Die Blendung". In: Herbert G. Göp-
fert (Hrsg.): Canetti lesen. Erfah-
rungen mit seinen Büchern. München,
Wien 1975. S. 31-34.
3. CURTIUS, Mechthild : Das Groteske als Kritik. In: Lite-
ratur und Kritik 65. 1972. S. 294-
311.
4. DISSINGER, Dieter : Erster Versuch einer Rezeptionsge-
schichte Canettis am Beispiel sei-
ner Werke "Die Blendung" und "Mas-
se und Macht". In: Canetti lesen.
Erfahrungen mit seinen Büchern.
München, Wien 1975. S. 90-105.
5. " " : Vereinzelung und Massenwahn. Elias
Canettis Roman "Die Blendung".
Bonn 1971.
6. DOPPLER, Alfred : Der Hüter der Verwandlungen. Ca-
nettis Bestimmung des Dichters.
In: Lesezirkel 12. 1985. S. 10-11.
7. " " : Sprache: Kommunikation- oder Herr-
schaftsinstrument? In: Literatur
und Sprache im Österreich der Zwi-
schenkriegszeit. Polnisch-öster-
reichisches Germanisten-Symposion.
Salzburg 1983. S. 77-86.

8. DURZAK, Manfred : Elias Canetti. In: Benno von Wiese (Hrsg.): Deutsche Dichter der Gegenwart. Ihr Leben und Werk. Berlin 1973. S. 195-209.
9. " " : Die Wiederentdeckung der Einzelgänger. Zu einigen "Vaterfiguren" der deutschen Gegenwartsliteratur. In: Manfred Durzak (Hrsg.): Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen. Stuttgart 1981. S. 374-403.
10. HASELBERG, Peter von : Ein Roman-Experiment. In: Sprache im technischen Zeitalter 95. 1985. S. 213-215.
11. HEGER, Roland : Der österreichische Roman des 20. Jahrhunderts. Bd 1. Wien 1971.
12. KAYSER, Wolfgang : Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. 18. Aufl. Bern, München 1978.
13. LAEMMERT, Eberhard : Bauformen des Erzählens. 7., unveränd. Aufl. Stuttgart 1980.
14. LENZ, Siegfried : Kopflos in die Unterwelt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 16.6.1981.
15. MAGRIS, Claudio : Das geblendete Ich. Das Bild des Menschen in Elias Canetti. In: Colloquia Germanica. 1974. S. 344-375.
16. MANN, Thomas : Brief an Elias Canetti. In: Herbert G. Göpfert (Hrsg.): Canetti lesen. Erfahrungen mit seinen Büchern. München, Wien 1975. S. 122-123.

17. MICHEL, Karl Markus : Der Intellektuelle und die Masse. Zu zwei Büchern von Elias Canetti. In: Neue Rundschau 75. 1964. S. 308-316.
18. MOSER, Manfred : Zu Canettis "Blendung". In: Literatur und Kritik 50. 1970. S. 591-609.
19. SCHICKEL, Joachim : Aspekte der Masse, Elemente der Macht. Versuch über Elias Canetti. In: Text und Kritik 28. 1970. S. 9-23.
20. SPIEL, Hilde : Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Die zeitgenössische Literatur Österreichs. München 1976.
21. STANZEL, Franz K. : Theorie des Erzählens. 2., verb. Aufl. Göttingen 1982.
22. " " : Typische Formen des Romans. 10., durchges. Aufl. mit einem Nachw. Göttingen 1981.
23. STIEG, Gerald : Der 15. Juli 1927. In: Lesezirkel 12. 1985. S. 8-10.
24. WITTE, Bernd : Elias Canetti. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd 2. München 1978. S. 1-16.
25. WITTGENSTEIN, Ludwig : Tractatus Logico Philosophicus. türk. Ausg. mit dt. Orig. Istanbul 1985.
26. ZAND, Herbert : Stimmen unsere Maßstäbe noch? Versuch über Elias Canetti. In: Literatur und Kritik 21. 1968. S. 33-37.

ÖZET

Çalışmamızda modern yazarlardan 1981 Nobel Edebiyat Ödülü sahibi Avusturyalı yazar Elias Canetti'nin "Die Blendung" (Körleşme) adlı romanında "Die Figur des Intellektuellen" (Aydın Figürü) konusunu incelemeye çalıştık.

Birinci bölümde yazarın edebi kişiliği, içinde yaşadığı devrin ve özellikle romanın esin kaynağını oluşturması bakımından yirmili ve otuzlu yılların Avusturya'sının tarihi özellikleri araştırıldı; yazarın başlıca eserleri tanıtılarak, romanın bunlar arasındaki yeri saptandı.

İkinci bölümde romandaki aydın figürünü temsil eden sinolog Peter Kien'in bilim adamı kişiliği, gerçeklik olgusuna yaklaşımı, romanın diğer kişileri ile olan ilişkileri ve yaşamının nasıl son bulduğu üzerinde durularak, romandaki aydınının tipi ve yaşam biçimi açıklığa kavuşturulmaya çalışıldı.

Üçüncü bölümde roman anlatım yönünden ele alındı. Yazarın özgün roman anlayışına yer verilerek, eserin zengin anlatım özellikleri incelendi.

Sonuç olarak, Elias Canetti'nin romanında sergilediği aydın tipinin alışılmışın dışında bir kişiliğe ve davranışlara sahip biri olduğu gerçeği irdelendi ve bu karakterde karşımıza çıkmasının ardında yatan kişisel ve toplumsal nedenler ortaya kondu.

ÖZGEÇMİŞ

6.6.1962'de Bulgaristan'ın Razgrad şehrinde doğdum. İlk ve orta okulu, lise birinci sınıfı orada bitirdim. 1978'de Türkiye'ye göç ederek, orta öğrenimime İzmir Karşıyaka Kız Lisesi'nde devam ettim. 1980 yılında Buca Eğitim Fakültesi Alman Dili Eğitimi Bölümü'ne girdim. Buradan 1985'de mezun olduktan sonra 1986 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi'nde Almanca okutmanı olarak çalışmaya başladım.

Halen bu kurumda görevimi sürdürmekteyim.

12
MİLLÎ EĞİTİM BAKANLIĞI
Nispetiye/Beşiktaş/İstanbul