

Universität Sarajevo
Philosophische Fakultät Sarajevo
Abteilung für Germanistik

MASTERARBEIT
Aspekte des Grotesken bei Elias Canetti
Aspekti grotesknog kod Eliasa Canettija
ZAVRŠNI MASTER RAD

Studentin:
Nejra Rustemović
3022/2018

Betreuer:
Doz. Dr. Naser Šečerović

Sarajevo, Juli 2021

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
2. Theoretischer Hintergrund: Das Groteske	6
2.1. Zum Begriff des Grotesken	7
2.2. Entwicklung des Begriffes	11
2.3. Das Groteske als ästhetische Kategorie	13
2.4. Vergleich der Theorien: Das Groteske bei Wolfgang Kayser und Michail Bachtin	16
2.4.1. Der groteske Leib nach Bachtin	19
2.4.2. Das Lachen	20
3. Das Groteske in der Moderne	22
5. Aspekte des Grotesken im autobiographischen Werk	28
5.1. Maler und Autoren-Einflüsse	29
5.2. Bruegel	31
5.3. Grosz	34
5.4. N. V. Gogol	35
5.5. Gottfried Keller	36
5.6. Aristophanes	37
6. Lebenssituationen	38
7. Personendarstellung	43
8. Die Blendung	47
8.1. Figuren	52
8.2. Peter Kien	53
8.3. Georges Kien	58
8.4. Therese Krumbholz	60
8.5. Siegfried Fischerle	63
9. Die Dramen: Komödie der Eitelkeit und Hochzeit	66
10. Die Befristeten	70
11. Fazit	73

1. Einleitung

“I was delighted to read about Jacqueline leaping up from her chair, please give her my love and tell her that I was at lunch (in Bavaria, the four of us, Heras mother, Hera, Johanna and me) when I suddenly heard it on the I o'clock news. I opened my mouth in amazement and let a morsel I was chewing drop on my plate, the only time this has ever happened. It must have looked like a picture of Brouwer's.”¹

So beschreibt Elias Canetti seine Reaktion als er vom Literaturnobelpreis im Jahr 1981 erfuhr. In diesem Augenblick sieht er sich selbst wie eine Figur aus einem Gemälde von Adriaen Brouwer und die Realität bekommt sofort groteske Züge.² Canettis Welt ist eine andersartige Welt. Sie ist mit grotesken Aspekten durchsetzt.

Diese Masterarbeit befasst sich mit Aspekten des Grotesken in Elias Canettis Werken. In dieser Arbeit wird versucht, eine Antwort auf die Frage zu geben, welche Aspekte des Grotesken in Canettis Werken vorhanden sind. Zu Beginn wird das Phänomen des Grotesken untersucht. Um eine für die Arbeit gültige Definition zu entwickeln, wird zuerst der theoretische Hintergrund zum Begriff des Grotesken dargestellt. Der deutsche Literaturwissenschaftler Wolfgang Kayser und der russische Philosoph und Literaturtheoretiker Michail Bachtin waren zwei wesentliche Autoren, die sich der Untersuchung des Grotesken widmeten. Basis der Überlegungen werden ihre Ansätze über das Groteske sein. Diese werden verglichen und ergänzt, damit das Wesen des Grotesken genauer und vollständiger eingeführt werden kann. Zusätzlich werden auch andere geltende und relevante Definitionen in Betracht gezogen, um die verschiedenen Aspekte dieses Phänomens zu erfassen.

Um das Groteske in Canettis Werken zu identifizieren, muss zuerst das Wort begrifflich abgegrenzt werden. Im ersten Kapitel wird sowohl der Begriffsumfang als auch der Bedeutungshintergrund des Grotesken erörtert. Dem folgt eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Grotesken als ästhetischer Kategorie. Dieser Teil bietet eine genauere Behandlung der Merkmale und Aspekte des Grotesken und ist daher sehr wichtig für die weitere Analyse. Darauf aufbauend, wird im dritten Kapitel das Groteske in der Moderne analysiert. Nach der Darstellung der theoretischen Grundlagen wird der Fokus auf

¹ Hanuschek, Sven / Wachinger, Kristian (Hrsg.): Ich erwartete von Ihnen viel. Briefe 1932-1994. München: Carl Hanser Verlag. 2018. S. 653.

² <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article181635282>

das Werk von Elias Canetti gerichtet. Das vierte Kapitel bietet einen einführenden Einblick in das Werk und Leben von Elias Canetti, wobei die Wurzeln des Grotesken in Canettis Werken untersucht werden. Anschließend wird zu dem analytischen Teil übergegangen.

Die Analyse gliedert sich in drei Teile. Für den ersten Teil werden zunächst die autobiographischen Schriften, *Die gerettete Zunge*, *Die Fackel im Ohr* und *Das Augenspiel*, ausgesucht. Der zweite Teil widmet sich der Untersuchung der Aspekte des Grotesken im Roman, *Die Blendung*. Im dritten Teil werden alle drei Dramen von Canetti *Die Komödie der Eitelkeit*, *Hochzeit* und *Die Befristeten* analysiert. Die auffälligsten Stellen werden aus den angegebenen Werken entnommen. Diese werden dann aufgrund der theoretischen Klärungen, die im ersten Teil vorkommen, analysiert. Im abschließenden Kapitel wird eine Zusammenfassung der durch die Analyse der Werke gewonnenen Ergebnisse erfolgen.

2. Theoretischer Hintergrund: Das Groteske

Das Wort *grotesk* wird heutzutage häufig gebraucht. So kann man hören, dass eine Situation *grotesk* ist oder dass die aktuelle Politik als eine *Groteske* bezeichnet wird. Es scheint, als ob man beim Gebrauch dieses Wortes genau wüsste, was seine Bedeutung ist. So könnte man es als etwas Absurdes, Lächerliches, Unförmiges definieren. Trotzdem bleibt diese Bestimmung sehr vage. Der deutsche Literaturwissenschaftler Wolfgang Kayser schreibt in seinem Werk *Das Groteske: Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* folgendes:

“Denn “grotesk”, so häufig wir das Wort hören und verwenden, und wir hören es immer häufiger, scheint es doch in den Kreislauf jener sich schnell abnutzenden Wörter gerissen zu sein, die eine beträchtliche Quantität emotionaler Teilnahme ausdrücken sollen, ohne die Qualität über ein vages “seltsam”, “unerhört”, “unglaublich” hinaus festlegen zu wollen -, “grotesk” ist ganz gewiß keine feste Kategorie des wissenschaftlichen Denkens.”³

So wird von Anfang an klar, dass das Groteske per se keine bestimmte Form hat. Es handelt sich um mehrere unterschiedliche Formen, in denen es zum Ausdruck kommt. Einige Formen ähneln den anderen, einige haben keine gemeinsamen Züge. Die Emotion, die unter dem Eindruck des Grotesken geweckt wird, bleibt genauso unbestimmt, wie der Begriff selbst. Von ornamentalen Gewölbemalereien bis hin zur Etablierung als ästhetische Kategorie wird das Groteske analysiert, interpretiert, dessen Herkunft und Einfluss wird erforscht. Was den deutschsprachigen Raum angeht, stammen die ersten wissenschaftliche Werke über das Groteske von Karl Friedrich Flögel und Heinrich Schneegans. Ihre Auseinandersetzungen mit dem Grotesken wie auch andere relevante Definitionen aus aktuellen Standardwerken werden im folgenden Kapitel dargestellt.

³ Kayser, Wolfgang: *Das Groteske: seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr. 2004. S. 17.

2.1. Zum Begriff des Grotesken

Die wissenschaftliche Untersuchung des Grotesken bringt ein wesentliches Problem mit sich: Es gibt keine eindeutige Definition des Grotesken, obwohl eine umfassende Recherche gezeigt hat, dass die einschlägige Literatur und Quellenlage reichlich ist. In fast allen untersuchten literaturwissenschaftlichen Schriften taucht dieses Problem auf. In dem historischen Wörterbuch *Ästhetische Grundbegriffe* wird das Problem der fehlenden Definition des Begriffes mehrfach erwähnt:

„In der Tat fehlt bis heute eine wirklich maßgebende Definition des Begriffs, was zweifelsohne auch daran liegt, daß das Groteske auf einem Prinzip aktiver Schöpfung beruht und sich nicht auf eine Formel festlegen läßt. Aus diesem Grund kommt es immer wieder zu neuen Interpretationsversuchen.“⁴

Um diese Interpretationsversuche zu verdeutlichen, seien hier einigen Autoren erwähnt, die, obwohl Werke über das Groteske schufen, keine Definitionen desselben gaben. Vor allem war es Flögel, der sich eingehend mit dem Grotesken beschäftigte. In seiner 1784 erschienenen *Geschichte der komischen Litteratur* verwendet er für das Groteske den Begriff *komische Hyperbel*, die als eine Art der Karikatur, das Burleske verstärkt und das Lächerliche sehr hoch treibt.⁵ In seinem nächsten Werk, *Geschichte des Grotesk-komischen*, wird nur „Naivkomisches“ als Beispiel des Grotesken angegeben.⁶ Nach Schneegans kann man eine Definition des Begriffes *grotesk* aus Flögels Werken nicht entnehmen.⁷ Georges R. Tamarin, der auch eine Theorie zum Grotesken schuf, untersuchte Flögels Traktat und stellte fest, dass er keine Theorie bietet, die alle Variationen des Grotesken umfasst.⁸ Obwohl Flögel mehr Fragen als Antworten aufwirft, zeugt sein Werk von dem Willen, dieses ästhetische Feld mit anderen Augen zu beobachten.⁹

⁴ Vgl. Barck, Karlheinz/Fontius, Martin (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Dekadent bis Grotesk. Band 2.* Stuttgart: J.B. Metzler. 2010. S. 887.

⁵ Vgl. Flögel, Karl Friedrich: *Geschichte der komischen Literatur.* Leipzig: Siegert. 1784. S. 90.

⁶ Vgl. Flögel, Karl Friedrich: *Geschichte des Grotesk-Komischen.* Leipzig: Verlag von Adolf Werl. 1862. S. 38.

⁷ Vgl. Schneegans, Heinrich: *Geschichte der grotesken Satire.* Straßburg: Verlag von Karl J. Trübner. 1894. S. 9.

⁸ Vgl. Tamarin, G.R.: *Teorija groteske.* Sarajevo: Svjetlost. 1962. S. 135f.

⁹ Vgl. Barck, Karlheinz/Fontius, Martin (Hrsg.) 2010: 887

Schneegans, dessen Werk *Geschichte der grotesken Satire* im Jahr 1894 veröffentlicht wurde, meinte, dass alle vorherigen Definitionen des Grotesken an Schärfe mangeln.¹⁰ Schneegans versuchte vom psychologischen Standpunkt aus, eine Theorie des Grotesken zu entwickeln. Seine induktive Verfahrensweise, den Begriff des Grotesken zu definieren, scheitert, da auch er keine präzise Begriffsbestimmung liefert. Man kann bemerken, dass aus diesen Werken keine Definition des Grotesken zu entnehmen ist. Nichtsdestotrotz sind sowohl Schneegans als auch Flögels Auffassungen beachtenswert, da sie wichtige Erkenntnisse und Interpretationsversuche liefern und zur Erläuterung des Begriffes beitragen.

Neben den Einblicken in literaturwissenschaftliche Werke sollten Definitionen des Adjektivs *grotesk* und der Substantive *die Groteske* und *das Groteske* aus Wörterbüchern und Lexikonen dargestellt werden. Vor allem ist es notwendig, eine Differenzierung zweier Begriffe vorzunehmen. Während *die Groteske* ein substantivisch gebrauchter Gattungsbegriff für die bildkünstlerische Ornamentform ist, bezeichnet *das Groteske* eine aus dem Adjektiv *grotesk* entwickelte ästhetische Kategorie.¹¹

Wenn man im *Etymologischen Wörterbuch der deutschen Sprache* von Friedrich Kluge nachschlägt, findet man folgende Definition vom Adjektiv *grotesk*, während die Substantive *die Groteske* und *das Groteske* nicht vorkommen:

“grotesk. Adj. Zu ital. grotta (S. Grotte) gehört grottesco Adj. damit werden Wandgemälde röm. Fundstätten gekennzeichnet, wie sie Goethe 1796 Benv. Cellini (Weim. Ausg. I 43, 85) schildert. Über frz. *grotesque* gelangt das Wort zu Fischart 1575 Garg. 17 “grubengrotteschiche krüg”, wird aber erst 1728 von Malereien, nach 1750 als allg. Kunstwort verwendet.”¹²

In der angeführten Definition wird der deutsche Schriftsteller Johann Fischart erwähnt. Der erste Beleg in der deutschen Sprachen, der von dem Monströsen als wichtigsten Kennzeichen der Groteske zeugt, stammt von Fischart.¹³ Schneegans widmet ihm ein ganzes Kapitel namens *Das Groteske bei Fischart*¹⁴. In diesem Kapitel erfährt man, dass die Keime

¹⁰ Vgl. Schneegans 1894: S. 14.

¹¹ Vgl. Oesterle, Günter: Zur Intermedialität des Grotesken, in: Kayser, Wolfgang: *Das Groteske: seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr. 2004. S. 9.

¹² Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin/New York: Walter de Gruyter. 1975. S. 274.

¹³ Vgl. Kayser 2004: S. 25.

¹⁴ Vgl. Schneegans 1894: S. 36.

grotesken Stils in Fischarts Prosa zu finden sind. Als Beispiel gilt das im Jahr 1572 erschienene Werk *Aller Praktik Grossmutter*. In diesem tritt ein direktes Abhängigkeitsverhältnis zu Rabelais, weil Eigenschaften seines grotesken Stils auf die Spitze getrieben werden. Schneegans meint, dass es Fischarts Verdienst ist, dass in allen Werken, die im Jahre oder nach dem Jahre 1572 erscheinen, das Groteske ungeheuer anwächst.¹⁵

Die Definition des Grotesken aus dem *Metzler-Lexikon* gibt einen Überblick über den Forschungsstand zum Begriff selbst und grenzt damit dieses große Gebiet adäquat ein. Dieser Artikel gewinnt ebenfalls an Bedeutung für diese Arbeit, weil einzelne Elemente desselben auf Canettis Werke anwendbar sind.

“Substantivierung zum Adjektiv “grotesk”: bewusst verzerrt, übersteigert, übertrieben, absonderlich, zugleich lächerlich und komisch wirkend, absurd; Gattungsbezeichnung ornamentaler und phantastischer Kunst, bes. im Dadaismus und Surrealismus, in der literar. Satire, der Dramatik und im schwarzen Humor; seit der Antike ästhetische Gestaltungskategorie in zahlreichen Künsten, theoretisch seit der Spätrenaissance und dem 18. Jh. verwendet; heute in jeder literar. Gattung, in den plastischen Künsten, der Malerei, der Musik, im Film und in den neuen Medien zu finden. Das G. bezeichnet das Lachen, welches einem im Halse stecken bleibt, den Umschlag von Komik in Grauen, das Bewusstwerden und Bewusstsein der Janusköpfigkeit von gleichzeitig vorhandener Komik und Tragik, Sublimem (Erhabene, das) und Niedrigem, Ordnung und Chaos. Das G. ist stark psychologisch und sozialkritisch akzentuiert mit breiter Wirkungsskala von Erheiterung bis Entsetzen.”¹⁶

Das Groteske stellt sich auch als Verfremdungsprinzip dar. Proportionen und Dimensionen werden durch das Zusammenspiel unterschiedlicher Teile zu neuen Einheiten.¹⁷ Die Außerkraftsetzung der anerkannten Normen wird Teil des Grotesken. Es ist ein Spiel mit jeweils mehreren “psychologisch-philosophischen Komponenten wie der Angst, dem Grauen, dem Unheimlichen, dem Phantastischen (Phantastik), dem Tragikomischen, dem Lächerlichen, dem Burlesken sowie formalen Komponenten wie Verzerrung, Entstellung und Übersteigerung der Realität, dem Übergewicht und der Autonomie von Teilen. (...)“

¹⁵ Vgl. Ebd., S. 368.

¹⁶ Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag. 2013. 284f.

¹⁷ Vgl. Ebd., S. 285.

Orientierungslosigkeit wird mit hoher Imaginationsfähigkeit sichtbar, hörbar und erlebbar gemacht. Missstände werden aufgedeckt, ungewöhnliche Lösungsansätze präsentiert.“¹⁸

Der, aus dem historischen Wörterbuch *Ästhetische Grundbegriffe* stammende aufschlussreiche Artikel, liefert eine umfassende Geschichte des Terminus *grotesk*. Er gewinnt an besonderer Bedeutung für diese Arbeit, weil er mehrere Bereiche der ästhetischen Wahrnehmung in den Mittelpunkt stellt. Hier wird nur ein Teil des Artikels zitiert, um einen einführenden Überblick über den Begriff zu verschaffen.

„*Grotesk* ist in erster Linie ein Terminus ornamentaler Malerei, die verschiedene menschliche, Tier und Pflanzenmotive ineinander verwebt und dabei keinem offensichtlichen, den Zusammenhang sichernden Prinzip zu gehorchen scheint. Diese Ornamente gehen auf antike Modelle zurück, die bei Ausgrabungen im Italien der Renaissance wiederentdeckt wurden. (...) Über diese eingeschränkte, aber relativ stabile Bedeutung hinaus wird *grotesk* erst in der Romantik zu einem genuin ästhetischen Begriff, der dann aber nahezu alle Kunstformen umfaßt: Malerei (besonders in karikaturistischen Formen), Plastik, Architektur, performative Künste von Drama bis zu Musik und Film sowie natürlich auch Literatur. So verbindet man heute mit *grotesk* gemeinhin alle Formen des künstlerischen Ausdrucks, die entweder eine als karnevalesk verkehrte Welt unter Betonung des Materiellen und Körperlichen (Michail Bachtin) darstellen oder eine Verbildlichung der als die unsere erkennbaren, aber in ihrer Ordnung zerbrochenen - im Sinne Wolfgang Kayzers bedrohlich verfremdeten - Welt repräsentieren.“¹⁹

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich die Geschichte des Grotesken und seine Konzeptualisierung über mehrere Jahrhunderte erstreckt. Neben den polemischen Auseinandersetzungen um den Status des Begriffs und die Definition, kreist auch die Diskussion immer wieder um die Frage, wo und wie das Groteske im Bereich der Ästhetik anzusiedeln sei. Damit ist die Frage des Grotesken unumgänglich immer mit Erneuerungsprozessen in den Künsten verbunden.²⁰

¹⁸ Ebd. S. 285.

¹⁹ Barck, Karlheinz/Fontius, Martin 2010: S. 876.

²⁰ Vgl. Ebd., S. 899.

2.2. Entwicklung des Begriffes

Ende des 15. Jahrhunderts entdeckte man bei Ausgrabungen in Italien eine bisher unbekannte Art antiker ornamentaler Malerei. Mit *La grottesca* und *grottesco*, Ableitungen von *grotta*, was wörtlich übersetzt Höhle bedeutet, wurde auf diese antike Ornamentik verwiesen.²¹ Die Welt der grotesken Ornamentik war eine andersartige Welt. Starke Verzerrung der Proportionen, Übergang des Menschlichen in das Tierische, das spielerische Zerbrechen der Symmetrie kennzeichnen diese Welt. In der Renaissance bedeutete das Wort *grottesco* nicht nur etwas Fantastisches, sondern auch etwas Unheimliches angesichts einer Welt, in der die Ordnungen aufgehoben waren. Die Grotteske von Italien wird im 16. Jahrhundert Teil der Ornamentik in anderen Ländern. So wird auch in diesen Ländern für die neue Ornamentik die Bezeichnung *die Grotteske* verwendet. Man begegnet ihr sowohl im Buchdruck als auch auf Geräten und Schmuckstücken.²² Daraus kann man folgern, dass die Bezeichnung für die groteske Ornamentik eine feste Grundlage für die weitere Entwicklung des Begriffs bildete.

Die Erweiterung des Begriffs geschah im Zusammenhang mit der Karikatur. Schneegans bemerkte, dass das Grotteske zunächst in der bildenden Kunst vorkommt, nämlich als eine spezielle Art von Karikatur.²³ Dabei betont er, „unter Karikatur darf man aber nicht, wie man es gewöhnlich tut, jedes mögliche unser Lachen erregendes Bild verstehen.“²⁴ Die Karikatur ist nur dann grotesk, „wenn sie bis zur uns die Empfindung erregt, dass das von ihr dargestellte in der Wirklichkeit nicht vorkommen kann.“²⁵ Schneegans bietet eine durchgängige Formel, wie man die grotesken Karikaturen erkennen kann; „Das Motiv bleibt überall dasselbe: Das Grotteske beginnt, wo die Unmöglichkeit anfängt.“²⁶ Weiterhin erwähnt Flögel die Karikatur als Medium des Grottesk-komischen. Jedoch warnt auch er, dass es leicht zu Missverständnissen kommen kann; „Vieles aber ißt zur Karikatur im engeren Sinne gerechnet worden, was es nur im weiten Sinne ißt, und Vieles gehört zur Karikatur, was die groteske Komik nicht berührt.“²⁷

²¹ Vgl. Kayser 2004: S. 20.

²² Vgl. Ebd., S. 22f.

²³ Vgl. Schneegans 1894: S. 39.

²⁴ Ebd. S. 39.

²⁵ Ebd. S. 39.

²⁶ Ebd. S. 46.

²⁷ Flögel 1862: S. 407.

Christoph Martin Wieland, der auch ein Theoretiker der Karikatur war, teilt in seinen *Unterredungen mit dem Pfarrer von xxx* die Karikatur in drei Arten ein. Die dritte Art ist besonders auffällig, weil er von Karikaturen spricht, die als Grotresken genannt werden;

“Phantastische, oder eigentlich sogenannte Grotresken, wo der Maler, unbekümmert um Wahrheit und Ähnlichkeit, sich (wie etwa der sogenannte Höllenbruegel) einer wilden Einbildungskraft überläßt, und durch das Übernatürliche und Widersinnige seiner Hirngeburten bloß Gelächter, Ekel und Erstaunen über die Kühnheit seiner ungeheuren Schöpfungen erwecken will.”²⁸

Für Wieland war der niederländische Renaissance Maler Bruegel Repräsentant des Grotresken. Seine Bilder zeigen eine verkehrte Welt.²⁹ Bruegel nimmt eine wichtige Rolle in Canettis Autobiographie ein und ist daher von großer Bedeutung für diese Arbeit. Die Wirkung des Grotresken kommt in Wielands Werken zum Vorschein. Mehrere widersprüchliche, subjektive Empfindungen werden erweckt, ein Lächeln über die Deformation, Ekel über das Grausige, Monströse an sich und als Grundgefühl ein Erstaunen, ein Grauen.³⁰ Weiterhin wies Wieland auf die Affinitäten zwischen der Karikatur und dem Grotresken hin und zeigte sich ebenfalls aufgeschlossen gegenüber bedeutsamer Ungleichheiten, was aus dem folgenden Zitat deutlich wird:

„Durch ihre Machart und Wirkung kommt die grotreske Zeichnung der Karikatur ziemlich nahe, grenzt sich aber von ihr ab, weil sie den Anforderungen der Wahrscheinlichkeit nicht genügen muß, sondern nur auf das imaginäre Universum des Künstlers verweist; mit anderen Worten, sie hat kein identifizierbares Ziel und keine fixierte Bedeutung.“³¹

Wieland und Kayser stimmen überein, dass sich das Grotreske jedoch als reines Phänomen von der spaßhaften Karikatur und der tendenziösen Satire klar unterscheidet, so breit auch die Übergänge sind und die Interpretation im einzelnen Falle in Zweifel geraten kann.³²

²⁸ Kurrelmeyer, Wilhelm (Hrsg.): Wielands Werke. Prosaische Schriften I. 1773-1783. Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung GmbH 1928., in: Kayser, Wolfgang: Das Grotreske: seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr. 2004. S. 68.

²⁹ Vgl. Kayser 2004: S. 33.

³⁰ Vgl. Ebd., S. 32.

³¹ Barck, Karlheinz/Fontius, Martin 2010: S. 885.

³² Vgl. Kayser 2004: S. 38f.

2.3. Das Groteske als ästhetische Kategorie

Ab dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts wird das Groteske als eigene ästhetische Kategorie wahrgenommen. Zu dieser Zeit war die ganze Kultur so sehr vom Grotesken durchdrungen, dass man nicht eine andere Möglichkeit sah, als dem Begriff eine Bedeutung in der ästhetischen Reflexion beizumessen.³³ Diese Aufgabe nahmen die Romantiker auf sich. Es verwundert nicht, dass das Groteske gerade in der Epoche der Romantik neue Grundzüge bekommt. Nach Friedrich Schlegels Auffassung sollte der Terminus *grotesk* vor allem die Modernität der Romantik ausdrücken.³⁴ In seinem *Gespräch über die Poesie* sind mehrere Begriffsbestimmungen des Grotesken vorhanden. Für Schlegel offenbart sich in der Unheimlichkeit des Grotesken die tiefste Heimlichkeit des Seins. Der Begriff bekommt damit einen anderen Gehalt. Nach Kayser, darf man in ihn die Mischung des Heterogenen, die Verwirrung, Phantastische und selbst so etwas wie Verfremdung der Welt hineinlegen.³⁵ Jäger betont dabei die eigentümliche Sicherheit, die sich bei Schlegel in den wenigen überlieferten Bemerkungen zum Grotesken finden kann.³⁶ Die groteske Schreibweise hat einen bedeutenden Stellenwert für die romantische Literatur. Die Begründung liegt für Jäger, in Anlehnung an Schlegel, an der Fähigkeit des Grotesken, „alle geläufigen Sinnzusammenhänge und Ordnungsvorstellungen aufzulösen, was den Blick auf das Absolute in seiner Absolutheit freigeben soll.“³⁷ Schlegel meint, dass „Grotesken noch die einzigen romantischen Erzeugnisse unsers unromantischen Zeitalters sind.“³⁸

Neben Schlegel sollte auch die *Vorschule der Ästhetik* von Jean Paul nicht unerwähnt bleiben. Obwohl er den Terminus *grotesk* in seiner Abhandlung nicht verwendet, entwickelt er eine Theorie des Grotesken. Für ihn bildete das Groteske einen Bestandteil des Humors. Er bestimmte ihn als „vernichtende Idee des Humors“³⁹. Das romantische Lachen war für Jean Paul ein satanisches Lachen.⁴⁰ Die Wirklichkeit wird vom Humor vernichtet und der größte Humorist ist der Teufel selbst, was aus folgendem Zitat entnommen werden kann:

³³ Vgl. Barck, Karlheinz/Fontius, Martin 2010: S. 886.

³⁴ Vgl. Ebd., S. 888.

³⁵ Vgl. Kayser 2004: S. 50.

³⁶ Jäger, Andrea: Groteske Schreibweise als Kipp-Phänomen der Romantik, in: Gruber, Bettina/Plumpe, Gerhard (Hrsg.): Romantik und Ästhetizismus. Würzburg: Königshausen & Neumann. 1999. S. 75.

³⁷ Vgl. Ebd., S. 75.

³⁸ Schlegel, Friedrich: Gespräch über die Poesie. Stuttgart: J.B. Metzler. 1968. S. 330.

³⁹ Vgl. Richter, Jean Paul: Vorschule der Ästhetik. Holzinger. Taschenbuch. Berliner Ausgabe 2016. S. 129.

⁴⁰ Vgl. Barck, Karlheinz/Fontius, Martin 2010: S. 895.

„Eine bedeutende Idee! den Teufel, als die wahre verkehrte Welt der göttlichen Welt, als den großen Welt-Schatten, der eben dadurch die Figur des Licht-Körpers abzeichnet, kann ich mir leicht als den größten Humoristen und whimsical man gedenken, der aber, als die *Moreske* einer Moreske, viel zu unästhetisch wäre; denn sein Lachen hätte zu viel Pein; es gliche dem bunten blühenden Gewande der – Guillotinierten.“⁴¹

Was jedoch Jean Pauls literarische Werke angeht, bringen sie Licht in die Reflexion über das Grotteske, weil sie die suggestiven Inhalte präzisieren.⁴² Er und Friedrich Schlegel rückten das Grotteske in den Bereich der ästhetischen Kategorie. Es waren aber nicht nur die deutschen Romantiker, die neue Auffassungen des Grottesken brachten. Der französische Romantiker Victor Hugo machte das Grotteske zu dem wesentlichen, unterscheidenden Kennzeichen aller nachantiken Kunst.⁴³ In seinem Vorwort *Préface de Cromwell* beleuchtet Hugo seine Theorie des Grottesken. Die enthaltene Innovation ist vor allem lexikalischer Natur. Er war der erste, der im Französischen das Substantiv *grotesque* eingeführt hat. Dieses sollte zur Bezeichnung einer ästhetischen Kategorie dienen. Ähnlich wie Schlegel und Jean Paul, verbindet Hugo das Grotteske mit den Epochen der Romantik und der Moderne. Dessen ungeachtet stellt er eine These auf, die keine Einschränkungen erlaubt, was ihn bedeutend von seinen Vorgängern unterscheidet.⁴⁴

„Sein Diskurs geht weder auf den Witz noch auf irgendein Kunstchaos zurück, sondern entwickelt sich aus Behauptungen, die durch eine flammende Rhetorik gebührend profiliert werden. Die Geschichte des Grottesken ist für Hugo eine triumphale Entwicklung, die ihren Höhepunkt in der romantischen Kunst hat.“⁴⁵

In Hugos Konzeption steht der verbindende Moment von „Schönem und Erhabenem, Häßlichem und Grotteskem, Vollendetem und Endlichem, Unvollendetem und Unendlichem“⁴⁶ im Mittelpunkt. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Hugos Rolle in der Geschichte des Grottesken von großer Bedeutung ist. Vor ihm hatte sich niemand mit so viel Vehemenz für die Aufwertung des Grottesken zur ästhetischen Kategorie eingesetzt.⁴⁷

⁴¹ Richter 2016: S. 129.

⁴² Vgl. Barck, Karlheinz/Fontius, Martin 2010: S. 890.

⁴³ Vgl. Kayser 2004: S. 59f.

⁴⁴ Vgl. Barck, Karlheinz/Fontius, Martin 2010: S. 892.

⁴⁵ Ebd. S. 892.

⁴⁶ Ebd. S. 893.

⁴⁷ Vgl. Ebd., S. 893.

Man kann bemerken, dass die Bestimmung einer ästhetischen Kategorie keine einfache Aufgabe ist. So schreibt Tamarin, dass das Groteske, mehr als irgendeine andere ästhetische Kategorie, relativ, innerlich variabel und in seiner Bestimmung unscharf abgegrenzt ist.⁴⁸ Die Romantiker nahmen jedoch die Konfrontation mit dem Grotesken auf sich, was im Gegensatz zu der Epoche der Renaissance steht, die durch Marginalisierung das Groteske umging. Aus der Romantik bildete sich der ästhetische Begriff des Grotesken heraus. Dieser wird sich im Zuge der Moderne weiter festigen und ausdifferenzieren. Auf diese Weise entsteht eine Vielfalt von Positionen und damit auch ein Bezugsfeld, das immer wieder neue Bedeutungen hervorbringt. Das Groteske basiert auf einem unabgeschlossenen Prozess, was ihm auch heute noch eine besondere Funktion in der ästhetischen Theorie verleiht.⁴⁹

⁴⁸ Vgl. Tamarin 1962: S. 135f.

⁴⁹ Vgl. Barck, Karlheinz/Fontius, Martin 2010: S. 877.

2.4. Vergleich der Theorien: Das Groteske bei Wolfgang Kayser und Michail Bachtin

Kaysers langjährige Beschäftigung mit dem Wesen des Grotesken resultierte in einem Standardwerk, das bis heute nicht überholt ist.⁵⁰ Bachtin, der russische Literaturtheoretiker, befasste sich, im Gegensatz zu Kayser, in einem größeren Rahmen mit dem Grotesken, nämlich im Rahmen der Karnevalskultur. Die Begeisterung, die Bachtin für Rabelais Werk *Gargantua und Pantagruel* hatte, kann man auf jeder Seite seines Werks *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur* erkennen. Anhand Rabelais Werk schuf Bachtin eine Groteske-Konzeption. Er meinte, dass “das Problem des Grotesken und seines ästhetischen Wesens nur dann richtig gestellt und gelöst werden kann, wenn man von der Volkskultur des Mittelalters und der Literatur der Renaissance, besonders von Rabelais, ausgeht.”⁵¹

Obwohl Bachtin selbst Kaysers Werk als “die erste und bisher einzige Theorie des Grotesken, die diesen Namen verdient”⁵² bezeichnet hat, stimmt er ihm nicht in allen Punkten zu. Während Kaysers Kerngebiet die Epoche der Renaissance ist, sieht Bachtin im Übergang vom Mittelalter zur Renaissance die wichtigste Periode der Entwicklung der Groteske. Bachtin bestimmt das Groteske des Mittelalters und der Renaissance im Rahmen der volkstümlichen Lachkultur und der Karnevalskultur;

“Die Mittelalterliche und die Renaissance-Groteske sind vom karnevalistischen Weltempfinden durchdrungen, sie befreien die Welt von allem Entsetzlichen und Furchterregenden, machen sie fröhlich und hell.”⁵³

Dies steht im Unterschied zu Kayser, weil er das Groteske hauptsächlich als etwas bezeichnet, das Furcht und Entsetzen erregt. Bachtin behauptet, dass der düstere Gesamtton des Grotesken, der bei Kayser mehrmals betont wird, bis zur Romantik völlig fremd ist. Daran schließt sich auch Bachtins Konzept des Lachens an, worauf später eingegangen wird.

⁵⁰ Vgl. Jablowska, Joanna: Literatur ohne Hoffnung. Die Krise der Utopie in der deutschen Gegenwartsliteratur. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag. 1993. S. 103.

⁵¹ Bachtin, Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. München: Carl Hanser Verlag. 1969. S. 31.

⁵² Ebd. S. 24.

⁵³ Ebd. S. 27.

Bachtin und Kayser stimmen in einem Punkt überein, nämlich, dass das Groteske eine entfremdete Welt ist. Dessen ungeachtet unterscheiden sich ihre Vorstellungen von dieser Welt. Für Kayser entsteht diese Welt, wenn uns das Nahe und Vertraute plötzlich fremd und feindlich erscheint. Eine so gedeutete entfremdete Welt des Grotesken wird negativ erlebt. Laut Bachtin eröffnet das Groteske eine ganz andere Weltordnung und damit auch ein anderes Leben. Eine entfremdete Welt "führt über die Grenzen der scheinbaren Einzigartigkeit, Unabdingbarkeit und Unerschütterlichkeit der bestehenden Welt hinaus."⁵⁴ Die aus der volkstümlichen Lachkultur geborene Groteske stellt immer die Rückkehr des Goldenen Zeitalters dar, es spielt die lebendige Möglichkeit dieser Wiederkehr vor. Die bestehende Welt erweist sich gerade deshalb plötzlich als fremd, weil sie die Möglichkeit einer wirklichen Heimat, die Möglichkeit des Goldenen Zeitalters und der karnevalistischen Wahrheit eröffnet. Der Mensch kehrt zu sich selbst zurück und das ist ein positives Ereignis. Die bestehende Welt wird zerstört, um sich in einer neuen Geburt zu erneuern. Bei der Bestimmung des Grotesken als ästhetischer Kategorie setzt Bachtin die Wiedergeburt voraus.

"Das für die Ästhetik des Grotesken im Bachtinischen Verstande unabdingbare Moment der Wiedergeburt gemahnt an das Prinzip der "ewigen Wiederkehr" bei Nietzsche. Während die ewige Wiederkehr bei Nietzsche jedoch eine ontologische Kategorie ist, ist die Wiedergeburt bei Bachtin die interpretatorische Eigenschaft einer ästhetischen Kategorie. Als ästhetische Kategorie ist das Groteske durchaus nicht der Widerpart des Schönen, sondern die Aufhebung von Antithetik von Schönerem und Häßlichem ins ambivalente Häßlich-Schöne."⁵⁵

Angesichts der Ambivalenz des Grotesken sollte in dem nächsten Kapitel Bachtins Leibeskonzept zur Erläuterung herangezogen werden. Außerdem erscheint das Groteske als Weltbild des Wahnsinns. So kam Kayser zu dem Schluss, dass das Groteske die entfremdete Welt ist.⁵⁶ Wie erwähnt, gehören die Plötzlichkeit und die Überraschung zum Grotesken. In einer so verfremdeten Welt gibt es für den Leser keine Orientierung, sie kann nur als absurd erscheinen. Der Gestalter des Grotesken darf und kann keine Sinngebung versuchen, wie auch vom Absurden ablenken.⁵⁷

⁵⁴ Ebd. S. 25f.

⁵⁵ Gröbel, Rainer (Hrsg.), Bachtin, Michail: Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1979. S. 59.

⁵⁶ Vgl. Kayser 2004: S. 198.

⁵⁷ Vgl. Ebd., S. 197f.

Der Vergleich dieser Theorien zeigte, dass es sich um unterschiedliche Entwürfe zum Grotesken handelt. Es ist zu beachten, dass Kaysers Hauptinteresse die Epochen der Romantik und der Moderne waren, während sich Bachtin der Periode von Mittelalter bis zur Renaissance widmete. In grotesken Inhalten und Gestaltungsformen sieht Kayser die Entfremdung des modernen Menschen. Bei ihm dominiert der dunkle und unheimliche Aspekt des Grotesken, während bei Bachtin die karnevaleske Freude akzentuiert wird. Die komische Natur des Grotesken wird bei Kayser vernachlässigt, während bei Bachtin aus dem Grotesken ein befreiendes Lachen ausgelöst wird. Damit wird bei Bachtin der parodistische Charakter des Grotesken in den Vordergrund gestellt. Man konnte sogar einen Schritt weiter gehen und sagen, dass Bachtin die groteske Welt als Utopie erlebt. Einer der wesentlichen Unterschiede zu Kaysers Theorie ist auch der Moment der Überwindung der Angst durch das Groteske. Weiterhin kann man bemerken, dass Bachtin anhand Rabelais Werks seine groteske Konzeption schuf, während sich Kayser mehr unterschiedlichen Interpretationsversuchen widmete und von ihnen geprägt seine eigene Theorie zum Grotesken gestaltete. In einem Punkt stimmen sie überein, dass das Groteske eine entfremdete Welt. Jedoch bleibt auch dieser Punkt eingeschränkt, da sie diese entfremdete Welt auf unterschiedliche Weise erklären. Darüber hinaus werden einige Motive und Elemente, die bei Bachtin einen besonderen Stellenwert haben, bei Kayser überhaupt nicht erwähnt. Die im folgenden Kapitel behandelten Bestandteile des grotesken Leibes bleiben in Kaysers Untersuchung hauptsächlich unberücksichtigt.

2.4.1. Der groteske Leib nach Bachtin

“Der groteske Leib ist ein werdender Leib. Er ist niemals fertig, niemals abgeschlossen. Er ist immer im Aufbau begriffen, im Erschaffenwerden. Und er baut und erschafft selbst den anderen Leib. Außerdem schlingt dieser Leib die Welt in sich hinein und wird selber von der Welt verschlungen.”⁵⁸

Bachtin hat im *Œuvre Rabelais*’ das groteske Bild des Leibes wahrgenommen.⁵⁹ Einige Teile des Gesichts nehmen in der Gestaltung des Grotesken eine bemerkenswerte Rolle ein. Bachtin betont das Motiv der Nase. So erklärt er, dass dieser Gesichtsteil einen grotesken Charakter hat, wenn er der Nase eines Tieres ähnelt. Obwohl die Augen eines der verbreitetsten Motive der Weltliteratur sind, sind sie für die groteske Gestalt des Gesichts nebensächlich. Es kann daran liegen, dass sie das rein individuelle, innere Leben des Menschen ausdrücken und das kommt für das Groteske nicht in Frage. Dennoch ist zu berücksichtigen, dass die hervorquellenden Augen an Bedeutung für das Groteske gewinnen. Der wichtigste Gesichtsteil ist jedoch der Mund. “Das groteske Gesicht läuft im Grunde auf einen aufgerissenen Mund hinaus. Alles andere ist bloß die Umrahmung dieses Mundes, dieses klaffenden und verschlingenden leiblichen Abgrunds.”⁶⁰ Öffnungen, wie der Mund, die in das Innere hineinführen, verwischen die Grenzen zwischen dem Leib und der Außenwelt. Das entspricht der grotesken Kunst, in welcher die körperlichen Grenzen anders gestaltet werden. Die Grenzen zwischen Körper und Welt verschieben sich und es kann keine Rede von individuellen Leibern sind. Die Grenzen des Leibes werden überschritten und sie zeugen von einer rein körperlichen Anspannung. Das groteske Modus der Darstellung des Leibes, wie es aus dem Mittelalter bekannt war, beherrschte sowohl die Kunst als auch die Literatur jahrtausendlang und es ist auch heute vorhanden. Abgesehen von diesem Modus, meldet sich ein neuer, dominierender Kanon in der Literatur, welcher nach Bachtins Auffassung im Folgenden geschildert wird.

Dieser neue Leibes-Kanon geht von “völlig fertigen, abgeschlossenen, streng abgegrenzten, von außen betrachteten, unvermischten, individuell-ausdrucksvollen Leib aus.”⁶¹ Die individual-charakterologischen und expressiven Körperteile übernehmen die Führung; der

⁵⁸ Bachtin 1969: S. 16.

⁵⁹ Vgl. Grübel, Rainer (Hrsg.), Bachtin, Michail 1979: S. 59.

⁶⁰ Bachtin 1969: S. 15f.

⁶¹ Ebd. S. 20.

Kopf, das Gesicht, die Augen, die Lippen, das System der Muskeln. Das Geschlechtsleben wie auch das Essen und Trinken vollziehen sich auf der Ebene des privaten Milieus.

“Der Leib des neuen Kanons ist ein einziger Leib. Irgendwelche Merkmale der Zweileibigkeit sind ihm nicht geblieben. Er ist sich selbst genug, spricht nur in eigener Sache. Was ihm widerfährt, betrifft nur ihn: nur diesen einen individuellen abgeschlossenen Leib. Alle Ereignisse dieses Leibes erhalten somit einen eindeutigen Sinn.”⁶²

Dem Zitat ist zu entnehmen, dass im neuen Leibes-Kanon die Überschreitung der Körpergrenzen verhindert wird. Bei diesem individuellen und abgeschlossenen Leib werden bestimmte Teile betont, wodurch sie befremdend erscheinen.

2.4.2. Das Lachen

Im Phänomen des Grotesken entsteht eine Mischung von Komik und Tragik. Aus Bachtins Darstellung geht hervor, dass der mittelalterliche Mensch durch das Lachen die Furcht besiegte. Es war nicht nur die Furcht, alles Bedrohliche wurde ins Komische gekehrt. So gehörte zum Zubehör des Karnevals eine groteske Vorrichtung, die sich “Hölle“ nannte. Diese wurde auf dem Höhepunkt des Karnevals verbrannt.⁶³ Das 16. Jahrhundert und der ihm entstandene Roman von Rabelais stellen für Bachtin den Höhepunkt des Lachens dar. Das ändert sich allmählich im 17. Jahrhundert mit der absoluten Monarchie und in den rationalistischen Philosophien von Descartes, wie auch der Ästhetik des Klassizismus. Stabilität und Abgeschlossenheit des Seins sind die Maßstäbe dieser Kultur. Eintönigkeit und Ernsthaftigkeit der Gestalten übergreift. Die Ambivalenz des Grotesken wird unannehmbar, während sich die hohen Gattungen des Klassizismus völlig von der grotesken Lachtradition lösen.⁶⁴

“Die Frage nach dem Lachen im Grotesken stößt auf den schwierigsten Teilkomplex in dem ganzen Phänomen”⁶⁵, so Kayser. Die satirischen, komischen und karikaturistischen Weltansichten aus denen das Lachen stammt, nehmen bei Übergang ins Groteske Züge des

⁶² Ebd. S. 21.

⁶³ Vgl. Ebd. S. 36.

⁶⁴ Vgl. Ebd. S. 45.

⁶⁵ Kayser 2004: S. 201.

zynischen, satanischen Gelächters an.⁶⁶ So kann man schlussfolgern, dass bei Kayser das Lachen nicht von der Angst befreit, sondern sie erzeugt. Ansonsten nimmt das Phänomen des grotesken Lachens in dieser Arbeit eine wichtige Rolle ein, da es auch in Canettis Werken öfter vorkommt.

In diesem theoretischen Rahmen wurden die wesentlichen Theorien und Konzepte zum Grotesken vorgestellt. Am Anfang wurde auf die Unbestimmtheit des Begriffes wie auch die fehlende Definition hingewiesen. Weiterhin wurde ein Einblick in die verschiedenen literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen und Lexika verschaffen. Aus diesem Teil gingen mehrere Aspekte des Grotesken hervor, die wesentlich für dieser Arbeit sind und die im Folgenden erwähnt werden. Das Groteske kommt in unterschiedlichen Formen zum Ausdruck. Es kann als bewusst verzerrt, übersteigert, übertrieben und absurd erscheinen, aber auch wie ein Zustand zwischen Ordnung und Chaos, Komik und Grauen. Gefühle, die unter dem Eindruck des Grotesken entstehen, schwanken von Erheiterung bis Entsetzen. Allgemein kann man sagen, dass das Groteske durch Unvereinbarkeit und Überhöhung entlarvt. Somit ist schlusszufolgern, dass der Basisteil des Grotesken die Heterogenität ist. Trotzdem kann man das Groteske nicht nur als Gegenüberstellen von einzelnen, unterschiedlichen Elementen verstehen. Kayser folgert:

„Erst in Zusammenhang als Teil einer Struktur und als Träger eines Gehaltes, bekommt die einzelne Form Ausdruckswert und gehört zum “Grotesken”. Schon in der grotesken Ornamentik war die einzelne, “widersinnige” Figur nur ein Motiv innerhalb eines Zusammenhangs gewesen, der sehr stark als Bewegungszusammenhang empfunden war.“⁶⁷

Kaysers und Bachtins Ansätze sind für diese Arbeit wesentlich. Sie befassen sich mit dem Grotesken aus unterschiedlichen Perspektiven, wobei mehrere Aspekte berücksichtigt werden. Somit wird bei ihnen das Groteske ganzheitlich dargestellt. Der zentrale Begriff in Kaysers Werk ist die entfremdete Welt, die durch Verstellung und Verzerrung entsteht. Ergänzend dazu bestimmt er das Groteske als Weltbild des Wahnsinns. Was die Theorie von

⁶⁶ Vgl. Ebd., S. 201.

⁶⁷ Ebd. S. 60.

Bachtin angeht, stellen seine Auseinandersetzungen mit dem grotesken Körper, die im Laufe dieser Arbeit immer wieder herangezogen werden, eine Grundlage für die weitere Analyse dar. Das komplexe Phänomen des Lachens wird in Canettis Werken sowohl aus Kaysers als auch aus Bachtins Auffassung gedeutet. Die Analyse der Werke wird sich an diesem theoretischen Teil orientieren. Anhand dessen werden unterschiedliche Aspekte des Grotesken in Primärtexten aufgezeigt.

3. Das Groteske in der Moderne

Das Groteske sollte aus dem Zeitgeist interpretiert werden. In der deutschen Literatur des 20. Jahrhundert tritt es vielfach und vielfältig auf.⁶⁸ Hier wäre zu fragen, warum das Groteske gerade in der Moderne vorhanden ist? Nach Vietta ist die Epoche der Moderne ambivalent.⁶⁹ Die revolutionären Erfindungen und der ganze Fortschritt, der am Beginn des 20. Jahrhunderts stattfindet, bringen mit sich Änderungen, die eine Ambivalenz in der Wahrnehmung des Menschen verursachen. Diese Ambivalenz findet unter Anderem ihren Ausdruck auch im Grotesken. Das Groteske geht von zwiespältigen Gefühlen aus und erzeugt sie. Michel verwendet die Bezeichnung *Mischgefühle*⁷⁰, welche für die Wirkung des Grotesken charakteristisch sind. Deswegen verwundert es nicht, dass die Kunst (und dabei sind fast alle Kunstgattungen gemeint) als Ausdrucksform das Groteske verwendet und dass sich dabei Mischgefühle entwickeln. Als Folge radikaler Veränderungen melden sich ebenfalls die Entfremdung und Orientierungslosigkeit. Die persönliche Entfaltung des Menschen, wie auch seine Individualität, wird eingeschränkt. Im Folgenden soll am Beispiel des Romans gezeigt werden, wie die Reduktion des Ichs passiert. Von Anfang an war der Roman das Medium, in dem das Individuum sein Verhältnis zur umgebenden Welt reflektierte. Er thematisierte die Vermittlung und die Konflikte von Einzelem und Allgemeinem. Diese Haltung setzt jedoch voraus, dass die Wirklichkeit als sinnhaft interpretiert wird. Dementsprechend soll sie dem Individuum potentiell den angemessenen Raum zur Entfaltung seiner Identität gewähren. Dieser Standpunkt ist spätestens mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts fragwürdig geworden. Die literarische Auseinandersetzung

⁶⁸ Vgl. Ebd., S. 169.

⁶⁹ Vgl. Vietta, Silvio: Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart: Metzler. 1992. S.9.

⁷⁰ Vgl. Tamarin 1962: S. 21.

bestimmt die Übermächtigkeit einer seelenlosen, funktionalen Welt, deren Zwängen sich der Einzelne hilflos ausgeliefert sieht. Ihr Gegenstand ist nun die Unmöglichkeit der Entfaltung von Identität.⁷¹ Helmuth Kiesel spricht in diesem Zusammenhang von der Moderne als einer Zeit der Auflösung oder Verabschiedung des Ichs. Er betont jedoch, dass dies nur ein Aspekt eines komplexen Vorgangs ist, der auch eine konstruktive Seite hat.⁷² Weiterhin darf auch die Entgrenzung nicht unerwähnt bleiben, da sie für die Moderne charakteristisch ist. Nach Kiesel ist eine besonders wichtige Erscheinungsform der Entgrenzung das Grotteske, das durch Anamorphosen entsteht.⁷³

„Die Mittel, deren sich die grotesk wirkende Anamorphose vorzugsweise bedient, sind die Verkehrung, die Inverses produziert, (ein infernalisches Paradies), die Verzerrung, die Monströses hervorbringt (riesenwüchsige Insekten, zwergenhafte Menschen, unproportionierte Lebewesen aller Art), und die Vermischung, die zu Chimärischen führt (Kombinationen aus Mensch, Tier und/oder Pflanze). In allen Fällen werden Grenzen aufgehoben und Transformationen vorgenommen, die Bekanntes in Befremdliches verwandeln (Tiermenschen) oder mit befremdender Akzentuierung erscheinen lassen (Menschen mit spezifischen tierischen Zügen).“⁷⁴

Dem Zitat ist zu entnehmen, dass das Grotteske in der Epoche der Moderne die üblichen Normen in Frage stellt. Die feste Ordnung der Welt löst sich im Grottesken auf, während die von Kiesel erwähnten Mittel zur Befremdung führen. Anschließend dazu spiegelt sich im Grottesken die Liquidierung von Normen und Normalitäten, die zum Wesen der Moderne gehört. Einerseits melden sich darauf Reaktionen wie Erstaunen oder Erschrecken, welche sich manchmal in einem Lachen auflösen, andererseits sind es Reaktionen, die zur Empörung führen.⁷⁵

Thomas Mann ist einer der wenigen Autoren der Moderne, der sich in seinem schriftstellerischen Schaffen mit Ästhetizismus beschäftigt hat. In seinem *Betrachtungen eines Unpolitischen* liest man eine Erläuterung zum Grottesken aus der Sicht eines modernen Autors, was im folgenden Zitat veranschaulicht wird:

⁷¹ Vgl. Knoll, Heike: Das System Canetti. Zur Rekonstruktion eines Wirklichkeitsentwurfes. Stuttgart: M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung. 1993. S. 12.

⁷² Vgl. Kiesel, Helmuth: Geschichte der literarischen Moderne. Sprache. Ästhetik. Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. München: C. H. Beck. 2004. S. 129.

⁷³ Vgl. Ebd., S. 167.

⁷⁴ Ebd. S. 167.

⁷⁵ Vgl. Ebd., S. 168.

“Impression und Expression waren allezeit beide notwendige Elemente des Künstlerischen, und eines ohne das andere war ohnmächtig, — mochte ihr Verhältnis auch wechseln, mochte im einen Fall Lust, Treue und Kraft der Naturempfängnis, im anderen der Trieb zum *Grotesken* überwiegen und das seelische Grundgesetz eines Künstlertums bilden. Der Gegensatz von impressionistischer und expressionistischer Kunst ist der von Realismus und Groteske. (...) Das Groteske ist das Überwahre, das überaus Wirkliche, nicht das Willkürliche, Falsche, Widerwirkliche und Absurde.“⁷⁶

Für Mann ist das Groteske nicht das Absurde, sondern eine Verzerrung, eine Übersteigerung der Realität, mit der erst das eigentliche Wesen einer Erscheinung spürbar wird.⁷⁷ Neben Mann, sollte noch einer der größten Schriftsteller der Moderne, der oft im Zusammenhang mit grotesker Literatur gebracht wird, erwähnt werden. Franz Kafka, schuf eine besondere Art des Grotesken, nämlich den “Abbau.” In Kafkas Welt mischt sich das Menschliche und Tierische und offenbart sich im Übergang des Leiblichen. Die Perspektiven überlagern sich aber die Auftrennung im Seelischen fehlt. Die Fremdheit stammt nicht aus dem Ich, sondern aus der fehlenden Abstimmung zwischen dem Ich und der Welt. In dieser Welt handelt es sich nicht um besondere Menschen, es sind Gestalten, die oft ohne individuellen Namen bleiben.⁷⁸ Kafkas Welt ist die Welt der geschlossenen Räumlichkeiten, eine Welt ohne Landschaft, Wald, Meer, Berge. Hier gibt es keine eigentlichen Verfremdungen, weil die Welt von Anfang an fremd ist. Zwischen Leser und Erzähler bildet sich eine Fremdheit. Es ist eine neue Art des Erzählens, die Kafka entwickelt hat. Der kafkasche Erzähler entfremdet sich von dem Leser, indem er emotional anders reagiert, als erwartet. Die Erzählungen von Kafka tragen in sich groteske Züge, die sich durch den Abbau der Welt vollziehen. “Abbau ist die innere Form dieser Geschichten, und das Sprechen ist der Sprache werdende Abbau selber.”⁷⁹

⁷⁶ Mann, Thomas: Betrachtungen eines Unpolitischen. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag. 1974. S. 564 f.

⁷⁷ Vgl. Kayser 2004: S. 17.

⁷⁸Vgl. Kayser 2004: S. 158.

⁷⁹ Vgl. Ebd., S. 160f.

4. Elias Canetti

Elias Canetti, Entdecker des Absurden in der modernen Literatur⁸⁰, Nihilist,⁸¹ wie er sich selbst in einem Brief bezeichnet, hat die Komplexität der Moderne konkret gesehen und dargestellt. Die literarischen Arbeiten des Nobelpreisträgers sind unter die Vorläufer einer Literatur des Absurden gezählt worden. Obwohl Canettis Werke mit absurden und grotesken Aspekten durchsetzt sind, stehen sie jedoch nicht im Widerspruch mit seiner realistischen Absicht.⁸² „Denn wie anders soll man einer Realität Rechnung tragen, die in sich zerrissen und gänzlich orientierungslos geworden ist, wie anders als durch den Zerrspiegel des Grotesken.“⁸³ In diesem Zerrspiegel verschmelzen die deformierten psychosozialen Realitäten Einzelner mit der objektiven Welt. Die Analyse der Wirklichkeit führt Canetti zu einer Konzentration auf das Individuum, „in dessen "Geschiedenheit" er die Ursache für den disparaten Zustand der Welt zu erkennen scheint. So ist sein Thema die Wirklichkeit des Subjekts: sein Empfinden, seine Wahrnehmungen, seine Motivationen, seine Intentionen und seine Sprache. Dies meint: Bewußtsein. Dessen Konstituenten will Canetti mittels extremer, einseitig entworfener Figuren aufspüren.“⁸⁴ Nach Knoll bedeutet Realismus bei Canetti „eine radikale Beschränkung auf das Individuum, dessen oberflächlich sichtbare Erscheinungsweise er ignoriert. So entwickelt er grotesk gesteigerte Entwürfe, die gerade im Verzicht auf eine rein deskriptive Abbildung der Realität Wirklichkeit beschreiben sollen.“⁸⁵ Canetti konzentriert sich nicht auf einzelne Aspekte oder Themen, sondern strebt nach einem umfassenden Wirklichkeitsentwurf, der die Bedingungen der Realitätserfassung selbst reflektiert. Die wesentlichen Bereiche von Canettis Denken, Poetologie, Erkenntniskonzept, Sprachreflexion und Anthropologie, gehen ineinander über. Seine Überlegungen zu diesen Komplexen ergänzen und erklären sich gegenseitig. Sein Gesamtwerk kann als der Entwurf eines in sich geschlossen, einheitlichen Weltbildes gedeutet werden.⁸⁶

Da der Forschungsgegenstand dieser Arbeit Aspekte des Grotesken in Canettis Werken ist, wird im Folgenden näher darauf eingegangen, unter welchen Einflüssen er in seiner Gestaltung des Grotesken stand. Zuerst werden die Aspekte des Grotesken bei einem der

⁸⁰ Vgl. Hanuschek/Wachinger (Hrsg.) 2018: S.183.

⁸¹ Ebd. S. 181.

⁸² Vgl. Piel, Edgar: Elias Canetti. München: C.H. Beck & edition text + kritik. 1984. S. 136.

⁸³ Ebd. S. 136.

⁸⁴ Knoll 1993: S. 19.

⁸⁵ Ebd. S. 19f.

⁸⁶ Vgl. Ebd., S. 7f.

wichtigsten, fantasievollsten und fantastischsten Romantiker der deutschen Literatur erläutert. Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann wurde durch die Sammlung von Texten *Fantasiestücke in Callots Manier* zum anerkannten Autor. Hoffmann verwendete Motive sowohl von Jacques Callot, dem Zeichner und Meister in der grotesken Gestaltung, als auch aus der grotesken Ornamentik. Neben Callot wird auch Bruegel erwähnt, dessen Höllenvisionen Hoffmann nimmt und sie in Worte übersetzt. Es handelt sich um eine ganz offensichtliche Beeinflussung der Literatur durch Malerei, da Hoffmanns Werk von grotesken Bildern geprägt ist. So werden sich alle Arten des Grotesken, wie sie in den dreihundert Jahren zum Vorschein kamen, bei ihm finden. Er wird zum Meister in der Gestaltung grotesker Szenen.⁸⁷

In der Erzählung *Der Sandmann* sind die Augen das zentrale Motiv und Nathanaels früheste Kinderangst. Die Isolierung der Augen wirkt unheimlich und verfremdend. Eine stark betonte Gegenständlichkeit, die Nathanaels Wahrnehmung beim Blick durch das Perspektiv von Coppola verändert, erinnert an den scharfen Strich in Radierungen von Goya oder Callot.

„Noch im Leben war ihm kein Glas vorgekommen, das die Gegenstände so rein, scharf und deutlich dicht vor die Augen rückte.“⁸⁸

Die Begegnung mit der Puppe Oylmpia stellt eine der grotesksten Szenen dar. Nathanel macht ihr Liebesgeständnisse und glaubt, dass sie ihn auch liebt. Anders gestaltet wurde das Puppenmotiv rein komisch erscheinen, aber in der Gestaltung Hoffmanns ist es jedoch eine echte Groteske, die sowohl lächerlich als auch grauenvoll wirkt.⁸⁹ Nach Kayser lassen sich die grotesken Gestalten von E.T.A. Hoffmann in drei Typen gliedern. Der erste Typ sind die in Erscheinung und Bewegung äußerlich grotesken Gestalten. Der zweite Typ sind die exzentrischen Künstlergestalten, die ebenfalls von seltsamen Äußeren und unbeherrschten Mienenspiel gekennzeichnet sind. Das groteske Äußere und das groteske Benehmen offenbaren sich in den dritten Typ, den „dämonischen“ Gestalten.⁹⁰

Ein russischer Schriftsteller war besonders von Hoffmanns grotesken Gestalten begeistert. Bachtin spricht von einem grotesken Realismus, dessen Züge in *Mirgorod* und *Taras Bul'ba* hervortreten, den Kurzerzählungen des russischen Schriftstellers Nikolai Wassiljewitsch Gogol. Die Traditionen des grotesken Realismus herrschten zur Zeit von Gogol. Er kannte sie

⁸⁷ Vgl. Kayser 2004.: S. 75f.

⁸⁸ Hoffmann, E.T.A.: *Der Sandmann*. Philipp Reclam Jun Verlag GmbH. 2003. S. 33.

⁸⁹ Vgl. Kayser 2004. S. 113.

⁹⁰ Vgl. Ebd., S. 114.

nicht nur aus Tischgesprächen, unmittelbaren lebendigen mündlichen Versionen, sondern auch aus literarischen Quellen. Kayser betont den Einfluss E.T.A. Hoffmanns auf Gogol.⁹¹ Die grotesken Gestalten in den *Toten Seelen* erinnern an die von Hoffmann; das Mechanische, Menschliche und Tierische mischt sich.⁹² Der Roman die *Toten Seelen*, einer der bedeutendsten und einflussreichsten Werke der russischen Literatur, war eine Inspiration für Canetti, worauf später ausführlich eingegangen wird. Im Bachtinischen Verstande ist die Welt in diesem Roman die einer heiteren Hölle. Es sind Formen der heiteren karnevalistischen Wanderung durch das Land des Todes. Im Werken von Gogol findet man nahezu alle Elemente der Feiertagskultur des Volkes. In der Erzählung *Die Nase* ist das zentrale Motiv von dem allein durch die Welt ziehenden Körperteil eine echte Groteske.⁹³ Das Motiv des Lachens tritt ebenfalls bei Gogol auf. Gogol hat sein Lachen oft mit der beschränkten Moral seiner Zeit gerechtfertigt. Nach Bachtin ist das positive und hohe Lachen Gogols auf dem Boden der Lachkultur des Volkes gewachsen. Das Lachen besiegt bei Gogol alles. In diesem Zusammenhang kann man von einem karnevalistischen Verlachen von Leben und Tod reden, was in dem folgenden Zitat deutlich wird:

“Die Groteske ist bei Gogol' also nicht einfache Verletzung der Norm, sondern die Leugnung jeglicher abstrakter, starrer Normen, die Absolutheit und ewige Gültigkeit beanspruchen. Sie negiert die Offenkundigkeit und die Welt des “Selbstverständlichen” - die Wahrheit ist unerwartet und unvorhersehbar. Sie sagt gleichsam, daß man das Gute nicht vom Beständigen und Gewohnten zu erwarten hat, sondern vom “Wunder”. Darin liegt die aus dem Volk kommende, erneuernde und lebensbejahende Idee beschlossen. Der Kauf toter Seelen und die Reaktionen auf die Angebote Čičikovs markieren so ihre Zugehörigkeit zu den Vorstellungen des Volkes von dem Zusammenhang zwischen Leben und Tod, zum karnevalistischen Verlachen von Leben und Tod.”⁹⁴

Aus dem autobiographischen Schriften erfährt man, dass Canettis Vorbild in der Gestaltung des Grotesken Gogol war. Aus diesem Grund wurden in diesem Teil einige Aspekte des Grotesken bei Gogol wie auch bei seinem Vorbild, E. T. A. Hoffmann, dargestellt. Auf diese Weise wurden die Wurzeln des Grotesken bei Canetti in einem weiteren Rahmen untersucht. Somit ist festzustellen, dass es mit Hoffmanns grotesken Gestalten begonnen hat. Gogol machte in seiner Manier weiter und Canetti ließ sich von ihm inspirieren. Dieser Hinweis

⁹¹Vgl. Ebd., S. 137.

⁹² Vgl. Ebd., S. 137.

⁹³ Vgl. Ebd., S. 135.

⁹⁴ Grübel, Rainer (Hrsg.), Bachtin, Michail 1979: S. 347.

wurde unter anderem in Canettis autobiographischen Schriften gefunden, welche unter der Berücksichtigung der Aspekte des Grotesken im Folgenden näher erläutert werden.

5. Aspekte des Grotesken im autobiographischen Werk

“Etwas als eigenen Lern- oder Erfahrungsprozess darstellen kann nur jemand, der von einem späteren Zeitpunkt aus mit erweitertem Wissens- und Erfahrungshorizont zurückblickt.”⁹⁵ Die Einsicht in das Leben von Elias Canetti bieten seine autobiographischen Schriften. Rückblickend auf die Kindheit, wird Canetti in seine Lebensgeschichte jedes sinntragende Element aufnehmen. Diese Elemente werden sich als Vorwegweiser lebensbestimmender Themen ergeben.⁹⁶ Aus diesem Grund werden die autobiographischen Schriften als der Ausgangspunkt der Analyse der verschiedenen Aspekte des Grotesken betrachtet.

Beim Entstehen eines autobiographischen Werks versucht der Autor ein sprachliches Gebilde zu schaffen, das dem Erinnerungsnetz analog ist. Was die Titel der dreiteiligen Autobiographie angeht, wird mit ihnen auf Canettis Existenz als Schriftsteller und auf die Entstehungsbedingungen seiner Werke verwiesen. *Die gerettete Zunge* steht für den Stellenwert der Sprache, insbesondere der Deutschen. *Die Fackel im Ohr* ist ein Hinweis auf die prägende Rolle von Karl Kraus. *Das Augenspiel* wird als Zeichen für die bedrohte, aber dennoch bewährte Identität als Dichter gedeutet.⁹⁷ Barnouw behauptet, dass in den drei Bänden Canettis Sprachentwicklung wie auch die Entwicklung seiner auditiven und visuellen Wahrnehmung dargestellt wird. Dies steht in Verbindung zu der Originalität seines Werks. Die Canetti-Kritik belegt sehr deutlich, dass diese Originalität immer ein Faszinosum und Skandalon gewesen und geblieben ist. Deswegen ist die Autobiographie hilfreich bei dem Versuch, “das Werk deutlicher in seinen kulturellen Zusammenhängen zu sehen: nicht um möglicher Einwirkungen willen, sondern wegen der Eigenart der An-Verwandlungen.”⁹⁸

⁹⁵ Salzmann, Madeleine: Die Kommunikationsstruktur der Autobiographie. Mit kommunikationsorientierten Analysen der Autobiographien von Max Frisch, Helga M. Novak und Elias Canetti. Bern: Peter Lang Verlag. 1988. S. 169.

⁹⁶ Vgl. Eigler, Friederike: Das autobiographische Werk von Elias Canetti. Verwandlung – Identität – Machtausübung. Tübingen: Stauffenburg. 1988. S. 50.

⁹⁷ Vgl. Ebd., S. 40.

⁹⁸ Barnouw, Dagmar: Elias Canetti zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag GmbH. 1996. S. 40.

Wie Eigler in ihrer Untersuchung nachweist, kann man die Bedeutung, die die Begegnung mit Literatur, Kunst und Künstlern für Canetti einnimmt, bereits an der Titelwahl ablesen. So beziehen sich Überschriften auf die Werke von Jeremias Gotthelf, *Die schwarze Spinne*, Rembrandt, *Simons Blendung*, George Grosz, *Die Karikaturensammlung Ecce Homo* u.a.⁹⁹ Dem ist zu entnehmen, dass Canetti alle bedeutsamen Werke, die sein Schaffen und Leben geprägt haben, nachträglich in seine Autobiographie integriert hat. Dasselbe gilt auch für wichtige Personen, die er im Laufe der Jahre kennengelernt hat. Es ist ebenfalls zu beachten, dass die autobiographische Trilogie Canettis letztes Werk ist und dass sie unter dem Einfluss früherer literarischer Werke geschrieben wurde. Im folgenden Kapitel werden mehrere Elemente der Autobiographie, die in Zusammenhang mit dem Grotesken stehen, dargestellt.

5.1. Maler und Autoren-Einflüsse

“Denn ein Weg zur Wirklichkeit geht über Bilder. Ich glaube nicht, daß es einen besseren Weg gibt. Man hält sich an das, was sich nicht verändert und schöpft damit das immer Veränderliche aus. Bilder sind Netze, was auf ihnen erscheint, ist der haltbare Fang. Manches entschlüpft und manches verfault, doch man versucht es wieder, man trage die Netze mit sich herum, wirft sie aus und sie stärken sich an ihren Fangen. Es ist aber wichtig, daß diese Bilder auch *außerhalb* vom Menschen bestehen, in ihm sind selbst sie der Veränderlichkeit unterworfen. Es muß einen Ort geben, wo er sie unberührt finden kann, nicht er allein, einen Ort, wo jeder, der unsicher wird, sie findet. Wenn er das Abschüssige seiner Erfahrung fühlt, wendet er sich an ein Bild. Da hält die Erfahrung still, da sieht er ihr ins Gesicht. Da beruhigt er sich an der Kenntnis der Wirklichkeit, die seine eigene ist, obwohl sie ihm hier vorgebildet wurde. Scheinbar wäre sie auch ohne ihn da doch dieser Anschein trügt, das Bild braucht seine Erfahrung, um zu erwachen. So erklärt es sich, dass Bilder während Generationen schlummern, weil keiner sie mit der Erfahrung ansehen kann, die sie weckt. Stark fühlt sich, wer die Bilder findet, die seine Erfahrung braucht.”¹⁰⁰

In diesem Zitat beleuchtet Canetti seine Wahrnehmung der Wirklichkeit. Eine Kategorie durch welche er die Wirklichkeit erfasst, sind die Bilder. So sagt Canetti, dass “Bilder

⁹⁹ Vgl. Eigler 1988: S. 35.

¹⁰⁰ Canetti, Elias: *Die Fackel im Ohr – Lebensgeschichte 1921 – 1931*. München/Wien: Carl Hanser Verlag. 1980. S. 110.

bestimmen, was man erlebt. Als eine Art von Grund und Boden gliedern sie sich einem ein. Je nach den Bildern, aus denen einer besteht, gerät er in ein verschiedenes Leben.“¹⁰¹

In den autobiographischen Schriften wird die Rolle der Maler und ihrer Bilder mehrmals hervorgehoben. Gemeinsam ist den Gemälden, Zeichnungen und Skulpturen unterschiedlicher Stilepochen und Inhalte, die Canetti in der Autobiographie erwähnt, dass sie für ihn den Status von realen Begegnungen und Erlebnissen einnehmen oder diese an Eindringlichkeit noch übertreffen.¹⁰² Einige groteske Maler nehmen einen besonders hohen Stellenwert in Canettis Leben ein. Sie werden immer wieder mit wichtigen Lebenssituationen verknüpft. Dies gilt auch für Schriftsteller, die in den autobiographischen Schriften vorkommen. Die in dem ersten Band erwähnten Leseerfahrungen und ihre Wirkung auf Canetti, kann man wie folgend deuten: “Lesen erhält den Stellenwert von Erleben.“¹⁰³ Die Welt der Bücher wird Canettis Realität. Ähnlich wie mit den Bildern, bringt Canetti alles, was er erlebt, in Zusammenhang mit den Büchern, die er liest.¹⁰⁴

“Nach Tausendundeine Nacht kamen Grimms Märchen; Robinson Crusoe; Gullivers Travels; Tales from Shakespeare; Don Quijote; Dante; Wilhelm Tell. (...) Es wäre leicht zu zeigen, daß fast alles, woraus ich später bestand, in diesen Büchern enthalten war, die ich dem Vater zuliebe im siebenten Jahr meines Lebens las. Von den Figuren, die mich später nie mehr losließen, fehlte nur Odysseus.“¹⁰⁵

Die Liste der Autoren und Werke, die in der Lebensgeschichte vorkommen, ist lang. Canetti stand unter verschiedenen Einflüssen. Bei genauer Betrachtung stechen einige Autoren hervor. In einem Gespräch mit Horst Bienek bestätigt Canetti seine tiefe Beeindruckung von Kafkas *Verwandlung* und erwähnt andere Dichter, denen er etwas zu verdanken hat, was in dem folgenden Zitat deutlich wird:

“Ja, ich hatte acht Kapitel der “Blendung” geschrieben, als mir “Die Verwandlung”, “Der Hungerkünstler” und “Der Landarzt” in die Hände fielen. Es hat mich nie ein modernes Stück Prosa tiefer beeindruckt, als “Die Verwandlung”. Die Romane Kafkas habe ich erst Jahre später gelesen. Aber natürlich habe ich vielen Dichtern etwas zu verdanken. Ich will erst die drei nennen, gegen deren Einfluß ich mich nie - auch später nicht- gewehrt habe. Der größte

¹⁰¹ Canetti, Elias: Das Augenspiel – Lebensgeschichte 1931 – 1937. München/Wien: Carl Hanser Verlag. 1985. S. 338f.

¹⁰² Vgl. Salzmann 1988: S. 127.

¹⁰³ Eigler 1988: S. 127.

¹⁰⁴ Canetti, Elias: Die Gerettete Zunge – Geschichte einer Jugend. München/Wien: Carl Hanser Verlag. 1977. S. 65.

¹⁰⁵ Ebd. S. 48f.

von ihnen war Aristophanes, den ich mit siebzehn las. Dann kamen Gogol und Stendhal. Einige wichtige Jahre stand ich unter dem Einfluß von Karl Kraus, und die allmähliche Befreiung von ihm war einer der quälendsten Prozesse meines Lebens. Ich würde sagen, daß Büchner, eigentlich “Woyzeck” mich von Karl Kraus befreit hat.”¹⁰⁶

Maler und Autoren, bei denen man Aspekte des Grotesken vorfinden kann und die in der Autobiographie vorkommen, werden in folgenden Kapiteln behandelt. Man geht davon aus, dass Canetti in seiner Gestaltung des Grotesken von ihnen beeinflusst war.

5.2. Bruegel

In dem ersten Band der Autobiographie, *Die gerettete Zunge*, schildert Canetti sein frühestes Erlebnis von Feuer, als ein Haus in der Nachbarschaft brannte. Für ihn machte das nicht den größten Eindruck, sondern die kleinen, schwarzen Menschen, die sich um das Haus bewegten. Später wird sich diese Szene mit einem Bild von Bruegel mischen. Bruegel ist der erste Maler, der in seiner Lebensgeschichte erwähnt wird. Das folgende Zitat veranschaulicht, was Bruegel für Canetti bedeutete;

“Dieser Anblick, der mir unvergeßlich blieb, ist mir später in die Bilder eines Malers aufgegangen, so daß ich nicht mehr sagen könnte, was ursprünglich war und was von ihnen dazu kam. Ich war neunzehn, als ich in Wien vor den Bildern Bruegels stand. Ich erkannte auf der Stelle die vielen kleinen Menschen jenes Feuers aus der Kindheit. Die Bilder waren mir so vertraut, als hätte ich mich immer unter ihnen bewegt. Ich verspürte eine ungeheure Anziehung von ihnen und ging täglich hin. Der Teil meines Lebens, der mit jenem Feuer begann, setzte sich unmittelbar in diesen Bildern fort, als wären keine fünfzehn Jahre dazwischen gelegen. Brueghel ist mir der wichtigste Maler geworden, aber ich habe ihn mir nicht wie vieles spätere durch Betrachtung oder Nachdenken erworben. Ich habe ihn in mir vorgefunden, als hätte er schon lange, sicher daß ich zu ihm kommen müsse, auf mich gewartet.”¹⁰⁷

Die Gemälde von Bruegel werden dem Grotesken zugeordnet. Im theoretischen Teil wurde nachgewiesen, dass Bruegel von Wieland als Repräsentant des Grotesken genannt wurde. Er hat an ihm den Begriff des Grotesken bestimmt.

¹⁰⁶ Vgl. Buck, Theo/Durzak, Manfred/Steinbach, Dietrich (Hrsg.): Zu Elias Canetti. Stuttgart: Ernst Klett. 1983. S. 15.

¹⁰⁷ Canetti 1977: S. 34.

“Wieland deutete die Grotesken Bruegels als ein Reich des grauenvollen Phantasieres. Das mit dem Lächeln gemischte Grauen hat seinen Grund eben in der Erfahrung, daß unsere vertraute und scheinbar in fester Ordnung ruhende Welt sich unter dem Einbruch abgründiger Mächte verfremdet, aus den Fugen und Formen gerät und sich in ihren Ordnungen auflöst.”¹⁰⁸

Die von Wieland so herausgearbeiteten grotesken Motive können sich auch in Canettis Werken vorfinden. Canetti verspürte eine ungeheure anziehende Wirkung von Bruegels¹⁰⁹ Bildern. In Wien hatte er die Gelegenheit seine Werke im Kunsthistorischen Museum täglich zu sehen. Canetti konfrontierte sich mit einer falschen Wirklichkeit, mit der man ihm bedrohte,¹¹⁰ und fand eine neue Wirklichkeit in Bruegels Bildern. Eines davon war *Der Triumph des Todes*.

"Dieses eine Bild hätte für eine Galerie gereicht, aber dann fand ich mich unerwartet - ich fühle noch heute den Schock - vor dem "Triumph des Todes". Hunderte von Toten, in Form von Skeletten, sehr aktive Skelette, sind damit beschäftigt, ebenso viele Lebende zu sich hinüberzuziehen. Es sind Figuren jeder Art, sei es in Massen, seien es einzelne, nach ihrem Stand erkennbar, in ungeheurer Anstrengung, ihre Energie übertrifft um Mehrfaches die der Lebenden, denen sie sich zugewandt haben. (...) Die Energie dieser Abwehr, hundertfach abgewandelt, ist auf mich übergegangen und mir war seither oft zumute, als wäre ich alle diese Leute zusammen, die dem Tod Widerstehen."¹¹¹

Dem Zitat ist zu entnehmen, dass für Canetti eine solche groteske Szene besonders große Bedeutung hatte. Ansonsten hat der Tod eine zentrale Bedeutung in Canettis Gesamtwerk, besonders im Drama *Die Befristeten*. Im privaten Leben hatte Canetti über den Tod viel nachgedacht, was folgendes Zitat bestätigt:

„Seit vielen Jahren hat mich nichts so sehr bewegt und erfüllt wie der Gedanke des Todes. Das ganz konkrete und ernsthafte, das eingestandene Ziel meines Lebens ist die Erlangung der Unsterblichkeit für die Menschen. Es gab Zeiten, da ich dieses Ziel der zentralen Figur eines Romans leihen wollte, die ich bei mir den „Todfeind“ nannte.“¹¹²

Er empfand ihn als einen Feind, den er hasste und fürchtete. Seine Todfeindschaft wurde durch dieses Bild bekräftigt. Er identifizierte sich mit den Lebenden aus diesem Bild und sah sich selbst wie er gegen den Tod kämpft. Bruegel zeigt hier eine verkehrte Welt. Die vertraute

¹⁰⁸ Kayser 2004: S. 38.

¹⁰⁹ Pieter Bruegel d. Ä.

¹¹⁰ Canetti 1980: S. 111.

¹¹¹ Ebd. S. 112.

¹¹² Hanuschek, Sven/Matt, Peter (Hrsg.): Buch gegen den Tod. München: Carl Hanser Verlag. 2016. S. 28.

Ordnung der Dinge wird auf dem Bild aufgelöst, was einen Aspekt des Grotesken darstellt. Das spiegelt sich in den Handlungen der aggressiven Skelette wider, da sie Gräber öffnen und unterschiedliche Tötungsarten anwenden.

Ein weiteres Bild ist *Der Blindensturz*. Dieses wurde in der Autobiographie mit Rembrandts *Simsons Blendung* verknüpft. Das Interesse an der Blindheit wurde durch eine Kindheitserinnerung motiviert, nach der Canetti selbst infolge einer Erkrankung an Masern fast blind geworden ist. Die mit der Blindheit wie auch der Blendung im Zusammenhang stehenden Erlebnisse sind in der Biographie verankert.¹¹³

“Von der Boltzmann-gasse ging es in raschen Sprüngen die Strudlhofstiege hinunter und schon war ich in der wunderbaren Galerie, die heute nicht mehr besteht, da sah ich meine ersten Bruegels. Es kümmerte mich wenig , daß es Kopien waren (...) Für mich hatten sie Kopien von Kopien von Kopien sein können , es hätte mich wenig geschert , denn es waren die Sechs Blinden und der Triumph den Todes. Alle Blinden, die ich später sah, entstammen dem ersten dieser Bilder.“¹¹⁴

Barnouw hebt drei Bilder aus Canettis Leben hervor, die zwei von Bruegel, *Blindensturz* und *Triumph des Todes* und Rembrandts *Blendung Simsons*. Diese sind in sein Werk bildlich und begrifflich eingegangen.¹¹⁵ Eine weitere Erinnerung zeugt von der Wichtigkeit Bruegels in Canettis Leben. Während des Aufenthalts in Paris, besuchte Canetti mit seinem Bruder Georg Louvre. Canettis Begeisterung für Bruegel vergaß sein jüngerer Bruder nicht. Sie standen vor dem Bild *Vier Krüppel*, einen kleinformatigen Bild. Georg hoffte, dass wenigstens dieses Bild ein Anlass für ihr nächstes Wiedersehen sein konnte. “Damit du uns wieder besuchst”, sagte er. “Glaubst du, ich weiß nicht, warum du von Wien nicht wegkommst. Es sind die Bruegels und Karl Kraus und...”¹¹⁶ Unter den unvollendeten Büchern von Canetti findet sich auch eines, “das alle Erlebnisse bei Bruegel enthält.”¹¹⁷ Aufgrund der behandelten Textabschnitte ist festzustellen, dass Canetti in der Gestaltung seiner grotesken Szenen von Bruegel geprägt war. Themen wie Blindheit, verkehrte Welt, Tod, Feuer, deformierte Körper prägen sowohl Bruegels als auch Canettis dargestellte Wirklichkeit.

¹¹³ Vgl. Salzmann 1988: S. 162.

¹¹⁴ Canetti 1980: S. 111.

¹¹⁵ Vgl. Barnouw 1996: S. 127.

¹¹⁶ Canetti 1980: S. 215.

¹¹⁷ Ebd. S. 113.

5.3. Grosz

Wie schon im theoretischen Teil erwähnt wurde, liegen die Karikatur und die Satire in der Nähe des Grotesken.¹¹⁸ Canetti schlug sich auf die Seite der Satiriker in frühen Jahren.¹¹⁹ George Grosz verband die Karikatur, die Satire und das Groteske. Dadurch entstand eine Darstellung der Welt zu Beginn des 20. Jahrhunderts, von welcher Canetti begeistert war.

"George Grosz wurde mir so wichtig wie Daumier, die Verzerrung, die satirischen Absichten diente, gewann mich vollkommen, ich verfiel ihr widerstandslos, als wäre sie die Wahrheit."¹²⁰

Bei Grosz werden die Personen in einer verzerrten Art und Weise dargestellt. Es handelt sich um eine Kunstkritik der bürgerlichen Gesellschaft. Die zynische Verzerrung von Idyllen und Gewohnheiten bietet einen anderen Blick in das Leben der Metropole. Tamarin behauptet, dass Grosz "der ausdrucksstärkste Vertreter und vielleicht der Begründer der modernen Groteske ist."¹²¹ Während der Betrachtung einzelner Figuren von Grosz, scheint es, dass sie sich verändern. Man entdeckt, dass ein neues Profil aus dem Kopf herauswächst oder dass es sich in eine andere Figur verwandelt.¹²² Grosz Figuren, besonders die in den Sammelwerk *Ecco Home*, werden von Canetti bewundert und verabscheut.¹²³ Diese waren in Canetti eingeschlagen. Bei ihrem Anblick fühlte sich Canetti wie während der Inflation. Grosz Bilder waren stark, rücksichtslos und extrem. Deswegen hielt sie Canetti für die Wahrheit. Im Kommentar zu Grosz erklärt Canetti, dass es keine Wahrheit ist, wenn sie abschwächend, erklärend und entschuldigend ist. Canetti feiert Grosz Wagemut, die Dinge darzustellen, wie sie sind, schonungslos und furchtbar.¹²⁴

¹¹⁸ Siehe dazu Kapitel 2.2.

¹¹⁹ Vgl. Canetti 1980: S. 34.

¹²⁰ Ebd. S. 34

¹²¹ Tamarin 1962: S. 66.

¹²² Vgl. Ebd., S. 66.

¹²³ Vgl. Canetti 1985: S. 26.

¹²⁴ Vgl. Canetti 1980: S. 263.

5.4. N. V. Gogol

Canettis großer Russe war Gogol.¹²⁵ Als Hermann Broch mit dem Lesen des Manuskripts von *Kant fängt Feuer*¹²⁶ fertig war, bat er Canetti um einen Besuch. Das Gespräch, das zwischen ihnen stattfindet, ist von großer Bedeutung für dieser Arbeit;

"Sie wollten doch nicht nur die Geschichte eines Narren schreiben? Das kann nicht Ihre eigentliche Absicht gewesen sein. Sie hatten auch nicht einfach vor, eine skurrile Gestalt in der Art von E.T.A. Hoffmann oder E.A.Poe zu geben?

Er schloß sich meiner Meinung an, als ich diese Frage verneinte. Ich brachte die Sprache auf Gogol, denn da ihm das Groteske der Figur im Roman aufgefallen war, mußte ich mich auf das Vorbild berufen, das wirklich eines war.

Ich war eher von Gogol beeinflusst, es sollten extreme Figuren sein, so weit wie möglich auf die Spitze getrieben, komisch und schrecklich zugleich, so daß das Schreckliche vom Komischen gar nicht zu scheiden ist."¹²⁷

Aus diesem Gespräch gehen mehrere Ansatzpunkte hervor. Canetti spricht hier selbst vom Grotesken der Figuren im Roman. Erstens bestätigt er selbst, dass es sich um groteske Figuren handelt. Zweitens wird die Inspiration bzw. das Vorbild für diese genannt, nämlich Gogol. Drittens wird etwas über die Gestaltungsweise gesagt, *das Schreckliche soll nicht vom Komischen zu scheiden sein*. Genau in dieser Gestaltungsweise erscheint das Groteske bei Canetti, was sich auch während der Analyse des Romans bestätigen wird. Weiterhin kann man aus diesem Gespräch, die Faszination für Grosz extreme Figuren ersehen.

Im Gespräch mit Manfred Durzak bestätigt sich noch einmal Gogols großer Einfluß auf *Die Blendung*. Der Roman *Die Toten Seelen* war, neben Stendhals *Le Rouge et le Noir*, der Liebste, den er zur Zeit, als er *Die Blendung* schrieb, las. Auf Durzaks Antwort, was ihn an Gogol angezogen hat, antwortet Canetti, dass es sich bei Gogol um die Freiheit der Erfindung handelt. Er hat sich erlaubt zu erfinden, was er wollte.¹²⁸ Hanuschek weist in seiner Untersuchung nach, dass Gogol zwar der wichtigste Ahnherr des Grotesken in der *Blendung*

¹²⁵ Vgl. Canetti 1980: S. 204.

¹²⁶ Die Blendung.

¹²⁷ Canetti 1985: S. 44.

¹²⁸ Vgl. Durzak 1976: S. 95.

ist, sollte dazu jedoch auch die Wiener Tradition von Nestroy über Kraus zu Musil erwähnt werden, weil sie für Canetti ebenfalls verpflichtend war.¹²⁹

5.5. Gottfried Keller

Im Juli 1919 war die Jahrhundertfeier für Gottfried Keller in der Predigerkirche abgehalten. Canetti und seine Mitschüler waren auch anwesend. Als Vierzehnjähriger glaubte Canetti zu wissen, was ein Dichter sei und wenn er den Namen von einem nicht kannte, was der Fall mit Keller war, war das für ihn dann kein Dichter. Er war entsetzt, dass der Redner von Keller sprach, als ob es sich um die Größten handelt; Shakespeare, Goethe, Tolstoi, während er ihn als eine Lokalberühmtheit betrachtete. Rückblickend wird Canetti einsehen, dass er zu früh ein Urteil gefällt hat;

“Aber noch ahnte ich nicht, mit welchem Entzücken ich eines Tages den “Grünen Heinrich” lesen würde, und als ich, Student und wieder in Wien, Gogol mit Haut und Haaren verfiel, schien mir in der deutschen Literatur, so weit ich sie damals kannte, eine einzige Geschichte wie von ihm: “Die drei gerechten Kammacher”. Hätte ich das Glück, im Jahr 2019 am Leben zu sein und die Ehre, zu seiner Zweihundertjahrfeier in der Predigerkirche zu stehen und ihn mit einer Rede zu feiern, ich fände ganz andere Elogen für ihn, die selbst den unwissenden Hochmut eines Vierzehnjährigen bezwingen würden.”¹³⁰

Kayser entwickelt seine Fragestellung am Beginn der Untersuchung des Grotesken anhand der im Zitat erwähnten Geschichte. Canetti zog einen Vergleich zu Gogol, bzw. er hatte das Gefühl, dass Gogol *Die drei gerechten Kammacher* geschrieben hat. Sowohl Gogol als auch Keller werden in Zusammenhang mit dem grotesken Realismus gebracht. Die bei E.T.A. Hoffmann erwähnten drei Typen des Grotesken finden sich in Kellers *Leuten von Seldwyla*.¹³¹ Nach Kayser, entwickelt Keller eine eigene Stilform des Grotesken. Bei der Gestaltung des Grotesken vermenschlicht er das Dämonische und vergegenständlicht das Dingliche. Obwohl man bei ihm von Realismus spricht, darf man nicht vergessen, dass zu der Realität seiner Welt auch die unheimlichen, unfassbaren dunklen Mächte gehören. Der Erzähler aus Kellers

¹²⁹ Vgl. Hanuschek 2005: S. 235f.

¹³⁰ Canetti 1977: S. 236.

¹³¹ Vgl. Kayser 2004: S.114.

Werken bringt die Ambivalenz des Grotesken zum Vorschein. Einerseits wird ein Lächeln erweckt, andererseits bleibt das Grauen von dem Abgründigen nicht fremd.¹³²

5.6. Aristophanes

Das antike Heldenepos die *Odyssee* wie auch der griechische Komödiendichter Aristophanes haben besonders starken Einfluss auf Canetti ausgeübt. So sind sie, neben *Gilgamesch*, „zum innersten Mark seines Geistes geworden.“¹³³

Das Phänomen des Grotesken ist älter als seine Bezeichnung. Um eine vollständige Geschichte dieses Phänomens zu schreiben, müssten verschiedene Künste und Dichtung einbezogen werden. Damit ist vor allem die griechische Dichtung gemeint.¹³⁴ In der griechischen Literatur der Antike kann man das Phänomen des Grotesken bei Aristophanes finden. Steiger behauptet, dass die Darstellung der Groteske bei Aristophanes sehr beliebt ist. Als Beispiel nimmt er die Komödie *Die Vögel*. Hier ist das groteske Gebilde Peithetairos, wie auch seine grotesker Plan, die Stadt der Vögel in den Wolken zu bauen.¹³⁵

Canetti erklärt seine Hinwendung zu Aristophanes im nächsten Zitat:

“Es soll nicht anmaßend oder frivol klingen, wenn ich diese Zeit als meine aristophanische Lehrzeit bezeichne. Ich las Aristophanes damals und war frappiert davon mit welcher Kraft und Konsequenz jede seiner Komödien von einem überraschenden Grundeinfall bestimmt ist, aus dem sie sich herleitet. (...) Ich hätte blind sein müssen, um nicht die Ähnlichkeit mit dem zu bemerken, was sich um mich herum gewahrte. Auch hier leitete sich alles von einer einzigen Grundvoraussetzung ab, der rasenden Bewegung des Geldes. Es war kein Einfall, es war die Wirklichkeit, drum war es nicht komisch, sondern entsetzlich, doch als Gebilde, wenn man es als Ganzes zu sehen versuchte, war es einer jener Komödien ähnlich. Man könnte sagen, daß die Grausamkeit der aristophanischen Sehweise die einzige Möglichkeit bot, zusammenzuhalten, was in tausend Teilchen zersplitterte. Eine Abneigung gegen die Darstellung bloß privater Verhältnisse auf dem Theater ist mir seither unerschütterlich geblieben.“¹³⁶

¹³² Vgl. Ebd. S. 117f.

¹³³ Canetti, Elias: Das Gewissen der Worte. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 1981. S. 51.

¹³⁴ Vgl. Kayser 2004: S. 204.

¹³⁵ Steiger, Hugo: Die Groteske und Burleske bei Aristophanes, in: *Philologus* (2016), 279-289.

¹³⁶ Canetti 1980: S. 55.

Canetti versuchte Wege zu finden, um die zerfallene Wirklichkeit darzustellen. Er vergleicht die Verhältnisse in antiken Griechenland mit den Verhältnissen im 20. Jahrhundert. Um die Wirklichkeit des 20. Jahrhunderts zusammenzuhalten, musste Canetti wie Aristophanes eine Sehweise einnehmen. Der erwähnte Grundeinfall, aus dem Aristophanes seine Komödien herausgeleitet hat, wird sich auch bei Canetti, in einer anderen Weise, als Ausgangspunkt für sein Drama *Komödie der Eitelkeit* erweisen. Canetti beansprucht ebenfalls die Überwindung des Individuum als Thema der modernen Gesellschaft. Am Rande sei auch erwähnt, dass für Canetti der Mythos zum Gegenmodell zur heutigen, disparaten Wirklichkeit und zum Vorbild der Dichtung wird.¹³⁷

6. Lebenssituationen

Mit Canettis Angst aus seiner kindlichen Perspektive wird man schon am Anfang *Der geretteten Zunge* bekannt gemacht. Als ihn der Vater mit einer Wolfsmaske erschreckte, glaubte er eine der Figuren aus dem bulgarischen Märchen von Werwölfen und Vampiren zu sehen.¹³⁸ Die früheste Erinnerung an die Drohung des Geliebten des Kindermädchens, dass er im Fall eines Verrats, mit einem Messer die Zunge abschneiden wird, bringt ebenfalls mit sich das Motiv der Angst. Canetti schöpft aus der Angst Inspiration, es handelt sich um eine produktive Kraft der Angst, die für seine gesamte Lebens- und Werkgeschichte bestimmend ist.¹³⁹

Im Medium der Angst passiert ein Zerfall aller üblichen Zusammenhänge wie unter einem Mikroskop in unzählige Einzelteile. Diese Mikroskopie der Angst ist in mehreren Beispielen in der Biographie vorhanden. Die übergreifenden Zusammenhänge lösen sich auf, während die Einzelheiten auf erschreckende Weise konturscharf werden.¹⁴⁰ Folgendes Zitat veranschaulicht das eben gesagte:

“Als nächstes Mal Gäste kamen, placierten sie sich alle im gelben Salon wie für eine Vorstellung, ich wurde heruntergeholt und aufgefordert, die französische Geschichte herzusagen. Ich fing an: “Paul etait seul ä la maison”, und schon verzogen sich alle Gesichter

¹³⁷ Vgl. Knoll 1993: S. 168f.

¹³⁸ Vgl. Barnouw 1996: S. 49.

¹³⁹ Vgl. Ebd., S. 49.

¹⁴⁰ Vgl. Piel 1984: S.137.

zum Lachen. Ich wollte es ihnen aber zeigen und ließ mich nicht beirren, ich sprach die Geschichte zu Ende. Als es soweit war, bogen sich alle vor Lachen. Mr. Calderon, der immer der lauteste war, klatschte in die Hände und rief: „Bravo! Bravo!“ Onkel Sam, der Gentleman, brachte den Mund nicht mehr zu und fletschte alle seine englischen Zähne. Mr. Innie streckte seine riesigen Schuhe weit vor, lehnte den Kopf nach hinten und heulte. Selbst die Damen, die sonst zärtlich zu mir waren und mich gern auf den Kopf küßten, lachten mit weit offenem Mund, als ob sie mich im nächsten Augenblick verschlingen würden. Es war eine wilde Gesellschaft, ich fürchtete mich, und schließlich begann ich zu weinen.“¹⁴¹

Die Bilder des englischen Malers Francis Bacon erinnern an diese Szene, weil sich auch bei ihm die gewohnten menschlichen Umriss verwaschen. Wie bei Canetti, sind Bacons Bilder Darstellungen von menschlichen Gestalten, mit weit offenen Mündern, gefletschten Zahnreihen und riesigen vorgestreckten Schuhen, einfach gesagt, Bilder grotesker Kunst.¹⁴² Nach Bachtinscher Auffassung ist der groteske Leib ein werdender Leib. Dieser Leib schlingt die Welt in sich hinein und wird selber von der Welt verschlungen.¹⁴³ Der kleine Canetti fürchtete sich von diesen lachenden grotesken Leibern verschlungen zu werden. Er wird als Opfer dargestellt, eine Beute für die lachenden Menschenfresser.¹⁴⁴ Das groteske Lachen ist nach Kaysers Auffassung ein satanisches Gelächter¹⁴⁵. Wenn man sich diese Szene vorstellt, kann man fast dieses erschreckende Gelächter hören. Das Lachen als Erscheinung beschäftigte Canetti lebenslang. Das groteske Lachen wird auch in der *Blendung* eine besondere Rolle einnehmen, worauf später eingegangen wird. Einige Personen bekamen ihren Platz in Canettis Lebensgeschichte nur, weil sie viel gelacht haben. Einer von diesen war auch Herr Calderon, „der Mann mit dem längsten Schnurrbart, der auch dafür bekannt war, daß er immer lachte.

Ich erwartete das Schlimmste von ihm. Als er kam, sprach er ungeniert zu den Männern, die rechts und links von ihm standen, und plötzlich tat er, was ich am meisten gefürchtet hatte, er lachte. Ich ging zornig auf ihn zu und fragte: „Warum lachst du?“ Er ließ sich nicht beirren und lachte mich an. Ich haßte ihn dafür, ich wollte, daß er weggeht, ich hätte ihn gern geschlagen.“¹⁴⁶

¹⁴¹ Canetti 1977: S. 64.

¹⁴² Vgl. Piel 1984: S. 137.

¹⁴³ Siehe dazu Kapitel 2.3.1.

¹⁴⁴ Vgl. Barnouw 1996: S. 59.

¹⁴⁵ Siehe dazu Kapitel 2.3.2.

¹⁴⁶ Canetti 1977: S. 76.

Canetti fürchtete sich sowohl von diesen lauten, lachenden Menschen mit herausstechenden Merkmalen, wie riesigen Schuhen oder langen Schnurrbärten, als auch von unheimlichen Figuren mit einem etwas anderen Lächeln. So eine Figur war sein Französischlehrer.

“Eine unheimliche Figur unter den Lehrern war Jules Vodoz, den wir eine Zeitlang für Französisch hatten. Er fiel mir auf, schon bevor er zu uns kam: er trug einen Hut, wo immer er ging, auch auf den Korridoren der Schule, und ein düsteres, erstarrtes Lächeln. (...) Sein Gesicht hatte keine Farbe, er schien vorzeitig gealtert, ich sah ihn nie mit einem anderen Lehrer sprechen. (...) Ich nannte ihn “die Maske”, behielt aber den Namen für mich, bis er eines Tages in der Klasse erschien, den Hut auf dem Kopf, unser Französischlehrer. (...) Er sprach - immer lächelnd - leise, rasch, mit französischem Akzent, sah keinem von uns ins Gesicht und nun war es, als ob er angestrengt in die Ferne höre. Die Sätze, die er für den Unterricht gebrauchte, waren von ihm abgetrennt, als spräche sie ein anderer, sein Lächeln war sein Entsetzen, das war er. Ich dachte an ihn, er ging in meine Träume ein, ich horchte wie er auf das Sichnähern der Lawine.”¹⁴⁷

Als Canetti in eine Wohnung in der Haidgasse zieht, gerät er in eine weitere groteske Situation. Die Mieterin, Frau Weinreb, ist Witwe mit einem Hundegesicht¹⁴⁸, und ihre Haushälterin, von Canetti als Henker empfunden, hat “stark vorspringende Backenknochen und ein grimmiges Gesicht, das noch viel gefährlicher wirkte, weil es lächelte.”¹⁴⁹ Obwohl die Figur der Haushälterin übertrieben und verzerrt ist, steht im Mittelpunkt dieses Kapitels ein anderes Ereignis. In der Wohnung waren überall die Bilder von Weinrebs verstorbenem Mann, sogar in Canettis Zimmer. Eine Nacht stand Frau Weinreb im Schlafrock vor dem Bild ihres Mannes, sie hob es vorsichtig von der Wand und blickte, als ob sie etwas dahinter suchte.

“Sie glitt mit der Nase ganz nahe an der Wand entlang, sie schnüffelte und hielt unterdessen vorsichtig das Bild mit beiden Händen fest. Dann schnüffelte sie ebenso langsam die Rückseite des Bildes. Es war so still im Zimmer, daß man das Schnüffeln hörte. Ihr Gesicht, das ich jetzt nicht sah, sie kehrte mir den Rücken zu, war mir immer wie das eines Hundes vorgekommen. Mit einer raschen Bewegung tat sie das Bild an seine Stelle zurück und glitt an die benachbarte Wand, zum nächsten. (...) Sie hängte auch dieses Bild ab und hielt es sicher in den Händen, nur war das Schnüffeln an der Wand dahinter nicht mehr so leicht, ich hörte sie

¹⁴⁷ Ebd. S. 263f.

¹⁴⁸ Canetti 1980: S. 165.

¹⁴⁹ Ebd. S. 167.

vor Anstrengung schnaufen und etwas stöhnen. Dann stolperte sie, es sah aus, als würde sie das Bild fallen lassen, doch gelang es ihr, es auf den Boden abzusetzen, mit der Rückseite nach vorn, ohne es aber ganz loszulassen. Sie streckte sich wieder in die Höhe, und während die Fingerspitzen noch die obere Leiste des Rahmens berührten, schnüffelte sie die Stelle des Bildes an der Wand weiter ab. Als sie damit zu Ende war, kauerte sie sich auf den Boden nieder und machte sich an die Rückseite des Bildes. Ich dachte, sie schnüffle wieder, es war dasselbe Geräusch, an das ich mich in der kurzen Zeit schon gewöhnt hatte. Aber nun sah ich staunend, daß sie die Rückseite des Bildes ableckte. Sie tat das geflissentlich, ihre Zunge hing weit heraus, wie die eines Hundes, sie war zum Hund geworden und schien es zufrieden. Es dauerte ziemlich lange, bis sie fertig war, das Bild war groß. Sie stand auf, hob es mit einiger Anstrengung in die Höhe, und ohne einen Versuch zu machen, die Vorderseite zu sehen oder damit in Berührung zu kommen, hängte sie es an seinen Nagel und glitt lautlos und eilig zum nächsten. In meinem großen Zimmer hingen viele Bilder des Herrn Dr. Weinreb, sie vergaß keines davon, sie absolvierte alle.”¹⁵⁰

Diese Szene versetzt den Leser in eine verzerrte Welt, die keiner logischen Erklärung unterliegt. Weiterhin meldet sich ein Überraschungseffekt, der für das Groteske typisch ist. Canetti setzt absichtlich groteske Figuren ein, um für Verwirrung zu sorgen. Frau Weinrebs Handlungen verstoßen gegen die üblichen Verhaltensregeln. Die Grenzüberschreitung spiegelt sich in ihrer äußeren Erscheinung wider. Diese tierische Gestalt ruft Entsetzen hervor, was eine weitere typische Wirkung des Grotesken ist.

Eine besondere Freundschaft entwickelt sich zwischen Canetti und seinem Nachbarn, Marek. Canetti erzählt ausführlich Marek über die acht Figuren der *Comedie Humaine*. Mareks Faszination für Feuer und sein Gelächter werden zu den Bestandteilen des Büchermenschen, später Kien.¹⁵¹ Ein Aspekt des Grotesken, der sich in Zusammenhang mit Marek meldet, wird im nächsten Zitat veranschaulicht und erklärt.

“Ich benutzte die Pause und zeigte nach rechts: “Kennen Sie den Marek, in der Erzbischofgasse 70 drüben, den im Wagen, der von seiner Mutter herumgeschoben wird? “Er kannte ihn nicht, was mich wunderte, der junge Marek in seinem Wagen war überall zu sehen, wenn seine Mutter ihn nicht spazieren führte, lag er in der Sonne vorm Haus. Ob allein oder nicht, er lag immer, er konnte nicht gehen, er konnte Arme und Beine nicht bewegen, der Kopf lag schräg und erhöht, auf einem Kissen daneben lag ein offenes Buch und einmal, beim

¹⁵⁰ Ebd. S. 173.

¹⁵¹ Vgl. Barnouw 1996: S. 147.

Vorübergehen, hatte ich gesehen, wie ihm die Zunge aus dem Munde heraus fuhr und er mit ihr ein Blatt des Buches umdrehte. Das hatte ich nicht geglaubt, obwohl ich es deutlich sah, er hatte eine lange, spitze und auffällig rote Zunge. So war ich wie zufällig nochmals vorbeigegangen, so langsam, daß er Zeit gehabt hätte, eine ganze Seite zu memorieren, und richtig, einmal ganz in seiner Nähe, sah ich, wie die Zunge hervorschoß und das Blatt umdrehte.“¹⁵²

Jede Veränderung der üblichen, gewohnten Funktion eines Organs und dessen Hervorspringen gehört zum grotesken Körper.¹⁵³ In diesem Fall benutzt Marek, anstatt seiner Hände, seine Zunge, um das Blatt umzudrehen, was den erwähnten Aspekt des Grotesken verursacht. Die hyperbolische Natur des Grotesken manifestiert sich bei Canetti in einer Potenzierung der Extreme. Übertreibungen spiegeln sich sowohl in den Handlungen als auch der äußeren Erscheinung der Figuren.

¹⁵² Canetti 1980: S. 306.

¹⁵³ Siehe dazu Kapitel 2.4.1.

7. Personendarstellung

Die Autobiographie von Canetti besteht zu einem großen Teil aus Charakterdarstellungen.¹⁵⁴ Wie es schon Hanuschek bemerkt hat, recherchiert Canetti vor allem Menschen.¹⁵⁵ Canetti beschränkt sich nicht nur auf Bekannte, Familienmitglieder und Freunde, seine Personenporträts umfassen unterschiedliche Menschen, welche er im Laufe der Jahre begegnet. Eigler analysiert Canettis Techniken der Personendarstellung. Die Art und Weise, auf welche Canetti die Personen beschreibt, wirft Licht auf ihn selbst. Durch sie kommt das Selbstverständnis des Autobiographen zum Ausdruck. Die Bedeutung von Bildern in Canettis Leben wurde mehrmals im Laufe dieser Arbeit betont. Canetti nimmt die Welt *anders* wahr; manchmal durch die Bilder von George Grosz, manchmal sind das die Bilder von Bruegel. Die Art der Wahrnehmung der Menschen reflektiert sich in seinen zahlreichen Personendarstellungen. Trotz dieser Fülle von Personendarstellungen in den drei Bänden der Autobiographie, werden nur einige Personen mit mehreren Eigenschaften und Verhaltensweisen vorgestellt.¹⁵⁶

Die Vermischung von menschlichen Zügen mit tierischen Eigenschaften ist eine der ältesten Varianten des Grotesken. Diese verwendet Canetti bei der Personendarstellung. In diesem Zusammenhang sind auch die Mischwesen nennenswert. Öfters kommen Chimären in der Autobiographie vor. Nach Bachtin sind die Chimären die Quintessenz des Grotesken, die buchstäblich überall eindringen.¹⁵⁷ Canetti schreibt so, als ob es sich wirklich um Mischgestalten handelt. Brochs Freundin, Ea von Allesch, "hatte den Kopf eines Luchses, aber aus Samt, mit rötlichen Haaren und als sie sprach, war es, als hätte sie, ohne es zu merken, ihre Krallen in einen geschlagen."¹⁵⁸ Wenn Canetti Broch als einen großen, schönen Vogel sieht¹⁵⁹ oder wenn sein Vogelkopf zwischen den Schultern ein wenig eingesunken erscheint¹⁶⁰, zweifelt der Leser an der Wahrhaftigkeit dieser Aussage nicht.

Weiterhin bedient sich Canetti der Mittel, die in dem neuen Leibes-Kanon vertreten sind. In diesem Kanon, nach Bachtins Auffassung, stehen die individual-charakterologische und

¹⁵⁴ Vgl. Eigler 1988: S. 42.

¹⁵⁵ Vgl. Hanuschek, Sven: Elias Canetti. Biographie. München: Carl Hanser Verlag. 2005. S. 116.

¹⁵⁶ Vgl. Eigler 1988: S. 150f.

¹⁵⁷ Vgl. Bachtin 1969: S. 42.

¹⁵⁸ Ebd. S. 34.

¹⁵⁹ Vgl. Canetti 1985: S. 31.

¹⁶⁰ Vgl. Ebd. S. 26

expressiven Körperteile im Vordergrund.¹⁶¹ In der Schilderung des Dirigenten Zemlinsky wird ein Gesichtsteil besonders betont, nämlich sein Kinn.

“Bei der ersten Station, am Kaasgraben, stieg Zemlinsky ein, den ich als Dirigent, nicht als Komponisten kannte, ein schwarzer Vogelkopf, mit vorspringender Dreiecksnase, dem jedes Kinn fehlte. (...) Ich sah ihn nie, ohne nach seinem Kinn zu suchen. Erschien er in der Tür des Tramwagens, fuhr ich leicht auf und begann mit der Suche. Hat er es jetzt, hat er es nicht, hat er es endlich gefunden? Er hatte es nie und führte auch ohne Kinn ein sehr aktives Leben.”¹⁶²

Die Akzentuierung bestimmter Körperteile und die Darstellung von Menschen als Tieren zeugen vom Grotesken in Canettis autobiographischen Werk. Die Akzentuierung bestimmter Körpereigenschaften passiert zweifach; zum einen wird ein bestimmter Teil des Körpers beschrieben und auf eine groteske Weise dargestellt, zum anderen bekommt hauptsächlich der Kopf (das Gesicht) tierische Züge bzw. es passiert ein Übergang des Menschlichen in das Tierische.

“Dr. Weinstock, unser Hausarzt, war ein kleiner Mann mit einem Affengesicht und unermüdlich zwinkernden Augen. Er sah alt aus, obwohl er es nicht war, vielleicht waren es die Affenfalten seines Gesichts, die ihm ein altes Aussehen gaben. Wir Kinder fürchteten ihn nicht, obwohl er ziemlich oft kam und uns in all den üblichen Kinderkrankheiten behandelte.(...) Nach anderthalb Jahrzehnten, als er längst aus unserem Leben verschwunden war, machte ich aus ihm einen sehr alten Mann, Dr.Bock, Hausarzt, achtzigjährig.”¹⁶³

Dr. Weinstock, Canettis Hausarzt wird zum Dr. Bock in seinem Drama *Hochzeit*. Canettis schöpft Inspiration aus seinem alltäglichen Leben. Besonders auffallende Personen werden zu Figuren in seinen literarischen Werken.

Die Übertreibung, der Hyperbolismus und die Übermäßigkeit sind einige der wichtigsten Merkmale des grotesken Stils.¹⁶⁴ Canettis Personendarstellungen sind übertrieben bzw. an der Person erscheint immer etwas Übermäßiges, wie im nächsten Beispiel, in dem Herr Innie, sein Cousin aus Bagdad beschrieben wird:

¹⁶¹ Vgl. Bachtin 1969: S. 15f.

¹⁶² Canetti 1985: S. 301.

¹⁶³ Canetti 1977: S. 99.

¹⁶⁴ Bahtin, Mihail: Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesansa. Beograd: Nolit. 1978. S. 320.

“Die Verkleidung ging aber zu weit, Herr Innie hatte ungeheuer große Schuhe. Mir paßte das nicht und ich fragte ihn, warum er so große Schuhe habe. “Weil ich so große Füße habe”, sagte er, “soll ich sie dir zeigen?” Ich glaubte, er werde nun wirklich die Schuhe ausziehen und erschrak. Denn einer von den Tapetenleuten, der mein besonderer Feind war und sich von allen Unternehmungen, zu denen ich aufrief, ausschloß, zeichnete sich durch ungeheure Füße aus. Ich mochte Herrn Innies Füße nicht sehen und ging rasch, ohne mich zu verabschieden, hinauf ins Kinderzimmer.”¹⁶⁵

Schon am Titel des dritten Bandes wird klar, dass das Motiv der Augen eine besondere Rolle in Canettis Leben spielt. Es gibt mehrere Deutungen, warum der dritte Band *Augenspiel* heißt. Die Analyse in dieser Arbeit beschränkt sich aber auf das Groteske, das bei Canetti in Zusammenhang mit dem Augen vorkommt. Die hervorquellenden Augen, wie erwähnt, gelten als ein Merkmal des Grotesken. Es gibt mehrere Stellen in der Autobiographie, in denen die Augen, als Träger der Handlung, grotesk erscheinen. Dazu liegt folgender Beleg vor:

“Er hatte sich ganz weit nach rechts gedreht, um mich besser zu sehen, und um in gleicher Fassung den Ausdruck seines Auges besser beobachten zu können, hatte sich mein linkes Auge beinah ebenso weit nach links gewendet. Da begegneten sich die beiden starrenden Augen, wichen sich erst aus, da sie sich ertappt fühlten, blieben aber schließlich, als dieses wechselseitige Interesse nicht mehr zu verbergen war, ganz bei der Sache. (...) Es fiel mir ein das sein Mund dem eines Karpfens glich und wie sehr sein glotzendes Auge dazu paßte. (...) Es war unsere erste Begegnung und spielte sich während einer Musik zwischen zwei Augen ab, die sich durch Anna getrennt - nicht näher kommen konnten. Ihre eigenen Augen, das Schönste an ihr, Augen, die niemand vergaß, der je von ihnen erblickt worden war, blieben aus dem Spiel, eine groteske Verzerrung des wahren Bestands, wenn man bedenkt, wie nichtssagend, wie bar jeder Ausstrahlung Werfels und meine eigenen Augen waren.”¹⁶⁶

In dieser Szene gibt es mehrere groteske Aspekte; Werfels Froschauge, der Vergleich mit einem Karpfen wie auch die „Großaufnahme“ der Augen. Canettis Beobachtung, dass es sich um eine groteske Verzerrung des wahren Bestands handelt, zeugt davon, dass Canetti diese Szene absichtlich grotesk gezeichnet hat.

¹⁶⁵ Canetti 1977: S. 63.

¹⁶⁶ Canetti 1985: S. 63.

Wie gezeigt, prägt die Akzentuierung bestimmter Körperteile, Übertreibung und Übermäßigkeit alle erwähnten Figuren aus der Autobiographie. Die weit verbreitete Spielart des Grotesken, in der sich das Tierische und Menschliche vereint, bevorzugt Canetti in seiner Personendarstellung. Die nächsten Werke, die der Analyse unterzogen werden, sind der Roman *Die Blendung* und die Dramen *Komödie der Eitelkeit*, *Hochzeit* und *Die Befristeten*.

8. Die Blendung

Canettis Erstlingswerk *Die Blendung* ist einer der wichtigsten Romane der frühen Moderne. Es ist, nach Hanuscheks Worten, ein Werk der Avantgarde, beängstigend, komisch und grotesk.¹⁶⁷ “Claudio Magris, der *Die Blendung* für eines der größten Bücher des Jahrhunderts hält, spricht von einem unmöglichen, abweisenden Buch, “das keine Zugeständnisse macht”. Die “groteske Geschichte einer delirierenden, lebenszerstörenden Intelligenz” ist ein “furchtbares Bild von Verblendung und fehlender Liebe”, geschrieben von einem Autor, der ein “geheimnisvolles, außergewöhnliches Genie” war, “verschwunden und für immer unerreichbar.”¹⁶⁸

In der Tat kann man *Die Blendung* als eine groteske Geschichte lesen, in der sich das Schreckliche von dem Komischen nicht unterscheiden kann. Rudolf Hartung war einer von den ersten Lesern der *Blendung*, der auch eine Rezension schrieb. In dieser fand er für die künstlerische Form des Romans die zutreffende Formel:

“Das Groteske, jene eigenartige Verbindung des Realen mit dem Irrealen, die das eigentliche Element der Welt Canettis darstellt, ist die einzig mögliche Erscheinungsform eines Lebens, das sich in seiner exzentrischen Position zu seinem Sinn befindet.”¹⁶⁹

Das Groteske ist dementsprechend die Erscheinungsform des Lebens von Kien und all den anderen Figuren. Das Existenzielle und Ästhetische mischt sich im Grotesken. Jeder Irrsinn hat eigentlich einen Sinn in diesem Roman, während das Groteske zum Weltbild des Romans wird. In einem Brief an seinen Verleger Weismann berichtete Canetti über die Aufnahme des Buches in Frankreich. Dieser Moment ist wichtig, weil sich Canetti selbst über die Form seines Romans äußert; In Frankreich neigte die Kritik dazu, in seinem Roman eine Verschmelzung existentialistischer und surrealistischer Prinzipien zu sehen. Canetti erklärt, dass er von keiner Gruppe beeinflusst war und dass er zu seiner Form ganz selbständig gelangt ist.¹⁷⁰ An dieser Stelle kann man die französischen philosophischen Strömungen wie auch die Kunstbewegung des Surrealismus als Beeinflussung auf das Werk ausschließen. Rückbeziehend auf das Gespräch, welches Canetti mit Broch über die *Blendung* hatte, ergibt

¹⁶⁷ Hanuschek, Wachinger (Hrsg.) 2018: S. 7.

¹⁶⁸ Hanuschek 2005: S. 229.

¹⁶⁹ Huber, Ortrun (Hg.): Wortmasken. Texte zu Leben und Werk von Elias Canetti. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH. 1995. S. 52.

¹⁷⁰ Vgl. Hanuschek/Wachinger (Hrsg.) 2018: S. 55.

sich noch ein wichtiger Ansatz, welchen Canetti im Hinblick auf den Roman vertritt. Er glaubte, dass der Roman zu seiner Zeit anders sein muss und diese Überzeugung entsteht nicht unter dem Einfluss seiner Zeitgenossen, Freud oder Joyce. Canetti bemerkte, dass die Substanz der Zeit eine andere ist und das konnte man nur in neuen Figuren zeigen, welche ausführlicher im folgenden Kapitel behandelt werden.¹⁷¹

Weiterhin handelt es sich um mehrere Erlebnisse Canettis, die auf die Gestaltung der *Blendung* Einfluss hatten und die seine Meinung, dass der Roman zu seiner Zeit anders geschrieben werden sollte, bekräftigen. Diese Ereignisse werden in seinem Essay *Das erste Buch: die Blendung* chronologisch dargestellt. Vor allem geht es um sein Zimmer in der Hagenberggasse. Dieses bot einen täglichen Blick auf Steinhof, wo 6000 Irre lebten und dieser Blick war Canettis Stachel im Fleisch. Er schrieb, dass er ganz sicher ist, dass er ohne dieses Zimmer *Die Blendung* nie geschrieben hätte.¹⁷²

Ein anderes Detail in diesem Zimmer war unausbleiblich, der *Isenheimer Altar* von Grünewald. Aus diesen schöpfte Canetti seine Inspiration in den schwierigsten Momenten. Nach diesen war ein Tag in Canettis Lebensgeschichte wesentlich. Der 15. Juli 1927 hatte sowohl auf Canettis späteres Leben als auch auf die Gestaltung der *Blendung* den tiefsten Einfluss.¹⁷³ An diesem Tag geschah der Brand des Wiener Justizpalastes. Unweit von dem Justizpalast sah Canetti einen Mann in der Masse, der die Arme hochwarf und den Brand der Akten verzweifelte. Canetti fand ihn komisch und ärgerlich und sagte: „Da haben sich doch Leute niedergeschossen und Sie reden von den Akten!“. Der Mann wiederholte nur jammernd: „Die Akten verbrennen! Die ganzen Akten!“¹⁷⁴ Was Kien, den Protagonisten der *Blendung*, am meisten stört, ist die Zerstörung der Bücher. Er kann die Zerstörung des Lebendigen besser akzeptieren als die Zerstörung seiner Bibliothek.¹⁷⁵ So wird klar, dass diese groteske Szene mit dem Aktenmensch einen großen Eindruck auf Canetti hinterließ.

Das nächste entscheidende Ereignis war der Aufenthalt in Berlin. Nach Canettis Worten, wäre über diese Zeit unendlich viel zu sagen, aber was ihn nach seiner Rückkehr aus Berlin am meisten beschäftigt hat, waren die extremen und besessenen Menschen, die er dort

¹⁷¹ Vgl. Canetti 1985: S. 45.

¹⁷² Vgl. Canetti 1981: S. 236f.

¹⁷³ Ebd. S. 237.

¹⁷⁴ Ebd. S. 238.

¹⁷⁵ Vgl. Barnouw 1979: S. 25.

kennengelernt hatte. Es war ein Gegensatz zu Wien, in dem unter dem Einfluss von Karl Kraus lebte.¹⁷⁶ Im Zusammenhang mit den Berliner Erlebnissen entsteht folgendes Zitat:

“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 bedeutet aber nicht, daß man sich an ein chaotisches Buch zu machen hatte, in dem nichts mehr zu verstehen war. Im Gegenteil: man mußte mit strenger Konsequenz extreme Individuen erfinden, so wie die, aus denen die Welt ja auch bestand, und diese auf die Spitze getriebenen Individuen in ihrer Geschlossenheit nebeneinanderstellen.“¹⁷⁷

In einem anderen Essay, *Realismus und Wirklichkeit* (1965), befasst sich Canetti mit der ästhetischen Konzeption des Romans. Dabei wird die Wirklichkeit des 19. Jh. mit der neuen Wirklichkeit, in welcher Canetti lebt, verglichen. Er unterscheidet drei Aspekte der Wirklichkeit; die zunehmende, genauere und kommende Wirklichkeit. Die Wirklichkeit des Kommenden ist anders als je zuvor, sie nähert sich rascher. Diese Wirklichkeit hat zwei Seiten, auf der einen Seite ist die Vernichtung auf der anderen das gute Leben. Beide sind aktiv in der Welt und in uns.¹⁷⁸

“Es ist besonders dieser Doppelaspekt des Kommenden, aktiv gewünscht und aktiv gefürchtet, was die Wirklichkeit unseres Jahrhunderts von der des vergangenen unterscheidet. (...) Der Aspekt des Kommenden ist ein von Grund auf anderer, und man kann ohne Übertreibung sagen, daß wir in einer Weltperiode leben, die mit der unserer Großväter das Wichtigste nicht mehr gemein hat: Sie hat keine unzerspaltene Zukunft.“¹⁷⁹

Im Grotesken kann diese Ambivalenz der Wirklichkeit dargestellt werden. Nach Piel entspricht die Welt der *Blendung* in ihrer Zerrissenheit und Formlosigkeit exakt der Erfahrung der Wirklichkeit, die im 20. Jahrhundert der wahnsinnigen Kriege und der Naturzerstörung durch Industrie und Technik allgemein geworden ist.¹⁸⁰ Die Plötzlichkeit, die Überraschung der aufeinanderfolgenden Ergebnisse, all das steht im Geist des Grotesken.

¹⁷⁶ Canetti 1981: S. 241.

¹⁷⁷ Ebd. S. 242f.

¹⁷⁸ Vgl. Ebd., S. 74.

¹⁷⁹ Ebd. S. 76.

¹⁸⁰ Vgl. Piel 1984: S. 32.

Wie Kayser das schon erklärt hat, ist das Grotleske die entfremdete Welt. Genau am Beginn des 20. Jahrhunderts entsteht eine Welt, in der das Nahe und Vertraute plötzlich fremd und feindlich erscheint. Diese Wirklichkeit kann man im Medium des Grotlesken darstellen, was auch Canetti selbst erkannte.

Wie verfährt dann Canetti in der *Blendung*? Hanuschek geht davon aus, dass es sich um einen parabolischen Roman handelt. Trotz dessen und trotz aller Grotleske und der Totalität seiner Satire, meint Hanuschek, dass Canetti zunächst wie ein realistischer Autor gearbeitet hat.¹⁸¹ Die Hauptfigur des Romans wird vorgestellt, Professor Peter Kien, ein langer, hagerer Mensch, Gelehrter, Sinologe von Hauptfach. Dann kommen die Nebenfiguren: seine Haushälterin, später Ehefrau, Therese Krumbholz, ein Rock, ein blauer Rock, denn "Therese ohne Schale – ohne Rock existierte nicht"¹⁸², der gute Vater, Benedikt Pfaff, und der Zwerg Fischerle, ein ungeheurer Buckel. Piel fand die relevante Beschreibung für die Welt der *Blendung* – grotleskes Panorama; "Was sich in Hin und Her zwischen diesen verselbständigen Bruchstücken und Gliedmaßen wie unter lauten Feinden entfaltet, kann wahrlich als ein "grotleskes Panorama" bezeichnet werden."¹⁸³ In Canettis Roman wird aus den grausamsten Vorgängen ein komischer Effekt hervorgerufen. Der Leser muss lachen, selbst wo ihm das Ungeheuerliche vor Augen gebracht wird. Dieses Lachen bleibt im Hals stecken, weil er merkt, dass das Lachen alles nur noch ungeheuerlicher macht.¹⁸⁴ Dieser Aspekt des Grotlesken, den man auch in der Definition aus dem Metzler Lexikon sehen konnte¹⁸⁵, beschreibt das Erlebnis der *Blendung*. Ein weiterer grotlesker Ansatz, welcher ebenfalls von Piel stammt, lautet, dass es sich "vom Komischen bei Canetti nur dann sprechen läßt, wenn man zugleich auch vom Tragischen spricht."¹⁸⁶ An dieser Stelle kann man bemerken, dass sowohl Hanuschek als auch Piel das Grotleske in der *Blendung* in der Vermischung des Komischen und Tragischen sehen. Daraus kann man folgern, dass sich das Grotleske im Roman durch diesen Aspekt offenbart. Auer geht einen Schritt weiter und ordnet die Methodik Canettis und damit auch den Roman *Die Blendung* einem bestimmten epischen Genre, dem der Grotleske zu.¹⁸⁷

¹⁸¹ Vgl. Hanuschek 2005: S. 239.

¹⁸² Canetti, Elias: *Die Blendung*. Zürich: Coron Verlag. 1981. S. 113.

¹⁸³ Vgl. Piel 1984: S. 22.

¹⁸⁴ Vgl. Ebd., S. 22.

¹⁸⁵ Siehe dazu Kapitel 2.1.

¹⁸⁶ Vgl. Piel 1984: S. 33.

¹⁸⁷ Vgl. Auer, Annemarie: Ein Genie und sein Sonderling – Elias Canetti und die *Blendung*, in: Buck, Theo/Durzak, Manfred/Steinbach, Dietrich (Hrsg.): *Zu Elias Canetti*. Stuttgart: Ernst Klett. 1983. S. 52.

Weiterhin verglich Auer Canettis Roman mit den Zeichnungen von Daumier und den Bildern von Goya, „welche zu Güte und Menschlichkeit eben damit aufrufen, daß die grause Szenerie sie nirgends aufkommen läßt, wie eine besondere Kunst großer Maler unter Umständen darin besteht, ausgedehnten Flächen von Schwarz Glanz und Bewegung zu geben, so können auch für die Dichtung Umstände aufkommen, die sie nötigen, uns die zutrauliche Unmittelbarkeit auszutreiben und uns mit dem Unannehmbaren zu konfrontieren. So verhält es sich bei Canettis Roman. Die Personen, denen wir begegnen, sind ausnahmslos abscheulich, und jede Situation, welche auch immer, gerät nur zu bald ins Monströse und Grotteske, oftmals in beides zugleich.“¹⁸⁸ „Die "Blendung" konzentriert sich ganz auf die Beschreibung obsessiver Erkenntnisstrukturen, und als solches kann sie als eine Kritik fehlgeleiteten Bewußtseins verstanden werden, d. h. als der ins Grotteske gesteigerte Entwurf einer mißglückten Auseinandersetzung zwischen Individuum und Welt.“¹⁸⁹

„Wie sehr der in einer esoterischen Welt lebende Stubengelehrte in seiner Bibliothek, der viehische Polizist in seinem Hausmeisterverschlag wie der jämmerliche Zuhälter unterm Brett seiner "Braut" als tief verhunzte, bössartige Geschöpfe einer überfälligen Gesellschaftsordnung moralisch zusammengehören, nicht bloß bemerkt, sondern mittels einer ebenso makabren wie grandiosen Grotteske künstlerisch erkennbar gemacht zu haben, ist das unverwechselbare Verdienst Elias Canettis, ist die große Leistung seines Romans.“¹⁹⁰

Die akustischen Masken sind das hervorragende Stilmittel sowohl im Roman als auch in den Dramen. „Zentral für Canetti ist, daß sich die Revolte gegen eine konventionell vergesellschaftete Wirklichkeit sich vor allem für ihn in der Entleerung der Sprache zeigt. Die sterile, in sich befangene Wortrotation, die die Absicht von Kommunikation ins Gegenteil verkehrt, ist ihm auffälligstes Symptom dieser entleerten Wirklichkeit.“¹⁹¹ Obwohl Therese auf Kien einredet, Kien auf den Zwerg, der Zwerg auf seine Bekannte aus "Zum Himmel", können sie zueinander nicht kommen. Piel definiert die Sprache in der *Blendung* folgendermaßen: „Je mehr alle reden, desto mehr kann man vergessen, daß Sprache jemals der Kommunikation hat dienen können.“¹⁹²

An Therese wird, wie an keiner anderen Figur der *Blendung*, gezeigt, wie die Sprache, das Medium der Verständigung, absolut versagt. „Canetti hat diesen Schrumpfungszustand der

¹⁸⁸ Ebd. S. 31.

¹⁸⁹ Vgl. Knoll 1993: S. 32.

¹⁹⁰ Auer 1983: S. 34.

¹⁹¹ Durzak, Manfred: Gespräche über den Roman. Formbestimmungen und Analysen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag. 1976. S. 107.

¹⁹² Piel 1984: S. 24.

Sprache, in dem die Figuren der Blendung auftreten, mit dem Begriff von der ‐akustischen Maske‐ zusammengebracht. Jeder hat sein klein oder gr‐o‐eres Repertoire an W‐rtern, das er durch seine je pers‐nliche Sprachmelodie, seinen Singsang, sein Staccato oder sein Gekreische zu einem seltsamen Tongebilde verschleift, an dem man sich gegenseitig ohne langes Hinh‐ren erkennen kann.“¹⁹³ Durch die Sprache wird auch die Blindheit der Figuren hervorgehoben, da sie immer wieder um die Objekte ihrer Obsession reden. Wie bereits gesagt, versagt die Sprache als Kommunikationsmedium, ‐da in ihr keine Verst‐ndigung m‐glich ist und als Wirklichkeit scheitert sie, da sie stets nur subjektive, abgekapselte Realit‐ten repr‐sentiert, nie aber die Einheit einer Sprachgemeinschaft. (...) Canetti hinterl‐sst damit zun‐chst ein zutiefst pessimistisches Bild vom Zustand vom Menschen, seinen sozialen M‐glichkeiten und dem Potential der Sprache.“¹⁹⁴ Die akustischen Masken tragen der grotesken Zuspitzung bei. In ihnen wird noch eine Ordnung abgel‐st, n‐mlich die Ordnung der Sprache. Damit entsteht ein grotesker Sprachstil, der seinen Ausdruck in den akustischen Masken gefunden hat.

8.1. Figuren

Auch in diesem Teil wird noch einmal auf das Gespr‐ch Broch-Canetti ‐ber *Die Blendung* Bezug genommen. In diesem geht Broch der Frage nach, ‐darf man Gesch‐pfe so sehr verzerren, da‐ sie nicht mehr als Menschen zu erkennen sind?“¹⁹⁵ Canetti antwortet, dass Menschen und Figuren nicht dasselbe sind. Als Beispiel nennt er *Don Quixote*. Der Roman als literarische Gattung hat mit Figuren begonnen. *Don Quixote* ist f‐r Canetti nicht nur der erste, sondern noch immer der gr‐o‐te Roman.¹⁹⁶ Canetti war also der Meinung, dass die Figuren verzerrt und extrem sein m‐ssen, was auch in Zusammenhang mit Gogol erw‐hnt wurde. Hanuschek vergleicht die Hauptfigur Peter Kien mit Don Quijote, welcher von Siegfried Fischerle, als j‐dischem Sancho, begleitet wird.¹⁹⁷

¹⁹³ Ebd. S. 24.

¹⁹⁴ Knoll 1993: S. 88.

¹⁹⁵ Canetti 1985: S. 44.

¹⁹⁶ Vgl. Ebd., S. 44.

¹⁹⁷ Vgl. Hanuschek 2005: S. 231.

Extrem und verzerrt, die Beschreibung verweist sofort auf die ästhetische Kategorie des Grotesken. Die Wirklichkeit der *Blendung* ist, bis in die letzten Winkel, mit Verrücktheiten besetzt.¹⁹⁸ In dieser Wirklichkeit werden die Erzählperspektiven den Wahnwelten der Figuren angeglichen. Jede Romanfigur zeichnet sich durch eine Phantasie aus, die sich allmählich zur Wahndee steigert. Die Figuren ordnen ihre Wahrnehmungen den eigenen Wahnsystemen unter, so dass sich die Perspektiven zueinander ausschließen und es kommt zu einer geblendeten Welt. Außerdem sind die Romanfiguren auf wenige Eigenschaften reduziert, welche bis zum Irrsinn gesteigert werden.¹⁹⁹ Hanuschek beschreibt Canettis Figuren als satirische und präzise Übertreibungen.²⁰⁰ Sämtliche Figuren sind in ihrem eigenen spezialisierten Universum gefangen.²⁰¹ Sie sind von Beginn durch ihre Sprache, Behausung, Lieblingsgegenstände, Physiognomie und der Art sich zu bewegen unlösbar der eigenen Sphäre verhaftet.²⁰²

8.2. Peter Kien

Ursprünglich plante Canetti eine menschliche Komödie an Irren und der Büchermensch, später Brand, dann Kant und letztendlich Kien war nur eine Figur in diesem Zyklus. In der Ehrlichstraße vierundzwanzig wohnt Herr Professor Kien, aber ohne Schule. Er ist ein langer, hagerer Mensch, Gelehrter, Sinologe von Hauptfach.²⁰³ So wird der Leser am Beginn der *Blendung* mit dem Protagonisten bekannt gemacht. Die Hauptfigur lebt in einer eigenen Utopie. In dieser ist die Bibliothek der Mittelpunkt und die Bücher sind das Wertvollste, was er besitzt. Kien lebt ohne Spiegel und ohne Fotografien, vor lauter Bücher mangelte es an Platz.²⁰⁴ Er kannte sein Gesicht nur flüchtig, aus den Scheiben der Buchhandlungen.²⁰⁵ Das folgende Zitat veranschaulicht, die einzige Beschreibung im Roman, wie Kiens Gesicht aussieht:

¹⁹⁸ Vgl. Moser, Manfred: Zu Canettis „Blendung“, in: Buck, Theo/Durzak, Manfred/Steinbach, Dietrich (Hrsg.): Zu Elias Canetti. Stuttgart: Ernst Klett. 1983. S. 55.

¹⁹⁹ Vgl. Eigler 1988: S.108.

²⁰⁰ Vgl. Hanuschek 2005: S. 242.

²⁰¹ Vgl. Moser, Manfred: Zu Canettis „Blendung“, in: Buck, Theo/Durzak, Manfred/Steinbach, Dietrich (Hrsg.): Zu Elias Canetti. Stuttgart: Ernst Klett. 1983.S. 55.

²⁰² Vgl. Ebd., S. 63.

²⁰³ Vgl. Canetti 1981: S. 57f.

²⁰⁴ Vgl. Ebd., S. 64.

²⁰⁵Vgl. Ebd., S. 58

“Er trat vor den Spiegel eines Friseurladens und besah sich darin seine Züge. Er hatte wasserblaue Augen und überhaupt keine Wangen. Seine Stirn war eine zerrissene Felswand. Die Nase stürzte, ein senkrechter, schwindelnd schmaler Grat, in die Tiefe. Zuunterst, ganz versteckt, kauerten zwei winzige schwarze Insekten. Niemand hätte dahinter Nasenlöcher vermutet. Der Mund war ein Automaten Schlitz. Zwei scharfe Falten liefen, wie künstliche Narben, von beiden Schläfen zum Kinn und trafen sich in seiner Spitze. Durch sie und die Nase zerfiel das Gesicht, ohnehin lang und schmal, in fünf beängstigend enge Streifen, eng, aber streng symmetrisch, zum Verweilen war nirgends Platz, und Kien verweilte auch nur kurz. Denn als er sich selber sah, er pflegte sich nie zu sehen, wurde ihm plötzlich sehr einsam zumute. Er beschloß, unter recht viel Menschen zu gehen. Vielleicht vergaß er da, wie allein sein Gesicht doch war, und vielleicht verfiel er auf einen Gedanken, wie seine bisherige Tätigkeit sich fortsetzen ließe.”²⁰⁶

Hier wäre zu fragen, was für ein Geschöpf Kien ist? Abgesehen davon, dass er von anderen Figuren als Skelett angesehen und beschrieben wird, wird auch seine menschliche Existenz in Frage gestellt.²⁰⁷ Während der Verhörszene wird Kien geschlagen, doch findet niemand mehr ein rechtes Vergnügen dabei. Er benimmt sich weder als Mensch noch als Leiche.²⁰⁸ Das erinnert an die Bilder von Breughel und Goya, unter welchen Einflüssen Canetti seine grotesken Visionen gestaltet. Diese manifestieren sich vor allem in Kiens Körper: lang und dünn, langbeinig, von ungewöhnlicher Größe, ein Skelett. Daraus lässt sich ableiten, dass Kien eine groteske Menschengestalt ist.

Es sind nicht nur die körperlichen Aspekte dieser Figur, die als grotesk bezeichnet werden können, es ist seine Haltung, sein Tun und eigentlich seine ganze Lebensweise. Nach Knoll ist Kien das grotesk übersteigerte Sinnbild reiner Wissenschaftlichkeit.²⁰⁹ Bei Durzak wird nachgewiesen, dass es sich um einen Privatgelehrten handelt, der eine inselhaft existenz führt. Diese Existenz steigert sich in ein grotesk wirkendes Selbstbewusstsein hin.²¹⁰

²⁰⁶ Ebd. S. 271.

²⁰⁷ Andere Beschreibungen, die aus der *Blendung* entnommen sind:

»Ich übergebe Sie der Polizei! Wissen Sie, wer ich bin! Sie Skelett! Und das will ein gebildeter Mensch sein! Wo haben Sie Ihre Kleider her? Aus dem Pfandhaus! So sehen sie aus! Was halten Sie da unterm Arm? Ihnen zeig' ich's noch! Hängen Sie sich auf! Wissen Sie, was Sie sind?« S. 65f.

„Das war ein Mensch, groß und stark, der hat was vorgestellt, nicht so ein Skelett.“ S. 124.

„Kien erzittert am ganzen Skelett.“ S. 253.

²⁰⁸ Ebd. S. 431.

²⁰⁹ Vgl. Knoll 1993: S. 35.

²¹⁰ Vgl. Durzak 1976: S. 108.

“Kien - das bedeutet: eine Haltung extrem gesteigerter Intellektualität, ohne Verbindung zur Wirklichkeit, der abstrakte Idealismus par excellence, von Größenwahn und Selbstzerstörung auf die Spitze getrieben.”²¹¹

Auer geht davon aus, dass die Quintessenz seines Tuns ein konservatives *l'art pour l'art* der Wissenschaftlichkeit ist.²¹² In der Tat ist Kien bereit, im Dienste der Wissenschaft, sein Gehirn einem Institut für Hirnforschung zu geben.

“Als Dreißigjähriger vermachte er, ohne im übrigen ein Testament aufgesetzt zu haben, seinen Schädel samt Inhalt einem Institut für Hirnforschung.”²¹³

Wie auch andere Figuren ist Kien in seinen begrenzten Weltansichten und ohne Entwicklungsmöglichkeiten gefesselt. Wenn er der Analphabetin Therese begegnet, ändert sich seine Welt. Die Tatsache, dass Therese, zuerst die Haushälterin und dann die Frau von Kien, Analphabetin war, ist für Kien das wichtigste Merkmal von Therese und im Moment, in dem er über ihren angeblichen Tod erfährt, kann er über nicht anderes nachdenken.

„Kien ging ihm nach; vor der Glastür packte er den zitternden Menschen an der Schulter und flüsterte ihm ins Ohr: „Sie war eine Analphabetin.“ Der Hausierer verstand nichts, er schlotterte am ganzen Leib und murmelte inbrünstig: „Mein Beileid, mein Beileid.“ Er versuchte sich loszureißen, aber Kien ließ nicht locker und behauptete lächelnd, daß dieses Schicksal allen Analphabeten drohte, sie verdienten es auch alle, keine hätte es so sehr verdient wie seine Frau, deren Todesnachricht er vor wenigen Minuten empfangen habe. Der Tod stehe jedem bevor, wie sehr erst diesen Analphabeten!“²¹⁴

Nach Knoll, zeichnet sich das Sprachverhalten der Figuren durch die Abwesenheit von Interaktion und Handlung, die Protagonisten sind starre Sprach-Figuren.²¹⁵ Das bemerkte auch Durzak, der besonders die Verhörszene behandelte. Er meint, dass die Absicht der Wahrheitserkundung in dieser Szene ins groteske Gegenteil verkehrt wird. “Es sind sinnlose, aneinander vorbeigeredete Monologe. Die Gegenrede ist nicht logische Erwiderung, sondern ist gleichsam nur der von einem Reizwort ausgelöste monologische Reflex, hinter dem die Wahnvorstellungen der jeweiligen Person als richtunggebender Impuls sichtbar wird. Das wird zu immer neuen grotesken Effekten gesteigert.”²¹⁶

²¹¹ Ebd. S. 109.

²¹² Vgl. Auer 1983: S. 33.

²¹³ Canetti 1981: S. 69.

²¹⁴ Ebd. S. 386.

²¹⁵ Vgl. Knoll 1993: S.103.

²¹⁶ Durzak 1976: S. 119.

“Die Umstehenden begannen seinen Lauten Worte abzugewinnen. Sie gewöhnten sich an seine Art, ratlos horchten sie; einer faßte den anderen an, um besser zu hören. Er sprach so gebildet, er wollte einen Mord begangen haben. Zusammen glaubten sie ihm den Mord nicht, einzeln hätte ihn jeder für wahr genommen. Vor wem bat er um Hilfe? Im Hemde ließ man ihn doch in Ruhe, er hatte Angst. Selbst der Kommandant fühlte sich ohnmächtig, er schwieg lieber, seine Sätze hätten nicht schriftlich geklungen. Das Subjekt war aus guter Familie. Vielleicht war es kein Subjekt. Therese staunte, daß sie früher nichts gemerkt hatte. Er war schon verheiratet, als sie ins Haus kam, sie dachte immer, er ist ledig, sie wußte, da war ein Geheimnis, das Geheimnis war die erste Frau, er hatte sie ermordet, stille Wasser sind Mörder, drum hat er nie was geredet, und weil die erste Frau denselben Rock trug, hat er sie aus Liebe geheiratet. Sie suchte Beweise zusammen; in der Zeit zwischen 6 und 7 machte er sich allein zu schaffen, alles war versteckt, bis er die Teile aus dem Hause hatte, tut man das, und sie konnte sich an alles erinnern. Drum ist er ihr davongerannt, er hat Angst gehabt, sie bringt es auf. Dieb ist Mörder, was hat sie gesagt, und da schaut auch der Herr Grob.”²¹⁷

In dem Roman kommen immer wieder groteske Situationen vor, wie die Folgende. Kien musste die Ohren vor Thereses Rede beschützen. Infolgedessen, wachsen ihm Lider an den Ohren:

“Eines Nachts wuchsen ihm plötzlich Lider an die Ohren, er öffnete und schloß sie nach Belieben, wie bei den Augen. Er probierte sie hundertmal aus und lachte: Sie klappten, sie hielten schalldicht, wie gerufen wuchsen sie und gleich vollendet. Vor Freude zwickte er sich hinein. Da wachte er auf, aus den Ohrlidern waren gewöhnliche Lappen geworden und er hatte geträumt. Wie ungerecht, dachte er, den Mund kann ich schließen, wann ich will, so fest ich will, und was hat ein Mund zu besagen? Für die Nahrung ist er da, und doch so gut geschützt, aber die Ohren, die Ohren sind jedem Ergüsse ausgeliefert!”²¹⁸

Kien hatte auch Angst für seine Augen. “Hie und da griff er verstohlen nach seinen Augen. Sie sahen in Ordnung und fühlten sich angenehm und ungefährdet an.”²¹⁹ Paradoxerweise vollzieht sich im Laufe des Roman die Blendung des Sinologen.²²⁰

“Kien schwor sich zu, sobald ihn Blindheit bedrohte, freiwillig zu sterben. Immer wenn er einem Blinden begegnete, ergriff ihn dieselbe peinliche Angst. Stumme liebte er; Taube, Lahme und sonstige Krüppel waren ihm gleichgültig; Blinde beunruhigten ihn. Er begriff

²¹⁷ Canetti, Elias: Die Blendung. Zürich: Coron Verlag. 1981. S. 442.

²¹⁸ Ebd. S. 185.

²¹⁹ Ebd. S. 73.

²²⁰ Rembrandts Bild, *Die Blendung Simsons*, war eine große Inspiration für Canetti und daher kam auch der Titel - *Die Blendung*.

nicht, daß sie ihrem Leben kein Ende machten. Selbst wenn sie die Blindenschrift beherrschten, waren ihre Lesemöglichkeiten beschränkt. Eratosthenes, der große Bibliothekar von Alexandria, ein Universalgelehrter des dritten vorchristlichen Jahrhunderts, der über eine halbe Million Schriftrollen gebot, machte als Achtzigjähriger eine furchtbare Entdeckung. Seine Augen begannen ihm den Dienst zu versagen. Er sah noch, aber er vermochte nicht mehr zu lesen. Ein anderer hätte die völlige Erblindung abgewartet. Er hielt seine Trennung von den Büchern für Blindheit genug. Freunde und Schüler flehten ihn an, bei ihnen zu bleiben. Er lächelte weise, dankte und hungerte sich in wenigen Tagen zu Tode. Dieses große Beispiel wird der kleine Kien, dessen Bibliothek nur aus fünfundzwanzigtausend Bänden besteht, kommt die Zeit, mit Leichtigkeit nachahmen.“²²¹

Kein andere Ende wäre für Kien möglich, da er schon geblendet ist. Er verfällt allmählich dem Wahnsinn, was in folgendem Zitat veranschaulicht wird:

“Die Geschichte berichtet von sonderbarsten Verirrungen. Zum Eßbesteck gehört ein Messer. Um es zu erproben, schneidet er sich, es ist scharf und schmerzt sehr, den kleinen Finger der Linken ab. Viel mehr Blut fließt. Er wickelt die verletzte Hand in ein weißes Handtuch, das vom Bett herunterhängt. Dieses Handtuch ist eine Serviette. In der Ecke liest er sein Monogramm. Wie kommt sie her? Es ist, als hätte jemand durch Decke, Mauern und verschlossene Tür ein fertiges Mittagessen hereingeworfen. Die Fenster sind heil. Er kostet das Fleisch. Es hat den richtigen Geschmack. Es ist ihm übel, er hat Hunger, er ißt es ganz. Mit verhaltenem Atem, steif und bebend, spürt er, wie jeder Bissen den Weg durch die Speiseröhre nimmt. Jemand hat sich eingeschlichen, als er mit geschlossenen Augen auf dem Bett lag. Er horcht. Um nichts zu überhören, hebt er den Finger. Dann sieht er unters Bett und in den Kasten, er findet niemand. Da ist einer da gewesen, ohne ein Wort zu sprechen, und hat sich wieder entfernt; aus Angst. Die Kanarienvögel haben nicht angeschlagen. Wozu hält man die Tiere. Er tut ihnen nichts zu leid. Seit er hier lebt, läßt er sie in Ruhe. Sie haben ihn verraten. Vor seinen Augen flimmert es. Plötzlich schlagen die Kanarienvögel los. Er droht ihnen mit der verbundenen Faust. Er blickt hin: die Vögel sind blau. Sie verhöhnen ihn. Er holt sich einen nach dem andern aus dem Bauer heraus und drückt ihnen die Kehlen zu, bis sie erstickt sind. Begeistert öffnet er das Fenster und wirft die Leichen auf die Straße. Seinen kleinen Finger, eine fünfte Leiche, schleudert er ihnen nach. Kaum hat er alles Blau aus dem Zimmer entfernt, da tanzen die Wände los. Die heftige Bewegung löst sie in blaue Flecken auf. Es sind Röcke, flüstert er und kriecht unters Bett. Er beginnt an seinem Verstand zu zweifeln.“²²²

²²¹ Canetti 1981: S. 72.

²²² Ebd. S. 558f.

Man kann bemerken, dass die Welt des Romans mehr und mehr zu einer grotesken Welt wird. Piel beschreibt diese Welt auf folgende Weise:

“In der grotesken Welt verzerren sich und verfließen alle gewohnten Konturen. Derselbe Mann, der in der Neuzeit die Ermordung Gottes konstatiert hat, Nietzsche, hat auch vorausgesehen, daß das Absurde blüht, wenn es kein Jenseits, keinen Gott, keinen Trost, nicht mehr, keinen Ausweg mehr gibt, es sei denn den ins Nichts, in die Vernichtung. Dorthin wird Kien getrieben, weil ihm die Wirklichkeit unerträglich ist, weil sich ihm die Wirklichkeit in einem Alptraum verwandelt hat, den er bei aller Mühe und auch mit aller aufgebotenen Willenskraft nicht mehr los wird.”²²³

Kien verfällt am Ende absolut dem Wahnsinn. Während er Wahnvorstellungen hat, verbrennt er sich zusammen mit seiner Bibliothek und „als ihn die Flammen endlich erreichen, lacht er so laut, wie er in seinem ganzen Leben nie gelacht hat.“²²⁴ Wie man sehen konnte, ist das Lachen im Rahmen des Grotesken ein vielschichtiges Phänomen. Canetti selbst deutete Kiens Lachen am Ende als sehr komplex und es sollte, unter vielem anderen auch das Loslassen seiner Bücher enthalten.²²⁵ Das Ende der *Blendung* verbindet mehrere Aspekte des Grotesken: den Wahnsinn, das groteske Lachen, den Tod und die Vernichtung.

8.3. Georges Kien

Man kann bemerken, dass in der *Blendung* keine Überlieferung der Psychologie vorhanden ist. Canetti schließt sie vollkommen von seinem Verfahren aus. Dieser Ausschluss wird im Roman an der Gestalt des Psychiaters Georges Kien thematisiert. Als der Wahn des älteren Bruders Peter Kien bereits auffallende Formen angenommen hat, tritt Georges auf. Die Erwartung des Lesers steigert sich in diesem Moment auf eine endliche Klärung der Situation. Es scheint aber, dass die Anwesenheit des Bruders, des Heilers, noch schlimmere Konsequenzen bringt, als dass man sie am Anfang erwarten könnte. Im Vergleich zu all den

²²³ Piel 1984: S. 36f.

²²⁴ Canetti 1981: S. 653.

²²⁵ Ebd. S. 350.

anderen Figuren verhält sich Georges recht human. Er ist vielleicht auch die einzige Figur im Roman, die nicht verfremdend wirkt. Georges ist das absolute Gegenteil von Kien. Auer erklärte das auf folgende Weise:

“Der dritte Romanteil, Welt im Kopf, zielt auf das, was der Sinologe Georgs Charakterlosigkeit, nennt, philosophisch gesprochen: auf Georgs subjektiven Idealismus; dieser ist ja wirklich, innerhalb des bürgerlichen Denkens, die Gegenposition zu einem objektiven Idealismus, wie ihn Peter mit seinem dezidierten Platonismus besonders starr vertritt. Georg, der Arzt, ist ein beweglicher, vorurteilsfreier, aufgeschlossener Mensch, von Peter aus gesehen, das Gegenteil eines Charakters.”²²⁶

Was sie aber verbindet ist die Unfähigkeit, durch Selbstverwandlung an den Verwandlungen anderer teilzunehmen. “Beide können der Selbstzerstörung und der Zerstörung anderer nicht entkommen, weil ihre Besitzgier sie zu weit in die Selbstentäußerung getrieben hat: Peter an seine Bücherwelt, die Sprachwelt vergangener Kulturen, Georg an die exotische Welt der Irren, die Welt des ganz anderen Denkens.”²²⁷

Nach Barnouw, kommt die Selbstverbrennung des Büchermenschen, aus dem sozialen Versagen der beiden Brüder. „Die Welt, der sie sich durch Distanz oder Manipulation, aus Verblendung entziehen, die Welt der Theresen, Pfaffs, Fischerles einerseits, der Irren andererseits, ist furchtbar und komisch - in der Nachfolge von Kraus und Gogol.”²²⁸ Die Beziehung der Brüder und Peters Heilungsprozess erinnert an das Bild von Breughel *Sechs Blinde*. Georges sollte Kien führen, aber er ist auch, wie alle anderen Figuren, geblendet.

²²⁶ Auer 1983: S. 51.

²²⁷ Barnouw 1996: S. 148.

²²⁸ Ebd. S. 152.

8.4. Therese Krumbholz

Therese Krumbholz war acht Jahre Haushälterin, dann Ehefrau von den größten Sinologen, Professor Kien. Er heiratet Therese, um sie als Hüterin (besonders vor Feuer) und Pflegerin seiner Bibliothek an sich zu binden. Man kann sagen, dass er sich mit diesem Schritt den Teufel auf den Hals holt. Zuerst sollte bei Therese, wie auch bei der Hauptfigur, auf das Somatische eingegangen werden. In folgendem Zitat gibt es einige Deformationen, die auf das Groteske dieser Gestalt hindeuten.

“Unter dem blauen, gestärkten Rock, der bis zum Teppich reichte, sah man die Füße nicht. Ihr Kopf saß schief. Beide Ohren waren breit, flach und abstehend. Da das rechte die Schulter streifte und von ihr zum Teil verdeckt wurde, erschien das linke um so größer. Beim Gehen und Sprechen wackelte sie mit dem Kopf. Ihre Schultern machten dazu abwechselnd die Musik.”²²⁹

Therese hat dicke, rohe Finger und riesige, breite Füße.²³⁰ Ihre Mundwinkel reichen bis an die Ohren.²³¹ Für Kien ist sie kein Mensch, sondern nur Gestalt.²³² Therese erinnert an die Gestalt in Goyas Bild *Gegen das allgemeine Wohl*. Weiterhin wird sie nur auf ein Merkmal reduziert - ihren blauen Rock.

“Therese ohne Schale – ohne Rock existierte nicht. Er ist immer tadellos gestärkt. Er ist ihr Einband, blaues Ganzleinen. Sie hält was auf gute Einbände.”²³³

Therese ist so ungebildet, dass Kien bei der bloßen Erinnerung an ihre Sprache Brechreiz spürt.²³⁴ Trotzdem will Therese eine Dame sein, obwohl sie nur ein ärgerliches Geschwätz produziert. Barnouw meint, dass Canetti bei Therese ihre groteske Artikulationsfähigkeit zu

²²⁹ Canetti 1981: S. 75.

²³⁰ Vgl. Ebd., S. 124.

²³¹ Vgl. Ebd., S. 98.

²³² Vgl. Ebd., S. 118.

²³³ Ebd. S. 113.

²³⁴ Vgl. Ebd., S. 201.

Gehör brachte.²³⁵ Ihre Sätze ähneln einander, es handelt sich um eine eingeschränkte Wortwahl.

“Ich kann tun, was ich will, ich höre den Rock, ich fühle ihn, er riecht nach Stärke, sie selbst bewegt den Kopf, das war ihre Art, als sie noch lebte sie spricht sogar, vor wenigen Augenblicken sagte sie ›ich bitt’ Sie‹, Sie müssen wissen, daß ihr Sprachschatz aus fünfzig Worten bestand, trotzdem sprach sie nicht weniger als andere Menschen, helfen Sie mir! Beweisen Sie mir, daß sie tot ist!”²³⁶

Knoll meint, dass die Dialoge zwischen Therese und Kien das blinde Aufeinandertreffen isolierter, in ihren Vorstellungen gefangener Gestalten zeigt.²³⁷ Als Beispiel wird folgendes Zitat angeführt, in dem das Gespräch zwischen Kien und Therese stattfindet:

»In den Manuskripten herrscht eine heillose Unordnung. Ich frage mich, wie der Schlüssel in die unrechten Hände geraten ist. Ich habe ihn in der linken Hosentasche wieder vorgefunden. Zu meinem Bedauern sehe ich mich genötigt anzunehmen, daß man ihn widerrechtlich entfernt, mißbraucht und dann erst zurück gelegt hat.«

»Das war’ noch schöner.«

»Ich frage zum ersten- und zum letzten mal: Wer hat in meinem Schreibtisch herumgesucht?«

»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?«

²³⁵ Vgl. Barnouw 1996: S. 153.

²³⁶ Canetti 1981: S. 442.

²³⁷ Vgl. Knoll 1993: S. 27.

»Kommt Zeit, kommt Rat.«²³⁸

Neben dem grotesken Sprachstil kommt Therese immer wieder in grotesken Situationen vor. Das folgende Zitat veranschaulicht Aspekte einer klassischen Groteske im Bachtinschen Verstande.

“Er sprach mit Leidenschaft. Jedes Wort hatte die berechnete Wirkung. Sie verfärbte sich. Nach manchen Sätzen wartete er. So viel Schmierenspathos hatte er noch nie gewagt. Sie sagte nichts. Er begriff, daß er es war, der sie mit Stummheit schlug. Er sprach ihr so schön. Sie fürchtete, sie könnte ein Wort verlieren. Die Augen traten ihr aus den Höhlen, erst vor Angst, dann vor Liebe. Die Ohren hatte sie, keine Hündin, doch gespitzt. Aus ihrem Mund floß Speichel. Der Stuhl, auf dem sie saß, knarrte glücklich einen Gassenhauer. Die Hände hielt sie, zu einem Becher geschlossen, ihm entgegen. Sie trank mit Lippen und Händen. Als er diese küßte, verlor der Becher seine Form und ihre Lippen hauchten, er hörte es: bitte noch. Da überwand er seinen Ekel und küßte die Hände wieder. Sie zitterte; bis in die Haare pflanzte sich ihre Erregung fort. Hätte er sie umarmt, sie wäre in Ohnmacht gefallen. Nach seinem letzten Satz, der von Herzen sprach, erstarrte er in einer krönenden Stellung. Die Hand und ein großer Teil des Arms lagen betuernd über der Brust.”²³⁹

Es handelt sich zunächst um Augen, die aus den Höhlen traten und sie gewinnen an Bedeutung für das Groteske.²⁴⁰ Menschliche Züge werden mit grotesken Zügen ersetzt, indem sie als eine Hündin dargestellt wird.

Man denke auch an die Szene, als Therese den Möbelverkäufer Grob aufsucht, der ihrer erotischen Eitelkeit schmeichelt, damit er ihr das Schlafzimmer verkauft. Sie ist aber in ihrem Wahn gefangen und glaubt, dass Grob sie begehrt. Bei einem erneuten Besuch im Geschäft drängt sie sich bei ihm geradezu auf:

“Sie war dicker als er und glaubte sich umarmt. Bei dieser Gelegenheit fiel der Rock zu Boden. Therese merkte es und war noch glücklicher, weil alles von selber so kam.”²⁴¹

Grobs Empörung und das Gelächter der anderen Leute im Geschäft endet, wie durch einen Zerrspiegel gesehen, als der Sohn des Chefs, Therese erkennt und seine Mutter darauf

²³⁸ Canetti 1981: S. 196.

²³⁹ Ebd. S. 637f.

²⁴⁰ Siehe dazu Kapitel 2.4.1.

²⁴¹ Canetti 1981: S. 405.

hinweist: „Aber sie hat doch bei uns gekauft«, flüsterte er. „Was?“ fragte sie. „Ein gutes Schlafzimmer.“²⁴² Durzak verglich diese Szene mit einem Bild das Grosz gezeichnet haben könnte. „Diese hier aus Geschäftsrücksichten grotesk deformierte Wirklichkeit ist ein Pendant zu Thereses wahnhafter Verzerrung der Realität.“²⁴³

8.5. Siegfried Fischerle

Der Wiener Odysseus, eher ein Don Quijote, wie Hanuschek Kien beschreibt, wird von Siegfried Fischerle als jüdischem Sancho begleitet. Fischerle ist ein buckliger Zwerg, der vom Geld einer Prostituierten lebt. Physiognomisch ist er eine Ansammlung antisemitischer Klischees.²⁴⁴ Fischerle repräsentiert, als Vertreter der Unterschicht, die „kopflose Welt“. Er ist der Realität zu sehr verhaftet und kann ihre Bedingungen nicht reflektieren. In seinen Träumen ist er ein Schachweltmeister, von allen eine anerkannte Persönlichkeit.²⁴⁵ Auch Fischerle wird auf eine körperliche Eigenschaft reduziert - seinen Buckel, was im folgenden Abschnitt eindeutig wird:

„Da tauchte ein ungeheurer Buckel neben ihm auf und fragte, ob es gestattet sei. Kien blickte angestrengt hinunter. Wo war der Mund, aus dem es sprach? Und schon hüpfte der Besitzer des Buckels, ein Zwerg, an einem Stuhl in die Höhe. Er kam richtig darauf zu sitzen und wandte Kien ein paar große, melancholische Augen zu. Die Spitze der stark gebogenen Nase lag in der Tiefe des Kinns. Der Mund war so klein wie der Mann, nur – er war nicht zu finden. Keine Stirn, keine Ohren, kein Hals, kein Rumpf – dieser Mensch bestand aus einem Buckel, einer mächtigen Nase und zwei schwarzen, ruhigen, traurigen Augen. Lange sagte er nichts; er wartete wohl die Wirkung seiner Erscheinung ab.“²⁴⁶

Diese groteske Erscheinung besteht nur aus einem Buckel, was auch sein größtes Stigma darstellt. Erst in der grotesk-grausamen Todesszene erfüllt sich sein Wunsch, er verliert seinen Buckel, damit jedoch auch seine Identität.²⁴⁷

²⁴² Ebd. S. 407.

²⁴³ Durzak, Manfred: Elias Canettis Weg ins Exil. Vom Dialektstück zur philosophischen Parabel., in: Buck, Theo/Durzak, Manfred/Steinbach, Dietrich (Hrsg.): Zu Elias Canetti. Stuttgart: Ernst Klett. 1983. S. 123.

²⁴⁴ Vgl. Hanuschek 2005: S. 231.

²⁴⁵ Vgl. Knoll 1993: S. 55.

²⁴⁶ Canetti 1981: S. 273.

²⁴⁷ Vgl. Knoll 1993: S. 61.

“Der Blinde schleudert ihn zu Boden und holt vom Tisch in der Ecke des Kabinetts ein Brotmesser. Mit diesem zerfetzt er Anzug und Mantel und schneidet Fischerle den Buckel herunter. Bei der schweren Arbeit ächzt er, das Messer ist ihm zu stumpf und Licht will er keines machen. Die Pensionistin sieht ihm zu und zieht sich indessen aus. Sie legt sich aufs Bett und sagt: »Komm!« Aber er ist noch nicht fertig. Er wickelt den Buckel in die Fetzen des Mantels, spuckt ein paarmal drauf und läßt das Paket so liegen. Die Leiche schiebt er unters Bett. Dann wirft er sich auf die Frau. “Kein Mensch hat was gehört”, sagt er und lacht. Er ist müde, aber die Frau ist dick. Er liebt sie die ganze Nacht.”²⁴⁸

Es wurde von Komischen und Tragischen bei Canetti gesprochen. In dieser Szene bestätigt sich das, was Piel bemerkt hat, vom Komischen läßt sich bei Canetti nur sprechen, wenn man zugleich vom Tragischen spricht. Die Traumata, die Kien während der Erlebnisse mit Fischerle sammelt, beschwingen seine Halluzinationen am Ende des Romans. Wenn Kien hört, dass in Theresianum ein Schwein lebt, dass Bücher frißt, krümelt er sich am Boden.

“Kien dachte über das Aussehen des Schweines nach. »Und ich hab’ ihn für einen einfachen Teufel gehalten«, sagte er beschämt. »Ist er auch. Warum soll ein Teufel kein Schwein sein? Haben Sie seinen Bauch geseh’n? Es geht ein Gerücht im Theresianum ... es ist besser, ich schweig drüber.« »Was für ein Gerücht?« »Sie werden sich aufregen.« »Was für ein Gerücht!« »Schwören Sie, daß Sie nicht gleich hinrennen, wenn ich es Ihnen sag’! Sie rennen in Ihr Verderben und kein Buch hat was davon.« »Gut, ich schwöre, reden Sie endlich!« »Sie haben geschworen! Haben Sie den Bauch geseh’n?« »Ja. Aber das Gerücht, das Gerücht!« »Gleich. Ist Ihnen am Bauch nichts aufgefallen?« »Nein!« »Es gibt Leute, die sagen, der Bauch hat Ecken.« »Was soll das heißen?« Kiens Stimme bebte. Etwas nie Erhörtes bereitete sich vor. »Man sagt – ich muß Sie stützen, sonst geschieht ein Unglück –, man sagt, er ist von den Büchern so dick.« »Er ...« »Frißt Bücher!« Kien schrie auf und stürzte zu Boden.”²⁴⁹

Im grotesken Körper hat der Mund eine besondere Rolle, die Welt wird durch den Mund verschlungen. Eines der grundlegenden Ereignisse im Leben des grotesken Körpers ist das Essen.²⁵⁰ Das Schwein verschlingt Kiens Welt, die Welt der Bücher. Hier melden sich ebenfalls groteske Festmahlmotive, die durch exzessives Essen und Trinken gekennzeichnet sind.

²⁴⁸ Canetti 1981: S. 522.

²⁴⁹ Ebd. S.362f.

²⁵⁰ Vgl. Bahtin 1978: S. 334.

Allgemein kann man sagen, dass bei Canetti die typischen Wirkungen grotesker Figuren - Irritation, Entsetzen, Komik und Grauen – erzielt werden. Weiterhin kann man bemerken, dass Canetti aus heterogenen Elementen eine Figur zusammenfügt. Solche Wesen vereinen in ihrer Gestaltung mehrere Charakteristika verschiedener Tiergattungen, oder sie sind durch Körpermisbildungen gezeichnet. Das Groteske erweist sich als ein Grundprinzip, in der Gestaltung der Figuren in der *Blendung*.

9. Die Dramen: Komödie der Eitelkeit und Hochzeit

Nach Hitlers Machtantritt im Jahr 1933 wurden neben anderen unmenschlichen Vorfällen die Scheiterhaufen für Bilder und Bücher errichtet. Unter dem Eindruck dieser Ereignisse in Deutschland entstand Canettis *Komödie der Eitelkeit*. Hier sollte erwähnt werden, dass Canetti jedoch nicht die Bücherverbrennung des Hitler-Regimes vorgeführt hat. Er hält sich nicht an den realen Ablauf der Vorgänge, sondern verfremdet das Zeitgeschehen.

“Er spinnt den absurden Einfall aus, eine neue Staatsmacht habe befohlen, alle Spiegel zu zerstören, alle Portraits, Selbstportraits, Bilder zu vernichten bzw. diese bei den öffentlichen Stellen abzuliefern. Er wählt keine realistische Verfahrensweise, um das Zeitgeschehen vorzuführen, sondern eine Dramaturgie grotesker Verfremdung.”²⁵¹

Gnüg verbindet Canettis Dramaturgie des Einfalls mit Dürrenmatts Theater-Konzeption, welche auch auf den Einfall und die Groteske setzt. Sowohl bei Canetti als auch Dürrenmatt bedeutet Komödie nicht “Lustspiel”, im traditionellen Sinn der Poetik, sondern sie schließt Tragik mit ein.²⁵² Das Groteske enthält sowohl tragische als auch komische Elemente. In der *Komödie der Eitelkeit* wird ein Spiegelscherben Auslöser einer zugespitzt grotesken Szene. Die Mutter von Mili entdeckt den streng geheim gehaltenen Scherben. Nachdem sie sich in diesem erblickt, schreit sie gellend auf:

“Der Teufel! Der Teufel!

(Sie tanzt mit Spiegel und Lampe umher, als hätte sie glühende Kohlen in Händen.”²⁵³

In den zehn Jahren des Spiegelverbots hat sie einen Bruch ihrer Identität erfahren, anstatt ihres Gesichts, erblickt sie eine teuflische Fratze. Gnüg erklärt diese Szene auf folgende Weise: “Was der zu Hysterie neigenden Frau Kreiss widerfährt, ist eine groteske Übersteigerung dessen, was die Menschen im Allgemein erfahren.”²⁵⁴

²⁵¹ Gnüg, Hiltrud: Zeitgeschichte als groteske Komödie, in: Pattillo- Hess, John D./Smole, Mario R. (Hrsg.): Elias Canetti. Chronist der Massen. Enthüller der Macht. Wien: Löcker Verlag. 2006. S. 55.

²⁵² Vgl. Ebd., S. 58.

²⁵³ Canetti, Elias: Dramen. Hochzeit. Komödie der Eitelkeit. Die Befristeten. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 1978. S. 131.

²⁵⁴ Gnüg 2006: S. 61.

In einer anderen Szene, *Auf der Straße*, entwirft Canetti eine äußerst groteske Situation. Es geht um die schönsten Augen. Diese sind nämlich, die in denen man sich selbst am besten spiegeln kann. Offensichtlich hat das Spiegelverbot einen Narzissmus hervorgebracht, der die Menschen als soziale Wesen in völlig ich-besessene Kreaturen verwandelt hat.²⁵⁵

Nichtsdestotrotz geht es in der *Komödie der Eitelkeit*, bzw. vorrangig nicht um das Laster der Eitelkeit, um die negativen sozialen Auswirkungen des Narzissmus und Egozentrismus, sondern um die Manipulation der Bürger. Canetti war dadurch verwundert, dass Menschen dazu gebracht werden können, den stupidesten Befehlen ohne Widerspruch nachzukommen. So kann sich die Bewusstseinsmanipulation der Staatsbürger nur in einer grotesken Zuspitzung spiegeln.²⁵⁶

Canettis erstes Theaterstück, *Hochzeit*, handelt grundsätzlich “von der Passion des Überlebens, vom wesentlichen Augenblick der Macht, von der Herrschaft der alten Gilz als Hausbesitzerin und der Erwartung ihres Todes durch die möglichen Erben.”²⁵⁷ Sowohl in der *Hochzeit* als auch in der *Komödie der Eitelkeit* hat Canetti die Phrasen und Redensarten, den übelsten, aufdringlichsten Jargon, das Geschwätz in der Sprache beim Wort genommen, um daraus das Profil der zahlreichen Gestalten zu gewinnen. In diesem Stück ist nicht nur die Beziehung zwischen den Menschen gestört, sondern auch die der Menschen zu sich selbst. Darauf kommt auch die unmögliche Wahrnehmung der Wirklichkeit vor ihren Augen.²⁵⁸ Die Figuren führen keinen Dialog, es ist grundsätzlich ein lähmendes Monolog. Der Dialog zeigt immer deren Unfähigkeit zur Kommunikation. Eine unvermeidbare Isolation der Figuren entsteht. Die alte Gilz übt Macht aus, während sie jedoch weiss, dass ihr ein Ende gesetzt ist. Pattillo-Hess bezeichnet sie als wahren Machthaber und verweist darauf, dass die eigentliche Absicht des wahren Machthabers bei Canetti so grotesk ist wie unglaublich: “er will alle überleben, er will der Einzige sein.”²⁵⁹

Im fünften Bild des Vorspiels zur Hochzeit versucht der alte Kokosch sein sterbendes Weib am Leben zu halten, indem er mit seinem monotonen Gebet nicht aufhört. Ihm sind, wie man später erfährt, die Beerdigungskosten zu teuer. Die Sterbende, die sich mit letzter Kraft

²⁵⁵ Vgl. Ebd., S. 62.

²⁵⁶ Vgl. Ebd., S. 57.

²⁵⁷ Piel, Edgar: *Angefüllt mit Stimmen*. Elias Canetti, in: Pattillo-Hess, John D./Smole, Mario R. (Hrsg.): *Elias Canetti. Chronist der Massen. Enthüller der Macht*. Wien: Löcker Verlag. 2006. S. 44.

²⁵⁸ Vgl. Ebd., S. 40f.

²⁵⁹ Ebd. S. 44.

bemüht, noch ein Wort zu sagen, wird durch das gedankenlose Gebet wie mit einem Leichentuch zugedeckt. Man konnte sagen, die Höhle, welche Canetti in Szene setzt.²⁶⁰

“Im wackligen Bett liegt eine Greisin. Sie trägt einen Totenschädel und röchelt. Spärliche weiße Haarsträhnen liegen leblos über den Kissens. Neben dem Bett, aber das Gesicht ihren Füßen zugewandt, sitzt der alte Hausbesorger Kokosch. Er trägt einen Franz-Josef-Bart und betet laut aus der Bibel. Die erwachsene Tochter Pepi, ein dreißigjähriges Mädchen mit dickem, rotem, blödsinnigen Gesicht geht, unaufhörlich lachend, im Kabinett umher. Sie stößt an alle Gegenstände, auch an das Bett und an den Stuhl ihres Vaters. Sie verändert trotzdem keine Miene; ihr Gesicht bleibt zum Lachen verzogen.”²⁶¹

Wiederum stößt man auf den schwierigsten Teilkomplex im Phänomen des Grotesken, den des Lachens. In dieser Szene ist die Tochter Pepi der Teufel selbst und ihr Lachen ist ein satanisches Gelächter, was Kayser als das groteske Lachen bezeichnet hat. Tragik und Komik vermischen sich, die Welt der Höhle wird zur Wirklichkeit. Barnouw schreibt in ihrer Besprechung der Dramen:

“Die groteske Welt des jungen Canetti ist ohne Hoffnung, ist zum Entsetzen.”²⁶²

Eine weitere Szene, die der Beschreibung Barnouws entspricht, ist das Gespräch zwischen der Braut Christa und dem Hausarzt, Dr. Bock.

“Christa: Ich muß ja so lachen!

Bock: Warum Kindchen?

Christa: Unten ist die Leich und hier heirat ich!

Bock: Die Leiche? Welche Leiche?

Christa: Die Hausbesorgerin stirbt grad unter uns.

Bock: Was, grad jetzt muß die sterben?

Christa: Das ist doch das Komische? Ich find das rasend komisch.

Bock: Komisch würd ich da nicht sagen.

Christa: Was würdest du denn sagen, Onkel Bock? Du hast so gute Ausdrücke.

Bock: Spanisch.

Christa: Ja! Man weiß nicht, wozu die stirbt. Man weiß nicht, wozu du heiratest.”²⁶³

²⁶⁰ Vgl. Ebd., S. 42.

²⁶¹ Canetti 1978: S. 23.

²⁶² Barnouw 1979: S. 32.

²⁶³ Canetti 1978: S. 31.

Das Groteske offenbart sich hier in dem karnevalistischen Verlachen des Todes, was auch bei Gogol, nach Bachtins Auffassung, vorhanden war. Ein weiterer Aspekt des Grotesken kommt ebenfalls vor, dass die Furcht durch das Lachen besiegt wird.

Die Welt dieser Dramen kann mit unserer Welt verglichen werden. Obwohl Canettis Welt als die Hölle erscheint, ist sie mit unserer Welt vergleichbar. Nach Piel, befinden wir uns schon jetzt in Canettis Welt, und wir sind in sie, Schritt für Schritt eingetreten, wie in die Landschaft des Grotesken. Das ist eine Landschaft, die Nietzsche schon vor mehr als hundert Jahren am Horizont, dämmern sah. Der Prozess der Wirklichkeit hat im 20. Jahrhundert nicht nur die Verbindlichkeiten zwischen den Menschen immer zerstört, sondern den Menschen auch den Mut und Möglichkeit geraubt, sich selbst in der von ihnen produzierten Wirklichkeit wie in einem Spiegel wiederzuerkennen.²⁶⁴

²⁶⁴ Vgl. Piel 1984: S. 58.

10. Die Befristeten

Zu Beginn der 30er Jahre gab es für Canetti nur noch groteske Gestalten und Zerrfiguren, die das einzige Menschenmaterial waren, mit dem er seine Werke bestücken wollte. Diese akustischen Charaktermasken, aus denen heraus Humanes nicht mehr ist, sind Phänomene der Zeit zwischen zwei Weltkriegen, die Canetti in Wien und vor allem in Berlin hautnah erlebt hat. Warum die Figuren so sind, wie er sie zeigt, erklärt Canetti durch sein drittes Theaterstück *Die Befristeten*, das am Anfang der 50er Jahre entstanden ist.

“Die Ursache für das wahrhaft alles Menschliche im Menschen vernichtende sieht Canetti grundsätzlicher und radikaler als den letzten Weltkrieg. Es ist der Tod, der Tod, der über jedes Leben prinzipiell und von Anfang verhängt ist. (...) Canettis lebenslanger Kampf gegen den Tod ist Ausdruck des Widerstands gegen eine Welt als Chaos, gegen den Weltuntergang, den die Menschen sich in Serie immer wieder selber bereiten.”²⁶⁵

Nach dem Ende des zweiten Weltkrieges scheint sich Canetti mehr als je zuvor mit dem Tod zu beschäftigen. Wie Piel nachweist, sind Experimente mit dem Tod und gegen den Tod immer Experimente mit gesellschaftlichen Ordnungsvorstellungen, Normen und sozialen Beziehungen. Eines der ausführlichsten Experimente dieser Art sind *Die Befristeten*.²⁶⁶

Dieses Stück beginnt mit einem prologischen Gespräch “Über die alte Zeit” zweier Bewohner einer dystopischen Welt. In diesem Prolog tauschen das Selbstverständliche und das Befremdliche die Seiten, so Müller-Funk.

“Das Befremdliche, die andere Welt wird zur kulturellen Selbstverständlichkeit, während die vertraute Welt des Lesers/der Leserin zu einer bizarren Welt verfremdet ist, die aus der Perspektive der im Stück dargestellten Selbstverständlichkeit kaum mehr verständlich erscheint. Zwei namenlose Figuren, die im Weiteren nicht mehr auftreten - Einer/Ein Anderer-, unterhalten sich über die Welt von gestern, über eine Zeit, als der Tod noch unberechenbar gewesen ist. Die wirklichen und die möglichen Welten haben so einen Platztausch vorgenommen.”²⁶⁷

²⁶⁵ Piel 2006: S. 38f.

²⁶⁶ Vgl. Ebd., S. 109.

²⁶⁷ Müller-Funk, Wolfgang: Die Befristeten- ein Lehrstück über Macht und Tod, in: Pattillo- Hess, John D./Smole, Mario R. (Hrsg.): Elias Canetti. Chronist der Massen. Enthüller der Macht. Wien: Löcker Verlag. 2006. S. 68.

Der Ausgangspunkt des Theaterstückes ist der Tod. Der Tod hat sowohl im privaten Leben Canettis als auch in seinem Gesamtwerk eine zentrale Rolle eingenommen. Die dystopische Welt in den Befristeten zeichnet sich durch eine völlige Verschiebung des Phänomens des Todes aus. Der Tod ist berechenbar geworden, jeder Mensch kennt den Augenblick, in dem er stirbt.

“Der Andere: Vielleicht waren die Leute viel dümmer als jetzt. Stumpfsinnig.

Einer: Du meinst wie Tiere. Die denken auch an nichts.

Der Andere: Ja. Die jagen, fressen und spielen, und was ihnen dabei nicht geschehen kann, daran denken sie einfach nicht.

Einer: Da haben wir's schon ein bisschen weiter gebracht.

Der Andere: Ein bißchen? Das andere kann man gar nicht Menschen nennen.

(...)

Einer: Ich halte die Bekanntwerdung des *Augenblicks* für den größten Fortschritt in der Geschichte der Menschheit.

Der Andere: Es waren eben Wilde vorher. Arme Teufel.

Einer: Bestien.”²⁶⁸

Die Szenen unterliegen einer gedoppelten Logik. Einige illustrieren das, was sich aus dem Regelwerk der erfundenen anderen Welt ergibt. Aus der narrativen Matrix aller Dystopien entspringt die andere Handlungslogik. Es gibt die Hauptfigur, einen “Helden”, der sich gegen die unzerstörbare Ordnung der Dinge in der fiktiven Welt zur Wehr setzt. Nach Müller-Funk gehört das zur Erzählausstattung dystopischer Romane, Filme oder Dramen.²⁶⁹

Infolge von einer unvorsichtigen Sozialisation kennt Fünfzig, die Hauptfigur, sein Geburtsdatum und damit auch sein Todesdatum nicht. Er leidet im Land der Befristeten an einer Todesangst, an einer Ungewissheit. Diese treibt Fünfzig dazu, die versiegelte Kapsel auf seiner Brust zu zerstören, damit er sein Todesdatum erfahren kann. Nach diesem Akt, findet er heraus, dass die Kapsel leer ist. In diesem Moment steigert er sich in die Rolle eines Aufklärers und Retters. Ein Aspekt des Grotesken, den dieses Stück hervorbringt, reflektiert sich in der Mutter, die keine Träne um ihr verstorbenes Kind vergießt, in der Situation, die sich in Canettis dystopischen Experiment herausstellt, „wenn der Tod nicht vernichtet ist, erfolgt die Befreiung von der Todesangst durch die Zerstörung aller Beziehungen unter den

²⁶⁸ Canetti 1978: S. 182f.

²⁶⁹ Vgl. Müller-Funk, Wolfgang 2006: S. 69.

Menschen. Indessen haben die Gestalten, anstatt Namen Nummern, so dass alle Individualisierung verloren ist. Aus diesem Grund ist auch die Sprache nicht mehr nötig, sie haben einander nichts Individuelles zu sagen.²⁷⁰ Am Rande sei auch der Kapselan erwähnt. Wie Piel es hervorragend bemerkte, erinnert der Kapselan an jene vom Volke gewählten Politiker, die man täglich im Fernsehen vor Augen hat. Er agiert normal, beantwortet Fragen, erklärt und rechtfertigt sich selbst.²⁷¹

Der Aspekt des Absurden sollte auch nicht unerwähnt bleiben, da er im Grotesken enthalten ist. Müller-Funk behauptet, dass *Die Befristeten* nicht mit einem Triumph des Aufklärers enden, sondern in einer seltsamen Wendung, die die Nähe zum Theater des Absurden verrät: das Stück führt eine Dystopie vor, die sich am Ende humaner ausnimmt als die reale Lebenswelt des modernen Menschen.²⁷²

²⁷⁰ Piel 1984: S. 116ff.

²⁷¹ Vgl. Ebd., S. 119.

²⁷² Vgl. Müller-Funk, Wolfgang 2006: S. 74.

11. Fazit

In der vorliegenden Arbeit wurden die Aspekte des Grotesken in Canettis autobiographischen Schriften, Dramen und Roman untersucht. Es wurde gezeigt, dass das Groteske ein äußerst heterogenes Phänomen ist. Es wurde sicherlich ein kleines Buch erfordern, um alle verborgenen grotesken Untertöne in Canettis Werken zu erläutern. Diese Masterarbeit versuchte jedoch alle auffälligen Aspekte des Grotesken, die in Canettis Werken vorkommen, aufzuzeigen. Zusammenfassend lassen sich folgende Ergebnisse nennen.

Nach der Analyse der Autobiographie wurde klar, dass Canettis literarische Arbeiten durch seine persönlichen Erfahrungen von grotesken Bildern und grotesker Literatur geprägt worden sind. Die grotesken und abseitigen Menschengestalten kamen sowohl in den autobiographischen Schriften als auch im Roman vor. Die Gestaltung des Körpers trug in sich mehrere Aspekte des Grotesken. Erstens handelt es sich um einen grotesken Leib in Bachtinischen Verstande. Zweitens passiert ein Übergang des Menschlichen ins Tierische. Drittens melden sich Deformation, Verzerrung, Hervorspringen eines oder mehrerer Organe.

In der *Blendung* stellen sowohl der groteske Körper als auch das groteske Lachen einen wesentlichen Moment dar. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der am häufigsten auftretende Aspekt des Grotesken das Lachen ist. Das groteske Lachen war in allen sieben analysierten Werken vorhanden, wobei es am auffälligsten am Ende der *Blendung* erscheint. Neben der Auflösung aller Ordnungsvorstellungen sowohl im Roman als auch in den Dramen, was auch einen Aspekt des Grotesken ausmacht, kommt immer wieder auch die Vermischung des Komischen und Tragischen vor. Der Leser erlebt Canettis Werke mit Gefühlen von Erheiterung bis Entsetzen. In den Dramen wird neben dem grotesken Verlachen des Todes auch ein groteskes Panorama unserer Wirklichkeit gezeigt.

Die dargestellten Ergebnisse, wie auch der ganze empirische Teil, geben eine Antwort auf die Frage, welche Aspekte des Grotesken bei Canetti vorhanden sind. Hieraus ergibt sich, dass Canetti ein wahrer Meister in der Gestaltung des Grotesken war.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

- Bachtin, Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. München: Carl Hanser Verlag. 1969.
- Canetti, Elias: Die Gerettete Zunge – Geschichte einer Jugend. München/Wien: Carl Hanser Verlag. 1977
- Canetti, Elias: Die Fackel im Ohr – Lebensgeschichte 1921 – 1931. München/Wien: Carl Hanser Verlag. 1980.
- Canetti, Elias: Das Augenspiel – Lebensgeschichte 1931 – 1937. München/Wien: Carl Hanser Verlag. 1985.
- Canetti, Elias: Die Blendung. Zürich: Coron Verlag. 1981.
- Canetti, Elias: Dramen. Hochzeit. Komödie der Eitelkeit. Die Befristeten. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 1978.
- Kayser, Wolfgang: Das Groteske: seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr. 2004.

Sekundärliteratur:

Auer, Annemarie: Ein Genie und sein Sonderling – Elias Canetti und die Blendung, in: Buck, Theo/Durzak, Manfred/Steinbach, Dietrich (Hrsg.): Zu Elias Canetti. Stuttgart: Ernst Klett. 1983.

Bahtin, Mihail: Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesansa. Beograd: Nolit. 1978.

Barck, Karlheinz/Fontius, Martin (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Dekadent bis Grotesk. Band 2. Stuttgart: J.B. Metzler. 2010.

Barnouw, Dagmar: Elias Canetti zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag GmbH. 1996.

Barnouw, Dagmar: Elias Canetti. Stuttgart: Metzler Verlag. 1979.

Buck, Theo/Durzak, Manfred/Steinbach, Dietrich (Hrsg.): Zu Elias Canetti. Stuttgart: Ernst Klett. 1983.

Canetti, Elias: Das Gewissen der Worte. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 1981.

Durzak, Manfred: Gespräche über den Roman. Formbestimmungen und Analysen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag. 1976.

Durzak, Manfred: Elias Canettis Weg ins Exil. Vom Dialektstück zur philosophischen Parabel., in: Buck, Theo/Durzak, Manfred/Steinbach, Dietrich (Hrsg.): Zu Elias Canetti. Stuttgart: Ernst Klett. 1983.

Eigler, Friederike: Das autobiographische Werk von Elias Canetti. Verwandlung – Identität – Machtausübung. Tübingen: Stauffenburg. 1988.

Flögel, Karl Friedrich: Geschichte der komischen Literatur. Leipzig: Siegert. 1784.

Flögel, Karl Friedrich: Geschichte des Grotesk-Komischen. Leipzig: Verlag von Adolf Werl. 1862.

Gruber, Bettina/Plumpe, Gerhard (Hrsg.): Romantik und Ästhetizismus. Würzburg: Königshausen & Neumann. 1999.

Grübel, Rainer (Hrsg.), Bachtin, Michail: Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1979.

Gnüg, Hiltrud: Zeitgeschichte als groteske Komödie., in: Pattillo- Hess, John D./Smole, Mario R. (Hrsg.): Elias Canetti. Chronist der Massen. Enthüller der Macht. Wien: Löcker Verlag. 2006.

Hanuschek, Sven / Wachinger, Kristian (Hrsg.): Ich erwartete von Ihnen viel. Briefe 1932-1994. München: Carl Hanser Verlag. 2018.

Hanuschek, Sven/Matt, Peter (Hrsg.): Buch gegen den Tod. München: Carl Hanser Verlag. 2016.

Hanuschek, Sven: Elias Canetti. Biographie. München: Carl Hanser Verlag. 2005.

Hoffman, E.T.A.: Der Sandmann. Philipp Reclam Jun Verlag GmbH. 2003.

Huber, Ortrun (Hg.): Wortmasken. Texte zu Leben und Werk von Elias Canetti. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH. 1995.

Jablkowska, Joanna: Literatur ohne Hoffnung. Die Krise der Utopie in der deutschen Gegenwartsliteratur. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag. 1993.

Kiesel, Helmuth: Geschichte der literarischen Moderne. Sprache. Ästhetik. Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. München: C. H. Beck. 2004.

Kurrelmeyer, Wilhelm (Hrsg.): Wielands Werke. Prosaische Schriften I. 1773-1783. Berlin: Wiedmannsche Verlagsbuchhandlung GmbH 1928., in: Kayser, Wolfgang: Das Grotteske: seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr. 2004.

Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin/New York: Walter de Gruyter. 1975.

Knoll, Heike: Das System Canetti. Zur Rekonstruktion eines Wirklichkeitsentwurfes. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung. 1993.

Lüdemann, Susanne/Wachinger, Kristian: Elias Canetti. Prozesse. Über Franz Kafka. München: Carl Hanser Verlag. 2019.

Mann, Thomas: Betrachtungen eines Unpolitischen. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag. 1974.

Moser, Manfred: Zu Canettis „Blendung“, in: Buck, Theo/Durzak, Manfred/Steinbach, Dietrich (Hrsg.): Zu Elias Canetti. Stuttgart: Ernst Klett. 1983.

Müller-Funk, Wolfgang: Die Befristeten- ein Lehrstück über Macht und Tod, in: Pattillo-Hess, John D./Smole, Mario R. (Hrsg.): Elias Canetti. Chronist der Massen. Enthüller der Macht. Wien: Löcker Verlag. 2006.

Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag. 2013.

Oesterle, Günter: Zur Intermedialität des Grottesken, in: Kayser, Wolfgang: Das Grotteske: seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr. 2004.

Pattillo- Hess, John D./Smole, Mario R. (Hrsg.): Elias Canetti. Chronist der Massen. Enthüller der Macht. Wien: Löcker Verlag. 2006.

Piel, Edgar: Elias Canetti. München: C.H. Beck & edition text + kritik. 1984.

Piel, Edgar: Angefüllt mit Stimmen. Elias Canetti, in: Pattillo- Hess, John D./Smole, Mario R. (Hrsg.): Elias Canetti. Chronist der Massen. Enthüller der Macht. Wien: Löcker Verlag. 2006.

Richter, Jean Paul: Vorschule der Ästhetik. Holzinger. Taschenbuck. Berliner Ausgabe 2016.

Salzmann, Madeleine: Die Kommunikationsstruktur der Autobiographie. Mit kommunikationsorientierten Analysen der Autobiographien von Max Frisch, Helga M. Novak und Elias Canetti. Bern: Peter Lang Verlag. 1988.

Schlegel, Friedrich: Gespräch über die Poesie. Stuttgart: J.B. Metzler. 1968.

Schneegans, Heinrich: Geschichte der grotesken Satire. Straßburg: Verlag von Karl J. Trübner. 1894.

Steiger, Hugo: Die Groteske und Burleske bei Aristophanes, in: Philologus (2016), 279-289.

Tamarin, Georges R.: Teorija groteske. Sarajevo: Svjetlost. 1962.

Vietta, Silvio: Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart: Metzler. 1992.

Internetquellen:

<https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article181635282>, abgerufen am 10.09.2020