

1979772

Schriften zur Literaturwissenschaft

Im Auftrag der Görres-Gesellschaft
herausgegeben von Franz Link

Band 5/2

PARADEIGMATA

Literarische Typologie des Alten Testaments

Zweiter Teil:

20. Jahrhundert

Herausgegeben von

Franz Link

#B 615.139/2

Universität Tübingen
NEUPHIL. FAKULTÄT
BIBLIOTHEK



726/80

Duncker & Humblot · Berlin

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Paradeigmata: literarische Typologie des Alten Testaments /
hrsg. von Franz Link. — Berlin: Duncker u. Humblot
(Schriften zur Literaturwissenschaft; Bd. 5)
NE: Link, Franz [Hrsg.]; GT

Teil 2: 20. Jahrhundert. — 1989
ISBN 3-428-06723-1

UNIVERSITÄT
MEDIZINISCHES
BIBLIOTHEK

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen
Wiedergabe und der Übersetzung, für sämtliche Beiträge vorbehalten

© 1989 Duncker & Humblot GmbH, Berlin 41

Satz: Hagedornsatz, Berlin 46

Druck: Werner Hildebrand, Berlin 65

Printed in Germany

ISSN 0720-6720

ISBN 3-428-06723-1

BERNHARD GREINER

Das Bild und die Schriften der ‚Blendung‘: Über den biblischen Grund von Canettis Schreiben

In Canettis autobiographischen Schriften fallen die ebenso totalisierenden wie gegenseitig sich widersprechenden Aussagen auf, in denen das schreibende Ich sich definiert. Von den Büchern, die der Vater schenkt, wird gesagt:

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. (GZ, 49)¹

Über die Gespräche mit der Mutter wird analog formuliert:

Wenn wir nun allein waren, ging alles, was sie dachte, sagte oder tat, wie die natürlichste Sache in mich ein. Aus den Sätzen, die sie mir zu solchen Zeiten sagte, bin ich entstanden. (GZ, 149)

Vom Gilgamesch-Epos berichtet das schreibende Ich später, daß es mein Leben, seinen innersten Sinn, Glauben, Kraft und Erwartung wie nichts anderes bestimmt hat. [...] Die Frage, ob ich eine solche Geschichte glaube, trifft mich nicht, wie soll ich, angesichts der eigentlichsten Substanz, aus der ich bestehe, entscheiden, ob ich an sie glaube. (FO, 51)

Folgerichtig notiert Canetti über sich, daß er „aus vielen Figuren“ bestehe (PM, 54) — zugleich aber hält er in den Aufzeichnungen wie den autobiographischen Schriften an der Kategorie des ‚Ich‘ als einer mit sich identischen Größe fest. Canetti entwirft das Ich paradox, durch das Prinzip der Identität und

¹ Zitate Canettis werden im Text nachgewiesen, wobei folgende Sigeln verwendet werden: B: *Die Blendung* (Frankfurt, 1965); GZ: *Die gerettete Zunge: Geschichte einer Jugend* (Frankfurt, 1979); FO: *Die Fackel im Ohr: Lebensgeschichte 1921-1931* (Frankfurt, 1982); MuM: *Masse und Macht* (Frankfurt, 1980); HO: „Hochzeit“, in Elias Canetti, *Dramen* (Frankfurt, 1978); PM: *Die Provinz des Menschen: Aufzeichnungen 1942-1972* (Frankfurt, 1976); GW: *Das Gewissen der Worte: Essays* (Frankfurt, 1981); MÜ: *Macht und Überleben: Drei Essays* (Berlin, 1972).

Neuere Forschung zu Canetti: *Canetti lesen: Erfahrungen mit seinen Büchern*, hg. Herbert G. Göpfert (mit ausführlicher Bibliographie), (München, 1975). „Hommage à Elias Canetti“, *Austriaca*, 11 (1980), (mit einer Gesamtbibliographie von Jutta Perisson-Waldmueller); Dagmar Barnouw, *Elias Canetti* (Stuttgart, 1979); Edgar Piel, *Elias Canetti* (München, 1984); *Text + Kritik*, 28 (München, 31982): „Elias Canetti“; Gerhart Baumann, „Die Weltoffenheit des Dichters Elias Canetti“, *Neue Rundschau* (1980); Kurt Bartsch u. Gerhard Melzer (Hg.), *Experte der Macht: Elias Canetti* (Graz, 1985); Friedbert Aspetsberger u. Gerald Stieg (Hg.), *Elias Canetti: Blendung als Lebensform* (Königstein, 1985); *Hüter der Verwandlung: Beiträge zum Werk von Elias Canetti* (München, 1985).

zugleich der Nicht-Identität, der Teleologie und zugleich der Kontingenz, der Vielheit und zugleich der Einheit. Als Bedingung der Möglichkeit aber solcher Paradoxie bestimmt er den Zustand der ‚Blindheit‘. Dem Büchermenschen Kien, der so große Angst vor dem Erblinden hat (*B*, 18 *passim*) und doch schon längst blind ist im Nicht-Sehen all dessen, was neben seiner Philologie besteht und der darum auch in dieser blind ist, diesem Blinden im Abwehrkampf gegen das Unterdrückte in ihm selbst, das er dem Sehen verweigert und das um so mehr Macht über ihn gewinnt, legt der Erzähler eine umfassende Rechtfertigung der Blindheit in den Mund:

Das herrschende Prinzip im Kosmos ist die Blindheit. Sie ermöglicht ein Nebeneinander von Dingen, die unmöglich wären, wenn sie einander sähen. (*B*, 60)

Canetti entwickelt drei Beschreibungsmodelle, die der paradoxen Bestimmung des Ich genügen, ein ästhetisches, ein psychodynamisches und ein ontologisches. An Aristophanes formuliert er sein ästhetisches² Beschreibungsmodell:

Man könnte sagen, daß die Grausamkeit der aristophanischen Sehweise die einzige Möglichkeit bot, zusammenzuhalten, was in tausend Teilchen zersplitterte. (*FO*, 55)

Es ist das Verfahren, durch „Einfälle [...], die bis an die Grenzen des Wahnwitzes gehen“, eine in „rasender Bewegung“ sich befindliche Wirklichkeit doch noch zu strukturieren (*FO*, 55), der extreme Einfall also, die Grotteske³, um das Chaotische bzw. Gestaltlose dennoch zu ordnen, zu gestalten. Das führt zur ‚Dramaturgie des Einfalls‘⁴, der Canetti folgt, wie zu den wahnwitzigen Figuren seines Romans, aber auch zu seiner Beschreibung der Masse, die man als „phantastische Mischung“ aus „Wissen, exzentrischen Kategorisierungen und kühnen Sprüngen im Tonfall“ charakterisiert hat, die „Gegenstände oder Teile von ihnen so darstellt [...], daß sie sich auf unheimliche Weise

² Zur Begründung der Subjektivität durch imaginativ-ästhetische Kategorien seit der Romantik: Karl Heinz Bohrer, *Der romantische Brief: Die Entstehung ästhetischer Subjektivität* (München, 1987). Zur hiervon zu unterscheidenden philosophischen Subjektbegründung in der Tradition Hobbes — Rousseau — Kant: Hans Ebeling (Hg.), *Subjektivität und Selbsterhaltung: Beiträge zur Diagnose der Moderne* (Frankfurt, 1976).

³ Entsprechend notiert Jean Paul in der „Vorschule der Ästhetik“: „[...] warum soll man bei den zunehmenden Miß- und Fehl Jahren und Fehljahrhunderten nicht anspielen können, auf was man will, auf alle Sitten, Zeiten, Kenntnisse, sobald man nur den fremden Gegenstand einheimisch macht [...]“; Jean Paul, *Werke*, hg. Norbert Miller, Bd. 5 (München, 1963), 204f. Zur Grotteske: Carl Pietzcker, „Das Grotteske“, *DVJS*, 45 (1971).

⁴ In einem Interview mit der Wiener Zeitung „Der Sonntag“ (Beilage des „Wiener Tag“ vom 18. 4. 1937) erläutert Canetti, daß im Mittelpunkt eines jeden Dramas immer ein „vollkommen neuer Grundeinfall“ stehen müsse, ein Einfall, „der die Welt als Ganzes in einem neuen Licht beleuchtet“. Zitiert nach: Erich Fried, „Einleitung“, in *Elias Canetti: Welt im Kopf* (Graz und Wien, 1962), 13. In einer parallelen Berufung auf Aristophanes nimmt auch Dürrenmatt eine ‚Dramaturgie des Einfalls‘ für sich in Anspruch, z. B. „Theaterprobleme“, in F. Dürrenmatt, *Theater: Essays, Gedichte und Reden*, Werkausgabe in 30 Bänden, Bd. 24 (Zürich, 1980), 61 ff.

verselbständigen“⁵. Faßbar wird so durch das ästhetische Beschreibungsmodell vor allem der Massen-Aspekt des Ich.

Trotz seiner erklärten Aversion gegen die Psychoanalyse Freuds⁶ argumentiert Canetti auch mit einem psychodynamischen Beschreibungsmodell:

Der furchtbare Irrtum liegt im Ausdruck ‚der Mensch‘; er ist keine Einheit; was er vergewaltigt hat, enthält er alles in sich. (*PM*, 55)

Das Ich ist in diesem Modell eine Instanz der Herrschaft, deren Unterdrücktes (psychoanalytisch: ‚Verdrängtes‘) fortwirkt, entsprechend des permanenten ‚Hemmungsaufwandes‘⁷ bedarf. Canettis rückhaltlose Hingabe an Instanzen der Macht, die die Welt durch Verbote ordnen (die Mutter, dann Karl Kraus) wird hier durchsichtig, aber auch sein Gespür für die „Verstocktheit“ und seine Identifikation mit ihr, als Strategie des Unterdrückten, sich der Macht zu verweigern (vgl. *GW*, 137 *passim*). Der Interpret Kafkas zeichnet sich hier ab, wie der Analytiker der Macht, der deren Vollendung in der Paranoia⁸ und einer Welt des Todes⁹ erkennt. So faßt dieses Beschreibungsmodell den Macht-Aspekt des Ich.

Begrifflich am wenigsten entfaltet ist das ontologische Beschreibungsmodell. Canetti notiert z. B.:

Ich möchte einfach bleiben, um die vielen Figuren, aus denen ich bestehe, nicht durcheinanderzubringen. (*PM*, 54)

⁵ Susan Sontag, „Geist als Leidenschaft“, in *Hüter der Verwandlung*, 104.

⁶ Im Kapitel „Frühe Ehre des Intellekts“, das auf die Vergegenwärtigung des Rembrandt-Bildes folgt, bestimmt das schreibende Ich seinen Bezug zu Freud (*FO*, 114 ff.); „Masse und Macht“ wird auch aus der entschiedenen Ablehnung der Massentheorie Freuds erklärt (*FO*, 142 ff.). Vertrautheit — bei kritischer Distanz — mit dem Diskurs Freuds gibt das schreibende Ich in einem der ersten Kapitel der Autobiographie im selbstkritischen Gebrauch der Kategorie des ‚Unbewußten‘ zu erkennen (*GZ*, 16). Wie Freud in immer neuen Feldern die Sprache des Unbewußten, das Unbewußte als strukturiert wie eine Sprache bestimmt — auf dem Felde des Traums („Die Traumdeutung“, 1904), der Fehlleistungen („Zur Psychopathologie des Alltagslebens“, 1900), der Figuren des Witzes („Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten“, 1905) —, so gebraucht Canetti die Kategorie des ‚Unbewußten‘ ausdrücklich auch zur Erklärung eines Sprachgeschehens. Freuds Theorie der Fehlleistungen — die *Handlungssprache* des Unbewußten — wird in der Autobiographie als der „einleuchtendste Teil“ der Freudschen Lehre bezeichnet (*FO*, 116).

⁷ Das hier sich abzeichnende energetische Modell des Ich ist mit Vorstellungen Freuds durchaus vergleichbar, wie sie z. B. in der 1923 erschienenen Schrift „Das Ich und das Es“ entwickelt werden. Der Begriff des ‚Hemmungsaufwands‘ wird ausführlich in Freuds Studie über den Witz entwickelt; *Sigmund Freud Studienausgabe*, hg. Alexander Mitscherlich u. a., Bd. 4 (Frankfurt, 1970), 112 ff.

⁸ Vgl. „Der Fall Schreber“, die beiden Schlußkapitel von *Masse und Macht* (*MuM*, 487 ff.).

⁹ Dies akzentuiert insbesondere der zweite Kraus-Essay Canettis: „Der neue Karl Kraus“ (*GW*, 254 ff.).

analog in der Autobiographie:

Ich hatte seit meinem zehnten Lebensjahr das Gefühl, aus vielen Figuren zu bestehen, aber es war ein vages Gefühl, ich hätte nicht sagen können, welche es eben war, die aus mir sprach, und warum eine die andere ablöste. Es war ein vielgestaltiger Fluß, der bei aller Bestimmtheit neugewonnener Forderungen und Überzeugungen nie vertrocknete. (FO, 152)

Nach dem gleichen Beschreibungsmodell entwirft sich das Ich der Autobiographie als in den jeweiligen Versionen vom Tod des Vaters gänzlich aufgehend und doch in deren Wechsel offenbar eine Kontinuität bewahrend:

Ich ließ mich in der letzten Erzählung der Mutter nieder, richtete mir's da ein, hielt mich an jedes Detail, als entstamme es einer Bibel, bezog alles darauf, was sich in meiner Umgebung ereignete, aber auch alles, was ich las und dachte. Im Zentrum jeder Welt, in der ich mich fand, stand der Tod des Vaters. Wenn ich dann einige Jahre später etwas Neues erfuhr, fiel die frühere Welt wie Attrappen um mich zusammen, nichts mehr stimmte, alle Schlüsse waren falsch, es war, als bringe mich jemand stürmisch von einem Glauben ab [...]. Sie wußte, daß sie mich in Stücke schlug, wenn sie mir etwas Neues über den Tod des Vaters sagte. Sie war grausam und sie tat es gern [...]. Alle Fassungen dieses Berichts hat meine Erinnerung bewahrt [...]. Vielleicht kann ich sie einmal komplett niederschreiben. Es würde ein Buch daraus werden [...]. (GZ, 70f.)

Tragend ist für dieses Beschreibungsmodell die Vorstellung, daß sich im Wechsel der „Figuren“, „ Fassungen“ oder Texturen des Ich ein Identisches durchhalte, das die Reihe der Figuren erst zur Reihe macht, die Texte zu den Versionen eines Grundtextes: als das Sein in der Folge des Seienden. Das führt zu dem Hörer Canetti, der in allem Ausgesprochenen auf das Sprechen achtet, auf dessen je besondere, in Wahrheit erst individualisierende Physis, was als Prinzip der ‚akustischen Maske‘ bei Karl Kraus gelernt worden war¹⁰. Zugleich verweist dies auf Canettis Theorie der ‚Verwandlung‘. Bewältigt erscheint diese in der ‚Figur‘, die ein Doppeltes zu leisten hat: Ausdruck des Vorgangs einer Verwandlung zu sein wie deren Ergebnis, der ‚Endzustand‘, die ‚Rettung aus der unaufhörlichen Fluidität der Verwandlung‘ (MuM, 418f.). So faßt dieses Beschreibungsmodell den Verwandlungs-Aspekt des Ich.

Die drei Beschreibungsmodelle, das ästhetische, das psychodynamische und das ontologische, antworten auf die paradoxe Bestimmung des Ich. Entsprechend fassen sie zugleich deren Ermöglichungsgrund, die ‚Blindheit‘. Canetti setzt ‚Blindheit‘ nicht als eine nicht mehr weiter rückführbare Gegebenheit, sondern begründet sie aus dem Akt der Blendung als fundamentaler traumati-

¹⁰ Hierzu: „Karl Kraus, Schule des Widerstands“ (GW, 42ff.); Kap. „Die Figur und die Maske“ von *Masse und Macht* (MuM, 412); eine sehr dichte Charakteristik seines Verständnisses von ‚akustischer Maske‘ gibt Canetti in dem schon genannten Interview des *Sonntag* (s. Anm. 4), wiederabgedruckt im Programmheft des Staatstheaters Braunschweig zur Aufführung der „Hochzeit“ in der Spielzeit 1965/66. Weitere Ausführungen in Elias Canetti/Mänfred Durzak, „Akustische Maske und Maskensprung: Materialien zu einer Theorie des Dramas: Ein Gespräch“, *Neue Deutsche Hefte* (1975/3), Nr. 147.

scher Erfahrung, einer Art „Urszene“¹¹ des schreibenden Ich. Notwendig kommen hierin die drei Beschreibungsmodelle wieder zusammen: die ‚Blendung‘ als wahnwitziger Einfall, der das Gestaltlose zu gestalten erlaubt (Aspekt der Masse), die ‚Blendung‘ als Unterdrückungsgeschehen (Aspekt der Macht) und als ‚Figur‘, d. h. als das Bleibende in der Fluidität des Wandels (Aspekt der Verwandlung). Die Geschichte der Blendung aber ist der Bibel entnommen (die Blendung Simsons, Ri 13-16). Allerdings wird die biblische Geschichte nicht unmittelbar rezipiert, sondern über den ‚Umweg‘ eines Bildes, wieder paradox. Die Bibel mit ihrem Bildverbot wird zur bestimmenden Erfahrung Canettis durch ein Bild, das aber nichts anderes zum Gegenstand hat als das Vernichten des Sehens, damit das Verlöschen der Bilder.

Im zweiten Band der Autobiographie erläutert das schreibende Ich, daß zu den frühesten Bildern, die es aufgesucht habe, das Rembrandtbild „Die Blendung Simsons“¹² gehörte (FO, 112f.). Dieses Bild habe dem Ich den „Weg zur Wirklichkeit“ (FO, 109) eröffnet und es zusammengehalten; denn an ihm habe es sich immer wieder seiner Erfahrung vergewissert (vgl. FO, 110). Weiter habe das Bild das Ich in Bann geschlagen — immer wieder mußte es zu ihm zurückkehren —, bzw. es habe das von diesem Bild Dargestellte überall gesehen (FO, 113). So hat dieses Bild das Ich „erschreckt, gepeinigt und hingehalten“ (FO, 113). Ist diese Erfahrung der ‚Blendung‘ derart bestimmend für das schreibende Ich, so ist die Bibel — vermittelt durch das Bild — fundamental mit Canettis Schreiben verknüpft, gestaltet und reflektiert es in der Weise, in der es die ‚Blendung‘ bewältigt, immer zugleich seinen biblischen Grund. In diesem Horizont soll die sprachliche Vergegenwärtigung der ‚Blendung‘ in Canettis Autobiographie neu gelesen werden. Es wird sich zeigen, daß Canetti hier alle drei Beschreibungsmodelle aufbietet, und jedes dabei zu einem zentralen Aspekt seiner Poetik führt, der Text mithin figural die Poetik Canettis enthält. Zugleich wird der Text, indem er den biblischen Grund von Canettis Schreiben gestaltet, die Aspekte erkennen lassen, in denen die Bibel für dieses Schreiben bestimmt ist.

Das schreibende Ich ‚vergegenwärtigt‘ das Bild der ‚Blendung‘ wie folgt:

Simson liegt da, mit nackter Brust, das Hemd heruntergezogen, den rechten Fuß schräg in die Höhe gestreckt, die Zehen in wahnwitzigem Schmerz verkrampft. Ein Kriegsknecht, in Helm und Panzer über ihn gebeugt, hat ihm das Eisen ins rechte Auge gestoßen, Blut spritzt auf die Stirn, sein Haar ist kurzgeschoren, unter ihm liegt ein

¹¹ Zum erweiterten, über Freud hinausgehenden diskursanalytischen Gebrauch dieses Begriffs: Friedrich A. Kittler und Horst Turk (Hgg.), *Urszenen: Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik* (Frankfurt, 1977).

¹² Datiert 1636; Städelches Kunstinstitut Frankfurt am Main; Abbildung z. B. in *Das gemalte Gesamtwerk von Rembrandt*, Klassiker der Kunst, hg. von Paolo Lecalando (Luzern, 1969), Tafel XV, Katalog der Werke ebd. Nr. 184. In Abbildungen (Dia wie Postkarten) des Städelchen Kunstinstituts hat das Bild den Titel „Der Triumph der Dalila“.

Kriegsknecht, der seinen Kopf dem Eisen entgegenhält. Ein anderer Häscher nimmt den linken Teil des Bildes ein. Er steht mit gespreizten Beinen da, auf Simson zugeneigt und hält in beiden Händen die Hellebarde, auf Simsons linkes Auge, das fest geschlossen ist, gerichtet. Die Hellebarde reicht durch das halbe Bild, Drohung der Blendung, die wiederholt werden wird. Zwei Augen hat Simson wie jeder, vom Häscher, der die Hellebarde hält, sieht man nur das eine, Simsons blutverschmiertem Gesicht und der Vollendung des Auftrags zugewandt.

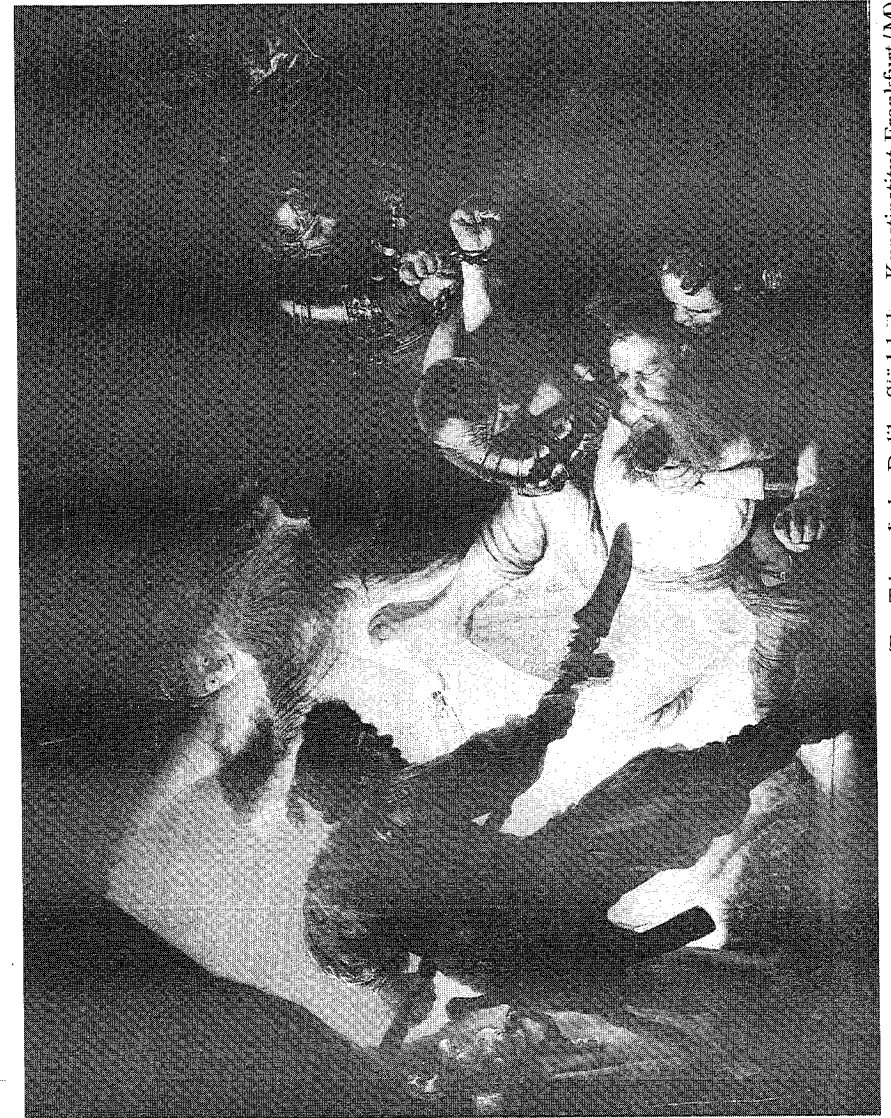
Das volle Licht fällt von außerhalb der Gruppe, in der alles sich ereignet, auf Simson. Es ist nicht möglich wegzusehen, diese Blendung ist noch nicht Blindheit, sie wird es erst und erwartet weder Rücksicht noch Schonung. Sie will gesehen sein, und wer sie gesehen hat, weiß, was Blendung ist, und sieht sie überall. Es gibt ein Augenpaar auf dem Bild, das der Blendung zugewandt bleibt und sie nie preisgibt, die Augen Dalilas, die im Triumph teilt, in einer Hand die Schere, in der andern Simsons abgeschnittenes Haar. Fürchtet sie ihn, dessen Haar sie hält? Will sie sich vor dem einen Auge, solange er's noch hat, retten? Sie sieht auf ihn zurück, Haß und mörderische Spannung auf ihrem Gesicht, auf das soviel Licht fällt wie auf das des Geblendeten. Ihr Mund ist halb offen: „Die Philister über dir, Simson!“ hat er eben gerufen.

Versteht er ihre Sprache? Das Wort Philister versteht er, den Namen ihrer Leute, die er schlug und tötete. Zwischen Verstümmelung und Verstümmelung blickt sie auf ihn, sie wird ihm das verbliebene Auge nicht schenken, sie wird nicht „Gnade!“ rufen und sich vors Messer werfen, sie wird ihn nicht mit den Haaren, die sie hält, mit seiner alten Kraft bedecken. Worauf blickt sie zurück? Auf das geblendete Auge und auf das, das geblendet werden wird. Sie wartet auf das Eisen, das noch einmal zustößt. Sie ist der Wille, durch den es geschieht. Die Männer im Panzer, die mit der Hellebarde sind ihre Handlanger. Sie hat ihm seine Kraft genommen. Sie hält seine Kraft und haßt und fürchtet ihn noch jetzt und wird ihn hassen, solange sie an diese Blendung denkt, und wird, um ihn zu hassen, immer an sie denken. (FO, 113f.)

Das schreibende Ich verstärkt noch die „Grausamkeit der Sehweise“ (FO, 55), die schon Rembrandts Bild gegenüber der Bibel entwickelt. Heißt es in der Bibel lapidar:

Aber die Philister griffen ihn und stachen ihm die Augen aus und führten ihn hinab gen Gaza (Ri 16, 21),

so hat Rembrandt den Vorgang der Blendung in zwei Zeitabschnitte zerlegt, ein Auge ist schon ausgestochen, das andere ist im Begriff, ausgestochen zu werden. Die Blendung ist kein abgeschlossenes Geschehen, sondern vergangen, gegenwärtig und zukünftig in einem. Den so schon auf alle Zeitstufen ausgedehnten Moment der Blendung zerdehnt die Bildbeschreibung noch einmal durch eine ausführliche Interpretation der Figurenkonstellation. Betont wird der Gegensatz zwischen dem liegenden Simson, um den die Häscher beschäftigt sind, und der stehenden Dalila. Die Spannung zwischen diesen beiden Positionen wird intensiviert durch Erwägungen eines möglichen Gnadenaktes von Dalila, weiter durch Reflexionen über Furcht und Haß der Triumphierenden und ihre Erwartung, daß das zweite Auge geblendet werde. Am Motiv der Augen unterscheidet der Bildbeschreiber die Figurenkonstella-



(Der Triumph der Dalila, Städtisches Kunstinstitut Frankfurt/M)

tion zugleich geschlechtsspezifisch. Von einem heilen Augenpaar ist nur bezogen auf die Frau die Rede — so wird dieses zur Instanz und Unerbittlichkeit der Blendung —, während bei den Männern nur das verstümmelte Augenpaar Simsons und das im Bild nur partiell gezeigte Augenpaar des Häschers erwähnt ist. Drei männliche Figuren, die das Bild mit heilen Augenpaaren zeigt, läßt die Bildbeschreibung unerwähnt, obwohl sie die Gegenüberstellung ‚vollständiges — unvollständiges Augenpaar‘ exponiert. Insgesamt hebt die Bildbeschreibung darauf ab, daß die traditionelle Konnotation der Geschlechter hier umgekehrt ist. Dalila hält die ‚Kraft‘ Simsons in Händen, sie ist der Wille, der die Hellebarde zustoßen, der sie durch das verletzlichste Organ des Menschen in den Körper des anderen eindringen läßt. Simson dagegen liegt am Boden, „in wahnwitzigem Schmerz verkrampft“, blutverschmiert, offene Wunde, der Frau preisgegeben, die durch Stellvertreter in ihn eindringt.

Canettis Texte, so läßt sich paradox formulieren, „halten sich von der Psychoanalyse frei, indem sie sie in aufreizender Offenheit anwesend sein lassen“¹³. Hier nimmt er den psychoanalytischen Diskurs beim Wort, bis dieser seine ‚Wörtlichkeit‘¹⁴ in einem Witz preisgibt. Offensichtlich verdichtet die Bildbeschreibung die Phantasie der Kastration und die eines Sexualverkehrs mit vertauschten Rollen. Der Sexualverkehr erscheint in doppelter Weise *verkehrt* — das der aristophanische Witz, der „nicht komisch, sondern entsetzlich“ ist (FO, 55) der „Einfall, der bis an die Grenzen des Wahnsinns geht“ (vgl. FO, 55): die Rollen von Mann und Frau sind vertauscht, aber so, daß der Sexualverkehr Metapher der Kastration, die Kastration Metapher des Sexualverkehrs ist. Nicht die so offenkundige Zitation der Symbole ‚Auge‘, ‚Hellebarde‘, ‚blutverschmierte Wunde‘ ist von Interesse, sondern diese Metaphernbildung. Was leistet sie? Das ‚Erkennen‘ (im wörtlichen wie im biblischen Sinn) des anderen Geschlechts, damit des Anderen, Nicht-Identischen überhaupt, ist als Kastration vorgestellt. Die Kastrationsphantasie aber bestimmt das andere Geschlecht als ursprünglich nicht anderes, sondern als gleiches, das verstümmelt worden ist. Wo die Wahrnehmung des Nicht-Identischen aufscheint, wird sie sofort wieder verschlossen durch eine Geschichte, die das Nicht-Identische der Logik des Identischen subsumiert. Das Nicht-Identische war ein Identisches, ist erst zu einem Nicht-Identischen geworden. Die Identitätslogik behauptet sich, indem sie aus der Differenz einen Verlust macht. Das Sehen des Differenten wird durch

¹³ Rüdiger Heise, „Die gerettete Zunge‘ und die Leidenschaft für das Sekundäre“; Hausarbeit zu meinem Canetti-Seminar im Sommersemester 1987. Die Auffassung, daß Phantasien der Blendung solche der Kastration ‚vertreten‘, kann im Horizont der Psychoanalyse Freuds als Gemeinplatz gelten. Als exponierte Belege seien genannt: Freuds Deutung des „Sandmann“, in „Das Unheimliche“, *Sigmund Freud Studienausgabe*, Bd. 4, (Frankfurt, 1970); Otto Rank, „Eine noch nicht beschriebene Form des Ödipus-Traumes“, *Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse* (1913/1).

¹⁴ Das hat die Freud-Lektüre Jacques Lacans wieder in Erinnerung gebracht; vgl. z. B.: J. L., „Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse“, in Jacques Lacan, *Schriften I*, ausgew. u. übers. von Norbert Haas (Olten, 1973).

eine Geschichte geleugnet, die aus dem Differenten ein ursprünglich Gleiches macht, so macht diese Geschichte blind, „verschiebt“¹⁵ damit selbst die Kastration auf das Auge.

Dem ‚ästhetischen Beschreibungsmodell‘ folgend, faßt das schreibende Ich Rembrandts Bild so, daß die Blendung zur grotesken, ‚verkehrten‘ Metapher wird — Sexualverkehr als Kastration, Kastration als Sexualverkehr. In diesem Verfahren wird Canettis Poetik der Groteske, des „wahnwitzigen Einfalls“ kenntlich, die durch satirischen Willen nur unzureichend erklärt wird. Die Grotesken, die wahnwitzigen Einfälle, die verrückten, monomanischen Figuren, die in Canettis Texten allenthalben begegnen, sind vielmehr „Figuren“ im Sinne von „Masse und Macht“ (vgl. *MuM*, 418 ff.), d. h. „Doppelfiguren“ (*MuM*, 419), ‚verkehrte Metaphern‘, die erlauben, die Welt des Anderen zu leugnen, sie durch Geschichten (von Verlusten, Strafen, Verstümmelungen) der Logik des Identischen zu subsumieren. So erweist sich Canettis ‚Poetik der Groteske‘ geeignet, das Beunruhigende seiner Texte schlechthin, die Masse als Manifestation von latent unendlich Verschiedenem, Nicht-Identischem, nicht zu Strukturierendem doch der vertrauten Logik des Identischen zu unterwerfen. Der wahnwitzige Einfall *ist* die Geschichte, die die Masse erst produziert, indem sie die Chaos-Welt des Nicht-Identischen, Kontingenten, Differenten auf eine ursprüngliche Identität zurückführt¹⁶. Sie schafft erst das ‚Gleiche‘ der Masse als ihr transzendentaler Grund, ist damit aber zugleich ihre „Maske“, hinter der sich das beunruhigende Andere verbirgt und staut (vgl. *MuM*, 421).

Es ist aber eine biblische Geschichte, an der das Prinzip der ‚verkehrten Metapher‘ begründet wird, und wenn diese Vergegenwärtigung der Blendung von prinzipieller Bedeutung ist, so sagt sie auch etwas über die Leistung der biblischen Geschichten überhaupt aus. Sie scheinen hier als Geschichten auf, die erlauben, am Prinzip der Identität festzuhalten vor jeder Differenzierung. Die ‚Geschichte‘ der Blendung leistet dies hinsichtlich der Geschlechts-Differenz, die ‚Geschichte‘ des Turmbaus zu Babel analog hinsichtlich der Differenz der Sprachen, wobei Canetti gerade an diesem Beispiel das Bedürfnis nach einer Welt des Identischen, nach Rückführung des Differenten in ein ursprünglich Identisches, besonders herausstellt:

Die Tatsache, daß es *verschiedene* Sprachen gibt, ist die unheimlichste Tatsache der Welt. Sie bedeutet, daß es für dieselben Dinge verschiedene Namen gibt; und man müßte daran zweifeln, daß es dieselben Dinge sind. Hinter aller Sprachwissenschaft verbirgt sich das Bestreben, die Sprachen auf *eine* zurückzuführen. Die Geschichte vom Turm zu Babel ist die Geschichte des zweiten Sündenfalls. Nachdem die Menschen ihre Unschuld und das ewige Leben verloren hatten, wollten sie kunstvoll bis in den Himmel

wachsen. Erst hatten sie vom falschen Baum genossen, jetzt erlernten sie seine Art und Weise und wuchsen stracks hinauf. Dafür wurde ihnen das genommen, was sie nach dem ersten Sündenfall noch behalten hatten: die Einheitlichkeit der Namen. Gottes Tat war die teuflischste, die je begangen wurde. Die Verwirrung der Namen war die Verwirrung seiner eigenen Schöpfung, und es ist nicht einzusehen, wozu er überhaupt noch etwas aus der Sintflut rettete. (*PM*, 15)

Was die biblischen Geschichten der Blendung Simsons oder des Turmbaus zu Babel leisten, überträgt Canetti auf die biblischen Geschichten schlechthin:

Man kann die Bibel nicht ohne Empörung und nicht ohne Verlockung lesen. Was macht sie nicht aus den Menschen, Schurken, Heuchler, Despoten, und was macht man nicht gegen sie! Sie ist das würdige Bild und Vorbild der Menschheit, ein großartiges Wesen, anschaulich und heimlich zugleich, sie ist der wahre Turm zu Babel, und Gott weiß es. (*PM*, 30)

Die Bibel als „wahrer Turm zu Babel“: ihre Geschichten führen, von der Geschichte des Paradieses als des ursprünglichen symbiotischen Zustandes und der Vertreibung aus ihm als Grund des ‚Erkennens‘ des Anderen angefangen, in den Raum des Identischen zurück. So ist die Bibel selbst, wie das Bild, durch das sie an das schreibende Ich herantritt, ‚Blendung‘. Die aufscheinende Wahrnehmung des radikal Anderen (als Geschlecht, Sprache, Gott, Tod) verschließt sie, indem sie dieses zurückführt in einen vorgängigen Raum des Gleichen. Und noch die Theorie des Bildes selbst, der Notwendigkeit von Bildern, die die Autobiographie entwirft, folgt diesem Prinzip. Die latente Auflösung von Erfahrung in different Auseinanderstrebendes werde durch Bilder wie die „Blendung Simsons“ wieder auf Eines, auf eine kohärente und dauerhafte Erfahrung zurückgeführt:

Wenn er das Abschüssige seiner Erfahrung fühlt, wendet er sich an ein Bild. Da hält die Erfahrung still, da sieht er ihr ins Gesicht. (*FO*, 110)

Die eigene „Vertreibung aus dem Paradies“ (*GZ*, 319) deutet das schreibende Ich nach demselben Muster. Die Wahrnehmung der Wirklichkeit — als Welt des Widerstandes, damit des Differenten —, wozu die Mutter zwingt, indem sie das behütete Leben und Lernen im Mädchenpensionat abbricht, wird zum Verlust einer Welt, in der das Vielfältige ohne sich zu stoßen aufgenommen worden war. Das Ich entsteht mit dem Verlust dieser symbiotischen Welt des Aufnehmens und Wissens (*GZ*, 319), aber doch so, daß die Welt des Anderen, in die es gezwungen wird, zurückgebunden bleibt an eine vorgängige Einheit. Die Logik des Identischen bleibt der Erfahrung des Differenten vorgeordnet, so ist die Geburt des Ich, als die diese Vertreibung aus dem Paradies erkannt wird, selbst schon ‚Blendung‘.

Das schreibende Ich entwirft am Rembrandt-Bild der Blendung aber nicht nur eine Groteske (gemäß dem ästhetischen Beschreibungsmodell), sondern auch eine Konstellation der Macht in den Strukturen des psychodynamischen Beschreibungsmodells. Der Gegensatz von stehender Dalila und liegendem

¹⁵ Begriff verwendet im Sinne von Freud, insbesondere der „Traumdeutung“.

¹⁶ So berichtet das schreibende Ich als herausragendes Ereignis seiner Schlüsselerfahrung der Masse, des Brandes des Wiener Justizpalastes, den ‚wahnwitzigen Kommentar‘ eines verzweifelten Mannes, „Die Akten verbrennen! Die ganzen Akten!“ (*FO*, 231 f.), was dann zum Kristallisationskern der Hauptfigur der „Blendung“ wird (vgl. *FO*, 340 ff.).

Simson ist akzentuiert, damit ein Verhältnis berufen, das Canetti als Urszene der Macht bestimmt hat (*MÜ*, 8 ff.): Macht ist die Macht des Lebenden, der steht, gegenüber dem Toten, der liegt. Die Vergegenwärtigung des Bildes wird zum Umgang mit der Macht. Interesse verdient dabei eine eigenartige Festlegung, die sich der Bildbeschreiber erlaubt. Die Augen Dalilas sollen der Blendung zugewandt sein, diese niemals preisgeben — das ist auf dem Bild nicht eindeutig. Die Augen Dalilas stehen so, daß sie eher über Simson hinwegsehen; ihr Blick ist unbestimmt zwischen Simson und dem Betrachter orientiert. So wird der Betrachter, als nahezu Angeblickter, schon in das Bild hineingezogen, d. h. in die Position Simsons eingerückt, zugleich aber kann er sich — gerade noch — als Betrachter und damit Unbetroffener heraushalten¹⁷, die Kastration, die ihn schon bedroht, vermeiden. Möglich ist dies durch ‚Annahme‘ der Blendung. Das aber heißt, sich ihrer Macht zu unterwerfen, das Differente, Abweichende, Andere nicht zuzulassen. Canetti beschreibt dies in seiner Autobiographie als „Verbotsbereitschaft“ (*GZ*, 252 ff.) und absolute Hörigkeit (letzteres gegenüber den Urteilen von Karl Kraus, *GZ*, 128, *FO*, 151, *passim*). Die Mutter, die auf alles Sexuelle ein Tabu legt (*GZ*, 193, 257), fordert Nicht-Zulassen des Anderen in der Weise des Nicht-‚Erkennen‘-Wollens des anderen Geschlechts. Psychodynamisch wird diese Art Blendung als ‚Verdrängung‘ gedeutet und vom schreibenden Ich ausdrücklich gerechtfertigt, da sie es ihm erlaubt habe, ohne Zwang die verschiedensten Bereiche des Wissens aufzunehmen, nach vielen Richtungen gleichzeitig zu wachsen (*GZ*, 194), was nichts anderes heißt, als es in einer Welt des Gleichen, in der alles mit allem kompatibel ist (vgl. *GZ*, 189) zu bewahren. Als zweite Instanz, die Nicht-Zulassen des Anderen fordert, stellt die Autobiographie Karl Kraus vor. Als „Sklave von Karl Kraus“ (*GZ*, 128) verbietet sich das Ich das Andere, wo es in der Weise einer differenten geistigen Haltung und Sprache begegnet. Diese Annahme der Blendung wird nur noch bedingt gerechtfertigt. Gleichzeitig mit der Unterwerfung unter Karl Kraus verbindet sich das schreibende Ich — dies seine ‚Verstocktheit‘ — mit einer zweiten Instanz (Veza), die sich dem Machtanspruch von Kraus zu verweigern weiß. Die späteren Kraus-Essays vermögen dann das Mörderische dieser Art Blendung und ihr Gleichmachen der Welt als deren Entleerung durchaus zu benennen (*GW*, 42 ff. und 254 ff.).

Annahme der Blendung, um ihr zu entgehen: dies Paradox, das die Vergegenwärtigung des Rembrandt-Bildes entfaltet, weist nicht nur auf die ‚Verbotsbereitschaft‘ des Ich der Autobiographie, sondern auch auf eine spezifische Poetik der Verbotsbereitschaft, der Canettis Schreiben folgt. Entsprechend der am Bild erkannten Machtstruktur und der Unterwerfung unter

¹⁷ Die ambivalente Erfahrung der Blendung — als Betroffener (im Einrücken in die Position Simsons) und als Betrachter — ermöglicht den eigenartig metonymischen Gebrauch des Wortes „Blendung“ in der Bildbeschreibung (der Vorgang steht für den von ihm Betroffenen), wenn es dort heißt, daß „diese Blendung [...] weder Rücksicht noch Schonung“ erwarte (*FO*, 113).

sie besagt ‚Poetik der Verbotsbereitschaft‘ ein Nicht-Zulassen, ein Abwesend-Halten des Anderen im Schreiben selbst. Was ein Text ausspart, bewahrt er dadurch aber gerade auch, so hat die ‚Verstocktheit‘ als Verweigerung gegenüber der Macht gerade im Schreiben, das sich ihr unterwirft, seinen besten Helfer. Das schreibende Ich der Autobiographie eröffnet seine Geschichte mit einer Szene, die gerade diesen Zusammenhang herausstellt. Die Zunge darf — unter der Androhung, abgeschnitten zu werden — das ‚Erkennen‘ des andern Geschlechts (das Geschehen zwischen Kindermädchen und dessen Liebhaber) nicht aussprechen. Indem es sich diesem Verbot beugt, rettet es die Zunge, auch als Organ des Sprechens, aber eines Sprechens das dann ein Auslassen sein muß. Da solches Sprechen das Ausgelassene aber gerade bewahrt, ist es zur uneigentlichen Rede, d. h. zum bildlichen Sprechen, zur Literatur geführt. Die ‚Poetik der Verbotsbereitschaft‘ zielt auf ein Schreiben, das die Blendung angenommen, das sich dem Nicht-Zulassen des Anderen unterworfen hat und sich dem doch zugleich in der Weise der uneigentlichen Rede, der Technik der Verschiebung verweigert. Entsprechend dem psychodynamischen Beschreibungsmodell ist die verdrängende Macht konfrontiert mit der Gegenwart und dem Weiterwirken des Verdrängten. Der Text über das Rembrandt-Bild zeigt selbst diese Struktur. Von der Blendung ausgehend als Auslösen der Bilder, als Nicht-Sehen des Anderen führt er zum bildlichen Sprechen als Gegenwart des Verdrängten, verschoben in Sprache. Die „Backenroth“-Episode der Autobiographie (*FO*, 173 ff.) führt dies beispielhaft vor. Die ausgesparte Erotik kehrt als erotische Rede über den Dritten, der so zum Objekt gemacht wird und darum stirbt, wieder: „Unsere Sätze verwickelten sich ineinander wie Haare, Stunden und Stunden dauerten die Umarmungen unserer Worte“ (*FO*, 177).

Der Text über das Rembrandt-Bild endet mit einem Verweis auf eine frühere Erfahrung des schreibenden Ich:

An diesem Bild, vor dem ich oft stand, habe ich erlernt, was Haß ist. Ich hatte ihn früh empfunden, viel zu früh, mit Fünf, als ich meine Spielgefährtin mit dem Beil erschlagen wollte. (*FO*, 114)

Die Laurica-Episode handelt von der Errichtung und Annahme des ‚Urverbotes‘ zu töten, zentral verquickt — was bisher wenig beachtet ist — mit der Technik der Verschiebung, der metonymischen Vertauschung von Lieben und Töten. Das schreibende Ich entwirft in glühenden Farben das ursprüngliche symbiotische Leben mit Laurica, es folgt ein aufkeimendes Wahrnehmen des Anderen, dann das Begehren des Unterscheidenden (verschoben auf die Schrift, die Laurica lernt), das mit dem ‚wahnwitzigen Einfall‘ eines Liebens, das Töten bzw. eines Tötens, das Liebe ist, endet: auf die Mordwaffe ist die Liebe des Armeniers zu seiner Schwester übertragen. Wo die Wahrnehmung des Anderen als anderes Geschlecht aufscheint, erwächst aus der Groteske, daß das ‚unschuldige Kind‘ morden will als lieben bzw. lieben will als morden, das Urverbot, das aufgrund der vorausgegangenen Verschiebung nun immer beides zugleich meint, das Verbot zu töten als Verbot zu lieben und umgekehrt¹⁸. Diese

„Blendung“ überführt das Andere wieder in den Raum des Gleichen, bewahrt die Erinnerung an das Einssein mit Laurica, das Nicht-Unterschiedensein, als paradisisches Glück. Die „Blendung“ als Doppelverbot verdrängt das Andere (als das Tote wie als andersgeschlechtlichen, begehrenden Körper), verschoben aber bewahrt sich durch sie gerade das Verdrängte. Denn das beschriebene Ich ergreift eben das, was zugelassen blieb, die Wahrnehmung und das Begehren des Anderen zu manifestieren, die Schrift. Und das schreibende Ich, das seinen Weg zum Schriftsteller nachzeichnet, bestätigt nicht nur den Erfolg dieser Hinwendung, sondern auch, daß an der Schrift eben das Vermögen des uneigentlichen Ausdrucks als Charakteristikum der dichterischen Rede, also des Bewahrens im Aussparen, zentrale Bedeutung erhielt.

Das Begehren nach der Schrift, das der Fünfjährige so bestürzend gezeigt hat, bringt das schreibende Ich mit dem Judentum zusammen:

Ich glaube, man begriff, daß es mir so sehr um die Schrift zu tun war, es waren Juden, und die „Schrift“ bedeutete ihnen allen viel [...]. (GZ, 40)

Auf die Bibel als Schrift schlechthin wird damit der Doppelaspekt übertragen, unter dem das Begehren nach der Schrift eingeführt worden ist, daß sie Ursache des Grundverbotes ist, Manifestation von Macht, „Blendung“ und zugleich Medium der Verschiebung, das das nicht zugelassene Andere gerade bewahrt. Mit dem Verweis auf die Laurica-Episode bezieht der Text über das Rembrandt-Bild das Prinzip der „Verbotsbereitschaft“ — Unterwerfung unter die Macht und Bewahren des von ihr Ausgeschlossenen durch Verschiebung — ausdrücklich auf die Bibel. Eine Theorie des Umgangs mit der Bibel als einer Machtstruktur wird darin kenntlich, die die Bildbeschreibung implizit aber gleichermaßen vorstellt.

Generell charakterisiert Canetti die Bibel als Grundbuch der Macht:

Das Alte Testament ist die Geschichte der Macht Gottes [...]. Gottes Macht, es ist wahr, beginnt mit der Schöpfung selbst, und die Geschichte der Ansprüche dieses Schöpfers ist es wohl, was der Bibel ihre Einzigartigkeit verleiht. (PM, 179)

Dieses selbe Gefühl [d. i.: daß sich aus dem Text die Gesetze der Macht ableiten lassen] hatte ich schon einmal bei einem Buch, es war die Bibel. Aber die Bibel enthält zu viel; sie enthält so viel anderes, das wichtiger geworden ist, daß eine Deutung von Machtvorgängen aus ihr leicht als Verzerrung erscheinen könnte. (PM, 180)

Dem Machtanspruch der Bibel folgt das schreibende Ich durch sein paradoxes Erfüllen des Bildverbotes¹⁹. Die Bibel wird über ein Bild rezipiert, aber eines, das das Auslöschung des Sehens, damit das Verschwinden der Bilder vorstellt. Zugleich vollzieht die Bildbeschreibung schon die Technik der Verschiebung, als

¹⁸ Entsprechend deutet das schreibende Ich sowohl das Verbot zu töten, das der Großvater errichtet (GZ, 253f.), als auch das Sexualtabu, das die Mutter verhängt (GZ, 193f.) als sein „persönliches Sinai“ (ebd.).

¹⁹ Zum Bildverbot des Alten Testaments: Gerhard von Rad, *Theologie des Alten Testaments*, I (München, 1957), insbes. 211 ff.

die Weise, das Nicht-Zugelassene zu bewahren; denn sie überführt das Bild in den Raum der Schrift. Die Bibel als Manifestation von Gottes Machtanspruch wird als „Blendung“ erfahren, ihre Geschichten als Geschichten der Blendung, die die Wahrnehmung des Differenten nicht zulassen, stattdessen in den Raum des Gleichen zurückweisen. Diese „Blendung“ wird angenommen, aber um sie zu vermeiden, insofern die (biblische) Schrift bzw. deren Geschichte nicht nur als Manifestationen der Macht, sondern zugleich als Medium der Verschiebung angeeignet werden. Möglich wird das durch das Verfahren der Wiederholung als Entstellung²⁰. Hierin wird zugleich der dritte zentrale Aspekt von Canettis Bibelbezug (nach dem „wahnwitzigen Einfall“ und der „Verbotsbereitschaft“) kenntlich. In der Entfaltung dieses Aspektes folgt der Text dem ontologischen Beschreibungsmodell.

Die Blendung, die das Ich beschreibt, wird als das Ende vorgestellt, das in allem Begegnenden wiederkehrt: „wer sie gesehen hat, der weiß was Blendung ist und sieht sie überall“. Diese Wiederkehr inszeniert der Text in besonderer Weise. Die Bildbeschreibung verleiht der biblischen Geschichte, die eine abgeschlossene Handlung gibt, neue Gegenwart. Geleistet wird dies in zwei Stufen. Der Beschreibende deutet sich zuerst als fiktiven Zeugen:

Ich sah es [d. i.: das Bild der Blendung] als ob es sich vor meinen Augen abgespielt hätte, und da es um den Moment ging, in dem Simson das Augenlicht verlor, war es eine Zeugenschaft entsetzlichster Art. (FO, 113)

Die Blendung gewinnt den Charakter der Wirklichkeit, wenn deren Erfahrung auch noch als fiktive und vergangene distanziert ist. Wichtig ist hierbei, daß nicht das Ergebnis, die Blindheit, sondern der Vorgang der Blendung und zwar, wie anschließend erläutert, als noch nicht abgeschlossen dargestellt ist. Ist die Blendung damit als erfahrbare Wirklichkeit eingeführt, so macht die Bildbeschreibung sie im zweiten Schritt zur gegenwärtigen. Wie die Traumerzählung und der Witz hat die Bildbeschreibung als genuine Zeitstufe die Gegenwart²¹. Sie inszeniert das Bild als ein Geschehen hier und jetzt („Simson liegt da, mit nackter Brust [...]“) und nur an den wenigen (insgesamt drei) Stellen, da ausdrücklich vom Bild die Rede ist, bringt sie sich als Inszenierung in Erinnerung. Die Beschreibung des Bildes, das selbst schon eine Geschichte der Bibel wiederholt, zielt auf ein Paradox. Sie zitiert ein vergangenes, abgeschlossenes Geschehen in die Gegenwart und behauptet Wiederholung nicht des Analoges (worin zwischen ursprünglicher und neuer Wirklichkeit immer unterschieden wäre), sondern Wiederholung des Identischen.

²⁰ Vgl. hierzu Freuds Theorie der Wiederholung, insbes. in „Jenseits des Lustprinzips“, *Sigmund Freud Studienausgabe*, Bd. 3, (Frankfurt, 1975). Hierzu ferner: Samuel Weber, *Freud-Legende: Drei Studien zum psychoanalytischen Denken* (Olten, 1979).

²¹ Zur besonderen Zeitstufe von Traumerzählung und Witz: Samuel Weber, „Das Unbewußte als Wissen: Freuds kopernikanische Wende“, Vortrag, gehalten am 4. 2. 88 an der Univ. Freiburg, übernommen vom Südwestfunk, Serie „Tele-Akademie“, Sendung vom 24. 4. 88.

Die Wiederholung, die die Bildbeschreibung vollzieht, findet sie im Bild selbst gestaltet vor; entsprechend hebt sie auf diesen Aspekt des Bildes besonders ab. Dalila wird als Instanz der Wiederholung erkannt, ihre Anwesenheit *ist* die Gewißheit der zweiten Blendung. Macht ist derart nicht nur räumlich interpretiert — als Gegensatz von Stehendem und Liegendem —, sondern auch zeitlich als Gebieten über die Wiederholung. Wiederholung des Identischen ist jedoch unmöglich. Jede Wiederholung schafft ein anderes, wandelt ab, entstellt, verschiebt. Das ermöglicht das Paradox, die Blendung anzunehmen, sich ihrer Macht zu unterwerfen, als Weise, sie zu vermeiden, sich ihr zu verweigern. Denn in der Wiederholung wird die Anwesenheit des Ausgeschlossenen im ausschließenden Bereich manifest, die das psychodynamische Beschreibungsmodell ins Zentrum stellt²². Wiederholung depotenziert die Macht, die über sie gebietet, da sie nie Wiederholung des Identischen sein kann. In der Entstellung, die sie immer auch ist, hat sie an dem teil, was der ‚wahnwitzige Einfall‘ und die Macht, die sich in ihm errichtet, gerade ausschließen und zum Verschwinden bringen, das Nicht-Identische. Der Text vollzieht dies durch Umbiegen und Ablenken, während er scheinbar Identisches vergegenwärtigt.

Die Bildbeschreibung biegt den Blick Dalilas um. Bei Rembrandt löst er sich schon vom Vorgang der Blendung, hebt sich entweder zum Betrachter hin oder nach vorn zum Ausgang der Höhle ins Licht, wohin der Körper in großem Schwung schon gerichtet ist. Demgegenüber stellt der Text, der das Bild wiederholt, das Augenpaar Dalilas als immerwährend der Blendung zugewandt, auf sie fixiert vor. Das macht die Figur unfrei, abhängig von der Blendung, entmündigt sie. Entsprechend wird sie zuletzt als Simson ebenso hassend wie fürchtend gedeutet. Indem er den Blick Dalilas, der ihn auf dem Bild schon fast erreicht, entschieden auf Simson zurückbiegt, nimmt der Betrachter zugleich eine Verschiebung vor. Er tritt an die Stelle Simsons bzw. Simson wird zum alter ego des schreibenden Ich. Als in Simson Angeblickter unterwirft er sich der Instanz der Macht und Wiederholung, als vom Blick nicht Bedrohter schafft er zugleich Distanz zu ihr.

Umbiegende, ablenkende Wiederholung erfährt aber nicht nur das auf dem Bild Dargestellte, sondern auch der Vorgang der Bildbeschreibung selbst. Hierin erklärt sich die eigenartige Zeitbehandlung. Die Inszenierung des Bildes zitiert die biblische Geschichte in die Gegenwart und lenkt diese doch ab. Dalila „blickt zurück [...] auf das geblendete Auge und auf das, das geblendet werden wird“. Die Verschiebung von einer räumlichen zu einer zeitlichen Vorstellung im Terminus ‚zurückblicken‘, der beide zuläßt, nimmt eine Projektion in die Zukunft vor, um von dort aus das erst noch Geschehene als Rückblick zu fassen. Die Projektionen, die der Zeitstufe Futur II zugrundeliegen, schaffen aber einen Aufschub, einen Stau der Handlung, den der Beschreibende nützt für

²² Entsprechend setzt Freud in seiner Schrift, die den „Todestrieb“ in seine Triebtheorie einführt („Jenseits des Lustprinzips“) — das Unannehmbare schlechthin für Canettis Denken —, mit einer Theorie der Wiederholung ein.

Überlegungen eines Andersseins, eines möglichen Einhaltens im Vorgang der Blendung. Auch wenn dies dann wieder verworfen werden muß, hat der Wechsel der Zeiten doch für einen Augenblick aus der Wirklichkeit eine Möglichkeit, damit auch Möglichkeit eines Andersseins gemacht, hat er die Gewißheit des Gleichen aufgebrochen.

Das Prinzip der ablenkenden Wiederholung gilt umfassend. Das Bild selbst steht in einer längeren Reihe der Wiederholung — es wiederholt eine biblische Geschichte, die ein Geschehen nacherzählt — und es produziert Wiederholungen: es wird sprachlich neu inszeniert und dabei auch noch als Wiederholung einer anderen Episode des schreibenden Ich gedeutet. Und allen diesen Wiederholungen ist schon durch den Wechsel des Mediums eine Entstellung mitgegeben. Die Blendung Simsons wird als ein Geschehen der Wiederholung erfahren und gedeutet, die Bildbeschreibung vollzieht das Prinzip der Wiederholung selbst, um dabei das Moment der Ablenkung in der Wiederholung freizulegen und zu nutzen. So wiederholt der Text nicht nur das Bild, sondern inszeniert er an diesem zugleich das Prinzip der Wiederholung selbst. In dieser Selbstreflexivität wird er durchsichtig auf eine spezifische Poetik der Wiederholung bei Canetti.

Von Karl Kraus lernt das schreibende Ich der Autobiographie ein Hören, das weniger auf das einzelne Ausgesagte achtet, als auf das charakteristisch Sich-Wiederholende, was vom Bezeichneten wegführt zum Vorgang der Äußerung, zu Rhythmus, Tonfall, insgesamt zum Physischen (und damit Sinnlichen) der Sprache. Es ist das, was sich wiederholt, selbst wenn der Redende von Verschiedenstem spricht, die „Redeweise“ nicht auf der Ebene des Ausgesagten, sondern des Aussagens (*FO*, 207 ff.), die den Redenden am entschiedensten charakterisiert, individualisiert, seine „akustische Maske“ (*FO*, 201, *MuM*, 421). Zu beachten ist, daß Canetti die Maske ambivalent bestimmt, unterschiedlich als Maske nach außen und Maske nach innen. Nach außen ist die Maske Gewähr des Gleichen, also der Wiederholung (*MuM*, 420 f.), für die Maske nach innen aber gilt: „gleich hinter der Maske beginnt das Geheimnis“ (*MuM*, 421), hinter ihr staut sich das Anderssein, als das, was unerkennbar bleiben soll. So kann Canetti bestimmen: „Das Gewisse der Maske, ihre Deutlichkeit, ist von Ungewissem geladen. Ihre Macht beruht darauf, daß man sie genau kennt, ohne je wissen zu können, was sie enthält“ (*MuM*, 422). Die Ambivalenz, die Canetti an der Maske gegenständlich bestimmt, entfaltet sein Schreiben in der Struktur der Wiederholung. Sie gibt die Gewähr der Wiederkehr des Gleichen (die Blendung ist überall) und rührt als ablenkende, entstellende Wiederholung doch an das Anderssein, um dessen Verhinderung willen der ‚wahnwitzige Einfall‘, die Machtstruktur der Blendung gerade errichtet ist. Durch seine ‚Poetik der Wiederholung‘ löst Canetti sein eigenes Rätsel der Maske, da die Wiederholung das „Bleibende im immer wechselnden Spiel der Verwandlung“ (vgl. *MuM*, 421) ist, zugleich aber als notwendig ablenkende Wiederholung an der Verwandlung teilhat.

Weiter spezifiziert wird das Thema ‚Wiederholung‘ an der zweiten Bilderfahrung, der das schreibende Ich eine dem Rembrandt-Bild analoge Bedeutung zumißt, der Begegnung mit dem Isenheimer Altar (*FO*, 217 ff.). In Reflexionen über das Nicht-Wegsehen als angemessene Haltung des Betrachters (*FO*, 218) stellt das schreibende Ich dabei selbst eine Parallele zum Text über das Rembrandt-Bild her, zu dem es gleichfalls bemerkt hatte, daß es nicht möglich sei, wegzusehen. Als Ethos entwirft das schreibende Ich jetzt ausdrücklich, dem Dargestellten nicht auszuweichen, weder im Wegwenden des Kopfes (*FO*, 218), noch durch Suche nach Trost und Verklärung im Bild des Grauens. Der dem Bild nicht ausweicht, erkennt die Wiederholung:

Alles Entsetzliche, das bevorsteht, ist hier vorweggenommen. Der Finger des Johannes, ungeheuerlich, weist darauf hin: das ist es, das wird es wieder sein. (*FO*, 217)

Von diesem Nicht-Wegsehen wird die Haltung des Kopisten unterschieden. Er wendet den Kopf zwar auch nicht weg, aber er „zerlegt [. . .]. Er rettet sich in Teile, deren Zugehörigkeit zum Ganzen aufgeschoben ist. Solange er an ihnen malt, gehören sie nicht dazu“ (*FO*, 218). Der Kopist sieht so, „daß es ihn nicht verändert“ (*FO*, 219), mithin nimmt das schreibende Ich für sein Nicht-Wegsehen Veränderung in Anspruch. Der Text, der das Bild wiederholt, läßt jedoch keine Veränderung des schreibenden Ich erkennen — wohl aber verändert das Ich in dieser Wiederholung das Bild. Die Kreuzigung wird isoliert und verabsolutiert. Obwohl das Ich sich vom Kreuzigungsbild immer wieder entfernt, „als wollte ich andere Teile des Altars besichtigen“ (*FO*, 218), bleiben diese anderen Teile unberücksichtigt. Für das schreibende Ich gibt es nur das Kreuzigungsbild, keine Antwort darauf z. B. im Bild der Verklärung des auferstandenen Christus. Die Kreuzigung führt auch nicht zum Erlösungsgedanken, der Betrachter sieht nur den Vorgang selbst, den „faulenden Menschen am Kreuz“ als die „Wahrheit“, das „Entsetzen, das die Menschen einander bereiten“ (*FO*, 217). Weiter übergeht die Wiederholung die linke Seite des Bildes mit seinem affektiven Bezug zum Geschehen (emphatisches Gebet und Ohnmacht der Frauen), vergegenwärtigt neben der Kreuzigung nur die rechte Seite mit dem Täufer Johannes, der — postiert zwischen der Schrift auf dem Bild in seiner Armbeuge und dem Buch, das er in der anderen Hand hält — in diesem Bild die Instanz der Wiederholung ist; ohne hinzusehen, be-deutet er das Geschehen als Wiederholung dessen, was in den Schriften steht. Weiter leugnet der Text die Einmaligkeit von Christi Opfertod („das ist es, das wird es wieder sein“), ja diesen Tod überhaupt als Opfer, als Geschehen in einem Heilsplan, der vorab als „tröstliche Täuschung“ abgewehrt worden ist gegenüber dem Wissen „es geht nicht gut aus“ (*FO*, 217). Wieder folgt die sprachliche Inszenierung des Bildes der Poetik des ‚wahnwitzigen Einfalls‘, hier darin, das Bild aus seinem zyklischen Zusammenhang herauszureißen, und errichtet hierauf eine Machtstruktur des Nicht-Zulassens von allem, was der Logik des Identischen (der immer neuen Wiederholung des Entsetzens, die das Bild vorwegnimmt) widerspräche. Und doch unterläuft auch diese Inszenierung des Bildes —

insofern sie selbst eine Wiederholung ist — diese Struktur. Denn als Wiederholung, die entstellt, verändert, den Blick umbiegt, hat sie die Herrschaft des Gleichen schon aufgebrochen, hat sie an das Nicht-Zugelassene gerührt, an das radikal Andere, hier: an den Tod. Zeugenschaft als Nicht-Wegsehen hat zum Erzähler gemacht, der in der entstellenden Wiederholung Zugang zu dem findet, was der wahnwitzige Einfall, der die Herrschaft des Gleichen errichtet als Ermöglichung der Masse und was die Verdrängung errichtet als Manifestation der Macht gerade ausschließen, die Verwandlung.

Der Text macht das Bild (Rembrandts wie später das Grünewalds) zu einem Bild der Wiederholung und handelt als sprachliche Wiederholung des Bildes zugleich, wovon er spricht. Auf der Handlungsebene (in der Wiederholung als Entstellung) widerspricht er dabei gerade dem, was auf dem Bild und durch den Text dargestellt wird. Dieser Doppelaspekt der Wiederholung aber ist auf die Bibel selbst zu übertragen, die durch das Bild an den Betrachter herantritt. Die Bibel insgesamt ist Wiederholung, ihre Evidenz besteht darin, daß in Erfüllung geht, was durch die Propheten bzw. durch das Wort Gottes vorausgesagt ist. Canetti betont dies, wenn er etwa den Turmbau zu Babel als „zweiten Sündenfall“ bezeichnet (*PM*, 15) oder die biblischen Geschichten (der Blendung, der Kreuzigung) als das Eine, überall Wiederkehrende deutet. Seine Wiederholung des Grünewald-Bildes zeigte weiter, daß er Neues und Altes Testament nicht, wie es die christliche Bibelhermeneutik gewohnt ist, in der Struktur von Voraussage und Erfüllung aufeinander bezieht, sondern in der einer Wiederkehr des Gleichen, des „Entsetzlichen, das Menschen einander antun“, Wiederkehr mithin der Blendung. Bewältigt wird dies Entsetzliche nicht durch einen Erlösungsgedanken (entsprechend dem Neuen Testament oder der ihm nachgebildeten Erlösungslehren), sondern durch Wiederholung als Entstellung, derart ‚Verwandlung‘. Die aber entfaltet die Autobiographie als Erzählen, als Schreiben. Mit Blick auf Lichtdrucke des Isenheimer Altars (selbst schon Wiederholungen des Bildes) ist das Ich zum Autor geworden:

In diesem Zimmer habe ich sechs Jahre gewohnt und schrieb hier, sobald die Reproduktionen von Grünewald um mich hingen, die ‚Blendung‘. (*FO*, 220)

Der Roman wiederholt — im Wechsel des Mediums, wie dies an der ‚akustischen Maske‘ erläutert wurde — das Grünewald-Bild, aber er wird dann nicht ‚Kreuzigung‘ genannt, sondern ‚Blendung‘. Die Wiederholung des einen Bildes wird umgebogen zur Wiederholung des anderen und läßt dabei — wahrhaft eine Umkehrung, ‚Revolution‘ — das Neue Testament im Alten Testament ankommen. Scheinbar ist so die Wiederkehr des Gleichen befestigt, die Blendung, die überall zu sehen ist und die, wie die Kreuzigung, zeigt, was ist und sein wird. Scheinbar ist der Erlösungsgedanke verschwunden. Und doch spricht Canetti vom Nicht-Wegsehen als Rettung. Es ist das Nicht-Wegsehen, das in der entstellenden, ablenkenden Wiederholung zum Erzählen wird. Der Roman „Die Blendung“ ist als Wiederholung des Kreuzigungs- wie des Blendungs-Bildes soteriologisch. Aber nicht im Entwurf eines anderen Heilands

bzw. einer Dalila, die doch noch ‚Gnade‘ rief, sondern im Nicht-Wegsehen vom Entsetzlichen als Macht, die erzählen macht und zur entstellenden Wiederholung führt als Verwandlung, als Berühren des Andern, das die Herrschaft des Gleichen ausgeschlossen hat.

Der Roman läßt das Neue Testament mit seiner Erlösungslehre in das Alte Testament als Lehre der Blendung und der Macht zurückmünden, aber er antwortet auf beide, die selbst schon in ablenkender Wiederholung über Bilder rezipiert wurden, durch Aneignen eben dieses Prinzips der Wiederholung, das als Fundament beider Bibel-Geschichten herausgestellt worden war. Das Erzählen, das derart als entstellende Wiederholung der biblischen Geschichte begründet ist, gewinnt durch das Prinzip der Wiederholung die Chance, dem Einlaß zu geben, was die Bibel in der Zentrierung auf den ‚wahnwitzigen Einfall‘, der auf ihm errichteten Machtstruktur und der behaupteten Wiederholung des Gleichen gerade ausschließt. Der Roman gestaltet es als Lachen, das Lachen Kiens, wenn er sich zuletzt mit seiner Bibliothek verbrennt, das Wiederholung jenes Lachens ist, aus dem der Roman sich kristallisierte (Lachen in Erinnerung an den Mann, der angesichts des brennenden Justizpalastes über die verbrennenden Akten jammert, vgl. FO, 341). Der Roman als Wiederholung der Wiederholungen der Bibel ist aus dem Lachen entstanden, d.h. aus der Kraft, die die Bibel (Altes wie Neues Testament) nicht kennt: ein entschiedener Hinweis auf die ‚Verstocktheit‘ Canettis, auf sein Verweigern gegenüber der Macht wie auf seinen Willen, im erzählenden Wiederholen das zu berühren, was die Logik des Identischen ausschließt.

Auf das Lachen, mit dem der Roman endet, folgt das Lachen der Komödie. Sie wiederholt erneut die Geschichte der Blendung, aber als ‚wahnwitzigen Einfall‘, durch ständiges Bibellesen (zitiert wird aber nur die Geschichte Simsons, so daß der Eindruck entsteht, es sei ein ständiges Wiederholen nur dieser Geschichte) den Tod einer Sterbenden aufzuhalten. Die bekannten Strukturen finden sich wieder: der wahnwitzige Einfall als Nicht-Zulassen des Anderen, hier nicht die Wahrnehmung des anderen Geschlechts, sondern des Todes, die Bibel als Medium des wahnwitzigen Einfalls, in diesem Sinne die Schrift als Überwindung des Todes. Die Wiederholung des Immer-Gleichen, sei es im oberen Stock das anarchische Begehren der Körper, sei es im unteren der unablässig zitierte Bibeltext, hält aber den Untergang des ganzen Hauses nicht auf. Die Wiederholung staut jedoch etwas auf, einen Satz, den die sterbende Frau sprechen will, den die Bibelsätze nicht zulassen, den sie zuletzt aber doch sprechen kann, wenn an die Stelle des betenden Mannes der schüchterne Jüngling getreten ist, der in ihr endlich die ersuchte Frau zu umarmen meint:

Und da hat er mich auf den Altar gezogen und hat mich küßt und so lieb war er. (HO, 73)

Dieser Satz ist selbst eine Wiederholung. Canetti berichtet, daß er ihn auf der Straße gehört habe; er deutet ihn als „einzigen Satz wirklicher Liebe, der in diesem ganzen furchtbaren Geschehnis [...] vorkommt“²³. Die Komödie macht

ihn zum Fehlenden in all den Wiederholungen des Gleichen, die ihre Figuren umtreiben, zum Satz, der in der Ablenkung, der entstellenden Wiederholung zuletzt leuchtend aufsteigt und der, so exponiert, die Frage provoziert, ob er das Absolute, nicht mehr weiter Rückführbare sei oder evtl. selbst Wiederholung einer anderen Geschichte. Canetti berichtet, daß es gerade die befremdliche Präposition im Ausdruck ‚auf den Altar ziehen‘ war, durch die der Satz in ihn eingedrungen sei:

Ich ging weiter, ich wollte das Gespräch nicht stören, und der Satz hat mich nicht mehr losgelassen. Ich habe ihn nicht verstanden — er war der Frau sehr wichtig, es war ganz sicher, daß es ihre teuerste Erinnerung war, sie war vielleicht gegen neunzig. Er hatte keinen Sinn, denn wenn es um ihre Eheschließung ging, — es war nicht gut denkbar, daß ihr Mann sie auf den Altar zog und da küßte; wenn es um ein anderes Erlebnis ging, konnte man nicht ganz verstehen, daß es ihr so heilig war. Sie sprach sicher von einem Toten, von etwas weit Vergangenen, und die Aura, die man um Tote fühlt, war in der Art, in der sie sprach, zu spüren.²⁴

Ist die befremdliche Präposition Dialekt oder Verweis auf den Altar als Ort, wo geopfert wird? Wird damit auf die Opferung Isaaks angespielt, den Abraham auf den Altar legt, um ihn zu schlachten (Gen 22,9-10)? Wie bei Abraham geschähe dann das Wunder. Statt des Geopfert-Werdens folgte die Umarmung. Das ist das Wunder, das im Text über das Rembrandt-Bild erwogen und unter dem Gesetz des Gleichen verworfen wird, das Wunder, daß die Macht, die das Entsetzliche fordert, ‚Gnade‘ ruft und Einhalt gebietet. Wirklich wird sie in der Stimme der entstellenden, umbiegenden Wiederholung. Es ist die Stimme des Erzählers, des Autors.

Erzählen als ablenkende, entstellende Wiederholung wird zum Fluchtpunkt des Umgangs mit dem Heiligen, dessen Macht es sich unterwirft und zugleich depotenziert. Entfaltet Canetti derart in den Bildbegegnungen seiner Autobiographie den biblischen Grund seines Schreibens, so gibt er damit zugleich Zeugnis von der Macht des Erzählens, wie sie eine chassidische Geschichte festhält, die der hebräische Erzähler S.J. Agnon als ‚Wiederholung‘ der Geschichte der jüdischen Mystik Gershom Scholem erzählt hat²⁵, die dieser dann am Ende seines Buches über „Die jüdische Mystik“ selbst wiederholt und die als andere Wiederholung des biblischen Grundes von Canettis Schreiben hier erneut wiederholt werden mag:

Wenn der Baal-schem etwas Schwieriges zu erledigen hatte, irgendein geheimes Werk zum Nutzen der Geschöpfe, so ging er an eine bestimmte Stelle im Walde, zündete Feuer an und sprach, in mystische Meditationen versunken, Gebete — und alles geschah, wie er es sich vorgenommen hatte. Wenn eine Generation später der Maggid von Meseritz

²³ „Elias Canetti im Gespräch mit Rudolf Hartung“, in *Selbstanzeige: Schriftsteller im Gespräch*, hg. Werner Koch (Frankfurt, 1971), 36.

²⁴ Ebd. 35f.

²⁵ Gershom Scholem, *Die Jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen* (Frankfurt, 1957), 384.

dasselbe zu tun hatte, ging er an jene Stelle im Walde und sagte: ‚Das Feuer können wir nicht mehr machen, aber die Gebete können wir sprechen‘ — und alles ging nach seinem Willen. Wieder eine Generation später sollte Rabbi Mosche Leib aus Sassow jene Tat vollbringen. Auch er ging in den Wald und sagte: ‚Wir können keine Feuer mehr anzünden, und wir kennen auch die geheimen Meditationen nicht mehr, die das Gebet beleben; aber wir kennen den Ort im Walde, wo all das hingehört, und das muß genügen.‘ Und es genügte. Als aber wieder eine Generation später Rabbi Israel von Rischin jene Tat zu vollbringen hatte, da setzte er sich in seinem Schloß auf seinen goldenen Stuhl und sagte: ‚Wir können kein Feuer machen, wir können keine Gebete sprechen, wir kennen auch den Ort nicht mehr, aber wir können die Geschichte davon erzählen.‘ Und — so fügt der Erzähler hinzu — seine Erzählung allein hatte dieselbe Wirkung wie die Taten der drei anderen.²⁶

²⁶ Ebd. Den Hinweis auf diese Geschichte verdanke ich Felix Böhl — und darüber hinaus eine vielfältige Beratung zu Fragen jüdischer Tradition, Theologie und Kultur.