
Klaus R. Scherpe
»Berührungsfurcht«
Soziale Imaginationen der Unterclassigen
in der Kanon-Literatur der Moderne

Es war eine ungeheuere, unbewegliche Masse. Jetzt war es da. Jetzt wuchs es aus mir heraus wie eine Geschwulst, wie ein zweiter Kopf, und war ein Teil von mir. [...] schwoh an und wuchs mir vor das Gesicht wie eine warme bläuliche Beule und wuchs mir vor den Mund.
(R.M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*)

I.

Von der »Abneigung der Berührung« mit den anderen Körpern und Leben, einem Unbekannten und Fremden, ist am Anfang von Elias Canettis Studien über *Masse und Macht* die Rede, vom Bedürfnis zur Distanzierung.¹ Die Aussicht, dass im Erlebnis der »geschlossenen Masse« diese »Berührungsfurcht« überwunden werden kann,² ist nicht die Perspektive literarischer Singularität. Die gutbürgerliche Literatur verwahrt sich mit allem, was ihr eigen ist – Sprache, Aisthesis, Kreativität, Imagination, Wissen und Bildung – gegen den Übergriff des Anderen und Fremden in Gestalt des sozial Niederen und Subalternen im eigenen Erfahrungsbereich, durchsetzt mit Empathie und Aggression. Aus der Sicht der noblen Literatur fällt der Blick auf die schäbigen Volkssänger, von denen sich Gustav Aschenbach, Thomas Manns Identifikationsfigur im *Tod in Venedig*, auf der Hotelempore des Lido bedrängt fühlt, auf die elenden »Schalen von Menschen« in den Straßen und Krankenanstalten von Paris in Rilkes *Malte Laurids Brigge*,³ auf die im Gerede sprachlosen Scheusale von Haushälterin und Hausbesorger in Canettis *Blendung*, auf die im »Jargon« agierende chassidische Schauspieler-Bagage, die Kafka so vehement gegen den Prager Kulturzionismus verteidigt. Die kulturelle Hybris gegenüber den Subalternen und Deklassierten folgt der Spur eines elitären Gestus, auch im politischen Handeln: Verachtung, Abscheu, Angst und Erschrecken angesichts der »Deplorables«,⁴ des bedauernswerten Elends der sozial Deklassierten und minder Kultivierten.

Durch Bildung erworbene »Distinktion« im Unterschied zur »Prätention« der Benachteiligten der unteren sozialen Schichten,⁵ auf diese Formel bringt Pierre

Bourdieu's Soziologie den Habitus der Intellektuellen, Künstler und Gelehrten, ihr Selbstverständnis von »Unterschied und Anderssein« beim Umgang mit der ihnen fremden sozialen Welt.⁶ Und er erfasst die Besonderheit des ästhetischen *détachement*: den Modus der Distanzierung von all dem, was die elementaren Zwänge des Daseins ausmacht: eine derbe Physis, fern von den Regularien von Moralität, Geschmack und Bildung, die Stigmatisierung des ungeschlechtlichen Banalen und aufdringlich Vulgären, fern von den »Wonnen der Gewöhnlichkeit«, die ein Tonio Kröger in Thomas Manns Novelle ersehnt. Hinzu kommt das affektgeladene Ressentiment, das Nietzsche als das »Giftauget«, als die »Rache der Unterlegenen« ausgemacht hat.⁷

Im poetischen Realismus des 19. Jahrhunderts und in der Mitleidspoesie der Naturalisten wird das soziale Elend, politisch gesehen die »rote Gefahr«, mit Empathie ausgeglichen. In Fontanes Altersroman *Der Stechlin* hilft der von der Wahlversammlung heimkehrende Schlossherr dem angetrunkenen Teerkocher in die Kutsche: »Un nu macht, daß ihr ins Bett kommt, und träumt von »Tüffel-land«.⁸ In den sozialen Dramen von Gerhart Hauptmann (*Vor Sonnenaufgang*) sowie von Arno Holz und Johannes Schlaf (*Die Familie Selicke*) ist es der fremde Gast oder der Miete zahlende »Zimmerherr«, der in paternalistischer Manier mit seinen Humanitätsidealen in das Elendsmilieu hineinwirkt: »Wir wissen, wie miserabel es ist, aber wir haben dann auch, was mit ihm versöhnt.«⁹

Im Post-Naturalismus der Jahrhundertwende verwandeln sich die sozialkritischen Prosastudien zu sozialen Genreszenen und Tableaus. Aufgeboten wird im Wiener Feuilleton von Felix Dörmann und Peter Altenberg, wie auch im Aufriss Berliner Straßenszenen von Arno Holz oder Julius Hart, eine Fülle von »distinkten und distinktiven Zeichen«,¹⁰ mit denen die soziale Wirklichkeit ästhetisch aufbereitet wird. *Vom Kampfplatz* betitelt Max Dauthendey, der seinerzeit erfolgreichste Vertreter des exotistischen Erzählens fernöstlicher Fremde, seine Schilderung einer Versammlung, auf der Wilhelm Liebknecht spricht. Nicht der agitatorischen Rede, sondern der physiognomischen Wahrnehmung der zuhörenden Arbeiter gilt die Aufmerksamkeit:

Auf dem Fensterbrett steht einer, die Beine gespreizt, Hände in den Taschen [...]. Unten ein anderer, den Mund geöffnet, zwei Vorderzähne fehlen. Die Augen weißblau, stier, Glanz der Gasflammen grell in der Iris. Das Haar etwas verkommen, zerwühlt. Neben ihm hockt einer mit glattgeschorenem Schädel, vorstoßender Stirn, tragen Querfalten [...]. Andere stumpf, blind, betäubt von der Wucht ihrer Sorgen: [...] Zigarrenqualm schleicht vorsichtig geduckt, über die bleichen, schweißmatten Gesichter, deren Haut so blutleer, gelb und grau in Gruben und Furchen. In den Rauch mischt sich ein übler Dunst wie ein Stöhnen und Ächzen aus den Poren all dieses gequälten Fleisches.¹¹

Die partiell ins Auge fallenden körperlichen, gestischen und psychischen Eindrücke erzeugen eine Atmosphäre von Verelendung und Depression: eine in sich kohärente soziale Imagination *ex negativo*, ein Unbehagen angesichts des Einförmigen und Primitiven. Die im Abjekten versammelten Ansichten summieren sich keineswegs zu einer rein kontemplativen Zustandsbeschreibung, vielmehr lassen die hier wirksamen rhetorischen Effekte auf ein affektives Verhältnis des Schreibers zum Beschriebenen schließen: letztendlich eine soziale Stigmatisierung des fremden Milieus, die Dauthendey, der hauptsächlich als poetisierender Ethnologe unterwegs war, eloquent in Szene setzt.

Das entsprechende Bildrepertoire an einsinnigen Klischees begegnet, ästhetisch nuanciert, in der literarischen Zeitgenossenschaft um 1900 bei Autoren unterschiedlichster Weltanschauung und Schreibweise. Und seitdem, was im Folgenden aufzuzeigen ist, in fast jedem uns vertrauten Text moderner, als bürgerlich verbürgter deutscher Literatur, der sich dem sozial *Anderen* außerhalb des eigenen Lebens- und Erfahrungsbereichs zuwendet, mehr oder weniger emphatisch oder verdrossen. Bei diesem kleinen Streifzug durch einige Kanon-Texte der Moderne kann es nicht um ihre sozialpsychologische und sozialhistorische Erklärbarkeit gehen. Vielmehr interessieren, als kleiner Nachtrag zur Lektüre der uns wohl bekannten Werke, gewisse Wege und Abwege der sozialen Imagination: der moralisch und ästhetisch oft verquere Umgang mit einem Fremden, das nicht nur in anderen Ländern und Kulturen zu suchen, sondern daheim, hier und jetzt, zu entdecken ist. In der Ferne so nah, voller »Berührungsfurcht«, wenn nicht panischem Erschrecken vor dem *Anderen*. »They are so different«, wie ein australischer Ethnologe beim ersten Kontakt mit den Eingeborenen Neuguineas zu Protokoll gibt.¹²

II.

In den frühen Romanen und Novellen von Heinrich und Thomas Mann, den alsbald zerstrittenen Brüdern aus dem Lübecker Bürgertum, ist die Begegnung mit der sozialen Welt der Unterclassigen eher zufällig und nebensächlich, temporär und lokal. Obwohl, was wenig bekannt ist, Heinrich Mann allen Ehrgeiz daran setzte, einen Proletarierroman zu schreiben, *Die Armen*, mitten im Ersten Weltkrieg erschienen, 1917, mit einer Umschlagszeichnung von Käthe Kollwitz. In diesem thematisch simplen und erzählerisch wenig gelungenen Fortsetzungsroman des *Untertan* ist dessen Protagonist, der Papierfabrikant Diederich Hefling, zum Konzernherrn aufgestiegen. Aus der farblosen Masse seiner Arbeiter wird die Gestalt ihres Fürsprechers Hans Balrich hervorgehoben, der bei dem

Schulmeister Klinkorum Latein lernt und das Wissen erwirbt, um, wenn auch vergeblich, das Eigentumsrecht des Kapitalisten zu bestreiten.

Oberflächlich und doch vielsagend wird die Topographie des sich anbahnenden Klassenkonflikts entworfen. Unterhalb der »Villa Höhe« des Fabrikanten (unverkennbar eine Anspielung auf die Villa Hügel der Krupp'schen »Schlotbarone«), liegt der »bescheidene Ruhesitz« des Gelehrten, weiter unten sieht man, »ihn mit Gerüchen bedrängend«, die »Arbeiterkasernen der Proletarier«, »in Ruß verschüttend Garten wie Haus und um es her eine Zone breitend des Gestampfes, Geschreis, Totschlags und der bildungsfeindlichen Rohheit«. ¹³ Die auf den gelehrigen Arbeiter projizierte Rolle des Intellektuellen – »Der einsame Denker bestimmt, schreibend und handelnd, das Schicksal der Menschheit«, heißt es in Heinrich Manns *Zola-Essay* ¹⁴ – kollidiert mit der naserüpfenden und abschätzigen Stigmatisierung der »Armen«, der plumpen und groben Charakterphysiognomie, die der Autor für seinen Helden vorsieht: »Schopf, zusammengewachsene schwarze Brauen, die er oft faltet, breiter Mund, breite Stirn, breite Schultern, breite Hände«. ¹⁵ Die klischeehafte Milieuschilderung unterläuft die Wunschvorstellung der »arbeitenden Menschheit«, mit der Heinrich Mann die Romanhandlung konzeptionell überschreibt. Am Ende steht die anarchische Gewalt und der Schrecken des Arbeiteraufstands, zusammengeslossen mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs: das Massenschicksal, in das der proletarische Selbsthelfer resignierend zurückfällt. Deutlich wird, dass Heinrich Manns menschheitlicher Idealismus nicht ohne die Normierungen und Diskriminierungen und eine gewisse Verachtung des geschilderten sozialen Milieus auskommt. Die Romanhandlung verläuft sich in den Widersprüchen des zuvor propagierten »Geist und Tat«-Aktivismus.

III.

Es ist nicht bekannt, ob Thomas Mann diese Fehlkonstruktion eines erzieherisch und zivilisatorisch gedachten Proletarierromans zur Kenntnis genommen und kommentiert hat. Sein künstlerischer Wertekonservatismus hätte hier reichlich Anschauungsmaterial für den Schimpf auf den Schriftstellerbruder als »Zivilisationsliteraten« finden können. Soziale Imaginationen der zeitgenössischen bürgerlichen Literatur, jenseits des milieurealistischen Naturalismus, gelten vorzugsweise den auffälligen Elendsgestalten, den oft skurrilen kleinbürgerlichen Existenzen. Literarisch ergiebiger und ereignisreicher war allemal der Auftritt gesellschaftlicher Außenseiter, ihre Unzugehörigkeit und Ungehörigkeit, ihr glühendes Ressentiment gegen die Herrschaften. Schon lange kannte man die

erzählerisch attraktiven ›Sozialbanditen‹ und das übel beleumdete, aber poetisch interessante ›fahrende Volk. In Thomas Manns *Tod in Venedig* haben solche »Bettelvirtuosen« noch einmal ihren Auftritt,¹⁶ beiläufig eher, als kontradiktorische Schreckgestalten zum bildungsbürgerlichen Repräsentanten mit seinen Ängsten.

Auf der Empore des Grandhotels am Lido beobachtet Gustav Aschenbach das aufdringliche Gebaren der neapolitanischen Straßensänger: »Aschenbach saß an der Balustrade und kühlte zuweilen die Lippen mit dem Gemisch aus Granatapfelsaft und Soda, das vor ihm rubinrot im Glase funkelte. Seine Nerven nahmen die dudelnden Klänge, die vulgären und schmachtenden Melodien begierig auf.«¹⁷ Mit einem »schmerzenden Lächeln«, entsetzt und fasziniert zugleich, fühlt der Grandseigneur sich widerwillig hingezogen zum Liederlichen und Anstößigen des den Ton angehenden Gitarrespielers, dessen abstoßende Erscheinung Thomas Mann eloquent beschreibt:

[...] schäbigen Filz im Nacken, so daß ein Wulst seiner roten Haare unter der Krempe hervorquoll, [...] halb Zuhälter, halb Komödiant, brutal und verwegen, gefährlich und unterhaltend. Sein Lied, lediglich albern dem Wortlaut nach, gewann in seinem Munde, durch sein Minenspiel, seine Körperbewegungen, seine Art, andeutend zu blinzeln und die Zunge schlüpfrig im Mundwinkel spielen zu lassen, etwas Zweideutiges, unbestimmt Anstößiges. Dem weichen Kragen des Sporthemdes, das er zu übrigens städtischer Kleidung trug, entwuchs sein hagerer Hals mit auffallend groß und nackt wirkendem Adamsapfel. Sein bleiches, stumpfnäsiges Gesicht [...] schien durchpflügt von Grimassen und Laster [...].¹⁸

Diese Phantasie des Subalternen und Amoralischen wird, unter Aufbietung des üblichen semantischen Potenzials der sozialen Stigmatisierung, der Wahrnehmung Aschenbachs unterstellt. Das Niedere und Widerwärtige affiziert das vornehme Gebaren und dient als Indikator für Aschenbachs zerstörerische Leidenschaft, die in der erzählerischen Ausgestaltung dieser Szene sichtbar wird. Die Herrschaften auf der Terrasse beobachten mit »Neugier und einigem Abscheu«, wie der Musikant unterwürfig und zähnebleckend sein Trinkgeld einsammelt: »man warf mit spitzen Fingern in seinen Filz und hütete sich, ihn zu berühren. Die Aufhebung der physischen Distanz zwischen dem Komödianten und den Anständigen erzeugt, und war das Vergnügen noch so groß, stets eine gewisse Verlegenheit.«¹⁹ Der sinnlichen Verführung, die Aschenbach in Venedig erlebt und erleidet, entspricht die Überreizung seines Sensoriums für Distanz und Distinktion. Die »Verlegenheit« einer Berührung kann eben noch vermieden werden. Doch in Aschenbachs Erregung versagt die Sublimierung des Schmutzigen und Verworfenen. Und es liegt durchaus in der daraus abgeleiteten Logik der in Szene gesetzten sozialen Imagination, dass die Volkssänger

als Sendboten der in der Stadt ausgebrochenen Cholera-Epidemie figurieren. Der Lachrefrain des anzüglichen Volkslieds geht über ins Hohngelächter über die Herrschaften auf der Empore, denen der Musikant im Abgang die Zunge unverschämt herausstreckt, während Aschenbach, in sich versunken, mit dem Rest seines Granatapfelsafts zurückbleibt. Die Furcht vor der Berührung mit dem lumpigen Gesindel der Volkssänger verweist bedeutungsträchtig auf die Angst vor der Seuche.

Die Aufbereitung der Szene ist, auch ohne eine weitere Begründung für die darin angelegte »Verlegenheit« oder den simplen Rückschluss auf soziale Vorurteile des Autors, aufschlussreich genug. Die in Thomas Manns Novelle ausagierte soziale Imagination taugt ganz selbstverständlich und pragmatisch zum erzählerischen Movens der eigentlichen Geschichte von Gustav Aschenbachs erotischer Leidenschaft und *Krankheit zum Tode*. Die Furcht vor der Berührung als entscheidendes Moment der sozialen Distinktion zeugt von der Betroffenheit der Standesperson, von Aschenbachs »dionysischer« Verführbarkeit. Mit dem sozial und kulturell Fremden als Leitmotiv wird der Spannungsbogen der Novelle erstellt. Eine literarisierte Sozialgeschichte, an der sich Heinrich Manns Roman provisorisch versucht, wird man von Thomas Mann gewiss nicht erwarten. Gleichwohl hat auch bei ihm die Konfrontation mit dem sozial Fremden, dem Niederen und Widerwärtigen, ein identifikatorisches Moment: in der abgründigen Gefährdung der vorgegebenen »Anständigkeit« der bürgerlichen Existenz.

IV.

Auf der Spur einer sozialen Indikation der Literatur rückt der moderne Text der Großstadt, das Lesen im »steinernen Buch« der Stadt, wie schon Victor Hugo vorgeschlagen hatte,²⁰ ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Die oft beschworene *Dynamik der Großstadt* (Masse, Technik, Mobilität, Arbeit, Konsum) steht für die Dichte und Nähe der modernen Lebenserfahrung. In Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* ist der aus dem Norden nach Paris verschlagene junge Adlige auf den Straßen und Plätzen, im Louvre und in der Salpêtrière, seinen sinnlichen Eindrücken und Ängsten ausgesetzt: »Ich fürchte mich«, »Ich lerne sehen« (A, 8, 9). Er fühlt sich bedrängt von den großstädtischen Elendsgestalten, fixiert auf die Anschauung des Asozialen: »das ist mir klar, daß das die Fortgeworfenen sind, nicht nur Bettler [...]. Es sind Schalen von Menschen, die das Schicksal ausgespien hat. Feucht vom Speichel des Schicksals kleben sie an einer Mauer, an einer Laterne, an einer Plakatsäule, oder sie rinnen langsam die Gasse herunter mit einer dunklen, schmutzigen Spur hinter sich her« (A, 31).

Mit ihrem sozial befremdlichen und gewalttätigen Mechanismus überwältigt die Großstadt den Ankömmling. Zum Überleben fordert sie beides, Trennung und Hingabe: Trennung von Herkunft und psychosozialer Substanz, Hingabe an eine Grauen erregende, zugreifende und inspirierende Wirklichkeit: »Die wissen, daß ich eigentlich zu ihnen gehöre«, heißt es von den vorübereilenden »Existenzen« auf dem Boulevard Saint-Michel (A, 30). Das für ihn »Wirkliche« findet Malte im größtmöglichen Abstand zu seinem bisherigen Leben: in den Niederungen des Abjekten, Kranken und Aussätzigen, in der abstoßenden und doch Aufmerksamkeit erregenden Lebenswelt der »Fortgeworfenen« (A, 42): »Es wundert mich manchmal, wie bereit ich alles Erwartete aufgabe für das Wirkliche, selbst wenn es arg ist« (A, 34).

Beim Flanieren in den Straßen und Gassen von Paris spürt Malte die unerträgliche Nähe zu diesem *Anderen* der sozialen Körper, und er spürt zugleich eine merkwürdige Anziehungskraft. Wie E. A. Poes *Man of the Crowd* folgt er kreuz und quer durchs Stadtgebiet einem geheimnisvollen Alten, bei Rilke die Elendsgestalt eines Krüppels und Bettlers, die unheilvolle Ahnung eines Doppelgängers. Malte erfährt, wie die Maler des Pariser Impressionismus, die Herausforderung eines *anderen Sehens*, verbunden mit einem bestimmten Wahrnehmungsmuster des Adversativen und Abjekten. In einem abgebrochenen Haus gerät er in den Dunstkreis der armen Leute, die hier gelebt haben:

[...] von den Bruchbahnen der zerstörten Zwischenmauern stand die Luft dieser Leben heraus, die zähe, träge, stockige Luft, die kein Wind noch zerstreut hatte. Da standen die Mittagene und die Krankheiten und das Ausgeatmete und der jahrelange Rauch und der Schweiß, der unter den Schultern ausbricht und die Kleider schwermacht, und das Fade aus den Munden und der Fuselgeruch gärender Füße. Da stand das Scharfe vom Urin und das Brennen von Ruß und grauer Kartoffeldunst und der schwere, glatte Gestank von alterndem Schmalze. (A, 36)

Sprachlich forciert ist die Beschreibung dieses Elendsmilieu, in dem die soziale Imagination sich festsetzt, Ausdruck eines »sozialen Distinktionsekels«,²¹ den Malte mit allen fünf Sinnen erlebt. Seine »Berührungsfurcht« rührt an die erinnerte Vorgeschichte seiner adligen Herkunft und das verdrängte familiäre Triebgeschehen. Im Gedränge auf den Boulevards vergewissert er sich seiner standesgemäßen Reinlichkeit, die sich inmitten der alltäglichen Verunreinigungen behaupten muss: hat er doch »eine Hand aus guten Kreisen, eine Hand, die vier- bis fünfmal täglich gewaschen wird« (A, 30). Im Faschingsgedränge verliert er die Orientierung und sieht entsetzt in die gesichtslosen Gesichter der Menge »voll von dem Licht, das aus den Schaubuden kam, und das Lachen quoll aus ihren Munden wie Eiter aus offenen Stellen« (A, 37). Und stets fühlt

er sich scheeläugig beobachtet: »Was in aller Welt wollte diese Alte von mir [...] mit ihren Triefaugen, die aussahen, als hätte ihr ein Kranker grünen Schleim in die blutigen Lider gespuckt« (A, 31).

Winfried Menninghaus' kulturhistorische Studie zur Theorie und Geschichte des Ekels verweist, im Anschluss an Bourdieus Soziologie der »feinen Unterschiede«, auf das »Skandalöse, Unassimilierbare, schlechthin Heterogene« dieser »starken Empfindung«. Seit Baudelaires anti-illusionistischer und anti-ästhetischer »Ekelsensation« sei jedoch eine »Rückeroberung des Verworfenen« zum wesentlichen Bestandteil moderner Literatur geworden.²² Baudelaires Gedicht *Une charogne* gehört selbstverständlich zu Maltes Lektüre. In den hier vorgetragenen Überlegungen interessiert darüber hinaus, wie suggestiv und distanzierend zugleich das »widerwärtig Seiende«²³ des Ekels als Medium der sozialen Imagination in Szenen gesetzt wird.

Besonders aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang Rilkes exkursartige Textpassage über den Besuch des nervenkranken Malte in der psychiatrischen Anstalt der Salpêtrière (vgl. A, 41–46). Malte findet sich wieder im Wartesaal, gemeinsam mit allerlei Volks: »Es war sozusagen die erste öffentliche Bestätigung, daß ich zu den Fortgeworfenen gehörte« (A, 41 f.). Auf den ersten Blick könnte man meinen, eine im Rilke-Text kaum zu erwartende Sozialreportage zu lesen. Orts- und Zeitangaben, situative Milieuschilderungen und die üblichen Vorgänge im ärztlichen Vorzimmer werden akkurat mitgeteilt:

Ja, sie waren alle da. Als ich mich an die Dämmerung des Raumes gewöhnt hatte, merkte ich, daß unter denen, welche Schulter an Schulter in endloser Reihe dasaßen, auch andere [...] sein konnten, kleine Leute, Handwerker, Bedienerinnen und Lastkutscher. Unten an der Schmalseite des Ganges auf besonderen Stühlen hatten sich zwei dicke Frauen ausgebreitet, die sich unterhielten, vermutlich Conciergen. (A, 41 f.)

Allein ins Auge springt dann allerdings die vom Autor minutiös aufgezeichnete Reihe der ekelerregenden Erscheinungen, die auf den Malte-Patienten einwirken, das Grauen einer elenden Wirklichkeit, die er sich nicht vom Leibe halten kann:

Ein dicker Mann mit rotem, angeschwollenem Hals saß vornübergebeugt da, stierte auf den Fußboden und spie von Zeit zu Zeit klatschend auf den Fleck, der ihm dazu passend schien. [...] Nicht weit hatte man ein Mädchen hingesetzt mit rundem glatten Gesicht und herausgedrängten Augen, die ohne Ausdruck waren; sein Mund stand offen, so daß man das weiße, schleimige Zahnfleisch sah mit den alten, verkümmerten Zähnen. (A, 42)

Der Eindruck des Widerlichen und Abscheulichen wird verstärkt durch die Vergegenständlichung und Partialisierung der körperlichen Wahrnehmung, eine Defiguration des Persönlichen:

Und viele Verbände gab es, Verbände, die den ganzen Kopf Schichte um Schichte umzogen, bis nur noch ein einziges Auge da war, das niemandem mehr gehörte, Verbände, die man geöffnet hatte und in denen nun, wie in einem schmutzigen Bett, eine Hand lag, die keine mehr war; und ein eingebundenes Bein, das aus der Reihe herausstand, groß wie ein ganzer Mensch. (A, 42f.)

Es ist der Anblick der ekelregenden Körperdeformationen, der Malte fieberhaft erregt, als wären es seine eigenen, die ihn an seine Kindheitsträume erinnern und ihn in einen traumatischen Zustand versetzen: »Jetzt war es da. Jetzt wuchs es aus mir heraus wie eine Geschwulst, wie ein zweiter Kopf, und war ein Teil von mir schwoll an und wuchs mir vor das Gesicht [...], obwohl es doch gar nicht zu mir gehörte. [...] Es war da, wie ein großes totes Tier, das einmal, als es noch lebte, meine Hand gewesen war« (A, 46). Mit diesen körperlichen Wahnvorstellungen verlässt Malte die Salpêtrière und überlässt sich im Straßengewirr dem Schwindel der Großstadt: »Elektrische Bahnen rasten manchmal überhell und mit hartem, klopfendem Geläut heran und vorbei. Aber auf ihren Tafeln standen Namen, die ich nicht kannte. Ich wußte nicht, in welcher Stadt ich war und ob ich hier irgendwo eine Wohnung hatte und was ich tun mußte, um nicht mehr gehen zu müssen« (A, 46f.).

Das Aufgebot an disjunktiven Zeichen, die das Ekelgefühl zugleich kennzeichnen und entgrenzen (psychoanalytisch aufschlussreich, was hier nicht weiterverfolgt werden soll) ist ausgerichtet auf Maltes schwindelerregende, innerlich spürbare und äußerlich affizierte Großstadtphobie: auf das, was man seine *distinktive Identifikation* nennen könnte. Mit seinen Tagebuchaufzeichnungen setzt sich Rilkes Protagonist körperlich und mental der ihm fremden, der *anderen*, nunmehr als wahrhaft erlebten Wirklichkeit aus, exzessiv im Erleben und Schreiben: eine Bewährungsprobe des sprachlichen und ästhetischen Ausdrucksvermögens in der emphatisch begrüßten »Zeit der anderen Auslegung« (A, 40). Seine »Berührungsfurcht« angesichts der »Fortgeworfenen« erscheint transferiert in die Aussicht einer neuen Produktivität des Schreibens: »Bei aller Furcht bin ich schließlich doch wie einer, der vor etwas Großem steht, und ich erinnere mich, daß es früher oft ähnlich in mir war, ehe ich zu schreiben begann. Aber diesmal werde ich geschrieben werden. Ich bin der Eindruck, der sich verwandeln wird« (ebd.). Maltes Tagebuchtext der Stadt ist exzessiv im Strom seiner detaillierten und vielfach variierten Beschreibungen des Abscheuerregenden sozialen Elends: schwindelerregend bis zur Hingabe des schrei-

benden Ich an die zwanghafte Objektivierung des Geschrieben-Werdens. Mit der forcierten sozialen Imagination der »Fortgeworfenen« in einer Art *écriture automatique* verschafft sich der Autor ein *anderes* Potenzial der dichterischen Verbesonderung des Eigenen im Fremden.

V.

Kunst und der Umgang mit Kunst sind glänzend geeignet zur Legitimierung sozialer Unterschiede, wie Bourdieu in seiner Soziologie der durch ›Bildung‹ hervorgebrachten »feinen Unterschiede« feststellt. In kaum einem anderen Werk der modernen deutschen Literatur wird der hier diagnostizierte »gesellschaftliche Bruch«²⁴ so radikal und existenziell vorgeführt wie in Elias Canettis *Die Blendung*. Canettis Roman exekutiert sprachlich, in schrecklicher Ergiebigkeit, den absoluten Kommunikationsbruch zwischen dem professionellen Büchernarren und seiner gräulich beschränkten Haushälterin, mit tödlicher Konsequenz. Prof. Kien ist der Prototyp des Bildungsmenschen, der seiner banalen Mitwelt, die er verachtet, hilflos ausgeliefert ist. Mit seinen Allüren und Idiosynkrasien des gelehrten Sonderlings geht der weltberühmte Sinologe auf Distanz zur Außenwelt: zu seiner mediokren Kollegenschaft, zu Schmutz und Niederträchtigkeit des sozial minderwertigen »Gesindels«²⁵ und auch zur eigenen körperlichen Bedürftigkeit. Das, was als Sozialität in Canettis Roman in Erscheinung tritt, ist ganz und gar der Wahrnehmung Kiens unterstellt, fixiert auf die für ihn sichtbare und unangenehm fühlbare Welt der kleinen Leute, deren Geschmacklosigkeit und Derbheit. Darüber hinaus wirkt die Bedrohung und Selbsterniedrigung im erzwungenen Umgang mit dem Abschaum der Kleinkriminellen, Zuhälter, gewalttätigen Hausbesorger, Bettler und Krüppel.

Canetti forciert die Darstellung der Vermessenheit und Gefährdung dieses bildungsbürgerlichen Charakters: als Konterfei und Reizfigur für den Auftritt seiner Haushälterin und späteren Ehefrau Therese Krumbholz, eines Sozialcharakters, der alle Übel der dienstbaren Geister auf sich vereint und ihm zum Verhängnis wird. Äußerlich betrachtet fallen ihre »plumpen, schwieligen Finger« ins Auge, ihre »riesigen, breiten Füße in Pantöffelchen« (B, 29). Was über sie zu sagen ist und was sie selber zu sagen hat, haftet am sinnlichen Eindruck des Sichtbaren und Hörbaren, an ihren ungefügen Bewegungen und ihrer abstoßenden Kleidung, ihrem Schimpfen und Keifen. Ihr blauer Rock wird in allen Lebenslagen, denen Kien sich mit ihr aussetzt, zum Signum seines Widerwillens:

Therese nähert sich mit wiegenden Hüften. Sie gleitet nicht, sie watschelt. Das Gleiten kommt also nur vom gestärkten Rock. [...] 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 umso größer. Beim Gehen und Sprechen wackelte sie mit dem Kopf. Ihre Schultern machten dazu abwechselnd die Musik. (B, 59, 23)

Zu beobachten ist so etwas wie eine verzerrte, quasi gesichtslose Physiognomie, aus der absichtlich jegliche Anmut und Würde vertrieben ist. Die partikuläre Beschreibung eines solchen Sozialkörpers erzeugt in der fortlaufenden Erzählung immer wieder den Effekt des Widerwärtigen und Abscheulichen, gesteigert zum Ekelhaften, wenn Therese dem hilflosen Gelehrten auf dem Diwan, wo seine geliebten Bücher abgelegt sind, zu nahe kommt: »zwei feiste Backen, ein schwarzes Maul, [...] ein plumper Arm schlug auf Bücher los. Da lagen sie auf dem Teppich herum wie Tote. Ein Scheusal, halb nackt, halb Bluse, faltete den Unterrock scharf zusammen und deckte ihn darüber, ihr Leichentuch« (B, 63). Die libidinöse Umbesetzung von den geliebten Büchern auf den Kien überwältigenden Körper der Frau eskaliert und steigert seine Angst vor der Berührung zu Aggression und Gewalt. Zur Schau gestellt wird die traumatische Imagination eines Sexualaktes, in der die Wut des Geistesmenschen ausbricht und das ekelhaft animalische Unwesen der Haushälterin entblößt wird:

Der Rock gehörte zu ihr, wie die Schale zur Muschel. Versuch es wer, mit Gewalt die Schale einer geschlossenen Muschel zu öffnen. Einer Riesenschale, so groß wie dieser Rock. Man muß sie zertreten, zu Schleim und Splittern [...] er [...] schleuderte die Muschel mit aller Kraft zu Boden [...]. Jetzt war ihre ganze Schale umsonst. Seine Schuhe zerdrückten sie. Bald lag sie splitternackt vor ihm da, ein Häuflein Elend, Schleim und Schwindel. (B, 54f)

Die psychotische Abgründigkeit dieses Geschehens ist offensichtlich. Und man muss wohl auch feststellen, dass die notorische Frauenfeindlichkeit und die soziale Indignation, die man dem Autor nachsagt, sich in exzessiven Szenen und Visionen wie diesen überlagern und verdichten. Von Fall zu Fall zeigt sich die unüberbrückbare Kluft zwischen dem hochgebildeten Sinologen und der subalternen Charakterlosigkeit seines »Dienstbot« (B, 77) und Ehegespons. Kiens Fehlschluss, nach nunmehr acht Jahren ihres Dienstverhältnisses seine Wirtschafterin zu ehelichen, resultiert aus dem aberwitzigen Vorhaben, Therese doch noch erzieherisch zu beglücken. Das sorgfältige Abstauben seiner Bücher missversteht er als ihre Art der Wertschätzung und gibt ihr, mit Rücksicht auf ihren sozialen Stand, als erstes Willibald Alexis' *Die Hosen des Herrn von Bre-*

dow zu lesen. Als sie das fleckige und schmierige Buch sorgsam einschlägt, es zum Lesen in der Küche auf ein Samtkissen bettet und nur mit Handschuhen umblättert, erliegt er dieser von Therese arglistig betriebenen Verführung. Im nunmehr gemeinsamen, mit Büchern überfüllten und verriegelten Haushalt vollzieht Therese ihre Unterwerfung des wehrlosen Philologen, die mit der Verunstaltung seiner bibliophilen Lebenswelt durch die neu angeschaffte »Möbelreinheit« (B, 68) beginnt und mit der Vertreibung aus der eigenen Wohnung und seiner elenden Verwahrlosung endet.

Canetti interessierte sich vor allem, wie man weiß, für die sprachliche Physiognomie seiner Figuren und Figurationen. In der Öffentlichkeit, in den Wiener Volkskneipen, belauscht, man könnte sagen bespitzelt, er das Gerede, das Sprachgebaren, das auf unterschiedliche Charaktere und ihr Sozialverhalten schließen lässt. Von Karl Kraus' Wiener Vorträgen, von dessen Rhetorik der »blitzartigen Vergegenwärtigung« der in der öffentlichen Sprache zu entlarvenden Personen und Sachverhalte ist er begeistert. Von Kraus' allgegenwärtiger Sprachphobie, seiner Jagd auf die verräterische Sprache der Lügen und Verleumdungen, die er ins Zitat bannt, lässt sich Canetti zu seiner Theorie der »akustischen Maske« inspirieren.²⁶ In Erfahrung zu bringen ist »diese sprachliche Gestalt eines Menschen, das Gleichbleibende seines Sprechens, diese Sprache, die mit ihm entsteht«.²⁷

Er registriert die Tonhöhe, den Rhythmus und den Gestus eines Sprechens, nicht selten in denunziatorischer Absicht, wenn unsinnige und gemeine Verhaltensweisen aufzuspüren sind. Allein die vorherrschende sinnliche Eindrucks kraft der Sprache, die situative sinnliche Wahrnehmung, lenkt und beschränkt die erfahrbare Wirklichkeit. »Esse percipi«, Sein ist Wahrgenommenwerden, was ich nicht wahrnehme, existiert nicht« (B, 75), heißt es im Roman. Canetti folgt Fritz Mauthners sensualistischer Auffassung der Sprache, in der das Zufällige der Sinneseindrücke und das Situative des Sprechens in den Vordergrund rücken.²⁸ Auch ohne Wittgensteins Sprachphilosophie genauer zu kennen, kommt Canetti zu dem Schluss, dass der jeweilige Sprachgebrauch über die vom Sprecher erfahrbare Wirklichkeit entscheidet.

In seinem Roman operiert Canetti zur Charakterisierung seiner Protagonisten mit diesem Konzept der Sprachmaske: der radikalen Einschränkung jeglicher Kommunikation durch das individuell begrenzte Sprachvermögen, das durch die soziale Herkunft bestimmt ist. Das linguistische Experiment, das er ansetzt, wenn er den in sich scheiternden Dialog zwischen dem professoralen Sprecher und seiner ihm angetrauten Haushälterin in Szene setzt, ist ein Schlagabtausch der gegensätzlichen sprachlichen Impulse, der eine Verständigung von vornherein unmöglich macht:

»Ich frage zum ersten- und zum letztenmal: Wer hat in meinem Schreibtisch herumgesehen?«
»Man könnte glauben!«
»Ich will es wissen!«
»Bitte, hab' ich vielleicht gestohlen?«
»Ich verlange Aufklärung!«
»Aufklärung kann jeder.«
»Was soll das heißen?«
»Das ist bei den Menschen so.«
»Bei wem?«
»Kommt Zeit kommt Rat.«
»Der Schreibtisch...«
»Das sag ich ja immer.«
»Was?«
»Wie man sich bettet so liegt man.«
»Das interessiert mich nicht.«
[...]
»Das heißt bei den Menschen so.«
»Ich führe keine Ehe!«
»Hab' ich vielleicht aus Liebe geheiratet?«
»Ich brauche Ruhe!«
»Ein anständiger Mensch geht um neun [...]«
»In Zukunft bleibt diese Tür geschlossen.«
»Der Mensch denkt, Gott lenkt.«
»Hinaus!«
»Hinaus kann jeder. Davon hat die Frau nichts.« (B, 125f.)

Kiens aufklärerische Bemühungen prallen ab an Thereses banalen und floskelhaften Redensarten. Ihr Sprechen ist maskiert durch ihren sprachlichen Primitivismus, ihre stereotypen, zusammenhangslosen Sprüche und eingeübten Redewendungen, abgerissene Sprachfetzen, die sie stoßweise hervorbringt. Wort- und Satzbedeutungen spielen keine Rolle und erzeugen den Leerlauf eines sich endlos fortsetzenden Redeschwails. Ihr Wortschatz, wenn man davon sprechen kann, ist reduziert auf ihre sich ständig wiederholenden Phrasen und Idiotismen. Nicht was geredet wird, ist von Belang, sondern die physische Präsenz des leeren Geredes beherrscht die Szene. Canetti häuft derartige Vorgänge und Zänkereien und lässt sie von Fall zu Fall eskalieren. Die Unfähigkeit zur Kommunikation geht über in körperliche Züchtigungen und Prügeleien. Sprachlosigkeit geht über in Gewalt, und deren Opfer ist stets der in seiner Sprachmaske der vernünftigen Rede erstarrende und wehrlose Büchermensch.

Canettis schablonenhafte Sprachmasken profilieren das erzählerische Poten-

zial des Romans, schränken es aber auch ein, wenngleich er darauf besteht, dass mit eben diesem Verfahren der Extremzustand einer brüchigen, unmenschlich gewordenen Lebenswirklichkeit erfasst werden kann. Rechtliche Belange, öffentliche Angelegenheiten, moralische und soziale Konfliktsituationen werden verhandelt. Deren erzählerische Qualifizierung verschwindet jedoch hinter dem sprachlichen Sensorium der Maske, wenn dies zum Alleinbestimmungsmerkmal wird. Gleichwohl lesen wir eine höchst lebendige, enervierende, grotesk anmutende Geschichte mit dem Anspruch, den elenden und brandgefährlichen Zustand der sozialen und gesellschaftlichen Verhältnisse, die derart »extreme Individuen« hervorbringen, mit allen verfügbaren sprachlichen Mitteln zu ergründen. Zu fragen ist, was sich, *under cover* sozusagen, hinter der sensuell aufgemachten sprachlichen Maske verbirgt: »Ich bin genau das, was du siehst, sagt die Maske und alles, was du fürchtest dahinter.«²⁹ Erzählerisch virulent wird auch das, was die akustische (und visuelle) Maske unterläuft: die traumatischen und psychosozialen Beweggründe im persönlichen und gesellschaftlichen Lebenszusammenhang. Zumindest einer dieser Beweggründe ist kurz zu benennen: das in Canettis Text permanent virulente Ressentiment, mit dem vor allem eines zur Sprache kommt: die soziale Imagination und Stigmatisierung des Niederen, der dienstbaren Klasse.

In seiner *Genealogie der Moral* erkundet Nietzsche das Verhalten der Ohnmächtigen, der nach der Macht Schielenden, beherrscht vom »Giftaupe des Ressentiments«.³⁰ Und Nietzsche bemerkt zudem, dass die »vornehme Wertungsweise«, »unter Umständen die von ihr verachtete Sphäre, die des gemeinen Mannes«, des niederen Volks, verkennt: dass der Affekt der »Verachtung, des Herabblickens, des überlegen-Blickens« sein Objekt fälschlicherweise nur als »Zerrbild und Scheusal« wahrnimmt.³¹ Im Anschluss an Nietzsche spricht Max Scheler in seiner Schrift *Das Ressentiment im Aufbau der Moralen* davon, »daß es sich im Ressentiment um das wiederholte Durch- und Nacharbeiten einer bestimmten emotionalen Antwortreaktion« handelt, um »eine gesteigerte Vertiefung und Einschränkung in das Zentrum der Persönlichkeit«.³² Zu beobachten sind die vielfach verinnerlichten Nachwirkungen einer gewaltsam und wehrlos erlittenen Erniedrigung, durch den eigenen Befehlsgehorsam zum Beispiel. In seinen Studien zu *Masse und Macht* handelt Canetti von der unheilbaren Wunde der »Befehlsangst: »Die Macht sendet Befehle aus wie eine Wolke von magischen Pfeilen«; es verwandelt sich das »Aussehen eines Menschen, das, woran ihn die anderen erkennen, die Haltung des Kopfes, der Ausdruck des Mundes, die Art seines Blickes [...], die Gestalt des Befehls, der als Stachel in ihm zurückgeblieben ist [...], wird für immer gespeichert«.³³

Man darf annehmen, dass Canettis langjährige sozialpsychologische Erkundun-

gen, wie auch seine, anlässlich von Karl Kraus' Vorträgen, ressentiment-kritischen Beobachtungen und Selbstbeobachtungen den Resonanzraum abgegeben haben für seinen Roman und die hierin so scharfsinnig und unerbittlich gezeichneten Charakterphysiognomien. Der Therese, der dienstbaren und rachsüchtigen Wirtschaftlerin, zugeordnete Gefühlshaushalt ist zentriert auf ihre reaktiven Reflexe (das stereotype »Ich bitt' Sie« und »Ich bin so frei«) und ihre in erlebter Rede und im stereotypen Kollektivplural eingebetteten Dienstboten-Ressentiments: »Die Frau muß selbst schau'n, sonst kommt sie zu nichts. [...] Das muß alles gestaubt werden. Ist das vielleicht eine Kleinigkeit? Sie müßte noch mehr Lohn kriegen als früher. Es gibt keine Gerechtigkeit.« (B, 78) Angsterfüllt hört sie auf die wenigen Worte, die Kien an sie richtet: »Manchmal sagte er einen Satz, seine Sätze waren selten. Sie fürchtete jeden wie ein Todesurteil. Hätte er mehr gesprochen, so wäre ihre Angst in tausend kleine Ängste zersplittert [...] Ihr Körper bedeckte sich mit Schweiß, auch das Gesicht, sie bemerkte es, wenn nur ihr Gesicht sie nicht verriet!« (B, 19, 16) Mit dieser kaum zu verbergenden und nachwirkenden Angst kündigt sich, sichtbar und körperlich abstoßend, der Umschlag von Unterwürfigkeit in Aggression an. Die von Therese ständig erlittenen »tausend kleine [...] Ängste« verwandeln sich in ihrem Gerede rasend schnell in unzählige Schmähungen und Verletzungen des ihr mehr und mehr ausgelieferten Herrn und Gebieters: Zorn- und Hassausbrüche, die sich am Ende zu wüsten Rachegeleuten und Todesverwünschungen steigern.

Ähnlich konsequent, wenn auch in ganz anderem »Ergebniszusammenhang« skizziert Canetti die Auswüchse des Ressentiments des Bücher- und Bildungsmenschen: im Zerrbild seiner Verachtung alles niederen und subalternen Lebens, seines Abscheus vor Thereses Körperlichkeit und der ihrer Kumpanen, des gewalttätigen Hausbesorgers und des in seiner Botmäßigkeit korrupten und obszönen Gesindels, in dessen schmutzige Elendswelt es Kien verschlägt. Mit dem ihm eigenen Habitus des hervorragenden und dem gewöhnlichen Leben entwöhnten Geistesmenschen (»Die Seele eines gebildeten Menschen ist ein glänzend ausgestattetes Arsenal« [B, 291]) begibt sich Kien in Umstände, die eben diese Selbstversicherung in Frage stellen, ihn kränken und sein Ressentiment schüren. Es begegnet ihm ein Grobian, der ihn wüst beschimpft:

Ruhig drehte er dem gestikulierenden Analphabeten den Rücken. Mit diesem schmalen Messer schnitt er sein Geschwätz entzwei [...] Wenn man Bücher bei sich trug, waren Handgreiflichkeiten zu vermeiden. Er trug immer Bücher bei sich [...]. Kien reproduzierte sich noch einige Tatsachen aus seinem Leben, die sein zurückgezogenes, redescheues und jeder Eitelkeit bares Wesen ins rechte Licht rückten. Aber der Ärger über den frechen und kecken Menschen, der ihn erst nach einer Straße gefragt und dann beschimpft hatte, wurde von Schritt zu Schritt größer. (B, 15, 19)

Über mehrere Seiten verfolgt Canettis Erzählung die Erniedrigung, die Kien erleidet, die nachwirkt, und vor der ihm der Begleitschutz seiner Bücher und die reproduzierte Selbstvergewisserung nicht bewahren können. Der Ärger, der in der »Seele eines gebildeten Menschen« aufkommt, ist unbezwingbar. Das bei dieser und anderen ähnlichen Vorfällen sich innerlich festsetzende Ressentiment findet bei ihm, dem »einzigsten Charakter, der hier spazierend« (B, 19), wie es heißt, einen bezeichnenden Ausweg. Professor Kien zückt sein Notizbuch der »gesammelten Dummheiten«, in das er alle Gemeinheiten der ihm begegnenden »Leute« einträgt, Schmutz und Schund dieser »Analphabeten« und »Barbaren«: »in späteren Jahren dachte er sie herauszugeben als ›Spaziergänge eines Sinologen« (ebd.).

In dieser Anfangspassage des Romans gelingt Kien etwas, was ihm im Umgang mit der illiteraten und barbarischen Therese nicht mehr gelingen wird: die von ihm als Mann der Wissenschaft zu erwartende Beschwichtigung des sich in ihm, in seiner grenzenlosen Verachtung und in seinem physischen Widerwillen, festsetzenden Ressentiment. Verführt durch ihren vermeintlich liebevollen Umgang mit seinen geliebten Büchern hatte der in jeder Hinsicht körper- und lustfeindliche Gelehrte geglaubt, in seiner Haushälterin die ideale Lebensgefährtin zu erkennen: Die Mesalliance des »vornehmen« mit dem »gemeinen« Charakter – ein unerhörter Tabubruch im Sinne der nietzscheanischen Sozialcharakteristik – führt unausweichlich in die Katastrophe. Immer wieder ist es die sinnliche Vergegenwärtigung der Sprache, auf die die ressentimentgeladene soziale Indignation hinausläuft: »Sie ist so ungebildet, daß er bei der bloßen Erinnerung an ihre Sprache Brechreiz spürte« (B, 23). Kiens »Berührungsfurcht«, um noch einmal Canettis Leitgedanken zu bemühen, erzeugt im Innern eine unheilbare Verwundung. Das »Aber, ich bitt' Sie, Herr Professor!« stach spitz wie ein Dorn durch ihre ölige Sprache« (B, 161). Das aufgestaute Ressentiment geht über in Aggression und Gewalt: die der Selbstbestrafung seiner versagenden »moralischen Natur« und die »in seiner Seele« nicht enden wollenden Projektionen ihres vermeintlichen, von ihm verschuldeten Todes: »Schläge sind Balsam für eine moralische Natur, die nahe daran ist, sich in ein Verbrechen zu verlieren. Solange es nicht allzuweh tat, schlug Kien sich selbst mit Theresens Hand und wartete auf den Namen, den er verdiente. Denn was war er, wenn man es exakt bedachte? Ein Leichenschänder« (B, 161). Am Ende, im Autodafé seiner Bibliothek und seiner selbst, ist er allein das Opfer. Bleibt hinzuzufügen, dass Canetti sich sehr viel später einmal, im Brief an seine Geliebte, die Malerin Marie-Louise von Modészky, als einen »Vulkan an Ressentiment« bezeichnet hat.³⁴

VI.

Jahrzehnte lang, in der Zeit des Wiener Austrofaschismus und im Londoner Exil, haben die Gedankengänge zu *Masse und Macht* und die eingangs genannte Triebkraft der »Berührungsfurcht« Canettis Schaffen begleitet. In Kriegs- und Krisenzeiten, so musste er wissen, war zu befürchten, dass die zivile »Berührungsfurcht« als Wesenszug der geistschaffenden Künstler und Intellektuellen – und nicht zuletzt ihr gewisser Bildungsdünkel gegenüber den Massen der sozial Benachteiligten und Depravierten der sog. »Unterklasse« – umschlagen konnte in Todesangst vor dem aufgebracht und organisierten Mob. In unzähligen Selbstzeugnissen der Verfolgten und Exilierten kommt dies zum Ausdruck. Und sogar Gottfried Benn, der dabei war, seine Ergebenheitsadresse an die neuen Machthaber zu verfassen, äußerte gegenüber Oskar Loerke, anlässlich der Uraufführung von Hanns Josts Nazi-Märtyrerschauspiel *Schlageter* zu Hitlers Geburtstag am 20. April 1933, sie »würden nicht nur ausgeschaltet, sondern körperlich vernichtet werden«.³⁵

In *Winterspelt*, einem Kriegsroman der Nachkriegszeit, hat Alfred Andersch, Canetti allenfalls vergleichbar in der beiden Autoren nachgesagten Attitüde des literarischen Grandseigneurs, diese Schreckensvision evoziert:³⁶ als soziale Imagination eines »privaten Bürgerkriegs«, in dem, beim Gang durch das Niemandsland, der grobschlächtige Nazisoldat den sensiblen Kunstfreund und Gelehrten hinterrücks erschießt. Auf dem historischen Hintergrund der Ardennenschlacht von 1944, der letzten gescheiterten Offensive der deutschen Wehrmacht im Westen, entwirft Andersch sein fiktives Planspiel, in dem ein deutscher Offizier sein Bataillon kampfflos an die Amerikaner zu übergeben gedenkt, das »Sandkastenspiel« (W, 22) einer denkbaren Widerstandshandlung: in der Möglichkeitsform des Konjunktivs gegen den Vollzug der Realgeschichte. Dieses narrative Modell basiert, nicht unähnlich der Konzeption akustischer Sprachmasken bei Canetti, auf den Sprachhandlungen der Akteure, deren sprachlich identifizierbarer *déformation professionell* von Herkunft, sozialem Umfeld, Tätigkeit und Jargon, ein linguistisches Experiment, so Andersch, wird in Szene gesetzt. Es entsteht ein Beziehungsgeflecht der allein auf sich gestellten Protagonisten, des Major Dincklage, der Käthe Lenk, Deutschlehrerin, des Kommunisten Hainstock, des amerikanischen Captain Kimbrough und des Dr. Bruno Schefold, der ein Klee-Bild aus dem Frankfurter Städel-Museum gerettet hat, dessen Farbgeometrie als narratives Strukturmuster des Romans zur Geltung kommt. Die individuellen Sprechweisen, welche die Interaktion in Gang setzen, sind reduziert auf Rollenspiele in den Grenzen des jeweiligen Sprachvermögens, was die Widerstandshandlung von vornherein konterkariert.

Ausgerechnet der am wenigsten dazu befähigte, ungelenke und unpraktische Kunstgelehrte wird für den gefährlichen Kurierdienst durch das Niemandsland zwischen den feindlichen Lagern auserkoren. Schefolds Mission ist von Andersch auffällig und durchaus gewollt Ernst Jüngers Idee des »Waldgängers« nachkonstruiert: dem allein sich selbst verantwortlichen Solitär des Widerständigen, frei von allen Einschränkungen und Bindungen eines zweckgebundenen Handelns.³⁷ Meilenweit entfernt vom elitären Jünger'schen Dunstkreis ist gleichwohl der Erlebniskern von Anderschs erzählerischem Imaginarium: der Konfrontation des Dr. Schefold mit dem ihn eskortierenden Scheusal des Hoteldieners und Nazi-Soldaten Reidel, dem ressentimentgeladenen Vertreter der »trinkgeldnehmenden Klasse« (W, 572), wie Andersch im Soziologen-Jargon hinzufügt. Von einem »Aufleuchten von Miniaturen aus dem Leben von Unterdrückten und Verfolgten« hat Andersch in anderem Zusammenhang gesprochen.³⁸ Die mit dem einsamen Gang der beiden Widersacher durch das Niemandsland konstruierte Laborsituation eines Gangs »über die Linien« durchkreuzt in weiten Passagen des Romans auch die in ihrer Begrenztheit vorgeführten Sprachhandlungen der anderen Akteure.

Nicht zu übersehen ist die stereotype soziale Indikation, die Andersch für den vornehmen Herrn und seinen »unheimlichen Gesellen« vorsieht. Schefold ist der »ins Künstlerische luxurierende Sohn eines Richters« (W, 184), ein Ästhet, Gourmand und Katzenliebhaber. In seinen Beziehungen zu anderen Menschen charakterisiert er sich selber als »radikalen *Stendhalien*« (W, 139). Reidel, der als Schwuler und Hoteldiener gedemütigte Untertan, der ins Militär flüchtet und dort für seine Schießwütigkeit bekannt ist, überzieht Schefold mit unflätigen Beleidigungen und körperlichen Attacken, die dessen Contenance herausfordern, sprachlich zumal: »Ich verbitte mir, daß Sie mich weiterhin duzen. Dann brach er in die Knie, weil Reidel ihn ins Gesäß getreten hatte« (W, 59). Als »graugrünes Reptil« (W, 151) nimmt er ihn wahr: »Er starrte Reidel an, finster. Das Scheusal, dachte er, das Scheusal« (W, 551 f.). Gleichwohl versucht er, mit Reidel ins Gespräch zu kommen, im Tonfall der wohlmeinenden und aufklärerischen Belehrung: »Sagen Sie, Herr Reidel, was ist eigentlich los mit Ihnen? [...] Ich interessiere mich dafür. Glauben Sie mir, es interessiert mich« (W, 552 f.). Reidel hört aus Schefolds gewundener und aufgesetzt wirkender Rede nur den herrschaftlichen Ton heraus: »Herr. Reidel. So hatte ihn seit Jahren kein Mensch mehr angeredet! [...] »Halten Sie die Schnauze!« sagte Reidel. »Das geht Sie einen Dreck an!« Am Vormittag Maul, am Nachmittag Schnauze« (W, 556). »Er ahnte nicht, daß Reidel, in dessen Sprache das Wort *Menschenkenntnis* nicht angelegt war, dennoch stets genau wußte, wann einer log oder die Wahrheit sprach« (W, 557).

Attitüde, Sprache, Gestus, Tonfall und Körperhaltung: Anderschs anthropologisches Repertoire bringt ein Maximum an sozialer Distinktion und: Diskriminierung hervor. Die Eskalation des Konflikts wird derart vorbereitet. Als Schefold seinen Peiniger zwingt, sich für sein rüdes Benehmen zu entschuldigen, mobilisiert er in Reidel die aufgestauten Ressentiments seiner Untertänigkeit:

»Sie werden sich jetzt sofort entschuldigen«, sagte er, »oder ich gehe keinen Schritt mehr mit Ihnen weiter!« Der *Gäste*-Ton. Der Ton, und auch was sie sagten. »Wo haben Sie Ihr Benehmen gelernt?« »Was fällt Ihnen ein?« »Entschuldigen Sie sich gefälligst!« So redeten sie. Er hatte es vergessen. Er hatte es nie vergessen. Jetzt war es wieder da, sieben Jahre später. Das, was nie wieder zu ertragen er sich unerbittlich vorgenommen hatte [...]. »Meinetwegen«, sagte Reidel. [...] Ich entschuldige mich. (W, 539)

Der Ausbruch des Ressentiments lässt die verquere Verständigung endgültig zusammenbrechen. Schefold wird, wie sich zeigt, seine »vornehme Wertungsweise« (Nietzsche), aus der Reidel die Herablassung und Verachtung dieses Herrn herausspürt, zum Verhängnis. Die frühere Wehrlosigkeit und Selbsterniedrigung als Hoteldiener lebt in ihm auf als Schefold eine Entschuldigung für sein unbotmäßiges Verhalten verlangt. Der Erlebniszusammenhang des Ressentiments motiviert offensichtlich Anderschs Imagination des sozialen Konflikts als »privaten Bürgerkrieg«. Der in seinem Verhalten »bis zur Fahrlässigkeit großzügige« Kunstgelehrte³⁹ ist der einzige Kriegstote in diesem »Kammerspiel der Katastrophe« (W, 567 f.), wie Wolfgang Koeppen in einem Kommentar zum *Winterspelt*-Roman schrieb.

[Schefold] suchte, fand eine Zehn-Dollar-Note, einen ziemlich abgegriffenen Geldschein, hielt ihn Reidel hin. »Da!« sagte er. »Für Ihre nicht so freundlichen Dienste.« Er beobachtete, wie die Hand kam, automatisch. [...] Reidel hielt den Zehn-Dollar-Schein in der Hand. [...] Er ließ das Stück Papier fallen. [...] Der Ödhang hinauf zu den Kiefern war ein flacher Hang. Schefold zählte seine Schritte nicht, es war ihm nicht darum zu tun, zu erfahren, wie weit es war, bis zu den letzten Kiefern. Reidel war es darum zu tun. Dreißig Meter. Vierzig bis fünfzig Schritte. [...] Die Leiche Schefolds wurde gegen vier Uhr nach Winterspelt gebracht. (W, 568)

Anderschs gegen die »Diktatur des Indikativs«⁴⁰ der Tatsachen des Krieges aufgebrachtes Planspiel im Konjunktiv der unerschlossenen Möglichkeiten des Handelns und Denkens kommt nicht zum Ziel. Die fiktive Widerstandshandlung und erst recht die als Sprachhandlung aufbereitete soziale Interaktion sind von Anfang an zum Scheitern verurteilt. Ausgezeichnet wird gleichwohl, wenn auch als Opfer, der Solitär, der passionierte Bildungsbürger und Kunstfreund, der

auf seine Art handelt, sich im Grenzgebiet des Niemandslands allein der Gefahr aussetzt. Im Sinne des Jünger'schen Waldgängers wird Scheffold in der Sekunde seines Todes ein Momentum existentieller Freiheit zugeschrieben: »Und jetzt fürchte ich mich nicht mehr. Ich bin frei« (W, 568). Dem Widerpart des dienstbaren Nazi-Soldaten wird allenfalls ein Restposten an Empathie zugedacht: »Das Scheusal war vielleicht nur ein armes Schwein« (W, 566).

VII.

Mit den hier zusammengetragenen Beobachtungen zu sozialer Distinktion und Indignation in den Werken prominenter Literaten – den »malheureux qui pensent«, wie Paul Valérie gesagt hat –,⁴¹ soll nicht deren Wertschätzung, die Anerkennung ihres kunstvollen denkerischen Kosmos, bestritten werden. Dem beachtlichen Wissenshaushalt und der ästhetischen Eindruckskraft ihrer Werke ist gleichwohl, was in diesem kleinen Addendum zum literarischen Bildungsgut der Moderne geschehen sollte, die Beobachtung hinzuzufügen, dass die Literarisierung der ihnen fremden sozial unterklassigen und abjekten Lebensverhältnisse gewissen Gewichtungen, narrativen Formationen und distinktiven Schreibweisen unterliegt. Im erzählerischen Potenzial überwiegt Distinktion als Haltung und Einstellung bei weitem die Empathie. Diese wird nur gelegentlich angesprochen, in Spurenelementen, wie in Anderschs Roman, anlässlich der Erwägungen der beiden Herren, des Offiziers und des Kunstgelehrten, zum Sozialcharakter des diensttuenden Nazi-Soldaten.

Ganz anders Franz Kafka, auf dessen soziale Empathie, vielfach wirksam in der Vorstellung seiner erzählerischen Personage, hier abschließend zu verweisen ist: Kafka, dessen bloße schriftstellerische Existenz die genannten kategorialen Markierungen von sozialer Distinktion und Indignation vergessen lässt. Man denke an seine Einführungsrede zum Auftritt von Jizchak Löwy, des Leiters der Lemberger Theatertruppe, im Saal der Jüdischen Kultusgemeinde in Prag am 5. Oktober 1912.⁴² Kafka tat sich schwer damit, die von ihm geliebte und geförderte, als liederlich geltende Schauspielerei aus dem Café Savoy zu verteidigen: diese ostjüdische Mischpoche, deren Darbietungen vom gebildeten Publikum des Prager Kulturzionismus als beleidigend empfunden wurden. Entsprechend trifft er seine Vorkehrungen, um dem Vorurteil gegenüber den ärmlichen Brüdern und Schwestern der Ostjuden entgegen zu wirken. Die ihnen fremden und vulgären »Sprachgebilde von Willkür und Gesetz«, diesen der Gaunersprache noch verhafteten, volkstümlichen »Jargon«, würden die Damen und Herren, so Kafka, trotz aller »Erklärungen« nicht verstehen: »Eingenäht

in diese Erklärungen werden Sie dann bei dem Vortrag das suchen, was Sie schon wissen und das, was wirklich da sein wird, werden Sie nicht sehen.⁴³ Kafka, »der westjüdischste aller Westjuden«, wie er sich im Brief an Milena selber nannte,⁴⁴ fordert die enthusiastische und bedachtsame Haltung ein, die er selber im Umgang mit den von den gebildeten Prager Juden verworfenen Schauspielern aus dem Shtetl gewonnen hat. »Zart und bedeutend« seien die Beziehungen des Jiddischen zum Deutschen, so sein Ausdruck von Empathie für diese sich in Prag befremdlich ausnehmenden Menschen und ihre Sprache. Auf den Gesichtern im Publikum sähe er, so Kafka, nur Angst und Schrecken vor dem fremden und unbehaglichen »Jargon«. Um den »Jargon fühlend zu verstehen«, müsste er bei einem selber spürbar und erfahrbar sein. Angst und Schrecken vor dem Fremden und Niederen, so seine Mahnung, sollte man als Erschrecken vor dem Eigenen, dem Verdrängten, begreifen. Nur so, wenn wir Kafkas rhetorische Pointe recht verstehen, könne bei den durch ihre Bildung und ihr Wissen Privilegierten so etwas wie Empathie entstehen: »Wenn Sie aber einmal Jargon ergriffen hat – und Jargon ist alles, Wort, chassidische Melodie und das Wesen dieses ostjüdischen Schauspiels selbst, – dann werden Sie Ihre frühere Ruhe nicht mehr wiedererkennen. Dann werden Sie die wahre Einheit des Jargon zu spüren bekommen, so stark, daß Sie sich fürchten werden, aber nicht mehr vor dem Jargon, sondern vor sich.«⁴⁵

Anmerkungen

- 1 Elias Canetti, *Masse und Macht* [1960], Frankfurt/Main 1988, 13.
- 2 Ebd., 14.
- 3 Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* [1908/09], München 1962, 31; im Folgenden zitiert mit der Sigle A.
- 4 Von einem »basket of deplorables« sprach Hilary Clinton in ihrer Präsidentschaftskampagne von 2016, was nachweislich zum Wahlsieg von Donald Trump beitrug (<https://time.com/4486502/hillary-clinton-basket-of-deplorables-transcript/> [letzter Zugriff 12.6.2020]).
- 5 Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, Frankfurt/Main 1987, 36.
- 6 Ebd.
- 7 Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, in: ders., *Werke*, hg. von Karl Schlechta, München 1966, Bd. 2, 785.
- 8 Theodor Fontane, *Der Stechlin* [1898], in: ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Walter Keitel, München 1966, Bd. 5, 201.
- 9 Arno Holz, Johannes Schlaf, *Die Familie Selicke* [1890], Stuttgart 1966, 31.
- 10 Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, 284.
- 11 Max Dauthendey, *Frühe Prosa*, München–Wien, 1967, 150f.
- 12 Vgl. Klaus R. Scherpe, *Die First-Contact-Szene. Kulturelle Praktiken bei der Begegnung mit dem Fremden*, in: ders., *Stadt. Krieg. Fremde*, Tübingen–Basel 2002, 197–216.

- 13 Heinrich Mann, *Die Armen*, Leipzig 1917, 10.
- 14 Heinrich Mann, *Macht und Mensch. Essays*, Leipzig 1920, 122f.
- 15 Heinrich Mann, *Die Armen*, 215.
- 16 Thomas Mann, *Der Tod in Venedig* [1911], in: ders., *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt/Main 1963, 353–417, hier 402.
- 17 Ebd.
- 18 Ebd., 403.
- 19 Ebd., 404.
- 20 Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* [1831], Frankfurt/Main 1977, 151f., 201; hierzu Klaus R. Scherpe, *Nonstop nach Nowhere City?*, in: ders., (Hg.), *Die Unwirklichkeit der Städte*, Reinbek/Hamburg 1988, 129–152, hier 145f.
- 21 Winfried Menninghaus, *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt/Main 1999, 23.
- 22 Ebd.
- 23 Ebd.
- 24 Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, 23.
- 25 Elias Canetti, *Die Blendung* [1935], Frankfurt/Main 1965, 25; im Folgenden zitiert mit der Sigle B.
- 26 Manfred Durzak, *Gespräche über den Roman. Formbestimmungen und Analysen*, Frankfurt/Main 1976, 116.
- 27 Ebd.
- 28 Vgl. Fritz Mauthner, *Die Sprache*, Frankfurt/Main 1907.
- 29 Canetti, *Masse und Macht*, 433.
- 30 Nietzsche, *Genealogie der Moral*, 785.
- 31 Ebd., 783.
- 32 Max Scheler, *Das Ressentiment im Aufbau der Moralen* [1912], hg. von Manfred Frings, Frankfurt/Main 2004, 41f.; vgl. hierzu Klaus R. Scherpe, *Ressentiment. Eine Gefühlstatsache*, in: *Weimarer Beiträge*, 54(2008)2, 165–181.
- 33 Canetti, *Masse und Macht*, 352f.
- 34 Elias Canetti, Marie Louise von Modesicky, *Liebhaber ohne Adresse. Briefwechsel 1942–1992*, Frankfurt/Main 2014, 162.
- 35 Vgl. hierzu Joachim Dyck, *Gottfried Benn*, Berlin–New York 2009, 166.
- 36 Alfred Andersch, *Winterspelt* [1974], zit. nach der verbesserten Taschenbuch-Ausgabe, Zürich 1977; im Folgenden zitiert mit der Sigle W.
- 37 Ernst Jünger, *Der Waldgang*, Frankfurt/Main 1951; hierzu Klaus R. Scherpe, *Ästhetische Militanz. Alfred Andersch und Ernst Jünger*, in: Hans-Harald Müller, Harro Segeberg (Hg.), *Ernst Jünger im 20. Jahrhundert*, München 1995, 155–180, hier 175ff.
- 38 Alfred Andersch, *Wie man widersteht. Reichtum und Tiefe von Peter Weiss* [1975], in: ders., *Gesammelte Werke*, Zürich 2004, Bd. 10, 458f.
- 39 Wolfgang Koeppen, *Die Leute von Winterspelt*, in: *Merkur*, 28 (1974), 1175–1179.
- 40 Hierzu Andersch in seinen autobiographischen Erinnerungen *Der Seesack* über Carl Schmitt (Gerd Haffmanns [Hg.], *Das Alfred Andersch Lesebuch*, Zürich 1979, 92f).
- 41 Paul Valéry, *Regards sur le monde actuel* [1945], zit. nach: Wolf Lepenies, *Das Ende der Utopie und die Rückkehr der Melancholie. Blick auf die Intellektuellen eines alten Kontinents*, in: Martin Meyer (Hg.), *Intellektuellendämmerung?*, München 1992, 15–26, hier 16.
- 42 Franz Kafka, *Rede über die jiddische Sprache*, in: ders., *Gesammelte Werke*, nach der kritischen Ausgabe, hg. von Hans-Gerd Koch, Frankfurt/Main 1994, Bd. 5, 149–153.

- 43 Ebd., 152.
44 Franz Kafka, *Briefe an Milena*, hg. von Jürgen Born und Michael Müller, Frankfurt/
Main 1966, 187.
45 Kafka, *Rede über die jiddische Sprache*, 153.