



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Blick-Wechsel: Visuelle Wahrnehmung in Veza
Canettis Erzählungen
Drei Viertel und Hellseher“

Verfasserin

Gerda Mackerle

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.^a phil.)

Wien, Februar 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt: Deutsche Philologie

Betreuer: Ao. Univ.-Prof. Dr. Arno Dusini



Abb.: Fotografie von Robert Haas und Felix Braun: In: Der Sonntag. Beilage des Wiener Tag, Nr. 156, 14. 3. 1937.

Meinen Eltern gewidmet

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungsverzeichnis	9
1. Einleitung	11
1. 1. Ausgangspunkt	11
1. 2. Herangehensweise	12
1. 3. Auswahl der Erzählungen	13
2. Analysemethode: Drei ausgewählte Positionen zur Theorie des Sehens	15
2. 1. Georg Simmel: „Soziologie der Sinne“	15
2. 2. Otto Fenichel: „Schautrieb und Identifizierung“	23
2. 3. Jean-Paul Sartre: „Der Blick“	36
3. Zusammenschau der vorangestellten theoretischen Ansätze	49
3. 1. Wechselseitigkeit	49
3. 2. Täuschung	50
3. 3. Blick / Anblicken	51
3. 4. Auswirkungen des Blicks / Anblickens	52
4. Blicke und Sehen in Veza Canettis Erzählungen „Drei Viertel“ und „Hellseher“: Zur Kontextualisierung	55
5. „Drei Viertel“: Textanalyse	59
5. 1. Gliederung	59
5.2. Blicke	59
5. 3. Anblicken und Angeblicktwerden	61
5. 4. Der Spiegel als Blick der Anderen und umgekehrt	63
5. 5. „Aussehen wie“: Täuschung	65
5. 6. Perspektivenwechsel – Machtwechsel	66
5. 7. Fragmentarisierung und Verdinglichung	68
5. 8. Blicken – Gewalt	69
5. 9. Die Flucht vor dem „Erblickt-sein“	74
5. 10. Aufbrechen von Dichotomien	76
5. 11. Der Spiegel: Die Anderen: Zwischen Leben und Tod	78
6. „Hellseher“: Textanalyse	85
6. 1. Verschwimmen der Wahrnehmung: Verschiebung und Täuschung	85
6. 2. Anblicken – Hineinsehen – „Durchschauen“	88
6. 3. Gute und fanatische Augen: Glaube und Angst	89
6. 4. Lebende – Wachsfiguren – Tote	90
6. 5. Eigen- und Fremdwahrnehmung	92

6. 6. „Die göttliche Kraft“ der Hände und der Blick des Magnetiseurs	94
6. 7. Anblick und Faszination: Erstarren	96
6. 8. Hellsehen und die Hand heben versus Irrtum und Skepsis: Kritik der bestehenden Ordnung	98
6. 9. Der strafende Blick der Autorität	103
6. 10. Die „vergemeinschaftende“ Wirkung des Symbols	105
6. 11. Der Glaube an den verbotenen Blick	110
6. 12. Hellsehen versus eigener Blick	112
7. Schluss	115
8. Bibliographie	117
9. Anhang	122
9. 1. Abstract	122
9. 2. Curriculum Vitae	125
Danksagung	127

Abkürzungsverzeichnis

Canettis Erzählungen „Drei Viertel“ und „Hellscher“ werden nach dem Abdruck im Band „Der Fund“ zitiert:

Veza Canetti: Der Fund. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2004 [Carl Hanser Verlag 2001].

Die Texte aus oben angegebenem Band werden im Fließtext unter dem Kürzel DF zitiert. Die Anführung von Sigel und Seitenzahl erfolgt in runder Klammer nach dem Zitat.

1. Einleitung

1. 1. Ausgangspunkt

Meine Frage an die Texte Veza Canettis lautet, welche Funktion der Blick einnimmt und wie die Figuren in ihren Erzählungen sichtbar werden. Der Fokus meiner Analyse richtet sich insbesondere auf den Blick als Mittel zur Bewertung der Anderen¹, aber auch als Ausdruck der eigenen Freiheit, welche wiederum über den Blick der Anderen begrenzt wird.² Die vermittelnde Wirkung, die beim wechselseitigen „Sichanblicken“³ besteht, spielt insofern – gerade in Canettis Texten – eine große Rolle, als sie eine einseitige Abwertung und Entwürdigung verunmöglicht. Ebendiese Festlegung der Anderen ist oftmals die Intention des Blicks. Eine solche Festlegung kann in die Beurteilung eines anderen Menschen münden; sie kann aber auch zum Ziel haben, jemandem eine bestimmte (Blick-)Richtung vorzugeben. Das Anblicken hat jedoch ebenso die Funktion der Identifizierung mit Anderen und ermöglicht es so überhaupt erst, sich Praktiken anzueignen.⁴ So wirken sich auch Blickverbote, die eine Identifizierung verhindern oder wenigstens zu verhindern suchen, entsprechend aus.

Der Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung ist die Annahme, dass der Blick einen großen Teil von Canettis Werk als strukturierendes Element durchzieht. Ich werde die von mir ausgewählten Erzählungen Canettis daraufhin untersuchen, welche Funktion der Blick und im Besonderen das

¹ „Die Anderen“ wird in dieser Arbeit, ebenso wie „die Andere“ und „der Andere“ als Terminus zur Bezeichnung derjenigen und desjenigen gebraucht, die jedem und jeder Einzelnen in Bezugssystemen – unter anderem über ihre Blicke – begegnen. Zur Verdeutlichung der Bedeutung „des/der Anderen“ als Gegenüber für jeden Einzelnen und jede Einzelne wird dieser Terminus großgeschrieben und darüber hinaus in seiner männlichen und weiblichen grammatikalischen Form sowie im Plural verwendet. Dadurch soll hervorgehoben werden, dass im Rahmen dieser Arbeit „der/die Andere“ – wie auch „die Anderen“ als Kollektiv – in ihrem Auftreten als Blickende verstanden werden.

² Vgl. Jean-Paul Sartre: Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie. Hg. von Traugott König. Ins Deutsche übersetzt von Hans Schöneberg und Traugott König. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2000 [1943]. [Im Besonderen Kapitel IV: Der Blick, S. 457-538].

³ Georg Simmel: Soziologie der Sinne [1907]. In: Georg Simmel. Gesamtausgabe. Hg. von Otthein Rammstedt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, Bd. 8 (=suhrkamp taschenbuch wissenschaft 808), S. 280.

⁴ Vgl. Otto Fenichel: Schautrieb und Identifizierung. In: Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse, Bd. XXI (1935), H. 4, S. 561-583.

Anblicken in ihnen einnehmen. Weiters werde ich auf die Auswirkungen, die Blicke in Canettis Erzählweise haben, eingehen.

In Canettis Erzählungen verändern sich und erstarren Menschen über das Angeblicktwerden. Canetti beschreibt dieses Erstarren etwa durch puppenhaftes Äußeres oder durch eine bestimmte Haltung, aber auch durch Verhaltensweisen, die über den Blick der Anderen ausgelöst werden.

1. 2. Herangehensweise

Der Weg, den ich zur Analyse der von mir gewählten Erzählungen Canettis einschlage, führt wie angedeutet über drei theoretische Ansätze. Die Überlegungen Georg Simmels, Otto Fenichels sowie Jean-Paul Sartres sind meines Erachtens zur Umsetzung einer detaillierten Interpretation auf das zu untersuchende Thema hin geeignet.

In einem ersten Schritt wird eine genaue Betrachtung von Simmels „Soziologie der Sinne“, Fenichels „Schautrieb und Identifizierung“ und Sartres Kapitel „Der Blick“, welches in „Das Sein und das Nichts“ enthalten ist, vorgenommen.⁵ Als besonders interessant für die Analyse erscheinen mir diese Texte unter anderem, weil sie in zeitlicher Nähe zu den untersuchten Erzählungen entstanden sind.

Im darauf folgenden Schritt erfolgt eine vergleichende Darstellung der drei Theorieteile, in welcher die für die Textanalyse maßgeblichen Werkzeuge herausgestellt werden.

Zur Textanalyse schließlich werden zusätzlich zu den Ausführungen Simmels, Fenichels und Sartres weitere Ansätze herangezogen, die ich für eine sinnvolle Ergänzung halte.

⁵ Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Valerie Gutsche einen Text Elias Canettis ebenfalls vor dem Hintergrund von Sartres Blick-Kapitel untersucht hat. Valerie Gutsche: Im Blick des Anderen. Nonverbale Annäherungen zwischen den Kulturen in Elias Canettis „Besuch in Mellah“. In: Maja Razbojnikova-Frateva und Hans-Gerd Winter (Hg.): Interkulturalität und Intertextualität. Elias Canetti und Zeitgenossen. Dresden: Thelem 2007 (=Germanica. Jahrbuch der Germanistik in Bulgarien 2007), S. 195-206.

1. 3. Auswahl der Erzählungen

Die ursprüngliche Zielsetzung, das Canettis Erzählungen strukturierende Vokabular der visuellen Wahrnehmung anhand der Miteinbeziehung ihrer gesamten Prosa darzustellen, stellte sich als für den Rahmen einer Diplomarbeit zu umfangreich heraus. Mir erschien es letztendlich sinnvoll, zwei Texte herauszugreifen: die Erzählungen „Drei Viertel“⁶ und „Hellseher“⁷. Sie thematisieren die Macht, die über Blicke ausgeübt wird.

Mein Vorgehen bei der Analyse ist weitgehend textimmanent, auch wenn an manchen Stellen auf Ähnlichkeiten zu anderen Texten Canettis hingewiesen wird. Diesbezügliche Verweise erfolgen vor allem in Hinblick auf die zu Canettis Werk bereits erschienene Sekundärliteratur. Da zu den beiden untersuchten Erzählungen hinsichtlich der von mir angewandten Fragestellung bislang keine Beiträge erschienen sind, die sich spezifisch mit diesen Texten auseinandersetzen, lege ich hier eine weitgehend eigenständige Analyse vor, welche unter Rückgriff auf die von mir gewählten theoretischen Texte durchgeführt wird.⁸

⁶ Veza Canetti: Drei Viertel. In: Veza Canetti: Der Fund. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2004, S. 48-71.

⁷ Veza Canetti: Hellseher [1937]. In: Canetti: Der Fund, S. 23-29.

⁸ Da bereits einige biographische Abrisse zur Person Veza Canetti erschienen sind und auch aus dem Motiv heraus, in dieser Arbeit die literarischen Texte Canettis in den Vordergrund zu rücken, werde ich meiner Arbeit keinen Versuch über die Biographie Canettis voranstellen. Nachzulesen sind biographische Abrisse etwa bei Angelika Schedel:

Angelika Schedel: Sozialismus und Psychoanalyse. Quellen von Veza Canettis literarischen Utopien. Im Anhang: Versuch einer biografischen Rekonstruktion. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002 (=Epistemata Würzburger wissenschaftliche Schriften: Reihe Literaturwissenschaft Bd. 378). – Angelika Schedel: Vita Veza Canetti. In: Heinz Ludwig Arnold und Helmut Göbel (Hg.): Veza Canetti. Text + Kritik 156. München: Ed. Text + Kritik 2002, S. 95-104. – Angelika Schedel: „Buch ist von mir keines erschienen...“. Veza Canetti verliert ihr Werk und hilft einem Dichter zu überleben. In: Ingrid Spörk und Alexandra Strohmaier (Hg.): Veza Canetti. Graz: Literaturverlag Droschl 2005 (=Dossier Die Buchreihe über österreichische Autoren 24), S. 191-210.

Zu verweisen ist in diesem Zusammenhang auch auf den Briefwechsel zwischen Elias, Georg und Veza Canetti (Veza Canetti und Elias Canetti: Briefe an Georges. Hg. von Karen Lauer und Kristian Wachinger. München: Carl Hanser Verlag 2006.).

2. Analysemethode: Drei ausgewählte Positionen zur Theorie des Sehens

Diesem Kapitel liegt die Überlegung zugrunde, dass Blicken eine Handlung darstellt oder zumindest darstellen kann. Das Verb „blicken“ trägt in sich, dass es auf etwas gerichtet ist, dass also durch das bewusste Blicken auch zugleich eine Richtung vorgegeben wird. Zugleich hat das Wort „blicken“ etwas Momenthaftes: es findet im Augenblick statt. Der Blick fungiert als bereits feststehender, der sogar von der Person, die ihn aussendet, die also blickt, ablösbar ist. Er wirkt fort und auf die angeblickte Person ein, selbst wenn der/die Blickende schon längst abwesend ist. Das heißt, dass der Blick etwas Starres ist, dass er in seiner Unveränderlichkeit auf jemanden trifft und dann auf die angeblickte Person Einfluss nimmt. Diesen Einfluss übt der ausgesandte Blick unter Umständen auch aus, wenn nur der/die Angeblickte, nicht aber eine konkrete blickende Person anwesend ist.

Die Abwesenheit des/der Blickenden schließt also keineswegs die Anwesenheit des Blicks aus. Das bedeutet, dass Blicke auch dann Menschen prägen, wenn allein die Vorstellung eines auf sie gerichteten Blicks die betreffenden Personen, etwa in ihrem Verhalten, bestimmt.

2. 1. Georg Simmel: „Soziologie der Sinne“

Zunächst soll das (An-)Blicken in seinem konkreten sinnlichen Vorkommen zwischen zwei Menschen erörtert werden.

In seiner „Soziologie der Sinne“ betont Georg Simmel die Notwendigkeit der Untersuchung der (vor allem auch körperlichen) Beziehungen zwischen einzelnen Menschen, um einen umfassenden und aussagekräftigen gesellschaftstheoretischen Ansatz erarbeiten zu können.

[Simmels Untersuchung, GM] will den Bedeutungen nachgehen, die die gegenseitige sinnliche Wahrnehmung und Beeinflussung für das Zusammenleben der Menschen, für ihr Miteinander, Füreinander, Gegeneinander, besitzt. Daß wir uns überhaupt in Wechselwirkungen verweben, hängt zunächst davon ab, daß wir sinnlich aufeinander wirken. / [...]

[J]eder Sinn liefert nach seiner Eigenart charakteristische Beiträge für den Aufbau der vergesellschafteten Existenz, den Nuancierungen seiner Eindrücke entsprechen Besonderheiten der sozialen Beziehung, das Überwiegen des einen oder des andern Sinnes in der Berührung der Individuen verleiht oft dieser Berührung eine sonst nicht herstellbare soziologische Färbung.⁹

⁹ Simmel: Soziologie der Sinne, S. 278.

Diese Beziehungen zwischen Individuen werden laut Simmel, wie aus obigem Zitat ersichtlich wird, als allererstes über die Sinne hergestellt und gehen damit von der körperlichen Wahrnehmung aus. Ohne die Kommunikation über die Sinne, die zwischen zwei aufeinandertreffenden Individuen stattfindet, bestünde überhaupt keine Möglichkeit der Verständigung. Somit beruht, wie Simmel darlegt, auch jede Bildung von größeren sozialen Netzwerken zuallererst auf der sinnlichen Wahrnehmung, die jeder einzelne Mensch erfährt. Dass es bei der Wahrnehmung eines anderen Menschen von Belang ist, über welchen Sinn der/die Andere wahrgenommen wird, führt Simmel noch genauer aus, wobei er in der „Soziologie der Sinne“ vornehmlich auf den Gesichtssinn, den Gehörsinn sowie den Geruchssinn eingeht.

Im Folgenden soll, dem Thema dieser Arbeit entsprechend, Simmels Beschreibung des Sehsinns näher dargestellt werden. Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang Simmels Beschreibung der „[...] Verknüpfung und Wechselwirkung der Individuen, die in dem gegenseitigen Sichanblicken liegt.“¹⁰ Die Besonderheit dieses „Sichanblicken[s]“¹¹ ist laut Simmel zum einen die Wechselseitigkeit, die dabei zwischen zwei Individuen besteht und zum anderen die Unmittelbarkeit dieses Vorgangs:

Es bleibt hier zwar keine objektive Spur zurück, wie doch sonst, mittelbar oder unmittelbar, von allen Beziehungsarten zwischen Menschen, die Wechselwirkung stirbt in dem Augenblick, in dem die Unmittelbarkeit der Funktion nachläßt; aber der ganze Verkehr der Menschen, ihr Sichverstehn und Sichzurückweisen, ihre Intimität und ihre Kühle, wäre in unausrechenbarer Weise geändert, wenn der Blick von Auge in Auge nicht bestünde – der, im Unterschiede gegen das einfache Sehen oder Beobachten des andern eine völlig neue und unvergleichliche Beziehung zwischen ihnen bedeutet.¹²

Diese Verbindung, die zwischen zwei Menschen über Augenkontakt entsteht, ist unvergleichlich, weil sie nur im Augenblick stattfinden kann.

Simmel unterscheidet hier das wechselseitige Sichanblicken vom Sehen und Beobachten. Die Unmittelbarkeit des sozialen Austauschs zwischen zwei Menschen ist nur im Blick von Auge zu Auge gegeben. Dieses gegenseitige Anblicken ist dadurch charakterisiert, dass „[...] mit demselben Akt, in dem das Subjekt sein Objekt zu erkennen sucht, [...] es sich hier dem Objekte

¹⁰ Ebd., S. 279-280.

¹¹ Ebd., S. 280.

¹² Ebd.

preis[gibt].¹³ Es ist also nicht möglich, jemanden anzublicken, ohne Gefahr zu laufen, einen Teil von sich selbst zu offenbaren. Eine solche Öffnung hin zum/zur Anderen, die mit der Möglichkeit, von dem/der Anderen „durchschaut“ zu werden, einhergeht, ist zumindest unumgänglich, wenn man/frau den Blick auf eineN andereN richtet. Wenn man/frau jemanden anblickt, droht der/die Andere immer zurückzublicken. Deswegen funktioniert auch, wie Simmel ausführt, in dieser besonderen Form des menschlichen Aufeinandertreffens niemals eine (ausschließliche) Objektivierung des/der Angeblickten durch den/die AnblickendeN, da immer die Möglichkeit zum Blickkontakt besteht, welcher eine solche Verdinglichung sofort wieder aufhebt. Entsteht Blickkontakt zwischen zwei Menschen, so sind beide gleichermaßen imstande, den/die AndereN zu „erkennen“¹⁴, wie Simmel meint. Das, was an dem/der AndereN erkennbar ist, ist laut Simmel dessen/deren momentane Befindlichkeit, aber auch die Persönlichkeit des jeweiligen Menschen.¹⁵

Simmel führt diesen Gedanken wie folgt weiter:

Das Auge entschleiern dem andern die Seele, die ihn zu entschleiern sucht. Indem dies ersichtlich nur bei unmittelbarem Blick von Auge in Auge stattfindet, ist hier die vollkommenste Gegenseitigkeit im ganzen Bereich menschlicher Beziehungen erreicht.

Hieraus wird erst ganz verständlich, weshalb die Beschämung uns zu Boden blicken, den Blick des andern vermeiden läßt. Sicher nicht nur, weil wir so mindestens sinnlich festzustellen vermeiden, daß und wie uns der andre in solch peinlicher und verwirrender Lage anblickt; sondern der tiefere Grund ist der, daß das Senken meines Blicks dem andern etwas von der Möglichkeit raubt, mich festzustellen.¹⁶

Vorerst stellt Simmel in seinen Ausführungen die in dieser Form einzigartige Verbindung heraus, die über das Auge hergestellt werden kann. Sie ist in dieser Form unvergleichlich, weil sie „[...] die vollkommenste Gegenseitigkeit im ganzen Bereich menschlicher Beziehungen [...]“ ermöglicht. Dass diese Möglichkeit besteht, bedeutet allerdings keineswegs, dass mittels der Kommunikation über Blicke nur diese positive Wechselseitigkeit erzeugt werden kann. Ganz im Gegenteil dazu machen sich durch das Erheben des Blicks und durch das Richten des Blicks auf den/die AndereN beide Beteiligten verletzlich, während einer der Blickenden zumeist die Oberhand behält. So

¹³ Ebd., S. 280.

¹⁴ Ebd., S. 281.

¹⁵ Vgl. ebd.

¹⁶ Ebd., S. 280-281.

weist Simmel darauf hin, dass Blickkontakt oft von vornherein vermieden wird: auf der einen Seite muss der/die Angeblickte auf diese Weise nicht sehen, wie der/die Andere ihn/sie anblickt. Dieses Verstecken vor dem Blick des/der Anderen funktioniert allerdings, wie Simmel fast beiläufig erwähnt, auf der sinnlichen Ebene. Die Formulierung „[...] weil wir so mindestens sinnlich festzustellen vermeiden, daß und wie uns der andre [...] anblickt [...]“ deutet darauf hin, dass Simmel von der Möglichkeit ausgeht, dass das Angeblicktwerden für den/die AngeblickteN auch ohne direkten Blickkontakt wahrnehmbar ist. Folglich schützt die Flucht davor, dem Blick des/der Anderen von Auge zu Auge zu begegnen, nicht notwendigerweise davor, den Blick des/der Anderen zu spüren. Damit bewahrt der Versuch, sich dem Blick des/der Anderen auf der sinnlichen Ebene zu entziehen, nicht davor, durch diesen beeinflusst zu werden – auch, und vor allem nicht auf der körperlichen Ebene.

Des Weiteren beschreibt Simmel als den Hauptgrund für das Wegblicken des/der sich Schämenden, „[...] daß das Senken meines Blicks dem andern etwas von der Möglichkeit raubt, mich festzustellen.“¹⁷

In Simmels Ausführungen ist mit dem „[F]eststellen“¹⁸, wie er im Folgenden ausführt, vor allem das „[E]rkennen“¹⁹ des/der Anderen gemeint; dieses Erkennen beruht im besten Falle auf Wechselseitigkeit. Der/die Angeblickte kann sich diesem Vorgang allerdings bis zu einem gewissen Grad entziehen.

Indem ich also meinen Blick senke, nehme ich demjenigen/derjenigen, der/die mich anblickt, etwas von seiner/ihrer (Handlungs-)Macht. Das gilt meines Erachtens nicht nur für den Umstand der Beschämung, den Simmel hier beschreibt, sondern trifft auch auf andere Situationen zu. Sobald ich den Blickkontakt verweigere, ist der/die Andere in seinem/ihrer „Mich-Anblicken-Können“ eingeschränkt. Andererseits stellt das „Nicht-(zurück)-Blicken-Können“ gleichzeitig einen Machtverlust sowie ein Nachgeben des/der Weg-Blickenden dar. „Der Mensch ist für den andern keineswegs schon ganz da, wenn dieser ihn ansieht, sondern erst, wenn er auch jenen ansieht.“²⁰, formuliert Simmel und unterstreicht damit seine Argumentation, dass der/die

¹⁷ Ebd., S. 281.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd.

Angeblickte sich vor dem Blick des/der Anderen verbergen kann und dass der/die Blickende dadurch in seiner/ihrer Position geschwächt ist.

Im Folgenden führt Simmel die Bedeutung des Gesichts für dieses „Feststellen“, welches über den Blick stattfindet, an:

Die soziologische Bedeutung des Auges hängt in allererster Reihe aber an der Ausdrucksbedeutung des *Antlitzes*, das sich zwischen Mensch und Mensch als das erste Objekt des Blickes bietet. / [...]
 [D]as Gesicht bewirkt, daß der Mensch schon aus seinem Anblick, nicht erst aus seinem Handeln verstanden wird. Das Gesicht, als Ausdrucksorgan betrachtet, ist sozusagen ganz theoretischen Wesens, es *handelt* nicht, wie die Hand, wie der Fuß, wie der ganze Körper; es trägt nie das innerliche oder praktische Verhalten des Menschen, sondern es *erzählt* nur von ihm.²¹

Das Gesicht nimmt laut Simmel als das, was bei der Begegnung zweier Menschen an vorderster Stelle ins Sichtfeld gerät, hervorstechende Bedeutung ein. Auffallend ist Simmels Formulierung, dass sich das Gesicht „[...]“ als das erste Objekt des Blickes bietet.“ Zum einen bedeutet dies, dass das Gesicht und mit ihm die dazugehörige angeblickte Person von dem/der Blickenden als Objekt betrachtet, also in gewisser Weise vergegenständlicht, wird. Zum anderen verdeutlicht Simmel hier die aktive Struktur des Blicks, welcher immer auf einen bestimmten Ausschnitt des Sichtbaren gerichtet ist.

Sodann setzt Simmel das Gesicht in gewisser Weise dem restlichen Körper entgegen, indem er ihm zuspricht, die Vergangenheit eines Menschen widerzuspiegeln, während der restliche Körper Mittel zum Handeln ist. Bemerkenswert ist Simmels Feststellung, dass „[...]“ das Gesicht bewirkt, daß der Mensch schon aus seinem Anblick, nicht erst aus seinem Handeln verstanden wird.“ Hier spricht er vor allem die Tatsache an, dass Menschen, die einander zum ersten Mal begegnen, anhand des „erste[n] Anblick[s]“²² bereits unbewusst eine Einschätzung des/der Anderen vornehmen. Dieser Einordnung kann man/frau gar nicht entrinnen; und sie ist laut Simmel nicht innerhalb des sprachlichen Zeichensystems beschreibbar:

Was aber jener erste Anblick seiner uns vermittelt, ist in solches Begriffliches und Ausdrückbares gar nicht aufzulösen und auszumünzen – obgleich es immer die Tonart aller späteren Erkenntnisse seiner bleibt –, sondern es ist das unmittelbare Ergreifen seiner Individualität, wie seine Erscheinung, zuhöchst sein Gesicht es unserm Blick verrät; wofür es prinzipiell belanglos ist, daß auch hierbei genug Irrtümer und Korrigierbarkeiten vorkommen.²³

²¹ Ebd., S. 281-282.

²² Ebd., S. 282.

²³ Ebd.

Was Simmel behauptet, ist also nichts anderes, als dass dieser erste Blick, den wir auf einen Menschen werfen, unser gesamtes weiteres Kennenlernen dieser Person maßgeblich beeinflusst – obgleich dieser erste Eindruck niemals erklärbar und darüber hinaus keine vollends bewusste Einschätzung des/der Anderen ist. Das bedeutet allerdings auch, dass der Blick, den ich auf jemanden werfe, immer schon vorgeformt ist und ich ihn nicht gänzlich bestimmen kann – sonst gäbe es diese unbewusste Komponente nicht.

Simmel weist darauf hin, dass das Urteil, das sich der/die Blickende bereits beim ersten Blick auf jemanden bildet, auch die spätere Erkenntnis einer Fehleinschätzung mit sich bringen kann. Nichtsdestotrotz findet beim ersten Anblicken eines Menschen zwangsläufig eine Einordnung statt, sei sie nun gewollt oder ungewollt. Es besteht zwar die Möglichkeit zu entdecken, dass man/frau sich getäuscht hat; diese wird aber durch das starke Nachwirken ebendieses ersten Eindrucks erschwert.

Was sich laut Simmel im Gesicht des/der Anderen spiegelt, ist dessen/deren „[...] Individualität, wie seine Erscheinung, zuhöchst sein Gesicht es unserm Blick verrät [...]“: das Gesicht trägt also das Einzigartige eines Menschen nach außen; es verrät den Menschen, weil es dessen Vergangenheit auf sich trägt und weil zur gleichen Zeit im Mienenspiel des/der Betroffenen seine/ihre gegenwärtige Verfassung sichtbar wird.

Es ist der äußerste soziologische Gegensatz zwischen Auge und Ohr: daß dieses uns nur die in die Zeitform gebannte Offenbarung des Menschen bietet, jenes aber auch das Dauernde seines Wesens, den Niederschlag seiner Vergangenheit in der substantiellen Form seiner Züge, so daß wir sozusagen das Nacheinander seines Lebens in einem Zugleich vor uns sehn.²⁴

Das Besondere am Gesicht und auch an den zu diesem gehörigen Augen ist also, dass an ihm nicht nur die flüchtige, vorübergehende Stimmung abgelesen werden kann, sondern dass das Gegenüber auch einen häufig nicht näher erklärbaren Eindruck von der Gesamtheit der vor ihm stehenden Person erhält.

Dass dieser – sichtbare – Eindruck täuschen kann, ist wahrscheinlich noch eher als bei den anderen Sinnen gegeben, da wir das, was wir sehen, von unserem jeweiligen Standpunkt aus zumeist auch als gegeben hinnehmen.

Was wir hören ist laut Simmel flüchtiger als das, was wir sehen. Es ist uns zwar möglich, das Gehörte besser als das Gesehene in Erinnerung zu behalten,

²⁴ Ebd., S. 283.

doch „[...] das, was wir am Menschen sehn, das Dauernde an ihm, in seinem Gesicht ist [...] die Geschichte seines Lebens [...]“²⁵. Folglich ist laut Simmel das, was jemand sieht, wenn er/sie einen Menschen anblickt, „das Dauernde“ an diesem Menschen, also das, was seine Charakterzüge widerspiegelt.

Simmel verweist weiters auf die Einzigartigkeit

[...] jener Reziprozität, die der Blick zwischen Auge und Auge herstellt. Das Auge kann seinem Wesen nach nicht nehmen, ohne zugleich zu geben, während das Ohr das schlechthin egoistische Organ ist, das nur nimmt, aber nicht gibt [...]. Es büßt diesen Egoismus damit, daß es nicht wie das Auge sich wegwenden oder sich schließen kann, sondern, da es nun einmal bloß nimmt, auch dazu verurteilt ist, alles zu nehmen, was in seine Nähe kommt [...].²⁶

Die Wechselseitigkeit, die zwischen zwei Menschen über den Blick stattfinden kann, ist einzigartig. Das Auge ist in einem solchen Blickaustausch immer zugleich blickendes und angeblicktes Auge: Es ist also zum gleichen Zeitpunkt in der Offensive und in der Defensive. In seinem Vergleich mit dem Ohr weist Simmel darauf hin, dass dieses nur das Gehörte aufnimmt. Zwar erfolgt dahingehend, dass in der Sprache ein Austausch über Sprechen und Hören stattfindet, eine Wechselseitigkeit; doch diese ist nie in einer dem Blickwechsel vergleichbaren Gleichzeitigkeit vorhanden.²⁷ In seinem Vergleich des Ohres mit dem Auge hebt Simmel eine weitere Eigenheit des Auges als Sinnesorgan hervor: „Im allgemeinen kann man nur das Sichtbare ‚besitzen‘, während das nur Hörbare mit dem Moment seiner Gegenwart auch schon vergangen ist und kein ‚Eigentum‘ gewährt.“²⁸ Das Sichtbare wird von Simmel also als das, was prinzipiell besessen werden kann, definiert. Da das Sichtbare meist für eine längere Zeitspanne sichtbar und somit erkennbar bleibt, erscheint es dem Menschen auch als unbezweifelbarer und fassbarer als etwa das Hörbare.

Simmel hebt hervor, dass „[u]nter gewöhnlichen Umständen [...] nicht allzuviel [sic] Menschen einen und denselben Gesichtseindruck haben [können], dagegen außerordentlich viele denselben Gehörseindruck.“²⁹ Ein Grund hierfür ist, dass jeder Mensch einen vom anderen abweichenden Blickwinkel hat, und dass sich der Blick jedes/r Einzelnen allein dadurch von dem/der Anderen unterscheidet. Allerdings gibt es Ausnahmefälle, in welchen

²⁵ Ebd., S. 285.

²⁶ Ebd., S. 285-286.

²⁷ Vgl. ebd., S. 286.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd., S. 287.

eine große Anzahl an Menschen durch denselben Inhalt ihres Blickens zu einer Einheit zusammengefasst wird; als Beispiele führt Simmel hier etwa den Himmel oder die Sonne an: „[...] das muß einerseits jenes Transzendieren aus der Enge und Besonderheit des Subjekts nahelegen, das jede Religion enthält, und trägt oder begünstigt das Moment des Zusammenschlusses der Gläubigen, das gleichfalls jede Religion einschließt.“³⁰ Wenn eine Menge an Menschen dasselbe sieht, so fühlt sie sich dadurch verbunden. Diesen Effekt haben laut Simmel auch andere Situationen, in welchen eine Menschengruppe mit ähnlichen Interessen, als Beispiel nennt er Studierende in einem Hörsaal, aufeinandertrifft:

Und wenn diese Einheit auch aus übersinnlichen Momenten quillt, so ist sie doch in ihrem Charakter dadurch mitbestimmt, daß der für sie wesentlich wirksame Sinn das Auge ist, daß die Individuen sich während der sie vergemeinsamenden Vorgänge zwar sehen, aber nicht sprechen können. In diesem Falle wird das Einheitsbewußtsein einen viel abstrakteren Charakter haben, als wenn das Zusammensein zugleich auch mündlicher Verkehr ist. Das Auge zeigt, neben dem Individuellen des Menschen, das in seiner Erscheinung investiert ist, in höherem Maße auch das *Gleiche* aller, als das Ohr es tut.³¹

In der Fabrik, im Hörsaal oder in der Kirche sprechen die Menschen nicht miteinander, sondern werden vielmehr dadurch, dass sie einander in der gleichen Position sehen, verbunden. In einem solchen Fall verbindet gerade das Sehen der Anderen in ihrer Gleichheit die Menschen in einer solchen Ansammlung. Würden sie miteinander sprechen, ginge auch das, was sie über ihre Blicke verbindet, was sie in der stummen Menge als gleich empfinden, verloren und die Einheit würde in sich zusammenstürzen.

Sowohl das Individuelle, das sich im Gesicht des Menschen widerspiegelt als auch das Gleiche kann über die Augen wahrgenommen werden.

Es wäre interessant, inwieweit etwa Symbole in solchen Gruppenbildungsprozessen, die das Gleiche an vorderste Stelle setzen, eine Rolle spielen.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd., S. 288.

2. 2. Otto Fenichel: „Schautrieb und Identifizierung“

Otto Fenichel teilt seine Darstellung des Sehens in 9 Abschnitte, in welchen er den Zusammenhang des Schauens mit der Identifizierung Schritt für Schritt darlegt. Zu Beginn seiner Ausführungen führt Fenichel an, dass das Sehen in Form des Schauens in einer psychoanalytischen Deutung oft symbolisch mit dem Fressen gleichgesetzt wird.³² Fenichel hebt diesbezüglich hervor, dass gerade „[...] Ansehen die unbewußte Bedeutung von Fressen haben kann.“³³ Dieses „Fressen“ oder der Wunsch danach geht mit einer Zerstörungsphantasie gegenüber dem angesehenen Menschen oder auch Gegenstand einher. Fenichel verweist zur Untermalung seiner Ausführungen etwa auf Märchen und Sagen, die häufig einen Zusammenhang von visuellen und oralen Elementen herstellen.³⁴ Dass dieses Sehen in Verbindung mit Fressen mit der Vorstellung einer Einverleibung einhergeht, führt Fenichel im Folgenden noch detaillierter aus.

Auch mit anderen Vorgängen, die über die bloße Wahrnehmung hinausgehen, ist das Sehen laut Fenichel verbunden:

[M]an kann magischen Lehren zufolge sein Opfer durch Anblick auf verschiedene Weise verzaubern. Durch den zauberischen Blick macht man sein Opfer wehrlos, meist indem man es lähmt oder sonstwie bewegungsunfähig macht. [...] [W]er dem Blick des Basilisken ausgesetzt ist, wird zu Stein; der richtige Hypnotiseur, so wie die Sehnsucht nach dem Unheimlichen sich ihn vorstellt, bannt seine Opfer auch dadurch, daß er seine zwingenden Augen auf sie richtet. In allen diesen Fällen erscheint das Auge, bzw. der Blick als sadistische Waffe.³⁵

Das „[V]erzaubern“ über das „Anblick[en]“ beinhaltet eine Machtausübung, die den/die AngeblickteN in einer von dem/der Blickenden intendierten Position festsetzt.³⁶ Nicht nur in eine (von dem/der Blickenden) bestimmte

³² Vgl. Fenichel: Schautrieb und Identifizierung, S. 561.

³³ Ebd.

³⁴ Fenichel führt etwa das Märchen vom Rotkäppchen an, in welchem der Wolf aufeinanderfolgend seine großen Augen und seinen großen Mund betont, die ihm zum Sehen und Fressen des Rotkäppchens dienen sollen. (Vgl. Fenichel: Schautrieb und Identifizierung, S. 561).

³⁵ Ebd., S. 562.

³⁶ Zumindest innerhalb der hier von Fenichel angesprochenen „magischen Lehren“ ist eine solche Festsetzung über das Anblicken möglich; in anderweitigem Umfeld ist sie immerhin häufig intendiert und gelingt auch ohne die angeführte „Magie“. Wie im Verlauf der Arbeit gezeigt werden soll, kann es noch viel mehr der Glaube an eine solche Magie des Blicks sein, welcher zu dessen tatsächlicher Wirkung entschieden beiträgt. Dies wird etwa im Verlauf der Analyse von Veza Canettis Erzählung „Hellseher“ zu beobachten sein.

Position, sondern auch an eine bestimmte Stelle und in eine bestimmte Haltung wird der/die Angeblickte über den Blick gebracht.

Vergleichbar ist dieser Vorgang vielleicht dem Gießen des/der Angeblickten in eine Form, die der/die Blickende vorgibt und in welcher der/die Angeblickte letztendlich erstarrt. Die Konsequenz eines solchen „magischen Blicks“ ist oft die „[B]ewegungsunfähig[keit]“ des/der Angeblickten. Der Blick ist in solchen Beschreibungen ein Anstarren, welches die Erstarrung und daher auch die „[W]ehrlos[igkeit]“ und Ohnmacht des/der Angestarrten zur Folge hat. Einen nicht geringen Anteil an der Macht, die ein solcher formender Blick ausübt, hat wohl die Vorstellung von der Macht, die in dem/der Angeblickten bereits existieren muss, um als einflussnehmende überhaupt wirksam werden zu können. Zumindest ist es die Vorstellung von der Macht eines solchen lenkenden Blicks, die diesem schließlich seinen Einfluss verleiht.

Auf ähnliche Vorgänge, die etwa mit Verdichtungen verschiedener Erinnerungen einhergehen, kommt Fenichel später zurück. Demzufolge spielen Kindheitserlebnisse bei der Ausbildung späterer Ängste und Vorstellungen eine große Rolle. Eine besondere Position nehmen dahingehend die erziehenden Personen ein, die durch ihre pädagogischen Maßnahmen auf das Kind einwirken.³⁷

Auch der Hypnotiseur übt „[...] dadurch, daß er seine zwingenden Augen auf [seine Opfer, GM] richtet [...]“, Macht aus. Der Blick des Hypnotiseurs ist also immer ein auf jemanden gerichteter und will als solcher eine Richtung vorgeben, die das Opfer einschlagen soll. Fenichel hebt hervor, dass „[...] das Auge, bzw. der Blick als sadistische Waffe [erscheint]“ oder erscheinen kann. In diesem Zusammenhang verweist Fenichel einerseits auf Freud, der unter anderen die „[...] symbolische Penisbedeutung des Auges [...]“³⁸ hervorgehoben hat; zum anderen betont Fenichel die häufige Verbindung von visuellem und oralem Sadismus.³⁹

Bemerkenswert ist, daß das Auge bei all diesen magischen Vorgängen eine doppelte Rolle spielt. Es ist nicht nur aktiv-sadistisch (der Anblickende bannt sein Opfer), sondern auch passiv-rezeptiv (der Anblickende wird durch das, was er sieht, gebannt).

³⁷ Vgl. das von Fenichel geschilderte Beispiel: Fenichel: Schautrieb und Identifizierung, S. 569-575.

³⁸ Ebd., S. 562.

³⁹ Vgl. ebd., S. 562.

Ein [...] interessanter Spezialfall der Verzauberung durch den Anblick ist der, wo das Opfer weder gelähmt noch durchbohrt, noch gefressen, sondern gezwungen wird, alle Bewegungen nachzumachen, die ihm der Zauberer vormacht.⁴⁰

Fenichel weist hier auf einen Umstand hin, den auch Georg Simmel ausgearbeitet hat⁴¹: das Anblicken geschieht niemals ohne die zumindest vorhandene Möglichkeit eines Blickwechsels. Der/die Blickende kann sich nie in der Sicherheit wiegen, dass der/die Angeblickte nicht ebenfalls einE BlickendeR ist. Somit beinhaltet der auf jemanden gerichtete Blick immer die Möglichkeit der Wechselseitigkeit. Fenichel schreibt, dass „[...] der Anblickende [...] durch das, was er sieht, gebannt [wird]“: Bannend sind Fenichel zufolge nicht zwingend Menschen; auch Gegenstände können Faszination ausüben. JedeR, der/die etwas oder jemanden anblickt, wird durch das, was er/sie sieht, beeinflusst, da das Auge „[...] nicht nur aktiv-sadistisch [...], sondern auch passiv-rezeptiv [...]“ ist. Es ist auffällig, dass Fenichel im Zusammenhang mit dem „magischen Blick“ wiederholt die Worte „bannen“ und „zwingen“, sowie „gebannt werden“ und „gezwungen werden“ verwendet. Wenn jemand gebannt ist, so ist sein/ihr gesamtes Augenmerk auf etwas oder jemanden Bestimmten gerichtet und somit auch das Sichtfeld der gebannten Person dementsprechend eingeschränkt. Die Wahrnehmung des/der Betroffenen ist dadurch auf einen bloßen Ausschnitt des Sichtbaren beschränkt und kann nicht auf anderes hingelenkt werden.

Verstärkend kommt hinzu, dass dieses Gebannt-Sein einem Gezwungen-Sein entspricht – so lange dieser Bann nicht gebrochen ist. Wenn ein solcher Bann nun allerdings durch den Blick (etwa eines Hypnotiseurs) entsteht, so muss, um auf die Ausführungen Fenichels zurückzukommen, die Möglichkeit bestehen, diesen Bann mittels des (eigenen) Blicks des/der Gebannten zu brechen. Interessant sind in diesem Zusammenhang auch Redewendungen wie „einen Bann brechen“, aber auch „einen Blick brechen“. Beide Formulierungen drücken Einflussnahme aus: Im ersten Fall wird eine (Wieder-)Ermächtigung, im zweiten eine Entmachtung beschrieben.

Ein von Fenichel hervorgehobener Punkt ist jener, bei dem der/die Angeblickte die Bewegungen, die der/die Anblickende durchführt, nachahmt.⁴² Indem

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Vgl. Simmel: Soziologie der Sinne, S. 280-281.

⁴² Vgl. Fenichel: Schautrieb und Identifizierung., S. 562-563.

der/die Blickende also seinem/ihrem Opfer ein bestimmtes Verhalten vorführt, hat „der magische Erzwinger“⁴³ zum Ziel, den/die Angeblickte zur Imitation zu veranlassen:

Wenn der unheimliche Hypnotiseur denjenigen, den er anblickt, dazu zwingen kann, alles zu tun, was ihm, dem Hypnotiseur, beliebt, so ist das sicher nur eine weitere Verarbeitung der ursprünglichen Vorstellung, er könne ihn zur Nachahmung vorgemachter Bewegungen zwingen.⁴⁴

Eine solche Nachahmung ist nur möglich, wenn der/die Angeblickte auch den/die BlickendeN ansieht und somit dessen Bewegungen wahrnimmt. Auch hier kommt also die Wechselseitigkeit des Blicks zum Tragen. Der Wunsch danach, jemanden durch Blicke zur Ausführung bestimmter Handlungen zu verleiten, kann nur in Erfüllung gehen, wenn der/die Blickende die Aufmerksamkeit des/der Angeblickten erlangt – womit der/die Blickende selbst angeblickt wird.

Fenichel merkt an, dass bei Kindern, die ihre Eltern das erste Mal bei der sexuellen Vereinigung sehen, von „Identifizierung“⁴⁵ mit dem Gesehenen gesprochen wird. Fenichel wirft die Frage auf, welche Rolle in diesem Fall und in Folge auch bei anderen Vorgängen, bei welchen Identifizierung stattfindet, das Anblicken spielt.

Des Weiteren führt er an, dass der Spiegel in der Relation von „Anblick“ und „Identifizierung“ oft eine bedeutende Position einnimmt:

[Der Spiegel, GM] läßt erstens jedem sein eigenes Ich leibhaftig in der Außenwelt entgegentreten, verwischt also die Grenzen zwischen Ich und Nicht-Ich. Und er gibt zweitens gerade dem Schautrieb besondere Möglichkeiten. Auch im „Spiegelzauber“ haben wir also ein Gebiet vor uns, bei dem Schauen und Änderungen in der Beziehung zwischen Ich und Nicht-Ich miteinander verknüpft erscheinen.⁴⁶

Wenn ein Kind sich zum ersten Mal im Spiegel sieht und auch erkennt, dass es sich selbst – nur aus einer anderen Perspektive, nämlich in gewisser Weise einer Außenperspektive – betrachtet, muss es feststellen, dass eine Trennung von Eigen- und Fremdwahrnehmung besteht. Allein schon dadurch, dass „[...] jedem sein eigenes Ich leibhaftig in der Außenwelt entgegen[tritt] [...]“, wird die eigene Wahrnehmung verändert – auch wenn die Wahrnehmung des

⁴³ Ebd., S. 563.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd.

eigenen Selbst im Spiegel nur eine Vorstellung von der Fremdwahrnehmung liefert und damit auch nur eine Annäherung an diese darstellen kann.

Dennoch liefert der Spiegel, wie Fenichel ausführt, ein Bild der eigenen Person, welches das Ich auf die Existenz des Nicht-Ich, also auf die Außenwelt, hinweist. Zugleich verweist die Reflexion des Ich im Spiegel darauf, dass die Wahrnehmung der Anderen von der Eigenwahrnehmung verschieden ist.

Das Spiegelbild „[...] verwischt also die Grenzen zwischen Ich und Nicht-Ich.“ Es findet eine Veränderung der Eigenwahrnehmung statt, die, sobald sie mit dem Außerhalb des Spiegelbildes konfrontiert ist, das Vorhandensein einer Fremdwahrnehmung in die Formung des Selbstbildes miteinbezieht. Das Anschauen spielt bei dieser Form der Veränderung, wie Fenichel anmerkt, eine bedeutende Rolle.

Die wichtigsten Funktionen des „[...] Anblick[s] eines Objektes [...] im Unbewußten [...]“⁴⁷ beschreibt Fenichel wie folgt: „[...] das Gesehene Objekt fressen, ihm ähnlich werden (es nachahmen müssen), oder umgekehrt es zwingen, einem selbst ähnlich zu werden.“⁴⁸ Wie diese Bedeutungen des Anblickens einer Person oder auch eines Gegenstandes im Unbewussten miteinander verkettet sind, zeigt Fenichel in seinen folgenden Ausführungen, indem er darlegt, dass der Schautrieb „[...] ein Partialtrieb der Sexualität [...]“⁴⁹ ist, welcher „[...] dem Erwachsenen zur Erzeugung sexueller Vorlust [dient], und zwar typischerweise, weil jede Endlust Kontakt mit dem Partner verlangt, während das nur Gesehene Objekt sich in Distanz befindet.“⁵⁰ Diesbezüglich ist meines Erachtens vor allem interessant, dass die Wahrnehmung über das Auge immer distanziert stattfindet.

Jedenfalls kann der Schautrieb wie andere Partialtriebe Verdrängungen erleiden und zu Fixierungen Anlaß geben. / [...]

Eine charakteristische phobische Erscheinung dieses Gebietes [ist, GM] die Agnoszierhemmung, die Unfähigkeit, Menschengesichter wiederzuerkennen, bzw. die Angst vor solcher Unfähigkeit. Diese Patienten haben immer einen besonderen Trieb, die Menschen anzusehen, verdrängt.⁵¹

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd., S. 564.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd.

Das Beispiel, welches Fenichel hier erwähnt, ist, wie er ausführt, nur eine von vielen (zumeist neurotischen) Störungen des Schautriebs. Die „Agnoszierhemmung“ definiert Fenichel als „[...] die Unfähigkeit, Menschengesichter wiederzuerkennen [...]“. Fenichels Überlegungen weiterführend wird dies meiner Meinung nach problematisch, wenn Menschen in solch einem Fall weder zum Anblicken eines anderen Menschen, noch zu in Folge stattfindender Identifizierung (wie dies etwa bei der weiter oben genannten sexuellen „Urszene“ über das Anblicken der Eltern geschieht), fähig sind. Wie Fenichel bemerkt, ist die „[...] Vorbedingung des genußreichen Schauens [...]: [dass] man [...] ein Objekt ansehen [will], um mit ihm mitzufühlen.“⁵² Das setzt voraus, dass der Wunsch danach, sich in andere Menschen einzufühlen bzw. mit ihnen mitzufühlen, von Grund auf vorhanden ist und dementsprechend auch für die (Weiter-)Entwicklung jedes Menschen unerlässlich ist.

Der Schautrieb hat laut Fenichel „[...] das Ansehen des Sexualobjektes [...]“⁵³ zum Ziel. Als Beispiele für dessen Übersteigerung erwähnt Fenichel den Voyeur sowie den Exhibitionisten. Wird diese Überlegung fortgeführt, so könnte man/frau sagen, dass der Voyeurismus und die Agnoszierhemmung einander in ihren entgegengesetzten Ausformungen des Schautriebs als Extreme gegenüberstehen. Während beim Voyeurismus laut Fenichel eine Übersteigerung des Schautriebes konstatiert werden kann die, wie ich, Fenichel folgend, vermute, so etwas wie die Verabsolutierung des – partiellen – Schautriebs darstellt, so handelt es sich bei der Agnoszierhemmung um die Verdrängung des Schautriebs.

So erweist sich z. B. der bei Frauen so häufige Zwang, Männern auf die Genitalgegend sehen zu müssen, als abgeschwächter Ausdruck für aktive Kastrationstendenzen. – Es scheint also bei der Zielsetzung des Schautriebes immer oder häufig eine Tendenz, das Gesehene zu beschädigen, und eine, sich in das Gesehene einzufühlen, mitzuspielen. „Einführung“ ist dabei ein komplizierter psychologischer Vorgang, der sich nicht ohne weiteres auf eine kurze Formel bringen läßt. Aber jedenfalls hat er etwas mit dem Mechanismus der Identifizierung zu tun.⁵⁴

Fenichel stellt beim Schautrieb also eine Ambivalenz fest: einerseits strebt der Schautrieb eine „Einführung“ in das angeblickte Objekt an (welche immer mit

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd., S. 565.

einer Identifizierung einhergeht⁵⁵); zugleich ist ihm aber auch eine Neigung zur Zerstörung immanent. Ob Frauen häufig von „[...] aktive[n] Kastrationstendenzen [...]“ heimgesucht werden, welche sich laut Fenichel durch den Blick der Frau auf das männliche Geschlechtsorgan begründen, sei dahingestellt. Allerdings ist auffällig, dass Fenichel im Verlauf seiner Ausführungen häufig Beispiele anführt, in welchen Frauen Männern gegenüber destruktive Neigungen zeigen, während er von Männern ausgehende Zerstörungswünsche kaum berücksichtigt.⁵⁶ Die Darstellung findet also aus einem nahezu ausschließlich männlichen Blickwinkel statt.

Fenichel beschreibt die Bedeutung der Identifizierung wie folgt: „Eine Identifizierung ist immer die Voraussetzung der Einfühlung – und es scheint ja heute bereits gesichert, daß es keine Identifizierung gibt, die nicht durch einen Introjektionsakt exekutiert wäre.“⁵⁷ Die Introjektion ist eine Einverleibung, welche „[...] an allen erogenen Zonen [...]“⁵⁸ und somit auch über das Auge stattfindet. Introjektion ist die „[...] Phantasie der Objektübernahme und der Angleichung an das Objekt [...]“⁵⁹ und also solche streng von der vor der Einverleibung/Introjektion erfolgenden Wahrnehmung zu unterscheiden. Erst erfolgt die Wahrnehmung und dann kommt es zur Identifizierung mit dem Gesehenen, wobei diese Identifizierung über die Introjektion erfolgt. Als Beispiel führt Fenichel hier wiederum die vom Kind beobachtete „Urszene“ des Sexualakts zwischen den Eltern an.

Allerdings wirft Fenichel die Frage auf, ob „[...] es nicht vielleicht eine Art Wahrnehmung [gibt], die schon ein Identifizieren ist?“⁶⁰, ob sich also etwa die

⁵⁵ Vgl. ebd.

⁵⁶ Vgl. den detailliert geschilderten Fall der Patientin, die vorerst gegen den Bauch der schwangeren Mutter Aggressionen hegte und später gegen den Penis des Vaters denselben Zerstörungswunsch empfand, wobei zugleich der Wunsch existierte, an der Stelle des Fötus im Mutterleib zu sein bzw. den Penis zu ersetzen, also der Penis zu sein. (Fenichel: Schautrieb und Identifizierung, S. 569-575) Des Weiteren beschreibt Fenichel den Fall einer Malerin, die ihren Großvater nie zeichnen konnte, weil das mit einem Ansehen und einer Kastration des Großvaters über das Anblicken einhergegangen wäre. (Vgl. Fenichel, Schautrieb und Identifizierung, S. 580-581). Fenichel beschreibt in seinen der Untermalung dienenden Beispielen also Frauen mit Kastrations- und folglich Zerstörungswünschen, welche zumeist Männern gegenüber bestehen. Er klammert hierbei Männer mit vergleichbaren Tendenzen zur Destruktion aus.

⁵⁷ Fenichel: Schautrieb und Identifizierung, S. 565.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd., S. 566.

⁶⁰ Ebd.

„okulare Introjektion“⁶¹ aus einem früher vorhandenen Vorgang entwickelt hat, in welchem die „[...] visuelle[...] Wahrnehmung [...] noch nicht Wahrnehmung der objektiven Umwelt, sondern identifizierungsverwandte [sic] Übernahme und subjektive Verarbeitung dieser objektiven Umwelt war [...]“⁶². Fenichel beschreibt hier, dass sich eine Differenzierung von Wahrnehmung und Identifizierung bzw. dem Introjektionsvorgang erst entwickeln müsse. Beim Kind stellt sich etwa die Trennung von Ich und Nicht-Ich graduell ein; davor erfolgt die Identifizierung (etwa mit den Handlungen der Eltern) zeitgleich mit der Wahrnehmung.⁶³ Jedenfalls wird zuvor die Fremdwahrnehmung nicht als abgetrennt von der Eigenwahrnehmung erkannt. Wenn allerdings das Nicht-Ich – etwa in Form des Spiegelbildes – sichtbar wird, entsteht eine Vorstellung von der Fremdwahrnehmung und dadurch auch die Erfahrung, dass Identifizierung die Übernahme fremder Verhaltensweisen miteinschließt. Laut Fenichel können der Wunsch nach Einverleibung von und der Wunsch nach Mitfühlen mit Gesehenem gleichgesetzt werden.⁶⁴ Demzufolge hat gerade das Mitfühlen-Wollen des Kindes immer einen sadistischen Anteil, der im Wunsch nach Einverleibung seinen Ausdruck findet.

Fenichel führt eine Unterscheidung verschiedener Arten des Schauens ein: Er beschreibt das „libidinöse[...] Schauen“⁶⁵ insofern vom „[...] gewöhnlichen physiologischen Sehakt [...]“⁶⁶ unterscheidbar, als es „[...] häufig ein krampfhaftes Starren [...]“⁶⁷ ist. Allerdings sind gewöhnliches und libidinöses Schauen laut Fenichel nicht grundsätzlich verschieden; beide sind durch ihre Aktivität gekennzeichnet, wobei die Motorik beim libidinösen Schauen lediglich stärker ausgeprägt ist. Folgendes kann beim „archaische[n]‘ Sehen“⁶⁸ beobachtet werden:

Dieses ursprüngliche Sehen ist von der Motorik untrennbar; Wahrnehmen und Vorstellen ist noch nicht scharf getrennt; man sieht sich agierend in das Gesehene hinein. [...] Visuelle Perzeption ist von der kinästhetischen Perzeption nicht zu trennen; im Sehen verändert sich der eigene Körper, das gesehene Objekt ist zunächst – wie ursprünglich alle wahrgenommene Objektwelt überhaupt – vom eigenen Körper

⁶¹ Ebd., S. 565.

⁶² Ebd., S. 566.

⁶³ Vgl. ebd., S. 563.

⁶⁴ Vgl. Fenichel: Schautrieb und Identifizierung, S. 565.

⁶⁵ Ebd., S. 567.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Ebd., S. 566.

⁶⁸ Ebd., S. 567.

nicht scharf differenziert, Wahrnehmen und darauf motorisch Reagieren ist noch eines.⁶⁹

Das „[...] sich agierend in das Gesehene [H]inein[sehen, GM]“ ist schon die Andeutung der Identifizierung – wie Fenichel auch im Folgenden ausführt, sind die Akte des Sehens und der Identifizierung eng miteinander verknüpft: „[...] das Schauen erfolgt durch eine Identifizierung [...]“⁷⁰, sobald sich die ersten Kontakte mit der „Objektwelt“ ergeben.

Bei dieser „[...] primäre[n] Identifizierung [handelt es sich um, GM] das Nachahmen der wahrgenommenen Umwelt.“⁷¹ Dieses Nachahmen ist wiederum durch seine körperliche Aktivität gekennzeichnet, welche „[...] die volle Wahrnehmung [...]“⁷² in einem so frühen Stadium der Herstellung einer Beziehung zur Umwelt überhaupt erst ermöglicht. Sehen und Identifizierung sind folglich in dieser Phase der Entwicklung des Kindes (noch) kaum trennbar – ein Umstand, der darauf hinweist, dass diese beiden Akte auch später verkettet bleiben.

Das bedeutet, dass die Identifizierung vorerst ganz automatisch über das Anblicken des Objekts geschieht, ohne dass noch streng zwischen Subjekt (Ich) und wahrgenommenem Objekt (Nicht-Ich) unterschieden wird. Vor allem bedeutet es jedoch, dass die visuelle und die kinästhetische Perzeption miteinander verknüpft sind. Diese ursprüngliche Stufe des Sehens ist „[...] noch in jedem Sehakt [...]“⁷³ bis zu einem gewissen Grad vorhanden und tritt in stärkerer Ausprägung z. B. beim „libidinösen Schauen“ zu Tage.

Fenichel weist auf die phallische Bedeutung⁷⁴ hinsichtlich der Symbolik des Auges hin, in welcher dann auch die Blendung mit der Kastration gleichzusetzen wäre.⁷⁵

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Ebd., S. 568.

⁷¹ Ebd.

⁷² Ebd.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Ebd., S. 575.

⁷⁵ Vgl. ebd. Fenichels Erklärung, dass die symbolische Bedeutung des Auges als Penis schon durch seine Beschreibung als „das edelste Organ“ (Fenichel: Schautrieb und Identifizierung, S. 576) und „das verletzliche Organ“ (Fenichel: Schautrieb und Identifizierung, S. 576) eigentlich hinreichend erklärt sei, ist meines Erachtens ein wenig kurz gegriffen, da Fenichel an dieser Stelle nicht einmal auf Quellen für eine solche Bezeichnung des Penis wie auch des Auges verweist. Abgesehen davon schreibt er an dieser Stelle auch nicht von „phallischer Bedeutung“, sondern bezeichnenderweise von der „phallischen Natur“ des Auges, so als wäre diese eine (natürlich) unveränderbar feststehende Tatsache. Eher noch scheint mir sein vorhergehendes Argument, dass die phallische Bedeutung des Auges durch eine „[...]“

Dass etwa eine in der Phantasie vorhandene „okulare Introjektion“ mit der Vorstellung, der Penis würde in das Auge eindringen, zu tun haben kann und die Folge davon ist, dass das Auge phallisch wird, soll im Rahmen dieser Arbeit nicht näher erläutert werden. Fenichel veranschaulicht solch eine Vorstellung, dass der Penis – über das Auge – in den Körper eindringt, am Fall einer Patientin.⁷⁶ Es ist meines Erachtens auffallend, dass Fenichel zur Untermauerung seiner Schlussfolgerungen ausschließlich weibliche Fälle schildert.

Hier soll allerdings auf die von Fenichel erörterten Vorstellungen, die in Zusammenhang mit dem Auge und dem Anblicken häufig vorkommen, eingegangen werden. Fenichel merkt an, dass der Voyeur, der durch libidinöses Schauen vom gewöhnlichen Schauen abweicht, oft durch Blendung, aber auch durch „[...] die Verwandlung in Stein [...]“⁷⁷ bestraft wird. Der Voyeur wird also für sein (An-)Starren und seinen Identifizierungswunsch mit der Erstarrung bestraft:

Der Verlust der Bewegungsfähigkeit würde (ebenso wie den des Lebens, so auch) den des Penis bedeuten, die steinerne Bewegungsunfähigkeit (das Totsein und) das Kastriertsein. Wenn wir nun weiter überlegen, daß als solcher Gegenstand, dessen Anblick in Stein verwandelt, sehr oft ein starres Auge (Basilisk, Schlange, Hypnotiseur) erscheint, so liegt die Deutung nahe, daß auch das starre Auge das schreckliche, fressende weibliche Genitale bedeutet.⁷⁸

Der Teil von Fenichels Interpretation solcher Szenerien, der die phallische Bedeutung unterstreicht, ist interessant und sollte sicher nicht außer Acht gelassen werden. Ich werde in diesem Zusammenhang allerdings nicht genauer auf diesen Themenkomplex eingehen.⁷⁹

Indessen ist „die steinerne Bewegungsunfähigkeit“⁸⁰, die in ihrer Symbolik auch mit dem „Totsein“⁸¹ verbunden ist, insofern bedeutsam, als sie durch das

Identifizierung mit einem gesehenen und dadurch introjizierten Penis [...]“ (Fenichel: Schautrieb und Identifizierung, S. 576) entsteht, ertragreich.

⁷⁶ Vgl. Fenichel: Schautrieb und Identifizierung, S. 569-575.

⁷⁷ Ebd., S. 576.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Wie Fenichel darlegt, symbolisiert das Auge sowohl Penis als auch Vagina (Vgl. Fenichel: Schautrieb und Identifizierung, S. 577). Mit vaginaler Symbolik wirkt das Auge laut Fenichel folglich bedrohlich, da es Kastration (durch Fressen) suggeriert (Vgl. Fenichel: Schautrieb und Identifizierung, S. 576-577). Die Erstarrung zu Stein hat innerhalb dieser Auslegung ebenfalls zwei mögliche Bedeutungen: jene der „[...] Erektion als auch [der] Kastration [...]“ (Fenichel: Schautrieb und Identifizierung, S. 577). Wichtig an diesen Beobachtungen Fenichels ist meines Erachtens die vorhandene Möglichkeit der Annahme verschiedener Bedeutungen.

⁸⁰ Fenichel: Schautrieb und Identifizierung, S. 576.

⁸¹ Ebd.

Anblicken eines Objekts hervorgerufen wird. Dass dieses Angeblickte „[...] sehr oft ein starres Auge (Basilisk, Schlange, Hypnotiseur) [...]“⁸² ist, betont die Wechselwirkung, die in der Beeinflussung über den Blick besteht. Wenn das Auge, das der/die Anblickende anstarrt, einen ebenso starren, bannenden Blick zurückwirft, so identifiziert sich der/die Blickende mit dem/der Angeblickten und erstarrt selbst.⁸³

[E]iner war, wie auch Freud betont, während dieser Szene [gemeint ist die Urszene, GM] auch wirklich starr: der Zuschauer. Durch einen Anblick in Stein verwandelt werden, bedeutet also: durch ihn fasziniert werden.⁸⁴

Der/die Blickende – im oben beschriebenen Fall das Kind, das seine Eltern beim Sexualakt ansieht – erstarrt einerseits durch die Faszination, die von dem/der Angeblickten ausgeht, andererseits durch die Identifizierung mit dem Wahrgenommenen.⁸⁵ „[D]ie mit dem Ansehen verbundene Identifizierung [...]“⁸⁶ kommt, wie Fenichel beschreibt, etwa beim Bildverbot zum Vorschein. Weil das Ansehen Gottes oder die Vorstellung eines Bildes Gottes eine Identifizierung miteinschließen, sind sie untersagt. Zugleich erfolgt die Bestrafung „[...] dafür [...], daß man das werden wollte, was man sah [...]“⁸⁷ auf demselben Weg: sobald der/die Anblickende etwas ansieht und sich damit identifiziert, wird er/sie bewegungsunfähig wie das (verbotene) Angeblickte.

Auch wenn den Toten die Augen geschlossen werden müssen, weil sie sonst durch ihren Blick die noch Lebenden gleichfalls töten würden, so ist es dasselbe Motiv, nur daß der Sadismus der Augen wieder von dem Schauenden auf den Angeschauten verschoben ist.⁸⁸

Es erscheint dem/der Blickenden in solch einem Fall, als würde der/die Tote ihn/sie anblicken und dadurch das Erstarren (oder gar den Tod) des/der auf den/die ToteN Blickenden auslösen, wenn die starren Augen des/der Toten geöffnet sind. Über diesen Vorgang erfolgt die Verschiebung des Sadismus, also der Aktivität, „[...] von dem Schauenden auf den Angeschauten [...]“⁸⁹.

⁸² Ebd.

⁸³ Als Beispiel für ein Versteinigung auslösendes Objekt nennt Fenichel etwa das Medusenhaupt, sowie die auch im obigen Zitat angeführten und häufig in Märchen auftretenden Akteure Schlange, Basilisk und Hypnotiseur.

⁸⁴ Fenichel: Schautrieb und Identifizierung, S. 577.

⁸⁵ In diesem Fall sind es die vom Kind „[...] beobachteten erwachsenen Genitalien, mit Erektion und Penislosigkeit [sic] [...]“ (Fenichel: Schautrieb und Identifizierung, S. 577), welche das zuschauende Kind erstarren lassen.

⁸⁶ Fenichel: Schautrieb und Identifizierung, S. 577.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Ebd., S. 578.

⁸⁹ Ebd.

Der/die auf den/die ToteN Blickende verursacht durch die Identifizierung, die über das Ansehen des/der Toten stattfindet, selbst seine Erstarrung. Gleichzeitig hat der/die Blickende den Eindruck einer umgekehrten Beeinflussung, welche sozusagen über den Blick des/der Toten bewirkt würde.

Innerhalb des Bereichs der Wahrnehmung ist Täuschung möglich; allerdings besteht eine allgemein vorhandene Übereinkunft, aufgrund welcher derjenige/diejenige, der/die Gott ansieht, mit Blendung rechnen müsse, sowie derjenige/diejenige, der/die eineN ToteN ansieht, gleichfalls den Tod zu erwarten habe, und so fort. So werden meines Erachtens gesellschaftlich übergreifende Vereinbarungen weitergegeben, die ein Ansehen von und die damit verbundene Identifizierung mit bestimmten Personen oder auch Vorgängen verhindern (sollen). Dadurch bleibt auch die Ehrfurcht vor gewissen Personen gewahrt: Fenichel führt als Exempel Gott an; ein weiteres Beispiel wäre etwa ein Kaiser, vor dem der Blick gesenkt werden muss oder noch allgemeiner das Senken des Blickes gegenüber ausgewiesenen höhergestellten Personen. All dies bestätigt Fenichels Darlegung. Das Verbot des Ansehens und der Identifizierung kann meiner Meinung nach als gesellschaftliche Übereinkunft ausgelegt werden, die darauf abzielt, dass durch das Verhindern der Identifizierung (mit bestimmten Vorgängen sowie Personen) auch eine Weiterentwicklung im Sinne einer solchen Identifizierung abgewendet werden kann.

Der Großteil der Bevölkerung wird damit etwa vom Zugang zu bestimmten Praktiken abgehalten, die dann z. B. nur von einer kleinen Bevölkerungsschicht ausgeübt werden, deren Anblicken anderen Teilen der Bevölkerung hingegen verweigert wird. Da aber nur über das Anblicken und damit über die Identifizierung (dazu)gelernt werden kann, werden bestimmte Kenntnisse einem bestimmten Teil der Bevölkerung schlicht und einfach versagt. Fenichels Darlegung kann durchaus in diese Richtung fruchtbar gemacht werden (wenngleich meine Interpretation zugegebenermaßen eine recht weite ist).

Diese Bevölkerungsschicht entspricht, meiner Interpretation folgend, dem/der Blickenden, der/die den Eindruck hat, dass der/die Angeblickte (also die Ehrfurchtsperson) bestraft wird, wer ihn/sie anblickt und sich über das

Anblicken mit dieser Ehrfurchtsperson identifiziert. Die Täuschung besteht (unter anderem) darin, dass der/die Blickende die Strafe, die er/sie für das Anblicken einer bestimmten Person zu erwarten hat, bereits im Vorhinein antizipiert. Dadurch glaubt der/die Blickende schon bevor er/sie den Blick auf jemanden richtet an die zu erwartende Strafe und erlebt dann folglich den von dem/der Anderen auf ihn/sie (zurück-)gerichteten Blick z. B. als „versteinern“. Dabei muss der/die/oder auch das Angeblickte nicht einmal den Blick erwidern – es genügt schließlich, wenn die Vorstellung vom strafenden Blick, der auf den verbotenen Blick folgt, existiert.

Wenn wir in der Idee von der Verwandlung in Stein – schematisch gesprochen – eine Urszenenreaktion sehen, so begreifen wir jetzt, wie vielerlei in sie miteingegangen ist: [...] vor allem aber die wunscherfüllende und die strafende Identifizierung mit dem Gesehenen. Das in unserem Zusammenhange wichtigste Moment ist, daß dabei die eigene Faszination, die Starre des eigenen fressenden Blickes, die man in Selbstwahrnehmung spürt, die Körpergefühl-Grundlage der Phantasie von der Verwandlung in Stein, somit auch der phantasierte Weg der Identifizierung ist. Übrigens macht das Erlebnis der Faszination durch einen Anblick ja keineswegs nur den Blick starr, sondern auch die ⁹⁰gesamte Skelettmuskulatur (Lähmungsgefühl), insbesondere die Atmungsmuskulatur.

Im oben zitierten Abschnitt weist Fenichel abermals darauf hin, dass die Identifizierung selbst es ist, die zur Erstarrung führen kann. Fenichel betont, dass der Ausgangspunkt der Identifizierung die Wahrnehmung des eigenen Körpers und auch des eigenen Blickes ist, die beide erstarren, wenn sie durch einen Anblick gebannt sind. Hier zeigt sich wiederum die Verbindung von visueller und kinästhetischer Perzeption: Das über die Augen Wahrgenommene schlägt sich im ganzen Körper nieder.

Ähnliches lässt sich, wie Fenichel anführt, auch an der Entstehung des Über-Ich, welches „[...] nach Freud durch Introjektion entstanden [ist]“⁹¹, zeigen. Verhaltensweisen und auch moralische Vorstellungen werden durch „okulare Introjektion“ übernommen und bilden allmählich das Über-Ich, dessen Ursprung vom visuellen und kinästhetischen Erleben ausgeht.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Ebd., S. 579.

2. 3. Jean-Paul Sartre: „Der Blick“

Sartre fragt zu Beginn des Kapitels über den Blick, was es bedeutet, wenn ich⁹² von etwas, das ich sehe, aussage, dass es ein Mensch ist. Negativ formuliert ist das der Fall, wenn „[s]ein Bezug zu den anderen Gegenständen [...]“⁹³ nicht „[...] vom rein additiven Typus [...]“⁹⁴ ist und ich etwas/jemanden nicht einfach zum Verschwinden bringen kann. Es hätte kaum Auswirkungen auf die restlichen Gegenstandsbeziehungen „[...] in meinem Universum [...]“⁹⁵, wenn ich einen solchen Gegenstand entfernen würde. Nehme ich einen Menschen wahr, so geschieht das auf andere Weise. Ich merke, dass die Gegenstände, die ich wahrnehme, in einer Beziehung zu dem/der Anderen stehen, die ich in ihrer Qualität nicht erfassen kann. Ich nehme also wahr, dass sich um diesen anderen Menschen herum die Dinge organisieren: „[...] die Distanz *entfaltet sich von dem Menschen aus*, den ich sehe [zu den Dingen hin, die ihn umgeben, GM] als das synthetische Auftauchen einer einseitigen Beziehung.“⁹⁶ Das wiederum hat zur Folge, dass mir ein Teil „meines Universums“ (als einer Art abgeschlossener Welt, in welcher ich die Distanzen zu den Dingen und somit auch ihre Organisation um mich herum bestimme) entgeht.

Da der/die Andere als Bezugspunkt für das Ich sowohl männlich als auch weiblich sein kann, werde ich auch hier eine die männliche wie auch die weibliche Form umfassende Schreibweise beibehalten. Laut Glossar der deutschen Ausgabe von „Das Sein und das Nichts“ schreibt Sartre im französischen Originaltext *‘l’ autre*⁹⁷ bzw. *‘l’ Autre*⁹⁸, was übersetzt sowohl der als auch die Andere bedeuten kann. Ob Sartre sowohl eine weibliche, als auch einen männlichen „Subjekt-AndereN“ (wie auch „Objekt-AndereN“) für möglich hält, soll an diesem Punkt nicht thematisiert werden. Was meine nachfolgenden Ausführungen betrifft, so setze ich voraus, dass dies der Fall ist.

⁹² Da Sartre von der Verbindung des „Ich“ mit dem/der/den „Anderen“ schreibt, werden diese Bezeichnungen in diesem Abschnitt der Arbeit übernommen.

⁹³ Sartre: Das Sein und das Nichts, S. 459.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Ebd., S. 461.

⁹⁶ Ebd., S. 460.

⁹⁷ Ebd., S. 1116.

⁹⁸ Ebd.

Ich kann etwa „[...] einen gegenständlichen Bezug [...]“⁹⁹ des/der Andern zu den sich um ihn/sie gruppierenden Dingen „erfassen“¹⁰⁰. Ich habe allerdings keinen Zugang zu der Art dieses Bezugs, weshalb der/die Andere mir als „[...] ein Element der Desintegration [meines, GM] Universums [...]“¹⁰¹ erscheint.

Die Erscheinung des Andern in der Welt entspricht also einem erstarrten Entgleiten des ganzen Universums, einer Dezentrierung der Welt, die die Zentrierung, die ich in derselben Zeit herstelle, unterminiert.
Aber der *Andere* ist auch Gegenstand *für mich*.¹⁰²

Als erstarrt und als mir entgleitend erscheint dieses Universum deshalb, weil ich nicht (mehr) darauf einwirken kann. Die Welt, die ich zuvor unter Kontrolle zu haben schien, ordnet sich, zumindest teilweise, um den/die Andere an und entgeht mir so. Andererseits geht diese „Dezentrierung“, die von dem/der Anderen ausgeht, zugleich mit einer „Zentrierung“ einher, die um mich herum stattfindet, weil ich die Distanzen zu den Gegenständen von meinem Gesichtspunkt ausgehend bestimme.

In gewisser Weise handelt es sich hier um ein Oszillieren zwischen Selbst- und Fremdbestimmung. Auf der einen Seite kann ich „[d]as Universum, das Abfließen und das Abflußloch [als, GM] zurückgewonnen, wiedererfaßt und zum Gegenstand erstarrt [...]“¹⁰³ erfassen. Betrachte ich das, was ich sehe, also als erstarrt und ist es mir möglich, den ganzen Vorgang meines „Erfassens“ der „Desintegration“ durch den/die AndereN wieder zum Gegenstand werden zu lassen, so ist es wieder unter meiner Kontrolle. Das „Abfließen“ meines Universums ist dadurch in gewisser Weise angehalten und fällt wieder in meinen Machtbereich: „[...] die Desintegration meines Universums [ist] in den Grenzen dieses Universums selbst enthalten [...]“¹⁰⁴.

Zusammenfassend und in einer an dieser Stelle vorgehenden Interpretation der Ausführungen Sartres heißt das meines Erachtens, dass sich etwas, so lange es unter meinem Blick erstarrt ist, unter meiner Kontrolle befindet. Das ist der Fall, wenn ich etwas vergegenständliche. Sobald der/die Andere sich allerdings

⁹⁹ Ebd., S. 461.

¹⁰⁰ Im Text wird zwischen „erfassen“ und „erkennen“ unterschieden, wobei dem „Erkennen“ eine Art Festmachen als Objekt gleichkommt.

¹⁰¹ Sartre: *Das Sein und das Nichts*, S. 461.

¹⁰² Ebd., S. 462.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Ebd.

bewegt und ich „erfasse“, dass er/sie selbst Distanzen zu den Dingen um sich schafft, dass er/sie quasi zurückblickt, erfolgt die „Desintegration“.

Der/Die Andere ist bis zu einem bestimmten Grad „[...] auch Gegenstand *für mich* [...]“¹⁰⁵, während ich ebenso Gegenstand für ihn bin. Hier besteht ein wechselseitiges Verhältnis in Form einer Verbindung, die sich von den ausschließlich gegenständlichen Beziehungen unterscheidet:

[...] Wenn der Objekt-Andere in Verbindung mit der Welt als der Gegenstand definiert ist, der das *sieht*, was ich sehe, muß meine fundamentale Verbindung mit dem Subjekt-Andern auf meine permanente Möglichkeit zurückgeführt werden können, durch Andere *gesehen zu werden*.¹⁰⁶

Laut Sartre ist die Beziehung zu dem/der Anderen vor allem dadurch gekennzeichnet, dass sie eine „fundamentale Verbindung“ ist und somit fortwährend vorhanden ist. Diese grundlegende Beziehung zu dem/der Anderen ist dadurch gekennzeichnet, dass der/die Andere in Bezug auf mich sowohl „Subjekt-AndereR“, als auch „Objekt-AndereR“ ist. Diese Beziehung besteht von mir zu dem/der Anderen hin (dann ist er/sie für mich „Objekt-AndereR“) wie auch von dem/der Anderen zu mir hin (dann ist er/sie für mich „Subjekt-AndereR“). Somit ist diese Verbindung immer eine wechselseitige. Sartres Ausführungen folgend liegt dieser Beziehung zu dem/der Anderen die Erfahrung zugrunde, dass „[...] die permanente Möglichkeit [besteht, GM], durch Andere *gesehen zu werden*.“¹⁰⁷ Grundsätzlich wird meine Beziehung zu dem/der Anderen also dadurch bestimmt, dass ich ständig von ihm/ihr gesehen bzw. beobachtet werden könnte, während ebendiese ununterbrochene Möglichkeit, „gesehen zu werden“, in meiner Beziehung zu Dingen nicht vorhanden ist.

Das „Vom-Andern-gesehen-werden“ ist die *Wahrheit* des „Den-Andern-sehens“. Demnach kann der Begriff des Anders in keinem Fall ein isoliertes und weltjenseitiges Bewußtsein meinen, das ich nicht einmal denken kann; der Mensch wird durch Bezug zur Welt und durch Bezug zu mir selbst definiert; [...] er ist das Subjekt, das sich mir in dieser Flucht vor mir selbst zur Objektivation hin entdeckt.

[...]

[I]n jedem Augenblick *sieht mich der Andere an* [...].¹⁰⁸

Sobald ich einen anderen Menschen sehe, bin ich also zeitgleich damit konfrontiert, dass dieser Mensch auch mich sieht oder zumindest sehen könnte.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Ebd., S. 463.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Ebd., S. 464-465.

In diesem Zusammenhang ist gerade dem Konjunktiv besondere Aufmerksamkeit zu zollen, da er bedeutet, dass das „Gesehen-Werden“ jederzeit gegenwärtig ist. Einen anderen Menschen anzublicken schließt jedenfalls die Möglichkeit des Zurückblickens dieses Menschen mit ein. Das wiederum verursacht einen Bezug von mir zu mir selbst, der mir aufzeigt, dass ich von Anderen anders gesehen werde, als ich selbst mich sehe. Ich erfasse, dass auch der/die Andere ein „Subjekt“ ist, was mich hinsichtlich der Kontrolle „meines Universums“ in gewisser Weise bedroht.

Jeder auf mich gerichtete Blick manifestiert sich in Verbindung mit dem Erscheinen einer sinnlichen Gestalt in unserem Wahrnehmungsfeld, aber im Gegensatz zu dem, was man glauben könnte, ist er an keine bestimmte Gestalt gebunden. Was *am häufigsten* einen Blick manifestiert, ist sicher das Sichrichten zweier Augäpfel auf mich.¹⁰⁹

Wenn ich also einen Blick als „[...] auf mich gerichtet[...]“¹¹⁰ wahrnehme, dann erlebe ich diesen Blick zumeist in einer sinnlichen Form. Das bedeutet, wie Sartre ausführt, keineswegs, dass diese mir den Blick vermittelnde „Manifestation“ des Blicks über die Augen erfolgt. Der „wahrscheinlich“¹¹¹ in einem bestimmten Gegenstand sich offenbarende Blick kann ebenso über ein Knacken im Gebälk oder einen mich streifenden Luftzug für mich hervortreten. Die Gegenstände, in denen sich der Blick „manifestiert“, „[...] sind ja nicht der Blick: sie repräsentieren nur das *Auge*, denn das Auge wird zunächst nicht als Sinnesorgan des Sehens erfaßt, sondern als Träger des Blicks.“¹¹² Wer oder was also „Träger des Blicks“ ist, tritt in den Hintergrund; von Bedeutung ist vielmehr die Gerichtetheit des Blicks, die ich spüre. Sartre verweist darauf, dass ebendiese „Manifestation“ des Blicks in dem Moment verschwindet, indem ich den Blick auf mir ruhen fühle. Das „Erfassen“ des Blicks führt zur „[...] Zerstörung der Augen, die ‚mich ansehen‘ [...]“¹¹³. Sobald ich also einen Blick, der mir gilt, wahrnehme, verschiebt sich mein Fokus weg von dem, was ich sehe und hin zu der Tatsache, dass ich gesehen werde.

[W]ir können nicht die Welt wahrnehmen und gleichzeitig einen auf uns fixierten Blick erfassen; es muß entweder das eine oder das andere sein. Wahrnehmen ist nämlich *anblicken*, und einen Blick erfassen ist nicht ein Blick-Objekt in der Welt erfassen (außer, wenn dieser Blick nicht auf uns gerichtet ist), sondern Bewußtsein davon erlangen, *angeblickt zu werden*. Der Blick, den die *Augen* manifestieren, von

¹⁰⁹ Ebd., S. 465.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Ebd., S. 466.

¹¹³ Ebd.

welcher Art sie auch sein mögen, ist reiner Verweis auf mich selbst. [...] So ist der Blick zunächst ein Mittelglied, das von mir auf mich selbst verweist.¹¹⁴

Die Wahrnehmung verändert sich in dem Moment, in dem ich angeblickt werde und dieses „Angeblickt-Werden“ auch erfasse. Wenn ein Blick auf eineN AngeblickteN „fixiert“ ist, so macht dieser Blick den/die AngeblickteN in gewisser Weise unbeweglich. Ich halte es für möglich, hier von einem „Erstarren“ des/der Angeblickten zu schreiben, da das Wahrnehmen des Blicks des/der Anderen bedeutet, dass ich nur noch diesen Blick „erfasse“, während die restliche Welt in meiner Wahrnehmung zurücktritt.

Wenn Sartre meint, dass „[...] wahrnehmen [...] *anblicken* [ist]“¹¹⁵, schreibt er die Eigenschaft des Sich-Richtens auf etwas im Grunde auch anderen Sinnesorganen als dem Auge zu; Sartre definiert Wahrnehmen als das Wahrnehmen von etwas Bestimmtem.

Sobald ich angeblickt werde und mir dieses „Angeblickt-Werden“ bewusst wird, „erfasse“ ich, dass ich von Anderen und somit von Außen wahrgenommen werde. Der Blick des/der Anderen bringt mir zu Bewusstsein, dass „[...] ich [...] ein Außen [habe]“¹¹⁶ und macht mich darauf aufmerksam, dass der/die Andere existiert und mich anblickt/anblicken kann – genauso, wie ich den/die AndereN anblicke. Wenn ich mich über die Augen oder einen anderen Träger des Blicks „fixiert“ fühle, werde ich auf mich selbst verwiesen. Dieser Verweis auf mich selbst ist nur vor dem Hintergrund der von Sartre vorausgesetzten „fundamentalen Verbindung“ zu dem/der Anderen möglich und geschieht über den Blick des/der Anderen. Sartre merkt an, dass „[...] ich weder auf den Andern als Objekt noch auf mein *Ego* als Objekt für mich selbst [abziele] [...]; denn es [das *Ego*, GM] ist von mir durch ein Nichts getrennt, das ich nicht ausfüllen kann, weil ich es erfasse, *insofern es nicht für mich ist* und grundsätzlich für den *andern* existiert [...]“¹¹⁷. Der Blick des/der Anderen zeigt mir also auf, dass ein Teil von mir immer schon für den/die AndereN existiert. Obwohl dieser Teil zu mir gehört und ich ihn auch als solchen akzeptiere, kann ich ihn bloß „erfassen“ (nicht aber „erkennen“), weil ich diesen Teil meiner selbst nie ganz erreichen kann. Sartre verwendet den

¹¹⁴ Ebd., S. 467.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Ebd., S. 474.

¹¹⁷ Ebd., S. 470.

Ausdruck „erfassen“ im Sinne von erfahren oder wahrnehmen, während „erkennen“ nur möglich ist, wenn etwas oder jemand von außen betrachtet und beurteilt wird. Deshalb ist es mir auch nicht möglich, den Blick des/der Anderen zu „erkennen“, wenn dieser Blick auf mich gerichtet ist. Ich kann diesen Blick des/der Anderen nur „erfassen“; ich kann höchstens „erkennen“, wenn ein Blick auf jemand anderen gerichtet ist, da dann der/die Andere in gewisser Weise Blick-Objekt für mich würde.¹¹⁸

Und dennoch *bin* ich es, ich weise es nicht zurück wie ein fremdes Bild, sondern es ist mir gegenwärtig wie ein Ich, das ich *bin*, ohne es zu *erkennen*, denn in der Scham (in anderen Fällen im Hochmut) entdecke ich es; die Scham oder der Stolz enthüllen mir den Blick des Andern und mich selbst am Ziel dieses Blicks, sie lassen mich die Situation eines Erblickten *erleben*, nicht *erkennen*. Die Scham aber ist [...] Scham über *sich*, sie ist *Anerkennung* dessen, daß ich wirklich dieses Objekt *bin*, das der Andere anblickt und beurteilt. Ich kann mich nur meiner Freiheit schämen, insofern sie mir entgeht und *gegebenes* Objekt wird. / [...]
Ich bin, jenseits aller Erkenntnis, die ich haben kann, dieses Ich, das ein anderer erkennt.¹¹⁹

Sartre führt als Beispiele für das Bemerkens des Blicks des/der Anderen die Scham und den Stolz an. Die Scham ergibt sich aus dem Umstand, dass der/die Andere den Blick auf mich richtet und ich für den/die AndereN als Objekt dieses Blicks hervortrete. Doch es ist die über den Blick des/der Anderen ausgelöste „Situation eines Erblickten“¹²⁰, die den/die AngeblickteN wieder zu sich selbst zurückführt. Die Scham entsteht erst über die „Anerkennung“ dieses Objektstatus für den/die AndereN, darüber, dass der/die Angeblickte „erfasst“, dass er/sie von dem/der Anderen definiert und „beurteilt“ wird. Nicht zuletzt ist die Scham nicht nur Zeichen dafür, dass der/die Angeblickte dieses Urteil „erfasst“, sondern sie zeigt auf, dass der/die Angeblickte den Befund des/der Anderen annimmt. Scham kann nur derjenige/diejenige empfinden, dem/der die eigene Freiheit „[...] entgeht und *gegebenes* Objekt wird.“¹²¹ Scham ergibt sich daraus, dass der/die Andere meine Freiheit begrenzt und ich diese Vergegenständlichung meiner Freiheit, die mir gerade durch ihr „Erstarren“ unter dem Blick des/der Anderen „entgeht“, akzeptiere. Sartre konstatiert: „[D]er Andere ist nicht *das Objekt* der Scham: meine Handlung oder meine

¹¹⁸ Vgl. Ebd., S. 467.

¹¹⁹ Ebd., S. 471.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Ebd.

Situation in der Welt sind ihre Objekte.“¹²² Der/die Angeblickte fühlt den Blick des/der Anderen und die damit verbundene Wertung; zugleich wird der/die Angeblickte auf sich selbst und auf die Möglichkeit, dass der/die Andere die eigenen Handlungen sieht und beurteilt, zurückverwiesen. Der/die Angeblickte wird durch den Blick des/der Anderen also damit konfrontiert, dass seine/ihre eigenen Handlungen von Anderen gesehen und beurteilt werden. Dazu, wie diese Handlungen von Anderen wahrgenommen werden, hat der/die Angeblickte keinen Zugang. Der Blick des/der Anderen aber zeigt dem/der Angeblickten auf, dass er/sie gesehen wird. Sartre führt als Beispiel für das Erfassen des Erblickt-Werdens weiters an, dass jedeR, der/die öffentlich auftreten muss, sich dieser Beobachtung durch Andere äußerst bewusst ist und „[...] die Gesamtheit der Handlungen [...] *in Anwesenheit* des Blicks [ausführt, GM], mehr noch, [er/sie, GM] versuch[t], ein Sein und eine Gesamtheit von Objekten *für* diesen Blick zu konstituieren.“¹²³ Wenn man/frau an einen öffentlichen Auftritt oder eine Theaterszenerie denkt, so ist leicht nachvollziehbar, dass der/die SchauspielerIn eine bestimmte Rolle spielt und diese bewusst innerhalb des vorgegebenen Rahmens entwirft, den der auf ihn/sie gerichtete Blick erzeugt. Das Angeblickt-Werden durch den/die AndereN bestimmt also die Rolle, die der/die Angeblickte spielt, mit und begrenzt somit auch den Handlungsspielraum des/der Angeblickten. Da die Verbindung zum/zur Anderen „fundamental“ besteht, muss davon ausgegangen werden, dass die Möglichkeit des Angeblickt-Werdens ständig gegeben ist. Wenn der/die SchauspielerIn etwa auf einer Bühne steht und sich entschließt, ins Publikum zu blicken, tauchen mehrere Menschen vor seinem/ihrem Auge auf:

Die pränumerische Realität der Anderen hat sich durch Selbstobjektivierung aufgelöst und pluralisiert. Aber auch der Blick ist verschwunden. [...] Fortwährend, wo ich auch sein mag, erblickt *man* mich. *Man* wird nie als Objekt erfaßt, es löst sich augenblicklich auf.¹²⁴

Solange also z. B. einE SchauspielerIn auf seinen/ihren Text konzentriert ist, ist er/sie des auf ihn/sie gerichteten Blicks zwar ständig gewahr; es ist ihm/ihr aber nicht möglich, den Blick „[...] zahlenmäßig [...]“¹²⁵ zu erfassen. Daher

¹²² Ebd., S. 490.

¹²³ Ebd., S. 504.

¹²⁴ Ebd., S. 505.

¹²⁵ Ebd., S. 504.

schreibt Sartre von einer „[...] pränumerische[n] Realität der Anderen [...]“¹²⁶, die sich, sobald der/die Angeblickte in das ihn/sie anblickende Publikum blickt, verflüchtigt. Sobald der/die SchauspielerIn die Menschengenossen um ihn/sie herum wahrnimmt, erlischt deren Blick. Die „pränumerische Realität der Anderen“ bezeichnet Sartre als „man“. Und „man“ erblickt mich überall, bis ich den Blick auf dieses „Man“ richte und es, ebenso wie der Blick, den ich gespürt habe, verschwindet.

Hinsichtlich dessen, was der/die Andere mit seinem/ihrer Blick auslöst, schreibt Sartre:

[D]ie Freiheit des Andern wird mir über die beunruhigende Unbestimmtheit des Seins enthüllt, das ich für ihn bin. So ist dieses Sein nicht mein Mögliches, es geht nicht immer um es innerhalb meiner Freiheit: es ist im Gegenteil die Grenze meiner Freiheit, ihre ‚verdeckte Seite‘, so wie man von der ‚verdeckten Seite der Spielkarten‘ spricht, es ist mir als eine Last aufgebürdet, die ich trage, ohne mich jemals nach ihr umdrehen zu können, um sie zu erkennen [...].¹²⁷

Über den Blick des/der Anderen wird dem/der Angeblickten die Grenze seiner/ihrer Freiheit und damit auch die Einschränkung seiner/ihrer Möglichkeiten durch die Freiheit des/der Anderen aufgezeigt. Der/die Andere „erkennt“ über den Blick die für den/die AngeblickteN „[...] ‚verdeckte Seite‘ [...]“¹²⁸, wie Sartre schreibt. Diese Seite ist für den/die AngeblickteN immer verdeckt, er/sie wird sie nie erreichen können, eben weil es die Rückseite ist, die der/die Angeblickte selbst nicht sieht. Der/die Andere jedoch sieht diese Rückseite und das führt zu „[...] eine[r] subtile[n] Entfremdung aller meiner Möglichkeiten [...]“¹²⁹, sobald dieser Blick des/der Anderen von mir wahrgenommen wird. Ich „erfasse“ durch den Blick des/der Anderen also, dass meine Möglichkeiten sowie meine Freiheit nur bis an den Punkt reichen, an dem sie der/die Andere beschränkt. Der/die Andere setzt mir über seinen/ihrer Blick Grenzen und zwar dadurch, dass er meine andere Seite sieht und beurteilt. Das erscheint mir als „Entfremdung“¹³⁰, weil ich bemerke, dass nicht nur ich es bin, der/die über meine Möglichkeiten bestimmt und vor allem weil nicht nur ich es bin, der/die sich selbst prägt, dass ich einen Teil meiner selbst nie erkennen werde können.

¹²⁶ Ebd., S. 505.

¹²⁷ Ebd., S. 472.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Ebd., S. 477.

¹³⁰ Ebd., S. 474.

Vor allem ist mein eigener *Blick* oder meine eigene distanzlose Verbindung zu diesen Leuten eben dadurch seiner Transzendenz beraubt, daß er *angeblickter-Blick* ist. Denn die Leute, die ich *sehe*, lasse ich zu Gegenständen erstarren, ich bin ihnen gegenüber wie Andere mir gegenüber; indem ich sie anblicke, ermesse ich meine Macht. Aber wenn ein Anderer sie und mich sieht, verliert mein Blick seine Kraft: er kann diese Leute nicht in Gegenstände *für den Andern* verwandeln, denn sie sind schon Gegenstände seines Blicks.¹³¹

Im Blick drückt sich meine Freiheit und auch meine Macht aus: „[D]ie Leute, die ich *sehe*, lasse ich zu Gegenständen erstarren [...]“¹³². Sartre erläutert den Blick als Demonstration der eigenen Freiheit und zugleich als Mittel zur Beurteilung und Festlegung eines/einer Anderen. Ich kann über meinen Blick Andere „erstarren“ lassen, indem ich ihnen aufzeige, dass ihre Möglichkeiten auch durch meinen Blick begrenzt sind. Doch sobald mein Blick „angeblickter-Blick“ ist, ist es ihm nicht mehr möglich, sich einseitig auf den/die AndereN hin zu überschreiten. Wenn meinem Blick der Blick des/der Anderen entgegentritt, so wird er in dem Sinne gebrochen, in dem er sein Vermögen, den/die Andere auf etwas Bestimmtes festzusetzen, einbüßt. Zugleich schwindet auch mein Einfluss auf andere Gegenstände oder Menschen in meinem „Universum“: denn wenn der/die Andere diese mit seinem/ihrer Blick sieht, so sind sie bereits durch ihn/sie festgelegt. So ist jederzeit eine Wechselseitigkeit des Blickes möglich: „Die Objektivierung des Andern ist [...] eine Verteidigung meines Seins, das mich gerade von meinem Sein für Andere befreit, indem es dem Andern ein Sein für mich verleiht.“¹³³ Der/die Andere wird von mir also nur objektiviert, weil ich es nicht ertragen kann, selbst bis zu einem gewissen Grad Objekt zu sein. Ich kann den/die AndereN nicht zum Objekt machen, insofern er/sie durch seinen/ihren Blick anwesend ist: „Im Phänomen des Blicks ist der Andere grundsätzlich das, was nicht Objekt sein kann.“¹³⁴ Gerade dieser Sachverhalt, in dem sich zeigt, dass der/die Andere, insofern er/sie über seinen Blick bei mir anwesend ist, niemals Objekt für mich sein kann (wobei im Gegenteil ich von dem/der Anderen als Objekt gesetzt werde), löst bei mir Furcht¹³⁵ (oder Scham) aus. Und da die Möglichkeit dessen, dass der/die Andere mich anblickt, fortwährend gegeben ist, versuche ich mich selbst zu behaupten, indem ich mich über diese

¹³¹ Ebd., S. 479.

¹³² Ebd.

¹³³ Ebd., S. 483.

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Vgl. ebd., S. 494.

Bedrohung durch den Versuch der Objektivierung des/der Anderen hinwegtäusche.

Sartre wirft die Frage auf, wie es möglich ist, sich „erblickt“ zu fühlen, wenn man/frau etwa ein Geräusch vernimmt, um kurz darauf zu merken, dass man/frau sich getäuscht hat und es z. B. nur der Wind, nicht aber eine konkrete „menschliche-Realität“¹³⁶ war, die eineN angeblickt hat. Das Gefühl, angeblickt zu werden, verschwindet durch das Bemerkens dieser (in gewisser Weise vermeintlichen) Irreführung allerdings nicht. Vermeintlich ist sie eben deshalb, weil der Blick ja „anwesend“ bleibt, selbst wenn konkrete „[...] Augen des Andern [...]“¹³⁷ „abwesend“ sind. Die „Manifestation“, die in Augen oder anderen sinnlichen Erscheinungen stattfindet, ruft laut Sartre häufig das „Erfassen“ des „Erblickt-Werdens“ hervor, was aber nicht zwingend notwendig ist:

Kurz, gewiß ist, daß *ich erblickt werde*; nur wahrscheinlich ist, daß der Blick an diese oder jene innerweltliche Anwesenheit gebunden ist. Das kann uns freilich nicht überraschen, denn wie wir gesehen haben, sind es nie *Augen*, die uns anblicken: es ist der Andere als Subjekt.¹³⁸

In den Augen oder anderen sinnlichen Erscheinungen manifestiert sich laut Sartre der Blick des/der Anderen. Sobald der/die Angeblickte aber selbst seinen/ihren Blick auf diese Augen richtet, verschwindet der Blick des/der Anderen. Auch dieser Umstand deutet darauf hin, dass die Anwesenheit des Blicks (und damit des/der Subjekt-Anderen) bei mir nicht zwangsläufig „[...] an diese oder jene innerweltliche Anwesenheit gebunden ist.“¹³⁹ Natürlich ist der Blick an eine Anwesenheit, nämlich an die Anwesenheit des/der Subjekt-Anderen gebunden; doch diese Anwesenheit des/der Subjekt-Anderen muss sich nicht über konkrete Augen zeigen, um anwesend zu sein. Wenn also eine konkrete „menschliche-Realität“ abwesend ist, so ist sie in dieser Abwesenheit dennoch anwesend, da nur abwesend sein kann, wer einmal anwesend war. Sartre legt die Abwesenheit als „[...] eine der besonderen Konkretisierungen dieser Anwesenheit [...]“¹⁴⁰ fest, wobei festzuhalten ist, dass Sartre als Voraussetzung für die Abwesenheit die „konkrete[...] Existenz“¹⁴¹ einer

¹³⁶ Ebd., S. 498.

¹³⁷ Ebd., S. 497.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Ebd., S. 499.

¹⁴¹ Ebd., S. 500.

„menschlichen-Realität“ voraussetzt. Tote können laut Sartre nicht „abwesend“ sein¹⁴², was sich auch dadurch erklärt, dass nur Subjekte abwesend sein können. Die Toten aber „[...] sind ständig Objekte, ohne jemals Subjekte zu werden – denn Sterben heißt [...] jede Möglichkeit verlieren, sich einem Andern als Subjekt zu enthüllen.“¹⁴³ Die Voraussetzung für Abwesenheit ist also der „Subjektstatus“; und ebendieser kann nur bei einer lebenden „menschlichen-Realität“ bestehen:

Kurz, in bezug auf jeden lebenden Menschen ist jede menschliche-Realität auf dem Hintergrund ursprünglicher Anwesenheit anwesend oder abwesend. Und diese ursprüngliche Anwesenheit kann nur als Erblickt-sein oder Erblickend-sein Sinn haben, das heißt je nachdem, ob der andere für mich Objekt ist oder ich selbst Objekt-für-den-Andern bin. Das Für-Andere-sein ist ein ständiges Faktum meiner menschlichen Realität [...].¹⁴⁴

Diese „ursprüngliche Anwesenheit“ bestimmt meine „fundamentale Beziehung“ zu dem/der Anderen. Das „Für-Andere-sein“ ist, solange ich lebe, ein fortwährend anwesender Teil meines Seins, welcher mir selbst nie ganz zugänglich ist. In dieser Struktur schwingt eine ständige Wechselseitigkeit mit, die sich fortwährend entweder im „Erblickt-sein“ oder im „Erblickend-sein“ ausdrückt. Da der/die Andere mich jederzeit anblicken könnte, bin ich in meinem „Subjektstatus“ (selbst wenn ich den Blick auf jemanden richte) niemals vollkommen sicher. Sartre beschreibt diese andauernd gespürte Drohung so: „Aber obwohl ich mich für den Augenblick von ihm [dem Andern, GM] befreie, ihm entgehe, bleibt um ihn herum die permanente Möglichkeit, daß er zum andern *sich macht*.“¹⁴⁵ Ich kann mich des/der Anderen also kurzfristig entledigen, indem ich ihn/sie „erblicke“; dies gelingt allerdings nur für einen Augenblick, da ich die Möglichkeit, dass der/die Andere mich anblickt, ja ständig spüre. Ich kann dem Blick des/der Anderen (und mit ihm seiner/ihrer Anwesenheit – die sich ja zusätzlich auch in seiner/ihrer Abwesenheit zeigt) folglich niemals entgehen.

„Kein Bewußtsein, auch nicht das Gottes, kann ‚die Rückseite‘ sehen, das heißt, die Totalität als solche erfassen. / [...]

Also ist gegenüber der Totalität kein Gesichtspunkt denkbar: die Totalität hat kein ‚Außen‘, und die Frage nach dem Sinn ihrer ‚Rückseite‘ ist bar jeder Bedeutung.“¹⁴⁶

¹⁴² Vgl. ebd.

¹⁴³ Ebd., S. 530.

¹⁴⁴ Ebd., S. 501.

¹⁴⁵ Ebd., S. 529.

¹⁴⁶ Ebd., S. 537-538.

„[G]egenüber der Totalität *einen Gesichtspunkt einzunehmen* das heißt, sie von außen zu betrachten [...]“¹⁴⁷, ist schlicht unmöglich, weil jede „menschliche-Realität“ immer nur in Relation zu Anderen gewisse Dinge und Menschen sieht. JedeR kann sogar sich selbst nur bis zu einem bestimmten Grad „erkennen“, weil ein Teil (des Ich) immer für den/die AndereN, nicht aber für mich existiert. So ist es nicht möglich, dass irgendein Bewusstsein die Totalität erfasst, da diese auch niemals von außen betrachtet werden kann und somit in kein Blickfeld geraten kann.

Da ich meine Möglichkeiten *bin*, ist die Ordnung der Utensilien in der Welt das in das An-sich projizierte Bild meiner Möglichkeiten, das heißt dessen, was ich bin. Aber dieses weltmäßige Bild kann ich nie entziffern, ich passe mich ihm im Handeln und durch es an. Insofern der Andere Subjekt ist, findet er sich gleichfalls *in sein Bild engagiert*.¹⁴⁸

Dieses „[...] in das An-sich projizierte Bild meiner Möglichkeiten [...]“¹⁴⁹ „erfasse“ ich insofern, als es durch den Blick des/der Anderen geprägt ist und für mich überhaupt erst zum Vorschein kommt. Ich „erkenne“ dieses Bild nicht, da es meine Möglichkeiten und somit das, „[...] was ich bin [...]“¹⁵⁰ über den/die AndereN zu einem „An-sich“ erstarren lässt. Ich kann dieses Bild also nur als über den Blick des/der Anderen vermitteltes erfassen, aber „[...] nie entziffern [...]“¹⁵¹. Dennoch bin ich in meinem Handeln (und in meinen Möglichkeiten) durch dieses Bild beeinflusst, weil es ein Teil von mir ist, der für den/die AndereN ist und der ich somit bin.
Der Blick des/der Anderen ist immer anwesend.

¹⁴⁷ Ebd., S. 537.

¹⁴⁸ Ebd., S. 522.

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Ebd.

3. Zusammenschau der vorangestellten theoretischen Ansätze

Auf den folgenden Seiten sollen die in den vorhergehenden Kapiteln erläuterten Positionen zueinander in Bezug gesetzt werden. Dadurch möchte ich einerseits eine kurze Zusammenfassung der von mir verwendeten Theorieansätze bieten. Andererseits hat dieser Überblick die Hinführung zu der folgenden Textanalyse zum Ziel; er soll jene Elemente der vorhergehenden Ausführungen hervorheben, die von mir im Besonderen zur Auslegung der Texte Canettis herangezogen werden.

3. 1. Wechselseitigkeit

Bei Simmel wird der Blickwechsel zweier Menschen, das wechselseitige „Sichanblicken“¹⁵², als konkret und sinnlich verstanden. Bedeutend ist, dass ein solcher Blickwechsel zwischen zwei Individuen stattfindet. Seine sinnliche Erfahrung ist durch Unmittelbarkeit geprägt, über welche „[...] die vollkommenste Gegenseitigkeit im ganzen Bereich menschlicher Beziehungen [...]“¹⁵³ möglich wird. Zugleich besteht in diesem Augenblick jedoch eine erhöhte Verletzlichkeit, welche in der Preisgabe der eigenen Individualität besteht. So haben in einer solchen Situation beide Blickenden die Möglichkeit, einander zu „erkennen“¹⁵⁴. Über den direkten Blickkontakt zweier Individuen nehmen sich diese gegenseitig als Menschen wahr. Eine gewisse Schranke der Distanz fällt und macht in diesem Moment die Verdinglichung des/der Anderen unmöglich.

Fenichel beschreibt ebenfalls eine Wechselwirkung, welche dem Auge als Sinnesorgan eigen ist: es ist „[...] nicht nur aktiv-sadistisch [...], sondern auch passiv-rezeptiv [...]“¹⁵⁵. Dieser Umstand hat zur Folge, dass der/die Anblickende zugleich den/die AngeblickteN bannen und von diesem/dieser gebannt werden kann. Diese Wechselseitigkeit thematisiert auch Jürgen Manthey, wenn er schreibt: „Die Eindringlichkeit des Blicks in Beziehung auf das Wesen des Anderen ist natürlich die Replik auf die durchdringenden

¹⁵² Simmel: Soziologie der Sinne, S. 280.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Ebd., S. 281.

¹⁵⁵ Fenichel: Schautrieb und Identifizierung, S. 562.

Blicke, die man vorher von diesem empfangen zu haben meint.“¹⁵⁶ Manthey hebt an dieser Stelle auch die Macht des vorgestellten Blicks der Anderen hervor.

Bei Sartre steht der Blick ebenso in einem Oszillieren zwischen Selbst- und Fremdbestimmung. Über dieses Verhältnis des Ich zu dem/der Anderen bei Sartre schreibt Günter Seidler, dass es „[...] der Blick des Anderen [ist], der das Subjekt als raum-zeitliches Objekt der Welt konstituiert [...]“.¹⁵⁷

Sartre schreibt: „Das ‚Vom-Andern-gesehen-werden‘ ist die *Wahrheit* des ‚Den-Andern-sehens‘.“¹⁵⁸ Ebendies betont die „[...] fundamentale Verbindung mit dem Subjekt-Andern [...]“¹⁵⁹, welche fortwährend vorhanden ist. Im Blick offenbart sich mir der/die Andere immer als Subjekt-AndereR. Sobald mein Blick „*angeblickter-Blick*“¹⁶⁰ ist, verliert er seine Macht den Anderen gegenüber. Folglich täusche ich mich, wenn ich versuche, den/die AndereN über meinen Blick zu objektivieren. Manthey bemerkt zu Sartres Blicktheorie, dass sich „[i]m Feld des Sehens [...] denn auch die eigentliche Wirklichkeit des Subjekts [etabliert], das ständig die Wünsche, die Erwartungen des Anderen einbezieht [...]“.¹⁶¹ Aufgrund der ständig vorhandenen Wechselseitigkeit ist mein „Subjektstatus“ nach Sartre immer vorhanden und zugleich brüchig.

3. 2. Täuschung

Fenichel thematisiert die Möglichkeit einer Täuschung im Bereich des Sehens. Diese Täuschung wird durch die Verschiebung der Aktivität von dem/der Blickenden auf den/die Angeblickte bewirkt. Laut Fenichel ist es möglich, „[...] daß der Sadismus der Augen [...] von dem Schauenden auf den Angeschauten verschoben ist.“¹⁶² Der/die Schauende glaubt in dem Fall, dass er/sie angeblickt wird, während er/sie es ist, der/die jemanden anblickt und sich

¹⁵⁶ Jürgen Manthey: Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistorische Studie über das Sehen in Literatur und Philosophie. München; Wien: Carl Hanser Verlag 1983, S. 62.

¹⁵⁷ Günter H. Seidler: Der Blick des Anderen. Eine Analyse der Scham. Mit einem Geleitwort von Léon Wurmser. Stuttgart: Verlag Internationale Psychoanalyse 1995, S. 53.

¹⁵⁸ Sartre: Das Sein und das Nichts, S. 464.

¹⁵⁹ Ebd., S. 463.

¹⁶⁰ Ebd., S. 479.

¹⁶¹ Manthey: Wenn Blicke zeugen könnten, S. 113-114.

¹⁶² Fenichel: Schautrieb und Identifizierung, S. 578.

mit ihm/ihr identifiziert. Dadurch entsteht die Vorstellung, der/die Andere blicke eineN an. Und ebendiese Vorstellung führt dann zur Erstarrung, wenn der/die Angeblickte eine starre Haltung einnimmt.

Nach meiner weiterführenden Interpretation von Fenichels Darlegung besteht Täuschung außerdem in der Antizipation des strafenden Blicks des/der Anderen. Der/die Blickende fürchtet demnach die Bestrafung durch den Blick des/der Angeblickten, weil das Verbot, sich mit diesem über das Anblicken zu identifizieren, im Raum schwebt. Dadurch wird der/die Blickende in seinem Anblicken behindert, mindestens jedoch eingeschränkt. Somit wird ihm/ihr der Zugang zu bestimmten Praktiken verwehrt. Die Furcht vor dem Blick des/der Angeblickten führt in diesem Fall also zu einer Verschiebung: der/die Blickende hat den Eindruck, er/sie werde von dem/der Angeblickten fortwährend fixiert. Durch das Hervorrufen einer solchen Furcht soll die Identifizierung mit bestimmten Personen und ihren Verhaltensweisen verhindert werden. Die Täuschung besteht darin, dass der/die (eigentlich) Blickende über seine/ihre Vorstellung vom Blick des/der Anderen vom Blicken abgehalten oder in diesem begrenzt wird.

Simmel weist ebenfalls auf das Täuschungspotential des Sehsinns hin, indem er die starke Wirkung des ersten Anblicks einer Person hervorhebt, der sich in Folge schwer widerlegen lässt. Über den ersten Blick auf das Gesicht eines Menschen wird dieser „[...] schon aus seinem Anblick, nicht erst aus seinem Handeln verstanden [...]“. ¹⁶³

3. 3. Blick / Anblicken

Der Blick ist für Sartre von seiner konkreten sinnlichen Manifestation ablösbar. Das bedeutet, dass ein Blick zwar sinnlich – etwa über Augen – repräsentiert wird. Die Wirkung eines Blicks entfaltet sich allerdings, wenn ebendiese Repräsentation verschwindet und sich der Fokus des/der Angeblickten auf das „Angeblickt-Werden“ verschiebt. In diesem Moment wird der Blick des/der Anderen mächtiger als der eigene Blick. Dadurch wird bei Sartre die Gerichtetheit des Blicks betont: der fixierende Blick erzeugt einen Rahmen, innerhalb dessen jedeR Angeblickte eine bestimmte Rolle spielt. Auch bei

¹⁶³ Simmel: Soziologie der Sinne, S. 281.

Fenichel ist der Blick des Hypnotiseurs, den er als Beispiel anführt, auf jemand Bestimmten gerichtet und hat zum Ziel, den Angeblickten eine bestimmte (Handlungs-)Richtung vorzugeben. Diese Richtung wird zu einem beträchtlichen Teil von den Angeblickten, die wiederum den blickenden Hypnotiseur anblicken, mitbestimmt – und zwar über deren Vorstellung von der Richtung seines Blicks.

Laut Simmel ist über den Blick das „[F]eststellen“¹⁶⁴ und damit bis zu einem gewissen Grad das „[E]rkennen“¹⁶⁵ des/der Angeblickten in seiner/ihrer Individualität möglich. Eine ähnliche Auffassung vertritt Sartre, wenn er von der „verdeckte[n] Seite“¹⁶⁶ schreibt, die immer nur der/die Blickende, nie aber der/die Angeblickte von sich selbst, zu „erkennen“¹⁶⁷ imstande ist. Der/die Angeblickte ist nur in der Lage, den Blick des/der Anderen und das durch diesen entworfene Bild zu „erfassen“¹⁶⁸.

Simmel weist darauf hin, dass der Inhalt eines Blicks, wenn er für eine größere Gruppe an Menschen derselbe ist, diese zu einer (gefühlten) Einheit zusammenfassen kann.

3. 4. Auswirkungen des Blicks / Anblickens

Fenichel beschreibt, wie der Blick des Hypnotiseurs zur Erstarrung des/der Angeblickten führen kann. Diese „Versteinerung“ wird vor allem durch die Identifizierung des/der Angeblickten herbeigeführt, der/die wiederum das starre Auge des Hypnotiseurs anblickt. Zugleich übt der Hypnotiseur über seinen Blick Macht aus und gibt zudem eine bestimmte Richtung vor. Über das Anblicken findet laut Fenichel eine Identifizierung statt, die mit der Übernahme fremder Verhaltensweisen einhergehen kann. Das Anblicken anderer Menschen kann somit zu einer Veränderung der eigenen körperlichen Haltung führen. Auch die Faszination ist ein Zustand, welcher über das Anblicken eines Menschen oder Gegenstandes ausgelöst wird und der Bewegungsunfähigkeit auslösen kann. Auf die Ausarbeitung dieser

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Sartre: Das Sein und das Nichts, S. 472.

¹⁶⁷ Ebd., S. 472.

¹⁶⁸ Ebd., S. 467.

Auswirkung des Blicks bei Jacques Lacan soll hier kurz¹⁶⁹ hingewiesen werden. August Ruhs beschreibt diese folgendermaßen:

In jedem Sehfeld ist somit ein Fleck auszumachen, welcher der verfolgenden Blickwirkung entspricht, ein „fascinum“ mit mortifizierendem und jede Bewegung stockenlassendem Effekt, was sich in jeder Drohgebärde exemplifizieren läßt [...].¹⁷⁰

Die Machtausübung funktioniert meines Erachtens jedoch nur, wenn der/die Angeblickte auch an die Macht des/der Blickenden sowie des Blicks glaubt. Auch bei Sartre drückt sich im Blick die Freiheit und die Macht des „Subjekts“ aus; zugleich wird durch den Blick des/der Anderen die Freiheit jedes „Subjekts“ eingeschränkt. Der Blick fungiert so als Mittel zur Beurteilung und Festlegung der Anderen: er hat zum Ziel, die Anderen zu Gegenständen erstarren zu lassen. Der Blick ist jedoch fortwährend gefährdet, „*angeblickter-Blick*“¹⁷¹ zu werden und damit seine Macht zu verlieren. Der Blick des/der Anderen lässt meine Möglichkeiten erstarren und zeigt mir auf, dass ich „[...] ein Außen [habe]“¹⁷². Der Blick der Anderen verweist mich auf einen Teil von mir, der für die Anderen existiert. Dies kann meines Erachtens dahingehend interpretiert werden, dass der/die Andere über seinen Blick wie ein Spiegel fungiert. Fenichel erwähnt den Spiegel explizit, wenn er schreibt, dass dieser „[...] jedem sein eigenes Ich leibhaftig in der Außenwelt entgegentreten [läßt] [und, GM] die Grenzen zwischen Ich und Nicht-Ich [verwischt].“¹⁷³ Dadurch verschwimmen Eigen- und Fremdwahrnehmung. Meiner Meinung nach vollzieht sich eine Änderung des Selbstbildes sowohl über den Effekt des Spiegels, als auch durch die Spiegelung, die sich für das Subjekt im Blick des/der Anderen ereignet.¹⁷⁴

¹⁶⁹ Ein detailliertes Eingehen auf Lacans Theorie würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Aufgrund der Überschneidung hinsichtlich der Frage nach der Wirkung des Blicks soll sie dennoch nicht unerwähnt bleiben, zumal Ruhs in seinem Beitrag auch auf Fenichels Ausführungen verweist und damit eine Brücke zu Lacan schlägt.

¹⁷⁰ August Ruhs: Schautrieb, Auge, Blick. In: *texte. psychoanalyse. ästhetik. kulturkritik*. Wien: Passagen Verlag, 14. Jg. (1994), H. 2., S. 67.

¹⁷¹ Sartre: *Das Sein und das Nichts*, S. 479.

¹⁷² Ebd., S. 474.

¹⁷³ Fenichel: *Schautrieb und Identifizierung*, S. 563.

¹⁷⁴ Das „Spiegelstadium“ bei Lacan thematisiert ebenfalls die Bildung des Ich über Identifikation. Darauf weist etwa August Ruhs hin: Vgl. Ruhs: *Schautrieb, Auge, Blick*, S. 55 ff.

4. Blicke und Sehen in Veza Canettis Erzählungen „Drei Viertel“ und „Hellscher“: Zur Kontextualisierung

Im Folgenden sollen Veza Canettis Erzählungen „Drei Viertel“ und „Hellscher“ auf ihre Blickordnung hin untersucht werden. Mein Unterfangen ist es, eine Analyse von Canettis Texten vorzulegen, die darauf abzielt, die Verwendung des Vokabulars der visuellen Perzeption innerhalb ihrer Prosa zu untersuchen. Die Konzentration auf zwei Erzählungen soll die Genauigkeit einer solchen Analyse innerhalb des hier zur Verfügung stehenden Rahmens gewährleisten. Ich werde eine Untersuchung der Blicke und ihrer Auswirkungen auf die ProtagonistInnen der Erzählungen vorlegen. Es soll gezeigt werden, dass die Konstruktion von Canettis Texten zu einem Großteil über „visuell Wahrnehmbares“¹⁷⁵, wie Ingrid Spörk in Hinblick auf Canettis Texte ebenfalls bemerkt, funktioniert.

Zweifellos sind andere Texte Canettis, etwa jene, die im Roman „Die Gelbe Straße“¹⁷⁶ versammelt sind, offener politisch und in einer klareren Schärfe als die von mir für diese Arbeit ausgewählten Erzählungen abgefasst. Darauf weist Angelika Schedel in ihrem Nachwort zum Band „Der Fund“ hin, wenn sie meint, dass die Erzählung „Drei Viertel“

[...] erkennbar ein anderes Publikum ansprechen [will, GM]. Der Verzicht auf zeit- und ortsgebundene sozialkritische Stoffe, die Schilderung von Psychogrammen des Leidens an der Liebe – dies freilich anders als in ihrem Roman präsentiert ohne ironische Erzählerkommentare und in einer Breite, die wohl auf einen Abdruck in Fortsetzung zielte – spräche dafür, daß Texte wie *Drei Viertel* [...] in den Jahren der Zensur entstanden sein könnten.¹⁷⁷

Dahingehend, dass diese Texte in ihrer Erzählweise weniger direkt sind als Canettis in den dreißiger Jahren in der Arbeiter-Zeitung veröffentlichte Erzählungen, stimme ich Schedel zu. Sie sind meines Erachtens auch weniger didaktisch als jene. Den ironischen Tonfall und die Deutlichkeit, mit der gesellschaftliche Verhältnisse dargestellt werden, büßen die vorliegenden Erzählungen aber keinesfalls ein. Wie auch in „Die Gelbe Straße“ und im Erzählband „Geduld bringt Rosen“¹⁷⁸ werden Tatsachen klar veranschaulicht. Meines Erachtens ist die Erzählweise der Texte der dreißiger Jahre jener der

¹⁷⁵ Ingrid Spörk: „Ich sammelte Ketten. Ich bekam Ketten. Sie sind mir geblieben...“. Zu Liebe und Ehe im Werk Veza Canettis. In: Spörk; Strohmaier: Veza Canetti, S. 94.

¹⁷⁶ Veza Canetti: *Die Gelbe Straße*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2000.

¹⁷⁷ Angelika Schedel: Nachwort. In: Veza Canetti: *Der Fund*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2004, S. 323-324.

¹⁷⁸ Veza Canetti: *Geduld bringt Rosen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2003.

von mir analysierten, was ihre Thematik betrifft, durchaus ähnlich. Canetti entlarvt ungleiche Machtverhältnisse. Diese werden anhand gesellschaftlicher Institutionen aufgezeigt, wie es etwa im Abschnitt „Der Kanal“¹⁷⁹ in „Die Gelbe Straße“ das Dienstmädchenvermittlungsbüro der Hatvany ist. Ebenso geht es in der Erzählung „Drei Viertel“ um Machtverteilung im mehr oder weniger privaten Bereich. In der Erzählung „Hellseher“ tritt die Kritik an bestehenden Verhältnissen klar hervor, obwohl dieser Text erst im Jahr 1937 veröffentlicht wurde. Auch die Ironie findet sich als Stilmerkmal sowohl in der Erzählung „Hellseher“ als auch in „Drei Viertel“.

In Canettis Erzählungen spiegelt sich die von der Gesellschaft hervorgebrachte Machtverteilung in allen dargestellten zwischenmenschlichen Beziehungen wider. Es gibt kein Entrinnen. Der sozialkritische Anspruch Canettis tritt in jedem ihrer Texte klar hervor.

Der Text „Hellseher“ ist am 14. März 1937 unter dem Pseudonym Veza Magd¹⁸⁰ in der Beilage des „Wiener Tag“ erschienen.¹⁸¹ „Drei Viertel“ hingegen wurde erst im Erzählband „Der Fund“ veröffentlicht.

Schedel nimmt an, dass die Erzählung „Drei Viertel“, so wie der Text „Hellseher“, in den Jahren 1935-1938 entstanden ist und dass Canetti aufgrund der Zensur und des Verbots „[...] hauptsächlich links orientierte[r] Verlage und Zeitschriften [...]“¹⁸² einen Erzählduktus gewählt habe, der verschlüsselter sei als jener der Texte der dreißiger Jahre. Da die Erzählung „Drei Viertel“ undatiert ist, können nur Vermutungen über ihren Entstehungszeitraum angestellt werden und ebensolche sind nicht Thema dieser Arbeit.

Dennoch möchte ich kurz darauf hinweisen, dass Schedels These zwar plausibel ist; dagegenzuhalten wäre dann allerdings die von Schedel vorgenommene zeitliche Einordnung der Entstehung der Erzählung „London. Der Zoo“¹⁸³ in den zwanziger Jahren¹⁸⁴, also noch bevor Canetti „Die Gelbe Straße“ verfasst hat. Die beiden Erzählungen „London. Der Zoo“ und

¹⁷⁹ Veza Canetti: Der Kanal. In: Canetti: Die Gelbe Straße, S. 85-118.

¹⁸⁰ Zu den Pseudonymen, unter denen Veza Canetti veröffentlicht hat, vgl. etwa Brigitte Spreitzer: Veza Canettis Roman „Die Gelbe Straße“ im Kontext der literarischen Moderne. In: Spörk; Strohmaier: Veza Canetti, S. 11-31.

¹⁸¹ Vgl. Veza Magd: Hellseher. In: Der Sonntag. Beilage des Wiener Tag, Nr. 156, 14. 3. 1937.

¹⁸² Schedel: Nachwort, S. 323.

¹⁸³ Veza Canetti: London. Der Zoo. In: Veza Canetti: Der Fund. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2004, S. 30-32.

¹⁸⁴ Vgl. Schedel: Nachwort, S. 323.

„Hellseher“ verbindet die Thematik der Wachsfiguren, die Menschen ähneln. Es wäre also ebenso denkbar, dass diese beiden Erzählungen etwa zur gleichen Zeit entstanden sind.

In der Erzählung „Drei Viertel“ spielt auf den ersten Blick die Beziehung eines Mannes zu drei Frauen eine Rolle, die vom Mann abzuhängen scheint. Bei näherer Betrachtung fällt jedoch auf, dass die Abhängigkeit der drei Frauen vom Mann keineswegs eine klare ist und dass vielmehr alle dargestellten zwischenmenschlichen Beziehungen durch – zumeist wechselseitige – Einflussnahme gekennzeichnet sind. Dem Thema dieser Arbeit entsprechend wird das Hauptaugenmerk der Untersuchung der Beschreibung dieser zwischenmenschlichen Beziehungen auf jenem Vokabular liegen, das visuelle Wahrnehmung darstellt.

Bei den Texten „Drei Viertel“ und „Hellseher“ tritt der Blick als Merkmal, welches die Texte strukturiert, hervor. Gegenstand der Erzählungen ist der Einfluss des Blicks auf die Angeblickten, sowie der Wechsel der Positionen von Blickenden und Angeblickten. Instrumentarium der Beschreibung ist das Vokabular der visuellen Wahrnehmung, über welches die Machtverhältnisse zwischen den Figuren analysiert werden. Die jeweilige Erzählinstanz beschreibt, wie die Angeblickten sich über den (unter Umständen auch vorgestellten) Blick Anderer definieren und wie die Figuren über ihre Blickanordnung wechselseitig aufeinander einwirken.

5. „Drei Viertel“: Textanalyse

5.1. Gliederung

Die Erzählung „Drei Viertel“ ist in vier Teile gegliedert; auf den Titel bezogen wirkt diese Aufteilung vorerst merkwürdig, da vier Teile dann vier Viertel dieser Erzählung ausmachen und somit ein Ganzes bilden. Der Titel „Drei Viertel“ allerdings suggeriert, dass innerhalb dieses Textes thematisch gerade kein Ganzes entstehen kann. So macht Canetti bereits mit der Einteilung dieser Erzählung einen Widerspruch auf und löst damit Irritation aus. Immerhin sind es drei mit Namen versehene Protagonistinnen und ein Protagonist, die in dieser Erzählung insgesamt vier miteinander verknüpfte Figuren stellen.

Auch im vierten Abschnitt der Erzählung wird auf die Dreier- oder Viererkonstellation angespielt wenn Britta sagt:

„Warum wollten Sie mir das eigentlich nicht zeigen! Wer sind diese Drei? Ist das vielleicht das geheimnisvolle Kleeblatt in eurer Straße?“ (DF, S. 67)

Ein Kleeblatt hat üblicherweise drei Blätter; und diese drei entsprechen in der vorliegenden Erzählung wohl Anna, Maria und Britta. Doch die Assoziation, die sich bei der Erwähnung eines Kleeblatts aufdrängt, ist das vierblättrige Kleeblatt, das, wird es gefunden, metaphorisch für Glück steht. Es wird von Britta jedoch gerade nicht erwähnt. Das könnte zum Ausdruck bringen, dass Glück in dieser Konstellation und in der Szenerie dieser Erzählung für keine – zumindest für keine der weiblichen – Hauptfiguren vorgesehen ist.

5.2. Blicke

Die Erzählung „Drei Viertel“ dreht sich um drei Frauen – Anna, Maria und Britta – und einen Mann – Bent. Gemeinsam ist den Frauen, dass sie den männlichen Blick auf ihrem Körper spüren, selbst wenn sie sich unbeobachtet fühlen könnten. Nur bei Britta ist dieser Blick, der keiner und vor allem keines Blickenden bedarf, um anwesend zu sein, ein als positiv wahrgenommener. Anna und Maria hingegen werden als durch diesen Blick, der nach Sartre auch anwesend sein kann, wenn keinE BlickendeR anwesend ist, eingeschränkte und auch verletzte Menschen beschrieben. Doch alle drei in der Erzählung auftretenden Frauenfiguren spüren diesen Blick und werden auch durch ihn

beeinflusst, während der einzige namentlich genannte männliche Protagonist, Bent, diesen Blick nicht zu spüren scheint. Abgesehen von Bent treten Männer auf, die ohne Namen bleiben und nur in ihrer Funktion als Anblickende auftauchen. Diese Männer tauchen zwar nur kurz auf, verursachen aber eine bedeutende Wirkung, wie ich noch zeigen werde. Zu Beginn des ersten Teils der Erzählung ist es „ein Passant“ (DF, S. 48), dessen Schritte schneller werden, als er Anna erblickt, die sich hinter einem Hut verbirgt. Ein weiterer Mann, der auf der Bildfläche erscheint, ist „de[r] berühmte[...] Orthopäde[...]“ (DF, S. 50), der Marias Rücken behandelt. Diese Männer erfüllen ihre Funktion innerhalb der Erzählung dadurch, dass sie als Repräsentanten der Gesellschaft für den Erhalt von deren Ordnung sorgen. Und das geschieht vornehmlich über die Blicke, die sie aussenden.

Darauf, dass das Hauptaugenmerk vieler Erzählungen Canettis auf der Situation der Frauen liegt, weist Elfriede Czurda hin: „Eine grundsätzliche Versehrtheit und Versehrbarkeit der weiblichen Existenz steht im thematischen Zentrum von Veza Canettis Erzählungen.“¹⁸⁵ Dies schließt nicht aus, dass Canetti die Versehrbarkeit des Menschen im Allgemeinen thematisiert, ebenso wie sie auch dessen Gewalttätigkeit in den Mittelpunkt rückt, ob sie nun von Männern oder Frauen ausgehe. Dennoch meine ich feststellen zu können, dass die Ordnung der gesellschaftlichen Szenerie, die in Canettis Erzählungen aufgemacht wird, von Männern dominiert ist und dass an eben dieser Vorherrschaft Kritik geübt wird. Darauf verweist auch Eva M. Meidl: „In ihrem [Veza Canettis, GM] sozialkritischen Werk sind deshalb Gesellschaftstrukturen und Geschlechterteilung miteinander verknüpft, oder in den verschiedenen Kontexten ihrer Erzählungen, teilweise voneinander abhängig.“¹⁸⁶

Nach diesen Bemerkungen möchte ich mit der Analyse der Erzählung beginnen. Als erste Figur im ersten Teil von „Drei Viertel“ tritt Anna auf; „Anna“ ist auch das erste Wort der Erzählung.

¹⁸⁵ Elfriede Czurda: Veza Canetti: Ein ferner Stern, unleserlich. In: Elfriede Czurda: Buchstäblich: Unmenschen. Graz: Literaturverlag Droschl 1995, S. 114.

¹⁸⁶ Eva M. Meidl: Veza Canettis Sozialkritik in der revolutionären Nachkriegszeit. Sozialkritische, feministische und postkoloniale Aspekte in ihrem Werk. Im Anhang: drei wiedergefundene Kurzgeschichten von Veza Canetti. Frankfurt am Main: Peter Lang 1998. (=Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur Bd. 24), S. 49.

Anna entschloß sich doch, die Beine über den Bettrand zu werfen. Zaghafte stellte sie sich auf und schlich ins Badezimmer. Sie löste das Hemd und begann sich schwächlich abzureiben. Sie zupfte dabei mehr an ihrem Körper herum als sie sich wusch. Sie hob das Handtuch und versteckte das Gesicht. Jetzt hatte sie kein Gesicht, und das erlöste sie. Ihre Haut atmete jetzt, ihre Glieder waren befreit. Wie schön sie war – ohne Gesicht. (DF, S. 48)

Auffällig an diesem Text sind die kurzen Sätze, die in ihrer Folge aufeinander fast schon abgehackt wirken – wobei dennoch jeder Satz über sich hinausweist und auf den folgenden hindrängt. Die Figur Anna wird als (scheinbar) antriebslos und kraftlos beschrieben. Die Erzählinstanz stellt Anna dar, als würde sie sich ihrer selbst schämen; die Beschreibung „Zaghafte stellte sie sich auf und schlich ins Badezimmer.“ (DF, S. 48) zeichnet das Bild einer Frau, deren vorderstes Bestreben es ist, sich zu verstecken. Auf die in Canettis Texten auffallende Darstellung der Figuren über visuelle Kategorien weist auch Vera Jost in ihrer Analyse von „Die Gelbe Straße“ hin:

Die Weise des Blickens der Figuren charakterisiert sie dabei ebenso wie der Blick, den der Text auf sie zu werfen erlaubt: die Unterschiede zwischen den jeweiligen Konfliktparteien wird [sic] für die Leser *sichtbar, ja augenfällig*. Die Konflikte selbst sind optisch konstruiert, sie sind szenisch deutlich gemacht.¹⁸⁷

Damit beschreibt Jost die Erzählweise Canettis auch hinsichtlich der Zuweisungen, die über Merkmale erfolgen, die also erst über Blicke von Anderen sichtbar werden. Weiters macht Jost auf einen weiteren hervortretenden Aspekt Canettis Prosa betreffend aufmerksam: nämlich auf jenen der szenischen Darstellung. Eine solche drückt sich sowohl in den häufigen Dialogen, als auch in der Beschreibung der Figuren über die Erzählinstanz aus.

5. 3. Anblicken und Angeblicktwerden

Es ist Annas Absicht, ihr Gesicht zu verbergen. Gerade weil sie nicht imstande ist, andere Menschen anzublicken, ist sie nicht fähig, ihnen aktiv zu begegnen. Sie kann sich nur anblicken lassen. Im zitierten Absatz bewirkt Canetti durch die Alliterationen „[...] stellte sie sich auf und schlich [...]“ (DF, S. 48), sowie das im nächsten Satz folgende „schwächlich“ (DF, S. 48) eine Verstärkung der Charakterisierung der Anna als (zumindest scheinbar) kraft- und hilflos. Die

¹⁸⁷ Vera Jost: Fliegen oder Fallen. Prostitution als Thema in Literatur von Frauen im 20. Jahrhundert. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer Verlag 2002 (=Frankfurter Feministische Texte Literatur und Philosophie 6), S. 107.

Wendung „[...] stellte sie sich auf [...]“ gleicht fast schon der Beschreibung einer Sache, die aufgestellt wird, so wie man Puppen aufstellt, die keine andere Wahl haben oder die keine andere Wahl haben sollen. Der Eindruck der Lesenden, dass die Bestimmung der Figur Anna bei einem oder einer Anderen als ihr selbst liegt, wird durch die überspitzte Darstellung ihrer Kraftlosigkeit untermauert.

Anna hat keine andere Wahl: deshalb steht sie nicht auf – sie stellt sich auf. Dass Anna an ihrem Körper herumzupft, weckt wohl am ehesten die Assoziation, dass ihr etwas lästig ist beziehungsweise dass sie ihren Körper von etwas befreien will, ähnlich, als wolle jemand Katzenhaare von schwarzem Gewand entfernen. Was Anna zur Last fällt, ist ihr Gesicht. Indem die Erzählinstanz auf Annas Verstecken ihres Gesichts folgen lässt, dass diese kein Gesicht hat, steigert sie die Aufmerksamkeit auf diesen Körperteil noch.

Wird das Gesicht als jener Körperteil verstanden, in welchem sich die Geschichte eines Menschen spiegelt¹⁸⁸ und über welches er von Anderen zumeist beurteilt wird, ohne dass bereits etwaige Handlungen des betroffenen Menschen bekannt sind, so kommt der Wunsch, kein Gesicht zu haben, einer Selbstauslöschung gegenüber den Blicken der Anderen gleich. Auf den möglichen Einfluss von Simmels Schriften, der diese Auffassung vertritt, verweist auch Alexandra Strohmaier in Bezug auf Canettis Roman „Die Schildkröten“¹⁸⁹, wenn sie meint, dass Simmel „[e]ine ähnliche Vorstellung vom Gesicht als Einschreibefläche der Geschichte [...]“¹⁹⁰ habe, wie sie in Canettis Roman thematisiert wird.

Anna hat die Möglichkeit, sich selbst über Blicke auf Andere zu setzen, nicht, wenn sie kein Gesicht und damit auch keine Augen hat. Sie will von dieser Selbstsetzung, die nach Sartre über den Blick erfolgt, erlöst sein, weil sie über die Blicke der Anderen dazu getrieben wurde, sich selbst nicht mehr im Spiegel betrachten zu können. Zumindest in der obigen Szene nimmt Anna sich selbst als von den Anderen gesetzt wahr, ohne dem jedoch entgegenwirken zu können. Abgesehen davon ist in einer Situation, in welcher jemand sein/ihr

¹⁸⁸ Vgl. die Ausführungen zu Simmel, der darauf verweist, dass das Gesicht jener Körperteil des Menschen ist, der von ihm „erzählt“ (Simmel: *Soziologie der Sinne*, S. 282.)

¹⁸⁹ Veza Canetti: *Die Schildkröten*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2002.

¹⁹⁰ Alexandra Strohmaier: *Groteske Physiognomien. Zum semiotischen Konzept des Körpers in den Texten Veza Canettis*. In: Spörk; Strohmaier: *Veza Canetti*, S. 130.

Gesicht verbirgt, keine Kommunikation über die Augen und über Blicke möglich und verhindert somit die Herstellung einer Verbindung über das wechselseitige „Sichanblicken“¹⁹¹. In der oben zitierten Szene befindet sich zwar keine zweite Person im Raum; doch der Impuls, ihr Gesicht – und damit zumeist auch ihre Augen – vor den Anderen zu verbergen, bleibt der Figur Anna über den gesamten Erzählungsverlauf erhalten. Anna will von dem Blick der Anderen, den sie fortwährend auf sich haften spürt, erlöst werden. Indem sie ihr eigenes Gesicht vom Spiegel abwendet, muss sie sich selbst als Gegenüber, in dem ihr zum Teil die beurteilenden Blicke der Anderen entgegentreten, nicht mehr ertragen. Anna fühlt sich ohne Gesicht befreit, weil sie weiß, dass ihr Körper ohne dieses von Anderen als schön bewertet wird.

5. 4. Der Spiegel als Blick der Anderen und umgekehrt

Im ersten Absatz wirkt es so, als stünde Anna vor dem Spiegel, da sie ihr Gesicht hinter ihrem Handtuch versteckt. Denn aus welchem Grund sollte Anna ihr Gesicht verstecken, wenn nur sie selbst anwesend ist und sie ihr Gesicht folglich, genauso wenig wie irgendjemand AndereR, sehen kann? Canetti beschreibt hier zwar das Vorhandensein eines Spiegels; dieser kann allerdings nur durch die Vorstellung der Lesenden aus dem Text hervortreten; er wird nicht wörtlich angeführt. Der Spiegel scheint fortwährend anwesend zu sein, weswegen Anna zumeist versucht, ihr Gesicht zu verstecken. Der im ersten Teil der Erzählung nicht explizit erwähnte Spiegel kann mit Sartre als repräsentativ für den von Anna immer gespürten Blick gelesen werden. Selbst wenn der Spiegel nicht als Ding anwesend ist, so ist er es doch als ununterbrochene Widerspiegelung fremder Blicke in der Vorstellung der Figur Anna. Zumindest muss sie sich fühlen, als würde sie von jemandem angeblickt; der Impuls, sich verstecken zu müssen, entstünde sonst nicht. Der Spiegel kann in der Erzählung „Drei Viertel“ in gewisser Weise als stellvertretend für die Blicke von außen gelesen werden. Die Blicke, die die Hauptfiguren in ihrer alltäglichen Lebenswelt wahrnehmen, halten ihnen den Spiegel des Außen ebenso vor, wie dies ihr Spiegel daheim tut. Sie nehmen sich überall als mit den Augen der Anderen angeblickt und eingeordnet wahr.

¹⁹¹ Simmel: Soziologie der Sinne, S. 280.

Auch der kurz darauf folgende Absatz unterstützt eine in diese Richtung führende Interpretation:

Der breite Hut versteckte sie so sehr, daß ein Passant neugierig den Schritt hinter ihr beschleunigte. Er sah nur ratlose Augen, nicht einmal die Farbe ließ sich bestimmen. Sie stieg in die Stadtbahn und lehnte sich an ein Fenster. So fühlte sie ihren Körper. Sie schob den Kragen höher über das Gesicht. Eine Kanzlei war ihr Ziel, sie lag in einem Wohnhaus. Der Raum war wie ein Hofzimmer. Aber sie verlor hier ihre Zaghaftheit, es schien, als wäre diese Dürsterheit ihre Luft. Sie ging auf die Schreibmaschine zu, in Hut und Mantel, und betastete sie, wie ein Galeerensklave nach dem Ruder greift. (DF, S. 48)

Das Verstecken von Körperteilen, in Annas Fall das Verbergen des Gesichts, ruft zuweilen bei denjenigen, die sie wahrnehmen, das Interesse am Verborgenen hervor, welches sie selbst zu vermeiden sucht. Als der hier beschriebene Passant einen Blick auf Annas „ratlose Augen“ erhascht, kann er deren Farbe nicht erkennen. Annas Augen werden hier von einer Außenperspektive aus als ratlos und farblos beschrieben. Ihre Augen sind für den hier auftretenden Betrachter nicht bestimmbar und das unter anderem deshalb, weil sie selbst nicht bestimmend sind. Annas Augen scheinen der einzige Teil ihres Gesichts zu sein, welchen sie auch für andere sichtbar macht, sofern dies möglich ist, ohne ihr Gesicht zu zeigen. Zugleich aber sind ihre Augen, die in ihr Gesicht eingebettet sind, von der übrigen Mimik (welche zu zeigen ihr unangenehm ist und die sie deshalb kaum zeigt) abgeschnitten und gehen damit selbst in eine Art Farblosigkeit und Unbestimmtheit über.

Anna ist nur imstande, ihren Körper positiv zu fühlen, wenn sie ihr Gesicht vor Anderen verbirgt. An dieser Stelle fällt auf, dass Anna „[...] sich an ein Fenster [...]“ lehnt, um ihren Körper zu spüren. Fenster kommen in Canettis Erzählungen häufig vor und können als Metapher für Augen interpretiert werden. Die Beschreibung „Aber sie verlor hier ihre Zaghaftheit, es schien, als wäre diese Dürsterheit ihre Luft.“ deutet abermals darauf hin, dass Anna sich in diesem Raum wohlfühlt, weil ihr Gesicht in dem düsteren Raum mit dem „[...] verstaubten Schreibtisch [...]“ (DF, S. 48) unsichtbar bleibt. Es scheint, als wolle Anna ihr Gesicht mit einem Schleier, sei dieser nun aus Staub oder abgedunkelten Räumen gefertigt, bedecken. Der hier gezogene Vergleich zwischen Anna und dem Galeerensklaven betont die Gefangenschaft Annas in ihrer Situation. Der Galeerensklave hält sich am Ruder fest, so wie Anna sich an ihrer Schreibmaschine festhält: weil sie es muss.

5. 5. „Aussehen wie“: Täuschung

Als zweite namentlich angeführte Protagonistin tritt Maria auf. Ihr Name wird vorerst jedoch nicht genannt: Sie wird zunächst als Mädchen beschrieben, das von Anna beobachtet wird, während sie aus dem Fenster der Kanzlei blickt:

Genau gegenüber stand jetzt ein Mädchen vor dem Haustor. Ein Mädchen, das sehr klein aussah. Anna schloß den Pelzkragen und lief mit den Blumen auf die Straße.

Das Mädchen, dem ihr Eifer galt, hatte den Hut so weit nach rückwärts geschoben daß er fast hinunterfiel, wie man es bei kleinen Schulmädchen sehen kann. Das dicke Haar mochte beim ersten Blick als Grund dafür gelten. Denn ein kleines Schulmädchen war es nicht. / [...]

„Ich wollte Ihnen diese Blumen geben.“ Sie blickte fanatisch auf den Rücken.

Maria hob zornig die Augen. Aber als sie Annas Gesicht sah, dieses Gesicht, griff sie nach den Blumen.

Anna versuchte noch einen Blick auf den Rücken, und es war, als gälten die Blumen dem Rücken. (DF, S. 49)

Maria wird als Mädchen in die Erzählung eingeführt, „[...] das sehr klein aus[sieht, GM]“ – wobei hier schon die Formulierung in sich trägt, dass es nur so aussieht, aber nicht so ist. Darüberhinaus trägt das Mädchen seinen Hut so, „[...] wie man es bei kleinen Schulmädchen sehen kann.“ Im weiteren Verlauf der Beschreibung wird klar, dass Maria kein solches ist. Die Perspektive, aus welcher die Beschreibung Marias erfolgt, schwenkt an diesem Punkt der Erzählung von derjenigen Annas hin zu einem allgemeinen Blickwinkel.

An dieser Stelle wie auch in anderen von Canettis Texten wird das, was wie etwas aussieht beziehungsweise wie etwas scheint, dem, was tatsächlich der Fall ist, gegenübergestellt. Allerdings schwimmt hier der Eindruck des äußeren Betrachters/der äußeren Betrachterin mit dem, was ist, weil die Wahrnehmung von außen schlicht das, was ist, beeinflusst.

Es ist auffallend, dass Anna Maria „Mimosen“ (DF, S. 48) schenkt; damit werden Assoziationen zu Ängstlichkeit und Unsicherheit ausgelöst, die die Figur Maria kennzeichnen. Darüber hinaus wird die Bedeutung der Blumen verstärkt, indem Anna diese gleichsam gemeinsam mit der Unsicherheit an Maria übergibt. Die Beschenkte nämlich freut sich weniger über die Aufmerksamkeit, als dass sie diese als Affront versteht, der höchstens aus dem Mitleid mit ihr entsteht. Maria nimmt die Blumen überhaupt erst an, als sie Annas Gesicht sieht und sie damit auf ein bestimmtes Merkmal festlegen kann. Maria legt dadurch Annas „Identität“ fest, wenn davon ausgegangen wird, „[...] dass die ‚positive‘ Bedeutung jeder Bezeichnung – und somit ‚Identität‘ – nur über die Beziehung zum Anderen, in Beziehung zu dem, was sie nicht ist,

zu gerade dem, was von ihr ausgelassen ist, konstruiert werden kann [...]“¹⁹². Maria kennt selbst die Festlegung von außen auf ein Merkmal hin und wiederholt wohl gerade deswegen denselben Vorgang in Hinblick auf Anna.

Es ist möglich, mit Fenichel eine Identifizierung Annas mit Maria und umgekehrt zu lesen. Demzufolge wäre Annas abwertender Blick auf Marias Rücken wie auch Marias urteilender Blick auf Annas Gesicht zumindest teilweise auf ihre Identifizierung mit der Erscheinung der Anderen rückführbar, die ihr jeweils eigenes Gefühl des Angeblicktwerdens noch verstärkt. Das würde bedeuten, dass über das Betrachten der jeweils Anderen eine Identifizierung erfolgt, die das eigene unsichere Körpergefühl noch bekräftigt. Zugleich bringt die Begegnung bei Anna wie auch bei Maria die Fähigkeit, die jeweils Andere anzublicken und in gewissem Maße zu beurteilen und zu definieren hervor.

5. 6. Perspektivenwechsel – Machtwechsel

In der oben zitierten Szene findet ein Machtwechsel statt: Die klare Rolle, die sowohl Anna als auch Britta als Angeblickte und von Anderen Beurteilte einnehmen, bricht an diesem Punkt der Erzählung auf. Grund dafür ist, dass hier beide einander anblicken (können), weil sie an der jeweils Anderen das erkennen, was auch üblicherweise an ihnen gesehen wird. Allerdings ist das hier beschriebene Anblicken keineswegs ein „Sichanblicken“¹⁹³ im Sinne Simmels, welches einen Austausch allein durch den Blickwechsel zwischen zwei Menschen in einem bestimmten Augenblick ermöglicht. Ein solcher Blickwechsel, der sich dadurch auszeichnet, dass zwischen den beiden eine Verbindung durch Blicke entsteht, die eine wechselseitige Öffnung zur anderen Person hin miteinschließt, trägt sich an der zitierten Stelle gerade nicht zu. Es ist vielmehr die Beurteilung der Anderen und eine Erleichterung darüber, dass eine solche möglich ist, die hier beschrieben wird. Und ebendiese Abwertung erfolgt erst über den „fanatisch[en]“ (DF, S. 49) Blick Annas auf Marias Rücken und kurz darauf über den „entsetzt[en]“ (DF, S. 49) Blick Marias auf

¹⁹² Stuart Hall: Wer braucht ‚Identität‘? [1996] In: Stuart Hall: Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4. Hg. von Juha Koivisto und Andreas Merkmens. Hamburg: Argument Verlag 2008, S. 171.

¹⁹³ Simmel: Soziologie der Sinne, S. 280.

Annas Gesicht. Was die beiden aneinander überhaupt bemerken, ist also im ersten Moment jeweils nur ein Teil des Körpers ihres Gegenübers. Der Blick ist in beiden Fällen auf einen bestimmten Ausschnitt, nicht aber auf den ganzen gegenüber stehenden Menschen beziehungsweise dessen gesamten Körper gerichtet.

Es ist auffallend, dass es in dieser Erzählung Canettis offenbar nicht Ziel ist, eine Dichotomie zwischen Opfern und Tätern/Täterinnen aufzumachen, die als solche bestehen bleibt. Neva Šlibar sieht eine solche „[...] Dekonstruktion binärer Schemata durch verschiedene Verfahren des diskursiven Zerschreibens monolithischer Bedeutungs- und Wertzuordnungen [...]“¹⁹⁴ in Canettis Roman „Die Schildkröten“ verwirklicht. Die Dichotomie in „Drei Viertel“ wird verstärkt aufgebaut, um in Folge gebrochen zu werden. Es werden Verhältnisse beschrieben, bei denen die Gegensätzlichkeit in der Machtverteilung stark hervortritt, aber genauso plötzlich wieder umgedreht werden kann. Die Dichotomie tritt so stark hervor, dass sie letztendlich durch die Überzeichnung in ihrer Darstellung in sich zusammenbrechen muss.

Die Protagonistinnen Anna und Maria etwa werden großteils so beschrieben, als würden sie von außen definiert und als würden sie sich auch von diesem bestimmenden Blick definieren lassen. Irritation ruft schließlich die Tatsache hervor, dass sowohl Anna als auch Maria diesen die Andere bestimmen wollenden Blick auf die jeweils Andere richten. Das Opfer verharrt ebenso wenig notwendigerweise in der Rolle des Opfers wie die Täterin in jener der Täterin oder der Täter in jener des Täters. Die Protagonistinnen blicken im Grunde aneinander vorbei, weil sie bestimmte Merkmale ihres Gegenübers fixieren. In dem Moment ihrer Begegnung sind sie allerdings nicht imstande, ihren Blick auf etwas anderes als die vermeintlichen Mängel der Anderen zu richten, gerade weil sie beide in der Situation sind, fortwährend auf eine bestimmte Art angeblickt zu werden. Ebendiese Gerichtetheit des Blicks der Anderen auf immer denselben Teil ihres jeweiligen Körpers verursacht erst den Eindruck, es würde ein Mangel bestehen. Dieser Blick der Anderen ist es, der

¹⁹⁴ Neva Šlibar: *Veza Magd – Veza Canetti – Venetiana Taubner-Calderon, Die Schildkröten: Ein weiblicher Erzählfaden des Überlebens durch das Labyrinth des Vorexils*. In: Elias Canetti. Internationale Zeitschrift für transdisziplinäre Kulturforschung, IV. Jg. (2002), H. 5, S. 37.

den Mangel überhaupt erst zu einem solchen macht. Auch Czurda verweist in Hinblick auf „Die Gelbe Straße“ auf diese Thematik: „Der Kampf des fragmentarischen Körpers der Runkel um soziale Anerkennung im Gesellschaftskörper spiegelt den Kampf des Text-Körpers darum, Gestalt anzunehmen.“¹⁹⁵ Der Kampf, der hier geführt wird, ist also ein Kampf um Anerkennung, der durch die Stigmatisierung des (in diesem Falle weiblichen) Körpers als fehlerhaftem überhaupt erst ausgelöst wird.

5. 7. Fragmentarisierung und Verdinglichung

In diesem Blick auf nur einen Körperteil spiegelt sich eine Verdinglichung wider. Darüberhinaus kommt es fast schon zu einer Verabsolutierung des einen, über den Blick beurteilten und abgewerteten Körperteils. Über ein Merkmal wird die gesamte Person bewertet und in ihrer Würde verletzt:

Sie reichte Anna rasch die Hand und ging. Anna sah ihrem Rücken nach. Dem Rücken, der schief und verwachsen war, als hielte sie einen Knäuel unter der Bluse versteckt. Ein Buckel.

Maria fühlte diesen Blick. Sie begann zu laufen. Sie lief wie gestoßen. Sie sprang beim Laufen über eingebildete Abgründe. Sie hetzte sich selbst weiter. Erst an der Kreuzung drehte sie den Kopf und als sie Anna nicht mehr sah, hob sie den Strauß Mimosen und warf ihn mit großem Schwung über den Straßenrand. (DF, S. 50)

So wie in der Szene, in welcher der Blick des Orthopäden¹⁹⁶ auf Marias Rücken, nicht aber auf sie selbst als Person gerichtet ist, sieht auch Anna nur Marias Rücken nach. Annas Blick trifft einzig jene Stelle an Marias Körper, die aus dem gewohnten, also nach gesellschaftlicher Übereinkunft vorgegebenen, Rahmen fällt. Es wirkt, als wäre Annas Blick von vornherein auf ebendiese Stelle an Marias Körper fixiert. Somit verabsolutiert Annas Blick einen Körperteil Marias, als wäre dieser es, welcher sie ausmacht und über welchen sie zu definieren ist. Maria fühlt Annas Blick: Obwohl sie diesen Blick nicht mehr über ihre Augen wahrnehmen kann, spürt sie ihn so deutlich, dass sie anfängt zu laufen. Mit Sartre gelesen besteht hier das Gefühl, angeblickt zu sein, auch ohne seine Manifestation durch Augen. Obwohl Anna Maria wirklich anblickt, kann Maria diesen Blick doch nicht über ihre Augen als vielmehr über ihre Vorstellung dieses Blicks wahrnehmen, die dazu führt,

¹⁹⁵ Czurda: Veza Canetti, S. 121.

¹⁹⁶ Auf die erwähnte Szene zwischen Maria und dem (namenlosen) Orthopäden wird im Folgenden noch eingegangen werden.

dass dieser auch ohne seine sinnliche Manifestation weiter existiert. Dennoch geht Maria in der zitierten Stelle davon aus, dass sie in Sicherheit ist, als sie sich nach Anna umdreht und diese nicht mehr sieht. Sie wirft die von Anna erhaltenen Mimosen fort und entledigt sich damit auch symbolisch der durch sie übermittelten Unsicherheit und des auf sie gerichteten Blicks. Ebendies gelingt allerdings nur für die Dauer eines Augenblicks, da sie kurz nach dem Wegwerfen der Blumen bereits in die Praxis des Orthopäden eintritt und dadurch mit dem nächsten abwertenden Blick konfrontiert wird.

Diese Unbeweglichkeit kann mit Fenichel als Täuschung Marias ausgelegt werden. Sie glaubt zwar, über den Blick Annas, vor welchem sie davonläuft und darauf folgend über den Blick des Orthopäden unbeweglich zu werden, bewirkt diese Erstarrung aber eigentlich selbst, indem sie sich mit dem auf sie gerichteten starren Blick identifiziert. Demnach ist die obige Interpretation auf die im nächsten Kapitel folgende zitierte Stelle, in der Maria auf den Orthopäden trifft, ausgeweitet. Diese Stelle kann dahingehend ausgelegt werden, dass eine Verschiebung der Aktivität geschieht, zumal ja in der zuvor stattfindenden Begegnung von Anna und Maria beide als aktiv wie auch passiv gezeichnet sind. Der Unterschied zwischen den beiden Szenen ist allerdings, dass Maria Anna sehr wohl ebenso anblickt, während sie den Orthopäden nicht anblickt, sondern nur angeblickt wird.

5. 8. Blicken – Gewalt

Im folgenden Abschnitt soll herausgearbeitet werden, wie in der Erzählung „Drei Viertel“ die Grenzüberschreitungen auf eine andere Person hin durch das Anblicken von Menschen stattfinden. Es soll untersucht werden, inwieweit der Weg für einen herannahenden Übergriff geebnet wird oder über das Anblicken selbst bereits Gewalt ausgeübt wird.

Vor der Türe des berühmten Orthopäden zog sie die Glocke. Er öffnete selbst. Und obwohl er klein war, blickte er durch seine Gläser auf sie herab. Er führte sie in den Turnsaal III mit den schwersten Geräten. Sie zog sich hinter dem Vorhang aus und trat im Turnanzug heraus. Wie ertappt stand sie da. Der Arzt faßte sachkundig ihren Rücken an. Er betrachtete ihn schonungslos. Er schraubte ihn in einen Sessel, er schraubte immer fester. Er rieb und preßte ihn. Dann verordnete er Radübungen und begab sich in den Turnsaal II zu den mittelschweren Fällen.

Maria lag zusammengekauert. (DF, S. 50)

Hier wird ein Übergriff geschildert, der über einen Blick initiiert wird. Der Orthopäde blickt auf Maria herab. Auf jemanden herabzublicken bedeutet in diesem Fall, dass eine Abwertung der angeblickten Person vorgenommen wird. Diese Abwertung findet bemerkenswerterweise auf der körperlichen Ebene statt und wird sowohl über den Blick, als auch über die darauffolgenden Handlungen des Arztes bewirkt. Bei dem geschilderten Arztbesuch fällt kein einziges Wort, was angesichts der in dieser Erzählung häufigen Dialoge auffällt.¹⁹⁷ Der Blick des Arztes ruft auch eine Veränderung in Marias Haltung hervor, die in ihre Bewegungsunfähigkeit mündet: sie steht „[w]ie ertappt“ da. Maria erstarrt also unter dem Blick des Orthopäden, welcher sich herabwürdigend auf ihren Rücken richtet. Während sich Maria weder vom Arzt weg noch zu ihm hin bewegt, sondern letztendlich einfach stehenbleibt, rückt dieser immer näher an sie heran. Die Blickregie in dieser Szene ist gänzlich durch die Blicke des Orthopäden bestimmt: erst blickt er auf Maria herab und im Folgenden betrachtet er ihren Rücken „schonungslos“.

Der zitierte Abschnitt zeichnet sich vor allem durch die in ihm geschilderte und immer bedrohlicher werdende Gewalt aus. Die dargestellte Gewalt ist weiters dadurch geprägt, dass sie in dieser Szene nur von einer Person ausgeht. Hier wird eine Verdinglichung und Fragmentierung Marias dargestellt. Die Gewalt wendet sich gegen einen bestimmten Körperteil Marias, den der Arzt „sachkundig“ behandelt als wäre er ein Ding, ohne Teil eines ganzen Menschen zu sein. Dies zeigt sich auch in der Formulierung, die den Blick des Arztes nicht mehr als auf Maria, sondern als auf „ihn“, nämlich als auf ihren Rücken gerichtet beschreibt. Und gerade weil der Arzt nur Marias Rücken in seinem Blickfeld hat, sieht er sie nicht als Person, blickt auf sie herab und erkennt ihr ihre Würde als Person ab.

Mit Sartre gelesen ist an dieser Stelle interessant, dass es Marias Rückseite ist, welche sie als den Blicken der Anderen ausgesetzt empfindet. Ihr selbst bleibt ihr Rücken verborgen; sie spürt nur die Auswirkungen seines Anblicks auf Andere. Marias Rücken ist also ein Teil von ihr, der sich ihr selbst beständig

¹⁹⁷ Im Übrigen wird auch in der an anderer Stelle von mir analysierten Stelle, in welcher Anna auf den Postbeamten trifft, kein Wort gesprochen. Die Kommunikation wie auch die Übergriffe erfolgen in dieser Szene (im Unterschied zu jener zwischen Maria und dem Orthopäden) sogar ausschließlich über Blicke.

entzieht und den sie nicht „erkennen“¹⁹⁸ kann. Die Figur Anna ist in einer ähnlichen Situation: Sie selbst kann ihr eigenes Gesicht – wie jede – schließlich nur im Spiegel betrachten und fühlt die Blicke der Anderen ansonsten als auf diesem haftend, während sie selbst diesen Teil von sich gerade nicht sehen kann. Es ist durchaus möglich, die beiden Protagonistinnen Anna und Maria als exemplarisch für alle Menschen zu lesen, da sich jeder Mensch immer nur zum Teil tatsächlich selbst sehen kann.

In der oben zitierten Gewaltszene ermöglichen die Blicke des Orthopäden ein Herannahen an Maria, welches die Grenze zu ihrer Person überschreitet und schließlich zu einem körperlichen Übergriff führt. Das heißt, dass der Weg zur Grenzüberschreitung durch den Arzt über dessen Blick geebnet wird. Die Gewaltanwendung beginnt mit der Übertretung von Marias Persönlichkeitsrecht durch den abwertenden Blick des Arztes und endet in der tatsächlichen Verletzung ihres Körpers durch dessen Handgreiflichkeit. Hier stellt sich die Frage, ob Blicke allein beziehungsweise eher noch das Anblicken als Handlung ebenfalls eine körperliche Verletzung zur Folge haben können. Jedenfalls können Blicke – und laut Sartre auch solche, die spürbar sind, ohne von einem anwesenden Menschen ausgesandt zu werden – die Körperhaltung des angeblickten Menschen beeinflussen.

Die Formulierung: „Er schraubte ihn in einen Sessel, er schraubte immer fester. Er rieb und preßte ihn.“ (DF, S. 50) suggeriert in jedem Fall eine Form der Gewaltausübung, die in dieser Art nur funktionieren kann, wenn die Person, der Gewalt angetan wird, sich nicht wehren kann. Der Arzt ist überhaupt erst imstande Maria in dieser Weise zu verdinglichen, weil er an ihr nur einen bestimmten Ausschnitt ihres Körpers wahrnimmt, weil also sein Blick nur einen eingeschränkten Teil von ihr trifft. Am Ende der Begegnung mit dem Arzt liegt Maria „zusammengekauert.“ (DF, S. 50) Der Arztbesuch, der ihr wahrscheinlich zu mehr Bewegungsraum verhelfen hätte sollen, mündet in Marias Bewegungsunfähigkeit. Abgesehen davon ist die gesamte Szenerie doch äußerst grotesk: Der Orthopäde misshandelt Maria nahezu, trägt ihr dann Radübungen auf und verschwindet, während seine Patientin starr da liegt. In gewisser Weise wird Maria durch die Blicke der Anderen, hier durch den Blick

¹⁹⁸ Sartre: Das Sein und das Nichts, S. 471.

des Orthopäden, gebrochen. Jemand, der ihr helfen hätte sollen, ihren Körper und damit sich selbst aufzurichten, staucht diesen und damit auch sie selbst als Person geradezu zusammen. Es ist der spezialisierte Blick des Orthopäden mit einer ganz bestimmten, eingeschränkten Perspektive, welcher hier beschrieben wird: der sachliche Blick des Arztes auf Marias beschädigten Rücken, der Maria als Mensch übersieht. Es ist allerdings auch der Blick eines Mannes auf eine Frau. Es ist ein Blick, der einen Menschen auf eine bestimmte, in diesem Fall körperliche, Eigenschaft reduziert und ihm daraufhin einen bestimmten Status zu- oder aberkennt.

Eine weitere Szene der vorliegenden Erzählung beschreibt ebenfalls einen Gewaltakt. In beiden Szenen werden körperliche Übergriffe dargestellt.

Am letzten Schalter wurde Geld gewechselt. Der Beamte arbeitete wohl etwas gemächlich, doch ging eine solche behagliche Ruhe von dem Mann aus, daß das Publikum sich besänftigte. Anna stierte durch den Spalt. Seine Finger streichelten die Geldnoten, streichelten das Schalterbrett, streichelten das rasierte Kinn, und alles an ihm, das rasierte Kinn, die weichen Finger, die angeklebten, spärlichen Haare schien ihr vornehm. Und auf einmal begann der Mann sich ihr zu nähern, und obwohl er auf seinem Platz blieb, trat er doch heraus, rückte an sie heran, kam in fleischliche Nähe, brauchte Gewalt, drückte sie an sich, besiegte sie, besiegte sie so sehr, daß sie sich anhalten mußte. Er griff nach ihrer Geldnote. Er sah den grünen Stein an ihrer Hand, er erkannte die Augen, er sah, daß keine Partei mehr wartete, sah, daß es zwölf Uhr war, atmete mit Behagen, und stieß das Schalterfenster heftig auf. Sein entsetztes Gesicht erschien im Rahmen. / [...]
 Sie zupfte mit leblosen Fingern an ihrem Körper herum, wie ein Sterbender an sich zupft. (DF, S. 53-54)

Bei der Begegnung mit dem Postbeamten fühlt Anna sich sicher, weil sie weiß, dass er ihr Gesicht durch das Schalterfenster nicht sehen kann. Dadurch ist sie vor seinen Blicken auf ihr Gesicht geschützt und kann ihn betrachten. Canetti beschreibt alle Details, die Anna an dem Mann durch den Spalt sehen kann. Durch die Wiederholung dieser Einzelheiten und die Betonung der Tatsache, dass Anna alles an ihm, selbst seine angeklebten, spärlichen Haare, „vornehm“ erscheint, ergibt sich der Eindruck, dass Anna imstande ist, den Postbeamten als ganze, aus seinen diversen äußerlichen Merkmalen zusammengesetzte, Person zu sehen und ihn als solche als „vornehm“ zu empfinden. Während Anna in dieser Situation den Beamten in seiner Gänze vor sich hat, sieht er durch das Schalterfenster immer nur ihre Augen und Hände: er sieht nur Fragmente ihres Körpers vor sich. Gerade deswegen ist Anna in dieser Szene

in der Lage, ihre Augen auf ihn zu richten, ohne den Zwang zu verspüren, ihr Gesicht verbergen zu müssen.

Wenn also jener Körperteil an ihr im Verborgenen bleibt, von dem sie weiß, dass er nicht der Norm entspricht, ist sie mit Sartre fähig, jemanden anzublicken und fähig, sich als „Subjekt“ zu setzen, weil sie dann nicht durch die Blicke der anderen entwertet wird. Der Beamte erkennt Annas Hände und Augen von früheren Besuchen. In der zitierten Stelle wird der Postbeamte zunächst als „gemächlich“ beschrieben, doch als Anna bemerkt, dass er sie über ihre Augen erkennt, empfindet sie seine Gegenwart bereits als bedrohlich, wahrscheinlich, weil sie das Nachfolgende ahnt. Die Beschreibung „[Er, GM] kam in fleischliche Nähe, brauchte Gewalt, drückte sie an sich, besiegte sie, besiegte sie so sehr, dass sie sich anhalten mußte.“ kann als Repräsentation oder auch als Fortführung des männlichen Blicks auf Anna gelesen werden. Weil sie schon unzählige ähnlicher Erfahrungen gemacht hat, spürt Anna die Konsequenz dieses Blicks des Postbeamten bereits ehe er seine Augen auf sie richtet. Mit Fenichel gelesen nimmt Anna selbst den entsetzten und abwertenden Blick des Postbeamten also vorweg und ruft ihn damit zum Teil auch selbst hervor.

Sind es also doch Blicke von Männern, die in Canettis Erzählungen Gewalt auslösen?

Auf die gesellschaftliche Komponente von Canettis Prosa weist Brigitte Spreitzer hinsichtlich „Die Gelbe Straße“ hin:

Was in der ersten Erzählsequenz mit dem Titel *Der Unhold* noch im Hintergrund bleibt, ohne darum an Gesicht zu verlieren, tritt in der zweiten, genannt *Der Oger*, ins Zentrum des Romans: die Mortifikation des Weiblichen in einer patriarchalischen, kapitalistischen Gesellschaft. / [...]

Nur mit wenigen lakonischen Bemerkungen innerhalb einer (für den gesamten Roman charakteristischen) elliptischen Erzählstruktur wird auf seine permanente Präsenz in der Trafik, auf die schweigende, voyeuristische Überwachung – er genießt das aufgrund seiner Existenz unstillbare Begehren der anderen (GS 43) – derart hingewiesen, daß gerade die Leerstelle die von dieser Figur ausgehende Macht unterstreicht.¹⁹⁹

Ähnliches kann in der Erzählung „Drei Viertel“ konstatiert werden: nämlich hinsichtlich der dort auftretenden Männer, die während der Erzählung zwar ohne Namen bleiben, aber einen nicht zu vernachlässigenden Einfluss auf die Protagonistinnen ausüben. Es ist eine weitgehend stumme Präsenz, die den in

¹⁹⁹ Spreitzer: Canettis Roman „Die Gelbe Straße“, S. 18.

„Drei Viertel“ auftauchenden Männern beschieden ist: Sie üben ihre Wirkung über ihre Blicke aus. Interessant sind in diesem Zusammenhang die obigen Ausführungen Spreitzers, wenn sie auf die voyeuristische Qualität dieser männlichen Blicke hinweist. Dies kann mit Fenichel auch als eine Übersteigerung des Schautriebs, welche sich in einem Beobachten-Müssen ausdrückt, interpretiert werden.

Die Dichotomie, die zwischen männlichem Täter und weiblichem Opfer klafft, wird an den beiden oben angeführten Stellen absichtlich zugespitzt um zu zeigen, dass es diese Machtaufteilung zwar durchaus gibt und sie auch damit zusammenhängt, wer wen anblickt und wer angeblickt wird oder wer sich angeblickt fühlt und wer sich blickend fühlt. Allerdings ist das beschriebene Auseinanderklaffen von Täter und Opfer eine Dichotomie von Sozialem und Individuellem, die sich in ihrer Rollenzuteilung ständig verschiebt. In den beiden oben analysierten Gewaltszenen fühlen sich diejenigen, die im sozialen Gefüge eine bestimmte Stellung einnehmen, mächtig. Sowohl der Orthopäde als auch der Postbeamte sind Vertreter von Institutionen, die das kapitalistische und patriarchale System stützen. Demgegenüber stehen Anna und Maria, die diesem System und seinen Repräsentanten und Repräsentantinnen als Menschen ausgeliefert sind. Canetti übt hier am Korsett der gesellschaftlichen Ordnung Kritik.

5. 9. Die Flucht vor dem „Erblickt-sein“

Die beiden Hauptprotagonistinnen Maria und Anna tendieren beide dazu, die von den Blicken der Anderen stigmatisierten Körperteile, die sie fortwährend als angeblickt empfinden, zu verstecken. Selbst wenn niemand im selben Raum ist, besteht das Gefühl, erblickt und beurteilt zu werden, fort:

Im hellen Zimmer fiel ein Lehnstuhl auf. Er hatte einen hohen, würdigen Rücken. Als sie darin saß, schien es, als wäre sie jetzt ganz sie selbst. Sie hatte ihren Raum, sie hatte keine Seite, keine Rückseite, sie steckte im Schutz der hohen Lehne wie eine Puppe in einer Schachtel. / [...]

Erst daheim im hohen Betstuhl bekam sie Haltung. Das wächserne Gesicht, besonders aber das helle Haar ließen erwarten, sie werde sogleich ein Spinnrocken vornehmen und in ihren eigenen Haaren weiter spinnen. (DF, S. 55)

Maria verbirgt ihren Buckel so gut es geht. In der zitierten Passage ist eine Gegenüberstellung zwischen dem „hellen Zimmer“, in dem der Lehnstuhl mit

dem „hohen, würdigen Rücken“ auffällt und der Beschreibung Marias, wie sie im Schutze dieses Lehnstuhls wie in einer „Schachtel“ „steckt[...]“, erkennbar. Die Alliterationen, die Canetti hier einsetzt, verstärken das Paradoxon, das aufgemacht wird: Einerseits wirkt der Stuhl für Maria befreiend, weil sie sich von dem Körperteil an ihr, der abwertenden Blicken ausgesetzt ist, entledigt fühlt. Andererseits aber ist sie ja, in diesem Stuhl sitzend, bewegungs- und handlungsunfähig. Die Beschreibung Marias verweist zugleich auch auf die Darstellung Annas, die ebenfalls als gedrunken und „schwächlich“, als nicht mehr fähig, aufrecht gehen zu können, als umherschleichend, gezeichnet wird; die nur aufatmen kann, wenn der stigmatisierte Körperteil an ihr versteckt ist. In diesem Lehnstuhl sitzend scheint es Maria, als wäre sie ganz sie selbst. Doch sie kann vor ihrem Rücken nicht fliehen – nur mit ihm ist sie ganz. Weil aber der abwertende Blick auf sie fortwährend besteht, empfindet sie sich in ihrem Körper gerade nicht als ganz. Die Darstellung Marias als „[...] wie eine Puppe in einer Schachtel [...]“ steckend, deutet auf eine Verdinglichung der Frau hin.

Unterstützt wird der Eindruck des Bewegtwerdens von außen (und damit des Gesteuert Seins durch Andere sowie der Handlungsunfähigkeit der Protagonistinnen) durch die mehrmals auftretende Beschreibung der weiblichen Protagonistinnen als Puppen oder als wie aus Wachs erscheinend. Eine Puppe wird auch von außen gebildet und so wird Maria unter dem männlichen Blick nicht als Person wahrgenommen, sondern wie eine Sache beurteilt. Den männlichen Blick spürend, fühlt sich Maria, obgleich sie allein in ihrem Zimmer sitzt, befreit, auch wenn sie „wie eine Puppe“ in diesem Stuhl gefangen ist. Befreit ist sie in diesem Stuhl von dem dauernd gegenwärtigen, abwertenden Blick der Männer. Damit ist das Paradoxon aufgelöst ist: Maria wird in diese Handlungsunfähigkeit gezwungen, weil sie den männlichen Blick unaufhörlich spürt und hat deshalb keine andere Wahl, als den nicht den männlichen Anforderungen entsprechenden Körperteil zu verbergen, weil sein Sichtbarsein sie durch ebendiesen Blick von außen zu verstümmeln scheint. Es sind die Blicke von außen und nach Fenichel Marias Identifizierung mit ihnen, die sie nicht ganz sie selbst sein lassen und die sie Stück für Stück zerstören.

5. 10. Aufbrechen von Dichotomien

In der Erzählung „Drei Viertel“ ist der Blick ein Machtinstrument, über welches definiert wird – über welches Frauen wie auch Männer definiert werden. Das Vermögen des wertenden Blicks zu haben, hängt von der Körperlichkeit der jeweiligen Frau oder des jeweiligen Mannes ab beziehungsweise von ihrem Zugang zu dieser ihrer Körperlichkeit. Und dieser Zugang wird bis zu einem gewissen Grad nicht von dem jeweiligen Menschen selbst, sondern von dem auf ihn gerichteten Blick bestimmt. So sind Anna und Maria ständig bemüht, ihre von außen verursachten Mängel zu verdecken, um von ebendiesem Außen als ganz wahrgenommen zu werden und sich dadurch selbst so wahrnehmen zu können. Sie selbst richten ebendiesen Blick jedoch genauso aufeinander, wodurch die vorerst errichtete Dichotomie männlich/weiblich – aktiv/passiv – Täter/Opfer – Gesellschaft/Individuum aufgebrochen wird.

Auf die grundlegende Gesellschaftskritik Canettis weist auch Meidl hin:

Im Grunde sind dies Fragen nach Machtstrukturen innerhalb der realen Welt, deren literarische Reflexion Veza Canettis Werk ausmacht. Der Kampf ist immer der gleiche, der der Ausbeuter und der Opfer, aber es ist bei Veza Canetti niemals ein Kampf, der sich auf Klasse, Nationalität oder Geschlecht reduzieren läßt.²⁰⁰

Meines Erachtens findet die von Meidl richtig als unmöglich hervorgehobene Reduktion auf Kämpfe innerhalb von Klassen oder anderen Konzepten, die einander gegenüberstehen, in Canettis Werk durchwegs statt. Der Kampf der Ausbeuter und der Opfer, wie ihn Meidl bezeichnet, ist allerdings einer, der sich, seine klar verteilt scheinenden Rollen betreffend, auch umdrehen kann.

Die Dichotomie, welche in der Erzählung „Drei Viertel“ zum Teil zwischen dem blickenden und beurteilenden Mann und der von ihm definierten und bewerteten Frau zu klaffen scheint, bröckelt an manchen Stellen der Erzählung deutlich. Ein Beispiel hierfür ist etwa die Szene, in welcher Anna Marias Zimmer betritt und allein dadurch bereits eine Überschreitung von Marias persönlichen Grenzen begeht:

Maria war erschrocken. Aber als sie sich gegen jede Einfühlung gepanzert hatte, erfaßte sie Befriedigung über Annas Häßlichkeit, ja, sie begann diese Häßlichkeit zu benennen. Sie blickte ungerührt auf die zerknitterte Haut, die schütterten Haare, die schon in Farblosigkeit übergangen, die dünnen Züge und die Augen, deren Lider zu

²⁰⁰ Meidl: Sozialkritik, S. 36.

dürftig ausgefallen waren, so daß die Augen jedem Blick preisgegeben schienen und doch nicht blicken konnten.

Als Anna sich aber niedersetzte, an den Rand des Sessels, und so, als wäre es bei Strafe des Todes verboten, diesen auch nur ein Stückchen wegzurücken, verlor sie das Abstoßende. Ihre armen Augen sahen sich nicht um, sondern blieben ganz zufällig an einem beleuchteten Fenster am Hause gegenüber stehen. (DF, S. 56)

Auch Maria blickt in dieser Passage beurteilend auf Anna herab, nicht mit Entsetzen, aber mit Befriedigung, einer Befriedigung, die daher rührt, dass sie selbst von Anderen auf diese Weise betrachtet wird. Allerdings scheint es keine eigenmächtige Entscheidung Marias zu sein, da diese Befriedigung sie „erfaßt[...]“ und sie sich gegen eine Betrachtung Annas auf diese Weise somit gar nicht wehren kann. Durch die Wiederholung des Wortes „Häßlichkeit“ bewirkt Canetti ebenso eine Verstärkung wie durch die Alliterationen, die auf die „zerknitterte Haut“ und auf „die schütterten Haare [...], die dünnen Züge“ und die „dürftig[en]“ Lider hinweisen. Ihr Gesicht also gibt Anna den Blicken Marias preis und verwehrt es ihr, ihre Augen aktiv einsetzen zu können und selbst zu blicken.

In der Erzählung „Drei Viertel“ fällt auf, dass häufig Wendungen auftreten, die die Protagonistinnen als passiv darstellen, wenngleich gerade die als Passiv auftretenden Wortgruppen oft solche sind, die üblicherweise im Aktiv stehen – wie etwa im obigen Zitat als von etwas erfasst. Ein weiteres Beispiel hierfür ist das von mir bereits weiter oben angeführte Zitat: „Zaghaft stellte sie sich auf [...]“ (DF, S. 48), wobei das Aufgestelltwerden wie eine Mischung von „aufstehen“ und „aufgestellt werden“ wirkt; die Kombination „sich aufstellen“ ist in dieser Form neu und bewirkt bei den Lesenden eine Irritation.

Unter anderen Stilmerkmalen von Veza Canettis Prosa ist das oftmalige Auslösen von Irritationen durch geringfügige Veränderungen des alltäglichen Sprachgebrauchs eines der am meisten hervortretenden. Modifikationen wie etwa die oben zitierte bewirken ein Stocken des Leseflusses und rufen damit die Aufmerksamkeit der Lesenden hervor. Zugleich wird die Bedeutung der Redewendung oder Wortgruppe durch ihre Umformulierung verändert.

Folglich sind die in dieser Arbeit analysierten Texte als gesellschaftskritisch einzustufen, weil sie eine Form der Sprachkritik üben, die darauf abzielt, Bedeutungen zu verändern oder diese gar in der Wahrnehmung der Lesenden aufzubrechen. Durch geringfügige Umformulierungen unterwandert Canetti die geltende Sprachordnung und kritisiert diese damit. Ein weiteres Stilmerkmal,

das auf eine Kritik Canettis am üblichen Sprachgebrauch hindeutet, ist die seltene Verwendung von Gliedsätzen. Der Einsatz von kurzen Sätzen und vor allem auch der oftmalige Wechsel von langen und kurzen Sätzen unterbrechen den Lesefluss. Dadurch wird eine Distanz der Lesenden zum Text erzeugt.

5. 11. Der Spiegel: Die Anderen: Zwischen Leben und Tod

Sowohl Maria als auch Anna sind schlussendlich in gewisser Weise leblos. Und diese Leblosigkeit wird in der Hauptsache durch die Blicke der Anderen herbeigeführt. Es sind nicht nur Blicke, die sich – Sartre folgend – in Menschen manifestieren, welche diese Erstarrung verursachen, sondern auch jener Blick, der fortwährend anwesend und somit für die Angeblickten spürbar ist, auch wenn er sich nicht in zu einem Menschen gehörigen Augen konkretisiert. Meines Erachtens kann bei Canetti diesbezüglich ein gesellschaftlicher Blick als jener angenommen werden, der immer vorhanden zu sein scheint.

Viele der Figuren in Canettis Erzählungen, unter ihnen vor allem die Frauen, verhalten sich in ausgeprägtem Maße so, als würden sie andauernd angeblickt. Ist dieser immerzu anwesende Blick ein männlicher Blick? Es ist auf jeden Fall ein Blick, der mit Sartre nicht der Anwesenheit eines konkreten Menschen im selben Raum bedarf, um seine Wirkung auszuüben. Die Möglichkeit, immer angeblickt und beurteilt zu werden, wirkt etwa im Falle von Anna und Maria lähmend. Es ist aber auch die Vorstellung der immerwährenden Anwesenheit dieses Blicks, welche beide erstarren lässt. Es drängt sich die Frage auf, wie der Blick nach wie vor anwesend sein kann, wenn der/die Blickende nicht oder nicht mehr im selben Raum ist. Hierfür ist die Erklärung plausibel, dass der Blick in der Vorstellungskraft der angeblickten Personen fortwirkt. Diese Annahme stützt sich zum Teil auf Fenichels Darlegungen, in welchen er die mögliche Verschiebung von Aktivität zu (eingebildeter) Passivität erläutert.²⁰¹ Die Vorstellung des Blicks selbst kann meines Erachtens allerdings nur über das vorhergehende Vorhandensein eines Blicks entstehen. Die fortgesetzte Identifizierung mit dem beispielsweise entsetzten Blick einer anderen Person würde dann in der angeblickten Person fortwirken und Erstarrung auslösen.

²⁰¹ Vgl. Fenichel: Schautrieb und Identifizierung, S. 578.

Der erste der vier Teile der Erzählung „Drei Viertel“ endet mit dem Satz: „Sie zupfte mit leblosen Fingern an ihrem Körper herum, wie ein Sterbender an sich zupft.“ (DF, S. 54) Dadurch wird ein Übergang vom Sterben Annas zum Erwachen Marias gezeichnet. Letzteres findet im darauffolgenden ersten Satz des zweiten Teils der Erzählung statt:

Maria schlug die Augen auf. Das Zimmer war hell. In einer Vase standen Rosen. Ihr Blick fiel auf glänzende Seide in bunten Farben. / [...]
 Sie schlüpfte aus dem Bett und trat vor den Spiegel. Es war ein ganz kurzer Spiegel über dem Waschtisch und er zeigte ihr nur das Gesicht. / [...]
 Als die Pflege des Kopfes beendet war, trat sie weit ab vom Spiegel. (DF, S. 54)

Während der erste Teil der Erzählung mit der Beschreibung eines Spiegels anhebt, der sich in der Vorstellung der Lesenden herausbildet, beginnt auch der zweite Teil mit der Erwähnung eines Spiegels, der diesmal explizit als solcher benannt wird. Ist es zu Beginn des ersten Teils Anna, die „kein Gesicht“ (DF, S. 48) hat, nachdem sie es hinter dem Handtuch versteckt hat, so steht diesem Bild zu Anfang des zweiten Teils Maria gegenüber, die es genießt, ihr Gesicht im Spiegel zu betrachten.

Anna hingegen zupft am Ende des ersten Teils der Erzählung „[...] wie ein Sterbender an sich [...]“ (DF, S. 54), der sich noch krampfhaft Erlösung erhofft und doch weiß, dass er sich nicht wieder selbst wird aufrichten können. Sie kann dem überall auflauernden männlichen Blick nicht standhalten, weil er ihr immer wieder mit Entsetzen begegnet und dazu ansetzt, ihr Gesicht und damit ihre Augen, durch welche sie nach Sartre zur „Subjektsetzung“ fähig ist, auszulöschen. Doch Anna ist nicht tot. Sie stirbt nicht, befindet sich aber in diesem Augenblick in einem dem Sterben vergleichbaren Zustand. Und Sterben bedeutet ja weder Leben noch Tod: Es ist eine Zwischenstufe, auf welcher der Endpunkt der Bewegung bereits vorgegeben ist. Wenn sich jemand fühlt, als würde er/sie sterben, so ist seine/ihre Perspektive auf den Tod hin ausgerichtet. Das heißt nicht zwangsläufig, dass diese Person stirbt; es bedeutet allerdings, dass sie sich dem Tod, und nicht dem Leben, annähert.

Eine weitere Stelle, die diesen Zwischenraum von Leben und Tod behandelt, ist die folgende:

Als sie [Maria, GM] endlich das Buch vor sich hatte, geschah es, daß die Türe sich zaghaft öffnete, Anna zwängte sich durch, als wäre es bei Strafe des Lebens verboten, die Türe eine Handbreit weiter zu öffnen. Und dann blieb Anna ratlos im Zimmer stehn. / [...]

Als sich Anna aber niedersetzte, an den Rand des Sessels, und so, als wäre es bei Strafe des Todes verboten, diesen auch nur ein Stückchen wegzurücken, verlor sie das Abstoßende. Ihre armen Augen sahen sich nicht um, sondern blieben ganz zufällig an einem beleuchteten Fenster am Hause gegenüber stehen. (DF, S. 55-56)²⁰²

Anna fühlt den Blick als immer auf sie gerichteten. Bei Maria ist es ebenso, nur dass sie sich in dieser Szene aufgrund ihres verborgenen Rückens als gerade nicht angeblickt fühlt, während sie selbst Anna anblicken und beurteilen kann. Auffallend ist hier die Wiederholung der Wendung „[...] als wäre es bei Strafe des Lebens verboten [...]“ sowie auf der folgenden Seite „[...] als wäre es bei Strafe des Todes verboten [...]“ mit dem Unterschied, dass die beiden Strafen unterschiedlicher nicht sein könnten. Die Strafe würde Anna erwarten, wenn sie Maria ansehen würde, schlimmer noch, wenn sie ihren Rücken ansehen würde. Genau das ist aber in der oben zitierten Szene nicht möglich, weil Maria in ihrem geschützten Lehnstuhl ist, während Anna Marias Blicken hilflos ausgeliefert scheint.

Hier ergibt sich die Frage, wie etwas bei Strafe des Lebens verboten sein kann, beziehungsweise was es zu bedeuten hat, wenn das Leben die angedrohte Strafe ist. Vielleicht kann das Leben hier mit dem „Subjektstatus“ gleichgesetzt werden und der Tod mit dem „Objektstatus“, der ja in gewisser Weise auch einfacher zu ertragen ist? Hier besteht keiner der beiden Zustände, sondern etwas, was dazwischen liegt. Was heißt es überhaupt, wenn es jemandem leichter fällt, sich zu verstecken als sich zu zeigen? Wenn jemand nicht im Sartre'schen Sinn „erblickt“ werden will – so ist es ihm/ihr ja, aufgrund der immer drohenden Wechselseitigkeit des Blickens, auch nicht möglich, selbst zu blicken. Wenn es jemandem nicht möglich ist, Andere und Anderes anzublicken, so ist er/sie auch laut Fenichel nicht imstande, sich mit den Handlungen Anderer zu identifizieren. Der Zugang zu bestimmten Praktiken bleibt einem/einer damit verwehrt.

Canetti zeichnet hier ein Gesellschaftsbild, in welchem lebende Menschen im Sterben begriffen sein können und es auch sind. Durch die Beschreibung von Zuständen, die sich keiner klaren Kategorie zuordnen lassen, wird eine

²⁰² Der zweite Teil des Zitats wurde bereits weiter oben zitiert, ist aber im hiesigen Zusammenhang für das Verständnis des Dargelegten erforderlich, weswegen er nochmals angeführt wird.

Aufteilung der dargestellten Figuren etwa in die Kategorien der Lebenden und der Toten zusehends schwieriger oder gar verunmöglicht.

Anna und Maria gegenüber steht die Figur Britta, die durch ihr „lebhaftes“ (DF, S. 50) Wesen charakterisiert ist. Auffallend ist auch, dass die Beschreibung Brittas keineswegs frei von einer ironischen Note erfolgt:

Wieder neigte sich das glückliche Geschöpf über Annas zerknittertes Gesicht. Dankbar sah diese ihr nach. Dann wandte sie sich der Maschine zu. Die Maschine lief nach einem alten System. Aber die Sprünge und Widerstände der alten Maschine waren ihr recht. So bedeutete der Blick auf die Uhr ihr noch mehr. So ging alle ihre Sehnsucht nach der alten, vergilbten, riesigen Uhr an der Wand. (DF, S. 53)

Britta ist also ein „glückliche[s] Geschöpf“. Der Grund hierfür wird in der Erzählung hinreichend beschrieben: es ist ihre „frische Schönheit“ (DF, S. 50), die sie glücklich macht. Ob an dieser Stelle gemeint ist, dass sie Glück hat, dieses äußere Erscheinungsbild zu haben oder ob Britta glücklich ist, bleibt unklar; wahrscheinlich ist, dass beides der Fall ist. In Canettis Werk stößt man/frau häufig auf die Darstellung von äußerlich sichtbaren Merkmalen, die einen Vorteil oder Nachteil für die mit ihnen ausgestattete Person bedeuten. Brittas makellos scheinendes Äußeres schafft in einem so gezeichneten Gesellschaftsbild erst die Voraussetzung für ihre überbordende Leichtigkeit. Sie ist in der Erzählung auch die einzige Frau, die nicht bemüht ist, etwas an ihrem Körper zu verstecken. In jedem Fall erfolgt die Geste zu Annas Gesicht hin von oben herab und Anna ist Britta in Folge noch dankbar, dass sie sich auf ihre Ebene herab geneigt hat.

Während also am Anfang des ersten Abschnitts die Figur Anna und zu Beginn des zweiten Abschnitts jene der Maria auftreten, so hebt der dritte Teil von „Drei Viertel“ damit an, dass sich Britta, wie es schon die beiden anderen Protagonistinnen vor ihr getan haben, im Spiegel betrachtet:

Britta stand unter der kalten Brause. Mit harten Bewegungen rieb sie ihren Körper und sprang noch halb feucht, keine Verköhlung fürchtend, durch den Gang in ihr Schlafzimmer. Hier warf sie das Badetuch ab und stellte sich vor den Spiegel. Sie hatte allen Grund, das Ebenmaß ihrer Glieder mit Vergnügen zu betrachten. Heute ließ sie es aber bei keinem kurzen Blick bewenden. Sie bewunderte ihre gespannte Haut, ihr frisches rotes Gesicht, ihre hübsche, kurze Nase, und besonders verrenkte sie sich den Kopf nach ihrer Rückenlinie. (DF, S. 60)

Unter den namentlich genannten Hauptfiguren der Erzählung stehen Britta und Bent den Figuren Anna und Maria gegenüber. Die Makellosigkeit, aber auch die Unbedarftheit stehen der durch ebendiese bzw. durch deren

Zurschaustellung verursachten Unsicherheit und dem erst über die Blicke der Makellosen herbeigeführten Mangel entgegen.

Britta ist unter den drei Protagonistinnen die Einzige, die ihren Körper als ganz empfindet und ihn auch als solchen im Spiegel betrachten kann. Wie auch bei Anna und Maria tritt ihr in diesem Spiegel der Blick der Anderen entgegen. Allerdings ist dieser Blick ein bewundernder und so kann Britta sich selbst ebenso betrachten. Im Unterschied zu Anna, die sich zu Beginn des ersten Abschnitts „aufstellt“, stellt Britta sich „vor den Spiegel“ (DF, S. 60) Auch hier arbeitet Canetti mit einer Alliteration, wenn sie beschreibt, wie Britta sich im Spiegel betrachtet und es „[...] bei keinem kurzen Blick bewenden [...]“ lässt. Franziska Schößler argumentiert in Bezug auf „Die Gelbe Straße“ und die Dramen Canettis:

Dem tröstenden und komplettierenden Spiegelerlebnis wird somit der gefährdende Blick entgegengesetzt, der seinen Ausdruck in den zahlreichen missgestalteten Figuren bei Veza Canetti findet. Sie schafft Gestalten, die sich nicht zur Ganzheit zu komplettieren vermögen, weil das Defizitäre der Ordnungen in ihre Körper eingelassen ist. Diesen Figuren enthüllt der Spiegel die Fratze, den Mangel [...]. Der imaginäre Spiegel reproduziert und produziert das Unvollkommene; der Spiegel steht bei Veza Canetti im Zeichen der Deformation.²⁰³

In „Drei Viertel“ hat der Spiegel ebendiese Funktion des Reflektierens der gesellschaftlichen Ordnung. Der Spiegel konfrontiert die drei weiblichen Hauptfiguren mit dem Blick der Anderen. So bestätigt er Britta ihre – scheinbare – „Ganzheit“. Dagegen fühlen Maria und Anna beim Blick in den Spiegel die Festlegung auf bestimmte körperliche Merkmale, die sie auch über die Blicke der Anderen als „Mangel“ erfahren: ihre von außen bestimmte – vermeintliche – Fehlerhaftigkeit ist diesen Figuren bei jedem Blick in den Spiegel gegenwärtig.

Natürlich haben auch jene Körper, die vollkommen erscheinen, eine Rückseite, welche die zu diesen Körpern gehörigen Personen laut Sartre nicht „erkennen“ können. Ist Britta so lebhaft und sorglos, weil sie makellos ist? Ist es in Canettis Erzählungen also nur möglich, lebhaft zu sein, wenn man/frau makellos ist? Sind die makellosen Figuren in Canettis Erzählungen nicht alle ein wenig unmenschlich gezeichnet? De facto gibt es keine makellosen Menschen und dennoch ist die Einbildung einer solchen Unversehrtheit, wenn

²⁰³ Franziska Schößler: Masse, Musik und Narzissmus. Zu den Dramen von Elias und Veza Canetti. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Elias Canetti. Text + Kritik 28. Neufassung. München: Ed. Text + Kritik⁴2005, S. 86.

sie vom Äußerlichen her gegeben scheint, zumindest in Canettis Erzählungen, und nicht nur in diesen, ausschlaggebend für einen Vorteil innerhalb der Gesellschaft. Wie sonst wäre sonst der Beginn des vierten Abschnitts der Erzählung zu erklären:

Als hinge sie mit einer Schnur am Hals von der Decke herunter, so sah Anna aus.
 „Sie werden mich heute nicht malen?“
 „Das Licht ist zu grell, ich hab es nicht bedacht.“
 „Dann bin ich überflüssig. Ich kann gehn.“ (DF, S. 65)

Anna sieht so aus, als wäre sie tot, weil Bent sie an diesem Tag nicht malen wird. Das Herstellen von Bildern sowohl von Anna als auch von Maria trägt in dieser Erzählung dazu bei, die Reflexion des Blicks von außen als positiv wahrzunehmen. Da dies hier gerade nicht geschieht, gleicht Anna einer Sterbenden oder gar schon Toten. In jedem Fall ist sie zu Beginn der obigen Szene aufgrund der fehlenden Anerkennung über den Blick des Malers erstarrt. Das heißt: Der Vorteil wird durch Einschluss in die gesellschaftliche Norm gewährleistet. Canetti beschreibt ein System, welches durch ein Verfahren des Ein- oder Ausschlusses über äußerliche Merkmale funktioniert und kritisiert ebendieses System durch seine detaillierte Beschreibung.²⁰⁴

²⁰⁴ Vgl. Hall: ‚Identität‘?, S. 171-172.

6. „Hellseher“: Textanalyse

6. 1. Verschwimmen der Wahrnehmung: Verschiebung und Täuschung

In der Erzählung „Hellseher“ wird die Art, wie Menschen sichtbar werden thematisiert. Hierbei spielt das Verschwimmen der Wahrnehmung eine hervortretende Rolle. Während die Erzählinstanz in der Erzählung „Drei Viertel“ in den Hintergrund rückt, ist es im vorliegenden Text ein Ich-Erzähler²⁰⁵, aus dessen Sicht die Vorkommnisse geschildert werden. Dieser Ich-Erzähler findet sich, als er einer Bekannten einen Besuch abstattet, in unheimlicher Gesellschaft wieder. Allein steht er vorerst in der Wohnung und wird von Entsetzen gepackt:

Von dem grausigen Anblick der abgehackten Hände, die vor mir ausgebreitet lagen, an den Wurzeln noch rosig von frischem Blut, hier in Minnas Zimmer, war ich so benommen, daß ich heftig zusammenzuckte, als die Tür sich öffnete. Minna trat ein. „Willkommen!“ sagte sie. „Sind Sie [sic] nicht fabelhaft gemacht? Ein Engländer hat sie geformt, er arbeitet für Wachsfigurenkabinette. Aber das ist uninteressant. Interessant ist der Besitzer dieser Hände. Ein Magnetiseur. Wir haben gerade darüber gesprochen, wie wunderbar es ist, daß die göttliche Kraft nicht nur im Hirn steckt, nicht nur in den Augen, nein, auch in den Händen.“ Minnas gute, fanatische Augen flackerten ängstlich. Schweigend zog sie mich ins Nebenzimmer. Hier standen und saßen die Gäste stumm und unbeweglich. Die sind doch nicht auch aus Wachs!“ dachte ich erschrocken. Ich ging auf die erste Dame in der Reihe zu. „Das ist die Pianistin“, flüsterte Minna. Die Pianistin hatte eine riesige Nase und arme, kleine Augen. Dann begrüßte ich einen Kunstmäzen, einen Markör, eine Zirkusreiterin und eine schwerhörige Dame. Ich kann ruhig sagen: „Ich begrüßte.“ Die Initiative ging von mir aus. Ich wurde nur kalt angeblickt. (DF, S. 23-24)

Die Aufteilung in echt und unecht, in wahr und falsch, ist in der vorliegenden Erzählung undeutlich. Vielmehr wird die Möglichkeit einer Verwechslung dieser beiden Kategorien in den Vordergrund gerückt. Dass man/frau sich auf das über den Blick Wahrgenommene verlassen kann, wird in Zweifel gezogen. Thematisiert wird also die Täuschung, die über Sinneswahrnehmung stattfinden kann. Eine wesentliche Frage, die in der Erzählung „Hellseher“ aufgeworfen wird, ist jene danach, ob dem, was und vor allem wie es gesehen

²⁰⁵ Die Figuren, deren berufliche Tätigkeit genannt wird, werden als „Pianistin“ (DF, S. 23) und als „[...] Kunstmäzen, [...] Markör [und] Zirkusreiterin [...]“ (DF, S. 24) vorgestellt. Dass es sich im Text „Hellseher“ um einen Ich-Erzähler – und nicht um eine Ich-Erzählerin – handelt, leite ich daraus ab, dass der Ich-Erzähler in der Mitte der Erzählung, als der Hellseher bereits anwesend ist, von sich preisgibt: „Ich bin Schriftsteller und trage eine Brille.“ (DF, S. 26).

wird, Glauben geschenkt werden kann. Auf der anderen Seite wird hier thematisiert, dass wir das sehen, was wir zu sehen glauben. In diesem Text bewirkt demnach der Glaube daran, dass etwas auf eine bestimmte Art und Weise ist, dessen Wirkung auf die beteiligten Figuren. Ebendieser Glaube wird wiederum durch bereits erfolgte (sinnliche) Erfahrungen hervorgerufen und gefestigt. Wenn etwa die Erfahrung gemacht wird, dass Menschen ähnelnde Figuren zumeist Menschen sind, so wird, wie in obiger Textstelle, beim Anblick einer solchen Gestalt angenommen, dass es sich um einen Menschen handelt. Durch diesen vorausseilenden Glauben, der sich durch immer wieder erfolgende Bestätigung verstärkt, kommt es mitunter zu Irrtümern hinsichtlich der Beurteilung des Gesehenen. Eine andere Ausformung dessen kann auch dahin führen, dass man/frau selbst gar nicht nachsieht, sondern sich vielmehr auf den Blick und die Sichtweise von Anderen verlässt.

Der Ich-Erzähler wird von Entsetzen gepackt, als er die abgehackten Hände im Vorzimmer seiner Gastgeberin sieht, welche er auf den ersten Blick für echt hält. Er zuckt zusammen, als sich die Tür öffnet und Minna in das Zimmer tritt. Durch das Geräusch, das durch das Öffnen der Tür entsteht, fühlt sich der Ich-Erzähler ertappt und im Sinne Sartres auch „angeblickt“, bereits bevor Minna tatsächlich das Zimmer betritt und ihn anblickt.

Nachdem der Ich-Erzähler erfahren hat, dass die „abgehackten Hände, die [...] an den Wurzeln noch rosig von frischem Blut“ sind, aus Wachs bestehen, beruhigt ihn das kaum. Sein Entsetzen wird durch den Anblick der im Nebenzimmer sitzenden Gäste noch verstärkt, da diese „stumm und unbeweglich“ sind. Der erste Eindruck, der durch diesen Anblick entsteht ist also, dass die im Raum befindlichen Personen ebenfalls aus Wachs geformte Figuren sind. Die Starre sowie das Schweigen der Figuren hindert diese allerdings nicht daran, den Ich-Erzähler „kalt an[zu]blick[en]“. An dieser Stelle findet nach Fenichel eine Verschiebung vom Schauenden zu den Angeschauten hin statt: Selbst wenn der Ich-Erzähler „[d]ie Initiative“ ergreift und die an diesem Punkt der Erzählung noch nicht eindeutig als Wachsfiguren oder Menschen zu Klassifizierenden „begrüßt[...]“, so fühlt er sich doch von diesen anderen Figuren oder Menschen, die zudem in der Überzahl sind, „angeblickt“. Auf die Beschreibung von Figuren über ihre Blicke weist etwa Anne D. Peiter

in ihrem Essai zu Canettis Roman „Die Gelbe Straße“ hin, wenn sie in Bezug auf die Figur des Herrn Iger schreibt, „[...] dass er erneut eine Distanz an den Tag legt, die in der zuvor zitierten Passage bereits in der Art seines Blickes erkennbar geworden war.“²⁰⁶ Wenngleich der Ich-Erzähler die Gäste in der Erzählung „Hellseher“ selbst anblicken muss, um den Blick der Anderen wahrnehmen zu können, ist das, was er spürt und was ihn vorerst erschrecken lässt, der Blick der im Zimmer gegenwärtigen Figuren oder Menschen. Dass er selbst sie ebenfalls ansieht, ist für ihn in diesem Moment nicht spürbar.

In dieser Erzählung entsteht eine Atmosphäre des Unheimlichen, in der das Menschliche und das vom Menschen Geformte – wie etwa die abgehackten Hände aus Wachs – nicht mehr scharf trennbar sind. Weder für das Ich innerhalb der Erzählung, noch für den/die LeserIn ist eine eindeutige Kategorisierung möglich, da sich Menschen und Menschen ähnliche Figuren in ihrer Erscheinungsform nicht deutlich voneinander abheben. Die gesamte Szene ist paradox. Die Gastgeberin Minna, die begeistert über den Magnetiseur spricht, dessen aus Wachs geformte Hände in ihrem Vorzimmer liegen, scheint von den Künsten des Magnetiseurs wie auch des Hellsehers überzeugt. Diese Überzeugung wird dadurch, dass „ihre gute[n], fanatische[n] Augen [ängstlich] flacker[...]n“, noch verstärkt. Denn das Flackern in den Augen deutet einerseits an, dass Zweifel an diesem Glauben, wenn ein solcher von Anderen ausgeht, möglich wäre. Doch in Minnas Augen spiegelt sich die Angst und damit der unverrückbare Glaube an die Künste des Hellsehers und des

²⁰⁶ Anne D. Peiter: Mutterschaft und Macht im Werk von Veza Calderon-Canetti und Elias Canetti. In: José Brunner (Hg.): Mütterliche Macht und väterliche Autorität. Elternbilder im deutschen Diskurs. Göttingen: Wallstein Verlag 2008 (=Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte 36), S. 200.

Peiter nennt Veza Canetti „Calderon-Canetti“ und meint, dass der dtv-Verlag die Autorin „aus Marketing-Gründen“ (Peiter: Mutterschaft und Macht, S. 197) „Canetti“ genannt habe. Canetti trug vor ihrer Hochzeit mit Elias Canetti den Namen Venetiana Taubner-Calderon. Canettis zu ihren Lebzeiten veröffentlichten Texte erschienen unter mehreren Pseudonymen. Ich halte Peiters Zusammenstellung des Namens „Calderon-Canetti“ für verwirrend. Meines Erachtens trägt dies nicht zur Hervorhebung von Canettis Eigenständigkeit in ihrer Autorinnenschaft bei. Sinnvoller wäre hierzu die Verwendung eines ihrer Pseudonyme, wie etwa „Veza Magd“. Da allerdings alle Texte Canettis unter dem Namen „Veza Canetti“ erstmals bzw. wieder erschienen sind, halte ich eine solche Vorgangsweise allein aufgrund der erschwerten Auffindbarkeit für nicht zielführend. Darüber hinaus können nur Spekulationen über die Frage angestellt werden, welchen Namen Canetti unter anderen historischen Bedingungen für ihre Publikationen gewählt hätte. Da eine Beantwortung dieser Frage nicht möglich ist, ist „Veza Canetti“ als Autorinnenname meiner Meinung nach vertretbar.

Zur Biographie und zu den Pseudonymen Canettis vgl. etwa:

Schedel: Nachwort. – Spreitzer: Canettis Roman „Die Gelbe Straße“.

Magnetiseurs wider. In der Erzählung „Hellseher“ ist es nicht zuletzt der Glaube daran, dass dieser in die Menschen „hinein[...]sehen“ (DF, S. 24) kann, welcher dazu führt, dass für die im Raum verweilenden Gäste keinerlei Möglichkeit besteht, diese Fähigkeit zu hinterfragen.

6. 2. Anblicken – Hineinsehen – „Durchschauen“

Es ist möglich, dem „Anblicken“ und dem „Hineinsehen“ vom Sinn her ähnliche Bedeutung zuzumessen. Denn beim „[D]urchschauen“ (DF, S. 25), das dem Hellseher als Fähigkeit zugeschrieben wird, geht es ebenso wie beim Anblicken nach Sartres Verständnis darum, jemanden in seinem Machtbereich zu begrenzen. Fenichel folgend übt diese (vermeintliche) Fähigkeit zugleich eine Faszination aus, die dazu führt, dass diejenigen, die durch die Vorstellung vom bestehenden Zauber „gebannt“ sind, bewegungsunfähig werden. Dadurch, dass sie an die magischen Kräfte des Hellsehers (wie auch des Magnetiseurs) glauben, sind sie im Gegenzug nicht fähig, diese zu hinterfragen. Fenichel nennt als Beispiel für eine solche Verzauberung die Hypnose. Die Fähigkeiten des Hypnotiseurs, die Fenichel beschreibt, können auf jene des Hellsehers sowie des Magnetiseurs umgelegt werden, insofern alle drei die Erstarrung ihrer Opfer zum Ziel haben und, zumindest was den Hypnotiseur und den Hellseher betrifft, „[...] das Auge, bzw. der Blick als sadistische Waffe [erscheint]“²⁰⁷. Der Blick „erscheint“ als „Waffe“, weil die durch ihn Gebannten daran glauben, dass er es ist. Hier findet wiederum eine Verschiebung der Aktivität statt: Während die „Verzauberten“ glauben, dass der Hellseher es ist, der sie, wenn er es möchte, unbeweglich werden lässt, so sind es (wenigstens zu einem Teil) sie selbst, die dieses Erstarren auslösen.

Gemeinsam ist diesen drei Gewerben, dass sie bei ihrer Ausübung eine Hierarchie zwischen den Ausübenden und den von dieser Ausübung Betroffenen herstellen. Hypnotiseur, Hellseher und Magnetiseur nehmen darüber hinaus eine Rolle ein, die nicht mehr auf der menschlichen Ebene verortet scheint. Wenigstens für die Glaubenden entsteht dieser Eindruck, da sie ja von den übermenschlichen Fähigkeiten der Genannten überzeugt sind.

²⁰⁷ Fenichel: Schautrieb und Identifizierung, S. 562.

6. 3. Gute und fanatische Augen: Glaube und Angst

Der Glaube an diverse Vorhersagen und die gleichzeitige Angst davor widersprechen einander nur scheinbar – vielmehr bedingen sie einander. Auch dass Minna zugleich „gute“ (DF, S. 23) und „fanatische“ (DF, S. 23) Augen hat, birgt keinen Widerspruch, da die beiden Eigenschaften einander keineswegs ausschließen. Die Beschreibung dieses „guten Fanatismus“ deutet wiederum auf den fest verankerten Glauben hin, der den Großteil der präsenten Runde kennzeichnet. Während sich in Minnas Augen also das Gute wie auch das Fanatische widerspiegeln, hat die Pianistin „arme, kleine Augen“ (DF, S. 23-24). Beide Beschreibungen scheinen darauf abzuzielen, die Besitzerinnen der Augen als in ihrer (über diese Augen stattfindenden) Wahrnehmung beeinflusst zu kennzeichnen. Die Pianistin etwa wird als emotionslos charakterisiert und erwartet den Besuch des Hellsehers nicht gerade freudig, wie dies etwa bei Minna der Fall ist. Ihre Augen scheinen zusammengeschrumpft; dieser Eindruck wird zusätzlich dadurch verstärkt, dass an diesem Punkt der Erzählung nicht klar ist, ob die anderen Gäste Menschen oder Wachsfiguren sind. Demgegenüber stehen Minnas Augen, die durch überschwängliche Begeisterung gekennzeichnet sind. Darauf, dass die Figuren in Canettis Texten „[...] anhand ihrer Augen in ihrem Kommunikationsverhalten charakterisiert [...]“²⁰⁸ werden, weist auch Vera Jost bezüglich der Hauptfiguren des Dramas „Der Oger“²⁰⁹ hin. Marianne Kröger führt in Hinblick auf „Die Schildkröten“ ebenfalls an, dass „[...] das Motiv der Augen [...] in diesem Roman eine zentrale Rolle [spielt]“²¹⁰.

Als das Ich in der Erzählung „Hellseher“ die Gäste im Nebenzimmer sieht, hat es den Eindruck, als wären diese aus Wachs geformt, und erschrickt über diese Möglichkeit. Noch viel mehr erschrickt es wohl darüber, dass die Gäste wirken, als wären sie aus Wachs – es aber wahrscheinlich nicht sind. Hier kann eine Verbindung zu der Beschreibung der Augen von Minna und der Pianistin

²⁰⁸ Jost: Fliegen oder Fallen, S. 81.

²⁰⁹ Veza Canetti: Der Oger. München: Carl Hanser Verlag 1991.

²¹⁰ Marianne Kröger: Themenaffinitäten zwischen Veza und Elias Canetti in den 30er Jahren und im Exil. Eine Spurensuche in den Romanen *Die Schildkröten* von Veza Canetti und *Die Blendung* von Elias Canetti. In: Gislinde Seybert (Hg.): Das literarische Paar. Le couple littéraire. Intertextualität der Geschlechterdiskurse. Intertextualité et discours des sexes. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2003, S. 287.

hergestellt werden: Ihre Augen erhalten ihren Ausdruck über die Angst, die das Herannahen des Hellseher-Besuchs mit sich bringt.

Und ohne diese Angst käme es auch nicht zu der Erstarrung, in der die Gäste verharren, während sie auf den Hellseher warten. Nun wird das Ich von den unbeweglichen Figuren dennoch „kalt angeblickt“ (DF, S. 24) und durch diese Blicke in gewisser Weise auf das Kommende vorbereitet. Denn in die im Zimmer Anwesenden wurde bereits vom Hellseher „hineingesehen“ (DF, S. 24). Sie sind erstarrt, weil ihnen ihr Schicksal besiegelt und unveränderbar erscheint. Durch die Auskünfte des Hellsehers werden sie auf eine bestimmte Position festgelegt, die sie verinnerlichen.

Man wird mich hoffentlich fragen, ob ich auch einverstanden bin, dachte ich. Ich möchte mich lieber nicht „durchschauen“ lassen. Man macht sich dann nur unnütze Gedanken und fühlt sich gehemmt. Ich wollte dies gerade Minna klar machen, doch das Wort blieb mir im Munde stecken. Aller Augen waren auf mich gerichtet. Der Hellseher hatte sich erhoben. Er war totenblaß. Kalter Schweiß stand auf seiner Stirn. Er streckte seine schmale, weiße Hand aus und zeigte mit dem Finger auf mich. (DF, S. 25)

Der Ich-Erzähler sieht sich trotz seiner Ungläubigkeit in die allgemeine Stimmung hineingezogen – das Hauptinteresse des Hellsehers gilt schließlich ihm. Gerade als der Ich-Erzähler darauf bestehen möchte, dass er nicht „durchschau[t]“ werden will, ist er nicht mehr fähig zu sprechen, weil „[a]ller Augen [...] auf [ihn, GM] gerichtet“ sind. Wie festgebunden bleibt das Ich also stumm, während der Hellseher die Geste der Anwesenden noch unterstützt, indem er wie stigmatisierend den Finger auf den Ich-Erzähler richtet. In dieser Erzählung fungiert der Blick im Sinne eines Vorhersehens, das von den Anwesenden blind und unhinterfragt angenommen wird.

6. 4. Lebende – Wachsfiguren – Tote

Im Text „Hellseher“ ist unklar, wer menschlich und wer aus Wachs geformt ist. Zusätzlich stellt sich die Frage nach Menschlichkeit bei der Figur des Hellsehers, da er in den Augen der Gäste unmenschliche Fähigkeiten hat.

Menschen erstarren hier in Bildern ihrer selbst, die Andere von ihnen und für sie entwerfen, zu handlungsunfähigen und unbeweglichen Marionetten, die Wachsfiguren gleichen. Hier schwimmt die Grenze zwischen dem Menschlichen und dem Erstarrten, zwischen lebenden und wächsernen

Figuren, eine Grenze, die allerdings fließend zu sein scheint. Denn der Ich-Erzähler kann sie vorerst nicht unterscheiden und er kann sich vor ihren Blicken, gleich ob sie von Menschen oder Wachsfiguren ausgehen, nicht schützen. Es sind Lebende, die erstarrt sind.

Die Wachsfiguren verweisen meiner Meinung nach auf zwei Sachverhalte: nämlich auf die Formbarkeit der Menschen und auf die Unmenschlichkeit von Menschen, die mit ihrer Erstarrung oft zwangsläufig einhergeht – gerade dadurch, dass sie sie handlungsunfähig macht.

Die Formbarkeit der Personen wird hier durch die Beschreibung des Vorhersehens und in Menschen Hineinsehens deutlich gemacht. Diese Formbarkeit wird auch durch die Wachshände des Magnetiseurs, die zu Anfang und Ende der Erzählung auftauchen, repräsentiert. Ebenso weist die Beschreibung der Anwesenden als wächsern wirkend auf ihre Beeinflussbarkeit hin. Die Wachshände, die ja selbst geformt sind, aber täuschend echt wirken, können als repräsentativ für eine blinde Unterordnung gelesen werden: die Wachshände sehen wie echte aus, sind aber bewegungs- und handlungsunfähig – wie die Menschen, die sich vom Hellseher ihre Zukunft formen lassen.

Sartre zufolge macht ein „Subjekt“ aus, dass es fähig ist, sich selbst zu setzen und dass es somit einen Handlungsspielraum hat. Sartre meint ebenso, dass Tote niemals Subjektstatus haben können. In der Erzählung „Hellseher“ wie auch in anderen Texten Canettis treten nun Figuren auf, deren Status nicht eindeutig definierbar ist. Scheinen die im Raum befindlichen Figuren zu Beginn der Erzählung starre Wachsfiguren zu sein, die nicht lebendig sind, so rühren sich manche von ihnen im Laufe der Erzählung doch. Des Weiteren üben die vermeintlichen Wachsfiguren, auch während sie „stumm und unbeweglich“ (DF, S. 23) sind, ihre Wirkung auf den Ich-Erzähler aus, der von ihnen „nur kalt angeblickt“ (DF, S. 24) wird und zu diesem Zeitpunkt noch zu keinem klaren Entschluss über die physische Beschaffenheit der ihn Anblickenden gelangt ist.²¹¹

²¹¹ Mit Fenichel ist argumentierbar, dass eine Verschiebung der Aktivität von dem die Anderen anblickenden Ich-Erzähler auf die – vermeintlichen – Wachsfiguren stattfindet. Demnach hat der Ich-Erzähler den Eindruck, die starren Figuren würden ihn anblicken. An diesem Punkt der

6. 5. Eigen- und Fremdwahrnehmung

„Sie haben es im Kopf!“ stieß er hervor. „Im Kopf! Es ist schmerzhaft. Ein Geschwür!“ rief er.

Ich griff nach meinem Kopf. Ich ersticke vor Angst. Ich litt tatsächlich an Kopfschmerzen. Besonders in letzter Zeit. (DF, S. 25)

Ein Wechsel in der Eigenwahrnehmung einer Figur wird hier (wie auch in anderen Texten Canettis) durch die Wahrnehmung über andere hervorgerufen – was etwa auch eine Veränderung der Körperhaltung des/der Angeblickten oder im Fall der Erzählung „Hellseher“, des/der „Durchschauten“ nach sich ziehen kann. Der Ich-Erzähler begegnet dem Hellseher von Beginn an mit Misstrauen, kann sich aber dennoch nicht gegen die Wirkung seines Blicks wehren.

Unter anderem geht es hierbei um die Beibehaltung der vorhandenen Ordnung. Dies wird etwa auch durch Strafen oder deren Androhung bewirkt.

So wird „Identität“ vor allem von außen konstruiert und ändert sich durch den Blick der Anderen. Stuart Hall meint hierzu:

Identitäten sind Positionen, die das Subjekt ergreifen muss; das Subjekt muss ‚wissen‘, dass Repräsentationen vorliegen. Repräsentation ist nie durchgreifend, sondern immer auch als Prozess konstruiert, der einen ‚Mangel‘ und eine Spaltung ausdrückt und ‚auf dem Feld des Andern‘ entsteht [...]. Das Vernähen ist so nicht als einseitiger Prozess zu denken, sondern als *Artikulation*, was wiederum die Bedeutung der *Identifikation*, wenn nicht von Identitäten, in die Agenda der Theoriebildung neu einschreibt.²¹²

Das heißt, dass keine nach außen hin abgeschlossene „Identität“ existiert; sie wird durch Andere beeinflusst und verändert. Die Selbsteinschätzung wird über die Einschätzung und Einordnung durch Andere beeinflusst – somit wird „Identität“ immer (auch) durch Andere konstruiert. Laut Hall wird die sich herausbildende „Identität“, die ständig in Veränderung begriffen ist, immer zugleich durch die von außen suggerierte „Position“ und durch deren Annahme vom „Subjekt“ gebildet. In der oben zitierten Textstelle aus der Erzählung übernimmt der Ich-Erzähler die vom Hellseher aufgeworfene Vermutung. Diese Annahme der Mutmaßung – und damit die vorübergehende Bildung der

Erzählung ist nicht eindeutig, ob es sich bei den anderen im Raum Befindlichen um Menschen oder um Wachfiguren handelt. Der Ich-Erzähler fühlt sich jedoch, gleich welcher der beiden Fälle angenommen wird, angeblickt. Eine Verschiebung der Aktivität findet also statt.

²¹² Hall: Wer braucht ‚Identität‘?, S. 173.

„Identität“ des Ich-Erzählers – funktioniert nur über den wechselseitigen Prozess, der sich zwischen Hellseher und Ich-Erzähler abspielt.

Die Figuren in Canettis Erzählungen werden von außen durch gesellschaftliche Bedingungen auf bestimmte Eigenschaften festgelegt und verharren dadurch in einer Starrheit, aus der vorerst kein Ausbrechen möglich scheint. Durch die Zuschreibung bestimmter Merkmale erstarrt das Individuum unter dem begrenzenden Blick der ordnenden Instanz; es fügt sich in das vorgegebene soziale Gefüge, welches im Fall der Erzählung „Hellseher“ von nur einer der im Raum anwesenden Figuren definiert zu werden scheint. Gestützt auf Sartres Ausführungen ist es möglich, auch den in seiner Abwesenheit doch anwesenden Magnetiseur als die Szenerie mitbestimmend zu lesen. Dieser ist immerhin durch mehrmalige Erwähnung wie auch durch „die Hände aus Wachs“ (DF, S. 28), welche mit großer Wahrscheinlichkeit Abbilder der seinigen sind, anwesend.

Und eben diese schon im Titel hervorgehobene Hauptfigur hat als herausragende Eigenschaft jene, Andere „durchschauen“ (DF, S. 25) zu können. Selbst wenn der Hellseher diese Fähigkeit nicht hat, so führt doch die Vorstellung der anderen Figuren dazu, dass er sie für ebendiesen (wenn auch eingeschränkten) Personenkreis doch hat. Unter anderem wird diese Wirkung durch die Faszination, welche über die ebenfalls in greifbarer Nähe befindlichen wächsernen Hände des Magnetiseurs ausgeübt wird, verstärkt.

Im vorliegenden Text zeigt sich durch diese Beschreibung unter anderem, wie sehr das Leben Einzelner von den äußeren Umständen abhängt. Die Figuren in Canettis Erzählungen agieren innerhalb eines bestimmten sozialen Raumes, in welchem sie eine bestimmte Funktion einnehmen. Zur Erzählweise in Canettis Roman „Die Gelbe Straße“ vermerkt Andreas Erb:

Veza Canetti verläßt die Oberfläche der Betrachtung und konzentriert sich auf etwas, das eigentlich nicht auffällt, nicht unmittelbar „da ist“. So ist auch „Dasein“ in der Stadt Wien ein geteiltes: Es ist das der sichtbaren, gegenständlichen Welt und jenes der unsichtbaren, aber erfahrbaren „Funktionen“.²¹³

Die „Funktionen“ in der Großstadt, über die Erb schreibt, fallen in der Tat kaum auf – immerhin ist das Beibehalten ebendieser Funktionen für das Funktionieren der bestehenden Gesellschaftsordnung notwendig. Ebendiese

²¹³ Andreas Erb: Die Zurichtung des Körpers in der Großstadt Wien. Veza Canettis Roman *Die Gelbe Straße*. In: Der Deutschunterricht, 47. Jg. (1995), H. 5, S. 56.

Ordnung prägt auch den Ablauf von Canettis Erzählungen. Sie wird einerseits detailliert über die Figuren, die sie erhalten, dargestellt. Zugleich wird dieses Funktionieren sowohl der herrschenden Ordnung, als auch ihrer AkteurInnen in Canettis Erzählungen beständig hinterfragt.

6. 6. „Die göttliche Kraft“ der Hände und der Blick des Magnetiseurs

Hände nehmen in der vorliegenden Erzählung eine hervorstechende Funktion ein: Sie repräsentieren Macht und treten im Verlauf des Textes mehrmals auf.

In seinem Essai über Althusser schreibt Hall:

Systeme der Repräsentation sind Systeme von Bedeutungen, durch die wir uns und andern die Welt darstellen. Damit wird anerkannt, dass ideologisches Wissen das Resultat spezifischer Praxen ist – Praxen, die mit der Herstellung von Bedeutung beschäftigt sind.²¹⁴

Hände können im Text „Hellseher“ als paradigmatisch für ein solches Bedeutungsgeflecht innerhalb des in der Erzählung beschriebenen Raumes gelesen werden. Ihre Bedeutung wird fortlaufend bestärkt und kann in diesem Rahmen als Praxis, die „ideologisches Wissen“ herstellt, gedeutet werden.

Nahezu leitmotivisch durchziehen Hände die Erzählung. Die wächsernen „abgehackten Hände“ (DF, S. 23) des Magnetiseurs, die „in Totenstarre [ausgestreckt]“ (DF, S. 23) sind, tauchen gleich zu Beginn der Erzählung „Hellseher“ auf. Sie wirken auf den Ich-Erzähler als wären sie echt; doch im Gespräch mit der Gastgeberin Minna stellt sich heraus, dass diese Hände aus Wachs sind. Paradoxerweise geht von ihnen dennoch eine „göttliche Kraft“ (DF, S. 23) aus, welche nicht durch jenen, der sie geformt hat, sondern durch ihren „Besitzer“ (DF, S. 23) von diesen gerade nicht menschlichen, aber dennoch Macht ausübenden Händen ausstrahlt. Scheinbar widersprüchlich ist dieser Umstand, weil die Beschaffenheit der Hände aus Wachs nichts an ihrer repräsentativen Wirkung ändert.

Es ist möglich, in diesen wächsernen Händen mit Sartre eine Art „sinnliche Manifestation“ des Blicks des Magnetiseurs zu lesen. Nach Sartre kann jemand

²¹⁴ Stuart Hall: Bedeutung, Repräsentation, Ideologie. Althusser und die poststrukturalistischen Debatten [1985]. In: Hall: Ideologie, Identität, Repräsentation. S. 50.

nur als „Subjekt“ anwesend sein, wenn er lebt. An diesem Punkt der Erzählung ist unklar, ob der Magnetiseur am Leben ist oder nicht. Sind es die Hände seines Körpers, die abgehackt und dann nachgebildet wurden, so ist er wahrscheinlich tot. Wenn also davon ausgegangen wird, dass die Wachshände tatsächlich existierenden Händen nachempfunden sind, entsteht Irritation. Die Hände können ebenso bloß den Händen des Magnetiseurs nachgebildet und zuvor nicht abgehackt, sondern nur von demjenigen, der sie geformt hat, als solche dargestellt worden sein. Im Verlauf der Erzählung wird keineswegs deutlich, ob es die Hände vom Körper des Magnetiseurs sind, welche hier aus Wachs abgebildet wurden, oder ob dieser bloß der „Besitzer“ (DF, S. 23) der Wachshände ist, diese aber den Händen eines anderen Menschen nachempfunden wurden. Der/die LeserIn wird darüber im Unklaren gelassen, wemgleich wahrscheinlich sein mag, dass es sich um Nachbildungen der Hände des Magnetiseurs handelt, da gegen Ende der Erzählung wie folgt auf diese rekurriert wird:

„Hier sind die Hände!“ Die Pianistin hatte sie rasch geholt, die Hände des Magnetiseurs, die Hände aus Wachs, die mich erst so erschreckt hatten. Es war symbolisch für alles, was später kam, erst lähmender Schreck, der zu Wachs wurde.
 „Es sind kluge, nervige Hände!“ meinte der Kunstkennner.
 „Und was können sie?“
 „Ihre Berührung wirkt beruhigend. Ob sie zur Heilung führt, weiß ich nicht.“
 „Man muß skeptisch sein!“
 „Sie werden uns nicht heilen!“ rief mir Antonia zu. (DF, S. 28)

Gleichgültig wessen Händen sie nachgebildet sind, so sind die Wachshände jedenfalls repräsentativ für die Macht und den Blick des Magnetiseurs. Über die Hände ist der Magnetiseur ebenso wie die anderen Figuren im Raum anwesend. Die „sinnliche Manifestation“, wie Sartre sie versteht, ist nur eine Repräsentation des Auges „[...] als Träger des Blicks.“²¹⁵ Demzufolge können die Hände des Magnetiseurs als metonymisch für dessen Blick gelesen werden. Eine solche Interpretation wird auch durch die Wirkung, die den Wachshänden von den Anwesenden zugeschrieben wird, unterstützt. Der „lähmende[...] Schreck“, auf den sich der Ich-Erzähler in der oben zitierten Szene bezieht, ist jener Schreck, der ihn zu Beginn der Erzählung „benommen“ (DF, S. 23) macht, weil er die „[k]rampfhaft [...] in Totenstarre“ (DF, S. 23) befindlichen Hände sieht und diese für echt hält. Hier kann – Fenichel folgend – des Ich-Erzählers Identifizierung mit den starren Händen gelesen werden, welche über

²¹⁵ Sartre: Das Sein und das Nichts, S. 466.

das Anblicken der Hände erfolgt: Er sieht diese, erschrickt ob ihrer vermeintlichen Echtheit und erstarrt. Nach Fenichel ist diese Erstarrung auch über die Faszination, die durch das Anblicken der Hände ausgelöst wird, erklärbar.

6. 7. Anblick und Faszination: Erstarren

Eine ähnliche Situation sieht Irmela von der Lühe in Canettis Roman „Die Schildkröten“²¹⁶ beschrieben, wenn sie meint, dass es darin um „[...] die poetische Vergegenwärtigung einer Atmosphäre, eines elementaren Gefühls [geht]: der Angst, des abgründigen Erschreckens und der lähmenden Verzweiflung.“²¹⁷ Der „lähmende[...] Schreck“ (DF, S. 28) in der Erzählung „Hellseher“ wird vorerst durch die Täuschung über die Echtheit der Hände ausgelöst, verstärkt sich dann allerdings noch durch das Gefühl, dass es verboten sei, sie anzublicken. Denn von den Händen des Magnetiseurs strahlt dessen Macht aus, die auch ohne seine körperliche Anwesenheit im Raum präsent ist. Dass dieser „lähmende[...] Schreck [...] zu Wachs“ (DF, S. 28) wird, ist die Beschreibung für einen Vorgang, der sich vorerst aus dem Wahrnehmen von Widerstand gegenüber dem Gesehenen entwickelt, einem Widerstand, welcher zugleich die Faszination, die das Angeblickte ausübt, miteinschließt. Ein Wegblicken ist in einem solchen Zustand des Gebannt-Seins, in welchem sich der Ich-Erzähler zu Beginn der Erzählung befindet, nicht möglich. Es ist anzunehmen, dass die anderen auftretenden Figuren eine ebensolche Verzauberung, wie sie auch Fenichel beschreibt, erlebt haben, als sie die Hände des Magnetiseurs das erste Mal zu Gesicht bekamen. Darauf gründet sich vermutlich der vorhandene Glaube an die „beruhigend[e]“ (DF, S. 28) Wirkung der „kluge[n], nervige[n] Hände“ (DF, S. 28). Diese Hände erfahren in der vorangegangenen Deskription eine Personifikation, wodurch meine Auslegung, dass der Magnetiseur in diesem Text im Sinne Sartres trotz seiner Abwesenheit anwesend ist, unterstrichen wird. Doch der „lähmende[...] Schreck“ wird „zu Wachs“. Hiermit sind (auch) die Figuren der Erzählung

²¹⁶ Veza Canetti: Die Schildkröten. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2002.

²¹⁷ Irmela von der Lühe: „Zum Andenken an die fröhlichste Stadt Zentraleuropas“. Veza Canettis „Die Schildkröten“ im Kontext der deutschsprachigen Exilliteratur. In: Heinz Ludwig Arnold und Helmut Göbel (Hg.): Veza Canetti. Text + Kritik 156. München: Ed. Text + Kritik 2002, S. 72.

gemeint, welche dem Ich-Erzähler zu Beginn wie Wachsfiguren erscheinen. Laut obiger Formulierung folgt auf die Erstarrung, welche durch den Anblick dieser Hände ausgelöst wird, die Umwandlung des Schreckens in Wachs. Über diese Beschreibung wird ausgedrückt, dass die Betroffenen starr und zugleich formbar werden. Gerade auch weil diese Stelle Assoziationen zu dem Sprichwort „Wachs in jemandes Händen sein“ zulässt, erscheint mir eine in diese Richtung gehende Interpretation möglich, da diese Redewendung Formbarkeit suggeriert. Diese Formbarkeit ist an die Faszination, welche vom Anblick dieser Hände ausgeht, wie auch an den Glauben an die Kräfte des Magnetiseurs sowie des Hellsehers gekoppelt. Denn nur durch die Überzeugung davon, dass diese Kräfte vorhanden sind, können sie überhaupt wirken. Beim Anblicken der wächsernen Hände des Hellsehers lässt sich mit Fenichel eine Verschiebung der Aktivität von den Blickenden auf die Hände annehmen. In diesem Fall wirkt nicht die Ausstrahlung der Wachshände auf diejenigen, die sie anblicken, sondern vielmehr die Vorstellung von dieser Kraft, die diejenigen, die diese Hände anblicken, haben. Nur der Ich-Erzähler zieht die Wirkung, die von den Wachshänden ausgeht, in Zweifel, indem er es wagt, zu fragen: „Und was können sie?“ (DF, S. 28). Darauf wird, von einer Alliteration in der Aussage noch verstärkt, entgegnet, dass „[i]hre Berührung [...] beruhigend [wirkt]. Ob sie zur Heilung führt, weiß ich nicht.“ (DF, S. 28). Zum einen ist interessant, dass aus dieser Textstelle nicht klar hervorgeht, welche der Figuren diese Sätze spricht. Es könnte der Kunstkenner sein, der die Hände zuvor als „klug[...]“ (DF, S. 28) bezeichnet hat. Allerdings wird kein SprecherIn benannt. Dies deutet auf ein Verschwimmen der auftretenden Figuren hin: wer von dieser Gruppe spricht ist nicht von Bedeutung, da es eine vorgegebene Antwort gibt, die das Individuelle dem kollektiven Konsens unterordnet und zum Verschwinden bringt.

6. 8. Hellsehen und die Hand heben versus Irrtum und Skepsis: Kritik der bestehenden Ordnung

Allein der Ich-Erzähler sticht mit seinem Argwohn aus dieser Konstellation heraus, indem er es wagt, eine Frage zu stellen. Bemerkenswert ist, dass hier zweimal knapp aufeinander folgend das Lexem „Heil“ verwendet wird. Einerseits geschieht dies im bereits oben angeführten Substantiv „Heilung“ (DF, S. 28). Danach wird auf die vom Ich-Erzähler formulierte Aufforderung „Man muß skeptisch sein!“ (DF, S. 28) mit der durch die Figur Antonia artikulierten Negation „Sie werden uns nicht heilen!“ (DF, S. 28) reagiert.

Weiters drückt es aus, dass Zweifel an der „heilenden“ Kraft dieser Hände weder erwünscht, noch dem Wohlbefinden der Anwesenden zuträglich ist. Skepsis ist ja auch kein Mittel, das die bestehende Ordnung und damit das Regelwerk, über welches alle funktionieren sollen, unterstützt. Die vorhandene soziale Ordnung sowie der Glaube, welcher diese aufrecht erhält, sollen nicht beschädigt werden. Symbolisch für diese Ordnung stehen die „heilenden Hände“, die allerdings in dieser alliterativen Wortkombination nicht in der Erzählung aufscheinen. Nichtsdestotrotz geht aus den oben zitierten Passagen eine Anspielung auf die übliche Begrüßungsformel und -geste des zur Entstehungszeit der Erzählung aufkommenden nationalsozialistischen Regimes hervor. Sowohl der wiederholte Hinweis auf das „Heil“-Versprechen der Hände, als auch der Umstand, dass Macht in dieser Erzählung überwiegend in der Symbolik von Händen repräsentiert ist, stützt eine solche Interpretation.

Dieser Gruß nimmt insofern eine besondere Stellung ein, als er nicht nur an seiner Artikulation, sondern auch an seiner deutlich sichtbaren Gestik eindeutig zu erkennen ist. Auf den in dieser Form „[...] historisch einmaligen [...]“²¹⁸ sowie bindenden Charakter des Hitlergrußes weist Tilman Allert hin:

Der Gruß mit der elliptischen Formel ‚Heil Hitler‘ und dem synchron dazu in Augenhöhe ausgestreckten rechten Arm bei geöffneter Handfläche überzieht nach der Machtergreifung der NSDAP die Kultur des Austausch. [...] Damit ist das bisherige Grüßen als eine Technik der Herstellung von Selbstverständlichkeit getilgt, vertraute Kommunikationsräume erhalten eine verordnete Rahmung.²¹⁹

Allert beschreibt zum einen, dass der „deutsche Gruß“ während der nationalsozialistischen Herrschaft beim Auftreten im öffentlichen Raum

²¹⁸ Tilman Allert: Der deutsche Gruß. Geschichte einer unheilvollen Geste. Frankfurt am Main: Eichborn 2005, S. 12.

²¹⁹ Allert: Der deutsche Gruß, S. 13.

verpflichtend wird²²⁰ und dass seine Unterlassung auffällt. Zum anderen betont Allert den Verlust des individuellen Grüßens während dieser Zeitspanne.

Diejenigen, die den Hitlergruß nicht verwenden, fallen aus der sozialen Ordnung und sind als solche rasch feststellbar und damit gekennzeichnet. Sie können über ihre sichtbare (oder eben nicht sichtbare) Geste als der vorherrschenden Gruppe zugehörig oder als aus ihr herausfallend entlarvt werden.

In der Erzählung „Hellseher“ findet die Einreihung der auftretenden Figuren in die vorgegebene Konstellation statt und impliziert so eine Unterordnung unter die in diesem Rahmen vorhandenen Richtlinien. Diese Fügsamkeit ähnelt jener Subordination, die in der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft hinsichtlich des Hitlergrüßes besteht. Gerade in Hinblick auf die von mir weiter oben ausführlich analysierte Szene, in welcher der nicht vorhandene (und noch dazu als fehlend artikulierte) Glaube des Ich-Erzählers an die Kraft der Hände diesen als klar nicht der Gruppe zugehörig kennzeichnet, wird die Bedeutung der (überdies starren) Hände deutlich. Diese wächsernen Hände wirken hauptsächlich über ihren Anblick, weswegen sie auch am Ende der Erzählung eigens herbeigeholt werden, um ihre Kraft entfalten zu können.

Es sind nicht nur die Hände des Magnetiseurs, die in diesem Text eine auffallende Position im Gesichtskreis der Anwesenden einnehmen; auch die „schmale, weiße Hand“ (DF, S. 25) des Hellsehers erzielt bei den anwesenden Figuren eine bedeutende Wirkung:

„Wen hat er heute vor?“

„Sie!“

„*Mich?*“ Ich zeigte nur ein überlegenes Lächeln, doch innerlich erschrak ich. Ich verachtete mich sehr dafür. Aber plötzlich saß auch ich ganz ruhig, saß genau so da wie die anderen und wartete. Stumm wartete ich.

Ein großer, schlanker Herr trat ein, mit Augen, die wie blind aussahen. Alle erhoben sich. Antonia neben mir stand auf und so mußte auch ich aufstehen. „Wer ist denn das?“ fragte ich.

„Das ist er.“ Antonia machte schwärmerische Augen. Da sie aber so kompakt ausgefallen ist, sah es aus, als würde sie den schmalen Herrn verschlingen. /[...]

Dann nahm er an einem runden Tisch Platz und die Gäste taten es ihm nach. Mich zog Minna zu einem Stuhl in ihrer Nähe.

Man wird mich hoffentlich fragen, ob ich auch einverstanden bin, dachte ich. Ich möchte mich lieber nicht „durchschauen“ lassen. Man macht sich dann nur unnütze Gedanken und fühlt sich gehemmt. Ich wollte dies gerade Minna klar machen, doch das Wort blieb mir im Munde stecken. Aller Augen waren auf mich gerichtet. Der Hellseher hatte sich erhoben. Er war totenblaß. Kalter Schweiß stand auf seiner Stirn. Er streckte seine schmale, weiße Hand aus und zeigte mit dem Finger auf mich.

²²⁰ Vgl. Allert: Der deutsche Gruß, S. 13.

„Sie haben es im Kopf!“ stieß er hervor. „Im Kopf! Es ist schmerzhaft. Ein Geschwür!“ rief er.

Ich griff nach meinem Kopf. Ich ersticke vor Angst. Ich litt tatsächlich an Kopfschmerzen. (DF, S. 24-25)

Mit Sartre wird hier die Freiheit des angeblickten Ich-Erzählers durch die festschreibenden Blicke der Anderen eingeschränkt. Über das Vermögen des „Durchschauens“, das dem Hellseher zugeschrieben wird, definiert dieser die Grenzen der Anderen als gänzlich von ihm und seiner Fähigkeit bestimmt und wird in dieser Festlegung vom Großteil der Gäste anerkannt. So wird die Wechselseitigkeit, die Sartre folgend in der Relation von Ich und dem Anderen üblicherweise besteht, (vorübergehend) aufgehoben. Dadurch scheint es, als würden die Möglichkeiten der Anwesenden nur vom Hellseher bestimmt. Auch hierdurch erscheinen die Gäste dem Ich-Erzähler wie (geformte) Wachfiguren. Interessant sind in diesem Zusammenhang Hannah Arendts Ausführungen zur Struktur totalitärer Herrschaft:

Die totalitären Bewegungen brauchen die Ideologien nicht um ihres utilitaristischen Inhalts willen, der sie einstmals zur Waffe im politischen Kampf einer Klasse, eines Volkes, einer Nation machte. Für sie ist vielmehr nur die eigentümliche Form wichtig, in welche alle Ideologien ihre Aussagen einkleiden, die Form der unfehlbaren, allwissenden Voraussage. Immer wiederholte und immer währende Unfehlbarkeit ist die Haupteigenschaft des Massenführers, er darf niemals einen Irrtum zugeben. / [...] Es war daher für die Nazis unvergleichlich wichtiger, jeden Parteigenossen auf die Unfehlbarkeit des Führers als auf irgendwelche speziellen politischen oder ideologischen Überzeugungen zu verpflichten.²²¹

Die obige Szene veranschaulicht auf eindrucksvolle Weise das in diesem Text konstruierte Wirken der Gruppe auf das Individuum, welches im Verlauf der Erzählung mehrmals durch den Ich-Erzähler gebrochen wird. Der Ich-Erzähler kommt als Einziger (noch) nicht Zugehöriger in den Kreis der Gäste, welcher sich bezeichnenderweise „Paradies“ (DF, S. 27) nennt. Er fühlt sich vorerst „überlegen[...]“, was dessen Einfluss betrifft; dies ist jedoch nur nach außen hin der Fall und darüber hinaus nur so lange er selbst sich vormacht, in diesem Spiel nur Beobachter zu sein. Das ist ein Unterfangen, das bereits zu Beginn der Erzählung durch die im Vorzimmer liegenden (und wohl mit Absicht dort platzierten) „abgehackten Hände“ (DF, S. 23) aus Wachs untergraben wird. Den Ich-Erzähler ereilt vorerst dieselbe Wirkung wie die Anderen: allein durch die mündliche Ankündigung des Hellsehers stellt sich Erschrecken wie auch

²²¹ Hannah Arendt: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, Totalitarismus. München: Piper⁹2003 [1951] (=Serie Piper 1032), S. 740.

Erstarren ein und er sitzt „ganz ruhig, [...] genau so [...] wie die anderen [da]“ und ist „stumm“. Mit Fenichel kann davon ausgegangen werden, dass der Ich-Erzähler die Anwesenden anblickt und sich mit deren Unbeweglichkeit identifiziert. Auch die folgende Stelle, in welcher alle sich erheben und so auch der Ich-Erzähler „aufstehen muß[...]“ untermauert diese Annahme. Über die visuelle Wahrnehmung des Erstarrens der Anderen wird auch er regungslos. Die laut Fenichel enge Verbindung von visueller und kinästhetischer Perzeption kommt hier zum Tragen. Auch die „schwärmerische[n] Augen“ Antonias, mit welchen es „[...] aus[sieht, GM], als würde sie den schmalen Herrn verschlingen [...]“, können mit Fenichel als Einverleibungsphantasie Antonias gelesen werden, die sich hier in ihrer Faszination über den Anblick des Hellsehers unterordnet und sich zugleich mit diesem identifizieren möchte. Dem entspricht bei Fenichel auch, dass der Blickende die Anwesenden zu einem bestimmten Verhalten zwingen möchte. Die ursprüngliche Form dieses Zwangs ist die Nachahmung der von ihm vorgezeigten Bewegungen. Zu diesem Zweck müssen ihn wiederum die Anderen anblicken. In obiger Szene setzt sich zunächst der Hellseher an den Tisch; die Gäste folgen ihm. Einzig der Ich-Erzähler fällt aus dem Rahmen: ihn muss die Gastgeberin Minna „[...] zu einem Stuhl in ihrer Nähe [ziehen, GM].“ Der Ich-Erzähler lässt sich also nicht vollständig in den Bann des Hellsehers schlagen. Seine Hoffnung, gefragt zu werden, ob er Kandidat sein möchte, um vom Hellseher „durchschau[t]“ zu werden, ist in dem Moment zerstört, in dem sich „[a]ller Augen“ auf ihn richten. Er ist in diesem Augenblick nicht mehr fähig zu artikulieren, dass er dies nicht möchte und wird – hier kann Sartre herangezogen werden – durch den auf ihn fixierten Blick in seinen Möglichkeiten beschränkt. An dieser Stelle wirkt nicht nur der Blick des Hellsehers, sondern der Blick aller im Raum Anwesenden. Hier kann eine Art „gesellschaftlicher Blick“ angenommen werden, der in seiner Effizienz zusätzlich auf den angeblickten Ich-Erzähler einwirkt. Gerade die Gerichtetheit des Blicks tritt an diesem Punkt der Erzählung deutlich hervor und wird zudem durch die „schmale, weiße Hand“, die der Hellseher „[aus]streckt[...]“, in seiner Festlegung auf ein bestimmtes Ziel hin, unterstrichen. Bei dieser Formulierung kann wiederum eine Anspielung auf die zum Hitlergruß gehörige Geste des „[...] in

Augenhöhe entgegengestreckte[n] Arm[s]²²² gelesen werden. In der Erzählung „Hellscher“ findet kein wechselseitiger Akt des Grüßens statt – es ist nur der Hellscher, der seine Hand ausstreckt. Hierzu ist einerseits zu bemerken, dass Allert zufolge beim Hitlergruß „[d]ie reale Beziehung zum Gegenüber, die Bezugnahme auf den Anderen verkümmert, am Ende vollends erlöschen kann und infolgedessen die für die Gestaltung zwischenmenschlicher Beziehungen grundlegenden Normen der Sittlichkeit um ihre Geltungskraft beraubt.“²²³ Das bemerkt Allert in Hinblick auf die – vorgeschriebene – Grußpraxis während der Zeit nationalsozialistischer Herrschaft. Diese Ausführungen sind hinsichtlich der Erzählung „Hellscher“ insofern interessant, als auch in diesem Text eine Einseitigkeit etwa im Verhältnis zwischen dem Hellscher und den Gästen besteht. Der Hellscher „„durchschau[t]““ (DF, S. 25) – vorgeblich – die Gäste, während diese sich anhand dessen Erkenntnis bereitwillig und aktiv mit dem ihnen vorgesetzten Bild abfinden. Darüber hinaus unterstreicht der Glaube der Gäste daran, dass allein das Anblicken der Hände des Magnetiseurs, noch mehr deren „Berührung“ (DF, S. 28) eine beruhigende Wirkung hat, die Unterwerfung der Anwesenden unter eine Ordnung. Ebendiese Ordnung verdichtet sich in der Figur des Hellschers zu einer Art Ruhe und Sicherheit versprechender Autorität. Infolgedessen ist eine Anspielung auf die Repräsentation Hitlers durch die Figur des Hellschers lesbar²²⁴. Ein System mit totalitären beziehungsweise autoritären Zügen wird skizziert.²²⁵

²²² Allert: Der deutsche Gruß, S. 67.

²²³ Ebd., S. 113.

²²⁴ Gerade wenn der Zeitpunkt des Erscheinens der Erzählung im Jahr 1937 (Vgl. Canetti: Der Fund, S. 307) bedacht wird, ist eine Interpretation, die davon ausgeht, dass im Text „Hellscher“ (verschlüsselt) Bezug auf die historischen sowie politischen Ereignisse dieser Jahre genommen wird, jedenfalls möglich.

²²⁵ Julian Preece weist auf die Anklänge zu Thomas Manns Erzählung „Mario und der Zauberer“ (Thomas Mann: Mario und der Zauberer. Ein tragisches Reiseerlebnis [1930]. In: Thomas Mann: Tonio Kröger. Mario und der Zauberer. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag ⁴³2007, S. 74-127.) hin: “There are echoes of another famous male contemporary, Thomas Mann, in ‘Hush Money’ (*Tristan and The Magic Mountain*) and in ‘Clairvoyants’ (*Mario and the Magician*).” (Julian Preece: *The Rediscovered Writings of Veza Canetti. Out of the Shadows of a Husband*. Rochester; New York: Camden House 2007 [=Studies in German Literature, Linguistics, and Culture], S. 73.) Mit “Clairvoyants” ist die Erzählung „Hellscher“ gemeint. Manns Erzählung bietet eine interessante Vergleichsmöglichkeit, die den Rahmen dieser Arbeit allerdings sprengen würde.

6. 9. Der strafende Blick der Autorität

Eva Meidl weist darauf hin, dass in Veza Canettis „Die Gelbe Straße“ ein autoritäres Machtverhältnis dargestellt wird. In Canettis Roman wird dies etwa über die Darstellung der Familienkonstellation, in welcher Herr Iger die – gewalttätige – Autorität innehat, beschrieben:

Psychisch und ökonomisch unfähig, aus der übergeordneten Machtsituation auszubrechen, bleibt den „autoritären“ Persönlichkeiten nichts anderes übrig, als ihre zur Aggression gewordenen aufgestauten Frustrationen an einem anderen Menschen auszulassen. / [...]

Wichtig ist [...] die Aufrechterhaltung des politischen Status-quo [sic], nämlich die Hierarchie der Unterdrückung, wobei die Abhängigen oder Unterdrückten von den jeweiligen Machthabern bestimmt werden und deshalb austauschbar sind.²²⁶

In der Erzählung „Hellseher“ kommt ein ähnlicher Mechanismus zum Tragen. Allerdings ist es nicht nur die „„autoritäre[...]“ Persönlichkeit“, die es ermöglicht, eine solche Konstellation der Abhängigkeit zu schaffen – ebenso sind es in Canettis Texten die „Unterdrückten“, die an ihrer Entstehung beteiligt sind. Allerdings sind der familiäre Kontext und die Szenerie des „Klubs“ im Text „Hellseher“ nicht direkt miteinander vergleichbar. In der Erzählung „Hellseher“ wird ein Wechselspiel zwischen Autorität und den von dieser Abhängigen dargestellt. Die Gäste glauben offenbar an mehrere – austauschbare – Autoritäten: nämlich an den Hellseher und den Magnetiseur. Dass weitere Personen mit vergleichbarem Auftreten einen ähnlichen Status erlangen könnten, ist daher wahrscheinlich. Die von Meidl angesprochene Erhaltung der herrschenden Ordnung ist in Canettis Texten nur über die Wechselseitigkeit von UnterdrückerInnen und den von ihnen Abhängigen gewährleistet – wenngleich das Aufbrechen eines solchen Machtverhältnisses sich für die Unterdrückten, und noch mehr für jene in einer Familie, ungleich schwieriger gestaltet. Marianne Kröger stellt ebenfalls fest, dass – in „Die Schildkröten“ – einige Figuren mit „„autoritäre[m] Charakter[...]“²²⁷ gezeichnet werden. Des Weiteren schreibt Kröger, dass es in Canettis Roman Männer wie auch Frauen sind, die diesen Zug tragen und hebt hervor, dass „[...] ihr [Veza Canettis, GM] Thema nicht die ‚Masse‘ als Gesamtphänomen, sondern die Verwandlung jedes einzelnen Menschen in von Gewalt geprägten

²²⁶ Eva M. Meidl: Die gelbe Straße, Parallelstraße zur „Ehrlichstraße“? – Außenseiter in Veza Canettis Roman *Die gelbe Straße* und Elias Canettis Roman *Die Blendung*. In: *Modern Austrian Literature*, (Volume) 28. Jg. (1995), H. 2, S. 43.

²²⁷ Kröger: Themenaffinitäten, S. 306.

Umständen [ist].²²⁸ An diesem Punkt kann ergänzt werden, dass eine gewichtige Frage etwa in der Erzählung „Hellseher“ jene danach ist, wie die einzelnen Menschen zu einer Masse werden beziehungsweise wieso sie in dieser verbleiben.²²⁹

Auch Andreas Erb weist in seinem Essai auf diese Wechselseitigkeit hin, wenn er über „Die Gelbe Straße“ schreibt:

Die Darstellung der allgegenwärtigen Gewaltverhältnisse vermeidet jedoch einfache, binär gestaltete Herrschaftszusammenhänge; vielmehr umkreist der Roman über die Auseinandersetzung mit Körperbildern das Themenfeld von Macht und Abhängigkeit, führt dabei unterschiedliche Ausprägungen und Konnotationen vor, schafft dadurch auch einen Einblick in die Struktur modernen Großstadtlebens.²³⁰

Erbs Ausführungen können auf die Erzählung „Hellseher“ angewandt werden, in welcher sich ebenfalls Gewalt beziehungsweise deren Androhung etwa in der körperlichen Gestik des Hellsehers wie auch in ihrer Auswirkung in der Erstarrung der Gäste widerspiegelt.

Dass autoritäre Systeme zumeist über die Vorstellung eines strafenden Blicks aufrecht erhalten werden, ist, wird die Erzählung „Hellseher“ als repräsentativ für ein solches gelesen, auch hier der Fall. Fenichel beschreibt diesen Vorgang als eine „wunscherfüllende und [...] strafende Identifizierung mit dem Gesehenen.“²³¹ Im Text „Hellseher“ wird einerseits der Wunsch beschrieben, sich mit der in diesem Kontext gewichtigen Autorität des Hellsehers zu identifizieren, weil sie für ihre Fähigkeiten bewundert wird. Dies ist etwa der Fall, als es „aus[sieht, GM], als würde sie [Antonia, GM] den schmalen Herrn verschlingen.“ (DF, S. 25). Auf der anderen Seite jedoch halten die Gäste eine klare Distanz zum Hellseher ein; der Wunsch, sich mit ihm zu identifizieren und sich damit in Folge die Fähigkeit des „Durchschauens“ aneignen zu können, ist schließlich ein verbotener. Er würde Zweifel am Können der magischen Fähigkeiten der von den Gästen anerkannten Autorität bekunden.

²²⁸ Ebd.

²²⁹ Anne Peiter interpretiert „Die Gelbe Straße“ unter Bezugnahme auf Elias Canettis „Masse und Macht“ (Vgl. Peiter: Mutterschaft und Macht, S. 202 ff.). Die Betrachtung der Erzählung „Hellseher“ vor dem Hintergrund von „Masse und Macht“ (Elias Canetti: Masse und Macht. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2003 [1960] [=Fischer Taschenbuch 6544]). wäre sicher gewinnbringend, zumal Veza Canetti an der Entstehung dieses Textes mit hoher Wahrscheinlichkeit Anteil hatte. (Vgl. etwa Schedel: „Buch ist von mir keines erschienen...“, S. 200) Im Rahmen dieser Arbeit muss eine solche Analyse aus Platzgründen unterbleiben.

²³⁰ Erb: Die Zurichtung des Körpers, S. 57.

²³¹ Fenichel: Schautrieb und Identifizierung, S. 578.

Argwohn wird zudem durch die Angst, die vor dem Hellseher besteht, unterbunden:

Der Hellseher hatte sich gesetzt. Aber schon hob er wieder diese unheimliche weiße Hand, schmachkend und drohend zugleich, für mich drohend, denn die andern blickten auf seine Hand, als wär er der Gottvater von Michelangelo und erschüfe die Welt. (DF, S. 26)

Bezeichnend ist, dass die Gäste „auf seine Hand“, also auf einen bloßen Ausschnitt der Erscheinung des Hellsehers blicken. Dadurch ist der Fokus der Anwesenden auf einen bestimmten Körperteil des Angeblickten fixiert; Augenkontakt zwischen den Gästen und dem Hellseher, welcher beide Parteien nach Simmel in eine wechselseitige Beziehung stellen würde, entsteht hier keinesfalls. Vielmehr geschieht ein einseitiges „Feststellen“ der Gäste durch den Hellseher, welches in Simmels Verständnis eine Art Verdinglichung zur Folge hat. Diese könnte zwar jederzeit dadurch aufgehoben werden, dass einer der Gäste den Blick auf die Augen des Hellsehers richtet. Doch ein solcher Versuch findet nicht statt, zumal sich die Anwesenden nicht in der Lage fühlen, eine Position als Blickende, in der Wechselseitigkeit hergestellt würde, einzunehmen. Einerseits wird so der Blickkontakt vermieden und die angeblickten Gäste sehen nicht, auf welche Art der Hellseher sie anblickt, um sie zu „durchschauen“ (DF, S. 25). Andererseits schützt dieses Vermeiden des Blickwechsels sie keinesfalls davor, den Blick des Hellsehers auf sich ruhen zu fühlen.

Dadurch, dass die Gäste ausschließlich die Hand des Hellsehers anblicken, erhoffen sie höchstens an der vermeintlichen Kraft des Hellsehers Anteil zu erlangen; zugleich schrecken sie aber vor der – mit Fenichel gelesen – verbotenen Identifizierung zurück und scheuen einen Blickwechsel auf Augenhöhe. Demnach nehmen sie ihre Beurteilung durch den Hellseher bereits im Vorfeld an.

6. 10. Die „vergemeinschaftende“ Wirkung des Symbols

Der Ich-Erzähler ist der Einzige, der diese Hand als „drohend“ empfindet; die anderen Gäste scheinen dem Hellseher, ähnlich wie den wächsernen Händen des Magnetiseurs, eine „göttliche Kraft“ (DF, S. 23) zuzugestehen. Hier wirkt die Vorstellung jedes und jeder Einzelnen in diesem Gefüge, im Sinne Sartres

„angeblickt“ und damit beurteilt zu werden. Zugleich spielt diesbezüglich die Gestik, die vom Hellseher ausgeht, eine bedeutende Rolle, weil sie in ihrer Symbolik ein sichtbares Merkmal in Form der Hände hervorhebt, welches eine „vergemeinsamende[...]“²³² Wirkung ausübt. Alexandra Strohmaier verweist darauf, dass „[d]ie Körper der Figuren in den Texten Veza Canettis [...] durch eine augenfällige Zeichenhaftigkeit charakterisiert [sind].“²³³ Sie führt bezüglich des Romans „Die Schildkröten“ an:

Wird in diesen Episoden die Evidenz des semiotischen Körpers ironisch in Frage gestellt wird [sic], so werden in den *Schildkröten* aber auch wiederholt Charaktereigenschaften am Körper visualisiert, indirekt wird auf ein semiotisches Konzept des Körpers, die Annahme seiner Lesbarkeit rekuriert. Diese Ambivalenz läßt sich daraus erklären, daß die Zeichen, die am Körper wahrgenommen werden, nicht als natürliche Zeichen, als Ausdruck eines der sprachlichen und kulturellen Ordnung vorgelagerten Körpers gedacht sind, sondern als Effekt einer symbolischen, sozialen und politischen Beschriftung des Körpers, der mithin nicht seine Natürlichkeit, sondern seine Geschichte zu lesen gibt.²³⁴

Strohmaiers Überlegungen zum Körper als Träger von Bedeutungen, die ihm zum Teil durch Erfahrungen eingeschrieben werden, können auch auf die Erzählung „Hellseher“ angewandt werden.

Sowohl die Hand des Hellsehers, als auch die wächsernen Hände des Magnetiseurs sind in diese Richtung interpretierbar. Simmels Darlegung folgend kann man/frau sagen, dass die anwesenden Gäste dadurch, dass sie dem Hellseher zuhören und glauben, sowie dadurch, dass sie alle ihn anblicken, zu einer Gruppe von Menschen werden, die sich als „gleich“ empfindet. Unterstützt wird dieser Prozess, in welchem sich ein Zusammengehörigkeitsgefühl herausbildet, durch die Symbolik der Hände. Während der Hellseher spricht, nehmen die Gäste das Gesagte auf und blicken dabei auf seine Hand, welche seine Kraft symbolisiert; Widerspruch hinsichtlich des Gesagten wagt einzig der Ich-Erzähler.

Simmel führt an, dass Religionen häufig einen gleichen Inhalt des Blicks, wie etwa den Himmel, thematisch in den Vordergrund rücken, wodurch sich die Gläubigen als Kollektiv empfinden. Symbole, auf welche sich ein Kollektiv stützt, können verbindend wirken. Für KatholikInnen ist ein solches Symbol das Kreuz, an welchem der gekreuzigte Christus hängt; für

²³² Simmel: Soziologie der Sinne, S. 288.

²³³ Strohmaier: Grotteske Physiognomien, S. 121.

²³⁴ Ebd., S. 129. In ihren folgenden Ausführungen verweist Strohmaier Georg Simmel als Quelle dieser Überlegungen an.

NationalsozialistInnen ist es das Hakenkreuz, das nach außen hin klar zeigt, wer Teil der Gruppe ist – und wer nicht. Ebenso zeigt der Hitlergruß an, wer zum Kollektiv der NationalsozialistInnen gehört – und wer außerhalb dieser Vereinigung steht. Tilman Allert erinnert daran, dass sich „[i]m öffentlichen Raum, d.h. unter Kommunikationsbedingung hoher wechselseitiger Sichtbarkeit [...] das neue Grüßen in hohem Tempo [verbreitet hat, GM].“²³⁵ Weiters ruft Allert ins Gedächtnis, dass das sichtbare Verwenden des Hitlergrußes während der Zeit des nationalsozialistischen Regimes „[...] den Status eines Instruments zur Überprüfung der Loyalität [...]“²³⁶ eingenommen hat. Ähnliches kann in Bezug auf die Symbolik des Hakenkreuzes, welches ebenfalls von sich zur NSDAP Bekennenden getragen wurde, gesagt werden. Ein weithin sichtbares, unverkennbares Symbol dient hier als Erkennungsmerkmal einer Gruppe von Menschen. Diese definiert sich als einheitlich bezüglich eines bestimmten Glaubens und bringt eben das in der Öffentlichkeit zum Ausdruck. In der Erzählung „Hellseher“ tragen die wächsernen Hände des Magnetiseurs wie auch die „unheimliche weiße Hand“ (DF, S. 26) des Hellsehers einen solchen symbolischen Wert. Die Gestik des Hellsehers, der „[...] seine schmale, weiße Hand aus[streckt, GM]“ (DF, S. 25) oder „[...] mit der langen weißen Hand [...]“ (DF, S. 27) den Ich-Erzähler „[...] in der Luft beiseite[schiebt, GM]“ (DF, S. 27), kann mit Hall als ein Kode gelesen werden, der von den Gästen in der vom Hellseher intendierten Weise entschlüsselt wird.

Bevor [eine, GM] Nachricht also einen ‚Effekt‘ (wie auch immer definiert) haben kann, [...] muss sie zunächst als ein sinntragender Diskurs angenommen und entsprechend dekodiert werden. [...] In einem ‚determinierten‘ Moment bedient sich die Struktur eines Kodes und bringt eine ‚Nachricht‘ hervor: In einem anderen determinierten Moment hält die ‚Nachricht‘, vermittelt ihrer Dekodierung, Einzug in die Struktur gesellschaftlicher Praktiken.²³⁷

Damit die Gestik des Hellsehers als Ehrfurcht einflößend und faszinierend ihre Wirkung entfalten kann, muss sie von den Gästen auch auf diese Weise „dekodiert“ werden. Die Gäste „[...] blickten auf seine Hand, als wär er der Gottvater von Michelangelo und erschüfe die Welt.“ (DF, S. 26) Die Hände schaffen unter den Gästen also dadurch, dass ihnen eine herausragende

²³⁵ Allert: Der deutsche Gruß, S. 24.

²³⁶ Ebd.

²³⁷ Stuart Hall: Kodieren/Dekodieren [1977]. In: Hall: Ideologie, Identität, Repräsentation, S. 69.

Bedeutung beigemessen wird, ein „Einheitsbewußtsein“²³⁸, in welchem die vom Hellseher übermittelten Kodes als „natürliche“ Wahrnehmung²³⁹ angenommen werden. Das heißt, dass die Gäste bei der Bildung und Verfestigung dieser Bedeutung eine entscheidende Rolle einnehmen. Über das Konstruieren einer scheinbaren „Natürlichkeit“ wird es selbstverständlich, die Gestik und die vermeintliche Kraft, die von den Händen ausgeht, nicht zu hinterfragen. Diese – konstruierte – „Natürlichkeit“ der Kodes hat laut Hall „[...] den (ideologischen) Effekt, dass die tatsächlichen Kodierungspraktiken im Verborgenen bleiben.“²⁴⁰ Innerhalb dieses Bezugssystems ist es ebenso möglich, die „hegemonialen Definitionen“²⁴¹ zwar anzuerkennen, diese aber auf andere als die vorherrschende Weise zu „dekodieren“. Dies ist der Fall, wenn jemand eine „[...]“ Nachricht mittels des bevorzugten Kodes [enttotalisiert], um sie daraufhin innerhalb eines alternativen Bezugsrahmens zu re-totalisieren.²⁴² Dies geschieht in der Erzählung „Hellseher“ etwa dort, wo der Ich-Erzähler „unheimliche weiße Hand“ (DF, S. 26) als „drohend“ (DF, S. 26) „dekodiert“, während die anderen Gäste diese Bedeutungsebene nicht bewusst wahrnehmen. Die Hände des Magnetiseurs, deren „Berührung“ (DF, S. 28) von einem der Gäste als „beruhigend“ (DF, S. 28) bezeichnet wird, erkennt der Ich-Erzähler durchaus in der Bedeutung, die sie für die anderen Anwesenden einnehmen. Mit Hall „enttotalisiert“ der Ich-Erzähler diese Nachricht und er „re-totalisier[t]“ sie, indem er die Hände als „lähmende[n] Schreck“ (DF, S. 28) wahrnimmt. Diese „Dekodierung“, die sich von jener der anderen Gäste unterscheidet, nimmt der Ich-Erzähler mittels eines innerhalb des Rahmens der Erzählung „oppositionellen Kodes“²⁴³ vor.

Im Text „Hellseher“ wird auf den Glauben religiöser oder religionsähnlicher, jedenfalls aber ideologischer Gruppierungen angespielt: die Gemeinschaft der anwesenden Gäste bezeichnet sich als „Klub“ (DF, S. 27) mit dem Namen „Paradies“ (DF, S. 27). Allein der Ich-Erzähler fühlt sich nicht als Teil der Gruppe:

²³⁸ Simmel: Soziologie der Sinne, S. 288.

²³⁹ Hall: Kodieren/Dekodieren, S. 71.

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ Ebd., S. 79.

²⁴² Ebd., S. 80.

²⁴³ Ebd.

Ich fand den Klubnamen treffend. Sie waren alle aus dem Paradies vertrieben. Die Pianistin, die nie ein Engagement fand, Minna, die nie geheiratet hatte, Antonia, die viel zu groß war, die schwerhörige alte Dame, die zu viel Lebenslust hatte für ihr Übel. / [...]

„Sie könnten doch eigentlich Millionen verdienen“, sagte Antonia, „mit ihrer göttlichen Gabe.“

„Wieso, mein Kind?“ fragte er nachsichtig lächelnd. Ich merkte, wie Antonia ein richtiges Kindergesicht bekam. Wie die ganze Last ihrer Größe von ihr abfiel. (DF, S. 27)

Nach der Beobachtung des Ich-Erzählers suchen alle anwesenden Figuren in irgendeiner Weise nach einer Ergänzung. In der oben zitierten Stelle wird wiederum die „göttliche[...] Gabe“ – in Form einer Alliteration – erwähnt. Die Überzeugung der Gäste davon, dass die Kräfte des Hellsehers übermenschlich sind, lässt keinen Zweifel zu. Vielmehr bringt der Glaube an dessen „göttliche“ Fähigkeiten die Figuren in eine Rolle, in welcher sie ihre Verantwortung abgeben und in ihrem Vertrauen auf eine vorgegebene Richtung aufgehen können. Ebendies geschieht in obiger Szene, wenn der Hellseher „nachsichtig lächelnd“ Antonias Vorschlag hinsichtlich Geldgewinns übergeht. Er spricht Antonia mit „mein Kind“ an, woraufhin diese „ein richtiges Kindergesicht“ bekommt. Der Blick des Hellsehers wirkt mithin über die Artikulation seiner Sichtweise, die ihn als Autorität über die anwesenden Gäste stellt. So wirkt seine „göttliche“ Kraft stark über seine für die Anderen sichtbare Gestik und Mimik. Als der Hellseher die Gäste verlässt, sind alle „[...] glücklich, seine Hand zu berühren.“ (DF, S. 28) – eine Geste, die mit dem „Einverleibungswunsch“ nach Fenichel einhergeht. Dem Anblicken der Hand, von welcher Kraft ausgeht, folgt deren Berührung, welche zu einer noch stärkeren Vergegenwärtigung dieser Macht führen soll. Zugleich wahrt der Hellseher Distanz. Der Blick der Gäste richtet sich nur auf seine Hand, während Augenkontakt mit dem Hellseher unmöglich scheint. Die Hand als Bedeutungsträger drängt dadurch noch mehr in den Vordergrund.

6. 11. Der Glaube an den verbotenen Blick

„Ich sehe“, sagte er, – „ein Zimmer. Ein Schreibpult. Sie sitzen davor. Sie schreiben. Sie haben eine Brille auf. Das linke Glas ist stärker!“ stieß er hervor.

Ich bin Schriftsteller und trage eine Brille. Sicher war auch das linke Glas stärker. Ich schloß das rechte Auge, dann das linke. Ganz klar, jeder sieht links besser als rechts, ich auch. Das kommt daher, daß in der Schule das Licht immer von links fällt. Aber er sagt doch, das linke Glas ist stärker bei mir! Ich verfärbte mich. Richtig! Ich sah mit dem rechten Auge besser.

„Ich sehe ein zweites Zimmer. Da ist ein Bild. Ein Porträt!“ Er stand auf. „Ihr Vater!“ rief er.

„Blendend!“ sagte Minna halblaut.

„Sie haben eine starke Bindung an Ihren Vater!“ rief er.

Ich wurde plötzlich ganz ruhig. Plötzlich fiel meine ganze Angst ab. (DF, S. 26)

Der Ich-Erzähler weigert sich vorerst, dem Hellseher Glauben zu schenken und spielt dessen Aussage zunächst damit herunter, dass alle mit dem linken Auge besser sehen. Dadurch, dass die Kräfte des Hellsehers von den anderen Gästen ausführlich beschrieben wurden, ist auch der Ich-Erzähler verwirrt und vermeint plötzlich, aufgrund der Aussage des Hellsehers doch mit dem linken Auge schlechter zu sehen.

Dass der Ich-Erzähler eine Brille und damit eine Sehhilfe trägt, kann in seiner Symbolik als unterstützend dafür gelesen werden, dass er als Einziger in der Ordnung dieser Erzählung diese hinterfragt und deren Strukturen von vornherein in Zweifel zieht. Sein Blick ist nicht ausschließlich auf den Hellseher fixiert. Eben das befähigt ihn als von außen hinzugekommenen, die innerhalb der vorhandenen Gruppe festgelegten Normen zu hinterfragen. Dabei wird er, wie in obigem Zitat ersichtlich wird, dennoch von der Angst, die diese Gruppe in ihrem Glauben an die Macht des Hellsehers erfüllt, erfasst. Diese Angst rührt nicht zuletzt von einem Verbot her, den Hellseher und sein „magisches“ Können zu hinterfragen. Auch der Ich-Erzähler kann sich dieser Angst vorerst nicht entziehen. Erst als ihm der Hellseher eine starke Bindung zu seinem Vater unterstellt, fällt seine „[...] ganze Angst ab.“ Dies ist der Fall, weil das Bild, welches der Ich-Erzähler selbst von seinem Vater hat, nicht mit dem vom Hellseher suggerierten übereinstimmt. Nur aufgrund der eigenen Sicherheit in der Sichtweise bricht der Ich-Erzähler mit der in der Gruppe vorherrschenden Angst, welche sich durch den Glauben an die Fähigkeiten des Hellsehers nährt. Diese Überzeugung hinsichtlich seiner eigenen Wahrnehmung ergibt sich an diesem Punkt durch das vollkommene Abweichen der beiden Bilder voneinander. Der Ich-Erzähler „dekodiert“ die

Aussagen des Hellsehers innerhalb „des bevorzugten Kodes“²⁴⁴ und er gibt ihnen aufgrund seines eigenen Wissens mittels eines anderen Kodes eine andere Bedeutung. Und ebendiese befindet sich in Abweichung von den „hegemonialen Definitionen“²⁴⁵, die in dieser Erzählung von den anderen Gästen, sowie vom Hellseher, vorgegeben werden.

Die Faszination, die vom Hellseher auf die Gäste ausstrahlt, wird nach Fenichel über das Anblicken der „unheimliche[n] weiße[n] Hand“ (DF, S. 26) in ihrer Intensität unterstützt und festigt den Glauben an seine Aussagen. Die Gäste tragen aktiv zum Aufbau und Erhalt der Faszination bei. Hall schreibt, dass „[...] Sprache und Verhalten [...] sozusagen die Mittel zur materiellen Festschreibung von Ideologien, die Modalitäten ihres Funktionierens [sind].“²⁴⁶ So ist es in der Erzählung „Hellseher“ vor allem die Gestik und deren Wirkung, die zu einer Festigung der innerhalb der Gruppe vorhandenen Ordnung führen. Die Gäste werden durch den gerichteten Blick des Hellsehers in eine bestimmte Position gebracht. Zugleich verschiebt sich hier nach Fenichel die Aktivität: Die Gäste selbst sind es, die sich durch ihren Glauben an die Aussagen des Hellsehers in die von ihm vorgegebene Richtung leiten lassen. Der Blick der Gäste richtet sich immer auf die Hand des Hellsehers. Den Hellseher als ganze Person anzublicken oder sich gar ein Bild von ihm zu machen, so wie er es sich von den Anwesenden macht, steht innerhalb der Logik der Erzählung außer Frage. Diese Tatsache kann mit dem von Fenichel als Beispiel angeführten Bildverbot verglichen werden. Dieses untersagt es, sich ein Bild von Gott zu machen, weil eine solche Vorstellung von Gott, die mit dem Anblicken Gottes verglichen werden kann, eine Identifizierung mit Gott miteinschließen würde. Als Strafe für eine solche Identifizierung schwebt für die Blickenden die Erstarrung im Raum. Mit Sartre gelesen beurteilt der Hellseher die Anderen über seinen Blick; eine solche Bewertung ist umgekehrt jedoch keineswegs der Fall. Die Gäste halten sich an das im Raum schwebende Blickverbot beziehungsweise Bildverbot.

²⁴⁴ Hall: Kodieren/Dekodieren, S. 80.

²⁴⁵ Ebd., S. 79.

²⁴⁶ Hall: Bedeutung, Repräsentation, Ideologie, S. 45.

6. 12. Hellsehen versus eigener Blick

Der Ich-Erzähler ist der Einzige, der den Aussagen des Hellsehers Misstrauen entgegenbringt. Der Hellseher weist auf einen wichtigen Vermerk im Notizbuch des Schriftstellers hin:

„In Ihrer linken Brusttasche ist ein Notizbuch“, sagte er. Ich reichte es ihm. Er streifte es mit seinen schmalen Händen, er strich darüber. „Am fünfzehnten Jänner haben Sie eine Eintragung gemacht. Sie ist bestimmend für Ihr ganzes Leben. Lesen Sie!“
 Ich nahm das Büchlein und öffnete es.
 „Lesen Sie vor!“
 „Das kann ich nicht“, ich verbiß mir das Lachen.
 „Danke, das genügt!“ sagte er und entließ mich sozusagen, indem er mich mit der langen weißen Hand in der Luft beiseiteschob. (DF, S. 27)

In dieser Szene verweigert der Ich-Erzähler sowohl dem Hellseher als auch den anderen Gästen den Blick in sein Notizbuch und damit die Verifikation der Aussage des Hellsehers. Doch ein solcher Blick auf die Tatsachen ist gar nicht nötig und wird – auch vom Hellseher – nicht verlangt. Von Bedeutung ist nur, dass das Vertrauen zum Hellseher aufrecht erhalten wird. Durch die für alle sichtbare Handbewegung des Hellsehers wird ein Blick in das Notizbuch als vernachlässigbar gekennzeichnet. Es scheint fast, als käme ein solcher nachprüfender Blick in das Notizbuch einer Art Überschreitung des in diesem Rahmen Zulässigen gleich.

Schließlich verlangt Antonia danach, die „verhängnisvolle Notiz“ (DF, S. 29) im Heft des Ich-Erzählers zu sehen:

Ich zog mein Notizbuch heraus, öffnete es, zum 15. Jänner, und reichte es Antonia. Sie kicherte ins Sacktuch hinein und gab es an die Pianistin weiter. Deren Nase wurde noch länger, verduzt reichte sie es dem Kunstmäzen. Der sah mich bedeutsam an und gab das Büchlein dem Markör. Der gab der Kunstreiterin den Vorzug, die in lautes Staunen ausbrach. Die schwerhörige Dame riß es ihr aus der Hand, warf einen Blick hinein und schleuderte es mir wütend entgegen. Das Blatt war leer. (DF, S. 29)

Am Ende der Erzählung dürfte eigentlich niemand in das Notizbuch hineinsehen. Wenn der Glaube an die Kräfte des Hellsehers zu diesem Zeitpunkt noch aufrecht wäre, hätte vermutlich auch niemand danach verlangt. Der Ich-Erzähler bricht durch seine Skepsis den Bann des Hellsehers und fordert die anwesenden Gäste zum eigenen Blick heraus. Innerhalb der Gruppe besteht ein Verbot, den Hellseher anzublicken, wie auch eines, welches den eigenen Blick zur Überprüfung von Annahmen unterbindet. Diese Annahmen sind in der Gegenwart des Hellsehers für die Mitglieder der Gruppe auch keine

Annahmen, sondern schlicht und einfach wahr. Einerseits spielt hier das von Fenichel erwähnte Verbot, sich ein Bild von Gott zu machen, hinein. Im Grunde bedeutet dies, dass die unterstellte Autorität, welche in dieser Erzählung dem Hellseher zukommt, nicht in Frage gestellt und damit nicht angeblickt werden darf, da auf einen solchen zweifelnden Blick eine Strafe folgen würde. Andererseits wird hier auf eine Dichotomie von wahr/falsch hingewiesen, die unhinterfragt angenommen wird und keine Ausnahmen, wie etwa Fehleinschätzungen durch den Hellseher, zulässt. Letztendlich wird diese Aufteilung aber doch beschädigt.

Noch etwas geschieht an der oben zitierten Stelle zwischen dem Kunstmäzen und dem Ich-Erzähler, wenn die Erzählinstanz bemerkt: „Der sah mich bedeutsam an [...]“ (DF, S. 29). Hier findet ein Blickwechsel zwischen den beiden statt, welcher die Gruppe der Gäste, die bis zu dieser Schlusszene in Opposition zum Ich-Erzähler gestanden hat, sprengt. Vera Jost schreibt in ihrem Beitrag zu „Die Gelbe Straße“, dass „[Maja, GM] den Blick heben und andere ansehen [kann], wenn ihr eigenes Ansehen für sie subjektiv unversehrt ist.“²⁴⁷ Auch in der Schlusszene der Erzählung „Hellseher“ findet ein solcher Akt der „soziale[n] Kontaktaufnahme“²⁴⁸ statt; es ist nichts anderes als ein Aufheben des noch kurz zuvor bestehenden Banns. In Simmels Terminologie ereignet sich hier ein wechselseitiges „Sichanblicken“, in welchem beide sich dem jeweils Anderen öffnen. Die bindende Kraft der Gruppe lässt in diesem Augenblick nach und gibt dem Individuum Raum. So kann der Kunstmäzen mit Maja aus „Die Gelbe Straße“ verglichen werden: Er ist imstande, den Ich-Erzähler anzusehen, weil die „vermuteten Blicke[...] der anderen“²⁴⁹ durch die aufgedeckte Täuschung kurz von ihm abfallen.

Elfriede Engelmayer konstatiert, dass die Darstellung der Dienstmädchen in „Die Gelbe Straße“ über ihren Blick erfolgt und meint dazu: „Aber dieser Blick verändert sich auch manchmal durch eine Erfahrung.“²⁵⁰ Ebenso geschieht eine solche Veränderung des Blickes im Text „Hellseher“. Die innerhalb der Gruppe bestehende Ordnung wird durch den Ich-Erzähler in Frage gestellt: Er

²⁴⁷ Jost: Fliegen oder Fallen, S. 83.

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ Elfriede Engelmayer: „Denn der Mensch schreitet aufrecht, die erhabenen Zeichen der Seele ins Gesicht gebrannt“. Zu Veza Canettis „Die Gelbe Straße“. In: Mit der Ziehharmonika. Zeitschrift für Literatur des Exils und des Widerstands, 11. Jg. (1994), H. 2, S. 31.

bricht den vorhandenen Bann, indem er die Anderen auf ihren eigenen Blick stößt. Am Ende der Erzählung kommt es zu einem – verbotenen – Blick, als der Ich-Erzähler sein Notizbuch herumreicht.²⁵¹ Bei dem Blick in das Notizbuch geht es darum, dass durch diesen Blick bereits ein anderes Bild vom Hellseher als das vom Hellseher erwünschte besteht. Ebendiese Vorstellung ist jedoch verboten, da sie bereits eine mögliche Identifizierung mit der als unbezweifelbar gesetzten Person miteinschließt. Mit dieser Identifizierung würde eine Aneignung der in diesem Fall als einzigartig und unübertragbar angenommenen Eigenschaften des Hellsehers einhergehen. Die in das Notizbuch blickende Person macht sich des Zweifels an der vollkommenen Gabe des Hellsehers und an der „dominanten Ideologie“²⁵² schuldig. Dadurch wird die vorgegebene Hierarchie missachtet – und aufgebrochen.

²⁵¹ Hier ist die Passage bei Fenichel, die sich mit dem Verbot auseinandersetzt, bestimmte Personen anzusehen und sich mit ihnen zu identifizieren, aufschlussreich. (Vgl. Fenichel: Schautrieb und Identifizierung, S. 577 f.).

²⁵² Hall: Kodieren/Dekodieren, S. 79.

7. Schluss

Die Frage dieser Arbeit ist jene nach der paradigmatischen Strukturierung von Veza Canettis Texten unter dem Blickwinkel der visuellen Wahrnehmung.

Die Absicht der vorliegenden Analyse war es, einen Zugang zu Canettis Texten zu finden, der danach fragt, was durch den formalen Aufbau der Erzählungen bewirkt wird. Die Erzählungen „Drei Viertel“ und „Hellscher“ werden von dem Standpunkt aus betrachtet, dass der Blick und das Anblicken in der Gestaltung von Canettis Texten von Bedeutung sind.

In der Erzählung „Drei Viertel“ wird das Erstarren von Menschen als durch Blicke hervorgerufen thematisiert, indem Canetti Figuren mehrmals als puppenhaft beschreibt. Auch in der Erzählung „Hellscher“ verschwimmt der klare Unterschied zwischen lebenden Menschen und leblosen Wachsfiguren.

Wachsfiguren, die lebendig wirken sowie lebende Menschen, die erstarrt zu sein scheinen, spielen eine Rolle. Canetti stellt ein solches Verschwimmen in der Wahrnehmung wiederholt dar und löst durch Paradoxa, wie etwa die echt wirkenden abgeschnittenen Hände, Irritationen aus. Nicht zuletzt ist es die Täuschung, die mit dem Blick einhergehen kann, welche in beiden hier untersuchten Erzählungen Canettis hervorgehoben wird. So wechseln auch die auftretenden Figuren ihre Rollen und entziehen sich dadurch der eindeutigen Einordnung durch den/die LeserIn.

Das Gefüge der Blicke in Canettis Texten stellt das gesellschaftliche Netz dar.

In Canettis Erzählungen geht es meines Erachtens darum, die gesellschaftlichen und sozialen Strukturen, die auch ins Private hineinwirken, aufzuzeigen. Anne Peiter schreibt:

Charakteristisch für Veza Calderon-Canettis Text ist, dass die soziale Stellung der einzelnen Figuren durch das Aufeinandertreffen von Innen- und Außenperspektiven definiert wird. Dass bestimmte Figuren zunächst scharfe Konturen annehmen und dann plötzlich wieder verschwinden – oder umgekehrt –, wirkt wie der Versuch, die gesellschaftlichen Bedingungen, die die Selbstwahrnehmung beeinflussen, mit dem Maß an Autonomie zu verrechnen, das die Individuen – im Widerstand gegen die äußeren Zuschreibungen – zu bewahren vermögen.²⁵³

²⁵³ Anne D. Peiter: Komik und Gewalt. Zur literarischen Verarbeitung der beiden Weltkriege und der Shoah. Hg. von Inge Stephan und Sigrid Weigel. Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag 2007 (=Literatur – Kultur – Geschlecht; Große Reihe 45), S. 244.

Das Wechselspiel von Individuum und Gesellschaft, von Eigen- und Fremdwahrnehmung, nimmt bei Canetti eine entscheidende Rolle ein. Ein Widerstreit von Selbstbehauptung und Fremdbestimmung findet statt. Auch Dagmar Lorenz weist auf die Betonung des Anspruchs des Individuums bei Canetti hin, wenn sie schreibt: „Canetti accentuates the uniqueness of the individual and, cognizant of the constructedness of gender roles and their interconnection with political and legal institutions, questions the sanctity of the so-called private sphere.“²⁵⁴ Lorenz sieht in Canettis Texten eine Spiegelung der gesellschaftlichen Normen in der Privatsphäre. Dabei bleibt meines Erachtens der Mensch in seiner Verletzlichkeit und in seinem Bemühen im Mittelpunkt der Betrachtung. Auf diese Grundthematik in Canettis Texten verweist auch Anna Mitgutsch, wenn sie schreibt: „Um diese Würde des Menschen kreist ihr [Veza Canettis, GM] gesamtes Werk, sie erscheint ihr dauerhafter als der soziale Status.“²⁵⁵ Gegenstand von Canettis Texten ist immer die menschliche Würde, aber auch deren Verwundbarkeit.

²⁵⁴ Dagmar C. G. Lorenz: The Issue of Male Violence in Dramatic Works of the Two Austrian Republics: Veza Canetti and Felix Mitterer. In: Linda C. DeMeritt; Margarete Lamb-Faffelberger (Hg.): Postwar Austrian Theater. Text and performance. Riverside, California: Ariadne Press 2002 (=Studies in Austrian literature, culture, and thought), S. 225.

²⁵⁵ Anna Mitgutsch: Veza Canetti (1897-1963). In: Literatur und Kritik 34. Jg. (1999), H. 335/336, S. 108.

8. Bibliographie

Primärliteratur

CANETTI, Veza: Drei Viertel. In: Veza Canetti: Der Fund. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2004 [Carl Hanser Verlag 2001], S. 48-71. [davor unveröffentlicht].

CANETTI, Veza: Der Fund. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2004 [Carl Hanser Verlag 2001].

CANETTI, Veza: Geduld bringt Rosen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2003 [Carl Hanser Verlag 1992].

CANETTI, Veza: Die Gelbe Straße. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2000 [Carl Hanser Verlag 1990].

CANETTI, Veza: Hellseher. In: Veza Canetti: Der Fund. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2004 [Carl Hanser Verlag 2001], S. 23-29. [erstmalig unter dem Pseudonym Veza Magd: Hellseher. In: Der Sonntag. Beilage des Wiener Tag, Nr. 156, 14. 3. 1937].

CANETTI, Veza: Der Kanal. In: Veza Canetti: Die Gelbe Straße. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2000, S. 85-118.

CANETTI, Veza: London. Der Zoo. In: Veza Canetti: Der Fund. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2004, S. 30-32.

CANETTI, Veza: Der Oger. München: Carl Hanser Verlag 1991.

CANETTI, Veza: Die Schildkröten. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2002 [Carl Hanser Verlag 1999].

CANETTI, Veza und Elias Canetti: Briefe an Georges. Hg. von Karen Lauer und Kristian Wachinger. München: Carl Hanser Verlag 2006.

MANN, Thomas: Mario und der Zauberer. Ein tragisches Reiseerlebnis [1930]. In: Thomas Mann: Tonio Kröger. Mario und der Zauberer. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag ⁴³2007, S. 74-127.

Sekundärliteratur

ALLERT, Tilman: Der deutsche Gruß. Geschichte einer unheilvollen Geste. Frankfurt am Main: Eichborn 2005.

ARENDDT, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, Totalitarismus. München: Piper 2003 [1951] (=Serie Piper 1032).

ARNOLD, Heinz Ludwig und Helmut Göbel (Hg.): Veza Canetti. Text + Kritik 156. München: Ed. Text + Kritik 2002.

CANETTI, Elias: Masse und Macht. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2003 [1960] (=Fischer Taschenbuch 6544).

CZURDA, Elfriede: Veza Canetti: Ein ferner Stern, unleserlich. In: Elfriede Czurda: Buchstäblich: Unmenschen. Graz: Literaturverlag Droschl 1995, S. 112-135.

ENGELMAYER, Elfriede: „Denn der Mensch schreitet aufrecht, die erhabenen Zeichen der Seele ins Gesicht gebrannt“. Zu Veza Canettis „Die Gelbe Straße“. In: Mit der Ziehharmonika. Zeitschrift für Literatur des Exils und des Widerstands, 11. Jg. (1994), H. 2, S. 25-33.

ERB, Andreas: Die Zurichtung des Körpers in der Großstadt Wien. Veza Canettis Roman *Die Gelbe Straße*. In: Der Deutschunterricht, 47. Jg. (1995), H. 5, S. 55-64.

FENICHEL, Otto: Schautrieb und Identifizierung. In: Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse, Bd. XXI (1935), H. 4, S. 561-583.

GUTSCHE, Valerie: Im Blick des Anderen. Nonverbale Annäherungen zwischen den Kulturen in Elias Canettis „Besuch in Mellah“. In: Maja Razbojnikova-Frateva und Hans-Gerd Winter (Hg.): Interkulturalität und Intertextualität. Elias Canetti und Zeitgenossen. Dresden: Thelem 2007 (=Germanica. Jahrbuch der Germanistik in Bulgarien 2007), S. 195-206.

HALL, Stuart: Bedeutung, Repräsentation, Ideologie. Althusser und die poststrukturalistischen Debatten [1985]. In: Stuart Hall: Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4. Hg. von Juha Koivisto und Andreas Merkens. Hamburg: Argument Verlag 2008, S. 34-65.

HALL, Stuart: Kodieren/Dekodieren [1977]. In: Stuart Hall: Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4. Hg. von Juha Koivisto und Andreas Merkens. Hamburg: Argument Verlag 2008, S. 66-80.

HALL, Stuart: Wer braucht ‚Identität‘? [1996]. In: Stuart Hall: Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4. Hg. von Juha Koivisto und Andreas Merkens. Hamburg: Argument Verlag 2008, S. 167-187.

HERZFELDE, Wieland (Hg.): Dreissig neue Erzähler des neuen Deutschland. Junge deutsche Prosa. Berlin: Malik Verlag 1932.

JOST, Vera: Fliegen oder Fallen. Prostitution als Thema in Literatur von Frauen im 20. Jahrhundert. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer Verlag 2002 (=Frankfurter Feministische Texte Literatur und Philosophie 6).

KONDRIČ HORVAT, Vesna: Paralytierte Weiblichkeit in der Moderne. Zu Veza Canettis Roman *Die Gelbe Straße*. In: Elias Canetti. Internationale Zeitschrift für transdisziplinäre Kulturforschung, IV. Jg. (2002), H. 5, S. 53-69.

KOŠENINA, Alexander: Veza Canetti. Die Gelbe Straße (1932-1933/1990). In: Claudia Benthien und Inge Stephan (Hg.): Meisterwerke. Deutschsprachige Autorinnen im 20. Jahrhundert. Köln; Weimar; [u.a.]: Böhlau Verlag 2005 (=Literatur – Kultur – Geschlecht; Kleine Reihe 21), S. 52-71.

KRÖGER, Marianne: Themenaffinitäten zwischen Veza und Elias Canetti in den 30er Jahren und im Exil. Eine Spurensuche in den Romanen *Die Schildkröten* von Veza Canetti und *Die Blendung* von Elias Canetti. In: Gislinde Seybert (Hg.): Das literarische Paar. Le couple littéraire. Intertextualität der Geschlechterdiskurse. Intertextualité et discours des sexes. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2003, S. 279-308.

LORENZ, Dagmar C. G.: The Issue of Male Violence in Dramatic Works of the Two Austrian Republics: Veza Canetti and Felix Mitterer. In: Linda C. DeMeritt; Margarete Lamb-Faffelberger (Hg.): Postwar Austrian Theater. Text and performance. Riverside, California: Ariadne Press 2002 (=Studies in Austrian literature, culture, and thought), S. 213-235.

LORENZ, Dagmar C. G.: Transformation der Avantgarde: Veza Canetti, Elfriede Jelinek und Ruth Beckermann. In: Siglinde Bolbecher (Hg.): Zwischenwelt 9: Frauen im Exil. Klagenfurt/Celovec: Drava Verlag 2007, S. 250-267.

LORENZ, Dagmar C. G.: Women's Concerns – Women's Popular Drama. Veza Canetti and Marieluise Fleißer. In: Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association, Bd. 26 (1993), H. 3/4, S. 115-128.

LÜHE, Irmela von der: „Zum Andenken an die fröhlichste Stadt Zentraleuropas“. Veza Canettis „Die Schildkröten“ im Kontext der deutschsprachigen Exilliteratur. In: Heinz Ludwig Arnold und Helmut Göbel (Hg.): Veza Canetti. Text + Kritik 156. München: Ed. Text + Kritik 2002, S. 65-81.

MANTHEY, Jürgen: Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistorische Studie über das Sehen in Literatur und Philosophie. München; Wien: Carl Hanser Verlag 1983.

MEIDL, Eva M.: Die gelbe Straße, Parallelstraße zur „Ehrlichstraße“? – Außenseiter in Veza Canettis Roman *Die gelbe Straße* und Elias Canettis Roman *Die Blendung*. In: Modern Austrian Literature, (Volume) 28. Jg. (1995), H. 2, S. 31-51.

MEIDL, Eva M.: Veza Canettis Sozialkritik in der revolutionären Nachkriegszeit. Sozialkritische, feministische und postkoloniale Aspekte in ihrem Werk. Im Anhang: drei wiedergefundene Kurzgeschichten von Veza Canetti. Frankfurt am Main: Peter Lang 1998. (=Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur Bd. 24).

MITGUTSCH, Anna: Veza Canetti (1897-1963). In: Literatur und Kritik 34. Jg. (1999), H. 335/336, S. 99-109.

PEITER, Anne D.: Komik und Gewalt. Zur literarischen Verarbeitung der beiden Weltkriege und der Shoah. Hg. von Inge Stephan und Sigrid Weigel. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 2007 (=Literatur – Kultur – Geschlecht; Große Reihe 45).

PEITER, Anne D.: Mutterschaft und Macht im Werk von Veza Calderon-Canetti und Elias Canetti. In: José Brunner (Hg.): Mütterliche Macht und väterliche Autorität. Elternbilder im deutschen Diskurs. Göttingen: Wallstein Verlag 2008 (=Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte 36), S. 197-214.

PREECE, Julian: The Rediscovered Writings of Veza Canetti. Out of the Shadows of a Husband. Rochester; New York: Camden House 2007 (=Studies in German Literature, Linguistics, and Culture).

RUHS, August: Schautrieb, Auge, Blick. In: *texte. psychoanalyse. ästhetik. kulturkritik*. Wien: Passagen Verlag, 14. Jg. (1994), H. 2, S. 50-69.

SARTRE, Jean-Paul: Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie. Hg. von Traugott König. Ins Deutsche übersetzt von Hans Schöneberg und Traugott König. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2000 [1943]. [Im Besonderen Kapitel IV: Der Blick: S. 457-538].

SCHADEL, Angelika: „Buch ist von mir keines erschienen...“. Veza Canetti verliert ihr Werk und hilft einem Dichter zu überleben. In: Ingrid Spörk und Alexandra Strohmaier (Hg.): Veza Canetti. Graz: Literaturverlag Droschl 2005 (Dossier Die Buchreihe über österreichische Autoren 24), S. 191-210.

SCHADEL, Angelika: Nachwort. In: Veza Canetti: Der Fund. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2004, S. 309-326.

SCHADEL, Angelika: Sozialismus und Psychoanalyse. Quellen von Veza Canettis literarischen Utopien. Im Anhang: Versuch einer biografischen Rekonstruktion. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002 (=Epistemata Würzburger wissenschaftliche Schriften: Reihe Literaturwissenschaft Bd. 378).

SCHADEL, Angelika: Vita Veza Canetti. In: Heinz Ludwig Arnold und Helmut Göbel (Hg.): Veza Canetti. Text + Kritik 156. München: Ed. Text + Kritik 2002, S. 95-104.

SCHOLZ, Hannelore: Politik des Intimen in Veza Canettis Roman *Die gelbe Straße*. In: Krystyna Gabryjelska; Mirosława Czarnecka [u. a.] (Hg.): Die Bilder der 'neuen Frau' in der Moderne und den Modernisierungsprozessen des 20. Jahrhunderts. Wrocław: Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe 1998 (=Beihefte zum Orbis linguarum Bd. 3), S. S. 89-96.

SCHÖBLER, Franziska: Masse, Musik und Narzissmus. Zu den Dramen von Elias und Veza Canetti. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Elias Canetti. Text + Kritik 28. Neufassung. München: Ed. Text + Kritik ⁴2005, S. 76-91.

SEIDLER, Günter H.: Der Blick des Anderen. Eine Analyse der Scham. Mit einem Geleitwort von Léon Wurmser. Stuttgart: Verlag Internationale Psychoanalyse 1995.

SIMMEL, Georg: Soziologie der Sinne [1907]. In: Georg Simmel. Gesamtausgabe. Hg. von Otthein Rammstedt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, Bd. 8 (=suhrkamp taschenbuch wissenschaft 808), S. 276-292.

ŠLIBAR, Neva: Veza Magd – Veza Canetti – Venetiana Taubner-Calderon, *Die Schildkröten: Ein weiblicher Erzählfaden des Überlebens durch das Labyrinth des Vorexils*. In: Elias Canetti. Internationale Zeitschrift für transdisziplinäre Kulturforschung, IV. Jg. (2002), H. 5, S. 28-52.

SPÖRK, Ingrid: „Ich sammelte Ketten. Ich bekam Ketten. Sie sind mir geblieben...“. Zu Liebe und Ehe im Werk Veza Canettis. In: Ingrid Spörk und Alexandra Strohmaier (Hg.): Veza Canetti. Graz: Literaturverlag Droschl 2005 (=Dossier Die Buchreihe über österreichische Autoren 24), S. 91-120.

SPÖRK, Ingrid und Alexandra Strohmaier (Hg.): Veza Canetti. Graz: Literaturverlag Droschl 2005 (=Dossier Die Buchreihe über österreichische Autoren 24).

SPREITZER, Brigitte: Veza Canettis Roman „Die Gelbe Straße“ im Kontext der literarischen Moderne. In: Ingrid Spörk und Alexandra Strohmaier (Hg.): Veza Canetti. Graz: Literaturverlag Droschl 2005 (=Dossier Die Buchreihe über österreichische Autoren 24), S. 11-31.

STROHMAIER, Alexandra: Grotteske Physiognomien. Zum semiotischen Konzept des Körpers in den Texten Veza Canettis. In: Ingrid Spörk und Alexandra Strohmaier (Hg.): Veza Canetti. Graz: Literaturverlag Droschl 2005 (=Dossier Die Buchreihe über österreichische Autoren 24), S. 121-147.

Bildnachweis

Fotografie auf Seite 3 von Robert Haas und Felix Braun: In: Der Sonntag. Beilage des Wiener Tag, Nr. 156, 14. 3. 1937.

9. Anhang

9. 1. Abstract

Die vorliegende Arbeit nimmt bei der Beobachtung, dass Veza Canettis Texte durch das Vokabular visueller Wahrnehmung strukturiert sind, ihren Ausgang. Ziel ist es, die verschiedenen Arten des Blickens, Anblickens und Angeblicktwerdens, die Canettis Texte durchziehen, herauszuarbeiten.

Gegenstand der Analyse sind die Erzählungen „Drei Viertel“, die erstmals im Jahr 2001 veröffentlicht wurde, und die Erzählung „Hellseher“, die bereits 1937 unter dem Pseudonym Veza Magd erschienen ist.

Im Theorieteil der Arbeit werden drei Ansätze dargestellt: Georg Simmels „Soziologie der Sinne“, Otto Fenichels „Schautrieb und Identifizierung“ und Jean-Paul Sartres Kapitel „Der Blick“, welches in „Das Sein und das Nichts“ enthalten ist. In einem nächsten Schritt werden diese drei Positionen zur Theorie des Sehens zueinander in Bezug gesetzt und es werden jene Elemente verdeutlicht, die als „Werkzeuge“ für die nachfolgende Interpretation der Texte Canettis herangezogen werden.

Im Analyseteil der Arbeit werden die Erzählungen „Drei Viertel“ und „Hellseher“ mittels der zuvor herausgearbeiteten Methode auf ihre Blickordnung hin untersucht. Die Frage, die aufgeworfen und an die Texte gestellt wird ist jene nach der Art und Weise des Blickens und des Blicks, aber auch nach den Auswirkungen des Blickens auf die Figuren.

Die Analyse der Erzählung „Drei Viertel“ kommt zu dem Schluss, dass der Blick der Anderen für die Figuren innerhalb der Erzählung fortwährend spürbar ist. Dieser Blick kann als gesellschaftlicher Blick gelesen werden. So wirken fremde Blicke auf die „Identität“ der Figuren ein und begrenzen diese. Zugleich verändert sich die „Identität“ über die „Identifizierung“ mit Anderen, welche durch das Anblicken der Anderen erfolgt. Es stellt sich heraus, dass die Figuren im Verlauf der Erzählung sowohl die Rolle von Blickenden als auch jene von Angeblickten einnehmen. Dadurch wird eine eindeutige Zuordnung der ProtagonistInnen unmöglich. Die Macht, die über Blicke ausgeübt wird, ist nie durchgehend auf der Seite von nur einer Figur.

In der Erzählung „Hellseher“ wird die Täuschung, die im Bereich des Sehens stattfinden kann, thematisiert. Die Betrachtung der Erzählung ergibt, dass der

Glaube an die Macht des Blickes einer bestimmten Person zum Teil auch deren – gefürchtete – Wirkung hervorruft. Im vorliegenden Text hat die Figur des Hellsehers diese Macht, die zusätzlich durch die – sichtbare – Symbolik seiner Hand repräsentiert wird. Die Autorität des Hellsehers wird durch das Vertrauen der Anwesenden aufgebaut und zugleich beständig durch die Gestik des Hellsehers gefestigt. Die vorgegebene Ordnung, die dem Hellseher die – vorgebliche – Fähigkeit des „Durchschauens“ einräumt, wird von beiden Seiten angenommen und bestärkt. Schließlich wird das im Text dargestellte und scheinbar nicht hinterfragbare System dadurch beschädigt, dass der Ich-Erzähler die vermeintlichen Fähigkeiten des Hellsehers über seinen eigenen Blick in einen anderen Bezugsrahmen stellt.

Ergebnis der vorliegenden Untersuchung ist, dass das Blicken in Canettis Erzählungen „Drei Viertel“ und „Hellseher“ eine gesellschaftliche Funktion einnimmt. Figuren, die jemanden anblicken sind oft diejenigen, die eine bestimmte gesellschaftliche Position innehaben und damit auch zum Blicken – und damit zum Beurteilen – innerhalb der vorhandenen sozialen Ordnung „legitimiert“ sind. Über den Blick werden Menschen auf bestimmte Merkmale reduziert und damit in ihrer „Identität“ festgelegt. So werden die sozialen Machtverhältnisse im Netz der Blicke widerspiegelt. Das bedeutet mitunter auch einen raschen Wechsel in der Rollenverteilung, wenn sich die Figurenkonstellation ändert. In den untersuchten Erzählungen Canettis werden Dichotomien, wie jene zwischen TäterIn und Opfer, zwischen Gesellschaft und Individuum, aufgezeigt – um daraufhin gebrochen zu werden. Aus Canettis Texten lässt sich keine klare Einteilung der Figuren in diejenigen, die blicken und diejenigen, die nicht blicken können, herauslesen. Vielmehr ist das Resultat der Analyse, dass es Verschiebungen hinsichtlich der Machtverteilung unter den Figuren gibt. Die Figuren bewegen sich in verschiedenen Bedeutungsrahmen und nehmen dadurch unterschiedliche Positionen und auch Perspektiven ein. Die vorliegende Analyse führt zu der Schlussfolgerung, dass in den untersuchten Texten Canettis „Blick-Wechsel“ stattfinden. Zum einen vollziehen sich diese im Sinne der wechselnden Positionen von Blickenden zu Angeblickten – und umgekehrt. Zum anderen ereignen sich „Blick-Wechsel“ zwischen zwei Figuren, die es nicht zum Ziel haben, die andere Person auf eine

bestimmte Eigenschaft festzulegen, sondern die den ProtagonistInnen den/die jeweils AndereN in ihrer Individualität als Mensch zeigen.

9. 2. Curriculum Vitae

Gerda Mackerle

Geboren 1982 in Wien

2001 Matura an einem neusprachlichen Gymnasium

Ab dem Wintersemester 2001 Studium der Philosophie, Politikwissenschaft und Rechtswissenschaften an der Universität Wien

Ab dem Wintersemester 2002 Studium der Deutschen Philologie an der Universität Wien

Wintersemester 2004-Sommersemester 2005 Erasmusaufenthalt in London

Danksagung

Danken möchte ich Univ.-Prof. Dr. Arno Dusini für die Betreuung dieser Arbeit und dafür, dass er den Zweifel am Konjunktiv in mir geweckt hat.

Des Weiteren danke ich allen, die mich unterstützt und/oder Anteil an der Entstehung dieser Arbeit genommen haben. Im Besonderen sind dies:

Philipp Fuchs, Ellen Geisriegler, Astrid Hrdina, Irene Hrdina, Bernhard Mackerle, Dieter Mackerle, Ida Mackerle, Ludwig Mackerle, Stefanie Mackerle-Bixa, Isabelle Pavese, Regine Schwendinger, Melanie Strasser.