

EWA KRYNICKA

**„DAS SCHÖNE GEFÄLLT IM AUGENBLICK.  
DAS SELTSAME FESSELT.“  
DIE POETIK DER HÄSSLICHKEIT AM BEISPIEL  
AUSGEWÄHLTER FRAUENBILDER VON VEZA CANETTI**

Wenn man auf den Stadtplan Wiens schaut, sieht die Leopoldstadt wie eine Insel aus, die sich zwischen der Donau und dem Donaukanal erstreckt. Um zwölf Uhr mittags ist hier nichts los, man kann allerdings einige Juden in ihren traditionellen Käppchen, die Gesichter von Schläfenlocken umringt, erblicken. Sie bevölkern diesen Stadtteil seit Anfang des 17. Jahrhunderts. Aus der ummauerten Innenstadt ausgewiesen, bekamen sie die Erlaubnis, an diesem Ort ein Ghetto zu bauen. Nach dem Ersten Weltkrieg und dem Zusammenbruch der Donaumonarchie fanden in der Leopoldstadt 60.000 Juden ihr Zuhause, heutzutage nach dem Holocaust sind es nur noch 3.000. Die reichen Juden wohnten vor allem in der Gegend um die Ferdinandstraße, wo der „Große Tempel“, die größte und prächtigste Wiener Synagoge stand. In der Ferdinandstraße Nummer 9 wohnte auch bis 1935 eine Schriftstellerin jüdischer Herkunft, die 1897 geborene Venetiana Taubner-Calderon, genannt Veza, die erste Frau des Nobelpreisträgers Elias Canetti.

Der 19-jährige Chemiestudent aus Rustschuk begegnete Veza am 17. April 1924 bei einer Vorlesung von Karl Kraus; ihren Namen assoziierte er sofort mit einem seiner Sterne, die Wega im Sternbild der Leier, und dies verlieh der Beziehung eine überirdische Dimension. Diese zwei Menschen, Venetiana und Kraus, sollten ab diesem Zeitpunkt das Leben Elias Canettis erheblich prägen. In seinen Beschreibungen von Veza betont Canetti immer wieder ihre originäre Schönheit und ihre ungeheure Belesenheit. Laut Canetti habe Veza „von der Literatur gelebt, sie war davon so erfüllt wie niemand anderer, den ich je gekannt habe“<sup>1</sup>. Im Umgang mit Veza und Kraus glaubt Canetti durch zwei entgegengesetzte Lehren ge-

<sup>1</sup> Elias Canettis Notiz vom 18.8.1979; hier zitiert nach: Sven Hanuschek: *Elias Canetti. Biographie*, München/Wien 2005, S. 109.

gangen zu sein: Die Beziehung zu Veza war für ihn „die stille Lehre“<sup>2</sup> des Hörens und der Toleranz, des Offenseins gegenüber dem Anderen, auch dem Andersdenkenden, während Kraus ihn versklavte und auf das Andere verschloss. Vezas Autonomie, die unter anderem in ihrer Unabhängigkeit von Kraus, den sie im Gegensatz zu Canetti als ihren „Gott“ keineswegs anerkannte, zum Vorschein kam, verhalf Canetti zur Befreiung von seiner Mutter. In seiner Freundin fand der junge Dichter ein Asyl, das den Raum für seinen Selbstfindungsprozess bot, zumal sie Elias' Gedichte ernst nahm und sich nichts mehr wünschte, als dass er Schriftsteller würde. Theodor Sapper nennt Veza Elias Canettis „Förderin im Leben“<sup>3</sup>, sie selbst scheint sich als die Hüterin seines Schreibens verstanden zu haben, so dass sie ihren Mann, der viele Sachen unvollendet ließ, disziplinierte und zur Arbeit antrieb. Canettis Haltung zu seiner „Beschützerin“ erweist sich als ambivalent. In der neu erschienenen Canetti-Biographie von Sven Hanschek<sup>4</sup> kann verfolgt werden, wie die allzu große Konzentration Vezas auf ihren Mann diesem allmählich lästig wurde und ihn zeitweise an seiner Arbeit hinderte. Selbst in Canettis Autobiographie, die nichts anderes ist als Verherrlichung, und was damit zusammenhängt, auch Verklärung Vezas, lässt sich ein gewisser Unterton heraushören, wenn der Autor bemerkt, seine Frau habe an seinem „Schicksal als Schreibender (...) in einer Art Besessenheit“<sup>5</sup> gehangen. Andererseits war es Canettis Wunsch, „dass jeder Mensch, dem mein Werk etwas bedeutet, ihr Ehre erweist“<sup>6</sup>, weil sein Werk ohne sie, mit der er das Geschriebene besprach, nicht zu denken ist.

Venetiana Taubner-Calderon wurde 1897 als Tochter von Rachel Calderon und ihres zweiten Ehemannes, des Handlungsreisenden Hermann Taubner, in Wien geboren. Nach dem Tod Hermann Taubners heiratete Rachel Calderon Manachem Alkaley, einen reichen Witwer aus dem bosnischen Sarajewo, der seine Frau und ihre Tochter misshandelt, was in der *Fackel im Ohr* ausführlich beschrieben wird. „Die Rettung ihrer eigenen Atmosphäre vor den Stockschlägen, Drohungen und Flüchen dieses unheimlichen Menschen, die ihr im Alter von 18 Jahren gelungen war, hatte Veza geprägt.“<sup>7</sup> Nach der 1915 abgelegten Matura brachte sie sich im Selbststudium Englisch, Französisch, Spanisch und Italienisch bei. Veza erschien im „Cafe Museum“, einem häufigen Treffpunkt der Wiener Künstler, und sie scheint für ihre Literaturkenntnisse bekannt zu sein. Wie bereits erwähnt, lernte die 26-Jährige im Jahre 1924 den Chemiestudenten Elias Canetti kennen, den sie 1934 nach jüdischem Ritus in der sephardischen Synagoge heiratete. Für Hilde Spiel war

<sup>2</sup> Elias Canetti: *Die Fackel im Ohr*, Berlin 1983, S. 250.

<sup>3</sup> Zitiert nach: Angelika Schedel: *Vita Veza Canetti*, in: Text+Kritik, Heft 156, München 2002, S. 99.

<sup>4</sup> Vgl. Anm. 1.

<sup>5</sup> Elias Canetti: *Party im Blitz. Die englischen Jahre*, München/Wien 2003, S. 111- 112.

<sup>6</sup> Elias Canettis Notiz vom 7.5.1963; hier zitiert nach: Vgl. Anm. 1, S. 465.

<sup>7</sup> Vgl. Anm. 2, S. 156.

Elias Canetti Anfang der 30er Jahre der Mann der Schriftstellerin Veza Magd (ein Pseudonym von Veza Canetti), heutzutage kennt die Öffentlichkeit Veza hauptsächlich als die erste Frau des berühmten Schriftstellers.<sup>8</sup> 1938 flüchtet das Ehepaar Canetti über Paris nach London, wo Veza 1963 starb, ohne den literarischen Durchbruch ihres Mann-Kindes Elias Canetti in den 60er Jahren und ihren eigenen in den 90er Jahren erlebt zu haben.

In den 30er Jahren begann Veza Canetti Kurzgeschichten zu veröffentlichen, hauptsächlich in der Wiener *Arbeiter Zeitung*, dem Zentralorgan der Sozialdemokratie. In den Jahren 1932- 1935 erschienen insgesamt 15 Kurzgeschichten, davon 10 vor 1934, d.h. vor der Eheschließung mit Elias Canetti. Elfriede Czurda will einen Zusammenhang zwischen der Heirat und Vezas allmählichem Verstummen sehen und sie scheint zu suggerieren, dass Elias Canetti seine Frau am Schreiben hinderte.<sup>9</sup> Man sollte jedoch nicht vergessen, dass 1934 die Sozialistische Partei in Wien verboten und die *Arbeiter Zeitung* nach den Februarunruhen vorübergehend eingestellt wurde, kein Wunder, dass die Jüdin und Sozialistin Canetti im faschistischen Wien keinen Verleger fand. Viele Literaturkritiker und insbesondere Literaturkritikerinnen werfen Elias Canetti gleichfalls das Verschweigen von Vezas literarischer Tätigkeit in seiner Autobiographie vor.<sup>10</sup> Tatsächlich hat Canetti trotz seiner Berühmtheit nicht versucht, das Werk seiner Frau zu veröffentlichen, obwohl er Veza als Schriftstellerin angeblich schätzte: „Veza hat sich, nach vielen schweren Jahren, selbst als Schriftsteller unglaublich entwickelt. Sie geht ihre eigenen Wege, ist kaum mehr von mir beeinflusst; ich halte sie jetzt für *den geborenen Dramatiker* und zwar für einen bedeutenden, dem man nur Raum schaffen muss.“<sup>11</sup> In einem Gespräch beteuert Elias Canetti, „er habe immer (...) auf einen (...) Anstoß von außen gewartet, weil er selbst seine zunehmende Bekanntheit nicht zum Anlass nehmen wollte, die literarischen Arbeiten seiner ersten Frau ins öffentliche Gespräch zu bringen“.<sup>12</sup> Er wollte demnach die Rezeption von Vezas Oeuvre als bloße Begleitung seines eigenen Werkes vermeiden und wartete auf jemanden, der die literarische Qualität von Vezas Texten erkennen und sie ans Tageslicht bringen würde. Dies geschah Ende der 80er Jahre, als der Göttinger Germanist Helmut Göbel auf den Namen Veza Magd stieß, der sich als eines der Pseudonyme von Venetiana Taubner-Calderon entpuppte. Weitere Decknamen der Schriftstellerin waren

<sup>8</sup> Vgl. Gaby Frank: *Veza Canetti*, in: Script, Heft 18, Klagenfurt 2000, S. 26.

<sup>9</sup> Elfriede Czurda: *Veza Canetti. Zwischen Dichtung und Wahrheit*, in: Manuskripte, Heft 117, Graz 1992, S. 114-120.

<sup>10</sup> Erst in der 2003 erschienenen *Party im Blitz* gibt Elias Canetti zu, dass seine erste Frau Schriftstellerin war: „Sie [Lady Mary, E.K.] empfang Veza, als wäre sie eine ihresgleichen (...), glaubte ihr, was damals wenige taten, daß sie eine Dichterin sei.“ Zu dem Zeitpunkt war jedoch Veza als Schriftstellerin bereits wieder entdeckt.

<sup>11</sup> Elias an Georg Canetti, 1946; hier zitiert nach: Vgl. Anm.1, S. 365.

<sup>12</sup> Helmut Göbel: *Zur Wiederentdeckung Veza Canettis als Schriftstellerin*, in: Text+Kritik, Heft 156, München 2002, S. 7.

Martina, Martin und Martha Murner und Veronika Knecht, wobei das Pseudonym Veza Magd am häufigsten vorkommt. Unter diesem Pseudonym erschien im Jahre 1948 Veza Canettis Übersetzung von *The Power and the Glory* von Graham Green. Die Entscheidung der Schriftstellerin für die Namen „Magd“ und „Knecht“ korrespondiert mit ihrem Selbstverständnis als Dienerin, die sich mit der Zeit in den Schatten ihres Mannes, an den sie glaubte, stellt, und die keineswegs an ihrem eigenen Erfolg arbeitet. „Dass von Vezas Stücken nichts veröffentlicht wurde, tut mir leid, aber sie hat sich ja absichtlich immer zurückgestellt. Das ist also fast in ihrem Sinn.“<sup>13</sup> – schrieb Erich Fried in seinem Kondolenzbrief an Elias Canetti.

Nach der Wiederentdeckung wurden in den 90er Jahren im Carl Hanser Verlag folgende Texte von Veza Canetti herausgegeben: der aus 5 Erzählungen bestehende Band *Die Gelbe Straße*, das 1992 am Schauspielhaus Zürich unter der Regie von Werner Düggelin uraufgeführte Drama *Der Oger*, der Erzählungsband *Geduld bringt Rosen* und der 1939 geschriebene Exilroman *Die Schildkröten*. Weitere Erzählungen und Dramen fügte man zu dem 2001 präsentierten Band *Der Fund* zusammen. Alle anderen Texte soll Veza Canetti in den 50er Jahren in einem Akt der Verzweiflung verbrannt haben.

„Sie war eine wunderschöne Frau mit einem sehr bleichen, sehr weißen, sehr weichen Gesicht. Ihre Züge waren die einer ungewöhnlich schönen Spanierin oder Spaniolin, die sie auch war. Eine Frau von geheimnisvoller und exotischer Ausstrahlung mit einem Makel allerdings: Sie hatte nur einen Arm und trug deshalb immer Kleider mit langen Ärmeln.“<sup>14</sup>

Mit diesen Worten erinnert sich Hilde Spiel an ein „brillantes Talent“<sup>15</sup>, Veza Canetti, die sie in den frühen 30er Jahren kennen lernte. Zugleich spricht Spiel Vezas verstümmelten Arm an, ein Tabu, das nach Wunsch von Elias Canetti nicht gebrochen werden sollte. Denn laut Canetti hätten auch sie beide, er und Veza, nie darüber gesprochen, wofür Veza ihm sehr dankbar gewesen sei,<sup>16</sup> und tatsächlich erwähnt Canetti an keiner Stelle seiner vierbändigen Autobiographie die Behinderung seiner Frau. In der *Fackel im Ohr* erfährt man, dass Veza als einzige nach der Kraus'schen Vorlesung nicht applaudierte: „Sie klatschte nie, auch das konnte ihm [Kraus, E.K.] nicht entgehen.“<sup>17</sup> Vor dem unbewussten Leser wird mit dieser Bemerkung das Bild einer reifen und autonomen Persönlichkeit entworfen, die sich einerseits nicht so leicht von Kraus' Worten hinreißen lässt, und sich andererseits weigert, sich der Masse der Applaudierenden anzuschließen. In beiden Fällen beweist Veza ihre Unabhängigkeit und innere Freiheit, Eigenschaften, die der junge

<sup>13</sup> Zitiert nach: Angelika Schedel: »Bitte das über seine Frau nicht auslassen«, in: Text+Kritik, Heft 156, München 2002, S. 82.

<sup>14</sup> Hilde Spiel über Veza Canetti, in: Basta-Lese-Extra, Beil. Nr. 7-8, Wien 1990, S.6.

<sup>15</sup> Ebd.

<sup>16</sup> Vgl. Anm. 12, S. 9.

<sup>17</sup> Vgl. Anm. 2, S.144.

Canetti so an ihr bewunderte. Nur die Eingeweihten konnten diese Passage richtig deuten: Vezas verstümmelter Arm machte es ihr unmöglich, zu klatschen. Die Frage, ob der Autobiograph Canetti, der mehr als einmal Vezas ausbleibenden Applaus erwähnt, seine Frau zu einer geheimnisvollen und selbstbewussten Schönheit stilisiert, wirft sich von selbst auf.

Das von Elias Canetti so gehütete Tabu hätte sich vielleicht bis heute aufrechterhalten, wenn man nicht auf Ernst Fischers *Erinnerungen und Reflexionen* gestoßen wäre, in denen Fischer direkt Vezas Behinderung anspricht: „Schwarzer Handschuh, mag es noch so heiß sein; denn ihr fehlt ein Arm. Anstatt einer Prothese trägt sie einen mit Bauschen ausgestopften Ärmel, der schlaff herabhängt.“<sup>18</sup> Es würde wohl auch an dieser Stelle nicht gewagt, dieses Tabu noch einmal zu verletzen, wenn es für das Verständnis von Vezas Werk nicht von ausschlaggebender Bedeutung wäre. Denn der Umstand, dass die Autorin die Unvollkommenheit am eigenen Leibe verspürte, kann als Schlüssel, selbstverständlich als einer von vielen Schlüsseln, zu ihren Texten gelten:

*Beran (Maler)*: „Wie kann man Sie denn malen, Sie sind ein fertiges Bild. Vollkommen.“

*Frau Schmidt*: „Und das Unvollkommene regt sie an.“<sup>19</sup>

Dieser kurze Auszug aus Veza Canettis Drama *Der Tiger* charakterisiert meisterhaft ihr Schreiben. Denn das Unvollkommene regt auch diese Schriftstellerin an, das Bizarre, Fehlerhafte. „Veza hatte Bewunderung für abseitige Naturen“<sup>20</sup>, und tatsächlich sind Figuren, die einen Makel haben, die interessantesten in ihrem Werk. Wenn sie sich dem Schönen zuwendet, dann oft, um es zu demaskieren, wobei die Relativität des Schönheitsbegriffes selbst und sein trügerischer Schein entblößt werden.

Auffallend ist, dass die „Gezeichneten“ in Veza Canettis Werk hauptsächlich Frauen verkörpern, überhaupt sind es vor allem Frauenschicksale, die von der Autorin entworfen werden. Dieses Interesse für das weibliche Geschlecht lässt sich verschiedenartig erklären. Noch in der *Fackel im Ohr* erwähnt Elias Canetti Vezas „Chauvinismus für alles Weibliche“<sup>21</sup> sowie ihre Hochachtung vor Frauen-Verherrlichern, z.B. vor Altenberg, und im Vorwort zu *Die Gelbe Straße* spricht er von ihrer unerschöpflichen „Bewunderung für alles, was eine Frau vorstellen kann“<sup>22</sup>. Die Autorin enthüllt sich somit als diejenige, die über die Weiblichkeit bewusst reflektiert und sie bestaunt. Die Quellen der Parteilichkeit für Frauen mögen aber auch in der Gesinnung der Schriftstellerin liegen. Als eine in der *Arbeiter*

<sup>18</sup> Ernst Fischer: *Erinnerungen und Reflexionen*, Frankfurt am Main 1987, S. 238.

<sup>19</sup> Veza Canetti: *Der Tiger. Ein Lustspiel im Alten Wien*, in: Veza Canetti: *Der Fund. Erzählungen und Stücke*, München/Wien 2001, S. 106.

<sup>20</sup> Elias Canetti: *Veza*, in: Veza Canetti: *Die Gelbe Straße*, München/Wien 1990, S. 7.

<sup>21</sup> Vgl. Anm. 2, S. 246.

<sup>22</sup> Vgl. Anm. 20, S. 8.

*Zeitung* publizierende Sozialistin, wie sie sich selbst bezeichnete, setzte sie sich ein für die am meisten Benachteiligten in der Gesellschaft, zu denen auch Frauen gehörten. Bei all ihrer Hochachtung vor Frauen kann jedoch Veza Canetti nicht als emanzipiert gelten, da sie sich mit ihrem Ideal des Dienens<sup>23</sup> eher reibungslos in die traditionelle Frauenrolle einschreibt, als dass sie das herkömmliche Geschlechterverhältnis sprengen würde. Es mag dabei die Angst vor dem Subjektwerden in einer patriarchalischen Gesellschaft, die das Subjekt mit dem Männlichen assoziiert, eine Rolle spielen. In der Erzählung „Die Flucht vor der Erde“ von Veza Canetti begegnet man einer jungen Künstlerin, die sich durch die Liebe zu einem ungewöhnlichen Mann wandelt. Sie beginnt ihre Kunst ernst zu nehmen und wird eine Persönlichkeit, was sie jedoch in den Augen des Geliebten ihres Reizes beraubt. „In ihren Zügen las er seinen Ernst, SEINE Grübeleien, SEINE Zweifel. (...) Der Zauber der Unberührtheit von der Wirklichkeit war von ihr gewichen, jener Zauber, der allein ihn sich selbst entreißen konnte. Er liebte nicht mehr ...“<sup>24</sup> Das Bild der Ahnungslosen, bei der der Mann Zuflucht vor der Erde, d.h. vor der Erkenntnis, findet, wird zerstört, gleichzeitig geht aber auch die gegengeschlechtliche Liebe zugrunde, die bei Veza Canetti den Sinn des Lebens auszumachen scheint.

Auf der Suche nach verunstalteten Frauenfiguren werden im Folgenden grundsätzlich drei Texte von Veza Canetti eingehender analysiert: der Roman *Die Gelbe Straße*, wobei die Figur der Runkel in den Fokus der Überlegung rückt, die Erzählung *Drei Viertel* aus dem Band *Der Fund* und die Erzählung „Geduld bringt Rosen“ aus dem gleichnamigen Erzählungsband. Sie wurden ausgewählt, weil die dort vorgefundenen Beispiele der Hässlichkeit besonders interessant zu sein scheinen. Das Repertoire der Ungestalten, die durch das Werk der Autorin „geistern“, ist damit keineswegs erschöpft.

Der 1990 erschienene Roman *Die Gelbe Straße* ist der erste der breiten Leserschaft präsentierte Text der Autorin nach einem fast sechzig Jahre währenden Schweigen. Schon nach zwei Jahren war der Roman in sieben Sprachen übersetzt. In *Die Gelbe Straße* treten die wichtigsten Elemente von Vezas Stil hervor: Knappheit und Schlichtheit der Sprache, Hang zum Grotesken, Ästhetik der Hässlichkeit sowie soziales Engagement, was die Themenwahl betrifft, und ein besonderes Interesse für das Schicksal der Frau. Die zu einem Roman zusammengeführten Er-

<sup>23</sup> Nach Bettina Banasch entspräche das Venetianische „Konzept des dienenden Magdtums“ dem „Konzept des Dichters als dem Knecht seiner Zeit“ bei Elias Canetti.

Vgl.: Bettina Banasch: *Zittern als eine Bewegung des Widerstands. Veza Canettis frühe Erzählungen »Geduld bringt Rosen« und der Roman »Die Gelbe Straße«*, in: Text+Kritik, Heft 156, München 2002, S. 30.

<sup>24</sup> Veza Canetti: *Die Flucht vor der Erde*, in: Veza Canetti: *Der Fund*, München/Wien 2001, S. 40.

zählungen verbindet einerseits der Ort und andererseits die Figur der Runkel, „das *transitorische Vehikel des Romans*, das alle Figuren anzieht und transportiert“<sup>25</sup>.

Runkel, das „Ungetüm“, „die bucklige Ziege“, „der Krüppel“, wie sie von den Mitbewohnern genannt wird, ist Vorbote aller physisch verunstalteten Frauenfiguren, die auch in den späteren Texten der Schriftstellerin auftauchen. Die 35-jährige Runkel ist aller Attribute der Weiblichkeit beraubt: Sie hat den Leib eines Kindes, ihre Haut ist steingrau, statt Augen stechen zwei leere Scheiben hervor. Frieda Runkel wird nur einmal im ganzen Roman mit ihrem weiblichen Vornamen angesprochen, sonst hält sich der Erzähler konsequent an den Nachnamen Runkel, was eine totale Degradierung bedeutet, denn Runkel ist doch Viehfutter. Nicht nur alles Antiweibliche ist in Runkel verkörpert, mit Stein, Felsen, Wachsf figur verglichen, verliert sie überhaupt alle menschlichen Züge: „Knut Tell sah drüben etwas hocken. Ein Stück alten Felsen. Es verbohrt sich auf sein Dasein, es war nicht wegzurückgehen.“<sup>26</sup>

Das herabsetzende Wörtchen „es“, dessen sich die Straßenbewohner bedienen, wenn sie Runkel meinen, drückt ihre Abscheu und ihre Verachtung aus. „Es“, das bedeutet kein Mann, keine Frau, schließlich kein Mensch. Runkels Enthumanisierung hängt nicht nur mit ihrem (seinem?) entstellten Körper zusammen, dies wäre zu einfach, der Leser könnte dann wohl leicht mit der Runkel uneingeschränkt Mitleid empfinden. Aber Runkel wird ein Unmensch auch durch ihren Egoismus, durch ihre Gefühllosigkeit und durch ihr Handeln. Sie besitzt Macht, ihre Waffe gegen die Welt, von der sie Gebrauch macht, die Straßenbewohner geraten somit von diesem „es“, das sie verabscheuen, in Abhängigkeit.

In der Erzählung *Der Unhold* (die zu *Die Gelbe Straße* gehört) wird eine Opposition aufgebaut: Auf der einen Seite haben wir Runkel, das Schreckensbild einer Frau, und auf der anderen Seite Lina, die Verkörperung der Weiblichkeit, der Mütterlichkeit und all dessen, „was sich jeder gesunde Mann wünscht“<sup>27</sup>. Lina steht für das Blühende, Lebendige und Gesunde, Runkel für das Versteinerte und Kranke. In der sozialen Rangordnung ist jedoch Lina, die als Verkäuferin in Runkels Trafik arbeitet, von dem Krüppel abhängig. Runkel entlässt das Mädchen, weil sie vermeintlich ihre Pflichten nicht richtig erfüllt. Der wirkliche Grund für die Kündigung ist jedoch in Runkels Eifersucht auf Linas Weiblichkeit zu suchen. Durch diese inhumane Handlung erreicht Runkel überraschenderweise nicht nur die Befriedigung ihres Rachegefühls an einem unschuldigen Opfer, sondern sie beginnt als Mensch wahrgenommen zu werden. Die Macht hat sich als der einzige mögliche Weg zu anderen Menschen erwiesen, die jetzt kommen, um sich bei Runkel für die beliebte Lina einzusetzen. Runkel ist glücklich, denn „sie lebt zum ersten Mal. Zum

<sup>25</sup> Vgl. Anm. 9, S. 116.

<sup>26</sup> Veza Canetti: *Die Gelbe Straße*, München/Wien 1990, S. 32.

<sup>27</sup> Ebd., S. 23.

ersten Mal treten sie [die Bewohner der Gelben Straße E.K.] ein, ohne zu erschrecken, zu verachten. Sie kommen bitten und fordern, sie sehen sie voll an, die Runkel<sup>28</sup>. Schmä- und Drohbriefe, die Runkel bekommt, sind besser als die Gleichgültigkeit, der sie zuvor begegnete. Bisher herrschte im Seifengeschäft, dem Arbeitsplatz von Runkel, Dunkelheit, in der sich der Krüppel vor anderen versteckte, jetzt „sitzt [Runkel, E.K.] nicht mehr im Dunkeln. Sie ist jetzt weiß und geformt“<sup>29</sup>.

So verkehrt ist die Welt bei Veza Canetti: Das Kranke gewinnt die Oberhand, das Gesunde verliert. Knut Tell, der wegen Lina in Runkels Geschäft kommt, bemerkt auf einmal, dass Runkel Brust hat („Sie hat Brust. Sie hat wirklich eine Brust. Sie atmet“<sup>30</sup>), ein eindeutiges Wesensmerkmal der Weiblichkeit. Linas weiblicher Reiz nimmt mit dem Verlust ihres Postens ab. Graf, ihr bisheriger Verehrer, „sitzt mißvergnügt und quält sie [Lina, E.K]. Sie gefällt ihm nicht mehr, seit er nicht auf dem Sessel sitzen kann und zusehen, wie die anderen nach ihr hungern. Sie gefällt ihm nicht mehr, seit sie nicht in Würde hinter der Theke steht und einreibt, einordnet, rechnet.“<sup>31</sup>

Es ist schwer festzustellen, auf wessen Seite der Erzähler selbst steht. Er liefert reine Fakten, Ergebnisse kalter Beobachtung, für die moralische Beurteilung gibt es bei Veza keinen Platz. Beziehungslos wird das Bild der Runkel aufgebaut, eines Unholds, der Verkörperung des Hässlichen und Bösen, das beim Leser keine positiven Gefühle auslöst. Der Erzähler belässt es jedoch nicht dabei, mit ein paar kühlen, aber sehr bildlichen Worten zeigt er eine Runkel, die in ihrer Menschlichkeit rührend ist. Eine Runkel, die mit ihren hässlichen Kinderhänden schöne, weiße Stickerien macht, eine gestickte Bettdecke, „duftig und kostbar wie für eine Braut“<sup>32</sup>. Oder eine Runkel, die „sich warm und jung [anfühlt, E.K]. Sie zittert vor Hoffnung. Enttäuschungen haben sie ausgetrocknet, aber sie hofft noch immer. Das Blut täuscht. Jeden Morgen, knapp, ehe die Runkel erwacht, sieht sie die Wahrheit. Sie sieht ihr eigenes Bild. Sie fühlt sich selbst, wie sie wirklich ist. Sie stöhnt so laut, daß sie erwacht. Am Tage vergißt [L1]sie sich wieder.“<sup>33</sup>

Runkels menschliches Antlitz bleibt jedoch vor ihren Mitmenschen versteckt (vielleicht mit Ausnahme der Bedienerin Therese). Die Leute von der Gelben Straße reagieren auf den Tod des Krüppels, „als wäre für eine unlösbare Frage doch endlich die Antwort gefunden“<sup>34</sup>. Es ist wohl die Frage, warum so eine widernatürliche Kreatur lebt. Tod ist die beste Antwort, weil die gesunde Gesellschaft alles von sich wegwirft, was gegen die Natur verstößt. „Beschützen wir das blühende

<sup>28</sup> Ebd., S. 43.

<sup>29</sup> Ebd., S. 44.

<sup>30</sup> Ebd., S. 37.

<sup>31</sup> Ebd., S. 43.

<sup>32</sup> Ebd., S. 108.

<sup>33</sup> Ebd., S. 71.

<sup>34</sup> Ebd., S. 158.



Leben, das Glück, die Macht, vor dem verdorrten Leben hier! Treten wir noch weiter herum auf diesem Entsetzen vor uns, mein Herr, wir sind ja so groß! Es krümmt sich vor uns! Treten wir darauf! Zertreten wir es!“<sup>35</sup> denkt sich der Schriftsteller Knut Tell, als ihm plötzlich klar wird, warum Runkel Lina loswerden will. Mit diesem „es“ bezeichnet Tell selbstverständlich Runkel, in der man wohl nie mehr als nur einen Unhold sah, die also keine Chancen hatte, in der Gesellschaft vollwertig zu existieren.

Mit Runkels Tod wird für die Menschen die natürliche Ordnung, die aus einem unverständlichen Grund für eine Weile ins Wanken kam, wiederhergestellt, denn sie war schließlich auch Zerrbild jedes einzelnen Bewohners der Gelben Straße.

Runkels Boshaftigkeit mag Vezas Antwort sein auf Elias Canettis Faszination für besessene und abseitige Menschen und insbesondere für seinen Freund, den Gelähmten Philosophiestudenten Thomas Marek, der wegen seiner verkrampften und verkrümmten Finger in den Büchern mit der Zunge blätterte. „Meine Parteinahme für ihn [Thomas Marek, E.K.] war heftig und aggressiv“, schreibt Canetti in *Das Augenspiel*, „und als ich einmal mich zu der Behauptung verstieg, daß dieser Gelähmte wichtiger sei als sämtliche Leute, die undankbar und ahnungslos auf Beinen gingen, widersprach sie [Veza, E.K.] mir und zog über meine Verstiegenheit her. (...) Der Hang zur Isolation, die Bewunderung für alle, die ganz und gar anders waren, der Wunsch, sämtliche Brücken zu einer niederträchtigen Gesellschaft abzubrechen – alles das machte ihr sehr zu schaffen.“<sup>36</sup> Während sich Elias Canetti in der Zeit seiner Arbeit an *Die Blendung* in die Entstehung eines Wahngbildes vertiefte und abwegige Naturen in den Himmel hob, nahm Venetiana Taubner-Calderon die „niederträchtige Menschheit“ vor allen „Runkels“ in Schutz.

Eva Meidl weist auf die Ähnlichkeit zwischen Runkel und Fischerle aus Elias Canettis *Blendung* hin<sup>37</sup>, an der er von 1929 bis 1931 arbeitete. Einzelne Kurzgeschichten, die *Die Gelbe Straße* bilden, wurden in den Jahren 1932-33 herausgegeben. Beide Romane scheinen also in derselben Zeit entstanden zu sein und haben „das gleiche Erfahrungsmaterial zur Grundlage“<sup>38</sup>, das Wien der 20er und 30er Jahre. Runkel und Fischerle seien „existentielle Außenseiter“, da ihr Schicksal nicht selbst verschuldet, sondern durch ihre Verkrüppelung bedingt ist. Ihre Außenseiter-situation und ihre verborgenen Komplexe versuchen sie durch Machtansprüche zu meistern, woran sie letzten Endes scheitern. Runkel findet den Tod in ihrem Seifengeschäft unter einem Turm von Schachteln, die über die Bewegungslose gestürzt sind, und niemand kann ihr zu Hilfe kommen, denn alle Angestellten schickte sie

<sup>35</sup> Ebd., S. 38.

<sup>36</sup> Elias Canetti: *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937*, Frankfurt am Main 1988, S. 19.

<sup>37</sup> Eva 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*, Heft 2, California 1995, S. 31-51.

<sup>38</sup> Ebd., S. 31.

weg, „alle müssen Gänge machen, daß nur ja keiner eine Viertelstund' ohne Arbeit ist“<sup>39</sup>. In einem Gespräch mit Helmut Göbel schloss Elias Canetti jede Arbeitsgemeinschaft zwischen ihm und seiner Frau Veza aus.<sup>40</sup>

Frauen stehen bei der Schriftstellerin Veza im Mittelpunkt, doch im Hintergrund steht immer ein Mann. Die Autorin zeigt Frauen, die unter der Gewalt von Männern leiden, unterdrückte, unglückliche Töchter und Gattinnen in der patriarchalischen Familie. Durch ihre Gesellschaftskritik unterstützt Veza die Emanzipation der Frau, andererseits aber findet man bei der Schriftstellerin kaum Frauen mit ausgeprägter Persönlichkeit, die ihr Glück bewusst woanders als in der Verbindung mit einem Mann suchen. Das Bemerktworden von einem Mann, die Anerkennung durch ihn bedeutet für die Frauen Bestätigung ihrer Weiblichkeit. Besonders die verunstalteten Frauengestalten, deren Weiblichkeit von der Umgebung in Frage gestellt wird, sehnen sich nach einem Partner, der ihr Frausein gutheißen würde. Diese Sehnsucht, die auch Runkel verspürt, kommt noch deutlicher in der Erzählung *Drei Viertel* zum Ausdruck.

Dieser kurze Text, in dem drei Frauen um einen Mann namens Bent werben, gehört wohl zu den besten von Veza Canetti. Die Bruchzahl im Titel hebt das Unvollkommene hervor, und lässt den Eindruck entstehen, dass so wie einem Drittel ein Viertel zu einer Ganzheit fehlt, den drei Frauen ein Mann zur Erreichung des Lebensglücks fehlt. Die Zahlen drei und vier bestimmen gleichfalls den Bau der Erzählung, wodurch die Autorin einen interessanten dramatischen Effekt erreicht: In den drei Kapiteln werden mit steigender Spannung Figuren und ihre komplizierten Beziehungen zueinander geschildert, das vierte und letzte Kapitel fungiert als Kulminationspunkt. Wie in aufeinander folgenden Aufzügen eines Theaterstücks beginnt jedes der drei ersten Kapitel mit der Beschreibung der jeweiligen Frauenfigur am Morgen nach dem Erwachen. Subtil und komprimiert gelingt es dem Erzähler, in diesen prosaischen Alltagsszenen das Wesentliche der skizzierten Gestalten auszudrücken, was folgende Passagen belegen:

„Anna entschloss sich doch, die Beine über den Bettrand zu werfen. Zaghaft 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.“<sup>41</sup>

Maria „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. Sie strich die Haare zurecht und wunderte sich über ihre schmalen Hände und dann prüfte sie, ob ihre

<sup>39</sup> Vgl. Anm. 26, S. 157.

<sup>40</sup> Vgl. Anm. 12, S. 5.

<sup>41</sup> Veza Canetti: *Drei Viertel*, in: Veza Canetti: *Der Fund. Erzählungen und Stücke*, München/Wien 2001, S. 48.

Mundwinkel huldvoll herabgezogen waren. Sie wusch sich und bewunderte sich im Seifenschaum, in Wasserperlen und versteckt hinter wirren Strähnen.“<sup>42</sup>

Britta „warf (...) 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.“<sup>43</sup>

Von den drei Frauen geht nur Britta ungehemmt mit ihrem Körper um, den sie mit Zufriedenheit beobachtet. Sie stotzt vor Gesundheit, Energie und Selbstbewusstsein, und während Anna zaghaft an ihrem Körper herumzupft und Maria das Frühstück nebenbei erledigt, reibt Britta ihren Körper mit harten Bewegungen unter der kalten Brause, freut sich auf das Frühstück und genießt es. Die fröhliche, mädchenhafte und sportliche Britta, die ungewöhnlich reichlich mit allen Attributen der Weiblichkeit ausgestattet ist, steht in einem krassen Kontrast zu Maria und Anna, die etwas zu verbergen haben: Anna ihr hässliches, zerknittertes Gesicht, und Maria ihren Buckel – Makel, die sie nicht akzeptieren. Deshalb hängt bei Maria ein Spiegel, in dem sie nur ihren Kopf und nicht ihren Rücken sieht, und Anna fühlt sich wirklich frei, wenn sie ihr Gesicht in das Tuch drückt.<sup>44</sup> Nicht nur Spiegel und Tuch, auch andere Gegenstände helfen Anna und Maria die Deformation ihrer Körper zu verstecken. Maria trägt beispielsweise den breiten Hut „so weit nach rückwärts geschoben, dass er fast herunterfiel“<sup>45</sup>, während Annas Kopfbedeckung stark nach vorne fällt. Die Hüte sind für die Mädchen wie Schilder, mit denen sie sich vor der Welt schützen. Auch in einem hohen Bettsessel findet Maria Zuflucht und vergisst ihren schiefen verwachsenen Rücken. „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.“<sup>46</sup> Obwohl der körperliche Defekt eigentlich das kennzeichnende und integrale Merkmal der Figuren ist, das ihre ganze Persönlichkeit determiniert, fühlen sie sich sie selbst erst bei der Vorstellung, dass sie des Defekts beraubt sind[L2]. Was der Dichterin Veza Canetti in ihrem persönlichen Leben angeblich gelang, nämlich „sich so zu bewegen, mit solcher Souveränität, als fehle dieser [verstümmelte, E.K.] Arm nicht,

<sup>42</sup> Ebd., S. 54.

<sup>43</sup> Ebd., S. 60.

<sup>44</sup> Der Spiegel scheint auch für Veza Canetti persönlich ein Instrument der Selbstvergewisserung gewesen zu sein. Elias Canetti erinnert sich nach dem Tod seiner Frau, dass sie in der Anfangszeit ihrer Freundschaft oft in den Spiegel geschaut hat. „Ich war zu dumm, um zu begreifen, dass es ihre Unsicherheit war und neckte sie damit. Aus unseren Gesprächen darüber entstand die Komödie der Eitelkeit, das Werk, das sie am liebsten hatte.“

Elias Canettis Notiz vom 8.05.1963; hier zitiert nach: Vgl. Anm. 1, S. 463.

<sup>45</sup> Vgl. Anm. 41, S. 49.

<sup>46</sup> Ebd., S. 55.

gelernt über Fehlendes, nicht in Erfüllung Gegangenes hinwegzusehen“<sup>47</sup>, scheint für die Heldinnen ihrer Erzählung *Der Fund* ein unüberbrückbares Hindernis darzustellen.

Doch in diesem Text wird wie in keinem anderen so deutlich, dass das Mal des Andersseins in gewissem Sinne Auserwähltheit bedeutet und positiv gedeutet wird. Denn, wie der umworbene Bent sagt: „Das Schöne gefällt im Augenblick. Das Selt-same fesselt.“<sup>48</sup> Die Gekennzeichneten sind sensibler, tiefer, sehen mehr, was insbesondere bei Maria auffällt. Das verspürt auch die „frische Schönheit“ und „das glückliche Geschöpf“ Britta, die zwar sehr sympathisch, aber im Vergleich zu Anna und Maria ein wenig oberflächlich erscheint. Das Mädchen versucht Bent für sich zu gewinnen, indem sie nach gemeinen Mitteln greift: Sie versucht das zu exponieren, was ihren Freundinnen fehlt. So zieht sie einen Rock mit tiefem Ausschnitt im Rücken an, was Marias Buckel noch mehr hervorheben soll. Ebenso fügt sie scheinbar beiläufig hinzu: „Die Pariser sagen, das schönste an der Frau ist der Rücken.“<sup>49</sup>

Auch Maria und Anna verhalten sich grausam zueinander, verletzen sich mit ihrem Blick genau so, wie sie von den Mitmenschen verletzt werden, und sie tun es bewusst. Es kommt zum Rollenwechsel: Aus den Opfern verwandeln sie sich in diejenigen, die mit Schadenfreude Leid zufügen. Vielleicht wollen sie sich so davon überzeugen, dass ihr Makel, mit dem der anderen verglichen, sich als nicht so schlimm erweist. Als „sie [Maria, E.K] 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 übergingen, die dünnen Züge und die Augen, deren Lider zu dürrig ausgefallen waren, so dass die Augen jedem Blick preisgegeben schienen und doch nicht blicken konnten[L3]“<sup>50</sup>. Erst mit den Augen Marias wird Annas Hässlichkeit auch vor dem Leser entblößt. Bis zu diesem Zeitpunkt wusste man nur, dass Annas zerknittertes Gesicht abstoßend wirkt. Maria zeigt, worauf dieses Abstoßende beruht. Anna glaubt wiederum, dass sich der Name Maria mit der Person mit so einem Buckel nicht vereinbaren lässt („Sie kann nicht Maria heißen, höchstens Marie. Mit dem Buckel.“<sup>51</sup>) und auch sie ist auf Marias Rücken fixiert: „Sie blickte fanatisch auf den Rücken.“<sup>52</sup> So fanatisch, dass Maria ihren Blick fühlte und wie gehetzt zu laufen begann.

Der Mann, der zwischen den drei, im Laufe der Handlung immer mehr überreizten Frauen steht, ist kein gewöhnlicher. Nach einer guten Tat gefragt, erzählt

<sup>47</sup> Vgl. Anm. 18, S. 238.

<sup>48</sup> Vgl. Anm. 41, S. 71.

<sup>49</sup> Ebd., S. 66.

<sup>50</sup> Ebd., S. 56.

<sup>51</sup> Ebd., S. 52.

<sup>52</sup> Ebd., S. 49.

Bent, dass er einmal einen toten Hund begraben habe. Die Tat sei gut, denn niemand begrabe einen toten Hund. Bent interessiert das Abgestoßene und Eigenartige, wovon sich andere widerwillig abwenden. Er sieht mehr. Denn er ist Künstler, Maler, der hinter der Oberfläche die verborgene Schönheit erblickt. Er braucht das auf den ersten Blick Hässliche, um überhaupt arbeiten zu können. Als Britta sich wundert, dass er in einer so entsetzlichen Straße arbeitet, antwortet er: „Ich arbeite nicht in dieser Straße, ich arbeite aus ihr.“<sup>53</sup> In dieser Haltung erinnert Bent an Veza Canetti, die Anregungen für ihre Texte und Vorbilder für ihre Figuren in der unmittelbaren Umgebung fand. Als Vorlage für *Die Gelbe Straße* diente die Ferdinandstraße, wo Veza wohnte. „Veza erfuhr alles, was in der Straße vorging, durch die Leute, die um Hilfe zu ihr kamen. Sie wies niemanden ab, das war bekannt. (...)“<sup>54</sup> Und all das, was sie sah, fand Eingang in ihre Literatur. „Es ging ihr um wirkliche Dinge, wie sie sagte, um Leute, die sie kannte. Ihre Sache sei es nicht, zu erfinden, das überlasse sie mir [Elias Canetti, E.K.]“<sup>55</sup>

Die Gelbe Straße wird in Vezas Roman folgendermaßen beschrieben: „Es ist eine merkwürdige Straße, die Gelbe Straße. Es wohnen da Krüppel, Mondsüchtige, Verrückte, Verzweifelte und Satte. Dem gewöhnlichen Spaziergänger fallen sie nicht auf.“<sup>56</sup> Dem gewöhnlichen nicht, aber einem, den das Seltsame fesselt, dem Künstler, dem Dichter. Wohl daraus resultiert Vezas starker Glaube an Dichter, „so, als wären es eigentlich diese, die die Welt immer neu erschaffen, als müsste die Welt verdorren, sobald es keine Dichter mehr gäbe“<sup>57</sup>. Sie retten nämlich das, woran andere gleichgültig vorbeigehen, was von der Welt abgelehnt wird, was sie jedoch in Wirklichkeit braucht.

Zu jeder von den in der Gelben Straße auftretenden Figuren fällt Elias Canetti ein Vorbild ein, und trotzdem wirken sie wie erfunden. Auch Britta, Anna und Maria lassen sich auf dem von Bent gemalten Bild nicht leicht erkennen, eigentlich kann der Leser nur vermuten, dass die drei auf dem Bild des Malers für die drei Frauen stehen. Über eine von den Gestalten auf der Leinwand sagt Bent, dass sie zu stark glänze. Es ist womöglich Britta, deren Schönheit zu sehr hervorsteht, um Bent auf die Dauer zu faszinieren. In der zweiten Figur, die „wie mit Asche bestreut“ aussieht und männliche Züge trägt, ist wahrscheinlich Anna verschlüsselt. Bent malte sie immer in dunklen Farben und düsteren Räumen, denn, so der Maler, ihr Porträt vertrage keine Sonne. Eigentlich fühlt sich Anna verletzt, dass sie immer grau dargestellt wird. Aber erst in der Düsterei der Kanzlei, in der sie arbeitet, verliert sie ihre Zughaftigkeit und wird unbefangen und natürlich. So sind es die dunklen Farben, die am besten zu Anna passen, weil sie ihr wahres Gesicht zeigen.

<sup>53</sup> Ebd., S. 59.

<sup>54</sup> Vgl. Anm. 20, S. 10.

<sup>55</sup> Ebd.

<sup>56</sup> Vgl. Anm. 26, S. 71.

<sup>57</sup> Vgl. Anm. 20, S. 8.

An Maria erinnert die dritte Gestalt auf dem Bild, eine mit Staub bedeckte Wachspuppe. Staub assoziiert man mit Schmutz, man will ihn gewöhnlich entfernen. „Staub ist hässlich“,<sup>58</sup> konstatiert Maria. Doch der Maler Bent stellt sich wiederum auf die Seite des Verkannten und wertet das gewohnte ästhetische Empfinden um: „Es gibt seltsamen Staub. Der Staub auf Wachsfiguren hinter Vitrinen ist schön. Uralter Staub.“<sup>59</sup> Das Motiv des Staubes kommt noch einmal am Ende der Erzählung als Zitat aus *Troilus und Cressida*, einem Buch, das Maria von Bent geschenkt bekam: „Man schätzt den Staub ein wenig übergoldet / Weit mehr als Gold ein wenig überstaubt.“<sup>60</sup> In diesem Vers scheint sich die buckelige Maria zu erkennen, sie trägt ihn auf den Lippen und richtet sich an ihm auf. Er enthält schließlich auch das, was für die Schriftstellerin Veza Canetti so charakteristisch war: die Überzeugung, dass der Schein trügt und dass der herkömmliche Begriff der Schönheit relativ ist.

Bent malt Maria weiß, weil er dadurch ihr Heldentum ausdrücken möchte. An einer anderen Stelle nennt er sie dagegen die grausame Fee. Veza Canetti ist weit davon entfernt, äußerliche Makel ihrer Protagonisten durch positive Charaktereigenschaften oder Klugheit kompensieren zu lassen, was wohl am stärksten in der 1932 veröffentlichten Erzählung *Geduld bringt Rosen* zum Ausdruck kommt. In diesem Text wird die Geschichte zweier Familien erzählt: der reichen Prokops, die nach der Beschlagnahme ihrer Fabriken und dem Tod des Vaters aus Russland emigrierten und dank dem geschmuggelten Schmuck in Wien ein bequemes Leben führten, und der armen Mäusles[L4], die mit dreißig Schilling pro Woche auskommen mussten, was für einfache Kost und die Miete reichte. „Frau Mäusle besaß zwar keinen Hut und trug Winter und Sommer denselben gelbbraunen Mantel, aber das Ehepaar begnügte sich“<sup>61</sup>. Der diametral verschiedene materielle Status beider Familien wird nochmals durch die Lage ihrer Häuser hervorgehoben: *Oben* wohnen die Prokops, und es wird die Helligkeit ihrer Wohnräume unterstrichen, während die Mäusles[L5] „zu ebener Erde“<sup>62</sup> hausen, wo es dunkel und kahl ist. Herr Mäusle, von seiner Frau liebevoll Mäuschen genannt, arbeitet als Kassenbote und macht nebenbei Gänge für Bobby Prokop, indem er Bobbys Juwelen an seine Kunden liefert. Zur Tragödie kommt es, als Bobby eine Spielschuld begleichen muss und Herrn Mäusle überredet, ihm aus dem von dem Kassenboten für eine Fabrik verwahrten Geld eintausend Schilling auszuleihen. Da Bobby das Geld nicht rechtzeitig zurückgibt, verliert Herr Mäusle seine Arbeitsstelle, die er durch die Preisgabe von Bobbys Namen hätte retten können. Der Abstieg der Familie führt zum Tod von Herrn Mäusle und seiner Tochter Steffi. Auf den ersten Blick eine rührende

<sup>58</sup> Vgl. Anm. 41, S. 68.

<sup>59</sup> Ebd.

<sup>60</sup> Ebd., S. 71.

<sup>61</sup> Veza Canetti: *Geduld bringt Rosen*, München/Wien 1992, S. 15.

<sup>62</sup> Ebd., S. 14.

Geschichte, die die Ausbeutung der „Armen und Anständigen“ durch die „Reichen und Bösen“ schildert. Aber der Schein trügt: Die Naivität, Dummheit und Hässlichkeit der Mäusles macht dem Leser jede Anteilnahme unmöglich. Interessant ist dabei die Zuordnung der Schönheit zum Durchsetzungsvermögen und Schläue auf der einen Seite (Prokops), und der Hässlichkeit zur Dummheit und Ehrlichkeit, die sich als physiognomisch und angeboren manifestieren, auf der anderen (Mäusles)<sup>63</sup>, was sich auch am Beispiel der Frauengestalten in dieser Erzählung verfolgen lässt.

Tamara, die Schwester von Bobby Prokop, erweist sich als die stärkste in der Familie, zu deren Oberhaupt sie wird, als sie die Rolle des verstorbenen Vaters übernimmt. Während Bobby seine Schmuckstücke verkauft, sich einen Diener wie Mäusle leistet und sein Geld vergnüglich in Spielklubs verschwendet, achtet Tamara auf jeden Schilling. Sie verachtet Herrn Mäusle, obwohl sie weiß, dass Bobby dem Kassenboten gegenüber Unrecht getan hat: „»Daß du die größte Schande über uns gebracht hast, ist evident«, sagte Tamara, »aber nicht wegen des Kretins. Denn wenn es ein Mensch in sich hat, kann er nackt auf die Straße treten und wird im Pelz mit Auto heimkommen, und wer es nicht in sich hat, geht auf alle Fälle zugrunde«.<sup>64</sup> Tamara betrachtet Mäusles sozialen Niedergang als etwas Natürliches, und sie braucht keine Gewissensbisse zu haben, da die Tragödie früher oder später hätte passieren müssen. Sie scheint damit die Meinung des Erzählers zu repräsentieren, der Mäusles zugrunde gehen lässt, weil sie sich mit dem wenigsten zufrieden geben: „Das Ehepaar begnügte sich. Es begnügte sich, weil niemand sich fand, um sie aufzuklären: daß das Schicksal es nicht leiden kann, wenn man sich begnügt. Es nimmt und nimmt bis zum letzten Faden des Begnüglichen, bis nichts mehr zu nehmen ist. Dann gibt es Ruh. Die Anspruchsvollen aber beginnen den Kampf, und je skrupelloser ihre Mittel, um so stärker sind sie.“<sup>65</sup> Tamara gehört zu den Stärksten, da sie eine für den Kampf der Anspruchsvollen unentbehrliche Eigenschaft entwickelte: den Geiz. Nicht Sparsamkeit, sondern Geiz lässt Tamara die billigste Schleiersorte wählen, die zu dem prunkvollen Hochzeitskleid gar nicht passt. Das Kleid kann nach der Abnahme der Schleppe am Strand in Biarritz getragen werden, und den Schleier braucht man nachher nicht mehr. Der Geiz lässt sie auch auf ein Dienstmädchen verzichten, das, wie Tamara behauptet, die schönen Pelze, Valuten und Juwelen stehlen könnte. Der Geiz lässt sie schließlich im Haushalt schuften, kochen, scheuern und den Boden wischen. Da Tamara zweifellos zu der Gruppe der Durchsetzungskräftigen zählt, wird sie vom Erzähler quasi naturgemäß mit dem Schönheitsattribut versehen: „Tamaras Gatte aber blickte bewundernd auf sein schönes junges Weib.“<sup>66</sup> Und nur an wenigen Stellen gerät diese scheinbare

<sup>63</sup> Vgl.: Willi Hunte mann: *Nicht versöhnt. Veza Canettis Erzählung „Geduld bringt Rosen“ als antihumanistische Grotteske*, in: Convivium, Poznań/Bonn 2000, S. 179- 203.

<sup>64</sup> Vgl. Anm. 61, S. 34.

<sup>65</sup> Ebd., S. 16.

<sup>66</sup> Ebd., S. 44.

Wertordnung (Schönheit und Durchsetzungsvermögen versus Hässlichkeit und Dummheit) ins Wanken: wenn Tamaras Geiz, der sie von innen fressende Wurm, für eine Weile nach außen kriecht. Als bei der Fahrt von Russland nach Wien Frau Prokop ihrer Tochter Tamara einen großen Brillantring reicht, erschrecken die Mitreisenden, die soeben das Mädchen wegen ihrer feinen Züge mit der Schwester der Zarin verglichen. „Denn Tamara lachte. Welche Verzerrung in dem feinen Gesicht! Grobe Linien, nacktes Zahnfleisch, Falten bis zu den Schläfen und vor allem die Ohren, die Ohren wurden plötzlich sichtbar wie bei einem Hund, dem man die Lappen zurückstreift, gekrümmte, braune Höhlen waren die Ohren, und dieses ganze Lachen zeigte nichts von Freude, sondern eben eine Kargheit, die es nicht verbergen konnte.“<sup>67</sup>

Tamaras Schönheit erweist sich als Maske, die fällt, wenn das Mädchen lacht, also eine „Tätigkeit“ ausübt, mit der man gewöhnlich Mitmenschen für sich gewinnt. Natürliches Lachen ist Ausdruck von Unbefangenheit und Harmonie, Lachen macht schön und angenehm, nicht aber im Falle von Tamara. „Das Lachen verschwand sogleich von Tamaras Gesicht, und die Mitreisenden fühlten sich erleichtert.“<sup>68</sup> Während Tamaras aufs Höchste getriebene Gier im Akt des Lachens explodiert, wird das Mädchen zu einem Tier degradiert, zu einem Hund, der sich von seinem Instinkt leiten lässt. Die Tiermetaphorik kommt noch einmal in Bezug auf Tamara vor. In einer Abendgesellschaft wird Tamara von Männern umschmeichelt und „nur ihre Hände glänzten etwas roh, die Haut erinnerte an Hühnerfüße, die Nägel waren gekrümmt, aber das bemerkte niemand“<sup>69</sup>. Ähnlich einem Huhn, das auf der Suche nach Würmern dauernd im Sand scharrt, konzentriert sich Tamara auf die Anhäufung von Geld. Und es merkt niemand, weil Menschen das auf den ersten Blick Schöne und Angenehme mit dem Makellosen assoziieren. Kaum jemand von den Herrschaften glaubt an Bobbys Schuld, und der Grund dafür ist absurd: „Da aber die Familie Mäusle ein unangenehmer Anblick war, Herr Bobby aber ein sehr angenehmer, wenn er elegant gekleidet die Treppe hinunterstieg und lebenswürdig grüßte, da die Prokops die schönste Wohnung des ganzen dreiteiligen Häuserkomplexes besaßen, sagten die Herrschaften zu ihren Dienstmädchen, die Geschichte werde sich etwas anders zugetragen haben (...).“<sup>70</sup> Es scheint demnach darauf anzukommen, wie man sich verkauft. Die Genügsamen, die vor den Herrschaften schüchtern den Hut abnehmen und um ihre Rechte nicht kämpfen, bleiben immer arm, hässlich und ungläubwürdig, die kämpferischen Geister werden dagegen ernst genommen, nur weil sie schön und respektvoll erscheinen.

Als Gegenfigur der selbstbewussten Tamara fungiert in der Erzählung Frau Mäusle. Man kann sie nicht einmal Tamaras Gegenpart nennen, weil sie sich in ihr

<sup>67</sup> Ebd., S. 9.

<sup>68</sup> Ebd.

<sup>69</sup> Ebd., S. 10.

<sup>70</sup> Ebd., S. 34.



Schicksal demütig fügt. Sie gehört zu dem geschlechtslosen Typus der hässlichen und anspruchslosen Trottel, und der Erzähler verzichtet in der Beschreibung dieser Figur auf jede Nuancierung. Mit ihrem Mann gleichgesetzt, wird sie jeglicher individueller Züge beraubt, so dass man nicht einmal ihren Vornamen erfährt. „Es muß unbedingt gesagt werden, daß das Ehepaar Mäusle eine ganz besonders hervortretende Eigenschaft besaß: es war dumm. Wer den Blick hatte, erkannte es an der verkümmerten Kopfform, den erstaunten, winzigen Augen und dem langen Pferdegesicht (sie glichen einander), und wer den Blick nicht hatte, erkannte es sofort, wenn sie sprachen.“<sup>71</sup> Auch Mäusles Physiognomie, ähnlich wie die von Tamara, wird am Beispiel eines Tieres versinnbildlicht. Sie haben noch etwas gemeinsam: die Sprache, die sie verraten kann. Die Mitreisenden im Zug staunen „über den Kontrast, den ihre [Tamaras, E.K.] Stimme zu ihrem Gesicht bildete“<sup>72</sup>. Frau Mäusle zeichnet sich durch ihr stereotypes „Haben Sie verstanden?“ aus und sie betrachtet es als enorme Leistung, „wenn man verstanden hatte, etwa daß es in[L6] der Sonne heißer war als im Schatten“<sup>73</sup>. In dieser Empfindlichkeit für eine individuelle Sprechweise lassen sich Anklänge des Konzepts der akustischen Maske von Elias Canetti wahrnehmen. Womöglich hat Karl Kraus auch Veza Canetti das „Ohr aufgetan“, indem er sie auf das Gesprochene sensibilisierte. „Die vorgeführten Figuren legen vor allem durch ihre Sprache Zeugnis von sich ab, dies fördert die dramatische Komponente im Werk [Veza, E.K.] Canettis. Die direkten Reden der Figuren leben nicht von ihrer Redundanz, sondern von ihrer Reduktion.“<sup>74</sup> Die Art zu sprechen kann die Figuren schonungslos preisgeben, weil die Sprache, das Heilige für einen Dichter, sich jeder Manipulierung entzieht und zu einem Spiegel wird, in dem sich das wahre Ich eines Menschen abbildet. Und dass das Herz der Dichterin Veza Canetti an ihrer Sprache hing, macht folgende Passage aus dem Exilroman „Die Schildkröten“ deutlich: „Am schwersten überfällt es [die Emigration, E.K.] den Dichter. Die Sprache ist seine Seele, die Figuren, die er gestaltet, sind sein Körper. Er kann nur Atem schöpfen, wo seine Sprache lebendig ist, und sein Leben erlischt, wo er nicht mehr versteht und nicht verstanden wird.“<sup>75</sup>

Das Ehepaar Mäusle hatte noch zwei Kinder: das gelähmte, kaum an einen Menschen erinnernde Söhnchen Engelbert, und das Töchterchen Steffi. „Steffi, ein zwölfjähriges, sehr kleines Mädchen, hatte goldrotes Haar. Jedes mäßig hübsche Mädchen wäre durch dieses goldrote Haar zu einer Schönheit gekrönt worden, bei Steffi erhöhte es nur ihre Häßlichkeit. Es schien, daß sich alle Häßlichkeit auf Steffi kapriziert hatte.“<sup>76</sup> Steffi verliert jeden Reiz eines zwölfjährigen Mädchens, weil sie

<sup>71</sup> Ebd., S. 16.

<sup>72</sup> Ebd., S. 8.

<sup>73</sup> Ebd., S. 16.

<sup>74</sup> Herbert Staud: *Die Gelbe Straße*, in: Mit der Ziehharmonika, Jg. 7, Nr. 4, Wien 1990, S. 15.

<sup>75</sup> Veza Canetti: *Die Schildkröten*, München 2002, S. 27.

<sup>76</sup> Vgl. Anm. 61, S. 14.

gleich ihren Eltern alle Hässlichkeit anzuziehen scheint. Der sowieso jeder Anteilnahme beraubte Erzähler verfährt in Steffis Fall besonders hart. Nicht nur dass ihr goldrotes Haar ihre Hässlichkeit über alle Maße steigert, diese Haare scheinen noch den Tod des Mädchens beschleunigt zu haben. Der Arzt verzichtet nämlich auf die Verordnung von Bestrahlungen zur Stärkung des ausgehungerten Mädchens, weil es Rothhaarige nicht vertragen. „Die Nase breite Löcher, der Mund eine noch breitere Fortsetzung, die Augen waren nicht da. Man sah wohl zwei rotbraune Pünktchen, aber das leuchtete nicht, blickte nicht, sprach nicht und bedeutete nichts.“<sup>77</sup> Die Augen, gewöhnlich ein Instrument der allerersten Kontaktaufnahme, werden zu ausdruckslosen „Pünktchen“ reduziert und mit dem Pronomen „es“ und vier nacheinander auftretenden Negationspartikeln rettungslos vernichtet. „Statt eines Teints hatte sie [Steffi, E.K.] Sommersprossen. Und doch wunderte sich das Ehepaar Mäusle nicht wenig über dieses Kind, wunderte sich über den geraden Wuchs, die behenden Beinchen, die zierlichen Händchen und Füßchen, bewunderte Steffi, bewunderte sie so sehr, daß in all den Jahren dem kleinen Mädchen keine Ahnung von ihrer Häßlichkeit gekommen war.“<sup>78</sup> Diese auf nächste Generationen projizierte Ahnungslosigkeit, die den „Typus Mäusle“ weiterexistieren lässt, scheint der Grund zu sein, warum der Erzähler so schonungslos mit den Mäusles umgeht. Das Einverständnis mit allen Schicksalsschlägen, das wohl in der christlichen Moral seinen Ursprung hat, wird von der Sozialistin Veza gebrandmarkt, weil es dem Kampf um soziale Gerechtigkeit im Wege steht. Unwissenheit und Arglosigkeit scheinen insbesondere von den zur Aufopferung herangezogenen Frauen „gehütet“ zu werden. Während Herr Mäusle eines Nachts in die Trostlosigkeit seines Schicksals hineinblickte (er wurde sogar Steffis Hässlichkeit gewahr, die „blutleer und mit Schrumpfmagen neben ihm kauerte“<sup>79</sup>) und einen Selbstmordversuch unternahm, zweifelte Frau Mäusle keinen Augenblick an der Klugheit ihres Mannes, so dass sie „zuversichtlich und fest“<sup>80</sup> an seiner Seite schlief.

Veza Canetti zeigt mit Hilfe von *Geduld bringt Rosen* und anderen von ihren Texten, dass es nicht reicht, aus Rührseligkeit heraus die Benachteiligten (ausgebeutete Mäusles, aber auch vergewaltigte Ehefrauen, Verunstaltete, Behinderte und etc.) zu bedauern. In Wirklichkeit zählt und bewahrt sich nur der bewusste, tief verwurzelte Sinn für soziale Gerechtigkeit, der mit Sympathie oder Ästhetik nichts zu tun hat. Man sollte sich für die den Leser anwidernenden Mäusles und ihresgleichen einsetzen trotz ihrer Einfalt, trotz ihrer Hässlichkeit, aber um der Gerechtigkeit willen.

Das soziale Engagement „geistert“ durch fast alle in den 30er Jahren entstandenen Erzählungen und Dramen von Veza Canetti, so dass ihre Texte manchmal „ver-

<sup>77</sup> Ebd.

<sup>78</sup> Ebd.

<sup>79</sup> Ebd., S. 32.

<sup>80</sup> Ebd.

staubt“ und irritierend wirken. Manches möchte man gar nicht zu Ende lesen, zu manchem aber kehrt man zurück und liest es wieder. Denn es ist seltsam und fesselnd.

In den drei hier präsentierten Texten wird Hässlichkeit aus ganz verschiedenen Perspektiven geschildert. In *Die Gelbe Straße* spukt die Figur der verkrüppelten Runkel, die aus Verzweiflung grausam wird und auf diese Weise die Aufmerksamkeit der Mitbewohner auf sich zieht. Die Hässlichkeit hat Runkel zur Einsamkeit stigmatisiert. Die Relativität des Schönheits- bzw. Hässlichkeitsbegriffes wird in *Drei Viertel* (Maria, Anna, Britta) und in *Geduld bringt Rosen* (Tamara) deutlich, wobei es in *Drei Viertel* der Dichter ist, der es versteht, die herkömmliche Ästhetik umzuwerten. In der Figur von Frau Mäusle ist Hässlichkeit ein sichtbares Zeichen für Dummheit und Naivität, beides wird auf die nächste Generation transponiert (Steffi). Bis auf Tamara und Britta werden die Hässlichen von den Mitmenschen verstoßen: Runkel nimmt man überhaupt nicht als Menschen wahr, Maria wird in der Schule verhöhnt, und ein Postbeamte, mit dem sich Anna in ihren Phantasien zusammen sieht, ist verdutzt über ihr hässliches Gesicht. Die Mäusles werden von ihren Nachbarn, die sich auf die Seite der Prokops stellen, verraten. All diese als verschiedene Variationen der Hässlichkeit fungierenden Figuren berühren dieselbe Problematik. Ob sie um ihre Würde kämpfen (Runkel, Maria, Anna), ob sie sich ihrer Würdelosigkeit gar nicht bewusst sind (Mäusles), ob sie durch ihre Laster würdelos handeln (Tamara) – es ist die Würde des Menschen, um die diese Figuren und überhaupt das gesamte Werk von Veza Canetti kreisen.