

„Leb für Deine Werke.“

**Literarische Wechselwirkungen zwischen Veza und
Elias Canetti.**

Von der Philosophischen Fakultät
der Gottfried Wilhelm Leibniz
Universität Hannover zur Erlangung
des Grades einer Doktorin
der Philosophie (Dr. phil.) genehmigte
Dissertation

Von Annika Wilkening,
geboren am 11. Oktober 1983
in Minden

2016

Referent:

Prof. Dr. Alexander Kosenina

Korreferent:

PD Dr. Mark-Georg Dehrmann

Tag der mündlichen Prüfung: 4. Juni 2015

Abstract

38 Jahre verbrachten Elias und Veza Canetti Seite an Seite. Gemeinsam überlebten sie Krieg und Armut, private und berufliche Höhen und Tiefen – dabei teilten sie alles – die Liebe zum Beruf ebenso wie die Verehrung für das, was sie für Ihre Berufung hielten: Das Schreiben. Dennoch: Dass seine erste Ehefrau ebenfalls Schriftstellerin war hat der Literaturnobelpreisträger selbst gegenüber guten Freunden Jahrzehnte lang verschwiegen. Diese Arbeit widmet sich den literarischen Wechselwirkungen Canetti/Canetti. Denn beide Partner hinterließen nicht nur im Leben des jeweils Anderen, sondern auch in ihren Werken Spuren. Frühe Veröffentlichungen werden ebenso analysiert, wie das literarische Reagieren aufeinander. Die Gemeinsamkeiten und Unterschiede in Stil, Sprache und der Kunst der Charakterisierung werden offen gelegt. Unter Berücksichtigung von Schriftwechseln und Nachlasspublikationen nähert sich die Arbeit diesem ganz besonderen Schriftsteller-Paar der deutschsprachigen Literatur, das viel zu lange nicht als solches angesehen wurde.

Literaturnobelpreisträger- Veza Magd – Wechselwirkung

Abstract

Elias and Veza Canetti lived together for 38 years. They survived war and poverty, private and business highs and lows. Of all the things they shared nothing meant that much to them both than their passion for writing. It was this gift that linked them forever. Nonetheless: For centuries literature nobelprizewinner Canetti kept a secret that even closest friends didn't know: His first wife was a writer too. This dissertation centers the strong literature interactions of Canetti/Canetti. Both partner left marks – not only in the life of each other but also in their works. Early publications are as well analyzed as the literature reactions on each other. Similarities and differences in style, language and the art of characterization are pointed out in different chapters.

Under consideration of letters and papers of the Canetti allowance in the Zentralbibliothek Zürich this dissertation is drawing a picture of this very special art-couple that for a long time wasn't even existing in the history of german literature.

Literaturenobelprizewinner – Veza Magd – literature reactions

Inhaltsverzeichnis

| | | |
|----------|---|-----------|
| I | ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS | I |
| 1 | EINLEITUNG | 1 |
| 2 | VEZA CANETTI- MAGD ODER RABENFRAU? | 14 |
| 2.1 | Erinnerungen | 16 |
| 2.2 | Literarische Darstellung durch Elias Canetti | 25 |
| 2.2.1 | ...in <i>Fackel im Ohr</i> | 26 |
| 2.2.2 | ...in <i>Das Augenspiel</i> | 33 |
| 2.2.3 | ...in <i>Party im Blitz. Die englischen Jahre</i> | 37 |
| 2.2.5 | Ergebnisse | 39 |
| 2.3 | Publikationsgeschichte Veza Magd | 44 |
| 3 | OFFENE BEEINFLUSSUNG - VERGLEICHENDE ANALYSEN FRÜHER WERKE | 58 |
| 3.1 | STILISTISCH-THEMATISCHE ANALYSE DER OGER | 58 |
| 3.1.1 | Das Schreiben zwischen den Zeilen | 59 |
| 3.1.2 | Sprachmuster und Regieanweisungen | 63 |
| 3.1.3 | Vergleich <i>Der Oger</i> vs. <i>Die gelbe Straße</i> | 67 |
| 3.2 | STILISTISCH-THEMATISCHE ANALYSE DIE KOMÖDIE DER EITELKEIT | 69 |
| 3.2.1 | Grundeinfall und Figuren | 70 |
| 3.2.2 | Die Steigerung des Nicht-Verbalen | 73 |
| 3.2.3 | Überzeichnung als Experiment | 75 |
| 3.3 | Ergebnisse | 77 |
| 4 | DAS LITERARISCHE REAGIEREN AUF EINANDER | 82 |
| 4.1 | Canettis "Vorlage" | 83 |
| 4.1.1 | Die Figur Peter Kien in <i>Die Blendung</i> | 84 |
| 4.1.2 | Die Figur Therese in <i>Die Blendung</i> | 87 |
| 4.2 | Vezas "Antwort" | 91 |

| | |
|---|------------|
| 4.2.1 Analyse der Figur Andreas Kain (<i>Die Schildkröten</i>) | 92 |
| 4.2.2 Analyse der Figur Knut Tell (<i>Der Unhold</i> und <i>Der Fund</i>) | 96 |
| 4.3 Ergebnisse | 100 |
| 5 MIT ANDEREN WORTEN - DAS WERK DES PARTNERS | 109 |
| 5.1 Einleitung zu <i>Welt im Kopf</i> (Veza Canetti) | 110 |
| 5.2 Vorwort zu <i>Die gelbe Straße</i> (Elias Canetti) | 112 |
| 5.3 Nachwort zu <i>Der Oger</i> | 115 |
| 5.4 Ergebnisse | 116 |
| 6 FOTOSEITEN | 119 |
| 7 GEMEINSAMKEITEN UND UNTERSCHIEDE | 125 |
| 7.1 Das Prinzip der akustischen Maske | 126 |
| 7.1.1 Der Begriff der akustischen Maske im Werk Elias Canettis | 127 |
| 7.1.1.1 <i>Die Hochzeit</i> | 128 |
| 7.1.1.2 <i>Die Blendung</i> | 133 |
| 7.1.1.3 <i>Die Komödie der Eitelkeit</i> | 137 |
| 7.1.2 Der Begriff der akustischen Maske im Werk Veza Canettis | 140 |
| 7.1.2.1 <i>Geduld bringt Rosen</i> | 140 |
| 7.1.2.2 <i>Der Tiger</i> | 143 |
| 7.1.2.3 <i>Der Kanal</i> | 147 |
| 7.2. Komik und Ironie | 151 |
| 7.2.1 Komik und Ironie bei Veza Canetti | 151 |
| 7.2.2 Komik und Ironie bei Elias Canetti | 153 |
| 7.3 Ergebnisse | 156 |

| | |
|---|------------|
| 8 DIE KUNST DER CHARAKTERISIERUNG | 163 |
| 8.1 Charakterisierungen in <i>Die gelbe Straße</i> | 164 |
| 8.2 Charakterisierungen in <i>Die Blendung</i> | 169 |
| 8.2.1 "Mobilmachung" mittels Sprache - Peter Kien | 169 |
| 8.2.2 Konventionen und Phrasen - Therese Krumbholz | 173 |
| 8.3 Charakterisierungen in "Die Schildkröten" | 176 |
| 8.3.1 Baldur Pilz - "ein Pilz, aber kein Schwamm" | 177 |
| 8.3.2 Werner Kain - die Schildkröte | 179 |
| 8.4 Charakterisierungen in <i>Der Ohrenzeuge</i> | 183 |
| 8.5 Ergebnisse | 188 |
| | |
| 9 TOOGOODS UND "DIE MILBURNS" | 193 |
| 9.1 <i>Toogoods oder das Licht</i> | 193 |
| 9.2 Die Millburns | 197 |
| | |
| 10 DIE ANDERE ART DES SCHREIBENS - DIE BRIEFE UND DIE CANETTIS | 201 |
| 10.1 Briefe an den Partner | 205 |
| 10.2 Briefe an Franz Bearmann Steiner | 207 |
| 10.3 Briefe an H.G. Adler | 209 |
| 10.4 Briefe an Georg Canetti | 212 |
| | |
| 11 EHELICHE EINFLÜSSE | 219 |
| 11.1 Veza, die „Sklaventreiberin“ | 219 |
| 11.2 Elias, der Beschützer | 224 |
| 11.3 Der Partner als Konkurrent? | 226 |
| 11.4 Canetti, Veza und der Werkbegriff | 231 |
| | |
| 12 FAZIT | 234 |

13 LITERATURVERZEICHNIS

250

II DANK

I Abkürzungsverzeichnis

| | |
|-----|--|
| BaG | Canetti, Veza und Elias: Briefe an Georges. Hrsg. von Karen Lauer und Kristian Wachinger. München: Hanser 2006 |
| FiO | Canetti, Elias: Fackel im Ohr. München: Hanser 1980 |
| ZBZ | Zentralbibliothek Zürich |
| DLA | Deutsches Literaturarchiv Marbach |
| PiB | Canetti, Elias: Party im Blitz. München: Hanser 2003 |



Einen Menschen so lange lieben, dass er nie mehr vergeht.¹

¹ Zentralbibliothek Zürich, Nachlass E. Canetti Konvolut 22. Aufzeichnungen Oktober 1959 bis Februar 1960, hier: 7. November 1959. Zukünftig zitiert als ZBZ, Nachlass E. Canetti.

1 Einleitung

[...]Mein erstes Buch war ein Kaspar-Hauser-Roman, und ich schickte ihn begeistert einem großen Schriftsteller. Der war so klug, mich so lange auf Antwort warten zu lassen, bis ich sie mir selbst gab. Seither veröffentlichte ich Erzählungen und den Roman 'Die Geniesser' in der deutschen und österreichischen Arbeiterpresse.²

Mit dieser knappen Notiz gibt die Schriftstellerin Veza Magd Auskunft über ihre bisherige Karriere. Bis in das Jahr 1937 hinein veröffentlicht sie in diversen österreichischen Zeitungen 15 Kurzgeschichten. Nur wenige Jahre später jedoch verliert sich ihre schriftstellerische Spur – um erst Mitte der neunziger Jahre auf eher zufällige Weise wieder aufzutauchen. Der Fall Veza Canetti, die nie unter diesem Namen veröffentlichte, beschäftigt die deutschsprachige Literaturwissenschaft seit der Wiederentdeckung durch Helmut Göbel aus vielerlei Gründen.³ Dass die Frau des Literaturnobelpreisträgers Elias Canetti selbst Schriftstellerin war, blieb nicht nur Lesern und Kritikern jahrzehntelang verborgen. Selbst enge Freunde gaben nach dem Tod Veza Canettis im Jahr 1963 an, nichts von ihrer schriftstellerischen Tätigkeit gewusst zu haben. Elias Canetti trug selbst Jahrzehnte nach ihrem Tod zur Mystifizierung bei, indem er ihre Werke erst nach expliziten Nachfragen postum veröffentlichte.⁴ Sein umfangreicher Nachlass belegt Canettis Ratlosigkeit im Umgang mit der schriftstellerischen Tätigkeit seiner Frau:

² Veza Magd: Alphabetisches Autorenverzeichnis mit Notizen über ihr Leben und Werk. In: 30 neue Erzähler des neuen Deutschland. Junge deutsche Prosa (1932). Hrsg. von Wieland Herzfelde. Frankfurt am Main: Röderberg 1983. S. 486.

³ Ich habe mich entschieden, das Pseudonym Veza Magd sowie den Namen Veza Canetti zu verwenden, da ich Neuschöpfungen wie die von Anne D. Peiter in ihrem Buch *Komik und Gewalt. Zur literarischen Verarbeitung der beiden Weltkriege und der Shoa* verwendete Veza Calderon-Canetti als verwirrend empfinde und sich die Autorin selbst nie so nannte. Auch die bisweilen auftretende Verwendung des Vornamens Veza ist keineswegs eine Reduzierung auf die Privatperson, sondern lediglich der Tatsache geschuldet, dass es Canetti vorbehalten war, bei seinem Nachnamen genannt zu werden. Er hatte eine starke Abneigung gegen seinen Vornamen, selbst seine Frau sprach ihn nur beim Nachnamen an. Vgl. Anne D. Peiter: *Komik und Gewalt. Zur literarischen Verarbeitung der beiden Weltkriege und der Shoa*. Hrsg. von Inge Stephan und Sigrid Weigel. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 2007 (=Literatur-Kultur-Geschlecht; Große Reihe 45).

⁴ Vgl. Helmut Göbel: Zur Wiederentdeckung Veza Canettis als Schriftstellerin. Einige persönliche Anmerkungen. In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. Band X. München: Richard Boorberg Verlag 2002. S. 5.

Ich weiss nicht, wie ich auf Vezas Schreiben eingehen sollte. Das hat eine große Rolle gespielt, aber eine, die später in England sehr unglücklich wurde.⁵

Doch auch hier: Keine Aussage ohne Widerspruch. So schreibt Canetti im Nachwort zu *Die gelbe Straße*, dem Roman seiner ersten Frau, der im Jahr 1990 erschien:

Es ist unnatürlich, daß heute über Vezas Schreiben nichts bekannt ist. Sie hat gleich gut begonnen, sie schrieb mit Witz und Schärfe.⁶

Handelt es sich um Ironie oder eine späte Abrechnung mit dem Literaturbetrieb, der stets nur den großen Erfolg, nicht aber die vielen kleinen, exzellenten Autoren sieht, wie Canetti aus eigener, teils bitterer Erfahrungen durchaus wusste? Das Veza-Bild, das er in seinen Büchern zeichnet, ist das einzige, das er der Öffentlichkeit zugesteht. Dass unterstreicht der Autor auch in einem späten Briefwechsel mit seinem Freund H. G. Adler vehement:

[...] Da ich noch am Leben bin, ist es wohl angemessen, dass ich mich über den Zustand meiner Frau äussere, und niemand sonst.⁷

Getan hat er dies jedoch nahezu nie und so ist die Beschreibung, die dem Canetti-Leser bleibt, seine literarische Darstellung Veza Canettis in den Bänden der Autobiographie. Dass ihr Name auch hier von Beginn an mit Literatur verbunden ist, erklärt deren Bedeutung in ihrem Leben:

Es war ein spannendes Schauspiel, Veza zuzusehen, wenn sie sich langsam unter ihren Figuren bewegte. Sie waren ihr Rückhalt gegen Karl Kraus, nie hätte er daran zu rühren vermocht, sie waren ihre Freiheit. Seine Sklavin war sie nie, es war großmütig von ihr, mich gelten zu lassen, als ich in Fesseln zu ihr kam.⁸

Das auf diese Weise entstandene Veza-Bild wurde im Laufe der Jahre mißinterpretiert sowohl in die eine als auch in die andere Richtung – eine Nebenwirkung, die eine Bohemien-Ehe wie die der Canettis mutmaßlich mit sich bringt. Er selbst war sich der einseitigen Darstellung seiner ersten Frau sehr bewusst.⁹ Doch während die Wissenschaft vor Jahren noch auf Canettis Erinnerungen seiner Frau als Primärquellen

⁵ Sven Hanschek: Elias Canetti. München: Hanser 2004. S. 624.

⁶ Elias Canetti: Vorwort. In: Veza Canetti: Die gelbe Straße. München: Hanser 1990. S. 9.

⁷ Elias Canetti an H. G. Adler, 4. April 1975. (DLA, Nachlass H. G. Adler)

⁸ Elias Canetti: Fackel im Ohr. München: Hanser 1980. S. 183. Zukünftig zitiert als Canetti, Elias: FiO.

⁹ So bekannte er in den Notizen nach ihrem Tod: „[...] Nur was von Veza selber kommt, kann mir helfen. Alles was andere tun oder sagen, ist leerer Schall. Nicht dass ich wirklich Hilfe will. Aber ich will die Verherrlichung Vezas.“ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 22.

angewiesen war, liegt der Fall heute anders. Briefwechsel, Publikationen, Nachlassveröffentlichungen und Zeitzeugen lassen ein durchaus facettenreiches und differenziertes Bild der Schriftstellerin und Frau Veza Canetti entstehen. Während das Zusammenleben des Ehepaares Canetti in den Jahren seit der Wiederentdeckung der Werke Vezas auf jede moralische und unmoralische Nuance hin inter- und überinterpretiert wurde und somit häufig im Mittelpunkt stand, stellt die Untersuchung des wechselseitigen Einflusses der Partner auf das Werk des jeweils anderen ein Desiderat in der deutschen Literaturwissenschaft dar. Dies ist umso erstaunlicher, da Angelika Schedel am Ende ihrer Publikation, die im Jahr 2002 erschien, schlussfolgert:

Im Grunde bot sich im Anschluß an die Untersuchung noch ein weiterer Themenkomplex unmittelbar zur Bearbeitung an: Der Reiz, am Ende meiner Quellenforschung zu Veza Canetti einen Bogen zu den literarischen Werken ihres Mannes zu schlagen, war groß. Die meisten Beobachtungen zu ihren Werken fordern Beobachtungen zu seinen Werken geradezu heraus.¹⁰

Diesen Herausforderungen stellt sich diese Arbeit, denn es gibt einen Nenner, der Veza und Elias Canetti die gemeinsamen Lebensjahre hindurch verbunden hat und der trotz aller Veränderungen und Umzüge Bestand hatte: das Schreiben. Ihre Einflussnahme auf ihn, den acht Jahre jüngeren Freund, beginnt, darf man den Worten Canettis Glauben schenken, recht früh:

Ich widerstand hartnäckig ihren Empfehlungen und wenn ich nicht selbst auf etwas gekommen war, liess ich sie reden. Ich mochte nicht zugeben, dass die Universalität ihrer Lektüren mir grossen Eindruck machte.¹¹

Bereits hier deutet sich ihr Einfluss an, den Canetti passagenhaft bereits in den Autobiographiebänden, besonders jedoch in seltenen Interviews nach ihrem Tod auf seine Art steigern wird: Seine Erhöhungen ihrer Person, ihre Unterwerfung und doch immer wieder die herauszulesenden Kämpfe des Paares, die besonders in den Briefen

¹⁰ 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). S. 17.

¹¹ Aus dem verworfenen Kapitel „Veza: ihre Lektüre.“ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 226 zitiert nach Sven Hanuschek: Elias Canetti. S. 110.

festgehalten sind, stellen Zeugnisse eines kontinuierlichen Macht- und Abhängigkeitsverhältnisses dar.

Veza Canetti spricht in den Briefen an den Schwager Georg häufig von Canettis Werken und ihren literarischen Diskussionen. Sie überhöht ihn und sieht in ihm ein „Genie“. Es sind die ambivalenten Äußerungen Canettis, die die Frage nach einer Beeinflussung durch seine Frau verstärken. So schwärmte er Helmut Göbel einerseits von der für sie typischen Sehnsucht nach Sonne und Spanien vor, die in *Der Seher* besonders zum Ausdruck komme, äußerte sich im gleichen Gespräch jedoch offenbar selbst erstaunt darüber, dass er einige der von Göbel vorgelegten Erzählungen längst vergessen habe.¹² Auch seine Verwunderung darüber, dass „über *Veza's Schreiben nichts bekannt ist*“ lässt sich mit seiner jahrelangen Zurückhaltung ihrer Werke nicht vereinbaren – selbst wenn er stets betonte, er wolle nicht, dass die Schriftstellerin nur aufgrund ihres Ehemannes entdeckt werde. Während diese Äußerung Canettis häufig als Großmut ausgelegt wurde, blieb eine Möglichkeit bisher so gut wie unbeachtet: Sein Einfluss auf ihr Werk scheint ihm nicht nur bewusst gewesen zu sein, fast hat es den Anschein er habe die Entdeckung dieses Einflusses und die damit verbundene mögliche Herabwürdigung ihres Werkes sehr gefürchtet. Es sind die widersprüchlichen Aussagen, die eine Untersuchung der gegenseitigen Beeinflussung fordern.

Besonders interessant mutet die Tatsache an, dass Canetti Göbel eine Antwort auf die Frage nach einer Arbeitsgemeinschaft zunächst schuldig blieb:

Da ich damals gerade einen Briefwechsel mit Elias Canetti begonnen hatte, fragte ich ihn, ob in den dreißiger Jahren eine Art Arbeitsgemeinschaft zwischen ihm und seiner ersten Frau bestanden hätte. Ich bekam über eine längere Zeit keine Antwort auf meine Frage, aber ein knappes Jahr danach, 1988 eine Einladung nach Zürich; dort, so Canetti, wollte er über alles, was es zu Veza zu besprechen gab, mit mir reden. Das war nur alles recht seltsam. Ich war damals wohl einer der ersten neuen Leser von Veza Canetti. Und es wunderte mich, dass ihr Werk so spät seine Leser fand.¹³

Erst auf wiederholte Nachfragen streitet er diese schließlich rigoros ab. Besonders sie gilt es, in Bezug auf die wechselseitige Beeinflussung – beide arbeiteten phasenweise

¹² Vgl. Helmut Göbel: Zur Wiederentdeckung Veza Canettis als Schriftstellerin. S. 6.

¹³ Ebd. S. 3f.

unter demselben Dach, jeder Ehepartner kannte die Manuskripte des anderen – zu hinterfragen. Auch hier sei auf Canettis eigenen Widerspruch hingewiesen, einerseits lehnte er es ab, eine Arbeitsgemeinschaft einzuräumen, andererseits äußerte er nach ihrem Tod, er schulde seiner Frau die *Komödie der Eitelkeit* und sie ihm den *Oger*.¹⁴

[...]Aber eigentlich schulde ich ihr alles und nie, nie, nie werde ich diese einzige wahre Schuld meines Lebens begleichen können.¹⁵

Ganz freimütig bekennt er in einem Gespräch mit Friedrich Witz im August 1968, Veza sei „vom ersten Augenblick an“ seine „*Inspiration und Hilfe* gewesen.“¹⁶ Im Nachlass findet sich folgende Notiz:

[...]und so war alles was ich je geglaubt und getan habe, von Anfang an mit meiner Liebe für sie verbunden.¹⁷

„Gut“ oder „weiter?“ steht in ihrer Handschrift in frühen Notizblöcken Canettis. Dies beweist nicht nur, dass er Wert auf ihre Meinung legte, sondern auch, dass sie bereits zu dieser Zeit sehr in sein Schreiben, seine täglichen schriftstellerischen Arbeiten, involviert war. Veza muss bereits früh über Redigiererfahrung verfügt haben – ein Beleg dafür, dass sie früher als bisher bekannt journalistisch tätig war.

¹⁴ Vgl. ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 22a, Aufzeichnungen und Tagebuchnotizen 4. bis 20. Oktober 1964.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Elias Canetti: Gespräch mit Friedrich Witz. In: Elias Canetti: Aufsätze, Reden, Gespräche. München: Hanser 2005. S. 217.

¹⁷ Sven Hantschek: Elias Canetti. S. 111.

Die Tatsache, dass sie ihm in eines seiner Notizbücher einen der mutmaßlich wichtigsten Briefe ihrer Beziehung schrieb, betont nicht nur den Stellenwert des Schreibens in ihrer beider Leben, sondern sagt auch etwas über das Vertrauen innerhalb ihrer Beziehung aus – offensichtlich hatte Veza uneingeschränkten Zugriff.¹⁸ Veza Canetti starb am 1. Mai 1963 in London. Noch im Krankenhaus hatte sie Canetti eine Nachricht geschrieben:

Canetti sei gesegnet. Leb für Deine Werke. Ich bete Dich an. Ich danke Dir, ewig dankbar I Veza¹⁹

Veza Canetti ließ Zeit ihres Lebens nie einen Zweifel daran aufkommen, wie sehr sie ihren Mann, sein Genie und sein Werk verehrte. Beide waren einander Inspiration und Halt in schweren Zeiten – literarischen und politischen.

Nach ihrem Tod verfiel er einer Art Totenkult, fühlte sich schuldig für all die Jahre, die sie mit ihm in Armut leben musste und wollte ihr auf jede erdenkliche Art Ehre erweisen. Dass er sogar lebenslange Vertraute wie Marie-Luise von Montescizky auf diese Weise beleidigte, verdeutlicht den Schmerz, in dem sich Canetti zu dieser Zeit

¹⁸ Im November 1932 schreibt sie ihm folgenden „Pakt“ auf die letzte Seite seines Notizblocks: „Du lieber Elias, unsere Beziehung ist unlöslich und dein Atem ist mir so notwendig wie Dir meiner. Nichts kann uns trennen und niemand. Du bist für mich nicht nur der grösste heute lebende Mensch sondern du bist auch der gütigste in meinen Augen. Mir ist im Grunde nicht bange um Dich. Als ich ein Kind war hat es nichts gefruchtet, wenn man mir drohte zu viel Schokolade werde mir schaden. Aber eine vorzügliche Wirkung hatte es, wenn ich sie zu viel ass. [...]Es ist durchaus meine Methode mit Dir. Ich wäre die klügste Mutter gewesen und ich werde es Dir beweisen. Du sollst nie wieder eine Frage von mir hören und bist mir was dieses gewisse Leben anlangt keine Rechenschaft schuldig. Wenn wir das ein für alle Mal festlegen haben meine hysterischen Reaktionen keinen Boden mehr. Denn was mich oft bedrückt ist die Verbindung deiner Frische mit meiner Reife und was ich Dir oft wünsche ist Erquickung. Ich stehe wie die beste Mutter zu Dir und nichts kann Dich mir rauben. Nur eines musst Du beachten. Dass das letzte, das dünnste in unserer Beziehung getrennt werden muss. Das ist meine Bedingung. Ich sehe durchaus ein, dass Du Deine Freiheit, Deine Abenteuer und Geheimnisse haben musst. Doch sehe ich nicht ein warum ich mich dabei erniedrigt fühlen soll! Wüsste ich nicht, dass sich seit der grossen Umwälzung in diesem Sommer bei uns alles in geistige und menschliche Bahnen gelenkt hat (dass Du also was mich betrifft beruhigt sein kannst) ich hätte nicht die Überlegenheit so mit Dir zu sprechen. Ich bin selbst beunruhigt über mich. Ich finde Du wirst schon rechtzeitig kotzen und auch volle Freiheit wird Dir nicht schaden. Keinesfalls werde ich aber bereit sein, den meinen Fluss, der mein Leben nimmt durch dich versiegen zu lassen. Ich will auch keine Ausbrüche mehr an mir erleben, sie quälen mich weit mehr als dich. Dieser Brief ist der grösste Beweis einer Liebe, den es je gegeben hat, solltest Du auf irgendeine Weise versuchen mit unehrlichen Mitteln Einfluss auf mich zu nehmen – ist sie gewesen. Ich weiss, dass Du nicht in Enge leben kannst. Vgl. Sven Hanuschek: Elias Canetti. S. 267f.

¹⁹ Sven Hanuschek: Elias Canetti. S. 463f.

befand.²⁰ Auch diese persönliche Trauerarbeit, die eine Art Ausnahmezustand für ihn gewesen und meiner Meinung nach auch so behandelt werden muss, hat die Diskussionen und Gemüter im Diskurs um ihr Werk und seinen Einsatz für eben dieses angeheizt. Als Höhepunkt dieses Diskurses mag hier nur kurz auf den „Schlagabtausch“ zwischen Anna Mitgutsch und Gerald Stieg in *Literatur und Kritik* eingegangen werden, der die Einseitigkeit dieser Diskussion exemplarisch belegt. Mitgutsch bezieht eindeutig Position gegen Canetti:

Canetti berichtet weiter, daß es ihr „um wirkliche Dinge ging, wie sie sagte, um Leute, die sie kannte. Ihre Sache sei es nicht zu erfinden, das überlasse sie mir.“ Mit solchen Sätzen bestimmte Elias Canetti die Rezeption Vezas, dreißig Jahre nach ihrem Tod, sechzig Jahre, nachdem sie diese Geschichten verfaßt hat, keine Spur weniger eifersüchtig auf ihr Werk, die halbherzige Empfehlung, die er ihrem Werk mitgibt, ebenso aggressiv und destruktiv wie sein jahrzehntelanges Schweigen, das er auch in seiner autobiographischen Trilogie nicht brach.“²¹

Stieg setzt sich in seiner „Antwort“ stellvertretend für Canetti zur Wehr:

Seit dem Erscheinen des *Augenspiels* und der Bücher von Veza Canetti ist es Mode geworden, Canetti als egoistischen Verdränger, ja als Gedächtnismörder hinzustellen, der aus Angst und Eifersucht alles unternommen habe, seiner „begabteren und stilgewaltigeren“ Frau das „Schöpferrecht“ zu entziehen und ihr Werk aus der Literaturgeschichte und sie samt einigen ihm unbequem gewordenen Zeitgenossen aus der Geschichte zu streichen.²²

Ein kurzer Blick auf Elias Canettis Rezeptionsgeschichte, die zwar durch den internationalen Achtungserfolg der englischen und französischen Übersetzung der *Blendung* nicht nur die eines langen Vergessenen war, zeigt, daß er sich in den fünfziger Jahren auf dem deutschen Markt in einer ebenso verzweifelten Lage wie Veza befand. Die Neuausgabe der *Blendung* (1949) im Weismann-Verlag war ein Mißerfolg, die Erstausgabe der *Komödie der Eitelkeit* wurde noch vor ihrem Erscheinen 1950 eingestampft. [...]Wie es um den Ruhm Canettis vor Vezas Tod stand, mag man daran ermessen, daß die erste Auswahl

²⁰ Vgl. „Sonderbar zu denken, dass ich an M. nur darum festhalten, weil sie während 22 Jahren von Vezas Leben da war. Ich fürchte, dass ein Teil von Veza in mir abstirbt, wenn ich mich über M. nicht mehr zu ärgern habe. Auch scheint mir die Umkehrung gerecht. Sie wollte Veza immer verdrängen und ist jetzt von einer anderen Frau ganz verdrängt. Zwar lasse ich es sie aus Mitleid nicht fühlen, aber ich denke es immer, nie sehe ich sie, ohne mir befriedigt zu sagen, wie wenig sie mir jetzt bedeutet.“ Vgl. Sven Hanuschek: *Elias Canetti*. S. 566.

²¹ Anna Mitgutsch: *Veza Canetti (1897-1963)*. In: *Literatur und Kritik* 34. Jg. (1999), H. 335/336, S. 99-109. Hier: S. 99.

²² Gerald Stieg: *Kain und Eva. Eine Replik auf Anna Mitgutsch*. In: *Literatur und Kritik*. Band 131/132(1999) S. 36-40. Hier: S. 36.

aus seinem Werk 1962 in der Stiasny-Reihe „Das österreichische Wort“ erschien, und zwar mit einer von Erich Fried signierten Einleitung, die in Wirklichkeit von Veza stammte. Daß unter diesen Umständen die zwischen 1932 und 1934 vorwiegend in der Arbeiter-Zeitung veröffentlichten Texte Vezas vergessen blieben, darf nicht Wunder nehmen. Das „Schreib- und Publikationsverbot“ hatte allerdings nicht der Gatte über sie verhängt, sondern der Austrofaschismus und der Nationalismus. Elias Canettis „Weg zum Ruhm“ begann 1963, im Todesjahr Vezas, mit der Neuauflage der Blendung im Hanser-Verlag.²³

Es ist hier nicht der Ort die dargelegten Thesen gegenüberzustellen und auf ihren Wahrheitsgehalt hin zu prüfen, belegen die Beiträge doch primär, dass auch innerhalb des literaturwissenschaftlichen Canetti-Diskurses dem persönlichen Beurteilen privater Fakten lange Zeit mehr Aufmerksamkeit gewidmet wurde als den Werken der Autoren selbst. Wie sonst ist es zu erklären, dass die Untersuchung der wechselseitigen Beeinflussung Canetti/Canetti noch ganz am Anfang steht, und das obgleich Beiträge wie die von Košenina²⁴ und Robertson²⁵ durchaus Anlass zur intensiven Auseinandersetzung geben. Es ist dieser durchaus voyeuristisch angehauchte Zwang zum Aufdecken von Intimitäten, ohne Zweifel hervorgerufen durch den gerade zu Beginn der Wiederentdeckung des Werkes Veza Canettis sehr feministisch ausgerichteten Canetti-Diskurs, der bisher leider Wege verspernte, anstatt sie zu öffnen.

Dass der Name Veza Canetti jahrzehntelang im Handbuch jüdischer Autoren fehlte und sie bis heute in manchen Nachschlagewerken lediglich unter dem Namen ihres Mannes geführt wird, mag möglicherweise auf die heute häufige falsche, da einseitige Canetti-Rezeption der damaligen Zeit zurückzuführen sein. Bereits eine kleine Änderung des Blickwinkels, ein Abwenden vom häufig Zitierten hin zum beinahe Verlorengegangenen und das Bild ist ein ganz anderes. So hat Hilde Spiels erste Begegnung mit Veza Canetti

²³ Ebd. S. 37.

²⁴ Vgl. Alexander Košenina: Veza Canetti: Die gelbe Straße (1932-1933/190). In: Meisterwerke. Deutschsprachige Autorinnen im 20. Jahrhunderts. Hg. von Claudia Benthien, Inge Stephan. Köln, Weimar, Wien 2005, 52-71. Hier: S. 57: „Ob Elias Canetti sich später eines Besseren bedachte, als er für den Ohrenzeugen jene höchste Verknappung suchte, die Veza auf ihre Weise bereits exerziert hatte? Freilich ist es müßig, das Potenzial wechselseitiger Anregungen und Abhängigkeiten ergründen zu wollen, und doch sind die methodischen wie thematischen Ähnlichkeiten unübersehbar.“

²⁵ Vgl. Ritchie Robertson: Häusliche Gewalt in der Wiener Moderne. Zu Veza Canettis Erzählung „Der Oger“. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. Heft 156. München: Richard Boorberg 2002. S. 48 -65.

beispielsweise sehr wenig gemein mit der so gern bemühten Rolle der „Frau an der Seite des Schriftstellers Canetti“, wie auch Willi Winkler belegt:

Dabei hatte sie einen Namen und nicht er. Die Journalistin Hilde Spiel lernte Canetti in den 1930er Jahren als „Mann der Schriftstellerin Veza Magd“ kennen, „ein merkwürdiger, interessanter Chemiker, der auch starke intellektuelle Interessen“ zeigte.²⁶

Beispiele wie diese stellen ein Pendant dar, sie lassen plötzlich ein Gegengewicht zu jenem Bild entstehen, das sich im Laufe der vergangenen Jahre entwickelt hat. Das Aufdecken dieser Bilder, dieser „verwischten Spuren“²⁷, ist Ziel dieser Arbeit, ohne jedoch Ansprüche auf Vollständigkeit erheben zu können. Die Handschrift des Partners in den Werken des jeweils anderen stellt diese Arbeit in den Mittelpunkt, da es längst nicht mehr um die Frage geht, ob es einen Einfluss gibt, sondern vielmehr um die Art, Darstellung und Vielfalt dieses Einflusses.

Um die Person Veza Canetti, den „unbekannteren Canetti“, soll es im ersten Teil gehen. Dabei werden die zahlreichen Erinnerungen ihrer Freunde und Mitmenschen ebenso berücksichtigt wie das Bild, das Elias Canetti in seinen Autobiographie-Bänden und seinem postum erschienen *Party im Blitz* von ihr zeichnet. In einem separaten Kapitel geht es um den Versuch einer Rekapitulation ihrer Publikationsgeschichte. Ihrem Werk, das sie unter mehreren Pseudonymen schrieb und das doch heute primär unter dem der Veza Magd bekannt ist, soll sich dieser Abschnitt ebenso annähern wie ihrer Person: Wer war diese schöne und scheinbar auch häufig so schwermütige Frau, die sarkastisch genug war, als einziges Buch die Hassschrift *Der ewige Jude* mit ins Exil zu retten? Mit der Gegenüberstellung zweier ganz offensichtlich beeinflusster Werke, der „Lieblingswerke“ beider Autoren, beschäftigt sich das dritte Kapitel. Veza Canettis *Der Oger* wird ebenso stilistisch analysiert werden, wie Canettis *Die Komödie der Eitelkeit*.

Der „Beeinflussung zwischen den Zeilen“ widmet sich das vierte Kapitel. Vor allem in der Anlegung ihrer Figuren referierten die Ehepartner aufeinander und

²⁶ Willi Winkler: Das Monster von Hampstead und seine Frau. In: TAZ vom 10. September 2009.

²⁷ Vgl. Elias Canetti: Über die Dichter. München: Hanser 2004. S. 9: „Die schlechten Dichter verwischen die Spuren der Verwandlung; die guten führen sie vor.“

kommunizierten so auf eine Weise, die ihnen offensichtlich in all den Jahren im Umgang miteinander am leichtesten fiel: sie kommunizierten in literarischer Form, schrieben ihren Partner in Charaktere ein. Untersucht werden in diesem Kapitel sowohl die Figuren Therese Krumbholz und Peter Kien aus der *Blendung* als auch die Figuren Knut Tell aus *Die gelbe Straße* und Andreas Kain aus *Die Schildkröten*. Das Werk des jeweils anderen steht im fünften Kapitel im Mittelpunkt: Während Veza Canetti sich zu Lebzeiten, allerdings unter dem Namen Erich Frieds, zu Canettis Werk äußerte, bezog Canetti erst mit der Veröffentlichung der *Gelben Straße* Position zum Werk seiner ersten Frau. Dass beide Partner gemeinsam an *Masse und Macht* arbeiteten, blieb vielen Freunden und Bekannten jahrelang verborgen.

Auf „Verbindendes und Trennendes“ sollen die Werke des Paares exemplarisch im siebten Kapitel untersucht werden. Dabei sollen vor allem das „Prinzip der akustischen Maske“ aber auch auf die Verwendung der Stilmittel der Überzeichnung und Satire sowie die „Kunst der Reduktion“ Berücksichtigung finden. Im achten Kapitel untersucht diese Arbeit das Verfahren der Charakterisierung, dem sich beide Canettis gern widmeten. Exemplarisch wird sowohl die Umsetzung der Charakterisierung in Veza Canettis *Die gelbe Straße* und *Die Schildkröten* als auch in Elias Canettis *Die Blendung* und *Der Ohrenzeuge* analysiert.

Dass Leben und Literatur einander für die Canettis bedingten, soll im neunten Kapitel gezeigt werden. Während des Blitzkrieges lebten Veza und Elias Canetti bei dem Pastorenpaar Milburns auf dem englischen Land. Während Canetti seine Erfahrungen und Erinnerungen in den Bericht *Die Milburns* einschrieb, verfasste Veza Canetti die Geschichte *Toogoods oder das Licht*.

Briefe schreiben war Veza Canetti ein Grundbedürfnis, das aus ihrem Alltag nicht wegzudenken war, Canetti indes musste von ihr häufig zum Beantworten seiner Briefe angehalten werden. Die erhaltenen Briefe an Freunde wie Franz Baermann Steiner, H. G. Adler und besonders an den Schwager Georges Canetti offenbarten die erstaunliche literarische Begabung Veza Canettis, Canettis Briefe beschränken sich häufig auf das Wesentliche. Die Untersuchung des Briefwechsels Veza-Elias-Georg sowie das Heranziehen der Briefe an Steiner und Adler sollen Aufschluss darüber geben, ob das

Briefeschreiben den Stil beider beeinflusst oder unberücksichtigt gelassen hat. Im letzten Kapitel wird untersucht, inwiefern die wechselseitige Beeinflussung der Canettis aus dem alltäglichen Miteinander erwuchs. Beide Partner gaben einander Halt, beide fungierten in ganz unterschiedlichen Rollen, die es zu untersuchen gilt.

Fast sechs Jahrzehnte nach der ersten Begegnung mit Veza fasst Canetti seinen Eindruck in *Die Fackel im Ohr* wie folgt zusammen:

„Sie sind zum ersten Mal da“, es klang, als sei sie die Gastgeberin, der Saal ihr Haus, und als reiche sie von ihrem Sitz in der ersten Reihe alles Dargebotene an das Publikum weiter. Sie kannte die Besucher, sie wußte, wer immer kam, und bemerkte, ohne sich etwas zu vergeben, daß ich hier neu war. Ich hatte das Gefühl, daß sie es war, die mich eingeladen hatte und bedankte mich für ihre Gastfreundschaft, die darin bestand, daß sie von mir Notiz nahm. Mein Begleiter, dessen Stärke Takt nicht war, sagte: „Ein großer Tag für ihn“, und zuckte mit der Schulter in meine Richtung. „Das kann man noch nicht wissen“, sagte sie, „vorläufig ist es verwirrend.“ Ich empfand das nicht als Spott, obwohl jeder ihrer Sätze einen spöttischen Unterton hatte, ich war glücklich, daß sie etwas sagte, das so genau meiner Stimmung entsprach. Eben dieses Verständnis verwirrte mich, wie die Wimpern, die nun getragene Bewegungen vollführten, als hätten sie wichtiges zu verschweigen.²⁸

Knapp 40 Jahre nach diesem Treffen stirbt Veza Canetti am 1. Mai 1963 und hinterlässt eine Abschiedsnotiz, in dem sie ihren unendlichen Dank ausdrückt. Canettis Erfolg hat sie nicht mehr miterlebt. Die dritte deutsche Ausgabe der *Blendung*, die erste erfolgreiche, erscheint wenige Wochen nach ihrem Tod. Weitere 18 Jahre später erhält Elias Canetti den Literaturnobelpreis. Zeiträume, die genügend Platz für Veränderungen und Erinnerungslücken, für Verehrung und Verachtung lassen. Mir geht es in dieser Arbeit nicht darum, das Bild des Paares Canetti/Canetti auf Inszenierungen oder Authentizität zu untersuchen, sondern darum, das Desiderat zu füllen, den Einfluss beider Canettis auf das Werk des jeweils anderen deutlicher zu machen und ihrem Werk eine Ehre zu erweisen, die sie seit langem verdient haben.

²⁸ Elias Canetti: FiO. S. 89.

Vielleicht werden auf diese Weise manche Legende und Mythen zerstört, die die LÖcher der Unwissenheit bisher mehr schlecht als recht füllten.²⁹

²⁹ 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. 11: "Legends have grown up to fill the gaps."

2 Veza Canetti – Magd oder Rabenfrau?

Mein Leben hat eine einzige Wahrheit. Diese Wahrheit ist Veza.³⁰

Von den Frauen siegt nicht, die nachrennt, nicht, die davonrennt, sondern es siegt die, die wartet.³¹

Man sollte all diese Nicht-Herzen, die auf meinem Riesen-Herzen herumtrampeln, als hätten sie das Korn meiner Kunst zu dreschen, auf einen halben Tag zu Veza in die Schule schicken.³²

Manche Sätze geben ihr Gift erst nach Jahren her.³³

Das Schwarz-Weiß-Foto ist eine Sommeraufnahme. Ein Tisch auf einer Veranda, im Vordergrund der Meister selbst: Elias Canetti hat seine rechte Hand auf den nackten Arm einer jungen Frau gelegt. Sie schauen sich tief in die Augen. Die Frau trägt ein weißes Halstuch, hält eine Zigarette in der freien Hand und strahlt den wesentlich älteren Mann an. Canetti lacht zurück. Die Frau im Hintergrund lächelt über den Esstisch hinweg. Es ist ein mildes Lächeln. Ihre Augen sind fast geschlossen, sie hat die Haare streng nach hinten gebunden, das freie Gesicht verrät ihr Alter: Veza Canetti ist auf diesem Foto sechzig Jahre alt, sechs Jahre später wird sie in London sterben.

„*Veza und Elias Canetti mit ? in der Provence, 1957*“ lautet die Bildunterschrift auf Seite 114 des Bildbandes *Bilder aus seinem Leben*. Und der Betrachter, der um die Biografie Veza Canettis weiß, kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass sie an Situationen wie diese, in denen ihr Ehemann solche intimen Gesten mit einer anderen Frau vor ihren Augen austauscht, gewöhnt ist. Eine andere Fotografie, 20 Jahre zuvor aufgenommen, zeigt das Paar allein: Elias und Veza Canetti, zu diesem Zeitpunkt seit drei Jahren verheiratet, stehen nebeneinander in einem Garten in Grinzing und wirken dennoch alles andere als vertraut.³⁴ Sie, die Haare

³⁰ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 5a.7, Aufzeichnungen 14. Dezember 1939.

³¹ Elias Canetti: *Die Provinz des Menschen*. Aufzeichnungen 1942–1972. München: Hanser 1973. S. 98.

³² Veza und Elias Canetti: *Briefe an Georges*. Hrsg. von Karen Lauer und Kristian Wachinger. München: Hanser 2006. S. 26. Zukünftig zitiert als: Veza und Elias Canetti: BaG.

³³ Elias Canetti: *Die Provinz des Menschen*. S. 32.

³⁴ Vgl. Elias Canetti. *Bilder aus seinem Leben*. Hrsg. von Kristian Wachinger. München: Hanser 2005. S. 83.

wie auf fast jedem existierenden Foto zu einem Haarknoten zusammengebunden, hat ihre Hände in den Kleidtaschen „versteckt“ – ein Trick, den sie aufgrund ihrer Behinderung auf Fotografien häufig anwandte und der hier dennoch auch eine andere Funktion hat: Er vermittelt Distanz. Ihre Augen sind fast geschlossen, auf dem Gesicht zeigt sich die Andeutung eines Lachens. Ihr Mann hingegen schaut etwas skeptisch auf den unbekanntem Fotografen. Nur wenige Zentimeter ist er von seiner Frau entfernt, die in stolzer, eindeutiger Haltung neben ihm steht – dennoch berühren sie sich ganz deutlich nicht. Canettis zu diesem Zeitpunkt noch dunkles Haar ist ebenfalls nach hinten gekämmt, die Arme hängen neben dem Körper, seine Augen verraten eine gewisse Ungeduld.

Im Jahr dieser Aufnahme kennen sich die beiden Partner bereits seit 13 Jahren. Elias Canettis *Die Blendung* ist endlich erschienen. Es ist das Jahr, in dem die Freundschaft mit Hans Günther Adler beginnt, der Elias Canetti zu einer Lesung in die Prager Volksbildungsinstitution *Urania* einlädt.³⁵ Veza, die den Entstehungs- und Veröffentlichungsprozess von *Die Blendung* hautnah miterlebte, gelingt es im Jahr dieser Aufnahme (1937), ihre Erzählungen *Der Hellseher*, *Das Schweigegeld* und *Geld – Geld – Geld* in *Die Stunde* und *Der Wiener Tag* zu veröffentlichen. Dass es ihre letzten Veröffentlichungen sein werden, weiß sie zu diesem Zeitpunkt freilich nicht. Das Jahr 1937 ist für sie ein erfolgreiches. Und so zeigen einige monatlich nicht genauer datierten Porträtaufnahmen aus diesem Jahr eine strahlende, vergnügte Veza Canetti, die mal direkt in die Kamera schaut, mal auf den Boden oder aus dem Bild heraus, als gäbe es hinter dem Fotografen etwas zu entdecken.³⁶ Trotz ihrer offensichtlichen Schönheit schrieb sie diesbezüglich selbstkritisch an den Schwager in Paris:

Sehen Sie mein Bild, wie hart ich geworden bin. Und dabei hielt mich der Photograph für einen Star und puderte meine Falten weg.³⁷

³⁵ Vgl. Angelika Schedel: Vita Veza Canetti. In: Text + Kritik. Veza Canetti. Heft 156 (2002). Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. Heft 156. München: Boorberg 2002. S. 100. Adler wird sich, nachdem er den Aufenthalt im Konzentrationslager überlebt hat, nur noch H. G. Adler nennen.

³⁶ Vgl. Elias Canetti. Bilder aus seinem Leben. Hrsg. von Kristian Wachinger. S. 82.

³⁷ Veza und Elias Canetti: BaG. S. 77.

Georg Canettis Antwort ist nicht bekannt, klar ist jedoch, dass Veza Canetti in diesem Fall, wie so häufig, zu hart mit sich selbst ins Gericht ging.³⁸ Ihre Schönheit wird durch die Schwarz-Weiß-Fotografie möglicherweise besonders betont. Dennoch zeigen alle drei Aufnahmen sehr deutlich – unabhängig von der Art der Fotografie – eine offensichtlich stolze, schöne und selbstbewusste Frau, deren Züge sogar eine gewisse Spitzbübigkeit verraten und die zum Zeitpunkt der Aufnahme nicht weiß, was dem Leser heute bekannt ist: Es ist der Höhepunkt ihrer Karriere. Mit dem Verlassen Wiens, von dem sie später sagt, dass es ihr Herz brach, verlässt die Schriftstellerin Veza Magd der Erfolg. Auf keinem anderen Foto wird sie je wieder so unbeschwert und glücklich lachen.

2.1 Erinnerungen

Canetti zeigt sich in seinem ersten autobiografischen Band vor allem von Vezas Schönheit beeindruckt und findet für sie immer neue Beschreibungen:

Vezas Fremdartigkeit wurde überall empfunden, sie fiel auf, wo immer sie sich befand. Eine Andalusierin, die nie in Sevilla gewesen war, aber davon sprach, als wäre sie dort aufgewachsen. In ‚Tausendundeine Nacht‘ war man ihr begegnet, schon als man zum erstenmal darin las. Auf persischen Miniaturen war sie eine vertraute Erscheinung.³⁹

Der Frage nach der literarischen Darstellung Veza Canettis durch ihren Ehemann Elias Canetti wird im folgenden Kapitel nachgegangen. Zunächst geht es um das Erstellen eines von ihm unabhängigen Bildes ihrer Persönlichkeit. Unmittelbar nach der Wiederentdeckung des Werkes Veza Canettis verwies Meidl auf die Abhängigkeit der Wissenschaft von Elias Canetti bezüglich ihres Lebens und Werkes:

Die Charakterisierung von Veza Taubner-Calderon hängt von seinen Worten, seinen Erinnerungen und seiner Ehrlichkeit ab, denn wir sind noch immer

³⁸ Veza entscheidet sich in einem Brief an Georg vom 21. September 1945, ihn nur noch „Georges“ zu nennen. Vgl. S. 148: „[...] All Deinen Verwandten in Sofia geht es gut. Ich schreib jetzt Georges aus Aberglauben. Ohne das S wären es im Englischen 13 Buchstaben. Ja, ich bin eine Närrin, ich weiß: Love von deiner verfluchten Närrin.“

³⁹ Elias Canetti: FiO. S. 142.

fast ausschließlich auf seine Beschreibung angewiesen, um ein Bild von Veza zu bekommen. Wie verlässlich ist diese Beschreibung?⁴⁰

13 Jahre nach dem Erscheinen dieser Publikation ist es heute – unter anderem dank inzwischen zugänglicher Briefwechsel – möglich, auf zahlreiche Beschreibungen und Charakterisierungen durch Freunde und Bekannte des Paares Canetti zurückzugreifen und diese somit von den Erinnerungen Elias Canettis zu trennen. Hier gilt es jedoch vor allem, den unterschiedlichen Kenntnisstand der Quellen zu beachten. Denn nur wenige Bekannte und Freunde wussten um Veza Canettis schriftstellerische Tätigkeit. Ernst Fischer, Kollege und Freund Vezas, beschreibt sie – zunächst anhand ihres Namens – wie folgt:

Zu Freunden gewannen wir Elias Canetti und seine Frau, deren prunkender Name Venetiana in dem schmalen Veza nur zu erahnen war.⁴¹

Über ihr Pseudonym Veza Magd lässt er verlauten:

Veza Magd – so hat sie sich selber genannt. Die Wahl des Namens entsprach ihrer Art. Sie war stolz und voller Scham. Ihre Güte war das Destillat einer dunkel glühenden Leidenschaft. Schönes, weißes Gesicht; Schnee bedeckt den Vulkan. 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. Man fragt nicht danach, man spricht nicht davon, doch dieser Defekt ist ein Bestandteil ihrer Persönlichkeit.⁴²

Auch Fischer betont ihre Schönheit, doch spricht er gleichzeitig von ihrer „Art“, wählt dafür als Schlagwörter „Güte“, „Stolz“, „Scham“ und „Leidenschaft“. Das Fehlen des Armes sieht er als Teil ihrer Persönlichkeit an. Fischers Wortwahl impliziert jedoch die Frage: Ist es das Schweigen über diesen „Defekt“, das Hinnehmen und wortlose Arrangieren mit der Behinderung, das ihre Persönlichkeit prägte, oder die Folgen davon? Veza selbst hat das Fehlen ihres Armes, soweit bekannt ist, nie thematisiert. Ihr Mann, der ihre Behinderung in seiner Lebensgeschichte nur verschlüsselt darstellt,⁴³ schnitt Ernst Fischer nach dessen

⁴⁰ 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. 14.

⁴¹ Ernst Fischer: Erinnerungen und Reflexionen. Frankfurt am Main: Sandler 1987. S. 237.

⁴² Ebd. S. 238.

⁴³ Vgl. Elias Canetti: Das Augenspiel. S. 69: „Sie klatschte nie.“

Äußerung bis zu seinem Tod.⁴⁴ In den Notizen seines Nachlasses jedoch bekennt Canetti, wie peinlich die Behinderung beiden Partnern war.⁴⁵ Die Wahl ihres Pseudonyms ist für Fischer auch ein Ausdruck ihrer Hilfsbereitschaft und Bescheidenheit:

Magd sein ist keine Erniedrigung, wenn man sich selber so genannt hat, um sich selber beim Wort zu nehmen; der Stolz wählt das Gewand der Demut, Dienst als Würde, freiwillige Bescheidung. Ihre Fähigkeit zu lieben war unerschöpflich, auf Besitz verzichtend, allen zu helfen bereit.⁴⁶

Auffällig ist hier die Betonung der eigenen Wahl Vezas. Fischer schlägt eine Brücke zwischen der Autorin, die sich das Pseudonym selbst ausgesucht hat, und dem Menschen, der die Eigenschaften dieses Pseudonyms annimmt und auf sein Leben überträgt – oder um die Eigenschaften einer Magd weiß und deshalb das Pseudonym wählt. Ihre Hilfsbereitschaft und Fähigkeit, sich selbst zurückzunehmen, sich in den „Dienst“ anderer zu stellen, erlebte Fischer selbst: Er und seine Frau fanden im Februar 1934 Unterschlupf bei Veza und Elias Canetti, während im Nebenzimmer, ohne dass das Ehepaar Fischer davon wusste, Veza Canettis Mutter Rachel im Sterben lag.⁴⁷

Als stets um ihre Freunde bemühte Frau beschreibt Fischer seine Freundin und Kollegin, die sich in der damals zuspitzenden politischen Lage um die Freunde sorgt, „verlegen“ ist, als ein zunächst Unbekannter bei ihr Zuflucht sucht, und dann voller „Überschwang“, als sie hinter der Maskerade den Freund Fischer erkennt.⁴⁸ Fischer führt das befreundete Paar in seiner Biografie explizit unter verschiedenen Namen auf und unterstreicht damit deren Unabhängigkeit voneinander: Veza ist im Namensregister als Veza Magd verzeichnet, Canetti als Elias Canetti.

⁴⁴ Später, bei der Aufzeichnung seiner Lebensgeschichte, hatte Canetti offenbar Zweifel an seinem Umgang mit ihren Geheimnissen: „Ich habe ihr Geheimnis mit ihr gehütet. Zu lange? Hätte es später, viel später, einen Augenblick gegeben, an dem sie Befreiung von diesem Geheimnis gebraucht hätte?“ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 59.5: Die Fackel im Ohr. Wien 1925 Veza, Berlin 1928, Wien 1928. Der Ausbruch. Geschrieben: 14. Januar bis 2. August 1979.

⁴⁵ Vgl. ebd.: „[...] Es war nicht schön, Veza laufen zu sehen, das hing mit ihrer Einseitigkeit zusammen, sie verfiel selten ins Laufen und nur für kurze Strecken, aber wie peinlich war es für mich, dass sie sich dazu erniedrigte. Ich wollte sie still, gemessen, ruhig. [...]“

⁴⁶ Ernst Fischer: Erinnerungen und Reflexionen. S. 238.

⁴⁷ Vgl. ebd. S. 270: „So war Veza. Sie wollte nicht uns, nicht die sterbende Mutter beunruhigen.“

⁴⁸ Vgl. ebd. S. 306.

Veza war bestürzt; doch ihre Wärme und Herzlichkeit, ihre Freude, uns helfen zu können, ließ uns diesen ersten Eindruck vergessen.⁴⁹

An dieser Stelle soll explizit darauf hingewiesen werden, dass Veza Canetti ihre Pseudonyme bereits zu Beginn ihrer schriftstellerischen Arbeit und damit vor ihrer Hochzeit mit Elias Canetti wählte.⁵⁰ Dies ist insofern bedeutsam, als die Wahl der Pseudonyme die intellektuelle Autonomie der Autorin betont. Darüber hinaus soll auf diese Weise klar Abstand zu dem im Canetti-Diskurs verbreiteten Bild der „Magd“ und „Mutter“ an der Seite Elias Canettis genommen werden.

Ihre Größe und Güte, die der Freund beschreibt, werden auch von ihrem Schwager Georg immer wieder betont.⁵¹ Fischer schätzt Veza nicht nur als Freundin, sondern auch als Kollegin, deren Geschichten er unter anderem beurteilt und lobt. Sie, die sich nach dem Abitur Französisch, Spanisch, Englisch und Italienisch im Selbststudium beibringt,⁵² liebt die Literatur in jeder Facette: Einerseits hat sie ihren ganz eigenen Kanon, der auch vor Autoren wie dem Karl Kraus verhassten Heine nicht Halt macht, andererseits ist sie selbst eine produktive Schreiberin. Ruth von Mayenburgs Beschreibung ist primär auf das Äußerliche beschränkt. Sie skizziert Veza Canetti wie folgt:

[...] eine Spaniolin von der poetischen Schönheit der Schwarzen Madonna von Czenstochau, zu der die Polen seit Jahrhunderten in zärtlicher Scheu aufblickten, und von der gleichen Ausstrahlung, trug die Hauptlast einer kärglichen Existenz.⁵³

Während der Madonnenvergleich eine Stärke suggeriert, die in ihrer Ausführung auch einen gewissen Stolz mit einschließt, lässt das Ende der Beschreibung den Leser fragend zurück. Es ist zu vermuten, dass die Autorin ihre Worte vor allem im direkten Vergleich zu Elias Canetti wählte. Ihre Skizzierungen Canettis sind voller

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Sie heirateten im Jahr 1934. Zu diesem Zeitpunkt hatte Veza Magd bereits Erzählungen veröffentlicht.

⁵¹ Vgl. Veza und Elias Canetti: BaG. S. 184.

⁵² Vgl. Sven Hanuschek: Elias Canetti. S. 108.

⁵³ Ruth von Mayenburg: Blaues Blut und rote Fahnen. Revolutionäres Frauenleben zwischen Wien, Berlin und Moskau. Wien: Promedia 1993. S. 111.

unverhohlener Verehrung und Faszination für den jungen Mann.⁵⁴ Dass der Beschreibung Veza Canettis der Satz „*Elias war sehr arm.*“ vorangestellt ist, bekräftigt die These, dass das Ehepaar Canetti zu dieser Zeit in ärmlichen Verhältnissen lebte. Diesem Verständnis nach ist Veza Canetti zu dem Zeitpunkt durchaus als „verhinderte Madonna“ oder „Madonna mit Makeln“ anzusehen. Dennoch lassen vor allem die *Briefe an Georges* keinen Zweifel daran, dass Veza Canetti ihr Äußeres ihr Leben lang sehr selbstkritisch betrachtet hat. Immer wieder finden sich kritische Bemerkungen, die auf Unsicherheit, aber auch auf einen gewissen Grad an Eitelkeit schließen lassen. Wie sehr ihr die dauerhafte Armut in Kombination mit den politischen Zuständen zugesetzt haben muss, belegt auch ein Brief Hans Oplatkas an H. G. Adler:

[...] Frau Veza Canetti besuchte uns einmal, sie ist sehr unglücklich über den Zustand Europas. Sie wohnt in einem kleinen Zimmer bei Freunden von Canetti in London und Canetti kommt jede Woche für einige Zeit zu Besuch.⁵⁵

Die Last Europas, die Last der politischen Situation, bedrückte Veza sehr und trug ihren Teil zur frühen Schwermut der Autorin bei, die Canetti in seinen Nachlassaufzeichnungen immer wieder betont.

Auch Hilde Spiels Erinnerungen an Veza Canetti sind geprägt von der Beschreibung ihres Äußeren. Sie kannte beide Canettis seit den frühen dreißiger Jahren.

[...] 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 ja 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.⁵⁶

⁵⁴ Ebd. S. 109 f.: „Seine Gedanken waren stets so originell und in einer Sprache formuliert, daß man bei jedem Gespräch mit ihm das erregende Erlebnis hatte, die menschliche Welt, die menschliche Gesellschaft, von einer Seite her zu sehen, wie sie niemand außer ihm sah – gewissermaßen die Rückseite des Mondes.“

⁵⁵ Brief Hans Oplatkas an H. G. Adler vom 9. Dezember 1946, zitiert nach Angelika Schedel: *Sozialismus und Psychoanalyse*. S. 182.

⁵⁶ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 210. Rezensionen zu Werken Veza Canettis.

Im Vergleich zu manch anderen Freunden dieser Zeit wusste sie jedoch auch um die schriftstellerischen Fähigkeiten Vezas:

[...] Ihre Bücher sind, so wie mein erstes, im Zsolnay-Verlag erschienen, und die Cheflektorin schätzte sie ganz außerordentlich. Sie galt als brillantes Talent.⁵⁷

Von diesen Büchern fehlt bis heute jede Spur. Die einzige Anthologie, in der Veza vor dem Krieg nachweislich veröffentlichte, ist die Wieland Herzfeldes, die jedoch nicht im Zsolnay-Verlag erschien.⁵⁸

Das Ehepaar H. G. und Bettina Adler wusste ebenfalls um Vezas schriftstellerische Arbeit. So schickt die Autorin H. G. Adler ihr Stück *Der Oger*, von dem dieser ganz begeistert war:

Liebe Veza, Sie sind mir doppelt lieb und wert, seit ich Ihren Oger gelesen habe. Auch Bettina [...] ist meiner Meinung [...] Wenn ich [...] ein Theatermann wäre, zögerte ich keinen Moment, Ihr Stück einzustudieren.⁵⁹

Wer Veza kennt, erkennt in allen Gestalten ihre Kunst wieder, mit realen Menschen in einer Gesellschaft bzw. in ihrer Gruppierung umzugehen: d.h. die Sprache ist direkt, wie auch die ganze Aktion direkt ist.⁶⁰

Adler lobt aber auch Vezas Beobachtungsweise, ihre „scharf-humorvolle Entlarvung gerade kleiner menschlicher Schwächen, die doch den ganzen Charakter enthüllen“.⁶¹ Eindeutig bezieht er sich in diesen Zeilen nicht nur auf das Werk Vezas, sondern auch auf ihre Person. Ein Urteil, das als höchst verlässlich zu betrachten ist, immerhin zählten die Adlers zu den wenigen Freunden des Ehepaares Canetti. Zeugnis dieser Freundschaft sind die zahlreichen erhaltenen Briefe, die Veza Canetti

⁵⁷ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 211. Rezensionen bezüglich Veza Canetti: Hilde Spiel über Veza Canetti (Basta-Lese-Extra) 7/8 90.

⁵⁸ Vgl. 30 neue Erzähler des neuen Deutschland. Junge deutsche Prosa (1932). Hrsg. von Wieland Herzfelde. S. 486.

⁵⁹ Brief H. G. Adlers an Veza Canetti. Zitiert nach Dossier 24. Veza Canetti. Hrsg. von Ingrid Spörk und Alexandra Strohmaier. Graz: Literaturverlag Droschl 2005 (= Die Buchreihe über österreichische Autoren, Bd. 24). S. 211.

⁶⁰ Zitiert nach „Ortlose Botschaft“. Der Freundeskreis H. G. Adler, Elias Canetti und Franz Baermann Steiner im englischen Exil. Bearbeitet von Marcel Atze. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft 1984 (= Marbacher Magazin). S. 128.

⁶¹ Vgl. Brief H. G. Adlers an Veza Canetti (DLA, Nachlass H. G. Adler).

als gefühlvolle, stark beobachtende Schreiberin zeigen. So bekennt sie, Bettina Adler besonders aufgrund ihrer Augen zu mögen:

Die Bettina erinnert mich immer an die Seejungfrau von Andersen, sie hat diese Augen, die in meinem Märchenbuch aufgemalt waren.⁶²

Adler macht auch Dritten gegenüber keinen Hehl daraus, dass er in Sachen Zuverlässigkeit und Freundschaftspflege Veza ihrem Ehemann vorzieht.

[...] Ich werde also heute oder morgen an Elias oder besser an seine Frau schreiben, damit sie mich aber zumindest Dich irgendwie benachrichtigen.⁶³

Veza Canetti selbst konnte es laut Suse Tietze nicht fassen, wenn jemand SIE anstatt Canetti sehen wollte.⁶⁴ Glaubt man ihrer Freundin Cilli Wang, so sah sie sich selbst eher als Dilettantin.⁶⁵ Während Canetti für seine Schreibfaulheit ebenso bekannt war wie für seine Stimmungsschwankungen, galt eine verspätete Antwort von Veza Canetti durchaus als Grund zur Sorge.⁶⁶ Dass Adler über die Jahrzehnte hinweg immer stärker zwischen Canetti und Veza unterschied, wird auch aus einer teils gestrichenen Briefstelle deutlich, die Adler im Jahr 1962 an Veza Canetti schickt:

~~Überrascht, liebe Veza, hat mich Ihre Bemerkung über meine „milde“ Stimmung. Englisch sagt man so hübsch: Don't bear any grudge. Es ist alles viel einfacher, als es auszusehen scheint, und ich befasse mich im Zusammenhang mit einem großen Mann längst nicht mehr mit Stimmungen, die auf der Emotionsskala von Zuneigung bis zu Abneigung liegen. Ihnen selbst aber bringe ich stets nichts als unveränderliche Freundschaft entgegen. Ich hoffe sehr, daß es Ihnen gut geht, und bleibe mit herzlichen Grüßen für Sie und Canetti, Ihr H. G. Adler.⁶⁷~~

⁶² Brief Canettis an H. G. Adler vom 7. Mai 1950 (DLA, Nachlass H. G. Adler).

⁶³ Brief H. G. Adlers an Franz Baermann Steiner. Zitiert nach: „Zeugen der Vergangenheit“: H. G. Adler – Franz Baermann Steiner Briefwechsel 1936–1952. Hrsg. von Carol Tully. München: Ludicium 2011. S. 63.

⁶⁴ Vgl. Sven Hanuschek: Elias Canetti. Eine Biographie. München: Hanser 2005. S. 184.

⁶⁵ Vgl. ebd. S. 264.

⁶⁶ Vgl. Brief H. G. Adlers an Franz Baermann Steiner vom 3. Oktober 1945: „[...] Canetti hat mir nicht geschrieben, aber heute ist mir alles egal. Was macht Veza? Ich war ein wenig überrascht, dass sie nicht schreibt.“ Zitiert nach: „Zeugen der Vergangenheit“, S. 88.

⁶⁷ Brief H. G. Adlers an Veza Canetti vom 18. Februar 1962 (DLA, Nachlass H. G. Adler). Streichungen des Verfassers.

Adler widmete den beiden Canettis nicht nur seinen Band *Die Reise*, Veza diente ihm offensichtlich auch als Figurvorlage, wie Franz Hoheneder beschreibt:

In der Figur der Inge Bergmann spiegeln sich wohl einige von Adlers Erfahrungen und Erlebnissen mit Veza Canetti wider. Inge ist „eine Dichterin“ (*Die unsichtbare Wand*, S. 428) und arbeitet an einer Romanübersetzung (S. 506). Auffälligerweise sind Inge und Oswald kein Ehepaar, sondern Geschwister, und haben unterschiedliche Adressen (S. 430).⁶⁸

Reger Briefkontakt bestand bis zu seinem Tod im Jahr 1952 auch zwischen Veza Canetti und Franz Baermann Steiner. Sie setzte sich, ebenso wie Canetti, für die Veröffentlichung seiner Gedichte ein, doch auch „privat“ wurde in den Briefen geplaudert. So schickte Steiner ihr am 23. September 1953 eine Postkarte aus Sevilla, wohlweislich, dass sie sich Spanien besonders verbunden fühlte:

Liebe Veza, das ist viel schöner als der Regentspark! Hier sollten Sie im Schatten beim Springbrunnen sitzen, nicht ich. Wie ungerecht das ist. Das nächste Mal müssen Sie mitkommen.⁶⁹

Dass Veza Canetti selbst in eigener höchster Not stets um das Wohl ihrer Freunde und Bekannten besorgt war, beweisen auch die zahlreichen „food parcels“, die sie an diverse Freunde schickte. Für ihre Großzügigkeit, die Sorge um andere, aber auch ihren Stolz spricht zudem ein undatiertes Brief, den Bettina Adler ihr zukommen ließ und der vermuten lässt, dass Veza Canetti der Freundin nicht nur einmal ihre Hilfe anbot.

Liebe Veza, Hochmut kommt vor dem Fall u. es war ebenso dumm wie hochmütig von mir zu sagen, ich würde nichts von Dir annehmen. [...] Meinen Dank und meine Liebe kann ich Dir nicht zeigen, aber Du weißt Sie zum Glück. Bettina⁷⁰

⁶⁸ Franz Hoheneder: H. G. Adler (1910–1988). Privatgelehrter und freier Schriftsteller. Eine Monographie. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2009. S. 299.

⁶⁹ Postkarte Franz Baermann Steiners an Veza Canetti vom 23. September 1953 (DLA, Nachlass H. G. Adler/Smlg. Steiner).

⁷⁰ Undatiertes Brief Bettina Adlers an Veza Canetti (DLA, Nachlass H. G. Adler).

Der gemeinsame Sohn Jeremy Adler erinnert sich jedoch überdies an die bisweilen aufbrausende Art der Autorin, die auch vor seiner Mutter nicht Halt machte:

Veza hatte eine scharfe Zunge. Einmal schimpfte sie am Telefon über meinen Vater. Was würden Sie sagen, wenn ich so über den Canetti sprechen würde, fragte meine Mutter. „Aufhängen!“ sagte Veza. Das ließ sich die Mutter nicht zweimal sagen.⁷¹

Auch er zeichnet in seinen „vermischten Erinnerungen“ das Bild einer starken Frau:

Veza Canetti liebte es, englische Wörter im Wiener Dialekt auszusprechen. „Ja äh bänkekaunt müsste ma’hom’äh bänkekaunt!“ Mit solchen kleinen Sprüchen triumphierte die Emigrantin über ihr Schicksal. Schutzbedürftige Frauen fühlten sich zu Veza hingezogen. Sie verstand es, gestörte Seelen zu trösten.⁷²

Die Liebe der Schriftstellerin zur Sprache, vor allem zur heimatlichen, kommt in diesem Zitat besonders stark zum Ausdruck. Sie spiegelt sich auch in zahlreichen Werken der Autorin wider. Die erwähnte Fähigkeit zu trösten stimmt mit der von Fischer geäußerten sozialen Ader Veza Canettis überein. Diese Stärke von ihr, die sich besonders in den Extremsituationen während der Zeit des Krieges zeigte, wird auch von Elias Canetti in seinen Erinnerungen betont.⁷³ Hier sind die „gestörten Seelen“ die Vermieter des Ehepaares, die während eines Bombenangriffs die Nerven verlieren. Auf eine andere Art von Stärke, nämlich auf ihre intellektuelle, schriftstellerische Stärke, verweist Veza selbst in einem Brief an Georg Canetti im Zusammenhang mit der Bekanntschaft zu Veronica Wedgwood, die gemeinsam mit Veza Elias Canettis *Die Blendung* ins Englische übersetzte:

Miss Wedg, war hier, wie ich Dir schon schrieb, und warum soll ich so bescheiden sein. Sie hatte Angst mich kennenzulernen, weil Robert Neumann ihr über mich erzählt hat: „Sie ist schüchtern, schwierig, aber äußerst begabt, viel begabter als Canetti.“ Sie sah ziemlich hysterisch aus, als sie aus dem Bahnhof trat, und – was soll ich sagen – sie fand mich

⁷¹ „Ortlose Botschaft.“ Der Freundeskreis H. G. Adler, Elias Canetti und Franz Baermann Steiner im englischen Exil. Bearbeitet von Marcel Atze. Mit Beiträgen von Jeremy Adler und Gerhard Hirschfeld. Marbach, Deutsche Schillergesellschaft 1998 (Marbacher Magazin 84). S. 192 f.

⁷² Ebd.

⁷³ Vgl. Elias Canetti: Party im Blitz: „Allmählich, dank Veza, beruhigten sie sich. Veza hatte in solchen Situationen nie Angst. Sie hatte einfach keine Zeit dazu, denn es waren immer andere da, die sie vor der Angst schützen mußte. [...] Vezas Gegenwart empfanden sie als Schutz, der sich durch mein schweigendes Dazutreten noch verstärkte.“ S. 59. Zukünftig zitiert als Elias Canetti: PiB.

„bezaubernd“, was wir erst durch eine dritte Person erfuhren, die wir ausgeschickt hatten, um nachzuforschen. Dieser Person erzählte sie, was R. N. über mich gesagt und wie viel Angst sie gehabt hatte.⁷⁴

Dass Wedgwood ihr als Dank für ihre Hilfe bei der Übersetzung, „weil sie, die Österreicherin, so wertvolle stilistische Vorschläge für das Englisch der Engländerin gemacht habe“, einen Rosenstrauß schenkte, auf den diese sehr stolz gewesen sein soll,⁷⁵ mag als Beweis dafür genügen, dass Veza Canetti zwar voller Stolz, Fremden gegenüber aber auch voller Unsicherheit und immer ein Mensch von großer Güte und Sorge um ihre Mitmenschen gewesen war. Die Bekanntschaft mit Wedgwood hielt jahrelang. Interessant ist aber vor allem das von Jeremy Adler beschriebene Gefühl des Triumphierens, das sich auch in den Briefen – immer hervorgerufen durch Sprachwitz, Verschmitztheit und die für Veza Canetti typische Wahl des satirischen Untertons – wiederfindet. Ihre witzig-charmante Art, die so lebensbejahend und herzlich sein konnte und bisweilen sogar eine kindische Freude verriet,⁷⁶ wird in der heutigen Rezeption häufig von der Schwermut überzeichnet, die Canetti ihr in seinen Erinnerungen attestiert.

Die Vielschichtigkeit ihres Charakters, die Bandbreite ihrer Eigenschaften, die sich häufig auch gegenseitig im Weg standen, ist heute also durchaus nachvollziehbar. Mehr als zehn Jahre nach Schedels Quellenforschung ist es möglich, dem literarisierten Bild, das Canetti von seiner Frau fertigte, dieses weitgehend unabhängige Bild ihrer Freunde und Wegbereiter gegenüberzustellen.

2.2 Literarische Darstellung durch Elias Canetti

Ich bekenne, ich beweine, ich verhülle.⁷⁷

Es gab niemand, der Veza nannte, ohne sie mit einem Bilde zu vergleichen, und da die verschiedensten Bilder dafür herangezogen wurden, kam schon ein kleines Museum zusammen.⁷⁸

⁷⁴ Veza und Elias Canetti: BaG. S. 210 f.

⁷⁵ Vgl. ebd.

⁷⁶ Vgl. Brief Veza Canettis an Rudolf Hartung vom Dezember 1958. ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 1011: „[...] weil ich mich so über Ihre Sendung freue und auch weil Canetti so dick und ganz oben auf der Schleife steht!! Sie sind wirklich der entzückendste Mensch, den Canetti kennt [...].“

⁷⁷ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 15. Aufzeichnungen 18. März bis 7. Mai 1965. Hier: 22. März 1965.

Elias Canetti hat dieses „kleine Museum“ auf seine Weise umgesetzt: literarisch. Beim Niederschreiben seiner Autobiografie konnte er sie nicht außen vor lassen. Auch im posthum erschienenen Band *Party im Blitz* kommt seine Ehefrau vor. Daraus ergibt sich ein ambivalentes, häufig sogar ein absurd-einseitiges, dann wieder stark changierendes Bild. Dass sich Elias Canetti des literarischen Bildes, das er von seiner Frau erstellte, durchaus bewusst war, belegen ironischerweise besonders jene Passagen, die er schließlich doch nicht veröffentlichte, sondern verwarf:

Ich widerstand hartnäckig ihren Empfehlungen und wenn ich nicht selbst auf etwas gekommen war, liess ich sie reden. Ich mochte nicht zugeben, dass die Universalität ihrer Lektüren mir grossen Eindruck machte.⁷⁹

Möglicherweise aufgrund ihrer eher schüchternen Natur wusste Veza Canetti selbst sehr gut, wie man Geheimnisse für sich behält. Gleichzeitig kann dies als Zeichen für ihre Eigenständigkeit, ihre Überlegenheit in Fragen der Organisation und Arbeitsmoral gegenüber Canetti gewertet werden. Er zumindest war sich laut Hanuschek Zeit seines Lebens sicher, diesbezüglich nie mit ihr auf Augenhöhe gewesen zu sein:

„Im Verschweigen ihrer Geheimnisse war sie ein Meister“, schrieb Canetti im verworfenen Kapitel „Veza: ihre Lektüre“, „ich habe sie 38 Jahre gekannt und ich bin überzeugt, dass ich sehr Vieles nie von ihr erfahren habe.“⁸⁰

2.2.1 Literarische Darstellung in *Die Fackel im Ohr*

Die wenigsten Menschen kann man zeichnen, ohne sie umzubringen.⁸¹

„Und die Veza! Wissen Sie, wer das ist? Haben Sie je etwas von der Veza gehört?“ Das war nun ein Name, der mich überraschte. Er gefiel mir gleich, obwohl ich es nicht wahrhaben wollte. Er erinnerte mich an einen meiner Sterne, die Wega im Sternbild der Leier, klang mir aber um den veränderten Konsonanten schöner.⁸²

⁷⁸ Elias Canetti: FiO. S. 187.

⁷⁹ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 226.

⁸⁰ Sven Hanuschek: Elias Canetti. S. 110.

⁸¹ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 3.9, Notizblock Wien, Juni 1939.

⁸² Elias Canetti: FiO. S. 80.

Elias Canetti bediente sich eines Kunstgriffs, um die Frau in seine Lebensgeschichte treten zu lassen, die sie den Rest ihres Lebens mitbestimmte. Bereits vor dem ersten Treffen, während der Kraus-Vorlesung am 17. April 1925,⁸³ wird ihr Name dem Leser durch die wörtliche Rede zum Begriff. Dass es nicht die eigene, sondern die der befreundeten Asriels ist, lässt aufhorchen. Auch ist der Erzähler mit einem Gegenbild schnell zur Hand. Er ist geneigt, die Frau, um die es sich handelt, in die Reihe der verhassten „parfümierten Ästhetinnen“⁸⁴ einzuordnen. Eine Gruppe, die er aufs Höchste verachtet.⁸⁵ Bevor seine spätere Ehefrau also in persona in sein Leben tritt, existiert auf Seiten des Erzählers bereits ein Gegenbild, ein Frauenbild Canettis, das unerschütterlich zu sein scheint. Die Darstellung dieses Gegenbildes geschieht jedoch nur, um der Alleinstellung Vezas den Weg zu bereiten, wie bereits in den folgenden Zeilen deutlich wird:

Sie ist sehr fein und empfindlich und man könnte in ihrer Gegenwart nie etwas Hässliches sagen. Die hat mehr gelesen als wir alle zusammen. Die kennt die längsten englischen Gedichte auswendig und den halben Shakespeare dazu. Und Molière und Flaubert und Tolstoi.“ „Ja wie alt ist denn dieser Ausbund?“ „Siebenundzwanzig.“ „Und da hat sie schon alles gelesen?“ „Ja, und noch mehr dazu. Aber die liest mit Verstand. Die weiß warum ihr etwas gefällt. Die kann es begründen. Der kann man nichts vormachen.“⁸⁶

Mit diesen Sätzen wird die Figur Venetiana Taubner-Calderon vom Erzähler vorgestellt. Wieder sind es die Asriels, die Canetti zu Wort kommen lässt. Canetti folgt dem Ruf, der der „schönen Rabenfrau“⁸⁷ vorausseilt, und ist bereits nach der ersten Begegnung von ihr fasziniert. Vergessen ist jene vorschnelle Einordnung; der Erzähler beschreibt sogar, er fühle sich von der „Gastgeberin“ verstanden.⁸⁸ Als „offensive Strategie“ bezeichnet Friederike Eigler diese Art der Personendarstellung,

⁸³ Vgl. Angelika Schedel: „Bitte das über seine Frau nicht auslassen.“ Briefe an Erich Fried, eine „gefälschte“ Autorenschaft und Frauen im Hintergrund. Ein Beitrag zu Veza Canettis Jahren im Londoner Exil. In: Text + Kritik 156. Veza Canetti. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold und Helmut Göbel. München: Ed. Text + Kritik 2002, S. 82–91. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. Band X. München: Richard Boorberg Verlag 2002. Hier: S. 97.

⁸⁴ Vgl. Elias Canetti: FiO. S. 79.

⁸⁵ Vgl. ebd. S. 80: „Ich würde mit so einer nicht eine Minute reden. Ich könnte es gar nicht. Selbst wenn sie schön wäre, ich würde ihr den Rücken kehren und höchstens sagen: ‚Nehmen Sie den Shakespeare nicht in den Mund. Der dreht sich vor Ekel noch im Grabe um. Und lassen Sie Goethe in Ruhe. Der Faust ist nichts für Äffchen.‘“

⁸⁶ Ebd. S. 80 f.

⁸⁷ Vgl. S. 89.

⁸⁸ Vgl. S. 85.

die eine Be- oder Verurteilung einer Person zum Inhalt hat.⁸⁹ Indem Canetti dem Leser seine Lesart vorgibt, handelt er als Regisseur.

Zwar kann der Leser innerhalb des Lese- und Rezeptionsprozesses die Meinung des Erzählers jederzeit hinterfragen, dennoch manipuliert Canetti die Lesermeinung primär, indem er die Gattung der Autobiografie wählt und somit einen gewissen Wahrheitsgehalt der persönlichen Erinnerungen suggeriert. Des Weiteren ist es die gewählte Art des Erzählens, die es dem Leser beinahe unmöglich macht, die Distanz zum Text zu wahren. Indem Canetti kontinuierlich zwischen wörtlicher Rede, Exkursen und der Technik der „Selbstanprangerung“ wechselt und diese Wechsel nicht offensichtlich kennzeichnet, sondern sie häufig fließend ineinander übergehen lässt, folgt der Leser dem Erzähler, ohne es explizit zu merken.⁹⁰

Nach der ersten „verwirrenden“ Begegnung folgt ein Jahr, das Canetti selbst „*die Verstellung*“⁹¹ nennt und von dem er schreibt, er habe sich gegen Vegas Schönheit zur Wehr gesetzt.⁹² Handelt es sich um Scham? Fühlt sich der junge Canetti gegenüber der beleseneren Frau unterlegen? In jedem Fall führt er nach der ersten Begegnung ein knapp einjähriges Machtspiel gegen sich selbst, in dem er sich nach eigenen Angaben gegen seine Zuneigung wehrt. Die während der ersten Begegnung von ihr ausgesprochene Einladung nimmt er zunächst nicht an. Diese Art des „Ankämpfens“ suggeriert Schwäche oder Angst. Es hat den Anschein, dass das selbstsichere, intellektuelle Auftreten der Älteren ihn einschüchtert. Ihr Stolz und ihre Schönheit stehen im starken Kontrast zu seinem Selbstbild in dieser Zeit. Entsprechend deutlich beschreibt er seine Selbstzweifel, die ihn wohl ebenfalls daran hindern, sich dieser Frau zu nähern:

Als unerfahrenes Geschöpf, dem Knabenalter kaum entwachsen, schwerfällig, ungeschliffen, ein Caliban neben ihr, wenn auch ein sehr

⁸⁹ Vgl. Friederike Eigler: Das autobiographische Werk von Elias Canetti. Tübingen: Stauffenburg 1988. S. 154: „Er verteilt die Rollen, entscheidet über Anfang und Ende der Szenen, über Streichungen und Hervorhebungen oder Variationen des Originaltextes. Dieser ist aber dem Leser in keiner Weise zugänglich, noch kann sich der Regisseur selbst auf eine gesicherte Fassung berufen, sie ist nur in den vielfachen Abschriften des Gedächtnisses überliefert.“

⁹⁰ Vgl. ebd. S. 154 f.

⁹¹ Vgl. Elias Canetti: FiO. S. 89.

⁹² Vgl. ebd. S. 142.

junger, täppisch, unsicher, grob, des einzigen, das mir vielleicht zu Gebote stand, der Rede, eben in ihrer Gegenwart nicht mächtig, suchte ich mir, bevor ich sie sah, die unsinnigsten Beschimpfungen [...].⁹³

Ganz deutlich hebt Canetti an dieser Stelle selbst eine Schwäche hervor, die Veza traf, ohne sich dieser bewusst zu sein: Ihm, der von seiner Redefertigkeit überzeugt ist, verschlägt es angesichts der schönen Frau die Sprache. In ihrer Gegenwart fehlen ihm die Worte, die er selbst als das Einzige anführt, das für ihn spricht. Auf diese Weise nimmt sie ihm eine Macht, der er sich bis zu diesem Zeitpunkt so sicher gewesen war. Eine Erfahrung, die ihn nicht nur verunsichert, sondern auch verärgert. Dass er seine Worte rückblickend wiederfindet, erkennt – wie so häufig bei Canetti – nur, wer zwischen den Zeilen liest. Mit einem „Caliban“ vergleicht er sich⁹⁴, konfrontiert mit der Shakespeare-Liebhaberin Veza, und stellt sich somit als einen Sklaven dar. Dies kann als Unterwerfung gewertet werden. Canetti sieht sich somit rückblickend als unterlegen an. Allerdings ist der canettische Hang zur Überzeichnung und Stilisierung hier deutlich erkennbar. Er, der eingeschüchterte Jüngere, steht einer starken, selbstbewussten Veza gegenüber. Etwa sechs Jahrzehnte nach ihrer ersten Begegnung, beim Schreiben seiner Autobiografie, kann Canetti sich seiner Macht, der Macht der Worte, die er mit diesem Vergleich demonstriert, wieder sicher sein.

So sehr dieser erste Band der Autobiografie auch als Liebeserklärung rezipiert wurde,⁹⁵ so deutlich zeigt sich bereits hier Canettis dramaturgisches Können. Indem er nachträglich intertextuelle Bezüge herstellt, entsteht ein Selbstbild, das – gerade weil Canettis Unterlegenheitsgefühl in diesen Lebensjahren so deutlich ist – häufig sehr inszeniert wirkt. Dieser Prozess kann als „Verwandlung der Wahrheit“ bezeichnet werden. Canetti stellt die Wahrheit nicht nur in einer literarisierten Form dar, sondern stilisiert sie auch durch offensichtliche Übertreibung. Ein weiteres Beispiel für diese Verwandlung ist die Wiedergabe der ersten Kraus-Vorlesung. Während Canetti in seiner Autobiografie angibt, Veza dort kennen

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Sibylle Mulot: Das Leben vor der Haustür. In: Die Zeit vom 6. April 1990: „Selten hat ein Dichter ein schöneres Portrait der Frau gezeichnet, die er liebte.“ <http://www.zeit.de/1990/15/das-leben-vor-der-haustuer>, Abruf am 3. September 2014.

gelernt zu haben, berichtet er in einem späteren Gespräch, sie habe ihn zu der Vorlesung mitgenommen. Es ist das Bild einer starken, selbstbewussten, gescheiterten und wunderschönen Frau, das Canetti im zweiten Band seiner Lebensgeschichte zeichnet. Sie, die den Kampf gegen ihren Stiefvater gewonnen hat,⁹⁶ bringt dem jüngeren Canetti nicht nur Verständnis entgegen, sondern sie glaubt auch an ihn, hört ihn an und steht ihm in der Auseinandersetzung mit seiner Mutter bei.

Veza erfüllte jeden Menschen mit Glauben an sich. Nun gelang es ihr, wenn auch nur halb, mich mit Erwartung für jemand zu füllen, an den ich meinen Glauben verloren hatte.⁹⁷

Dieser Glaube an die Menschen, gepaart mit ihrer Selbstständigkeit im Denken und Leben, aber auch ihr Eigensinn müssen den jüngeren Canetti, der bis zu diesem Zeitpunkt unter dem starken Einfluss der Mutter lebte und litt, beeindruckt haben. Er ist auf der Suche nach einem Vorbild und findet es in der Person Karl Kraus. Zwar besucht auch sie jede seiner Vorlesungen, doch hält sie Distanz, lässt sich das eigene Denken nicht verbieten. Während er an keinem Wort des Meisters zweifelt, ihn sogar als seine „Bibel“ bezeichnet, ist Veza weit davon entfernt, dem Rhetoriker blind zu folgen. Ihr eigenständiges Denken und Canettis Empörung darüber beschreibt er wie folgt:

Man sei doch nicht mit allem einverstanden, was dort gesagt werde. Sie habe die höchste Verehrung für Karl Kraus, aber sie lasse sich von ihm nicht vorschreiben, was man lesen dürfe und was nicht. Sie zeigte mir Heines „Französische Zustände“. [...] Ich weigerte mich den Band in die Hand zu nehmen. Ich sah sie vor mir, in der ersten Reihe bei Karl Kraus, blitzend und voller Erwartung, dabei hatte sie vielleicht noch knapp vorher im Heine, den ‚Französischen Zuständen‘ gelesen. Wie wagte sie es, ihm so unter die Augen zu treten? Jeder seiner Sätze war eine Forderung, wenn man ihr nicht nachkam, hatte man dort nichts zu suchen.⁹⁸

Veza kritisiert, sie wägt ab, während Canetti folgt. Sie erlaubt sich ein eigenes Urteil, lässt sich von niemandem einen Kanon vorschreiben. Wie konträr dieses Verhalten zur Einstellung Canettis ist, belegen nicht zuletzt ihre Selbstständigkeit und ihr Selbstbewusstsein im Umgang mit Literatur. Canettis Schwäche ist ihre Stärke.

⁹⁶ Vgl. S. 177 f.

⁹⁷ Ebd. S. 179.

⁹⁸ Ebd. S. 180 f.

Während er selbst beschreibt, Kraus sei seine Kraft gewesen, findet die ältere Freundin ihre Kraft offensichtlich in sich selbst. Hier widerspricht Canetti sich insofern, als er an anderer Stelle beschreibt, Vezas Kampf sei so viel stärker gewesen als seiner. Dass dies so (wahr) dargestellt wird, ist vielleicht seine größte Liebeserklärung an sie. Sicher ist, dass sich aus ihrer Unabhängigkeit seine Faszination für sie noch steigerte. Ihr Leben lang wird die Literatur das Band bleiben, das sie – auch als viele andere Dinge wegbrechen – miteinander verbindet. Wie sehr er, der Jüngere und auf diesem Gebiet Unerfahrenere, sich über ihr Wissen geärgert haben muss, lässt das folgende Zitat erahnen:

Wenn sie Streit mit mir suchte, weil sie sich über mein Mißtrauen oder die Maßlosigkeit meiner Eifersucht geärgert hatte, stieß sie mich mit Tolstoi vor den Kopf. Anna Karenina war ihr die liebste aller Frauenfiguren, und sobald es um sie ging, konnte sie so heftig werden, daß sie sich zur Kriegserklärung gegen Gogol verstieg, meinen großen Russen.⁹⁹

Gleichzeitig kreiert Canetti hier ein sehr einseitiges Bild seiner Frau: Sie wird zu einer Unantastbaren. Ihre Schwäche wird verschwiegen, ihre Stärke dafür umso deutlicher betont. Wenn Kerstin Kratochwill darauf verweist, dass Canetti *„sich den Menschen so aufgreift, wie dieser sich aus seiner Erinnerung heraus präsentiert“*,¹⁰⁰ so kann dieser These nur zugestimmt werden. Canetti zeichnet ein Bild seiner Frau aus dem Gedächtnis, beeinflusst von gemeinsam verbrachten Jahrzehnten. Es ist das Veza-Bild, das Canetti bereit war, mit seinen Lesern zu teilen. Die Darstellung der starken, sich kümmernden Frau an seiner Seite wurde im Canetti-Diskurs häufig als Einladung verstanden, Veza Canetti als Nachfolgerin der dominanten Mutter zu sehen. So verweist Kazmirowski auf ihre Rolle als *„personifizierte Gegenlehre“* und *„rekonstruktive Gegenkraft“*¹⁰¹ zu Mathilde Canetti. Er bezeichnet sie als Mentorin bzw. Lehrerin und spricht ihr damit gleichzeitig die Rolle der Freundin und Geliebten

⁹⁹ Elias Canetti: FiO. S. 243.

¹⁰⁰ Kerstin Kratochwill: Elias Canetti, Experte der Lüge: „Erinnerung“, „Verwandlung“ und „Kitsch“ als komplementäre Prinzipien der Lüge in den autobiographischen Schriften und dem Nachlass. Würzburg: Ergon 2005. S. 118.

¹⁰¹ Vgl. Bertram Kazmirowski: In der Provinz des Lehrers. Rollenbilder und Selbstentwürfe in Leben und Werk von Elias Canetti. Europäische Hochschulschriften. Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur. Frankfurt am Main: Peter Lang 2004.

ab.¹⁰² Die von Kazmirowski daraus gefolgerten Rückschlüsse jedoch halten einer genaueren Prüfung nicht stand. Zwar muss an dieser Stelle berücksichtigt werden, dass die angeführte Arbeit im Jahr 2004 und somit vor der im Jahr 2005 veröffentlichten Biografie Sven Hanuscheks und ebenso vor der Publikation der Briefe erschien. Dies spricht Kazmirowski jedoch nicht von dem Vorwurf der anscheinend willkürlich vorgenommenen Reduktion frei. Mit dem Pakt, den Veza Anfang der dreißiger Jahre in Canettis Notizbuch niederschrieb, veränderte sich die Beziehung zwischen den Partnern. Den Grund dafür, dass Veza jegliche sexuelle Beziehung zu Canetti bereits vor der Hochzeit im Jahr 1934 abbrach, sieht sein Biograf Sven Hanuschek in einer Fehlgeburt Vezas.¹⁰³ Conradi verweist sogar darauf, dass Canetti seine Partnerin zu mehreren Abtreibungen genötigt habe.¹⁰⁴ Dies schließt ein reines Schüler-Lehrer-Verhältnis zwischen Veza und Elias Canetti eindeutig aus. Auch die Briefe Vezas an Canettis Bruder Georg weisen auf ein sexuelles Verhältnis hin, das jedoch von ihrer Seite mittels des „Pakts“ beendet wird. Ein weiterer Beleg für die jahrelange Bildung und das Weitertragen von Mythen. Lediglich angedeutet finden sich in *Die Fackel im Ohr* Verweise auf Veza Canettis „andere Seite“: die Empfindlichkeit und das Feingefühl, das viele ihrer Freunde betonten.

Ihr Stolz war sehr groß und es war leicht, sie zu verletzen. Aber sie billigte jedem dieselbe Verletzlichkeit zu und war in ihrer Vorstellung von empfindlichen Menschen umgeben, die ihres Schutzes bedurften und die sie niemals vergaß.¹⁰⁵

Dass Elias Canetti vor allem zu Beginn ihres Kennenlernens ihren Stolz falsch einschätzte, belegt exemplarisch die vom Erzähler verschriftlichte Eifersucht seiner Freundin auf Ibbby Gordon, die laut Canetti dazu führte, dass die damals 31-jährige Veza kurzerhand ihre Liebesbriefe aus der Wohnung Canettis stahl und in einem Baum versteckte.¹⁰⁶ Meidl interpretiert dieses Verhalten als Schwäche einer naiven Frau und urteilt, diese Episode habe die intellektuelle Überlegenheit Veza Taubner-

¹⁰² Vgl. ebd.

¹⁰³ Vgl. Sven Hanuschek: Elias Canetti. S. 267.

¹⁰⁴ Vgl. Peter Conradi: Iris Murdoch. A life. New York: Harpercollins 2001. S. 366.

¹⁰⁵ Zitiert nach Sven Hanuschek: Elias Canetti. S. 184.

¹⁰⁶ Vgl. Elias Canetti: FiO. S. 290 f.

Calderons gebrochen.¹⁰⁷ Eine These, der ich deutlich widerspreche, da es einerseits zahlreiche spätere Beispiele für die Überlegenheit Vezas gibt, und andererseits Meidl hier die natürliche Reaktion einer verliebten Frau auf eine höhere Ebene zu stellen versucht. Dies ist nur eine von zahlreichen Überinterpretationen in der Rezeption Canetti/Canetti.

Es ist die Sicht Canettis, der der Leser folgt, wenn er beschreibt, wie sehr ihm die Eifersucht seiner Freundin, die er bis dato offensichtlich noch nie erlebt hatte, gefällt.¹⁰⁸ Statt Meidls Meinung einer Zurschaustellung der Schwäche Vezas zu teilen, muss hier jedoch betont werden, dass es Canetti ist, der auf den möglichen Verlust ihrer Briefe panisch reagiert und sie dazu drängt, ihm das Versteck zu zeigen. Dem bereits erwähnten Prinzip der „offenen Strategie“ folgend, verschweigt Canetti die eigene Sicht, wenn er berichtet:

Sie war über die ganze Prozedur sehr bewegt, ihre Eifersucht war verflogen, sie glaubte mir, wie sehr ich sie liebte.¹⁰⁹

Demnach, so meine These, ist es seine Schwäche, nämlich die Angst um den Verlust seines Eigentums, die hier deutlich wird, gerade weil sie vom Autor nicht explizit genannt wird. Primär allerdings legt diese Geschichte Zeugnis ab über die Machtspiele, die beide Partner gleichwertig beherrschten und die sich in den folgenden Jahren steigern würden.¹¹⁰

2.2.2 Literarische Darstellung in *Das Augenspiel*

Wie sehr Vezas Glaube und ihre Stärke für Elias Canetti im Laufe der Jahre zu lebensnotwendigen Ressourcen wurden, wird zu Beginn des dritten Autobiografiebandes *Das Augenspiel* deutlich. Nach Lektüre des *Woyzeck*, die ihn schrecklich aufreißt, weiß Canetti nicht weiter und stürzt in die Arme Vezas:

Die Kette war nicht vorgelegt, ich hatte den Schlüssel zu ihrer Wohnung. So war es, für den Fall, daß irgendeine Unruhe mich frühmorgens hintreiben sollte, zwischen uns besprochen, aber in den sechs Jahren, während deren

¹⁰⁷ Vgl. Eva M. Meidl: Veza Canettis Sozialkritik in der revolutionären Nachkriegszeit. S. 15.

¹⁰⁸ Vgl. Elias Canetti: FiO. S. 290.

¹⁰⁹ Ebd. S. 291 f.

¹¹⁰ Zahlreiche Beispiele hierfür halten die Briefe beider Ehepartner an Georg Canetti bereit.

unsere Liebe schon bestand, war das nie geschehen, und als es jetzt zum erstenmal unter der Einwirkung von Büchner geschah, mußte es Veza alarmieren. Sie hatte aufgeatmet, als das asketische Jahr des Romans zu Ende war und schwerlich war später je ein Leser so erleichtert wie sie, als der hagere Sinologe in Flammen aufging.¹¹¹

Er verfügt über ihren Wohnungsschlüssel und damit jederzeit über eine Fluchtmöglichkeit. Auf der Suche nach Antworten führt ihn der Weg zu Veza, die ihn nicht enttäuscht.¹¹² Gleichzeitig geht aus den Zeilen deutlich hervor, wie sehr sie bereits zu dieser Zeit in den literarischen Arbeitsprozess Canettis involviert ist. Das Ende des „asketischen Jahres“, die Fertigstellung von *Die Blendung*, seinem Roman, erleichtert die Freundin. Ein Fakt, der viel über Canettis Verhalten während des Arbeitsprozesses aussagt. Das Beenden des Romans bringt jedoch wider Erwarten keine Normalisierung des canettischen Verhaltens – im Gegenteil:

Sie erlebte aber, daß ich erst recht ihr wie allen anderen Menschen aus dem Weg ging, und obwohl ich eigentlich im Augenblick nichts Bestimmtes tat, weder für sie noch für die wenigen Freunde Zeit aufbrachte. Wenn ich sie doch sah, war ich einsilbig und verdrossen, diese Art von Schweigen hatte es nie zwischen uns gegeben.¹¹³

Canettis Bekenntnis, sie habe viel Geduld mit ihm gehabt, betont die untergeordnete Rolle, die sie zu dieser Zeit spielte: Primär widmete er sich seiner Arbeit, neben der nichts bestehen konnte. Vezas „neue Rolle“, bekennt er später in nicht veröffentlichten Aufzeichnungen seiner Lebensgeschichte, sei in dieser Zeit eine „schützende“ gewesen.¹¹⁴ Ihre Freude über den Tod der Figur Kiens schließt die Hoffnung auf einen normalen Umgang mit ihrem Freund Canetti ein. Es lässt sich nur erahnen, welche Krisen sie während der Entstehung mit ihm durchgestanden haben muss.

¹¹¹ Elias Canetti: *Das Augenspiel*. S. 14 f.

¹¹² Vgl. ebd. S. 17 f.: „Sei froh, daß du ihn nicht gekannt hast. Glaubst du, du hättest sonst selber schreiben können? [...] Man kann dann nur noch den Mund halten. Ich wollte nicht, daß du den Mund hältst. Ich glaube an dich.“

¹¹³ Ebd. S. 16 f.

¹¹⁴ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 60.5, Notizen, 21. August 1981: „[...] Sie freundet sich auf das Engste mit Anna an, um durch Kenntnis das Schlimmste von mir abzuwehren. Durch eine neue Liebe sucht sie mich von Anna abzulenken und begünstigt Friedl.“

Die Figur der starken Veza besteht zu Beginn des dritten Bandes zunächst noch weiter.

Es gab demnach zwei Dinge, die mich in Wien festhielten, zwei sehr gewichtige Dinge, die erste Leidenschaft, seit ich Veza begegnet war und – nach dem Roman und der „Hochzeit“ eine dritte dichterische Arbeit, die unter dem Eindruck der Ereignisse in Deutschland stand, nach der Bücherverbrennung brannte mir die „Komödie“ unter den Fingern.¹¹⁵

Veza hält ihn in Wien. Doch sie ist nicht der einzige Grund. Ausführlicher als das Liebesgeständnis fällt die Beschreibung der literarischen Werke aus. Ihre Befürchtungen sind also berechtigt, Canetti muss bereits zu dieser Zeit von seinen Ideen bisweilen wie besessen gewesen sein.¹¹⁶ Dass er zu diesem Zeitpunkt in Dr. Sonne ein neues, verehrbares Vorbild fand, den Veza nicht ausstehen konnte, erklärt Canetti wie folgt:

Man begann damit, daß man ihn unermesslich weit über sich stellte und verstörte schon dadurch eine Frau, deren Liebe zu einem selbst ein Element von Verehrung enthielt und die darin wie in einer Atmosphäre lebte. Wie hätte sie es hinnehmen können, von einer anderen Verehrung zu hören, die die eigentliche und einzig richtige sei, wie hätte sie sich diese Desorientierung ihres Glaubenshaushaltes gefallen lassen sollen? So stand es um Veza und sie weigerte sich standhaft, Sonne anzuerkennen.¹¹⁷

Wieder einmal ist es für Canetti die Eifersucht, die Veza übermannt. Deutlich beschreibt er, wie sie in Verehrung und Liebe zu ihm lebt, und suggeriert, dass sie eifersüchtig auf seine Verehrung zu Sonne gewesen sei. Erneut ist der Leser auf die autobiografische Wahrheit angewiesen. Dargestellt wird nur das, was der „Regisseur Canetti“ zulässt. Die autobiografische Wahrheit ist hier jedoch, wie Kratochwill betont, immer als künstlerische Interpretation der individuellen Erinnerung zu verstehen.¹¹⁸ Im unmittelbaren Vergleich zum Rezipienten ist für Canetti ein Einhalten der Distanz zum Erzählten unmöglich. Es ist die Gattung der Autobiografie, die dieses Zurücktreten verwehrt. So ist jede Erinnerung eine persönliche, jede Erzählung betrifft primär die Person des Autobiografen selbst. Die

¹¹⁵ Ebd. S. 68.

¹¹⁶ Vgl. Sven Hanuschek: Elias Canetti. S. 188: „Kein Tag ohne drei Seiten.“

¹¹⁷ Elias Canetti: Das Augenspiel. S. 152 f.

¹¹⁸ Vgl. Kerstin Kratochwill: Elias Canetti – Experte der Lüge. S. 42.

Darstellung ist ergo seine Art der Darstellung. Es ist ein erstaunlich blasses Bild, das Canetti in diesem Band von der Frau an seiner Seite zeichnet, was umso verwunderlicher ist, da auch die Hochzeit nur in einem Nebensatz erwähnt wird. Den Mittelpunkt der Erzählungen bilden schillernd beschriebene Personen wie Anna Mahler und Dr. Abraham Sonne.¹¹⁹ Veza Canetti erscheint zudem häufig negativ besetzt. Während ihr Mann in *Die Fackel im Ohr* ihre Schönheit selbst betont, sind es in *Das Augenspiel* häufig Bemerkungen anderer, die Vezas Aussehen beschreiben, deren Haupteigenschaft ihre Eifersucht bleibt und die, wie Canetti in seinen Aufzeichnungen beschreibt, die eigentliche Verliererin des Buches ist.¹²⁰ Es hat den Anschein, als verliere der Autor seine Frau aus den Augen, so wenig gibt er über sie und das gemeinsame Zusammenleben preis. So entsteht das nebulöse Bild einer kaum greifbaren Person, die – mit Ausnahme von gemeinsamen Umzügen – nicht weiter Erwähnung findet. Ein Bild, das der Rolle Veza Canettis in diesen doch sehr brisanten und bedeutsamen Jahren in keinem Fall gerecht wird.

Dass seine Frau durchaus an Canettis sozialen Kontakten interessiert war und nicht eifersüchtig über ihn herrschte, erklärt er selbst zu Beginn seiner Affäre mit Friedl Benedikt. Über Canettis Kopf hinweg lädt seine Frau die junge ambitionierte Benedikt, die Canetti anhimmelt und von ihm schreiben lernen möchte, zum Tee ein. Es ist der Beginn einer langjährigen Beziehung, in der Canetti schnell entflammt und die ohne die „Erstfrau“ nie begonnen hätte. Auf charmante Art trickst Veza Canetti ihren Mann aus, so dass es doch zu einer Begegnung zwischen Canetti und Benedikt kommt. Ein weiteres Beispiel für ihre soziale Art, das jedoch auch wunderbar ihre Fähigkeit im geschickten, häufig hinterlistigen Umgang mit Canetti

¹¹⁹ Canetti war dieses Problem durchaus bewusst, er haderte mit der Darstellung Vezas: „Du musst etwas von Veza preisgeben, sonst lebt sie nicht. Du willst nichts von ihr preisgeben. Du willst auch nichts hinzufügen. Wie soll sie etwas werden?“ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 60.10, Aufzeichnungen und Notizen 23. September bis 9. Dezember 1983. Hier: 6. November 1983.

¹²⁰ Obwohl er einen „Niedergang“ wie den seiner Mutter verhindern will, bekennt Canetti in den Aufzeichnungen seines Nachlasses: „Veza kommt wohl am Anfang vor, im Zusammenhang mit Büchner und später natürlich auch, sobald es um die Ereignisse des Februar 1934 geht. Aber sonst tritt sie sehr gegen Anna zurück. Sobald sie sich mit ihr anfreundet und zu ihrer Hofdame und Vertrauten wird, verliert Veza.“ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 60.5. Ausgewählte unpublizierte Texte aus *Das Augenspiel*. Allgemeines: Bedenken. Veza. Das System. 6. September 1982, S. 8 f. Mit freundlicher Genehmigung von Johanna Canetti für die Verfasserin.

unterstreicht. So kann der folgende Satz nicht nur als Liebeserklärung, sondern durchaus auch als Zugeständnis gewertet werden:

Wenn Vezas richtiger Instinkt und ihre Wärme zusammenwirkten, war sie unwiderstehlich.¹²¹

Die aufgezeichnete Lebensgeschichte ihres Mannes endet vor der Zeit, die Canetti später als ihre „heroische“ beschreiben wird.¹²²

2.2.3 Literarische Darstellung in *Party im Blitz*

Ein drittes Bild der Veza Canetti begegnet dem Leser des Bandes *Party im Blitz (Die englischen Jahre)*. Posthum im Jahr 2003 erschienen, verlangt die Rezeption eine besondere Sorgfalt. So verweist Jeremy Adler im Nachwort ausdrücklich auf Canettis Wunsch, die englischen Jahre aufzugliedern, der jedoch nicht berücksichtigt wurde.

Canetti wollte offenbar die verschiedenen Phasen seines Aufenthalts streng gliedern: „Es ist zwischen den ersten Jahren bis in den Krieg hinein zu unterscheiden, der Zeit danach in Amersham und dann noch der spätere längste Zeitraum in Hampstead. Diese Perioden sind wirklich auseinander zu halten.“ Zu dieser Periodisierung kam es nicht mehr.¹²³

Während in den Briefen Veza und Elias Canettis an den Bruder Georg in Paris aus dieser Zeit selten die Not und Armut, in der das Paar lebt, ausgespart werden, finden sich in Canettis Erinnerungen selten Andeutungen dazu.¹²⁴ Ebenso wie im dritten Band der Autobiografie ist Veza Canetti keine Hauptfigur, sondern erscheint lediglich am Rand. Während manchen Personen eigene Kapitel gewidmet werden, muss der Leser den Namen Veza schon aufmerksam suchen, um ihn nicht zu überlesen. Auffällig sind die Gemeinsamkeiten mit dem Veza-Bild in *Die Fackel im*

¹²¹ Elias Canetti: *Das Augenspiel*. S. 264.

¹²² „Ihre eigentliche Größe hat Veza bewiesen, als Österreich besetzt wurde und wir Wien verlassen mussten. Das halbe Jahr von März bis November 1938 war ihre heroische Zeit. Dieses Wort ist hier berechtigt. Ihr Mut hat mir das Leben gerettet, denn ich war gar nicht mutig, ich war von den schwärzesten Gedanken erfüllt und wie sich bald danach gezeigt hat, waren sie nicht schwarz genug.“ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 60.5. Ausgewählte unpublizierte Texte aus *Das Augenspiel*. Allgemeines: Bedenken. Veza. *Das System*. 6. September 1982. S. 8/9.

¹²³ Jeremy Adler: Nachwort. In: Elias Canetti: PiB. S. 213.

¹²⁴ Vgl. Veza und Elias Canetti: BaG. S. 127 f.

Ohr. So betont Canetti erneut immer wieder die Schönheit seiner Frau, ohne sie freilich so zu betiteln:

Vezas Schönheit hatte noch jedem Maler Eindruck gemacht, sie war schön, auch in der höchst bedrückten Lage, in der wir damals lebten.¹²⁵

Wieder unterstreicht er ihre Wirkung auf andere, wieder ist seine Darstellung die der starken, mutigen Frau, zu der im Rückblick auf die Kriegsjahre in Hampstead nun auch noch das Adjektiv „furchtlos“ hinzukommt, wenn Canetti das Verhalten Vezas gegenüber ihren Vermietern während eines Bombenangriffs beschreibt:

Allmählich, dank Veza, beruhigten sie sich. Veza hatte in solchen Situationen nie Angst. Sie hatte einfach keine Zeit dazu, denn es waren immer andere da, die sie vor der Angst schützen mußte. [...] Vezas Gegenwart empfanden sie als Schutz, der sich durch mein schweigendes Dazutreten noch verstärkte.¹²⁶

Erstmals erwähnt Canetti hier sogar die schriftstellerische Tätigkeit Vezas. Auch dies geschieht jedoch nicht auf direkte Art, sondern in einem Gespräch mit Lady Mary Maxwell.

Sie empfing Veza, als wäre sie ihresgleichen, nahm ein ungeheucheltes Interesse an allem, was sie sagte, GLAUBTE ihr, was damals wenige taten; daß sie eine Dichterin sei und unterhielt sich mit ihr über Dante und Petrarca, die sie als junges Mädchen in Florenz gelesen hatte.¹²⁷

Es ist die unmissverständliche Betonung des Wortes „glaubte“, die stutzig macht. Da es keine vergleichbare Textpassage gibt, unterstellt der angefügte Nebensatz, dass Veza Canetti selbst ihre schriftstellerische Tätigkeit nicht verschwieg, sondern in Gesellschaft durchaus davon sprach. Obwohl Canetti nach Vezas Tod erklärte, dass „jeder um Veza wusste“, gestand er zudem ein, dass seine Frau nur wenige Freunde hatte. Wie Canetti diesen seelischen, schönen Sinn also auch definierte, die Abhängigkeit des Paares erreichte nach Einführung des Pakts im Laufe der Jahre in England ein neues Stadium. Die gegenseitige Bedingtheit brachte auch neue Machtdemonstrationen zum Vorschein. Trotz der guten Englischkenntnisse, die beide vorweisen konnten, waren die Exilerfahrungen Extremsituationen, die häufig

¹²⁵ Elias Canetti: *PIB*. S. 169.

¹²⁶ *Ebd.* S. 59.

¹²⁷ *Ebd.* S. 81.

für enorme Spannungen sorgten. Während Canetti in seinen Erinnerungen jedoch Wege findet, diese Situationen zu überstehen, betont er zudem, ohne näher darauf einzugehen, dass es Veza „nicht gegeben war, sich zu verstellen“.¹²⁸

2.2.4 Ergebnisse

Du schreibst das Leben, aber wenn du lebst, verschreibst du dich.¹²⁹

Veza Canetti begegnet uns in der literarischen Darstellung Canettis als ambivalente Person. Ist sie in *Die Fackel im Ohr* von dem Moment der ersten Begegnung an die Schöne, die Geheimnisvolle, die Rabenfrau, die Belesene, die Gastgeberin, die Kämpferin, also eine starke, durchsetzungsfähige Frau mit eigener Meinung und daraus resultierendem Selbstbewusstsein, so ist es eine komplett andere Frau, die dem Leser in *Das Augenspiel* begegnet. Hier sind es Persönlichkeiten wie Werfel, Broch und die titelgebende betörende Anna Mahler, die im Mittelpunkt des Erzählerinteresses stehen. Veza Canetti, inzwischen mit dem Autor verheiratet, wird die Eifersüchtige, die Blasse, die Eigenwillige. Nur am Rande werden ihre Wärme und ihr Instinkt erwähnt, der – im Kontext betrachtet – sie eher als Taktikerin erscheinen lässt. Hauptsächlich jedoch, so das Fazit am Ende des dritten Autobiografiebandes, ist Veza Canetti in dieser Zeit die Schweigsame – ein Fakt, der Anna Mahler zu ihrem Urteil bewegte, *Das Augenspiel* habe keinen Charakter, nicht zuletzt deshalb, weil Veza Canetti darin „unkenntlich“ sei.¹³⁰ Canetti selbst zeigte sich zu Beginn seiner Arbeit zwar skeptisch, weshalb er dennoch ein so unfertiges Bild seiner Frau veröffentlichte, bleibt jedoch fraglich.¹³¹ Die von ihm beabsichtigte Verherrlichung, die eine bewusste Inszenierung Vezas belegt, gelingt ihm in diesem Band nicht.

¹²⁸ Elias Canetti: PiB. S. 58.

¹²⁹ Veza und Elias Canetti: BaG. S. 330.

¹³⁰ Vgl. Anna Mahler in einem Brief an Hertha Blaukopf, April 1981. Zitiert nach: Anna Mahler. Ich bin in mir selbst zu Hause. Hrsg. von Barbara Weidle und Ursula Seeber. Bonn: Weidle 2004. S. 145.

¹³¹ Vgl. ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 59.5, Wien 1925 Veza. Geschrieben: 21. Februar 1979: „Wenn ich sie fassen könnte, wenn ich sie fassen könnte, hätte ich ein Recht auf das Buch, an dem ich schreibe. Die wahre Einheit dieses Buches muss sie sein und ich spüre, dass sie es erst nur in mir ist und nicht in dem Buch, soweit es besteht.“

Veza Canetti, die in dieser Zeit eine sehr starke und stützende Rolle im Leben ihres Mannes einnahm, ist in *Das Augenspiel* lediglich eine Nebendarstellerin.¹³² Der posthum erschienene Band *Party im Blitz* wiederum vermischt all diese Bilder und fügt sie scheinbar nach Belieben neu zusammen. Veza Canettis Stärke und Mut werden anhand mancher beschriebener Szenen ebenso deutlich wie ihre ambivalent dargestellte Teilnahme am gesellschaftlichen Leben in England. Auch hier erscheint die Ehefrau als Statistin und wird zudem nie als solche benannt, auch hier weicht die Starke, bisweilen Bemitleidenswerte, anderen, schillernderen Persönlichkeiten wie der Geliebten Iris Murdoch. Eines jedoch ist Veza Canetti in all den literarischen Darstellungen nie: die Schriftstellerin. Lediglich einmal, im Zusammenhang mit einem Treffen bei Lady Mary Maxwell, fällt der Begriff Dichter. Canetti benutzt ihn jedoch in einem negativen Kontext, indem er betont, dass ihr diese Tätigkeit damals nur wenige glaubten. Auch hier erscheint die Beschreibung der Lebenspartnerin als nicht zureichend. So erklärt Jeremy Adler dann auch im Nachwort:

Canettis bewegtes Dasein in England wäre ohne Veza undenkbar gewesen. Was sie ihm bedeutete, wird kaum deutlich, wenn auch manche Andeutung darauf schließen läßt, daß sie ihm zu nahe, zu lebendig war, um in dieser öffentlichen Galerie Einlaß zu finden. Um das Bild abzurunden, müßte man sie sich aber kurz vergegenwärtigen, ihre witzige, feurige, von Mitleid gezeichnete Person. Was steht einem zu, an dieser Stelle zu sagen? Höchstens das, was viele in ihrem Kreis aus eigener Erfahrung über Veza und Elias Canetti wußten. Schon in Wien, zur Zeit ihrer Hochzeit, war die erste Leidenschaft vorbei, die Übereinkunft dafür fest und trotz aller Widrigkeiten absolut. Veza tolerierte Canettis Eigenheiten, kannte seine Fehler, förderte seine Anlagen, und er antwortete mit allem, was er zu bieten hatte. Man teilte dieselbe Sprache, das Spaniolische, durch das sich das Ehepaar eine Bindung schuf, die keinem dritten den geringsten Einblick gewährte. Selbst in Gegenwart von Freunden diente das Ladino als Geheimsprache. Auf ihre Stellung als Canettis Ehefrau war Veza stolz, doch akzeptierte sie die anderen Beziehungen. Mit Marie-Louise M. leistete man sich den Spaß, sich gegenseitig zu fotografieren. Auf einer Aufnahme sitzt Veza vor dem ihr

¹³² „Ich möchte mich an etwas erinnern, womit ich Veza gerade gegen Ende dieses dritten Teils verherrlichen kann, ohne von ihrem ‚System‘ zu sprechen. Es gibt unendlich viel an ihr, womit man sie verherrlichen könnte. Aber es muss genau das Richtige sein, denn es soll jeden Leser der Lebensgeschichte mit ihr, mit Veza entlassen. Ich weiss nicht, ob das möglich ist, denn so ungeheuer wichtig sie mir gerade zu dieser Zeit war, mein geistiges Zentrum war Sonne. Vielleicht sollte darum der dritte Teil ihr gewidmet sein.“ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 60.5. Ausgewählte unpublizierte Texte aus *Das Augenspiel*. Allgemeines: Bedenken. Veza. Das System. 6. September 1982. S. 8 f.

ähnlichen Porträt *Die Spanierin*, [...] Iris Murdoch liebte Veza und schätzte ihren Geist, der sich selbst von Canettis Natur nicht einschüchtern ließ. Veza konnte Canetti mit ihrer spitzen Zunge, mit ihrem Witz in Bann halten und sich selbst über seine idées fixes mokieren. Er schrieb einmal, daß Masse und Macht auch ihre geistige Leistung sei, ja, ihre geistige Rolle beim Verfassen des Buches wäre so groß gewesen wie die eigene, denn es gäbe keine Silbe darin, die er nicht mit ihr durchdacht hätte. Mit dem Erscheinen des Buches war ihr Opfer entrichtet, es erfüllte sich der Sinn ihrer Rettung. Als sie starb, wurde Canetti das Leben unmöglich. Wie er im Abschnitt über Church Row bekennt, nahm er die in *Masse und Macht* dargelegten Friedhofsgefühle zurück und glich sich in der Trauer Vezas Ansichten an.¹³³

Canetti inszeniert, indem er nach Belieben erzählt, aber auch ebenso verschweigt. Diesem Risiko setzt sich jeder Autobiografieleser aus. Seit dem Beginn der europäischen Autobiografie wird diese zur Instrumentalisierung zum Zwecke der Verteidigung, Erläuterung und Legitimierung des eigenen Handelns genutzt.¹³⁴ Um diese Grenzverschiebung von Fiktion und Fakten weiß die Wissenschaft und somit der Rezipient, so dass eine deutliche Trennung niemals möglich ist. Auch Canettis Autobiografie ist eine persönlich gefärbte und damit niemals objektive Wiedergabe seiner Erinnerungen.

Da der Leser jedoch auf dieses Erinnern angewiesen ist, führen Erinnerungslücken häufig zu einer Symbiose zwischen Erinnerungen, Vermutungen und Mutmaßungen.¹³⁵ Letztere wiederum können einen Nährboden für die Lüge bilden, wie auch Kratochwill betont.¹³⁶ Für Gerald Stieg gibt es deshalb nur zwei Leserhaltungen: Man kann dem Autor in seine Erinnerungen folgen und auf sie vertrauen oder man ordnet sie in das Reich der Fiktion bzw. Fabel des Romans

¹³³ Jeremy Adler: Nachwort. In: Elias Canetti: PiB. S. 225.

¹³⁴ [Art.] Autobiographie. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. von Klaus Weimar et al. Band I A–G. Berlin: de Gruyter 1997. S. 171 f. „Sie vervollständigt ein Autorenleben, gestaltet die Vielfalt der eigenen Arbeiten als eine historisch gewachsene Einheit und präsentiert diese Einheit als repräsentativ für menschliches Handeln und Erleben.“

¹³⁵ Vgl. Madeleine Salzmann: Die Kommunikationsstruktur der Autobiographie. Frankfurt am Main: Peter Lang 1988 (= Zürcher Germanistische Studien, Bd. 11). S. 160: „Wo der Autobiograph Erinnerungslücken feststellt, mutmaßt oder vermutet er manchmal, um das Erinnerungsbild zu ergänzen. Mutmaßungen bzw. Vermutungen sind also das Komplement zur Erinnerung.“

¹³⁶ Vgl. Kerstin Kratochwill: Elias Canetti – Experte der Lüge. S. 43: „Leben und Lügen sind in der Autobiographie also nicht absolut deckungsgleich, es bleibt immer ein Spielraum für die Subjektivität, die Fiktion und auch für die Lüge.“

ein.¹³⁷ Es ist die Lesart des Autobiografen, auf die der Rezipient sich einlässt. Allerdings kann dies nicht bedeuten, dass der Autor die alleinige Rezeptionsverantwortung trägt. Vielmehr muss sich der Autobiografieleser selbst über die Besonderheiten dieser Gattung im Klaren sein.

Zur Beziehung Autobiograph-Leser gehört, dass beide die Spielregeln kennen, die der „pacte autobiographique“ mit sich bringt. Weil Unaufrichtigkeit einklagbar ist, rechtfertigt sich der Erzähler immer dann, wenn er glaubt, seine Äusserung könnte beim Leser den Eindruck mangelnder Aufrichtigkeit und Wahrhaftigkeit bewirken. Durch das Eingeständnis von Schwäche bei der Darstellung (Bescheidenheitstopos) wirkt der Erzähler glaubwürdiger, und er gewinnt eher die Sympathie des Lesers.¹³⁸

Die von mir zu Beginn als Verwandlung der Wahrheit dargestellte Schwäche Canettis lässt sich demnach als Strategie des Bescheidenheitstopos einordnen. Erschwerend kommen intertextuelle und emotionale Übertragungen hinzu, sowohl von Seiten des Lesers als auch von Seiten des Autors, die sich nicht detailliert belegen lassen und dennoch die Erstellung und Rezeption eines Textes beeinflussen. Im Fall des Lesers kann es unter anderem von Bedeutung sein, ob er bereits mit Canettis Werk vertraut ist und demnach die erzählte Zeit mit den entstandenen Werken in Verbindung bringt oder ob er diesbezüglich über kein vorgeprägtes Wissen verfügt. Der Autor Canetti stellt zudem einen weiteren Sonderfall dar: Indem er, als selbsterklärter Todfeind, die Figur Veza Canetti Jahrzehnte nach ihrem Tod beschreibt, ist die Gefahr einer emotionalen Verklärung zu berücksichtigen. Kratochwill fasst dieses Problem wie folgt zusammen:

Der Rückblick auf Menschen, die bereits tot sind, wird daher aus einer grundsätzlichen Einstellung zum Tod problematisch, da er im Nachdenken über die Toten und im Niederschreiben von Erinnerungen seinen Status als Überlebender zugleich mit aufzeichnet.¹³⁹

Für diese emotionale Verklärung post mortem spricht unter anderem der Briefwechsel mit H. G. Adler, in dem Canetti dem Freund Verleumdung der toten Veza vorwirft: Er bezichtigt Adler, ihr *eine Wunde* geschlagen zu haben. Gemeint ist

¹³⁷ Vgl. Gerald Stieg: Betrachtungen zu Elias Canettis Autobiographie. In: Interpretationen zu Elias Canetti. Hrsg. von Manfred Durzak. Stuttgart: Klett 1988. S. 158.

¹³⁸ Madeleine Salzmann: Die Kommunikationsstruktur der Autobiographie. S. 153.

¹³⁹ Kerstin Kratochwill: Elias Canetti – Experte der Lüge. S. 120.

ein Zitat Adlers in der 1973 erschienenen Dissertation *Elias Canetti – Stationen zu Leben und Werk* von Alfons M. Bischoff. In einer Fußnote zur Emigrations- und Nachkriegszeit heißt es darin:

Frau Venezia Canetti-de Calderon verschied am 1. Mai 1963 nach langjähriger Krankheit. [...] Frau Canetti, eine tiefgläubige Sephardin, hat sich mit dem Unglück der Juden in der Welt identifiziert, und darin sieht Adler „den tieferen Grund ihres psychischen und physischen Zerfalls“.¹⁴⁰

Bischoff zitiert angeblich aus einem Brief Adlers vom 1. Dezember 1968, dessen Existenz Adler allerdings im Briefwechsel mit Canetti abstreitet. Dieser jedoch findet deutliche Worte, die sowohl die Enttäuschung vom Freund als auch den Zorn darüber, plötzlich einem „schwachen“ und noch dazu öffentlichen Bild seiner Frau gegenüberzustehen, deutlich machen:

Es stehen Dinge, Günther, in diesen Briefen, die nur Du wissen kannst. Ich hab Herrn Bischoff nie in London empfangen und hatte mit ihm über Dinge so intensiver Natur, die ihn gar nichts angehen, nie Gespräche. Ganz unverständlich ist mir, dass Du von diesen Briefen nichts weißt. Mein Entsetzen über den angeblichen „psychischen Zerfall“ Vezas wirst Du doch begreifen. Es klingt wie eine Geisteskrankheit. Davon kann keine Rede sein. [...] Was dich getrieben hat, das andere zu sagen, weiß ich nicht. Vielleicht glaubst Du es wirklich. Aber wenn es Dir einmal entfahren war, hättest Du klarmachen müssen, dass es eine persönliche Auffassung von Dir war, die auf keinen Fall für die Öffentlichkeit bestimmt sein konnte. Da ich noch am Leben bin, ist es wohl angemessen, dass ich mich über den Zustand meiner Frau äussere, und niemand sonst.¹⁴¹

Ohne an dieser Stelle eine detaillierte Analyse dieses Briefwechsels und seiner Folgen vorlegen zu können – Veza Canetti hatte in der Tat einige schwermütige Phasen, starb jedoch an einer Lungenembolie und Canetti war für seinen bisweilen übertriebenen Zorn durchaus bekannt –, ist es ganz deutlich eine emotionale Gebundenheit, die in diesem Brief zum Ausdruck kommt und der sich jeder Autobiografieleser bewusst sein muss.

Eigners Begriff des „Regisseurs“ kann demnach nur zugestimmt werden. Besonders in Bezug auf manche biografische Widersprüchlichkeiten kann Canetti sein dramaturgisches Geschick bzw. seine Inszenierungsfreude nicht leugnen. Dass er

¹⁴⁰ Alfons M. Bischoff: *Elias Canetti. Stationen zum Werk*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1973. S. 137.

¹⁴¹ Brief Elias Canettis an H. G. Adler vom 4. April 1975 (DLA, Nachlass H. G. Adler).

selbst die Darstellung seiner Frau zwar anzweifelte, sich aber dennoch bewusst dafür entschied, belegen seine Nachlassaufzeichnungen, die eine gewisse emotionale Überforderung des Autors nahelegen.¹⁴² Canettis wahre Beweggründe, die ihn zu dieser Darstellung seiner Frau veranlassten, bleiben unbekannt. Dennoch muss betont werden, dass der Regisseur Canetti nur für den „Film“ seines eigenen Lebens, für seine Autobiografie, verantwortlich ist. Zwar mag er das Veza-Bild inszenieren, übertrieben verehren und wieder abschwächen – der Regisseur ihres Lebens jedoch war stets sie selbst. Ein Fakt, den sich der Rezipient beim Lesen immer wieder vor Augen führen muss.

Im Sinne der Stieg-These habe ich mich in den vorangehenden Ausführungen für die Möglichkeit der Rezeption entschieden, die Canettis Autobiografie Glauben schenkt. Unter Berücksichtigung der Hanuschek-Biografie hat sich diese Herangehensweise als fruchtbar und effektiv für die Annäherung an die Personen Elias und Veza Canetti erwiesen.¹⁴³ Somit ist es, wie auch Magris betont, innerhalb der Gattung „Autobiografie“ – vor allem aber bei Canetti – die Pflicht des Lesers, abzuwägen und mitzudenken:

Wie jedes echte Buch muß auch Canettis Autobiografie mit Begeisterung und Verdacht gelesen werden, in dem, was sie sagt, und in dem, was sie verschweigt.¹⁴⁴

Verschwiegen wird innerhalb der literarischen Darstellung die Publikationsgeschichte Vezas, der sich das folgende Kapitel widmet.

2.3 Die Publikationsgeschichte von Veza Magd

Im Vorwort zu *Die gelbe Straße* beschreibt Elias Canetti den Beginn von Veza Canettis schriftstellerischer Tätigkeit wie folgt:

¹⁴² Vgl. ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 59.5: Die Fackel im Ohr, Wien 1927–1930. Geschrieben: 10. Dezember 1978 bis 20. Januar 1979. S. 9: „Vielleicht habe ich sie zu früh den Raben genannt. Nimmt ihr das nicht allen Liebreiz? Denn ihr Lächeln war das auf Leonardos Heiliger Anna Selbdritt, es ist das Lächeln seiner Bilder, wann immer es Lächeln bei ihm gibt.“

¹⁴³ Vgl. Brief Elias Canettis an H. G. Adler vom 4. April 1975, gesperrt bis Mai 2012 (DLA, Nachlass H. G. Adler).

¹⁴⁴ Claudio Magris: Der Schriftsteller, der sich versteckt. Elias Canetti als unerreichbarer Autor und als konzilianter Interpret der Blendung. In: Elias Canettis Anthropologie und Poetik. Hrsg. von Stefan Kaszynski. München/Poznan: Carl Hanser und Universitätsverlag Poznan 1984. S. 29.

Um sich nicht aufzugeben, begann sie selber zu schreiben, und um die Geste des grossen Vorhabens, die ich brauchte, nicht zu gefährden, behandelte sie ihr Eigenes als wäre es nichts.¹⁴⁵

Ein Blick auf die Veröffentlichungen Veza Magds genügt, um diese Behauptung Canettis zu widerlegen: Während er 1931/1932 *Die Blendung* schrieb und 1932 *Die Hochzeit* beendete, konnte auch Veza Magd 1932 bereits Veröffentlichungen vorweisen.¹⁴⁶ In einer biografischen Notiz, die die Schriftstellerin für die Anthologie *30 neue Erzähler des neuen Deutschland* verfasste, in der sie 1932 die Erzählung *Geduld bringt Rosen* veröffentlichte, berichtet sie sowohl von einem Kaspar-Hauser-Roman als auch von ihrem Roman *Die Genießer*, die zu diesem Zeitpunkt bereits vollständig vorgelegen haben müssten.¹⁴⁷ Da beide Werke heute als verschollen gelten, muss davon ausgegangen werden, dass Veza und Elias Canetti etwa zur gleichen Zeit mit ihren ersten schriftstellerischen Arbeiten begannen.¹⁴⁸ Auf zeitlich parallel entstandene Werke beider Autoren wird in den anschließenden Kapiteln explizit und detailliert eingegangen.¹⁴⁹ Im Folgenden geht es darum, einen Überblick über die Veröffentlichungen Veza Canettis zu erlangen. Ihre erste Erzählung *Der Sieger* wurde am 29. Juni 1932 in der *Arbeiterzeitung* unter dem Pseudonym Veza Magd veröffentlicht.¹⁵⁰

Es folgten in diesem und im nächsten Jahr sieben weitere sowie die Novelle *Der Kanal*, letztere in Fortsetzung vom 15. bis 18. November 1933. Drei dieser Arbeiten wurden nach dem 25. März 1933 veröffentlicht, als die Zeitung bereits unter Vorzensur stand.¹⁵¹

¹⁴⁵ Veza Canetti: *Die gelbe Straße*. S. 7.

¹⁴⁶ Veza Magds erste Erzählung „Der Sieger“ wurde im Juni 1932 in der *Arbeiterzeitung* veröffentlicht. Vgl. Angelika Schedel: Nachwort. In: Veza Canetti: *Der Fund*. Erzählungen und Stücke. München: Hanser 2001. S. 311 f.

¹⁴⁷ Vgl. *30 neue Erzähler des neuen Deutschland*. Junge deutsche Prosa (1932). Hrsg. von Wieland Herzfelde. Frankfurt am Main: Röderberg 1983. S. 486: „[...] Mein erstes Buch war ein Kaspar-Hauser-Roman, und ich schickte ihn begeistert einem großen Schriftsteller. Der war so klug mich so lange auf die Antwort warten zu lassen, bis ich sie mir selbst gab. Seither veröffentlichte ich die Erzählungen und den Roman ‚Die Genießer‘ in der deutschen und österreichischen Arbeiterpresse.“

¹⁴⁸ Hanuscheks Zweifel an der Existenz der Werke (Vgl. Sven Hanuschek: *Elias Canetti*. S. 264) sind insofern untragbar, als Elias Canetti gegenüber Helmut Göbel den Hauser-Roman als eine „*Art Mittelstellung zwischen Jacob Wassermanns Hauser Roman und Georg Trakls Kaspar Hauser Gedicht*“ beschrieb (Vgl. Helmut Göbel: *Zur Wiederentdeckung Veza Canettis als Schriftstellerin*. S. 5).

¹⁴⁹ Siehe 3. und 4. Kapitel.

¹⁵⁰ Vgl. Angelika Schedel: Nachwort. In: Veza Canetti: *Der Fund*. S. 311 f.

¹⁵¹ Angelika Schedel: *Sozialismus und Psychoanalyse*. S. 149.

Hanuschek erwähnt in seiner Canetti-Biografie die Lektüreempfehlungen Vezas an Canetti bereits zu Beginn ihrer Beziehung und schlussfolgert daraus:

An Lektürejahren überlegen, empfahl Veza Canetti viele Bücher, wenn auch nicht unbedingt mit Erfolg. In den frühen Notizblöcken finden sich sparsame Randbemerkungen von ihrer Hand, etwas wie „gut“ oder „weiter?“. Sie kommentierte sein tägliches Schreiben, anscheinend ohne in dieser Zeit schon selbst zu schreiben.¹⁵²

Die erwähnten frühen Notizblöcke umfassen den Zeitraum von 1925 bis 1930. Zwar ist es möglich, dass Veza zu Beginn ihres Kennenlernens noch nicht schrieb, die biografische Notiz sowie ihre erste nachweisbare Publikation im Jahr 1932 sprechen jedoch gegen diese These. Auch können die kommentierenden Randnotizen ein Indiz für die Redigiererfahrung der jungen Schriftstellerin sein, was auf eine bereits einige Jahre anhaltende schriftstellerische Tätigkeit hinweisen würde. Hierfür spricht zudem die Geschwindigkeit, mit der sie in den folgenden Monaten publizierte und die frühere „Fingerübungen“ vermuten lässt.

An Canettis Sinclair-Übersetzungen zu dieser Zeit war sie maßgeblich beteiligt, wie Canetti Helmut Göbel gegenüber erwähnte.¹⁵³ Vor allem *Wet Parade* soll sie in „großen Teilen“ übersetzt haben. Ihr Name allerdings ist in keinem der Bücher zu finden.¹⁵⁴ Am 5. März 1933 erhält Veza Taubner-Calderons Geschichte *Ein Kind rollt Gold* den zweiten Platz im Preisausschreiben der *Arbeiterzeitung* für die beste Kurzgeschichte. Ein erster Preis wird unter den 827 Einsendungen nicht vergeben.¹⁵⁵ Für ihre Platzierung erhält die Autorin ein Preisgeld von 200 Schilling.¹⁵⁶ Im gleichen Jahr hat sie ihren „*mutmaßlich ersten öffentlichen Auftritt: Sie liest in der Bezirksaußenstelle Zirkusgasse der Volkshochschule Wien-Leopoldstadt aus ihren Werken*“.¹⁵⁷ Es wird ihre einzige öffentliche Lesung bleiben.

¹⁵² Sven Hanuschek: Elias Canetti. S. 266.

¹⁵³ Elias Canetti übersetzte 1932 die Sinclair-Bücher „Love Pilgrimage“ und „Wet Parade“.

¹⁵⁴ Vgl. Julian Preece: The rediscovered writings of Veza Canetti. S. 61: „Veza also worked on these translations, most intensively on ‘Wet Parade’, ‘large parts’ of which were translated by her, Canetti told Göbel, even though it is only his name that appears in any of the books.“

¹⁵⁵ Vgl. Angelika Schedel: Sozialismus und Psychoanalyse. S. 149.

¹⁵⁶ Vgl. Arbeiterzeitung Wien vom 5. März 1933.

¹⁵⁷ Angelika Schedel: Sozialismus und Psychoanalyse. S. 149.

Ihre erste und einzige Monografie zu Lebzeiten ist die Kurzgeschichte *Geduld bringt Rosen*, die im November 1932 in der Anthologie *30 neue Erzähler des neuen Deutschland (Junge deutsche Prosa)* im Malik-Verlag erscheint.¹⁵⁸ Die Sammlung gehörte zu den Büchern, die am 10. Mai 1933 von den Nazis verbrannt wurden. Mit der Einstellung der *Arbeiterzeitung* im Februar 1934 verlor Veza Taubner-Calderon, die Canetti am 29. Februar 1934 heiratete und die doch nie unter ihrem gemeinsamen Familiennamen veröffentlichte, ihr Publikationsorgan. Doch obgleich die *Arbeiterzeitung* ihr Hauptarbeitgeber war, kann Veza Canetti nach heutigem Standard durchaus als „freie Mitarbeiterin“ diverser Zeitungen bezeichnet werden. Nachgewiesen sind Publikationen in der Tageszeitung *Deutsche Freiheit* und der *Wiener AZ*.¹⁵⁹

Die *Deutsche Freiheit* erschien 1933 und bis Ausgabe 291 im Jahr 1934 als einzig unabhängige Tageszeitung Deutschlands in einer täglichen Auflage von 14 000 bis 30 000 Exemplaren. In der Unterhaltungsbeilage „Das bunte Blatt“ wurde am 7. September 1933 Veza Canettis Erzählung *Der Verbrecher* nachgedruckt, am 19. Januar 1933 erschien im Erstdruck *Die Große* und am 12. Juli 1934 *Der Dichter* (Erstdruck in der *AZ* vom 3. August 1933).¹⁶⁰

Die Geschichte *Drei Helden und eine Frau* erscheint 1934 unter dem Pseudonym Veronika Knecht in den *Neuen deutschen Blättern*, einer weiteren sozialistischen Zeitung. Im gleichen Jahr, während sich die politische Lage immer weiter zuspitzt, beginnt Veza mit der Arbeit an dem Drama *Der Oger*. Ihre bereits in Zeitungen veröffentlichten Erzählungen *Der Kanal* und *Ein Kind rollt Gold* verarbeitet sie 1933 in dem Roman *Die gelbe Straße*.¹⁶¹

Aus dem Stoff zweier Erzählstränge dieses Romans schrieb sie zwischen 1934 und 1938 die beiden Dramen „Der Oger“ und „Der Tiger“. Letzteres, „eine Art von Wiener Volksstück, um die Geschichte der Frau Sandoval gebaut [...]. Ein anmutiges, geistreiches und doch kräftiges Stück, das leicht zu spielen gewesen wäre“. Zu einer Veröffentlichung des Romans oder einer Aufführung der Stücke kam es nicht mehr.¹⁶²

¹⁵⁸ Vgl. *30 neue Erzähler des neuen Deutschland. Junge deutsche Prosa (1932)*. Hrsg. von Wieland Herzfelde.

¹⁵⁹ Vgl. Angelika Schedel: *Sozialismus und Psychoanalyse*. S. 150 f.

¹⁶⁰ Ebd. S. 150.

¹⁶¹ Vgl. ebd. S. 153 f.

¹⁶² Ebd.

Der Tiger zeichnet sich durch einen komödiantisch-leichten Ton aus. Während Preece die Meinung vertritt, dass sich die Autorin beim Schreiben des Stücks herabgestuft gefühlt haben muss – nachdem sie jahrelang für die *Arbeiterzeitung* veröffentlicht hatte –, ist davon auszugehen, dass sie *Der Tiger* vor allem vor dem Hintergrund von Aufführungsmöglichkeiten zu Papier brachte.¹⁶³ Aus einem Brief an Georg Canetti geht hervor, dass sie sich von dem Stück vor allem eine finanzielle Entlastung erhoffte.¹⁶⁴ Primär war Veza Pragmatikerin. All ihre Mühe wurde jedoch nicht belohnt, das Stück nie aufgeführt. Zahlreiche Fakten deuten darauf hin, dass das Paar Kontakte gegenseitig zu nutzen wusste.¹⁶⁵ Im Juli 1936 kündigen die Canettis ihre Mitarbeit an der von Bertolt Brecht, Lion Feuchtwanger und Willi Bredel herausgegebenen Zeitschrift *Das Wort* an.¹⁶⁶ Bis heute ist jedoch kein einziger Beitrag zu registrieren, was vor allem auf Seiten Veza Canettis und unter Berücksichtigung ihrer Publikationsorgane sehr verwunderlich ist. Schedel sieht allein die Absicht des gemeinsamen Auftritts als bemerkenswert an. Eine Meinung, die ich teile, bleibt dies doch das einzige gemeinsame öffentliche Bekenntnis zur schriftstellerischen Arbeit beider. Es ist ein Bekenntnis, das jedoch aufgrund der Nichtumsetzung nie als solches verstanden wurde. Im April und Mai des Jahres 1935 konnte die Schriftstellerin in der Wochenendbeilage der Zeitung *Die Stunde* die Erzählungen *Das Schweigegeld (Geschichten aus einem Luxussanatorium)* und *Geld, Geld, Geld (Das Leben eines reichen Mannes)* unter dem Pseudonym Veza Magd unterbringen.¹⁶⁷ Ihre drei mutmaßlich letzten Publikationen gelangen ihr im Jahr 1937 in *Die Stunde* und im *Wiener Tag*.¹⁶⁸

¹⁶³ Vgl. Julian Preece: The rediscovered writings of Veza Canetti. S. 109.

¹⁶⁴ Vgl. Elias und Veza Canetti: BaG. S. 37 f.

¹⁶⁵ Vgl. Julian Preece: The rediscovered writings of Veza Canetti. S. 64: „The Canettis shared contacts through their remaining years in Vienna. In April 1937, Sonntag, which published Veza's ‚Clairvoyants‘ in March, interviewed Canetti which suggests, that she passed the contact on to him, although the same paper had interviewed him on the subject of his novel on 2 February 1936.“

¹⁶⁶ Vgl. ebd. S. 156.

¹⁶⁷ Schedel gelang es im Jahr 1992, die beiden Erzählungen „Der Große“ und „Der Dichter“ ausfindig zu machen. „Der Fund“ wurde von Eckart Früh wiederentdeckt.

¹⁶⁸ Vgl. Angelika Schedel: „Buch ist von mir keines erschienen...“ Veza Canetti verliert ihr Werk und hilft einem Dichter zu überleben. In: Dossier 24. Veza Canetti. Hrsg. von Ingrid Strohmaier und Alexandra Spörk. S. 194.

Vor der Emigration arbeitete sie zuletzt als freie Lektorin für den Verlag Wieland Herzfelde.¹⁶⁹ Festzuhalten bleibt demnach, dass Veza Magd als strebsame und zudem vielversprechende Schriftstellerin bereits erfolgreich publizierte, während Elias Canetti hauptsächlich experimentierte, konzipierte, immer wieder auch Ideen verwarf und – bis auf wenige Ausnahmen – letztlich für die Schublade schrieb. Erst die Flucht ins englische Exil beendete Veza Magds bis dato so erfolgreiche Publikationsreihe. Dass sie jedoch sofort nach der Flucht weiterhin versuchte, sich als Autorin zu profilieren, spricht sowohl für ihr Selbstverständnis als Autorin als auch für ihre bis zu diesem Zeitpunkt erfolgversprechende Karriere als Schriftstellerin. Unterstrichen wird dies von der Tatsache, dass Veza wohl bereits im Januar 1939 mit der Arbeit an ihrem Roman *Die Schildkröten*¹⁷⁰ begann, den sie innerhalb weniger Monate fertigstellte.

Sie war von beiden diejenige, die – wie schon im Fall von *Drei Helden und eine Frau* – innerhalb kürzester Zeit politische Ereignisse literarisch reflektierte, und die auch den Wunsch hatte, diese Texte zum Druck freizugeben.¹⁷¹

Da ungewiss ist, wovon das Ehepaar Canetti in der ersten Zeit des Exils lebte, kann dieser Versuch der frühen Fertigstellung als finanzielle Absicherung von Seiten Veza Canettis verstanden werden. Elias Canetti, der sich zu diesem Zeitpunkt immer intensiver mit der Recherche zu *Masse und Macht* beschäftigte, erinnert sich im Programmheft zur Uraufführung von Veza Canettis Stück *Der Oger*, der Roman sei innerhalb von drei bis vier Monaten entstanden.¹⁷² Veza Canettis eigene Äußerungen widersprechen dieser Erinnerung. Zwar soll bereits im Juni ein englischer Verlag den Roman angenommen haben, doch erst im August schrieb sie an Franz Baermann Steiner: „Ja, mein Roman ist fertig, und jetzt beginnt das Warten.“¹⁷³ Allen Bemühungen zum Trotz fand Veza Canetti keinen Verlag. Dennoch arbeitete sie kontinuierlich weiter, sie „sprudelte geradezu über von

¹⁶⁹ Vgl. Sven Hanuschek: Elias Canetti. S. 263.

¹⁷⁰ Der Arbeitstitel lautete zunächst „Schildkröten auf dem Rücken“, wie Veza Canetti Franz Baermann Steiner in einem undatierten Brief mitteilte. Vgl. Angelika Schedel: Sozialismus und Psychoanalyse. S. 162.

¹⁷¹ Ebd. S. 162.

¹⁷² Vgl. Programmheft zur Uraufführung von Veza Canettis „Der Oger“ am Schauspielhaus Zürich. S. 14.

¹⁷³ Brief Veza Canettis an Franz Baermann Steiner vom 8. November 19?? (DLA, Nachlass H. G. Adler/Smlg. Steiner). Zitiert in Angelika Schedel: Sozialismus und Psychoanalyse. S. 163.

Projekten“, wie Canetti-Biograf Hanuschek vermerkt.¹⁷⁴ Nicht ohne Neid schreibt Canetti dann wohl auch am 27. Februar 1945:

Sie arbeitet jetzt hart daran, ihm zu allem dazu auch seinen Namen zu stehlen.¹⁷⁵

Eine Ausstrahlung der Veza-Erzählung *Der Seher*, die in unmittelbarer Nachkriegszeit unter der Leitung von Ernst Schönwiese als „Kurzgeschichte der Woche“ im Österreichischen Rundfunk vorgelesen wurde, blieb ohne Folgen.¹⁷⁶ Nur einer der vielen kleinen Rückschläge, ohne die ihre Karriere die einer bekannten Schriftstellerin hätte werden können. Der Konjunktiv blieb Vezas Schicksal. Im Jahr 1949 gab es Kontakt zum Schauspielhaus Zürich bezüglich einer Aufführung des Stücks *Der Tiger*.¹⁷⁷ Die Vermittlung scheiterte jedoch ebenso wie der Versuch, das Drama *Der Oger* aufzuführen. Es ist nur zu erahnen, wie sehr Veza Canetti diese Absage in ihrem Glauben an das eigene schriftstellerische Talent und ihre Zukunft erschüttert haben muss, war *Der Oger* doch laut Canetti ihr Lieblingsstück:

Sie hielt es für das Beste, was sie je geschrieben hatte. Es war das erste Mal, dass sie mir etwas zeigte, ohne zu beteuern, dass sie nichts davon halte. Ich hatte sie auf jede Weise zum Schreiben ermuntert. Ich lobte mit Überzeugung, was sie mir zeigte, und musste es gegen sie verteidigen. Sie war lange entschlossen, nichts von ihren Sachen zu halten. [...] Beim Oger zum ersten Mal sah sie mir übermütig ins Gesicht und sagte: „Das wird dir wirklich gefallen!“¹⁷⁸

Vezas Veröffentlichungsschwierigkeiten wurden zum Problem des Ehepaares, denn Elias Canetti *„weigerte sich, während des Krieges irgendeine Unterstützung anzunehmen oder auch nur eine materielle Arbeit zu tun, um nicht dem Krieg auf eine noch so vermittelte Weise dienstbar zu sein“*.¹⁷⁹ Statt zu schreiben, bemühte

¹⁷⁴ Sven Hanuschek: Elias Canetti. S. 362.

¹⁷⁵ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 8, Aufzeichnungen 27. Februar 1945.

¹⁷⁶ Vgl. Sven Hanuschek: Elias Canetti. S. 390.

¹⁷⁷ Vgl. ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 210, Rezensionen zu Werken Veza Canettis, Brief des Schauspielhauses Zürich vom 9. Juni 1949: „Sehr verehrte Herr und Frau Canetti, Wir antworten Ihnen wegen des Tigers. Er wird von Hirschfeld sehr geliebt und Hirschfeld möchte versuchen auch die anderen Herren unseres Instituts positiv zu stimmen. Er bittet sie deshalb, den Tiger noch eine Weile behalten zu dürfen; damit sich Sym- und Antipathien endgültig abklären. Und er grüßt Sie sehr herzlich hinter einem sehr beladenen Schreibtisch hervor.“

¹⁷⁸ Elias Canetti: Nachwort. In: Veza Canetti: *Der Oger*. S. 99.

¹⁷⁹ Notiz H. G. Adlers zu einem Gespräch mit Alfred Joachim Fischer vom 7. Juni 1979. DLA Nachlass H. G. Adler. Zitiert in Angelika Schedel: *Sozialismus und Psychoanalyse*. S. 167.

sich Veza Canetti um Jobs, was unter anderem ein Brief an Franz Baermann Steiner belegt, in dem sie ihn um Hilfe bei der Arbeitssuche bittet.¹⁸⁰ Bezüglich der Erwerbsquellen aus jener Zeit ist nichts bekannt. Während des Exils erhielten die Canettis finanzielle Unterstützung von Marie-Louise von Montescizky. Veza Canetti war jedoch stets um die Finanzen des Ehepaares besorgt, wie zahlreiche Briefe an Steiner und auch Georg Canetti belegen.¹⁸¹ Im Jahr 1948 erschien die deutsche Fassung des Graham-Green-Romans *The Power and the Glory*, übersetzt von Bernhard Zebrowski und Veza Magd – es bleibt die einzige Veröffentlichung der Autorin nach der Flucht.¹⁸² Auch viele unveröffentlichte Passagen des Nachlasses geben Aufschluss darüber, wie sehr Veza Zeit ihres Lebens unter der schlechten finanziellen Lage litt.¹⁸³ Es ist zu vermuten, dass der oben genannten Übersetzung weitere folgten, die jedoch heute unbekannt sind.

¹⁸⁰ Vgl. Veza Canetti an Franz Baermann Steiner am 22. September 1939: „[...] I am looking for a job. Ich kann commercial correspondence in 3 Sprachen, wenn Sie von etwas erfahren schreiben Sies mir.“ (DLA, Nachlass H. G. Adler/Smlg. Steiner) Zitiert in Angelika Schedel: Sozialismus und Psychoanalyse. S. 167.

¹⁸¹ Vgl. Veza und Elias Canetti: BaG. S. 61: „[...] Bitte beantworten Sie mir die Frage, ob wir Ihnen sehr viel Geld schuldig sind.“

¹⁸² Vgl. Graham Green: Kraft und Herrlichkeit. London: Zsolnay 1947.

¹⁸³ Vgl. ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 60.5, Allgemeines: Bedenken. Veza. Das System. 6. September 1982, S. 8/9: „Vorher, im ersten Grinzinger Jahr kam das Erscheinen der *Blendung*, meine erste wirkliche ‚Öffentlichkeit‘ sozusagen und unmittelbar danach die schreckliche Enttäuschung über unsere materielle Lage, die eine verzweifelte war. Es kam zu Vezas ‚System‘: Sie fasste geheim den Plan, durch Selbstmord auf meine verzweifelte Lage aufmerksam zu machen. Während Wochen setzte sie Briefe auf an Leute wie Thomas Mann, aber auch an nahestehende Freunde und Bekannte, in denen sie erklärte, was sie vorhabe und darum bat, dass man mich schützen und für mich sorgen möge. Sie hatte einen kleinen blauen Koffer, in dem sie alle Entwürfe zu solchen Briefen beisammen hielt. Den Schlüssel dazu trug sie immer bei sich. Ein kleiner ovaler Stein lag unter den Papieren, er stand für sie, für das Türmchen, wie ich ihren Kopf nannte. An einem furchtbaren Tag kam das Ganze heraus, ich wurde misstrauisch und erbrach den Koffer und las das Ganze. Noch einige wenige Tage und sie hätte ihren Vorsatz ausgeführt. In ihrem kleinen Grinzinger Holzzimmer brach sie zusammen und gestand mir den ganzen Plan. In meinem tödlichen Entsetzen nahm ich sie in die Arme und wir weinten wie zwei Kinder.“

Zahlreiche Briefe an H. G. Adler und Franz Baermann Steiner lassen auf eine freiberufliche Tätigkeit als Übersetzerin schließen.¹⁸⁴ Neben dem Übersetzen und der Arbeit als literarische Agentin ihres Mannes war Veza Canetti also auch als Multiplikatorin und Netzwerkerin für Freunde tätig. Trotz all dieser Belastungen gab sie den Glauben an ihre eigene schriftstellerische Arbeit nie ganz auf, wenn sie auch – gezeichnet durch Krankheit und finanzielle Sorgen – häufig zweifelte. Es scheint, als seien ihr Pflichtbewusstsein und der Wille zu schreiben mit Ausnahme der letzten Jahre immer sehr stark gewesen. So berichtete sie Georg Canetti bereits 1945 von einem zweiten fertiggestellten Stück in englischer Sprache.¹⁸⁵ Bekannt ist jedoch bisher nur das Stück *Air raid*.¹⁸⁶ In einem Brief an den vollkommen ahnungslosen Rudolf Hartung im Jahr 1950 berichtet Veza Canetti über ihre literarische Arbeit:

Ich erwähne auch immer die politische Gesinnung, weil hier jeder ‚politisch‘ ist. Ich selbst bin Sozialistin und schrieb in Wien für die Arbeiter Zeitung unter drei Pseudonymen, weil der liebe Dr König, der wieder eingesetzt ist, mir bärbeissig klar machte, „bei dem latenten Antisemitismus kann man von einer Jüdin nicht so viele Geschichten und Romane bringen, und Ihre sind leider die besten“.¹⁸⁷

Auf sein Geständnis hin, nichts von ihrer schriftstellerischen Tätigkeit zu wissen, sendet sie ihm „ihr Stück“, mutmaßlich das Drama *Der Oger* – und betont kurz darauf, wie unangenehm es ihr sei, dass sie ihn damit behelligte.¹⁸⁸ Dass dieses Offenbaren, also das Erwähnen der eigenen schriftstellerischen Tätigkeit, sie

¹⁸⁴ Vgl. Veza Canetti in einem Brief an H. G. Adler vom 26. Februar 1953: „Lieber Adler, dies ist nur eine vague Anfrage, die Sache ist noch ganz u n s i c h e r, aber könnten Sie eventuell eine Besprechung von Musil für eine englische Zeitung schreiben? Falls Sie machen wollen, bitte um Bescheid, damit niemand es mir wegschnappt, doch habe ich das Angebot noch unsicher, falls ein Engländer es nicht macht, den man im Auge hat und ich werde erst in zwei Wochen darüber mehr wissen. Wenn nichts daraus wird, werde ich hoffentlich bald etwas anderes haben. Ihr Englisch ist bestimmt schon gut, Sie müssten es sich natürlich durchsehen lassen. Wenn ich in fünf Tagen keine Antwort habe, nehme ich an, Sie wollen es nicht übernehmen, ich kann mir denken, dass Sie viel zu tun haben.“ (DLA, Nachlass H. G. Adler) Zitiert in Angelika Schedel: Sozialismus und Psychoanalyse. S. 169.

¹⁸⁵ Vgl. Veza und Elias Canetti: BaG. S. 131: „[...] Mein zweites Stück, das ich auf Englisch geschrieben hab, ist beinahe fertig, doch es wird ein paar Monate dauern, bis es in die rechten Hände gelangt und ernsthaft geprüft wird. Es ist eine reizende Komödie, geistreich und scharf.“

¹⁸⁶ Vgl. Veza Canetti: *Air raid*. In: Veza Canetti: *Der Fund*. München: Hanser 2001. S. 190–194.

¹⁸⁷ Brief Veza Canettis an Rudolf Hartung vom 5. März 1950 (DLA, Nachlass Weismann/Smlg. Canetti). Zitiert in Angelika Schedel: Sozialismus und Psychoanalyse. S. 171.

¹⁸⁸ Vgl. Brief Veza Canettis an Rudolf Hartung vom Mai 1950. ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 1011.

enorme Überwindung gekostet haben muss, legt auch der Briefwechsel mit dem Freund H. G. Adler nahe: Adler schickt am 6. Juni 1950 einen Brief, in dem er von *Der Oger* schwärmt. Ihre Antwort unterstreicht ihre zurückhaltende und häufig wohl auch unsichere Art, obgleich sie von dem Stück selbst überzeugter war als von jedem anderen:

Lieber Adler, es ist unglaublich, wie sie aus N I C H T S Gold machen. [...] Des Lob ists viel zu viel aber wenn Sie nur etwas davon glauben, solls mich freuen, deshalb, weil Sie jetzt verstehen werden, warum ich bitter bin.¹⁸⁹

Statt ihre eigene schriftstellerische Tätigkeit voranzutreiben, verfolgte sie „von Anfang an aber im Laufe der Jahre immer stärker die Beförderung von Elias Canettis literarischem Schaffen“.¹⁹⁰ Ausbleibende schriftstellerische Erfolgserlebnisse machten ihr, die Zeit ihres Lebens das Kämpfen gewohnt war, zu schaffen. Dennoch schrieb sie, wenn auch unregelmäßig und womöglich bisweilen ohne große Überzeugung, weiter. Das Luststück *Der Palankin* ist bisher der einzige selbstständige Beweis dafür, dass Veza Canetti auch nach Ende des Zweiten Weltkrieges literarisch tätig war. Heute gibt es Hinweise darauf, dass sie mindestens bis 1956 weiterschrieb.¹⁹¹ Über das Ende ihrer schriftstellerischen Karriere heißt es im Zürcher Programmheft zur Uraufführung von *Der Oger* in knappen Worten lediglich:

1956 wird ein Roman von ihr abgelehnt. In einem Ansturm von Schwermut vernichtet Veza Canetti viele ihrer Manuskripte und schreibt seitdem nichts mehr.¹⁹²

Laut Elias Canetti soll es sich bei dem abgelehnten Roman um ein neues Buch gehandelt haben. Zudem findet sich folgende Notiz in einem Buch aus dem Besitz Marie-Louise von Montesciczkys:

Mein Roman *The Response* ist der Malerin Marie-Louise Montesciczky gewidmet. Denn der leise Zauber, der von ihr ausgeht, hat mich zu einer

¹⁸⁹ Brief Veza Canettis an H. G. Adler vom 7. Mai 1950 (DLA, Nachlass H. G. Adler). Zitiert in Angelika Schedel: Sozialismus und Psychoanalyse. S. 172.

¹⁹⁰ Angelika Schedel: Sozialismus und Psychoanalyse. S. 174.

¹⁹¹ Vgl. Julian Preece: The rediscovered writings of Veza Canetti. S. 19.

¹⁹² ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 210.

Figur angeregt und ihre Feinheit hat meine Wildheit gebändigt und die Figuren und die Musik meines Buches bestimmt.¹⁹³

Sybille Mulot vermutet in einem 1999 erschienenen Artikel, dass die Vernichtung der Manuskripte etwas mit dem Erscheinen des Iris-Murdoch-Buches *The flight from the enchanter* zu tun hat.¹⁹⁴ Das Buch, das Murdoch Canetti widmete, weist in der Tat zahlreiche Parallelen zwischen Realität und Fiktion auf, die nicht abzustreiten sind. So trägt die Hauptperson, Mischa Fox, eindeutig canettische Züge, die Murdoch auch bewusst transparent anlegt, indem sie beispielsweise erklärt, „*he was not, to put it mildly, a supporter of female emancipation*“.¹⁹⁵ Dennoch bezweifle ich stark, dass die erwähnte Publikation solch schwerwiegende Folgen nach sich zog. Als nachvollziehbarer erweist sich eine Mischung aus Schwermut und finanzieller Not. So erwähnt Veza Canetti in ihren Briefen aus dieser Zeit zwar häufig, dass sie traurig und schwermütig sei, dennoch stellt sie diesen Zeilen auch immer wieder ihren Lebensmut entgegen. Da die Autorin dem Freund und Verleger Rudolf Hartung bis in das Jahr 1958 immer wieder Beiträge und Proben schickt, ist davon auszugehen, dass sie nicht nur weiterschrieb, sondern auch die Hoffnung auf Erfolg nicht aufgab.¹⁹⁶ Auch ihr Brief an Hartung im November 1959 ist voller Hoffnung und Ironie:

[...] Ihre Gedichte sind herrlich, wozu brauchen Sie Kritiken? Ich besitze einen Band schlechter Kritiken über Goethe, betitelt: „Der unbegabte Goethe“(!)¹⁹⁷

Für ein weiteres Werk, an dem sie als Autorin maßgeblich beteiligt war, mangelt es ihr bis heute an gezollter Anerkennung und Respekt. Dies ist umso erstaunlicher, da Canetti selbst fünf Jahre nach ihrem Tod Folgendes äußerte:

¹⁹³ Ines Schlenker: *The Portraits of Elias Canetti, Iris Murdoch, and Franz Baermann Steiner* by Marie-Louise von Montesczky. In: *From Prague Poet to Oxford Anthropologist: Franz Baermann Steiner Celebrated*. Hrsg. von Jeremy Adler, Richard Fardon und Carol Tully. München: Ludicium 2003. S. 105–121. Hier: S. 108.

¹⁹⁴ Vgl. Iris Murdoch: *The flight from the enchanter*. London: Chatto & Windus 1956.

¹⁹⁵ Ebd. S. 33.

¹⁹⁶ Vgl. Brief Veza Canettis an Hartung, 19. Mai 1956. ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 1011: „Lieber und verehrter Dr. Hartung, Inliegend mein Beitrag für Ihre interessante und schöne Zeitschrift, Sie wissen wer Ihnen immer so komisch schreibt, ich möchte mir nur Formalitäten ersparen [...], es ist mein weiterer Beitrag für die Kritischen Blätter, die wir und andere mit viel Interesse lesen.“

¹⁹⁷ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 1011.

Aber ich glaube die größte Eigenschaft war ihre Glaubenskraft und ihre Geduld. Ich glaube nicht, dass es außer Frauen Menschen gibt, die einer solchen Geduld überhaupt fähig sind. Sie müssen sich das Leben mit einem Menschen vorstellen, der 20 Jahre an einem einzigen Werk arbeitet [...] ein Werk, das nicht weiter kommt und an dem man immer unterbricht, dessen Abschluss man nicht ins Auge fassen kann. Und da nun dabei zu bleiben und durchzuhalten, einen zu stützen, das scheint mir schon eine Qualität ganz unglaublicher Art. Und als besonders wunderbar empfinde ich es, eigentlich als Wunder, dass es dann einer solchen Frau gelingt, so ein Werk dem Ende zuzuführen und das Ende zu erleben. Ich bin überzeugt, dass der erste Band von „Masse und Macht“ auch heute noch nicht bestünde ohne sie.¹⁹⁸

Laut Hanuschek begann Canetti nachweislich im Jahr 1926 damit, Materialien für *Masse und Macht* zu sammeln.¹⁹⁹ Somit war seine Frau auch während der kompletten Entstehung *dieses* Werkes an Canettis Seite. Dass *Masse und Macht* auch in ihrer Beziehung zueinander – die immer sehr stark durch die schriftstellerische Tätigkeit beider geprägt war und deshalb nie, das muss an dieser Stelle explizit betont werden, frei von den Werken des Paares betrachtet werden kann – eine Sonderstellung einnimmt, liegt primär in dem schleppenden und Jahrzehnte andauernden Entstehungsprozess begründet. Während ihr Zureden, Ermutigen, Zurechtweisen und Zum-Schreiben-Zwingen sowie ihre Kraft und Geduld von ihm posthum kontinuierlich erwähnt, gelobt und gedankt wurden, hat Canetti den enormen schriftstellerischen Beitrag Veza Canettis zu seinem selbsternannten „Lebenswerk“ beinahe verschwiegen. Lediglich in einem Brief, den Canetti nach ihrem Tod an Hermann Kesten schreibt, deutet er ihren wahren Beitrag zu *Masse und Macht* an:

Vielleicht, wenn Sie es lesen, werden Sie finden, dass das elende Leben meiner Frau nicht ganz umsonst war. Ihr geistiger Anteil daran ist so gross wie meiner. Es gibt keine Silbe darin, die wir nicht gemeinsam bedacht und besprochen haben.²⁰⁰

Hanuschek weist dann auch zu Recht in seiner Biografie auf die Vagheit dieser Aussage hin, die viel Interpretationsspielraum lässt.

¹⁹⁸ Gespräch mit Friedrich Witz. In: Elias Canetti. Aufsätze, Reden, Gespräche. München: Hanser 2005. S. 213.

¹⁹⁹ Vgl. Elias Canetti: *Masse und Macht*. Hamburg: Claassen 1960.

²⁰⁰ Brief Elias Canettis an Hermann Kesten vom 4. Dezember 1963. Zitiert in Angelika Schedel: *Sozialismus und Psychoanalyse*. S. 187.

Er habe jedes Wort mit ihr durchgesprochen; aber was hat sie außerdem getan? Hat sie getippt, recherchiert, war ihre Hilfe wichtiger durch Zuspruch, Liebe, ihre Präsenz? Was war ihr geistiger Anteil an Masse und Macht, inwiefern war er so groß wie seiner? Canettis Lobeshymnen bleiben hier eigentümlich unscharf.²⁰¹

Ist es also Veza Canettis schriftstellerischer Arbeit zu verdanken, dass das Werk doch fertiggestellt wurde? Canettis Aufzeichnungen der Abschlussphase belegen seine Angst, dass das Werk nicht fertig werden könnte,²⁰² deutlich betont er Vezas Geduld und Kraft bei der Arbeit mit ihm. Vieles spricht dafür, dass Veza Canetti mehr tat, als Seiten abzutippen und ihrem Mann gut zuzureden. Der Umstand, dass Canetti sie posthum zur Co-Autorin des Werkes ernannte, unterstreicht ihren schriftstellerischen Beitrag zum Werk.²⁰³ Des Weiteren war sie, mehr noch als Canetti, an sozialen und gesellschaftlichen Phänomenen, Lebensumständen der Zeit und ihren Auswirkungen interessiert, wie die Auseinandersetzung mit ihrem Werk deutlich belegt. Als weiterer deutlicher Hinweis für ihre Co-Autorschaft kann ein erst kürzlich zugänglich gemachter Brief Canettis an H. G. Adler angeführt werden, der die schriftstellerische Rolle Vezas im Entstehungsprozess signifikant wie nie hervorhebt:

Veza hat bis zum Erscheinen von *Masse und Macht* jeden Satz des Werkes mit mir besprochen, mit so viel Einsicht, dass ich Vieles auf ihren Rat noch verbessern konnte. 1962 hat sie die endgültige Fassung der englischen Übersetzung mit mir durchgenommen und auch da treffende Vorschläge zu ihrer Verbesserung durchgesetzt. Ohne ihre aktive Mithilfe, geistige Mithilfe, hätte ich das Werk nie vollendet.²⁰⁴

²⁰¹ Sven Hanuschek: Elias Canetti. S. 440.

²⁰² Vgl. ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 22: „Es kann eigentlich nicht wirklich schon fertig sein. [...]“

²⁰³ Vgl. Julian Preece: The rediscovered writings of Veza Canetti. S. 8.

²⁰⁴ Brief Elias Canettis an H. G. Adler vom 4. April 1975 (DLA, Nachlass H. G. Adler)

Sehr deutlich sticht hier der aktive Beitrag Veza Canettis hervor. Dass Adler nach Erscheinen des Bandes explizit beiden Canettis zur Veröffentlichung gratuliert, lässt zudem vermuten, dass die Mitarbeit Veza Canettis an *Masse und Macht* zumindest einem Teil des Freundeskreises durchaus bekannt war.²⁰⁵ Von der Literaturwissenschaft wurde der Fakt, dass sie selbst Vorschläge äußerte, diese im Manuskript persönlich umsetzte und damit dem Buch auch ihren eigenen Charakter einverlebte, bisher stillschweigend hingenommen. Wenn Canetti also im Jahr 1959 notiert: „*Wie sie an dieses Werk glaubt! Die Hoffnung, die sie darauf setzt! Die Versprechungen, die ich ihr gemacht habe, wie die Verheissungen [...] Wen kann ich bitten, mich von dieser Schuld zu erlösen, es ist niemand für mich da [...]*“²⁰⁶, so kann ihr Glaube durchaus auch als eigene Erfüllung all der jahrzehntelangen Arbeit verstanden werden. Auch sie, daran besteht kein Zweifel, wollte dieses Werk, das auch ihres ist, endlich vollendet und publiziert wissen.

„*Er will unsterblich werden*“, hat Veza Canetti während der Arbeit am Manuskript von *Masse und Macht* in den späten fünfziger Jahren immer wieder zu Canettis damaliger Sekretärin Marlies Acker gesagt.²⁰⁷ Dass dies ebenso als sarkastischer Hinweis gemeint gewesen sein kann, ist möglich. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass sie ihm half, das gemeinsame Vorhaben in die Tat umzusetzen – auch wenn dies bedeutete, dass ihr Name für lange Zeit vergessen bleiben sollte.²⁰⁸

²⁰⁵ Vgl. Brief H. G. Adlers an beide Canettis vom 15. September 1962: „‘Crowds and Power’ ist erschienen, Anlaß zur großen Freude und zu herzlichen Glückwünschen für Sie und Veza. Ich habe den würdig ausgestatteten Band bereits gesehen. Ich hätte sofort geschrieben, doch erfuhr ich von dem Ereignis zunächst durch einen niederträchtig gehässigen Angriff, der sich als Besprechung maskierte. Nun habe ich Kenntnis von viel gerechteren Stimmen, zumindest bemüht um die Einsicht in jene Fragen, denen Sie jahrzehntelang Ihre Arbeit und Ihr Nachdenken gewidmet haben. Da darf ich Sie beide froh wissen und ermuntert, uns schon hoffentlich bald die Fortsetzung Ihres großen Werkes zu erschließen. Möge Ihr Buch die Wirkung erzielen, die es verdient, die Sie erhoffen. Mit herzlichen Grüßen für Sie beide [...]“ (DLA, Nachlass Adler). Zum Teil zitiert in Angelika Schedel: *Sozialismus und Psychoanalyse*. S. 187.

²⁰⁶ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 22, Aufzeichnungen und Tagebücher 5. Januar bis 14. Juni 1959. Hier: 5. Januar 1959.

²⁰⁷ Julian Preece: *The rediscovered writings of Veza Canetti*. S. 64.

²⁰⁸ Vgl. Veza und Elias Canetti: BaG. S. 147: „[...] Obwohl die Komödie, was die Phantasie angeht, einzigartig ist. Er hat eine gute Arbeitsphase, Dein Bruder, und wenn ich sterb, bevor der Tag kommt, sag ihm, ich wußte, er wird noch berühmt, und werd mich im Grab damit freuen. Denn berühmt wird er werden.“

3 Offene Beeinflussung – vergleichende Analysen früher Werke

[...] In diesen beiden Werken haben wir uns gegenseitig beeinflusst. Ich schulde ihr die Komödie, sie schuldet mir den Oger.²⁰⁹

Mit diesen Zeilen bekennt sich Elias Canetti in seinem Nachlass ganz offen zu einer gegenseitigen Beeinflussung. *Die Komödie der Eitelkeit* entstand zwischen 1933 und 1934 in Wien. Veza Canetti verfasste das Stück *Der Oger* während ihrer Arbeit an den Erzählungen zu *Die gelbe Straße*, also zwischen 1932 und 1938. Zwar geht Schedel davon aus, dass *Die gelbe Straße* zwischen 1934 und 1938 entstand, dagegen spricht jedoch ein Brief Veza Canettis an ihren Schwager Georg vom 16. Dezember 1933:²¹⁰

Dafür schicke ich ihnen gleich mit der Post eine Novelle aus einem Novellenzyklus „Die gelbe Straße“, der im Jänner fertig wird. Die vierte darunter erzählt die Geschichte ihrer Cousine Mathilde. Die erste, die ich ihnen schicke, hat noch Mängel, jede folgende ist natürlich reifer. Ich muss Sie aber bitten, mir diesmal die Kopie zurückzuschicken, denn ich brauche sie für den Band; die Vierte, die über ihre Cousine, folgt in einigen Tagen und die mögen sie behalten[...]²¹¹

Gemäß ihren Aussagen verfasste die Schriftstellerin sowohl das Drama *Der Oger* als auch Teile des Romans *Die gelbe Straße* parallel zu Canettis Arbeit an *Die Komödie der Eitelkeit*. Er berichtet davon, wie sie ihm voller Stolz und Überzeugung aus *Der Oger* vorlas.²¹² Seine *Komödie* bezeichnete sie als ihr Lieblingsstück.²¹³

3.1 Stilistisch-thematische Analyse: *Der Oger*

Der heilige Oger.²¹⁴

Laut Elias Canetti hat die Figur aus *Der Oger*, Herr Iger, ein reales Vorbild:

Das Vorbild zu ihm, das in derselben Straße wohnte, kannte sie seit langem. Sie begegnete ihm täglich und ließ ihn nicht aus dem Auge. Er beachtete sie kaum, doch sie fühlte sich von ihm verfolgt. Eine Figur von solcher Zähigkeit,

²⁰⁹ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 22a, Aufzeichnungen 4. bis 20. Oktober 1964.

²¹⁰ Angelika Schedel: Sozialismus und Psychoanalyse. S. 153.

²¹¹ Elias und Veza Canetti: BaG. S. 14.

²¹² Elias Canetti: Nachwort. In: Veza Canetti: *Der Oger*. S. 99.

²¹³ Vgl. ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 22a, Aufzeichnungen undatiert.

²¹⁴ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 8, Aufzeichnungen 3. Februar 1945.

meinte sie, sei unglaublich. Manchmal zweifle sie daran, daß er sich zur Hauptfigur eines Dramas eigne.²¹⁵

In der Tat beobachtete Veza Canetti die Menschen in ihrer Umgebung sehr genau, weshalb die Personen in der Ferdinandstraße in Wien in unterschiedlicher Ausprägung Einzug in *Die gelbe Straße* fanden. Vieles spricht dafür, dass für die Figur des Herrn Iger primär ein Nachbar Pate stand, den Veza beinahe täglich sah. Und auch ihren Stiefvater Alteras schrieb sie in die Figur ein: Ebenso wie Iger stammt der zweite Mann von Vezas Mutter Rachel aus Bosnien, ebenso wie die Familie Iger siedelte auch Alteras mit seiner neuen Familie nach Wien über.²¹⁶ Zudem sind es der knauserige Umgang mit Geld, das Zusammenspiel von Reichtum und sozialer Anerkennung sowie der Mangel an Distanz und Taktgefühl, die erstaunliche Parallelen zum Kampf zwischen Veza und ihrem Stiefvater aufweisen.

Schedel hat in ihrer Recherche anschaulich und überzeugend auf die Einflüsse von Wilhelm Reichs Massenpsychologie in *Der Oger* hingewiesen²¹⁷ und auch die autobiografischen Züge der Figur Draga offengelegt.²¹⁸ Des Weiteren hat sie die politisch motivierten Metaphern, die Veza Canetti meisterlich, aber nie zu offensichtlich in den Text einwebte, aufgezeigt und damit eine klare zeitgeschichtliche Interpretation des Stücks geliefert.²¹⁹ Meidl untersuchte unter anderem Canettis Imperialismuskritik und den kulturgeschichtlichen Hintergrund.²²⁰

3.1.1 Das Schreiben zwischen den Zeilen

Ihrem Drama stellt Veza Magd ein Vorspiel voran, das in „*einer Stadt in Bosnien zur Zeit der Monarchie*“ spielt.²²¹ Für ihre Figuren wählt die Schriftstellerin bosnische, slawische und kroatische Namen. Auffällig ist, dass nur zwei Figuren mit Vor- und Nachnamen erscheinen: der Vater der Hauptperson Draga, Stjepo Pavlovitsch, und sein Verwalter Bogdan Stoitsch, der ein Freund der Familie ist und im Verlauf des Stücks zu einer Schlüsselfigur wird. Die leichte Abwandlung des deutschen Wortes

²¹⁵ Elias Canetti: Nachwort. In: Veza Canetti: *Der Oger*. München: Hanser 1990. S. 99.

²¹⁶ Vgl. Elfriede Czurda: Veza Canetti – Ein ferner Stern, unleserlich. In: Elfriede Czurda: *Buchstäblich: Unmensen*. S. 112–135.

²¹⁷ Vgl. Angelika Schedel: *Sozialismus und Psychoanalyse*. S. 37.

²¹⁸ Draga ist Jüdin und Sozialistin vom Balkan.

²¹⁹ Vgl. Angelika Schedel: *Sozialismus und Psychoanalyse*. S. 36 f.

²²⁰ Vgl. Eva M. Meidl: Veza Canettis Sozialkritik in der revolutionären Nachkriegszeit. S. 93–112.

²²¹ Vgl. Veza Canetti: *Der Oger*. S. 6.

„stoisch“ kann ein Zufall sein, trifft jedoch in der Bedeutungsvielfalt von „bedachtsam“ über „ruhig“ bis hin zu „starrköpfig“ und „besonnen“ als Figurencharakterisierung zu. Er ist nur ein Exempel für Veza Canettis Eigenart, Dinge zu implizieren, anstatt sie direkt zu benennen. Indem sie auch „zwischen den Zeilen“ schreibt, entstehen mehrere mögliche Lesarten. Während die Hauptperson und ihr Vater mit der „junge Oger“ und der „alte Oger“ betitelt werden, werden die weiblichen Figuren lediglich beim Vornamen genannt, was von Beginn an auf eine deutliche Hierarchie schließen lässt, die von der ersten Regieanweisung unterstrichen wird:

Stjepo Pavlovitsch sitzt in seinem besten Zimmer. Seiner Pfeife entströmt behaglicher Rauch, sein Bauch ist voll Behagens, seine runden Wangen sind es und selbst sein Weib fühlt sich wohl, obgleich sie nur an der Schmalseite des Tisches sitzt, indessen er sich breitmacht. Er hält ein Salzfaß hoch und schlägt es auf den gedeckten Tisch nieder.²²²

Dargestellt wird auf den ersten Blick der Prototyp eines mächtigen Patriarchen, wohlgenährt und mit sich und der Welt zufrieden. Erst auf den zweiten Blick ist es nicht er, der im Mittelpunkt der Beschreibung steht, sondern die an der schmalen Tischseite sitzende Frau, für deren schwache und untergeordnete Darstellung er lediglich als Vergleich dient. Untypisch für eine Regieanweisung ist der ironische Ton, der einerseits durch die Überverwendung des Wortes „behaglich“, andererseits durch folgenden atypischen, da nicht darstellbaren Satzbestandteil hervorgerufen wird:

[...] und selbst sein Weib fühlt sich wohl [...] ²²³

Deutlich ist es die Ironie, die die Objektivität der Regieanweisung überlagert. Bereits an diesem Exempel wird klar, welche wichtige Bedeutung die Autorin den Anweisungen und damit dem nichtsprachlichen Aspekt zukommen lässt. Inhaltlich beginnt das Stück mit einem brisanten Vorfall: Der Mann des Hauses verschüttet Salz, was im abergläubischen Sinne ein Vorzeichen für ein Unglück ist. Dass Stjepo Pavlovitsch das Salz zudem noch mutwillig verschüttet, indem er das Fass auf den Tisch schlägt, kann als Provokation des Unglücks verstanden werden. Die

²²² Ebd. S. 7.

²²³ Ebd.

Verhandlungen um die Tochter stehen demnach von Beginn an unter keinem guten Stern. Die Charakterisierung des abgebrühten und geschäftstüchtigen Unternehmers Stjepo Pavlovitsch gipfelt in der Beschreibung seines zukünftigen Schwiegersohnes:

Ist er ein Rechner! Wird also meine Tochter einen Rechner heiraten. Ein Teufel ist er! Ein Kopf! Reiz mich nicht, Zlata, hier wird nicht gesprochen. Ich will den jungen Iger, und den jungen Iger wird sie nehmen.²²⁴

Der Zank um die Verheiratung führt zu einer Diskussion um die Erziehung und macht deutlich, dass der Vater seine Töchter nicht gebildet, sondern folgsam und verheiratet sehen will, während die Mutter dagegenhält:

Was braucht sie Teppiche knüpfen, wir haben genug Teppiche für sie eingekauft. Sie liest nur ein Buch, aus dem sie etwas lernen kann. Sie soll lernen, dann wird sie zu denken beginnen und wissen, was sie will.²²⁵

Dass der jungen Frau genau das versagt bleibt, ist von zentraler Bedeutung für das Stück. Dragas Schicksal ist durch die Unterordnung innerhalb der herrschenden Hierarchie vorbestimmt, denn *„die Wünsche der Väter bestimmen die Pflichten der Tochter“*.²²⁶ Die Autorin stellt hier einen Konflikt zwischen dem Vater und seiner Frau, die im Verlauf des Stücks nur noch „Mutter“ genannt wird, dar. Deutlich charakterisiert sie ihre beiden Figuren durch Worte, denn ihr Sprachgebrauch unterscheidet sie voneinander: Während die Mutter reflektierend, aber auch flehend spricht, ist die Sprache des Vaters von Ausrufen, Phrasen und auch Drohungen geprägt.²²⁷ Auf diese Weise tritt die Mutter als bescheidene, gutmütige Frau auf, der dasselbe Schicksal widerfahren ist, das jetzt ihrer Tochter bevorsteht. Der Vater hingegen ist das geschäftstüchtige, egoistische, nach Macht und Geld gierende Familienoberhaupt. Ein Spiegelbild der klassischen Rollenverteilung.

Somit stellt dieser erste Akt nicht nur das Abbild einer Ehe dar, das die Autorin selten bricht, indem sie es überzeichnet und dadurch bisweilen einen ironischen Ton anschlägt, der jedoch nur unterschwellig präsent ist. Sondern auch der Prototyp einer Vater-Tochter-Beziehung wird auf diesen ersten Seiten gezeichnet. Das bereits

²²⁴ Ebd. S. 9.

²²⁵ Ebd. S. 11.

²²⁶ Eva M. Meidl: *Veza Canettis Sozialkritik in der revolutionären Nachkriegszeit*. S. 103.

²²⁷ Siehe 7.1 Das Prinzip der akustischen Maske.

skizzierte Bild des Mächtig-Männlichen und Weichlich-Weiblichen wird während der Hochzeitsfeierlichkeiten im zweiten Akt gefestigt. Der Vater bezeichnet seine Tochter als „gesittet, gehorsam und vorzüglich gewachsen“.²²⁸ Zwar bietet er seine Tochter an wie auf einem Basar, dennoch weiß die Autorin die Sprache spielerisch so einzusetzen, dass sie nie ins Lächerliche kippt. Auf subtile Art verbindet Veza Magd so das soziale, für den Leser mutmaßlich fremde Umfeld der Familie – die Mädchen kommen zu Beginn der Szene vergnügt von einem Basar – mit dem Ausblick auf die Zukunft, in der es dem Vater darum geht, seine Ware zum besten Preis zu verkaufen. Veza Magd schafft so Bilder, die der Leser im Verlauf des Textes mit anderen Szenen assoziiert und wiedererkennt. Eine Technik, die im Folgenden als „assoziative Implikation“ bezeichnet wird.

Es sind die kleinen Szenen, die die Rollenverteilung unmissverständlich verdeutlichen, ohne den Verlauf der Geschichte – die Braut erhält vor den Augen der Hochzeitsgesellschaft einen Liebesbrief ihres Verehrers – negativ zu beeinflussen. Scheinbar beiläufig „legt er den Arm um Draga und hält ihr das Glas vor die Lippen“ und „drückt sie auf ihren Sitz nieder“.²²⁹ Der eigene Wille der Braut wird auch durch eine Art Viehhandelgespräch zwischen dem Bräutigam und seinem Freund Schwab unterdrückt.²³⁰ Auch die Mutter fügt sich in ihre Rolle, obgleich sie anders denkt. Dies wird in einem Mutter-Tochter-Gespräch klar, das die Regeln der Unterordnung einer Frau verdeutlicht:

Still. Wein nicht. Das geht vorüber. Das haben wir Frauen durchzumachen. Du hast einen prächtigen Mann. Das hab ich jetzt erst gesehen. Schau, wie die Frauen ihn umtanzen. Jede wäre froh mit ihm. Er ist ein Halt im Leben, eine Stütze. Das Leben verläuft nicht glatt. Es kommen Stürme. Schwere Kämpfe. Nicht jeder Mann kann dich schützen. Du weißt nichts, Kind. Das geht alles vorüber und man findet dann Ruhe. Geborgenheit und Ruhe. DAS bleibt. Du wirst vergessen.²³¹

Der mahnende Ton zeugt von einer lediglich eingeschränkten Autorität: Indem die Mutter bekennt, dass sie die Großartigkeit des Schwiegersohnes erst jetzt gesehen hat, verrät sie zustimmende Zweifel, die jedoch in den folgenden Sätzen durch

²²⁸ Veza Canetti: Der Oger. S. 21.

²²⁹ Ebd. S. 23.

²³⁰ Vgl. ebd. S. 25: „Wenn du sie nicht willst, gib sie mir.“

²³¹ Ebd. S. 27 f.

Mahnungen und Ratschläge wieder entkräftet werden.²³² Ihre kurzen Sätze sind einprägsam und lesen sich wie Beschwörungen; sie lassen jedoch im Vergleich zum fordernden Ausruf des Vaters keine Härte erkennen, sondern implizieren Weisheit und Resignation.

Die Hochzeitsfeier dient dem jungen und alten Iger zur Zurschaustellung des nicht vorhandenen Reichtums.²³³ So beschenkt der Bräutigam die Gäste reichlich und überhäuft seine junge Frau mit Ketten, was in beiden Fällen als Schweigegeldzahlung interpretiert werden kann²³⁴ und zudem eine weitere assoziative Implikation darstellt.

3.1.2 Sprachmuster und Regieanweisungen

Nach dem Zusammenbruch der Monarchie. Die Ereignisse spielen sich neun Jahre später in der früheren Hauptstadt ab. Der junge Iger sitzt vor seinem Schreibtisch auf der rechten Seite des großen Raums. Das Zimmer verrät in einem Durcheinander von Möbelstücken mancherlei Bestimmung. Die linke Seite ist der Speiseraum, die Mitte dient zum Empfang der Gäste.²³⁵

Wie bewusst die Autorin diesen Anfang in Beziehung zum Beginn des Vorspiels wählt, verrät die Sprachwahl der Regieanweisung. Wieder ist es ein Mann, der an einem Tisch sitzt, diesmal jedoch *„auf der rechten Seite des großen Raums“*, demnach ist das Hauptbild ein leerer Raum, der Mann lediglich ein Bestandteil. Indem die Möbelstücke *„allerlei Bestimmung“* verraten, kann der Raum als Speise-, Arbeits- und Empfangsraum genutzt werden. Erneut verwendet die Autorin die Regieanweisung nicht primär zum Beschreiben des Interieurs, sondern zur Erläuterung des Nichtdarstellbaren.

Die Anweisung zielt nicht nur auf die Beschreibung der Person Iger ab, sondern sie bewertet sie auch. Interessant ist zudem, dass der Ausspruch Igers hinter den Beschreibungen seiner Person zurückbleibt. Streng genommen bildet er, aus dem Zusammenhang betrachtet, nicht einmal einen grammatikalischen Satz. Er ist sinnfrei. Im Vergleich zur detailreichen Darstellung des Igers fallen die Draga

²³² Vgl. ebd.

²³³ Vgl. ebd.

²³⁴ Vgl. ebd. S. 17.

²³⁵ Ebd. S. 35.

betreffenden Regieanweisungen kurz und knapp aus. Sie erscheint als „zaghafte“²³⁶ und gehorsame Frau, die selten einen Satz beendet und in sich gekehrt wirkt. Die Namensgebung der Kinder, die nach ihren Eltern benannt sind, suggeriert Dragas Liebe zum Elternhaus, ihre Treue und den Stellenwert, den sie der Familie beimisst.

In der zweiten Szene des dritten Aktes stellt die Autorin ihre Liebe zur Ironie erneut unter Beweis, indem sie Waisenkinder als Bedienungen auftreten lässt. Die Gequältheit seiner Frau,²³⁷ die sich semantisch durch kurze Sätze ausdrückt, quittiert der Iger mit einer Sprache, die eine weitere Parallele zu Dragas Vater aufweist:

Geh! Geh, wenn man dich ruft! Unterhalt dich! Freu dich!²³⁸

Der Befehlston steht im deutlichen Kontrast zur verständnisvollen, reflektierenden Sprache des jungen Doktors. Nur an einer Stelle ändert sich Dragas Sprechweise: Während der Preisverleihung sieht sie in den anwesenden Waisenkindern plötzlich ihre eigenen, steht auf, schleudert einen Stuhl von sich und schreit.²³⁹ Die Folgen ihres Ausbruchs zeigen sich in dem der „Demaskierung“ folgenden Dialog mit dem Doktor, als Draga – nun beinahe redselig – Heimweh und Kummer in der Ehe eingesteht.²⁴⁰ Indem sie zunächst die Phrasen ihrer Mutter wiederholt, erklärt Draga, dass auch sie sich mit ihrem Schicksal abgefunden hat, ihren Mann jedoch nicht liebt.

Draga: Ich kann ihm nicht schmeicheln.

Doktor: Sie schmeicheln ihm durch Ihr Dasein.

Draga: Zuhause ist er ganz anders...

Doktor: Zuhause ist er brutal.

Draga: Woher wissen Sie das?

Doktor: Man sieht es ihm an und... Ihnen.²⁴¹

²³⁶ Ebd. S. 39.

²³⁷ Vgl. Veza Canetti: Der Oger. S. 50.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Vgl. ebd. S. 53.

²⁴⁰ Vgl. ebd. S. 58.

²⁴¹ Ebd. S. 64.

Dieser stakkatoartige Dialog kommt einer Verschwörung gleich und gipfelt sogar in einem Lächeln Dragas.²⁴² Erneut zieht die Autorin eine Parallele zu den Eltern der Braut und lässt so zwischen den Zeilen stehen, was angesichts dieser Schicksale offensichtlich scheint: Die Geschichte wiederholt sich. Mit der Nachricht vom Tod des Vaters, die Draga im vierten Akt ereilt, ändert sich erneut ihre Sprache. Sie wird zur Metapher für die Metamorphose der jungen Frau. Während sie zu Beginn sprachlos weinend von seinem Tod Kenntnis nimmt, ist der Ton, den sie kurz darauf gegenüber Bogdan Stoitsch anschlägt, ein versöhnlich-trauriger:

Sagen Sie mir nicht ‚gnädige Frau‘, Bogdan Stoitsch, steht es so fremd zwischen uns?²⁴³

Den familiären Dialog unterbricht Iger, der lediglich formal zur Familie gehört, mit hartnäckigen, geschmacklosen Fragen und stellt damit den Gegenpart zum freundlichen, beinahe liebevollen Gespräch zwischen Draga und Bogdan dar. Verstörend und fehl am Platz wirken seine dazwischengeworfenen Fragen auf den Leser. Erneut ist es die Sprache, mit der die Autorin Distanz schafft. Anders als bei Draga verändert sich die Sprache des Iger, abgesehen von einem gesellschaftlichen Sprachwechsel, innerhalb des Stücks nicht. So benutzt Veza Magd die Sprache, inklusive Interpunktion, unter anderem als Mittel zur Überbetonung der Verwandtschaft, wenn Draga im Dialog mit dem Iger wie folgt spricht:

Iger: [...] Unsere Kinder sollen reich sein!

Draga: Sie sollen zufrieden sein.²⁴⁴

Erneut verweist der Dialog auf die Eltern Dragas. Wirkt sie an dieser Stelle noch in sich ruhend und in der Akzeptanz ihres Schmerzes der Mutter ähnlich, so bricht ihr Sprachmuster zum Ende der Szene erneut:

Draga steht auf. Iger kommt ihr zuvor und zerrt den Knaben mit sich ins nächste Zimmer. Draga stürzt ihm nach, er schließt geräuschvoll ab. Sie reißt das Fenster auf und schreit gellend. Er mordet die Kinder!²⁴⁵

²⁴² Vgl. ebd.

²⁴³ Ebd. S. 71.

²⁴⁴ Ebd. S. 86.

²⁴⁵ Ebd. S. 87.

Es ist Vezas Faszination für das Medium Film, die sie in diese cineastisch anmutende Szene einbaut. Ebenso wie im dritten Akt wird Dragas Sprachmuster nur durch eine emotionale Reaktion gebrochen. Wieder sind es die Kinder, auf deren möglichen Verlust sie hier ebenso unbeherrscht reagiert wie zuvor während des Balls. Nach dem Tod des Vaters, der sie zunächst sprachlos, dann versöhnlich macht, sind ihre Kinder die Einzigen, die in Draga noch Gefühle hervorrufen können.

Ergebnis dieses schwankenden und bisweilen plötzlichen Sprachwechsels sind Dragas psychische Auffälligkeiten, die schließlich im letzten Akt deutlich werden. Im Krankenzimmer eines Sanatoriums spricht sie „*geheimnisvoll*“²⁴⁶ und metaphernschwer zu ihrer Schwester. Sie leidet unter Angstzuständen und sieht den Doktor, der ihr Schicksal vorhergesagt hat, nicht. Ihre Sprachbeiträge sind lang und häufig doppeldeutig. Das Stakkatohafte ist gänzlich verschwunden. Diese sprachliche Veränderung steht auch für das veränderte Verstehen und Reflektieren Dragas. Erneut spielt die Autorin hier mit dem Assoziationsvermögen des Rezipienten, wenn die Schwester bemerkt, dass die Ketten, die ihr Mann Draga zur Hochzeit schenkte, färben und sie somit hinter seinen Bluff gekommen ist. Das Bild der Ketten, das im Gespräch zwischen Draga und dem Doktor als Metapher etabliert wurde,²⁴⁷ greift sie hier wieder auf. Meidls Verweis auf die Eisenketten als Metapher für die unglückliche Ehe Dragas stützt meine These, dass die Autorin mit den Assoziationen ihrer Leser spielt und diese für ein Textverständnis auf mehreren Ebenen nutzt. So wird die mehrschichtige und komplexe Textkonstruktion Veza Magds deutlich sichtbar. Die Sprache des Igers indes ist unverändert. Seine Sorge ums Geld, die die Sorge um seine Frau ersetzt, stellt die Autorin erneut ironisch dar:

Iger: Nicht? Noch immer nicht? Ich dachte, es geht schon. Wann wird es gehen? Wann kann ich die Teure sehen?²⁴⁸

Die bis hierhin auch positiv zu interpretierende Doppeldeutigkeit der „*Teuren*“ löst die Autorin wenig später auf, wenn der Iger von der „*teuren Kranken*“ spricht und somit lediglich um das Geld besorgt ist.²⁴⁹ Dragas letztes Wort ist ein Flehen, sie bittet um Rettung vor ihrem Mann. Doch erst nach einer Befragung eben jener

²⁴⁶ Vgl. Veza Canetti: Der Oger. S. 89.

²⁴⁷ Vgl. ebd. S. 65: „Doktor: Ich kann Ketten entzwei reißen.“

²⁴⁸ Ebd. S. 93.

²⁴⁹ Vgl. ebd.

„Verrückten“ durch fünf geladene Männer und nach eindringlichem Drängen des Doktors willigt Iger in die Scheidung ein.²⁵⁰ Dass er trotz allem das letzte Wort hat, beweist er, indem er versucht, die Herren durch die Unterschrift „Oger“ zum Narren zu halten. Mit dieser Intertextualität verweist Veza Magd auf die Erzählung, die die Vorlage zu diesem Stück bildet: *Die gelbe Straße*.

3.1.3 Vergleich *Der Oger* vs. *Die gelbe Straße*

Vezas „*Bewunderung für abseitige Naturen*“²⁵¹ lässt sich anhand vieler Erzählungen belegen. Die Verwandlung von *Die gelbe Straße* in *Der Oger*, entstanden zwischen 1932 und 1934, jedoch ist in ihrer transparenten Entstehungsgeschichte einzigartig. Sowohl im Roman *Die gelbe Straße* als auch im Drama stehen der Iger und seine junge Frau im Mittelpunkt, im Roman heißt „Frau Iger“ jedoch noch Maja. Zahlreiche andere – meist feine, manchmal gröbere Veränderungen – weisen auf eine Autorin hin, der an der psychologisch detaillierten und authentischen Wiedergabe ihrer Figureschicksale gelegen ist. In beiden Versionen leidet die junge Frau unter ihrem Mann. Während seine Demütigung und Gewalt im Drama jedoch sehr subtil ausfällt – die Autorin nutzt hier deplatzierte Gesten wie den Kuss oder das selten liebevolle Verhalten des Igers gegenüber Kindern –, wird er im Roman als sadistischer, von Anfang an gewaltbereiter Ehemann dargestellt.

Herr Iger fühlte das Bedürfnis, seine Unruhe loszuwerden. Auch befriedigte ihn die Vorstellung, dem Körper neben sich Schmerz zu bereiten.²⁵²

Weitaus deutlicher als im Roman beschreibt die Autorin, wie Herr Iger seine Frau misshandelt und er somit zum Namensgeber par excellence wird.²⁵³ Auffällig ist, dass Veza Magd die „Basismotive“ beinahe unverändert übernimmt: sowohl die ins Geizig-Ekelhafte gesteigerte Knauserigkeit des Igers, die mittels des Essens dargestellt wird, als auch die sich selbst sexuell und rhetorisch unterwerfende Frau. Schedel verweist zu Recht darauf, dass Veza Magd im Roman in der Figur des kleinen Mädchens durchaus einen weiblichen Part, der selbst patriarchalische

²⁵⁰ Vgl. ebd. S. 98: „Ich verpackte meine Familie!“

²⁵¹ Elias Canetti: Veza. In: Veza Canetti: *Die gelbe Straße*. S. 7.

²⁵² Veza Canetti: *Der Oger*. S. 48.

²⁵³ Der Name entstammt einem französischsprachigen Märchen, in dem er für „Wilder, der kleine Kinder frißt“ steht.

Strukturen verkörpert und reproduziert,²⁵⁴ integriert. Dies äußert sich unter anderem im bewussten Widersetzen gegen den Vater. Im Drama schwächt die Autorin diese Figur jedoch auf kindliches Verlangen ab und kehrt damit in das Rollenschema zurück.²⁵⁵

Festzuhalten ist, dass sich die Autorin in der Umschreibung des Romans in ein Drama stärker auf die Hauptfiguren konzentriert und somit deutlicher die Rollenverteilung innerhalb dieser bürgerlichen Ehe in den Mittelpunkt rückt. Während das alltägliche Betrügen untereinander als Zeichen für den „normalen Umgang in der kapitalistischen Gesellschaft“²⁵⁶ ebenso beibehalten wird wie der eigentliche Grund für die Hochzeit – der nämlich, dies ist in beiden Fällen zu keiner Zeit missverständlich, von Anfang an ein finanzieller ist –, verschiebt sich ein anderes „bürgerliches Bild“: Ist es im Roman noch die Nachbarin, die Maya aus dem Martyrium ihres Mannes befreien will,²⁵⁷ so wird diese Person im Drama zum Doktor, der somit als eine Art Held zu verstehen ist, immerhin zwingt er den Iger letztlich zur Unterzeichnung der Scheidungspapiere.²⁵⁸ Der Grund für diese Umwandlung könnte ein biografischer sein: In einem Brief an ihren Schwager Georg nennt die Autorin ihn als Vorbild für den jungen Doktor.²⁵⁹

Auch auf der sprachlichen Ebene lassen sich einige Veränderungen feststellen: Der ironische Ton beispielsweise, der in der Analyse von *Der Oger* auffällt, kommt in *Die gelbe Straße* lediglich in vereinzelt Sätzen vor:

Maja erfuhr zum ersten Mal, daß der Verstand denen fehlt, die ein Amt haben.²⁶⁰

Während die Autorin dieses sprachliche Mittel im Drama ausweitet und sogar mittels der Überzeichnung der Figuren immer wieder betont, schränkt sie –

²⁵⁴ Vgl. Angelika Schedel: Sozialismus und Psychoanalyse. S. 43.

²⁵⁵ Vgl. ebd. S. 67 f.

²⁵⁶ Vgl. Angelika Schedel: Sozialismus und Psychoanalyse. S. 57.

²⁵⁷ Vgl. Veza Canetti: Die gelbe Straße. S. 62 f.

²⁵⁸ Vgl. Veza Canetti: Der Oger. S. 98.

²⁵⁹ Vgl. Veza und Elias Canetti: BaG. S. 28: „Sie spielen darin eine große Rolle, Sie haben keinen Namen, sie heißen einfach ‚der junge Doktor‘.“

²⁶⁰ Veza Canetti: Die gelbe Straße. S. 75.

gattungsgeschuldet – die Gemütsbeschreibungen Mayas ein, die der Erzählung eine so bedrückend-dichte Prägung geben:

Zu Mittag, wenn Herr Iger heimkam, legte es sich düster über sie.²⁶¹

Er sperrte die Türe ab und ging in sein Zimmer. Sie legte die Kinder zu Bett und trat ans Fenster. Wie naß die Straße war, wie tief und finster und kalt.²⁶²

Erneut zeigt sich hier die Akribie der Schriftstellerin in der Umwandlung des Stücks, ihr Bewusstsein für den Stoff und seine Umsetzung auf der Bühne. In der Dramaversion verzichtet sie auf jegliche nicht figural darstellbare Emotionen. Dass sich die düsteren Beschreibungen, die eindrucksvoll Mayas Empfinden unterstreichen, jedoch auch nicht in den Regieanweisungen wiederfinden lassen, ist wohl der Weiterentwicklung ihres Stils, einer Abwendung von jeglicher emotionaler Nähe hin zu einer nüchterneren Darstellungsweise geschuldet. Zudem – dies muss an dieser Stelle explizit betont werden – schrieb Veza Magd dieses Stück für die Bühne und glaubte (laut Canetti) wie bei keinem anderen ihrer Werke zuvor an dessen Erfolg.²⁶³

3.2 Stilistisch-thematische Analyse: *Die Komödie der Eitelkeit*

Vor der *Komödie* schrieb Canetti das Drama *Die Hochzeit* sowie den Roman *Die Blendung* in den Jahren 1931 und 1932 – weit nach der *Komödie*, im Jahr 1952, das Drama *Die Befristeten*. Im Winter 1933/1934 habe er den Großteil der *Komödie* bei Veza in der Ferdinandstraße geschrieben, notiert Canetti in seinen Nachlassnotizen.²⁶⁴

Gedruckt wurde *Die Komödie der Eitelkeit* erstmals 1950. Zur Uraufführung kam das Stück 1965 in Braunschweig und provozierte sowohl dort als auch 1979 in Wien Proteste des Publikums. Somit kann Gerald Stieg nur zugestimmt werden, der erklärt, dass es für kein anderes Stück Elias Canettis schwerer war, ein Publikum zu finden.²⁶⁵ Stieg verweist darauf, dass Canetti in der *Komödie* einen für ihn

²⁶¹ Ebd. S. 73.

²⁶² Ebd. S. 77.

²⁶³ Vgl. Elias Canetti: Nachwort. In: Veza Canetti: Der Oger. S. 99.

²⁶⁴ ZBZ, Nachlass E. Canetti Heirat zu Unzeiten, 60.9. Ausgewählte unpublizierte Texte.

²⁶⁵ Vgl. Gerald Stieg: Die Masse als dramatische Person. Überlegungen zu Elias Canettis Drama „Komödie der Eitelkeit“. In: Die Lesbarkeit der Welt. Elias Canettis Anthropologie und Poetik. Hrsg. von Stefan Kaszynski. Poznan: UAM 1984. S. 87–115. Hier: S. 87.

wesentlichen Moment des Naziregimes festhielt: die Bücherverbrennung. Auch lassen sich Bezüge zu gewissen Mythen finden, im Folgenden steht jedoch die stilistische Analyse im Mittelpunkt. Nicht nur, dass die beiden behandelten Werke innerhalb des gleichen Zeitraums entstanden, Veza Magd stand sogar Pate für die erste Idee zur *Komödie*, wie Canetti selbst erklärte:

[...] erste Irritation an Spiegeln entstand mit ihr, wenn sie mitten in einem Gespräch auf der Strasse stehen blieb und sich im Spiegel eines Geschäfts besah. Diese Verfallenheit an Spiegeln hing aber keineswegs mit Eitelkeit zusammen, sie fürchtete immer, dass an ihren Haaren etwas nicht in Ordnung war, und das hing mit ihrer Behinderung zusammen (sie konnte den linken Arm nicht gebrauchen). Ich sah also etwas als Eitelkeit und hielt mich darüber auf, was gar nicht Eitelkeit war.²⁶⁶

Erst hiernach kam das Ärgernis beim Friseur, das Canetti zur Idee des Spiegelverbots inspiriert haben soll.²⁶⁷ Canettis Figurennamen muten zum Teil abstrakt an, wie beispielsweise der Packer Barloch und Francois Fant. Während die Namen Heinrich Föhn und Leda Frisch auf den Diskurs der Eitelkeit übertragbar sind, ist als skurrilste Figur wohl Kaldauns Einzige zu nennen. Der Name des Direktors Garaus kann zugleich als ironische Charakterbeschreibung verstanden werden. Besonders interessant ist die Verwendung des Namens Therese, die ebenso als Figur in *Die gelbe Straße* und somit indirekt in *Der Oger*, aber auch in Canettis *Die Blendung* vorkommt. Hanuschek hat auf Figurenvorbilder wie Anna Mahler und Paul Frischauer hingewiesen.²⁶⁸ Dies ist ein Beweis dafür, dass Canetti sich – ebenso wie seine Frau – realer Vorbilder für die Figurenerschaffung bediente, wie auch sein Nachlass belegt. Zwar stellt der Autor seinem Drama weder Ort noch Zeit des Geschehens voran, aufgrund der Wiener Mundart ist jedoch zumindest eine örtliche Einordnung möglich.

3.2.1 Grundeinfall und Figuren

Statt eines Vorspiels eröffnet Elias Canetti den ersten von drei Teilen mit einer Regieanweisung, der ein Monolog einer Figur – gemeint als Vorrede oder Einleitung – folgt:

²⁶⁶ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 59, Aufzeichnungen.

²⁶⁷ Vgl. Sven Hanuschek: Elias Canetti. S. 302.

²⁶⁸ Vgl. ebd. S. 304 f.

Auf einer ganz leeren Bühne steht der Ausrufer Wenzel Wondrak:

Und wir, meine Herrschaften, und wir, und wir, und wir, meine Herrschaften, und wir, und wir, wir haben etwas vor. Was haben wir vor? Etwas Kolossales haben wir vor, etwas großartig Kolossales, ganz großartig kolossal, und wir, meine Herrschaften, wir sind ganz kolossal, wir haben etwas vor.²⁶⁹

Wondrak richtet sich im brechtschen Sinne direkt ans Publikum. Dies ist seine einzige Aufgabe, und so kommt er bereits nach wenigen Sätzen zum Kern des Stücks, wenn er „*die Herrschaften*“ bittet, ihre Bilder nach Herzenslust kaputt zu hauen, denn „*Ein unerschöpfliches Lager an Spiegeln steht zur Verfügung*“.²⁷⁰ Es ist die menschliche Eitelkeit, auf die er mit folgenden Sätzen referiert:

[...] treten Sie ein, der Mensch ist nicht immer ein Schwein, der Mensch kann auch ein Engerl, ein seliges Englein sein. Und wir, und wir, und wir, meine Herrschaften [...]²⁷¹

Der Spuk endet genauso abrupt, wie er begonnen hat, indem sich die Bühne mit dem Aufrufer wegdreht. Auch die unmittelbar folgende Regieanweisung ist kurz und knapp gehalten:

Fräulein Mai, Witwe Weihrauch, Schwester Luise, drei beste Freundinnen, treten auf. Jede hat ein Paket in Zeitungspapier unterm Arm.²⁷²

Während sich die Sprache des Ausrufers durch die namensbedingte reißerische Schreierei und skurrile Wiederholungen auszeichnet, ist es in dem folgenden Gespräch der wienerische Dialekt der Witwe Weihrauch, der heraussticht. Auch der alte Dienstmann Franzl Nada spricht Dialekt, so dass bereits hier die Unterscheidung der Figuren mittels sprachlicher Merkmale vorgenommen wird. Auch die Bekanntmachung des Spiegelverbots, die zentrale Szene des ersten Teils, wird durch Sprache betont, indem Schakerl, der sich sonst durch Stottern von den anderen Figuren abhebt, plötzlich fehlerfrei spricht.

SCHAKERL (ist während der letzten Worte grösser geworden. Er zieht ein Papier aus der Tasche und liest mit lauter, hoher Stimme vor, wobei er kein einziges Mal ins Stottern gerät.)

²⁶⁹ Elias Canetti: Die Komödie der Eitelkeit. S. 5.

²⁷⁰ Ebd. S. 6.

²⁷¹ Ebd.

²⁷² Ebd.

KUNDMACHUNG: Die Regierung hat beschlossen. Erstens: Der Besitz und Gebrauch von Spiegeln ist verboten. Sämtliche vorhandene Spiegel werden vernichtet. Jegliche Erzeugung von Spiegeln wird eingestellt. Nach Ablauf von dreissig Tagen wird jeder, der des Besitzes oder Gebrauchs von Spiegeln überführt wird, mit Zuchthaus von zwölf bis zwanzig Jahren bestraft. Auf die Erzeugung von Spiegeln steht die Todesstrafe.²⁷³

In Anbetracht der Wichtigkeit seiner Worte vergisst Schakerl das Stottern. Die Aufmerksamkeit, der er sich durch die offizielle Regierungserklärung sicher sein kann, lässt ihn mit fester, stotterfreier Stimme reden. Lediglich die angedeutete hohe Frequenz verrät seine Aufgeregtheit. Ein sprachliches Merkmal ersetzt Canetti somit durch ein anderes. Erst die Nachfragen lassen Schakerl zurück in sein altes Sprachmuster verfallen – das Stottern ist stärker als sein Selbstbewusstsein.²⁷⁴ Canetti stellt mittels der Figur Schakerl bereits zu Beginn des Plots eine mögliche Umsetzung desselben in Frage. Die Figur kann somit als die personifizierte Ambivalenz in *Die Komödie der Eitelkeit* verstanden werden. Ihm, dem stotternden Lehrer, wird die Aufgabe zuteil, eine offizielle Kundmachung zu verlesen, die, wenn sie nicht befolgt wird, tödliche Konsequenzen für die Bevölkerung haben kann. Mit fester Stimme liest er vor, was ihm befohlen wurde. Es stellt sich die Frage, ob er den Inhalt während der Konzentration auf das Nichtstottern überhaupt wahrnimmt. Seine stotternde, einsilbige und ausweichende Antwort suggeriert, dass dies nicht der Fall ist.

Ein Exempel für die kaum zu verbergende Ironie ist der erste Auftritt des Paares Heinrich Föhn und Leda Frisch. Beide diskutieren das Spiegelverbot.²⁷⁵ Als Verfechter des Verbots gibt Föhn den belehrenden, weisen Mann an der Seite seiner Partnerin, die dummlich in seine rhetorischen Fallen tritt. Auf diese Weise wird eine Hierarchie dargestellt, in der die Frau lediglich als schmückendes Beiwerk und Hausfrau einen Platz hat. Ebenso wie Veza dient Elias Canetti die Darstellung des Mannes zur Negativdarstellung der Frau. Canetti unterstreicht dieses Bild, wenn er Föhn seine positive Reaktion auf das Verbot wie folgt erklären lässt:

²⁷³ Ebd. S. 20.

²⁷⁴ Vgl. ebd. S. 20 f.: „Sch-sch-schweigen Sie!“

²⁷⁵ Vgl. ebd. S. 22.

FOEHN. [...] Wir sind verweiblicht. Das ist unser Unglück. Der Spiegel, ein Apparat aus dem Berufsleben der Frau, hat von uns allen, auch von uns Männern, im eigentlichsten Sinn des Wortes, Besitz ergriffen.²⁷⁶

Da die Eitelkeit als etwas Weibliches definiert wird, verteufelt Föhn ergo letztlich das weibliche Geschlecht selbst. Frischs Antwort auf diesen Affront treibt die beschriebene Rollenverteilung auf die Spitze:

LEDA. Ich höre Ihnen gern zu, wenn Sie so reden. Sie haben dann eigentlich etwas Männliches.²⁷⁷

Selbst als sie längst verheiratet sind, weiß Föhn die Distanz und den nötigen Respekt seiner Frau zu erhalten, indem er ihr verbietet, sie zu duzen.²⁷⁸ Gleichsam wie in *Der Oger* werden auch in *Die Komödie der Eitelkeit* die Frauen beim Vornamen genannt, während die Männer mit Nachnamen zitiert werden. Ein Fakt, der sowohl die Seriosität des Mannes als auch die Schlichtheit der Frau, die wie ein Mädchen nur beim Vornamen gerufen wird, darstellt. Erst als sie verheiratet ist und zusätzlich den Namen ihres Mannes trägt – durch die Doppelung Föhn-Frisch entsteht ein weiteres ironisches Bonmot –, wird sie einmal mit vollem Namen genannt.

Ledas geistige Beschränktheit wird durch die häufige Verwendung des Füllwortes „eigentlich“ noch betont. Da ihr Verlobter alles kennt,²⁷⁹ ist sie demnach auf kein eigenes Wissen angewiesen. Immer wieder streut Canetti die mindere Wertschätzung der Frau auch im Verlauf des Stücks ein, wenn er beispielsweise das Junggesellentum preist²⁸⁰ und den Leichtsinn als etwas typisch Weibliches klassifiziert.²⁸¹ Im Fall des Direktors Garaus gipfelt dies sogar in der Ermordung seiner Ehefrau.

3.2.2 Die Steigerung des Nichtverbalen

Während die Figuren im Verlauf des Stücks in den bereits erwähnten Sprachmustern verharren, sind es die Regieanweisungen, deren Stil sich verändert. Im ersten Teil lässt Canetti ihnen eine für die Schauspieler auf das Nötigste

²⁷⁶ Ebd. S. 22.

²⁷⁷ Ebd. S. 23.

²⁷⁸ Vgl. ebd. S. 81: „Ich möchte dich bitten, mich nicht mehr zu duzen. Es stört mich in meiner Entwicklung.“

²⁷⁹ Vgl. ebd. S. 25.

²⁸⁰ Vgl. ebd. S. 93.

²⁸¹ Vgl. ebd. S. 115.

reduzierte Bedeutung zukommen, indem er sie lediglich nutzt, um Gestik und Orte zu beschreiben. Bereits zu Beginn des zweiten Teils geht die Beschreibung jedoch weit über eine Wiedergabe des Geschehens hinaus:

[...] Offenbar hat jeder dieser Menschen sein eigenes Lied und übt es aus Leibeskräften. Instrumente scheinen hier nicht beliebt zu sein, es sind nur die Stimmen zu hören. Nach einer Weile fliegen die Fenster wieder auf, aber heftiger, einige Scheiben klirren. Die Köpfe sind nicht mehr alle derselben Meinung.²⁸²

Die Beschreibung einer Straßenseite fällt hier auffallend suggestiv aus, denn beschrieben werden Vermutungen. Statt einer Anleitung werden der Leser und der Schauspieler zum Mitdenken aufgefordert. Das Ergebnis ist eine für Canetti ungewohnte Vagheit. So lassen sich die Köpfe, die nicht mehr einer Meinung sind, mutmaßlich vielfältig darstellen. Der Autor, zuvor um Wortkargheit und Konzentration auf das Wesentliche bemüht, lässt hier viel Interpretationsspielraum. Die Sprache der Figuren ist eine emotionslose, harte, ungeschliffene Sprache, die die wahnwitzigen Regeln der Kundgebung auf die Spitze treibt: Angeln ist nur mit geschlossenen Augen erlaubt, in Läden, in denen Lampen brennen, sind Brillen zu tragen, Pfützen werden zur größten Versuchung. Im Umkehrschluss dazu werden die Regieanweisungen ausführlicher, bisweilen auch absurder, wenn beispielsweise Franzl Nada „um zehn Jahre älter, und noch mehr gebückt“²⁸³ dargestellt werden soll und Prediger Brosam „an seiner Tasche die Straße mitzieht“.²⁸⁴

Die sich steigernde Bedeutung der Regieanweisungen lässt sich besonders am Ende des zweiten Teils belegen:

LUISE erscheint in der Tür. Sie hält in beiden Händen etwas, das einem Säugling gleicht, so umständlich und sorgfältig scheint es eingepackt. Sie kriecht damit auf Garaus zu, es ist, als ob sie Zehe vor Zehe setzen würde.

[...] Schwester Luise wickelt indes aus einer Unmenge von Tüchern, in die er eingepackt ist, einen kleinen Spiegel. Während der zärtlichen Worte des Mannes sieht man es manchmal blitzen.²⁸⁵

²⁸² Ebd. S. 40.

²⁸³ Ebd. S. 47.

²⁸⁴ Ebd. S. 75.

²⁸⁵ Ebd. S. 106.

Diese zunehmende Bedeutung für die Erfassung des Inhalts erreicht in jener Szene ihren Höhepunkt. Zwar nutzt Canetti kein Wort zu viel – im Vergleich zu den vorangegangenen Beispielen handelt es sich nicht um Wertungen oder Interpretationsfreiheiten –, dennoch steht diese Szene exemplarisch für den Prioritätenwechsel von Verbal- zu Nonverbal-Dargestelltem.

Canettis im ersten Teil knappe Anweisungen steigern sich zum Ende des zweiten Teils und geben so dem Leser, Zuschauer, aber auch Schauspieler mehr Interpretationsspielraum. Die inhaltlich dargestellte Suche nach Ersatzhandlungen spiegelt sich auf der stilistischen Ebene in der Verschiebung von Sprache auf Mimik und Gestik wider. Eine Verschiebung, die Canetti jedoch bisweilen durch Kommentare innerhalb der Regieanweisungen bricht. So endet der zweite Teil mit einigen konfuse, da verbal nicht darstellbaren Anweisungen:

Die Straße bei Nacht

Es ist so still, dass man die wenigen Lichter fürchtet. [...] Vielleicht geht es schon gegen Morgen. [...] Es ist heller Tag.²⁸⁶

3.2.3 Überzeichnung als Experiment

Im dritten und kürzesten Teil des Dramas erreicht die Skurrilität ihren Höhepunkt. Den leidgeprüften Statisten wird ein Automat an die Seite gestellt, der sowohl für den technischen Fortschritt als auch für das einwandfreie, da emotionslose Befolgen steht. Im Vergleich zur harten, rauen Figurensprache spuckt der Automat beruhigende Phrasen aus, die ihr Ziel jedoch verfehlen, wenn es heißt:

Jetzt sind es lauter Wölfe, und sie heulen vor Hunger und Angst [...] ²⁸⁷

Canetti überzeichnet die Figuren und ihre Reaktionen innerhalb der Regieanweisung, indem er sie dem Verbot und der Verlockung schutzlos aussetzt: Fritz Schakerl sitzt „so steif wie er will, und darf gar nicht stottern. Kaldauns Ältester neben ihm geht in seine Klasse“.²⁸⁸ Die Witwe Weihrauch macht es sich auf zwei Stühlen „recht unbequem“, während Egon Kaldaun die „gekündigte Marie“ zur Nachbarin hat. Jene wiederum hält Brosam fest, der „sich offenbar selbst nicht

²⁸⁶ Ebd. S. 107 f.

²⁸⁷ Ebd. S. 115.

²⁸⁸ Ebd.

gefällt“. Vertraut mit dem Teufel macht sich Therese Kreiss.²⁸⁹ So hält jeder jeden, dennoch heißt es über das Verständnis und die Anwesenheit der anderen am Ende der Regieanweisung:

Jeder wäre über seinen Nachbar zu Tode erschrocken, doch Ellbogen sind blind und die Augenblicke teuer bezahlt.²⁹⁰

Überzeichnung, Ironie und in Unverständnis gesteigerte Verwirrung werden in dieser Szene ausgedrückt, in der „Niemand spricht. Niemand atmet“ und „die Luft wie aus Glas ist“.²⁹¹ Die Beschriebenen sind keine Menschen mehr, sondern aufgrund des fehlenden Spiegelbildes zu Zombies mutiert. Wolfgang Kraus deutet diese verstörende Überzeichnung im Nachwort des Stücks schlicht als „[...] bizarre Handlungen von Menschen, die einen schweren Ich-Verlust erlitten haben“.²⁹²

Doch der Einsatz des Automaten und die auftretende beherrschende, donnernde Stimme sind mehr als bizarre Figuren und Handlungen. Es sind stilistische Kniffe, die in keinerlei Beziehung zu den Figuren stehen, sondern lediglich als „Stimme aus dem Off“ auf das Ende verweisen. Zwar ändern sich die Einstellungen der Figuren – Föhn wird zu einem Spiegelliebhaber, seine Frau hinterfragt Dinge auf ihre eigene Weise –, die Sprachmuster der Figuren bleiben allerdings gleich. Dass die Ironie trotz aller inhaltlichen Verwirrungen erhalten bleibt, belegt Leda Frisch-Föhns Dialog mit dem Direktor Garaus:

[...] Der Mensch ist doch nicht verpflichtet, gern in den Spiegel zu schauen. Es ist zwar ein Naturgesetz, dass der Mensch das gern tut, aber Ausnahmen bestätigen die Regel.²⁹³

Auch das „Erwachen“ im Spiegelsaal birgt eine gewisse Grotteske, wenn plötzlich alle durcheinanderrufen und nicht mehr gekennzeichnet ist, wer spricht. Scheinbar wahllos lässt Canetti die Sätze durcheinanderwirbeln, dennoch wird ein Kollektiv nahegelegt. Dass eine Regieanweisung am Ende des Stücks steht, unterstreicht die sinkende Bedeutung des Gesagten. Während die Eitelkeit eines jeden Einzelnen

²⁸⁹ Vgl. ebd. S. 116.

²⁹⁰ Ebd.

²⁹¹ Ebd. S. 115.

²⁹² Ebd. S. 135.

²⁹³ Ebd. S. 125.

durch die Kundmachung besiegt werden sollte, ist sich die Masse am Ende in ihrer Sehnsucht nach dem Spiegelbild und der Suche nach individueller Identität einig:

Alle schleudern ihre Arme vor. Jeder packt seinen Spiegel und reisst ihn aus der Wand. Alle springen hoch und schreien: Ich! Ich! Ich! Ich! Ich! Ich! Ich! Ich!²⁹⁴

Doch obgleich die Masse durch zuströmende Menschen von allen Seiten immer größer wird, haftet ihr etwas Unheimliches an, das mit „*schwarzer Strom*“ beschrieben wird. Die Ich-Rufe halten an, werden durch die Beschreibung von in die Luft gehaltenen Bildern und Spiegeln noch unterstrichen. Sie bleiben die letzten gesprochenen Worte, die mit folgender letzter Regieanweisung bewertet werden:

Es wird kein rechter Chor daraus.²⁹⁵

Ein Gespräch, das macht Canetti in diesem Stück deutlich, bedingt nicht einen Gesprächspartner. Die Wortbeiträge seiner Figuren sind durchzogen von Monologen und Rekursen auf die eigene Person, in einer aufs Wesentliche reduzierten, emotionslosen Sprache. In der Ausnahmesituation des Verzichts steigert sich diese kalte Ausdrucksweise sogar noch, indem plötzlich jeder den Nachbarn verdächtigt und ihm auch die noch so kleinste Glasscherbe neidet. Vereinzelt nutzt Canetti Dialekte oder Wiederholungen zum Unterscheiden von Habitus oder Herkunft. Statt aufs Verbale konzentriert sich der Autor im Verlauf des Textes immer stärker auf das Nonverbale.

3.3 Ergebnisse

Die im ähnlichen Zeitraum entstandenen Dramen weisen signifikante stilistische Parallelen auf. Gerade weil es sich um differierende Inhalte und Figuren handelt, sind diese Gemeinsamkeiten besonders interessant, zeugen sie doch von einer bewusst wechselseitigen Befruchtung des schriftstellerischen Arbeitsprozesses. Dass Veza häufig Personen ihrer Umgebung als Vorlage nutzte, hatte sie mit Canetti gemein. Auch er gab an, dass die Therese Krumbholz aus *Die Blendung* in Anlehnung an eine Vermieterin in Wien entstanden sei. Ebenso hat das Stück *Die Hochzeit*

²⁹⁴ Ebd. S. 130.

²⁹⁵ Ebd. S. 131.

einen realen Bezug. In *Die Komödie der Eitelkeit* diene der Freund Fritz Wotruba als Vorbild für den Portier Wenzel Wondrak.

Sowohl Veza als auch Elias Canetti bedienen sich einer besonderen Form der Regieanweisung. Während Veza Magd jedoch bereits zu Beginn des Stücks ihre eigene Art der Anweisungen etabliert und diese bis zum Ende beibehält, verändert sich Elias Canettis Stil im Laufe von *Die Komödie der Eitelkeit*. Bewertungen, Kommentare aus dem Off und nicht darstellbare Beschreibungen von Figuren oder Räumlichkeiten finden sich in *Der Oger*. Damit verstößt die Autorin bewusst gegen eine klassische Form der Regieanweisung, an die sich Elias Canetti noch bis zur Mitte des zweiten Teils von *Die Komödie der Eitelkeit* hält: Er reduziert die Anweisungen auf knappe Beschreibungen der Szene oder Schauspieleranweisungen. Hier orientiert sich Canetti mutmaßlich an der Vorgehensweise seiner späteren Frau. In beiden Stücken entsteht so eine Verschiebung der nonverbalen Relevanz: Das Stilistische, in Form des Dialogs, tritt in gewissen Szenen hinter der Bedeutung der Regieanweisungen zurück. Daraus ergibt sich ein Problem, das wiederum auf beide Stücke zutrifft: Regieanweisungen, die nicht dargestellt werden können, scheitern in der Rezipientenvermittlung. Das Stück wird unaufführbar. Die Schwierigkeiten und Kritiken, die sowohl die Verlagsvermittlung als auch die Uraufführung von *Die Komödie der Eitelkeit* sowie von *Der Oger* mit sich brachten, stützen diese These.

Auch in der Darstellung des klischeeartigen, bisweilen stark überzeichneten Frauen- und Männerbildes der Zeit stimmen die Autoren miteinander überein. Interessant mutet dabei die Umschreibung an, die die Autorin von der Roman- in die Dramafassung vornahm: Während sich die weibliche Hauptfigur im Roman noch ihrem Ehemann widersetzt, wird sie in *Der Oger* zu einer wesentlich schwächeren, stärker unterdrückten und vom Mann in jederlei Hinsicht bestimmten Figur. Zugleich ändert sich das Bild des Igers, der gewaltbereiter erscheint. Seine sadistischen Züge werden von der Autorin stärker betont. Die Überlegenheit gegenüber seiner Frau erinnert an die Paarkonstellation Frisch und Föhn. Dass diese Veränderung mit der verstärkten Betonung der Oberflächlichkeit und Eitelkeit des Igers einhergeht, spricht ebenfalls für eine Beeinflussung Canettis. Auch bezüglich

der im Drama sehr emotionslosen Sprache scheint die Autorin von ihrem Mann inspiriert.

Wenn der Patriarch und Familienanführer Stjepo Pavlovitsch erst mittels der Beschreibung seiner Frau an der schmalen Seite des Tisches vollends zu einer Figur wird, so ist auch hier eine Parallele zur *Komödie* erkennbar, in der Canetti die Beschreibung und Dialoge seiner Figur Leda Frisch lediglich zur Charakterisierung ihres zukünftigen Mannes Heinrich Föhn benutzt. Auf diese Weise entsteht zudem eine Ironie durch Überzeichnung und Grotteske, ohne dass jedoch explizit zu benennen wäre, welcher Autor hier wem folgt:

Iger spricht immer hastig. Diese Hast ist zuweilen abstoßend, zuweilen ist sie bezwingend: Und wer Tausend gibt?²⁹⁶

Elias Canetti stellt auf ähnliche Weise unter anderem seine Figur Schackerl dar, die er so stark überzeichnet, dass sie als personifiziertes Spiegelverbot beschrieben werden kann. Dass er die Vorliebe für „abseitige Naturen“ ebenfalls mit seiner Frau teilte, wird jedoch nicht nur anhand Schackerls, sondern auch am Beispiel Wenzel Wondraks deutlich. Eine andere sprachlich sehr interessante Überschneidung stellt zudem eine Verkündung dar: Einem Jahrmarktschreier gleich schreit der Ausrufer Wenzel Wondrak zu Beginn von *Die Komödie der Eitelkeit* immer wieder die Anrede „Meine Herrschaften“. Sowohl im Roman *Die gelbe Straße* als auch im Drama benutzt der Iger diese Worte, um während des Wohltätigkeitsballs seine Zauberkünste anzupreisen:

Hier ist ein schwarzes Tüchlein meine Herrschaften, meine Herrschaften nichts als ein Tüchlein.²⁹⁷

In allen Fällen handelt es sich um eine bewusste, fast kakophonische sprachliche Nutzung der Wiederholung, die in beiden Szenen eine Art Kirmesatmosphäre hervorruft, also in beiden Fällen in ein solches Umfeld eingebettet ist und das Ziel verfolgt, Aufmerksamkeit zu erregen. Ein eindeutiger Unterschied ist jedoch die Verwendung von Metaphern. Während Veza Magd Bilder konstruiert, die sich in Metaphern verwandeln und von ihren Lesern später auch als solche erkannt bzw.

²⁹⁶ Ebd. S. 35.

²⁹⁷ Ebd. S. 60.

assoziiert werden, ist Canettis Sprache eine knappe. Festzuhalten bleibt außerdem, dass Veza Magds Umwandlung des Romans eindeutig im Hinblick auf die „Spielbarkeit“ des Stücks geschah: Ihr Stück weist mehrere mögliche Lesarten auf. Auch Elias Canetti nutzt die Sprache als Distinktionsmittel, er verzichtet jedoch auf Metaphern und Assoziationen. Seine Art der Regieanweisung, die sich im Verlauf des Stücks wandelt, dürfte ihren Teil zur Schwierigkeit der Vermittlung an Schauspielhäuser beigetragen haben.

Elfriede Czurda hat dem Drama *Der Oger* das Zeugnis ausgestellt, der schwächste Text der Schriftstellerin Veza Magd zu sein. Sie begründet dies mit einer zu dominanten biografischen Ebene – für sie versucht die Schriftstellerin, sich mit dem Stück gegen Canetti zur Wehr zu setzen –, die die nötige Distanz der Autorin zu ihrem Text nicht mehr gewährleisten kann.²⁹⁸ Ich lehne diese These aus zwei Gründen ab: Zum einen lässt sich zwar eine biografische Parallele in der Charakterisierung der Figuren finden, ein Befreiungsschlag gegen ihren Mann ist jedoch eine eindeutige Überinterpretation. Weder der Entschluss zur biografischen Färbung des Textes noch die vorgenommenen Änderungen in Anlehnung an Canetti schwächen den Text. Zum anderen hat Veza Canetti, das belegen die Briefe eindeutig, andere Mittel und Wege genutzt, um sich gegen ihren bisweilen machohaften späteren Mann zur Wehr zu setzen.

Viel wichtiger ist jedoch, dass – lässt man die biografische Ebene außer Acht – sich stilistisch-thematische Parallelen zu Canetti zeigen, die eine Arbeitsgemeinschaft im übertragenen Sinne, also eine direkte wechselseitige Beeinflussung, beweisen. Beiden gemein ist bereits in diesen frühen Texten ein Hang zum Grotesken. Bei beiden Autoren steht die von Konventionen, Oberflächlich- und Eitelkeiten geplagte Gesellschaft im Mittelpunkt. Die feine, bisweilen unterschwellige, bisweilen offensichtliche Ironie trägt bereits Veza's Handschrift. In der detaillierten, wahnsinnigen Überzeichnung der Figuren ist Canetti ihr überlegen. Dass beide Texte trotzdem nebeneinander bestehen können, liegt – so meine These – gerade in der Bündelung der individuellen stilistischen Stärken begründet, auch wenn Canetti diese niemals zugab.

²⁹⁸ Vgl. Elfriede Czurda: Veza Canetti – Ein ferner Stern, unleserlich. S. 129.

Die Indizien sprechen jedoch eine deutliche Sprache: *Die Komödie der Eitelkeit* schrieb Canetti zum größten Teil bei Veza in der Ferdinandstraße. Beide Autoren teilten also nicht nur eine Wohnung, sondern auch einen Mikrokosmos, in dem sie tagtäglich denselben Leuten begegneten, darüber schrieben und sich gegenseitig ihre Ergebnisse vortrugen. Eine gemeinsame poetische Werkstatt lässt sich folglich nicht bestreiten.

4 Das literarische Reagieren aufeinander

Dichter ist, wer Figuren erfindet, die ihm niemand glaubt, und die doch keiner vergisst.²⁹⁹

Die von Canetti „eingestandene“ Beeinflussung umfasst lediglich zwei Werke des Paares. Dass beide Partner jedoch auch enorm am Entstehungsprozess anderer Werke beteiligt waren, belegen Briefe und Nachlassdokumente. Immer wieder spricht Veza in den Briefen an den Schwager Georg von den Werken ihres Mannes, auch Elias Canetti erwähnt ihre Stücke.³⁰⁰ Neben dem Austausch über die Literatur wählt das Paar jedoch auch die Literatur selbst zur Kommunikation: Beide Partner referieren mittels Figuren des eigenen Werkes aufeinander. Der Grundstein dieser „Beeinflussung zwischen den Zeilen“ wurde auch hier in den frühen Werken gelegt: So personifizierte Veza offenbar die Figuren aus *Die Blendung* und übertrug sie auf ihren (Arbeits-)Alltag. In ihrer Erleichterung über den Abschluss von *Die Blendung*³⁰¹ und Kiens Ende wird diese Personifizierung deutlich.

Dass sie den Sinologen Kien beinahe als persönlichen Feind ansah, wird auch im folgenden Zitat aus einem unveröffentlichten Kapitel zu *Die Fackel im Ohr* deutlich und unterstreicht einmal mehr ihre Verbundenheit mit Canettis Werk:

„Die Blendung“ war nun gewiss nicht ihr liebstes Buch, aber es war von mir, an dessen Schicksal als Schreibender sie in einer Art Besessenheit hing. Aber sie hatte sich nie von dem Verdacht freimachen können, daß der Hass Kiens auf Frauen irgendwie, auf Umwegen, auch ihr galt.³⁰²

Als „Antwort“ darauf schrieb sie Canetti in ihre Figuren ein: Sowohl der Dichter Andreas Kain aus *Die Schildkröten* als auch der Dichter Knut Tell (*Der Unhold* und *Der Fund*) weisen canettische Züge auf. Im Folgenden soll es darum gehen, den

²⁹⁹ Elias Canetti: *Die Fliegenpein*. München: Hanser 1992. S. 36.

³⁰⁰ Vgl. Veza und Elias Canetti: BaG. S. 37. Elias Canetti an Georg Canetti, 4. März 1935: „Sehr gebraucht hätte ich Vezas Stück, da ich heute nach Zürich fahre (d.h. erst nach Strassburg). Bitte schick es jetzt eingeschrieben nach Zürich, wo ich Donnerstag spätestens sein werde.“

³⁰¹ Elias Canetti: *Das Augenspiel*. S. 14.

³⁰² ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 60.9: Ausgewählte unpublizierte Texte aus *Das Augenspiel: Heirat zu Unzeiten* (Späte Heirat) 14. September 1983, S. 53–56.

Literarisierungen und Fiktionalisierungen dieser „Kommunikation zwischen den Zeilen“ nachzugehen.

4.1 Canettis „Vorlage“

Als einzigem Roman kommt der Erzählung *Die Blendung* eine Sonderstellung in Canettis Werk zu. Auch für den Autor selbst hatte *Die Blendung* von Beginn an eine ganz besondere Bedeutung. Canettis erstes Buch, das er als Student der Chemie begann, war zunächst als eines von acht Büchern geplant.³⁰³ Seine Entstehungsgeschichte, die Canetti selbst kommentierte, war nach heutigem Kenntnisstand ebenso unstringent wie die folgende Rezeptionshistorie des Romans, die Jahrzehnte auf sich warten ließ. Drei Jahre schrieb der Autor nach eigenen Angaben an dem Manuskript, das zunächst unter dem ersten Titel *Kant fängt Feuer* bei ihm lagerte und erst 1935 in *Die Blendung* umbenannt wurde.³⁰⁴ Sein Biograf Sven Hanuschek bezeichnet die Wiener Jahre bis zur Veröffentlichung von *Die Blendung* als die vielleicht kreativste Phase in Canettis Leben überhaupt.³⁰⁵ Als Indizien dafür, dass Canetti *Die Blendung* um die Jahreswende 1931/1932 vollendete, führt Hanuschek einen Brief an die Mutter im Dezember an, in dem der Sohn von einem Anfall hysterischer Blindheit nach Abschluss von *Die Blendung* schreibt.³⁰⁶ Entstehung, Rezeption, Interpretation – die Geschichte von *Die Blendung* ist die einer „außergewöhnlichen Kraftprobe“.³⁰⁷

Die ungeheure Stärke dieses parabolischen Romans ist in den Figuren angelegt. Canetti zeichnet extreme Charaktere; als Hauptpersonen stehen sich der Sinologe Peter Kien und seine Haushälterin Therese gegenüber. Beide Figuren, die nur auf wenige Eigenschaften reduziert werden, sind Extreme, die immer wieder aufeinander reagieren, die Welt um sich herum jedoch vollkommen auszublenden scheinen. Das Machtspiel der beiden ist es, dem der Leser während der Lektüre verfällt. Es ist ein

³⁰³ Vgl. Elias Canetti: *Das Gewissen der Worte. Essays*. München: Hanser 1983. S. 222.

³⁰⁴ Vgl. ebd.

³⁰⁵ Sven Hanuschek: *Elias Canetti*. S. 188.

³⁰⁶ Ebd. S. 196.

³⁰⁷ Johannes Edfelt: *Vorstellung Elias Canetti*. In: Peter von Matt: *Der Entflammte. Über Elias Canetti*. München: Nagel & Kimche 2007. S. 123.

Kampf auf Leben und Tod, ein Kampf auch zwischen den Geschlechtern, den der Erzähler häufig undurchsichtig konstruiert und auf mehreren Ebenen führt. Der Geschlechterkampf zwischen zwei Irren ist gleichzeitig ein Machtkampf zwischen zwei Gesellschaftsschichten, ein Wettstreit Gesellschaft vs. Wissenschaft.³⁰⁸ Dass Veza Canetti dem Roman *Die Blendung*, seiner Entstehung und der damit einhergehenden Veränderung Canettis skeptisch gegenüberstand, liegt ihrem Mann zufolge vor allem in der Figur der Therese begründet:

Ihr Stolz kam über das Schreckensbild der Therese im Roman nie hinweg.³⁰⁹

In dem resoluten Ex-Hausmädchen Therese, das durch die Hochzeit mit dem Sinologen Kien zu „Frau Professor“ wird, fühlte sich Veza selbst charakterisiert. Kiens Frauenhass übertrug sie offenbar auf Canetti.

4.1.1 Die Figur Peter Kien in *Die Blendung*

Die Darstellung des irren Büchermenschen findet in dem männlichen Protagonisten von *Die Blendung* Ausdruck. Als „*langer, hagerer Mensch, Gelehrter, Sinologe von Hauptfach*“ wird die Hauptperson Peter Kien dem Leser vorgestellt.³¹⁰ Wenige Zeilen später erweitert der Erzähler diese Personenbeschreibung: Wortkarg und mürrisch von Natur, machte er sich einen Vorwurf aus dem Gespräch, das er ohne zwingenden Grund begonnen hatte. [...] Er besaß die bedeutendste Privatbibliothek dieser großen Stadt. Einen winzigen Bruchteil führte er immer mit sich. Seine Leidenschaft für sie, die einzige, die er sich in seinem strengen und arbeitsreichen Leben gestattete, zwang ihn zu Vorsichtsmaßregeln.³¹¹

Der bereits hier auftauchende Hinweis, Canetti habe die Geschichte von *Die Blendung* um seinen „Büchermenschen“ herum geschrieben, muss an dieser Stelle betont werden. Er ist es, zu dem Canetti sich im Jahr 1930 immer mehr hingezogen fühlte, und es ist jene Figur, mit der er sich auch Jahrzehnte später noch verglich.³¹²

³⁰⁸ Canetti spricht später von einer „Attacke gegen den reinen Dialekt“. Vgl. Gespräch mit Horst Bienek. In: Elias Canetti: Aufsätze, Reden, Gespräche. S. 165.

³⁰⁹ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 60.9: Ausgewählte unpublizierte Texte aus *Das Augenspiel*. 14. September 1983, S. 53–56.

³¹⁰ Vgl. Elias Canetti: *Die Blendung*. S. 8.

³¹¹ Ebd.

³¹² Vgl. Sven Hanschek: Elias Canetti. S. 446 f.

Demnach nahmen sowohl Veza als auch Elias Canetti eine Personalisierung der Figuren in *Die Blendung* vor.

Es ist der Wahn, der Kien regiert. Gesteigert wird dieser Wahn des gesellschaftsfremden Wissenschaftlers, dessen Welt sich im Kopf aber keineswegs in der Realität abspielt, auch im Umgang mit sich selbst. Indem er den sorgfältigen und sicheren Gebrauch seiner Bücher als Priorität ansieht, bleibt ihm bei Fehlern nichts anderes übrig, als sich selbst zu bestrafen:

„Dummkopf“, schrie er sich an, „Barbar! Analphabet!“, hob ihn zärtlich auf und ging rasch zurück.³¹³

Die Brutalität, mit der er dabei sich selbst ebenso wie anderen Menschen gegenüber vorgeht, lässt auf einen Machtkampf im Kopf schließen. Dort entwickelt Kien seine eigene Wirklichkeit, dort entstehen die scheinbar von der Fachwelt gefeierten Arbeiten. Dass ausgerechnet die Entscheidung, Kontakt mit der Außenwelt zu erlauben, indem er die Haushälterin Therese einstellt, sein Ende beschließt, steht exemplarisch für die Grundstruktur des Buches: *Die Blendung* entbehrt jeder positiven Wendung, „es gibt keinen Lichtblick“.³¹⁴

Die Abgeschlossenheit des Wissenschaftlers, der sich in die Welt seines Kopfes flüchtet, muss Veza Canetti alarmiert haben – denn die Parallelen zur Entstehung von *Die Blendung* sind doch eindeutig. Canetti beschreibt selbst, wie er sich in sein Zimmer in der Hagenbergstraße zurückzog und dort verbissen am Roman arbeitete:

Das Quälendste in jenen Wochen war das Zimmer in der Hagenbergstrasse. Über ein Jahr schon hatte ich hier mit den Lichtdrucken des Isenheimer Altars gelebt. Sie waren mir, mit den erbarmungslosen Details der Kreuzigung, in Fleisch und Blut übergegangen. Solange ich am Roman schrieb, schien ihre Stelle die richtige, sie trieb mich in ein und dieselbe Richtung weiter, ein unerbittlicher Stachel.³¹⁵

Die changierende Grenze zwischen Werk und Realität muss Veza Canetti erschrocken haben. Kien verkörpert den von der Außenwelt abgeschnittenen Professor, dessen

³¹³ Elias Canetti: *Die Blendung*. S. 22.

³¹⁴ Sven Hantschek: *Elias Canetti*. S. 232.

³¹⁵ Elias Canetti: *Das Augenspiel*. S. 11.

Wahn in kleinste Elemente zerfällt und dabei immer vielschichtiger zu werden scheint. Wirkliche Liebe verspürt er nur seinen Büchern gegenüber.³¹⁶ Die Steigerung dieser Liebeserklärung ist eine Kampfansage an den Feind: Therese. Die Ehe ist in der Erzählung *Die Blendung* ein (Macht-)Kampf, in dem beide Geschlechter ums Überleben ringen.

Im zweiten Teil, dem Titel „Kopflöse Welt“ folgend, irrt Kien durch die Straßen und begegnet dem zwielichtigen Fischerle. Von der einstigen Haushälterin und eigenen Ehefrau auf die Straße gesetzt, sieht sich der Professor mit einer Welt konfrontiert, die er nicht einzuordnen vermag. Dass er dieser Welt ausgerechnet in dem Etablissement „Zum idealen Himmel“ gegenübertritt, ist nur einer der bizarren Momente in *Die Blendung*.³¹⁷ Der Besitzer der größten Privatbibliothek der Stadt wird zum Penner, der vor dem Pfandhaus Bücher vor der Verpfändung rettet und nachts von fallenden Büchern träumt.³¹⁸ Es ist die Frau – das macht Canetti sehr deutlich –, die ihn in diese neue Welt und damit in den Ruin treibt. Seine Verachtung ihr gegenüber steigert sich in körperliche Abscheu, die ihn lähmt.³¹⁹

Der kontinuierlichen und allumfassenden Unfähigkeit Kiens, Herr seiner neuen Lebenssituation zu werden, in sein normales Leben zurückzukehren oder simple Menschenkenntnis anzuwenden, steht nur eine Eigenschaft gegenüber, die er jedoch auch in der höchsten Form des Wahns einzusetzen weiß: die sprachliche Distinktion. Während Canetti seine Figur im Kapitel „Privateigentum“ als „schlotternden“, halluzinierenden und heruntergekommenen Menschen auf einem Polizeirevier zeichnet, gelingt es Kien, allein durch die Macht der Sprache zu überzeugen.³²⁰

³¹⁶ Vgl. Elias Canetti: *Die Blendung*. S. 93: „Wirkliche Liebe gestehe man vor dem Altar. Genau das hatte Kien jetzt vor. Er schob die gute alte Leiter an eine geeignete Stelle und stieg verkehrt hinauf, so daß sein Rücken Regale, sein Kopf die Decke, seine verlängerten Beine – die Leiter nämlich – den Boden, seine Augen den ganzen, einheitlichen Raum der Bibliothek berührten, und hielt folgende Ansprache an seine Geliebte.“

³¹⁷ Vgl. Elias Canetti: *Die Blendung*. S. 188.

³¹⁸ Ebd. S. 221.

³¹⁹ Vgl. „Er streckte die Zunge heraus und schnupperte mit der Nase. Die Tränen traten ihm in die Augen, vor Anstrengung. ‚Ich leide an dieser Halluzination!‘ bekannte er keuchend. Von seinen Tränen schlossen die Zuhörer auf Schluchzen.“ S. 334.

³²⁰ Vgl. S. 329 f.

„Sie glauben wohl, daß ich an Halluzination leide. Im allgemeinen nicht. Meine Wissenschaft gebietet Klarheit, ich lasse mir kein X für ein U, noch sonst einen Buchstaben für einen anderen vormachen.“³²¹

Die Rückbesinnung auf die Wissenschaft und seinen Bildungshintergrund ist die letzte Rettung und erfolgt in einer Wortgewandtheit, die ihn als Zugehörigen der höheren Gesellschaftsschicht klassifiziert und seine Folgen nicht verfehlt. Es ist das canettische Modell der „akustischen Maske“, das hier erfolgreich zur Anwendung kommt, indem es sich klar vom „Beamtendeutsch“ der Polizisten abhebt und dem Protagonisten Kien zu diesem Zeitpunkt das Leben rettet. Canetti erfindet auf diese Weise eine „Wahnlogik“.³²² Jedoch kann dieser Triumph im Hinblick auf „Welt im Kopf“, den dritten Teil, lediglich als kurzes Aufbäumen gewertet werden. Ein glückliches Ende bleibt Kien verwehrt. Sein vom Autor bereits früh angedachter Tod widerfährt dem Professor, als er mitsamt seiner Bücherei verbrennt. Canetti beschreibt in seiner Autobiografie selbst, wie sehr ihn dieses Ende traf, hatte er doch das Gefühl, dem Protagonisten viele Charakterzüge geliehen zu haben.³²³

4.1.2 Die Figur Therese Krumbholz in *Die Blendung*

Kiens Haushälterin Therese Krumbholz ist eine freudlose, resolute Frau Ende vierzig, die die Meinung vertritt, „*dass mit Frauen nicht auszukommen ist*“.³²⁴ Auch sie wird vom Erzähler auf ein einzelnes markantes Erkennungszeichen beschränkt: ihren Rock.

Unter dem blauen gestärkten Rock, der bis zum Teppich reichte, sah man die Füße nicht. Ihr Kopf saß schief. Beide Ohren waren breit, flach und abstehend. Da das rechte die Schulter streifte und von ihr zum Teil verdeckt wurde, erschien das linke umso größer.³²⁵

Canetti begründete diese Beschreibung damit, dass seine damalige Vermieterin des Zimmers in der Hagenbergstraße in Wien, aus der die Figur Therese hervorgegangen ist, einen Rock trug:

³²¹ S. 331.

³²² Vgl. Sven Hanuschek: Elias Canetti. S. 233.

³²³ Vgl. Elias Canetti: Das Augenspiel. S. 10: „Was ich dem Protagonisten des Romans geliehen hatte, war, trotz seiner sonstigen Verschiedenheit von mir, so wesentlich, daß ich es nicht, nachdem er seinen Zweck erfüllt hatte, unversehrt und ungestraft wieder zurücknehmen konnte.“

³²⁴ Elias Canetti: Die Blendung. S. 25.

³²⁵ S. 23.

Ihr Rock reichte bis zum Boden, sie hielt den Kopf schief und warf ihn manchmal auf die andere Seite; die erste Rede, die sie mir hielt, findet sich wörtlich im dritten Kapitel der „Blendung“: über die Jugend von heute und die Kartoffeln, die bereits das Doppelte kosten.³²⁶

Eindeutig handelt es sich hierbei also erneut um einen Brückenschlag zwischen Leben und Werk Canettis. Canetti kreiert in seiner Macht als Dichter seine Figuren ohne Rücksichtnahme auf lebende Vorbilder und mögliche Gefühle dieser. Nach Hanuschek sind Canettis Figuren deshalb keine Abbildungen, sondern „*satirische, präzise Übertreibungen*“.³²⁷ Wenn Hanuschek diesbezüglich von mimetischen Details spricht, muss die Frage erlaubt sein, ob Nachahmung nicht ein zu mildes Wort ist. Canetti schreibt seinen Figuren die Eigenschaften lebender Menschen auf den Leib.³²⁸

[...] daß die Anregungen, die authentischen Personen dabei auf der Strecke bleiben, hat er achselzuckend zur Kenntnis genommen: „Die wenigsten Menschen kann man zeichnen, ohne sie umzubringen.“³²⁹

Auch in der Figurenbeschreibung der „Gegenfigur“ Therese fällt die Betonung der Körperlichkeit auf: Die Haushälterin ist eine strenge Person mit einem unproportionalen Körper. Da auf eine positive Hervorhebung bestimmter Körperteile oder Charaktereigenschaften verzichtet wird, impliziert der Leser mit der Figur Therese ergo von Beginn an eine negative, unsympathische Person. Unterstrichen wird dieser Eindruck durch die sprachlichen Äußerungen Thereses, die auf einen begrenzt-dümmlichen Wortschatz hinweisen. Wortphrasen wie „*Ich bitt sie*“ und „*Ordnung muss sein*“ legt der Autor gezielt der Haushälterin in den Mund und erschafft so ihre eigene akustische Maske.

Diese sprachliche Einschränkung ist einerseits Ausdruck eines an Konventionen ausgerichteten Lebens, andererseits wird mittels der sprachlich beschränkten Haushälterin der Anticharakter zum Sinologen Kien geschaffen. Canetti stellt der Haushälterin, die penibel auf ihr Geld achtet und sich Gedanken um die Geschehnisse in der Welt macht, einen Arbeitgeber gegenüber, für den Finanzen keine Rolle

³²⁶ Vgl. Elias Canetti. Das erste Buch: Die Blendung. S. 223.

³²⁷ Sven Hanuschek: Elias Canetti. S. 242.

³²⁸ S. 262 f.

³²⁹ Ebd. S. 243.

spielen, da in seiner ganz eigenen (Kopf-)Welt kein Platz für Derartiges ist.³³⁰ Trotz aller Unterlegenheit – sowohl körperlich als auch gesellschaftsständisch ist Kien ihr formell überlegen – nimmt Therese diese Rolle nicht an. Vielmehr ist es erneut die Selbstwahrnehmung, die regiert. So sieht sich die Mittvierzigerin als „junge Person“,³³¹ die ein sehr genaues Bild für ihr Leben vor Augen hat. Sie erreicht ihr selbst gesetztes Ziel, für einen alleinstehenden Mann zu arbeiten, indem sie Kiens Haushälterin wird.³³² Während sein Ton ihr zu Beginn imponiert, bleibt jedoch auch immer ein gewisses Maß an Misstrauen.³³³ Aus diesem wiederum reift eine Mischung aus Distanz und Faszination an diesem so ganz anderen Leben. Die Faszination, die Therese den Lebensumständen und den selbst auferlegten Regeln Kiens zu Beginn entgegenbringt, schlägt schnell in Neugier um und steigert sich schließlich in Habgier, wenn sie den Plan schmiedet, sich seiner Bibliothek und somit auch seines Geldes zu bemächtigen.³³⁴

Dass dieser Plan Schritt für Schritt reift, indem Kien sie heiratet und aus der Haushälterin Frau Professor wird, betont Thereses Gerissenheit und Machtanspruch.³³⁵ In diesem changierenden Habitus zeigt sich Thereses Wille, sich abzuheben, ihr unbedingter Trotz, aufzusteigen. Sie ist bereit, die Stufen der Hierarchieleiter zu erklimmen, und kleidet dies geschickt in den Mantel des Geschlechterkampfes.³³⁶ Einen Kampf, den Kien annimmt. Canetti schafft in den beiden Hauptpersonen ein Gegensatzpaar par excellence. Beide Figuren definieren sich primär, indem sie sich von der jeweils anderen abgrenzen. Zwar liest Therese die Tageszeitung, ist über die Kartoffelpreise informiert und nimmt somit am gesellschaftlichen „äußeren“ Leben teil, dennoch lebt auch sie in ihrer eigenen Realität. In dieser dreht sich alles um Kiens Bibliothek und ihre Möglichkeiten, sich

³³⁰ S. 27.

³³¹ S. 25.

³³² Ebd.

³³³ S. 29.

³³⁴ Ebd.

³³⁵ Vgl. S. 49.

³³⁶ Vgl. S. 61: „Mann und Frau haben die gleichen Rechte. Heutzutage sind die Gesetze so.“

dieses Reichtums zu bemächtigen. Als gerissene, durchtriebene und habgierige Frau stellt der Autor Therese Kien an die Seite.

Nach der Hochzeit bereitet sie die Machtübernahme vor. So nutzt sie ihre neu erworbene Position als Hausherrin aus, indem sie sich selbst von allen bis dahin getätigten Aufgaben freispricht. Dass sie durchaus um ihre Rechte als Frau weiß, unterstreicht die These, dass sie zwar in ihrer Bildung beschränkt, in ihrer Machtausübung jedoch sehr raffiniert ist. Der Tragik Kiens, die in seiner Weltfremdheit begründet liegt, ist sich Therese nicht nur bewusst, sie nutzt sie vielmehr zu ihren Gunsten und verwandelt sie in Macht: Ihre wiederholten Zweifel an seiner Männlichkeit zielen auf Kiens Körperlichkeit und Asexualität. Sein irres Verhalten in der Hochzeitsnacht lässt sich als Eingeständnis dieser Macht lesen:

Kien stürzt in langen Sätzen aus dem Zimmer, sperrt sich ins Klosett, dem einzigen bücherfreien Raum der Wohnung, ein, zieht sich an diesem Ort mechanisch die Hosen runter, setzt sich aufs Brett und weint wie ein kleines Kind.³³⁷

Indem Kien Therese schon kurz nach der Heirat als Feindin ansieht, die nach seinen Büchern, seiner einzigen Heimat, trachtet, erkennt er ihre Machtübernahme ebenfalls an.

Die beste Definition der Heimat ist Bibliothek. Frauen hält man am klügsten von seiner Heimat fern. Entschließt man sich doch, eine aufzunehmen, so trachte man, sie der Heimat erst völlig zu assimilieren, so wie er es getan hat. In acht langen, zähen, stillen Jahren haben die Bücher für ihn die Unterwerfung dieser Frau besorgt.³³⁸

Da Therese jedoch ihr eigenes Handeln nicht reflektiert, sind jegliche Strategieansätze und Umsetzungsversuche nur zeitweilig von Erfolg gekrönt – Kien verliert zwar seine Bibliothek, erhält sie jedoch letztendlich zurück.

³³⁷ S. 60.

³³⁸ S. 57.

Ihre Kommunikationsunfähigkeit wird unter anderem in dem Kapitel „Der Tod“ deutlich.³³⁹ Nachdem sie Kien mutmaßlich tot in seiner Bibliothek vorfindet, sieht sie sich am Ziel ihrer Mühen und sorgt sich lediglich um den Teppich.

Jetzt gehören die Bücher ihr. (...) Sie rührt die Leiche nicht an. Flecken kann er mit Blut, das ist alles. Um den Teppich tut es ihr leid.³⁴⁰

Diese Emotionslosigkeit wird von einem ironisch anmutenden Satz unterstrichen, den sie ausstößt, als Kien aus seiner Ohnmacht erwacht.³⁴¹ Obgleich sie gern „Frau Professor“ wäre, ist sie in ihrer Welt ebenso gefangen wie Kien in seiner. Canetti stellt dies am eindrucksvollsten in der sprachlichen Gefangenheit dar. Über die Grenzen ihrer akustischen Maske, die ihren Bildungsstandard ebenso ausdrückt wie ihre sprachlichen Marotten, kommt sie nicht hinaus. Die akustische Maske ist ein Gefängnis, das der Autor Canetti bewusst wählt. Er erschafft so zwei Menschen in zwei Welten. Therese mangelt es an Bildung und Weitsicht ebenso wie an Menschlichkeit. Die Unfähigkeit zur Verwandlung liegt somit sowohl in der Reflexions- und Kommunikationsunfähigkeit als auch in der Emotionslosigkeit begründet. In dieser Unfähigkeit und ihrem Leben in der ganz eigenen Wirklichkeit wiederum gleicht sie Kien.

4.2 Veza „Antwort“

Die Figur des Büchermenschen Kien ließ Canetti sein Leben lang nicht los. Immer wieder zog er selbst Parallelen zwischen sich und dem Professor und gestand seinem Bruder Georg in einer Notiz aus dem Jahr 1971:

Die beiden Brüder in der „Blendung“ sind weitgehend wir. In Peter Kien habe ich mich karikiert und vernichtet. Zu ihm in der Gestalt des Georges Kien war ich freundlicher.³⁴²

Auch Veza Canetti zog diese Parallele und erfand ihre ganz eigene „Antwort“, indem sie ihren Mann in ihre männlichen Figuren einschrieb. Diese Literarisierung ist eine

³³⁹ Vgl. S. 102–113.

³⁴⁰ S. 107.

³⁴¹ Vgl. S. 112: „Tut man das, daß man lebt, wenn man tot ist, tut man das?“

³⁴² Notiz vom 2. Oktober 1971. Zitiert nach: Elias Canetti. Bilder aus seinem Leben. Hrsg. von Kristian Wachinger. S. 132.

weitere Parallele zum Werk Elias Canettis. Im Folgenden wird diese genauer betrachtet, indem zunächst die Figur Andreas Kain aus *Die Schildkröten* und schließlich der Dichter Knut Tell aus dem wesentlich früher entstandenen Roman *Die gelbe Straße* auf eine Literarisierung Elias Canettis hin untersucht werden.

4.2.1 Analyse der Figur Andreas Kain (*Die Schildkröten*)

Der Lesende an dem fein polierten Tisch in der Mitte war in sein Buch vertieft. Dennoch, als die Tür sich in den Angeln drehte, wandte er sich um und lächelte. Das Lächeln eines Menschen mag viel von seinem Charakter verraten, seine Güte, seine Gedankentiefe, seine Aufgeschlossenheit für das Leben, oder es mag ihn preisgeben und entlarven. In diesem Fall aber stand nichts dergleichen zu befürchten. Es gibt ein Lächeln, dessen Enthüllung den Betrachter unterwirft.³⁴³

Die Einführung der Figur Andreas Kain, die die Autorin erst zwei Seiten nach der Vorstellung seiner Partnerin Eva vornimmt, ist eine wohl überlegte. Den kompletten Verlauf des Romans hindurch wird der Lesende mit Büchern dargestellt, was einen gewissen Intellekt impliziert, der auch von anderen als solcher wahrgenommen wird. Kain wird innerhalb der Erzählung selbst von seiner Frau Eva nur beim Nachnamen gerufen – eine Eigenart, die die Autorin ganz offensichtlich von ihrem Mann, der sich bei der Nennung seines Vornamens nie wohlfühlte, adaptiert hat. Im Mittelpunkt seines Lebens – und dies wiederum eint ihn nicht nur mit Peter Kien, sondern auch mit dem bibliophilen Canetti – stehen die Bücher. Sein Bibliothekszimmer ist der Mittelpunkt seines Hauses und Lebens, in die Bücher zieht er sich vor der Welt zurück.

Er versenkte sich wohl mit Absicht in einen fremden Geist.³⁴⁴

Als einen sanften, sensiblen und doch standfesten Charakter zeichnet die Autorin den Gelehrten, den seine Frau dennoch vor der Wahrheit, der Machtergreifung der Nazis, beschützen will. Es ist also auch eine gewisse Zartheit und Zerbrechlichkeit, die Veza Canetti ihrer Figur zuschreibt.

³⁴³ Veza Canetti: *Die Schildkröten*. München: Hanser 1999. S. 9.

³⁴⁴ Ebd.

Er wandte den Kopf zur Seite und blickte in die Landschaft hinaus. Nur das leise Beben seines Halses verriet ihn. Das waren die Hügelreihen und Wiesen, die zu ihm gehörten, die Bäume oben am Saum, die zum Himmel zeigten. Das war das Haus, wie für ihn entworfen, ein Haus, das den Spießer ärgert und den Künstler entzückt, weil es so lose gebaut ist, verschwenderisch und mit sinnlosen Verstecken.³⁴⁵

Kain wird als Künstler, Ästhet, Dichter beschrieben, der zudem tierlieb ist und trotz aller Weisheit eine gewisse Naivität besitzt, die sich unter anderem in der Rettung eines Korbes voller Schildkröten widerspiegelt: Er kauft sie dem Händler im Ort ab, um sie vor der Hakenkreuzmarkierung zu bewahren. Die Tierliebe ist eine weitere Parallele zu Canetti, den Tiere sein Leben lang faszinierten. Gleichzeitig wird Kain mit der Rettung des titelgebenden Tiers eine besondere Rolle zuteil: Darin verkörpert er die Hauptfigur, den Retter, den Held und den Gelehrten in einem und sein Charakter behält trotzdem eine gewisse Ambivalenz. Milde und Sanftmut sind weitere Eigenschaften, die Kain auszeichnen. Das Ansehen des „Herrn Doktors“ – ein weiterer Hinweis auf Canetti – ist enorm. Ohne Zweifel schauen die Menschen in seiner Umgebung zu ihm auf. Besonders die junge, schöne, häufig naive Nachbarin Hilde, angelehnt an Canettis ehemalige Schülerin und Geliebte Friedl Benedikt, ist von seinem Auftreten fasziniert:

Sie ist noch atemlos, noch befangen, aber sie genießt es auch, daß es ihr gelingen wird, diesen Menschen zu interessieren. Man hat allerhand versucht, man hat Vorträge angehört, hat sich Bildungsbrocken angeeignet, er denkt voraus, und was er nicht weiß, errät er. Das ist sicher die Art aller Schriftsteller, sie haben diesen Blick, der durch den Kopf durchsieht, als hätte man Augen aus Glas. Es hypnotisiert, man fühlt es bis ins Herz hinein.³⁴⁶

Ohne Zweifel birgt diese Passage mehrere Lesarten. Besonders in Bezug auf die schwierige Beziehung zwischen Canetti und Benedikt, die auch einen enormen Einfluss auf Veza Canetti hatte, lässt sich aus diesen Zeilen die naive Faszination für den Beruf des Schriftstellers und somit für Kain/Canetti herauslesen. Gleichzeitig beschreibt die Autorin hier auch jene Eigenschaft als typisch für einen Dichter, die Freunde und Bekannte an Canetti am häufigsten hervorhoben und deren Anziehung

³⁴⁵ Ebd. S. 11.

³⁴⁶ S. 18.

auch sie sich nicht entziehen konnte: Er war ein guter Zuhörer und soll seinem Gegenüber mit eben jenem „hypnotischen“ Blick sogar manche Geheimnisse entlockt haben.³⁴⁷

Doch auch Eva schaut zu Kain auf und in diesem Aufschauen liegt eine Ambivalenz, die die Autorin mittels unterschiedlicher Bilder darstellt. Einerseits will Eva ihren Mann vor der Wahrheit schützen, andererseits ist sie es, die Angst hat und die Beherrschung verliert. Einerseits stellt die Autorin Kain als in sich gekehrt und in seiner Bücherwelt lebend dar, andererseits beweisen seine Äußerungen einen Realitätssinn, der seine Frau zu ihm aufschauen lässt – letztlich hat Kain doch immer Recht. In der Selbstaufgabe, die die zentrale Eigenschaft Evas ist, lassen sich deutliche autobiografische Bezüge finden. Ihre liebevolle Art, das Rücksichtnehmen auf den Ehemann,³⁴⁸ „der schreibt ein großes Buch über alles“, aber auch das dadurch hervorgerufene verblendete bedingungslose Hineinlaufen in das Schicksal: All das wird am deutlichsten im Gartengespräch zwischen Hilde und Eva, in dem sie sich über Kains Güte und Warmherzigkeit beinahe überbieten.³⁴⁹ Die Namensgebung, die eindeutig als Bezugnahme auf Canettis Professor Peter Kien zu lesen ist, wird von der Autorin selbst zum Ende der Geschichte aufgegriffen:

Ihn, Felberbaum, nannte sie reizend, und den anderen nannte sie „Kain“. Seltsam, daß sie diesen Menschen Kain rief, „Abel“ hätte eher auf ihn gepaßt. Auch das war nicht das Rechte, so ein Mensch wird nicht erschlagen. Aber was kann der Mensch für seinen Namen [...]³⁵⁰

Das Spiel mit den Namen offenbart außerdem erneut die Ironievorliebe der Autorin. Die biblische Figur Kain, die aus Rivalität zum Brudermörder wird, erschließt sich erst zum Ende des Romans: Kains Bruder Werner wird an seiner statt von den Nazis abgeführt und stirbt im KZ, während Eva und Kain schließlich doch noch die Flucht

³⁴⁷ Sven Hanuschek: Der Mann, der mit Menschen kegelte. In: Die Welt vom 23. Juli 2005. <http://www.welt.de/print-welt/article684198/Der-Mann-der-mit-Menschen-kegelte.html>, Abruf am 10. September 2014.

³⁴⁸ Veza Canetti: Die Schildkröten. S. 102.

³⁴⁹ Vgl. ebd. S. 70: „Wie er den Korb mit den Schildkröten kauft, damit sie kein Hakenkreuz tragen müssen. Er hat den ganzen Korb gekauft und ihn von dem Holzschnitzer selbst zum großen Weinbauern bringen lassen. [...]“

³⁵⁰ S. 159.

über die Grenze gelingt. Marianne Kröger verweist zudem auf den Klang der Negation.³⁵¹ Überhaupt ist das Brudermotiv bezüglich der Literarisierung Canettis das stärkste des Romans. Das Verhältnis zwischen den Brüdern und der Schwägerin weist deutliche Überschneidungen zur Dreiecksbeziehung zwischen Georg, Elias und Veza Canetti auf, die aus den Briefen hervorgeht. So betrachtet, schreibt die Autorin den Roman um „*das Geheimnis dieser beiden Brüder*“.³⁵²

„Er ist wie eine Schildkröte“, erklärt Kain. „Sie klammert sich an Felsen und gleicht sich dem Felsen an. Sie hat ein schweres Leben, wenn sie auf den Rücken fällt. Sie muß verhungern, sie kann sich nicht umwenden. Ihr Haus ist zugleich ihr Tod. Werners Haus ist seine Heimat. „Und diese Schildkröte ist ihr Bruder?“ Kain erschrak selbst über seinen Vergleich.³⁵³

Wie von einer fremden Spezies spricht Kain Hilde gegenüber von seinem Bruder Werner, den er verehrt und zu schützen versucht, obwohl er seine Einstellung zum Leben nicht teilen kann. Der Bruder ist hier also stets „*der Nächste, der Andere, der Andersdenkende*“.³⁵⁴ In ihrer ganzen Gegensätzlichkeit beschreibt die Autorin die beiden Brüder und deutet so gleichzeitig Gemeinsamkeiten an, die den beiden Geschwistern verborgen bleiben. In ihren eigenen Briefen betätigt sich Veza Canetti immer wieder als Vermittlerin zwischen den Brüdern und unterstreicht kontinuierlich, wie sehr sie beide verehrt. Wie Georg ist auch die Figur Werner ein Wissenschaftler, auch er lebt allein und zurückgezogen von dem Paar entfernt. Auch zwischen den Canetti-Brüdern kam es immer wieder, aus ganz unterschiedlichen Gründen, zu Streitereien. Meinungsverschiedenheiten werden auch im Roman zwischen den Brüdern ausgetragen:

„Statt dich deiner Selbsterkenntnis zu beugen, wäre es nicht besser du revoltierst und schwingst dich auf? Warum gibst du die Menschen verloren? Ändere sie, du hast das Zepter in der Hand, den Bleistift.“ „Aber das ist das Unglück! Der Denker hat nur das Zepter und nicht die Macht. Der Mächtige aber gelangt zu keinem Gedanken.“³⁵⁵

³⁵¹ Marianne Kröger: Themenaffinitäten zwischen Veza und Elias Canetti in den 30er Jahren und im Exil. S. 304.

³⁵² Ebd.

³⁵³ Veza Canetti: Die Schildkröten. S. 24 f.

³⁵⁴ Marianne Kröger: Themenaffinitäten zwischen Veza und Elias Canetti in den 30er Jahren und im Exil. S. 303.

³⁵⁵ Veza Canetti: Die Schildkröten. S. 226.

Vor allem die von Elias Canetti erhaltenen Briefe zeugen jedoch auch von einer tiefen Verbundenheit, die möglicherweise gerade auf dem Wissen um diese charakterliche Gegensätzlichkeit beruht. Die Verschiedenheit beider Brüder beschreibt die Autorin in *Die Schildkröten* wie folgt:

„So kann man ihn eigentlich nicht gut bezeichnen“, Kain lachte darüber. „Aber er ist eigen. Er zieht mich an, vielleicht gerade, weil wir einander fremd sind. Ich könnte mir eine Welt ohne ihn nicht denken. Ich muß ihn nicht oft sehen, aber er muß dasein, muß auf der Welt sein. Kürzer ausgedrückt – ich hab ihn gern.“³⁵⁶

Das Brudermotiv, das Veza Canetti dem Briefwechsel entnahm, findet sich auch in Canettis *Die Blendung*. Auch hier ist der Bruder höhergestellt, ein Wesen, an das der andere in seinem Denken nicht herankommt. Trotzdem bedingt ein Bruder den anderen. Veza Canetti jedoch baut das Motiv noch aus, so dass es auf mehreren Ebenen und in Bezug auf die Gattung Exilroman existenzieller gelesen werden kann, wie auch Marianne Kröger beschreibt:

Die symbolische Ebene des Bruder-Motivs [...] zeigt sich im Schildkröten Roman auch, indem Veza Canetti Eva bei der Ausreise aus Hitlerdeutschland sagen lässt [...]: „Wir haben ein Wertobjekt. Ja. Die Asche unseres Bruders!“ (S. 274), womit ihr Schwager gemeint ist, im übertragenen Sinne aber mehr als ein Schwager, nämlich metaphorisch als Menschenbruder.³⁵⁷

Indem die Autorin die wechselseitige Abhängigkeit der Brüder unterstreicht und dabei dennoch gekonnt die vollkommen gegensätzlichen Charaktere Kain und Werner zum Leben erweckt, gelingt ihr die Darstellung eines ambivalenten und doch sehr intimen Bruderverhältnisses, das durchaus erstaunliche Parallelen zu Georg und Elias Canetti aufweist.

4.2.2 Analyse der Figur Knut Tell (*Der Unhold* und *Der Fund*)

Auch die Figur Knut Tell hat eindeutig canettische Züge. Bereits die Namensgebung – sehr offensichtlich spielt die Autorin hier auf den Schweizer Freiheitskämpfer Wilhelm Tell an und zieht damit zugleich eine Parallele zu Canettis lebenslanger Liebe

³⁵⁶ S. 135.

³⁵⁷ Marianne Kröger: Themenaffinitäten. S. 304.

zur Schweiz – ist ein Indiz für die Ambivalenz der Figur: In *Der Unhold* führt die Autorin den Dichter auf milde, ironische Art und Weise als einen Mann ein, der sowohl über eine große Neugier als auch über einen gewissen Grad an Naivität verfügt. In *Der Fund* steigert sie diesen Eindruck schließlich, indem sie Tell in den Mittelpunkt der kurzen Erzählung stellt. So bleibt bereits hier festzuhalten, dass der Figur eine Sonderstellung im Werk der Autorin zukommt: Keine andere ihrer männlichen Figuren erscheint ein zweites Mal in einem vollkommen autonomen Werk. Bemerkenswert ist jedoch die Verwandlung, die diese Figur durchlebt. In beiden Fällen ist es der Beruf des Dichters, der die Existenz Knut Tells ausmacht:

Sie werden mir jetzt Ihre Geschichte erzählen. Ich bin nämlich Dichter. (Das stand schon an seiner Gantüre: Knut Tell, Dichter.)³⁵⁸

Und obwohl dieses kontinuierliche Betonen des Berufs, der primär eine Berufung ist, von der Autorin in *Der Fund* häufig ironisch konnotiert wird, stellt sie ihre Figur doch in *Der Unhold* als einen zu bewundernden Menschen dar. Sie beschreibt ihn als jungen Mann mit einem „lichten Schopf“ und einem „reizenden Lachen“. Die besondere Betonung des Lachens hat Tell ebenso mit der Figur Kain aus *Die Schildkröten* gemein wie den Beruf, die Liebe zu Büchern und die Gabe, sich mittels ihrer in eine andere Welt zu flüchten.

Jetzt sah sich der Dieb im Zimmer um und fühlte sich noch unbehaglicher. Die Wände waren bis zur Decke mit Büchern verstellt, so dass sie jeden Augenblick herunterfallen konnten.³⁵⁹

Auch seine Sensibilität betont Veza Canetti und zieht in der Art, wie seine Meinung und Stimmung sich von Minute zu Minute ändern können, eine weitere signifikante Parallele zu ihrem Ehemann Canetti. Als der Dieb flüchtet, ohne dass Tell seine Geschichte erfahren hat, ist dieser niedergeschlagen, wird einsilbig und „eine schwere Masse drängte sich in seinem Kopf zusammen, wie bei der Erschaffung der Welt“.³⁶⁰ Kurz darauf jedoch eilt der blonde Mann mit „großen Schritten“ in die Trafik, wo er die Bedienstete Lina verträumt und leidenschaftlich anhimmelt. Dass er

³⁵⁸ Veza Canetti: Die gelbe Straße. S. 25.

³⁵⁹ Ebd.

³⁶⁰ Ebd. S. 26.

der Erste sein wird, der zur Runkel überläuft und damit Lina im Stich lässt, ist zu diesem Zeitpunkt noch nicht absehbar.

Den Kopf trug er so hoch, als pflegte er über die Dächer der Häuser zu schau.³⁶¹

Erneut spielt die Autorin hier mit einem Sprachbild: Einerseits kann Tells Art als arrogant und hochmütig interpretiert werden, andererseits ist es möglich, dass die Autorin auf diese Weise nur die charmante Art des Dichters beschreiben will, dem die Frauen in der Trafik an den Lippen hängen, weil er „so fein“ ist. Das Anhimmeln dieses „reizenden Menschen“ dürfte ein weiterer Hinweis auf Canetti sein. Indem Tell bedauert, dass er keine Zeitung abonniert hat, um diese nun abbestellen und auf diese Weise Linas Kündigung entgegenwirken zu können, impliziert die Autorin einen liebenswürdigen, hilfsbereiten Charakter. Groß sind seine Worte und Beteuerungen, etwas unternehmen zu müssen. Dass diesen Worten nach drei Tagen immer noch keine Taten gefolgt sind, lässt sich wiederum auf Canetti übertragen, der – das geht aus den Briefwechseln zwischen Elias, Veza und Georg Canetti deutlich hervor – ein Meister der Beteuerungen und Versprechungen war und letztlich doch nur unter großen Mühen Veza Canettis zur Tat gezwungen werden konnte.³⁶² Ein gewisser Hochmut, der Canetti nachgesagt wurde, ist auch Tell nicht fremd:

Mit großen Schritten stapfte er hinaus und freute sich. Er freute sich, weil er ein so famoser Kerl war.³⁶³

Das Bild, das Veza Canetti in *Der Unhold* vor dem Auge des Lesers entstehen lässt, ist das eines unzuverlässigen, aber liebenswerten, zum Teil weltfremden, aber nie böswilligen Mannes, der allorts beliebt ist und dem selbst Nachlässigkeiten verziehen werden. Tell ist ein Mann der Worte.³⁶⁴ Er ist ein Mensch, der schnell Feuer fängt, aber ebenso schnell wieder das Interesse verliert – vor allem aber ein

³⁶¹ Ebd. S. 36.

³⁶² Vgl. auch Elias Canetti: *Liebhaber ohne Adresse. Briefwechsel 1942–1992*. Hrsg. von Ines Schlenker und Kristian Wachinger. München: Hanser 2011.

³⁶³ Veza Canetti: *Die gelbe Straße*. S. 34.

³⁶⁴ Vgl. S. 32: „Aber das ist doch unerhört!“ Knut Tell war ganz leidenschaftlich. „Das kann man doch nicht zulassen! Wo wohnt denn ihre Chefin? Ich werde sie gleich besuchen und ihr die Sache erklären.“

charmanter Wortführer, der die Sprache für sich einzusetzen weiß. Auch hierin ähnelt er Canetti, wie Ruth von Mayenburg bestätigt:

Seine Gedanken waren stets so originell und in einer Sprache formuliert, daß man bei jedem Gespräch mit ihm das erregende Erlebnis hatte, die menschliche Welt, die menschliche Gesellschaft, von einer Seite her zu sehen, wie sie niemand außer ihm sah – gewissermaßen die Rückseite des Mondes.³⁶⁵

Dass Tells Vorhaben, sich für Lina bei der Runkel einzusetzen, scheitert, wird von der Schriftstellerin auf ironische Art dargestellt, indem sie beschreibt, wie er sich von der Runkel einschüchtern lässt:

Ja. – Ja. Das ist etwas anderes. Das ist freilich etwas anderes. Verzeihen Sie. Das wußte ich nicht. Entschuldigen Sie, bitte. Die steingraue Hand zitterte. Knut Tell legte Geld hin und vergaß die Seife. Mit großen Schritten lief er davon und vergaß auch, daß er Herr über alle Dächer war.³⁶⁶

Es ist das letzte Auftreten des Dichters in dieser Geschichte, ein unwürdiger Abgang, den die Autorin bewusst mit der Aberkennung des Titels „Herr über alle Dächer“ verknüpft. Komisch indes beginnt die Geschichte *Der Fund*, in der Knut Tell ein zweites Mal auftritt:

Knut Tell hatte aus seinen langen Gedichten folgenden Ertrag: zehn Mark für ein Huldigungsgedicht, achtundsiebzig Liebesbriefe, vier Dutzend Lesezeichen, ein Kochbuch, das er bei einem Preisausschreiben gewann, und ein Exlibris, darstellend ein Zepter, einen Königsmantel und einen Totenkopf als Krone.³⁶⁷

Die offensichtliche Erfolglosigkeit des Dichters wird durch die Gegenüberstellung der Liebesbriefe und den Gewinn des Kochbuches unterstrichen und ironisiert. Auch hier ist eine Gemeinsamkeit zum zunächst erfolglosen und an Finanznot leidenden Canetti erkennbar.³⁶⁸ Dass Tell ausgerechnet mittels eines Tricks seiner Freundin Ruth den angebotenen Job in einem Fundamt annimmt – „*Aber die Ruth war klug*“³⁶⁹ –, stellt ein Abbild des Paares Canetti dar. Tell verliebt sich gleich am ersten Tag in eine Fundsache und vergisst über die Geschichte seinen eigentlichen Job. Der Autorin

³⁶⁵ Ruth von Mayenburg: *Blaues Blut und rote Fahnen*. S. 109 f.

³⁶⁶ Veza Canetti: *Die gelbe Straße*. S. 38.

³⁶⁷ Veza Canetti: *Der Fund*. S. 11.

³⁶⁸ Vgl. BaG. S. 285.

³⁶⁹ Veza Canetti: *Der Fund*. S. 11.

gelingt es also, den verträumten, leicht verwirrten und alltagsuntauglichen Charakter ihrer *Unhold*-Figur weiterzuführen. Sie steigert ihn noch, indem sie ihn überzeichnet. Am Ende des ersten und einzigen Arbeitstages verfasst Tell eine Geschichte über die Fundsache und verliebt sich während des Schreibens in seine Figur. Die Anlage der Figur ist hier jedoch eine von Grund auf andersartige. Tell wird als Nichtsnutz, Träumer und schließlich sogar als Dieb der Geschichte dargestellt. Während er in *Der Unhold* zwar ebenfalls in seiner eigenen Welt lebt, jedoch noch den sozialen Kontakt pflegt und zumindest den Eindruck vermittelt, sich für seine Mitmenschen einsetzen zu wollen, ist er in *Der Fund* ein egoistischer Einzelgänger, der in den Tag hinein lebt und ohne seine Partnerin verloren wäre. Seine Freundin Ruth stellt die Autorin als Realistin und Gegenfigur zu ihrem Tell dar, dessen Versagen sie nicht zu überraschen scheint:

Da sah Ruth, dass er wieder einmal Seifenblasen in die Luft geworfen hatte.³⁷⁰

Jedoch weist wohl keine Szene der beiden Erzählungen eine so hohe autobiografische Färbung auf wie das Ende von *Der Fund*:

„Und was ist mit dem Fundamt, Knut?“

„Du hast doch selbst gesagt, ich solle nur auf einen Tag hingehen“, sagte Knut, streckte sich aus und schlief weiter.³⁷¹

4.3 Ergebnisse

Wie gezeigt wurde, geht die wechselseitige Beeinflussung weit über die beiden Werke *Der Oger* und *Die Komödie der Eitelkeit* hinaus. Indem beide Autoren ihren Figuren Charaktereigenschaften, Gewohnheiten oder körperliche Ähnlichkeiten des Partners einschreiben, erreicht die Beeinflussung eine persönliche Ebene. Während Canetti offen zugab, dass er das Verhältnis zwischen ihm und seinem Bruder als Vorbild für die Bruderkonstellation in *Die Blendung* nahm, äußerte er sich zu den Vermutungen seiner Frau, er habe mit der Therese sie gemeint und Kiens Frauenhass auch auf sich übertragen, nicht. Dennoch sind einige Parallelen zwischen Kien und

³⁷⁰ S. 17.

³⁷¹ Ebd.

Canetti nicht abzustreiten. Canetti selbst fühlte sich seinem Büchermenschen Zeit seines Lebens näher als jeder anderen Figur.³⁷²

Preece vertritt die Meinung, dass Veza Canetti genug Gründe zu der Annahme hatte, ihr Mann wolle ihr durch die Figur Therese etwas mitteilen.³⁷³ Tatsächlich ist neben zahlreichen Gemeinsamkeiten noch ein weiteres signifikantes biografisches Motiv beider Canettis zu nennen: In *Die Blendung* heiratet Thereses Mutter einen neuen Mann, nachdem ihr Mann sechs Jahre zuvor verstorben war – genau der Zeitraum, der zwischen dem Tod von Vezas Vater und dem Auftreten ihres tyrannischen Stiefvaters Menachem Alkaley liegt.

Zudem muss das weibliche „Monster“, das Canetti mit der Figur Therese erschaffen hat, Veza Canetti auf zahlreichen Ebenen erschreckt und ratlos zurückgelassen haben: So wird bereits im ersten Teil des Romans deutlich, dass Liebe und Sexualität in *Die Blendung* Geld und Hass weichen müssen. Mit dieser Einsicht wird streng genommen die Frage der Macht erst legitimiert, die im Laufe der Geschichte mit einem sich steigernden Geschlechterkampf beantwortet wird. Motive, die Veza Canetti – vor allem unter Berücksichtigung ihrer Machtkämpfe mit Canetti – durchaus als Eingriff in ihre Privatsphäre verstanden haben könnte. Auch die geistig schlichte, kalte und habgierige Art Thereses ist Ausdruck eines sehr negativen Frauenbildes.

Canetti selbst hat in seiner Autobiografie die Gefährdung für seine Beziehung beschrieben, die von *Die Blendung* ausging, selbst als er diesen Roman bereits beendet hatte:

[...] Einmal verlor sie so sehr die Beherrschung, daß sie sagte: „Seit er tot ist, ist dein Büchermensch in dich gefahren und du bist wie er. Das ist wohl deine Art, um ihn zu trauern.“ Sie hatte unendlich viel Geduld mit mir, ich verargte ihr die Erleichterung über jenen Feuertod und als sie einmal sagte: „Schade, daß die Therese keine indische Witwe ist, sie hätte sich sonst auch ins Feuer werfen müssen“, parierte ich mit Ingrim: „Er hatte bessere Angehörige als

³⁷² Vgl. ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 22a: „Der Starrsinn Kiens ist mein eigener Starrsinn [...]“ 8. bis 31. August 1965.

³⁷³ Julian Preece: *The rediscovered writings of Veza Canetti*. S. 127 f.

eine Frau, er hatte seine Bücher, die wußten was sich gehört und sind mit ihm verbrannt.“³⁷⁴

Deutlich verwischen hier die Grenzen zwischen Literatur und Biografie. Der gegenseitige Vergleich der Figuren mit dem Leben der Partner kann heute als beinahe schon naiv-pathetische Übertragung der Literatur auf das Leben gelesen werden. Für Veza Canetti jedoch scheint es keine Übertreibung gewesen zu sein. Sie sah in dem Büchermenschen, der, statt seine Frau zu lieben, nur gegenüber seinen Büchern fähig ist, Liebe zu empfinden und auszudrücken, auch eine Parallele zu Canetti. Inwiefern die von Canetti in diesem Zitat dargestellte Vermutung Vegas berechtigt war, kann nicht mehr beantwortet werden. Da Veza in den Entstehungsprozess des Romans jedoch in vielerlei Hinsicht involviert und, wie belegt wurde, auch selbst von ihm betroffen war, lässt dies eine vielschichtige Diskussion innerhalb der Beziehung vermuten. Hierbei handelt es sich also um einen weiteren Beleg der Ernsthaftigkeit, mit der beide dem schriftstellerischen Werk des anderen begegneten. Gleichzeitig unterstreicht dieses Beispiel die Verschiebung der Grenzen zwischen Literatur und Leben. Indem beide für die jeweilige Figur Partei ergreifen, gestehen sie eine Beeinflussung und Personalisierung ein.

Canetti beschreibt die Entstehungszeit von *Die Blendung* für Veza als sehr bedrückend, beängstigend:

Sie witterte, wie sehr es mich gereizt hätte, den Kampf zwischen den Brüdern in dieser neuen Situation fortzusetzen, ihr verdecktes Gespräch, das in jenem langen Kapitel angeschnitten, doch keineswegs erschöpft war. Auf die Nachricht, daß „Der rote Hahn“ endlich geschrieben, daß dem Sinologen sein Vorhaben geglückt war, reagierte sie erst mit Unglauben. Sie dachte, ich wollte sie beruhigen, denn ihre Zweifel an meiner Lebensführung während dieser ganzen Zeit waren mir wohl bewußt. Im dritten Teil des Romans war auch ihr vieles in die Knochen gegangen und es war ihre Überzeugung, daß dieses nie enden wollende Eindringen in den Verfolgungswahn des Sinologen für meinen eigenen Geisteszustand gefährliche Folgen haben müsse. So war es nicht verwunderlich, daß sie aufatmete, als ich ihr das letzte Kapitel vorlas und während die schlimmste Zeit, die ich die „Wüstenzeit“ genannt habe, für mich erst begann, hätte sie gern dacht, das Ärgste sei vorüber.³⁷⁵

³⁷⁴ Elias Canetti: Das Augenspiel. S. 15 f.

³⁷⁵ Ebd.

Veza Canetti reagierte auf ihre Weise auf die offensichtlich für sie so alarmierende und aufwühlende Erzählung *Die Blendung*: Sie schrieb ihren Mann ihrerseits in zwei Figuren ihrer Werke ein. Sie ist jedoch klug genug, die Verwandtschaft zwischen Canetti, Andreas Kain und Professor Peter Kien ebenso wie die Verbindung zwischen Canetti und Knut Tell Zeit ihres Lebens nie offiziell zu benennen.³⁷⁶

Es ist zunächst einmal die nicht zu leugnende Gemeinsamkeit des Dichterberufs, der die Figuren mit dem realen Vorbild verbindet.³⁷⁷ Gibt man sich mit dem ersten Leseindruck nicht zufrieden, so findet man eine Ebene, die autobiografisch gefärbt ist, ohne dabei offensichtlich zu sein. „*Es ging ihr um wirkliche Dinge, wie sie sagte, um Leute, die sie kannte*“, beschreibt Canetti dieses Verfahren seiner Frau selbst. Es ist ein Verfahren, das ganz unterschiedliche eigene Lebenserlebnisse, Begegnungen mit Menschen auf der Straße und geteilte Alltagsmomente mit den Nächsten in Literatur verwandelt. Neben der Canetti-Cousine Mathilde, die sie nach eigenen Angaben in die Erzählung *Der Tiger* eingeschrieben hat, und Canettis Bruder Georg, der ebenfalls in ihren Figuren Einzug findet, lassen sich die meisten Parallelen zwischen männlichen Figuren und ihrem Mann Canetti ziehen. Lange bevor Elias Canetti sich zu einer offenen literarischen Darstellung seiner Frau in seiner Autobiografie entscheidet, bedient sie sich dieses Verfahrens, das als Antwort auf *Die Blendung* verstanden werden kann.

Bezeichnend ist jedoch die Art dieses Verfahrens, die subtile Beschreibung, die häufig eher eine Verschleierung ist und trotzdem ihre Wirkung nicht verfehlt: Nie stellt sie Canetti einseitig dar, nie legt sie etwas zu Privates offen, sondern bedient sich in „kritischen“ Momenten des schützenden Deckmantels der anonymen Figur und stellt so die Komplexität und Ambivalenz des Menschen Canetti, des Ehemannes und Freundes, Lebenspartners und der Liebe ihres Lebens dar. Auf diese Weise gibt sie – so meine These –, indem sie Evas Vertrauen in Kains Wissen betont, zugleich einen Einblick in ihre Beziehung zu Canetti:

³⁷⁶ Vgl. Anna Mitgutsch: Über Veza Canetti. In: Literatur und Kritik. S. 109.

³⁷⁷ Canetti geht auf diese Merkmale besonders in seiner Rede anlässlich Hermann Brochs 50. Geburtstages im November 1936 in Wien explizit ein. Veza Canetti war der Meinung, dass er die dort genannten Eigenschaften nicht nur Broch, sondern primär sich selbst zuschrieb.

Wie man es dreht und wendet, Kain hat Recht, es ist gefährlich. Kain wird sich jetzt inmitten von Kisten und Munition bewegen, die ein losgelassener Narr nach Belieben handhabt. Die Bücher wurden weggeschafft, die Munition eingeführt. Die Phantasie zieht, dachte sie düster, die Kanonen rollen heran.³⁷⁸

Auch Veza Canetti machte sich Zeit ihres Lebens, vor allem aber zu Beginn des englischen Exils, stets mehr Sorgen um Canetti als um sich selbst. Die Grenze zwischen Leben und Literatur ist hier fließend.

Kain, der Feinsinnige, der Lesende, der auch von seiner Frau nur beim Nachnamen gerufen wird, ganz anders als Knut Tell, ist Künstler, Ästhet, Tierfreund, Skeptiker und „Herr Doktor“ – Eigenschaften, die ihn alle mit Canetti verbinden. Dass er gleichzeitig ein zu Schützer ist, unterstreicht die Ambivalenz seines Charakters und erzwingt somit gleichzeitig Rückschlüsse auf Eva: Ohne die Verbindung der beiden zueinander, ohne die Rolle, die jeder Partner in der Beziehung einnimmt, wären beide Figuren nicht authentisch. Ruth nimmt Rücksicht und schaut zu Kain auf. Sie „betet ihn an“, ihn, der eigentlich immer Recht hat. Ihre Sorge um ihn steht im Vordergrund, ohne dass er damit an Größe verliert. Das Spiel mit den Namen ist dabei ebenso vielschichtig wie die Skizzierung der Figur Felberbaum. Er, die Randfigur, trägt Züge Georg Canettis und damit des „richtigen Bruders“: Zwar skizziert die Autorin ihn sowohl als Gegenfigur zu Werner als auch als Gegenfigur zu Andreas Kain, dennoch ist er von Eva angetan und auch sie findet ihn sympathisch. In seinen realistischen Zügen, seiner Leidenschaft zum Kino und der offenen Verehrung Evas gleicht er sehr Georg Canetti. Gleichzeitig spiegeln sich in der Liebe zum Kino und dem realistischen Blick auch Eigenschaften Veza Canettis wider. Während sich Kains Liebe zu Eva lediglich in Form von kleinen Gesten und mehrheitlich im vertrauten Umgang miteinander äußert, ist Felberbaum aktiv um sie bemüht. Die Bedeutung des Brudermotivs ist damit, obgleich es ebenfalls in *Die Blendung* auftaucht und im Canetti/Canetti-Diskurs als primärer Hinweis für die Autobiografisierung gedeutet wird, nur ein Indiz. Als weitaus wichtiger, weil umfassender, ist das Beziehungsmotiv, also die Darstellung der Dichterfiguren und ihrer Partnerinnen, zu bewerten. Während Kain als autarker, wenn auch bisweilen schwacher, so doch selbstständiger

³⁷⁸ Veza Canetti: Die Schildkröten. S. 63.

Charakter angelegt ist, wird Knut Tell als abhängiger und verträumter Dichter beschrieben. In der Darstellung Knut Tells offenbart sich die Charakterisierungs- und Minimalisierungskunst Veza Canettis. Er wird als ebenso neugierig wie naiv bezeichnet und teilt mit Kain den Beruf, die Liebe zu Büchern und die Sucht nach der Weltflucht, die auch Canetti nie fremd war. Dennoch ist ein neuer Ton erkennbar: Knut Tell wird bisweilen mild-ironisch dargestellt, Kain nie. In *Die gelbe Straße* ist Knut Tell ein mitunter weltfremder Alleingänger, aber auch ein arroganter Pfau. Veza Canetti führt die Ambivalenz fort, indem sie ihn als Frauenliebhaber und durchaus fähigen, charmanten Wortführer darstellt, der gern im Mittelpunkt steht und seinen Worten selten Taten folgen lässt.

Diese von der Autorin stark betonte Unzuverlässigkeit wurde auch Canetti nachgesagt – ein Fakt, der Veza Canetti mehr als einmal wahnsinnig machte, aber auch von anderen Freunden und Bekannten als unzumutbar bezeichnet wurde.³⁷⁹

Knut Tell kann hier also durch das Modell des Menschenfressers wiedererkannt werden, den Ruth von Mayenburg so herrlich in seiner Anziehungskraft beschreibt. Seine konträr hierzu stehende häufig durchschimmernde Unfähigkeit, auf die Welt zu reagieren, wird in *Der Fund* noch weiter gesteigert. Auffällig ist jedoch das Spiel mit dem Beruf des Dichters. Zwar lässt sich ein gewisser, für Veza Canetti typischer ironischer Tonfall bisweilen nicht verleugnen, dennoch wird die Erfolglosigkeit des Dichters Knut Tell nicht dramatisiert, sondern heruntergespielt, indem ihm andere Möglichkeiten aufgezeigt werden – wenngleich diese auch nur von kurzer Dauer sind und nie ernsthaft in Betracht gezogen werden. Auch ist seine Freundin Ruth keine Frau, die zu ihm aufschaut oder ihm auf Augenhöhe begegnet, sondern sie ist ihm, daran lässt die Autorin keinen Zweifel, überlegen – und ihm scheint dies nicht nur bewusst, sondern egal zu sein.

³⁷⁹ Vgl. Ruth von Mayenburg: *Blaues Blut und rote Fahnen*: „Er blieb manchmal wochen-, ja monatelang verschwunden, selbst wenn er hoch und heilig versprochen hatte, sich bei einem Treffpunkt einzufinden, in unser Haus zu kommen oder wenigstens zu telefonieren.“ S. 110 f.

Obgleich beide (Männer-)Figuren verbindende Eigenschaften aufweisen, zum Beispiel dieses auf Frauen anziehend wirkende warme Lächeln, das die Autorin intensiv beschreibt, unterscheiden sie sich dennoch in puncto Wirkung und Darstellung. Auf diese Weise kann bilanzierend von mehreren Alter Egos Canettis gesprochen werden, die Veza Canetti in ihren Figuren vereint. Preece sieht in der Verwandlung von Knut Tell aus *Die gelbe Straße* in den schwächeren und bisweilen jämmerlich dargestellten Knut Tell in *Der Fund* einen Hinweis für eine Verschiebung innerhalb des Verhältnisses zwischen Veza und Elias Canetti. Zwar ist eine biografische Kolorierung eindeutig zu erkennen, die mitunter ambivalente Darstellung der von Canetti geprägten Figuren lässt sich jedoch, das belegt das Beispiel Andreas Kain deutlich, nicht an biografischen Daten der Canettis festmachen.

Die Autorin hatte die Eigenart, ihr nahestehende Personen und Erlebnisse zu literarisieren, und bediente sich für den ihr am nächsten stehenden Menschen gleich mehrerer Figuren und Ausdrucksformen. Auch dies hat sie mit Canetti gemein, der als „offizielles“ Vorbild für die Therese seine ehemalige Haushälterin wählte. Beide Autoren haben jedoch auch gemeinsame Vorlagen genutzt, wie nicht nur das Beispiel Georg Canetti beweist: Auch Elias Canettis Cousine Mathilde wählten beide Partner als lebendes Vorbild. So schreibt Veza am 16. Dezember 1933 an Georg:

Dafür schicke ich ihnen gleich mit der Post eine Novelle aus einem Novellenzyklus „Die gelbe Straße“, der im Jänner fertig wird. Die vierte darunter erzählt die Geschichte ihrer Cousine Mathilde.³⁸⁰

Elias Canetti schrieb die Cousine in *Die Blendung* ein:

Mathilde ist, sehr verändert, vollkommen transponiert, in das Kapitel „Der gute Vater“ der „Blendung“ eingegangen. Sie wurde aber im Gegensatz zur Poli von niemandem tyrannisiert. Diese hat bloß die Art ihrer gedanklichen Prozesse von ihr übernommen, und auch ein konkretes Moment: Die geschenkte Zigarette, die sie in ein rotes Seidenpapier wickelt. Aber gar nicht gehört zu ihr der Haß auf den Vater.³⁸¹

³⁸⁰ Veza und Elias Canetti: BaG. S. 16.

³⁸¹ Notiz vom 22. November 1978. Zitiert nach: Elias Canetti. Bilder aus seinem Leben. Hanser: München 2005. Hrsg. von Kristian Wachinger. S. 51.

Beide Autoren wählen also in diesem Fall sogar das gleiche lebende Vorbild für ihre Figurenskizzen. Da Canetti in *Das Augenspiel* beschreibt, dass Veza viele Kapitel von *Die Blendung* kannte,³⁸² liegt also auch hier eine wechselseitige Beeinflussung des literarischen Arbeitens vor.

Zwar gehen die beiden Partner im gegenseitigen literarischen Reagieren aufeinander unterschiedlich vor, gelangen jedoch am Ende an dasselbe Ziel: Wie Canetti später in seinen Autobiografien transformiert Veza ihren Partner mit Hilfe von Knut Tell aus *Die gelbe Straße* in eine starke Person. Auf diese Weise erzeugt sie ein Image von ihm, das stilisiert ist und ihn als Mann darstellt, zu dem jeder aufschaut. Gut möglich, dass er, dem beide Knut-Tell-Figuren durchaus bekannt waren, sich diesbezüglich an seiner ersten Frau orientierte und somit eine Entscheidung darüber traf, wie sie in seiner Autobiografie auftreten und in Erinnerung bleiben sollte. Nämlich so: als starker Charakter, als selbstbewusste wunderschöne Frau – als weiblicher Tell.

Veza Canettis „Antwort“ auf die Darstellung im Roman *Die Blendung* fällt positiv aus. Nie stellt sie ihre Figuren als wahnsinnig, gewalttätig oder machtbesessen dar. Im Gegensatz zu Canettis Figuren zeichnet die Autorin eher ein sanftes, weises und zurückhaltendes Bild ihrer Charaktere. Allein in ihrer Weltabgeschiedenheit und Verrücktheit ähneln sich die Figuren.

Festzuhalten bleibt, dass beide Autoren ihren Partner in die Entwicklung ihrer Figuren einfließen ließen. Eindeutig lassen sich Gemeinsamkeiten zwischen den Autoren und den behandelten Figuren nachweisen. Da beide Schriftsteller zugaben, Menschen aus ihrem Umfeld als Vorlage für ihre Figuren genutzt zu haben, stellt dies keinen Einzelfall innerhalb der Werke dar. Das Einschreiben des Partners in eine literarische Figur kann jedoch durchaus als Drahtseilakt bezeichnet werden. Während von Elias Canetti keine Reaktion auf Gemeinsamkeiten mit den Figuren Knut Tell und Andreas Kain überliefert ist, fühlte sich Veza Canetti von der Figur der Haushälterin Therese persönlich angegriffen. Während Veza Canetti ihre Figuren insgesamt als sympathische Charaktere zeichnet, ist die Figur der Haushälterin Therese von Beginn

³⁸² Vgl. Elias Canetti: *Das Augenspiel*. S. 11.

an negativ konnotiert. Canettis Beweggründe für die dargestellten Parallelen zwischen der Figur und seiner Frau lassen sich nicht nachweisen. Deutlich wurde jedoch, dass Veza Canetti mit der Erschaffung ihrer beiden Figuren auf Canettis Figur der Therese antwortet: Sie fand dadurch ebenfalls einen literarischen Weg, um ihrem Mann einen Spiegel vorzuhalten. Die literarische Kommunikation via Charaktere ist ein Exempel für die spannungsvolle Beziehung dieser Schriftsteller, die beide stets um Unabhängigkeit bemüht waren.

5 Mit anderen Worten – das Werk des Partners

Ich kann nichts Stolzeres sagen. Ich weiss, dass mein Werk besteht. Ich weiss, dass es bestehen wird. Ich weiß nicht, von wem ich meinen Auftrag habe.³⁸³

It's a job to get him publish his things.³⁸⁴

Mit der Flucht ins englische Exil Ende November des Jahres 1938 veränderte sich das Leben des Ehepaares dramatisch, ließen die Canettis mit der Heimat doch auch ihre Publikationsmöglichkeiten und damit ihre Karrieren zurück. Eines jedoch änderte sich nicht: Nach wie vor war Veza Canetti diejenige, die ihren Mann zur Freigabe und Publikation seiner Texte antrieb, die dieser zum größten Teil für die Schreibtischschublade schrieb.

Viel ist im Canetti-Diskurs über den mangelnden Einsatz Elias Canettis für das Werk seiner ersten Frau diskutiert worden. Wie viele Möglichkeiten der Schriftsteller zur Zeit des Exils tatsächlich gehabt und genutzt hat, lässt sich nicht lückenlos belegen. Nachgewiesen sind Canettis Versuche, den *Oger* und den *Tiger* bei Schauspielhäusern unterzubringen. Sie stehen den zahlreichen Bemühungen seiner Frau gegenüber, ihm seine Stücke zu entlocken und zu publizieren. Ihrem Frust über seinen Publikations-Unmut, machte sie in den Briefen an den Schwager Luft.

Lobende Worte für das Werk seiner Frau publizierte Canetti, wenn auch nach ihrem Tod, indem er sowohl für den *Oger*, als auch für *Die gelbe Straße* einen kurzen Beitrag verfasste. Veza Canetti lobte Genie und Werk ihres Mannes in den Briefen an den Schwager – doch nicht nur sie sind ein Zeugnis ihrer hohen Meinung: Wie sich erst nach ihrem Tod herausstellte, verfasste Veza Canetti die Einleitung zu der von Erich Fried zusammen gestellten Anthologie *Welt im Kopf*.³⁸⁵ Das Werk des Partners mit den Worten des anderen steht im folgenden Kapitel im Mittelpunkt.

³⁸³ Sven Hanuschek: Elias Canetti. S. 434.

³⁸⁴ Veza und Elias Canetti: BaG. 22.7.1945. S.132. Original in englischer Sprache.

³⁸⁵ Elias Canetti: *Welt im Kopf*. Eingeleitet und ausgewählt von Erich Fried. Graz, Wien: Stiasny 1962.

5.1 Einleitung zu "Welt im Kopf" (Veza Canetti)

Im Jahr 1961 verfasst Veza Canetti die Einleitung zum Band *Welt im Kopf*, in der sie über Leben und Werk ihres Mannes berichtet. Diese Werkauswahl ist es, die Canetti nach dem Krieg in Österreich präsent macht.³⁸⁶ Viel spannender jedoch als der Fakt, dass hier eine Frau Werbung für den von ihr verehrten Mann und Schriftsteller macht, ist die Aussage, dass lange Zeit niemand davon wusste: Das Vorwort erschien unter dem Namen Erich Frieds, Veza Canetti verfasste es angeblich aus Zeitnot.³⁸⁷ Wahrscheinlicher ist wohl, dass sie als Canettis selbsternannte „Literaturagentin“ lieber selbst zum Stift griff. Obgleich Fried einige Passagen verändert und gestrichen haben soll, was zu lobend wirkte, weist dieser 1961 erschienene Textauszug ganz eindeutig die Handschrift der Literaturkennerin Veza Canetti auf. Unter dem Titel „Das Werk Elias Canettis“ beginnt sie ihre Ausführungen mit einem stilistischen Trick, der einerseits auf ihre jahrelangen Erfahrungen im Verlagswesen zurückzuführen ist, sie andererseits eindeutig als Inszenierungsgenie auszeichnet: Sie leitet ein mit einer Kritik Professor M. Isaacs von der Universität London, „*einer der angesehensten Literaturkenner Englands.*“³⁸⁸ Auffällig ist die bemühte Wahrung der Distanz, die die Autorin gleich zu Beginn herzustellen versucht:

Der Vortragende erwies sich als höchst gestrenger Richter, der vor großem Publikumserfolg und landläufiger Berühmtheit durchaus nicht immer Achtung hatte und schließlich nicht allzu viele Namen bestehen ließ. Aber Österreich schnitt mit drei Autoren, mit denen er sich eindringlich befasste, eigentlich gar nicht schlecht ab.³⁸⁹

Die gemeinten Dichter sind Franz Kafka, Hermann Broch und Elias Canetti; letzterer, so beteuert die Autorin „*arbeitet an seinem Lebenswerk weiter, ebenso konzentriert wie systematisch.*“³⁹⁰ Die offensichtliche Ironie dieses Satzes wird nur demjenigen bewusst, der die Briefe des Paares kennt und damit um Canettis Mühen mit dem kontinuierlichen Arbeiten weiß.³⁹¹

³⁸⁶ Vgl. Angelika Schedel: Vita Veza Canetti. In: Text + Kritik. S. 103.

³⁸⁷ Vgl. Sven Hanuschek: Elias Canetti. S. 487.

³⁸⁸ Elias Canetti: *Welt im Kopf*. S. 5.

³⁸⁹ Ebd.

³⁹⁰ Ebd.

³⁹¹ Siehe Kapitel 9.

Der bemüht objektiv-neutrale Ton wird jedoch bereits auf der dritten Seite des Textes gebrochen, wenn die Autorin verkündet:

Dieses hohe Urteil über Canettis Roman war natürlich nicht das einzige.³⁹²

Es folgen eigene Beurteilungen wie „vollkommen“,³⁹³ „Unikum“³⁹⁴ und „erschreckende Dichte.“³⁹⁵ Immer wieder werden diese positiven Kritiken im Verlauf der detaillierten Werkvorstellung wiederholt und betont.³⁹⁶ Eine Sonderstellung nimmt hier die Erwähnung der Theorie der akustischen Maske ein, die Veza Canetti wie folgt einleitet:

Canetti hat eine ganz eigene Auffassung von der dramatischen Figur; hier zum erstenmal tritt er mit dem Begriff der akustischen Maske an die Öffentlichkeit. Seine Formulierung, die ich für überaus interessant und wichtig halte, folgt hier im Wortlaut: [...]³⁹⁷

Zwei markante Dinge sind es, die an dieser Beschreibung auffallen: Einerseits betont die Autorin hier sehr auffällig Canettis eigene Idee. Meine These, die die vorangegangenen Analysen unterstreichen, ist, das Veza Canetti zumindest als Co-Urheberin an der Entwicklung dieser Theorie beteiligt war. Ihr Bemühen um Canetti unterstreicht dies ebenso, wie die Betonung der Erstmaligkeit. Auch der für sie typischen Verwendung von Metaphern geht sie im Verlauf des Textes nach und lässt diese positive Besprechung schließlich in der Beschreibung von *Masse und Macht* gipfeln, die, das wird sehr deutlich, ihr ein besonders Anliegen ist:

Dieses Werk, dessen erster und grundlegender Band 1960 in Deutschland erschienen ist, ist von fundamentaler Bedeutung; im Interesse unserer Zivilisation ist dringend zu hoffen, daß die in diesem Werk erarbeiteten Gedanken und Beobachtungen in den kommenden Jahren und Jahrzehnten entscheidenden Einfluss gewinnen werden.³⁹⁸

Wie sehr sie darum bemüht ist, den Leser für *Masse und Macht* zu gewinnen, wird auch an anderer Stelle klar:

³⁹² Ebd. S. 7.

³⁹³ Ebd. S. 9.

³⁹⁴ Ebd.

³⁹⁵ Ebd. S. 10.

³⁹⁶ Die *Komödie der Eitelkeit* beschreibt sie unter anderem als „grandios“. Vgl. S. 17.

³⁹⁷ Ebd. S. 12.

³⁹⁸ Ebd. S. 18.

Während der Beschäftigung mit *Masse und Macht*, das gleichermaßen der Literatur und der Wissenschaft angehört, trat die rein literarische Arbeit Canettis entschieden zurück.³⁹⁹

Auch hier erfasst das ganze Ausmaß dieser Zeilen lediglich derjenige, der um die Biografie, die Rollenverteilung der Canettis zu dieser Zeit und die damit verbundene gemeinsame Arbeit an *Masse und Macht* weiß. Es ist das subtil-ironische Zwischen-den-Zeilen-Schreiben, das die Autorin perfekt beherrscht. Doch trotz aller Ironie, Metaphern-Malerei und weiteren stilistischen Spielereien sind es am Ende das Lob und die Hoffnung, ihrem Mann mit diesen Zeilen zum Durchbruch zu verhelfen, die aus den folgenden Zeilen zum Ende des Textes sprechen:

Hinter seiner Haltung steckt nicht Hochmut, sondern ein leidenschaftliches Gefühl für die Würde und Bedeutung jedes Menschen. Ein Leser oder Hörer ist ihm ein Mensch, für den er mit jedem Wort, das er an ihn richtet, Verantwortung trägt.⁴⁰⁰

Gleiches, darf man anhand der Intensität und Eindringlichkeit der Worte an dieser Stelle hinzufügen, gilt für die Schriftstellerin Veza Magd. Hier jedoch spricht Veza Canetti.

5.2 Vorwort zu "Die gelbe Straße" (Elias Canetti)

Die Bücher, die ich bis zum Jahr 1980 schrieb, mit einer einzigen Ausnahme, sind Veza gewidmet. Zu ihren Lebzeiten, als es noch wenige waren, hätte sie das nicht geduldet. Sie starb 1963 und ich holte nach, was sie verhindert hätte. Alles Frühere, das wieder erschien, alles Neue, auch Übersetzungen in fremde Sprachen, tragen vorne ihren Namen. Ich wollte damit das überwältigende Maß an Dankbarkeit ausdrücken, das ich ihr schulde.⁴⁰¹

Mit diesen Worten beginnt Elias Canetti sein Vorwort zu Veza Canettis *Die gelbe Straße*, dem Roman, der 1990 erstmalig im Hanser Verlag erschien. Dass er der Einleitung ihres Werkes zunächst eine Rechtfertigung voranstellt, ist ungewöhnlich, spiegelt jedoch auch die enormen Anschuldigungen wider, derer sich Canetti mit der Wiederentdeckung der Werke seiner Frau ausgesetzt sah.

Ebenso wie in seiner Autobiografie stellt Canetti hier die Stärken seiner Frau in den Mittelpunkt. Zwar wird Veza von ihm einerseits als Inbegriff von Schönheit und Stolz

³⁹⁹ Ebd. S. 20.

⁴⁰⁰ Ebd. S. 24.

⁴⁰¹ Veza Canetti: *Die gelbe Straße*. S. 7.

beschrieben, andererseits reduziert er sie jedoch nicht darauf, sondern stellt der äußerlichen Beschreibung Klugheit und Überzeugungen gegenüber. Von Beginn an verbindet er sein Schreiben mit ihrer Person:

Um der hitzig abgründigen Gespräche willen, die wir führten, nahm sie die schlechten Gedichte ernst, die ich ihr während einiger Jahre brachte. Sie wusste es besser und nahm sie doch ernst, so sicher war sie, daß anderes nachkommen würde. Als es dann kam, erschrak sie, denn es drohte uns zu zerstören: sie, mich selbst, unsere Liebe, unsere Hoffnung. Um sich nicht aufzugeben, begann sie selbst zu schreiben, und um die Geste des großen Vorhabens, die ich brachte, nicht zu gefährden, behandelte sie ihr Eigenes, als wäre es nichts.⁴⁰²

Es ist eine Kritik an sich selbst, die Canetti in diesen Zeilen verfasst. Zwar beschreibt er ihre Hoffnung, Unterstützung und Liebe, dennoch ist es der Schriftsteller Canetti, der im Mittelpunkt dieses Vorwortes steht, nicht seine Frau. Die Erinnerungen an die ersten Gedichte, von denen heute einige in seinem Nachlass zu finden sind, an den Beginn des eigenen Schreibens und die Folgen, drängen die Schriftstellerin Veza in den Hintergrund. Hier ist sie zunächst die Unterstützerin, diejenige, die „die Geste des großen Vorhabens“ nicht nur toleriert, sondern vorantreibt, indem sie ihr eigenes Schreiben „als wäre es nichts behandelt“.⁴⁰³

In ihrem Glauben an die Frauen und ihren Stärken stellt er sie als Vorreiterin für die Frauen der Gegenwart dar und nimmt auf diese Weise erneut eine Inszenierung vor, die jedoch, wie bereits in der Autobiografie, der Erinnerung und Stilisierung post mortem ebenso geschuldet sein kann wie seinen Hang zur Überzeichnung.

Zwei Hauptgesinnungen waren es, die Veza im Widerstreit gegen ihre Schwermut am Leben erhielten: die eine war ihr Glaube an Dichter, so, als wären es eigentlich diese, die die Welt immer neu erschafften, als müßte die Welt verdorren, sobald es keine Dichter mehr gäbe. Die andere war die unerschöpfliche Bewunderung für alles, was eine Frau vorstellen kann, wenn sie es verdient, eine zu sein. Schönheit und Reiz gehörten nicht weniger dazu als Stolz und eine andere Art von Klugheit als die übliche, von Männern vertretene, die die in der Welt herrschende geworden war. Ihre

⁴⁰² S. 7.

⁴⁰³ Vgl. Veza und Elias Canetti: BaG. S.36f: „Es war eine schlimme Krise, aber ich hab ihm das Leben gerettet, als ich zu ihm sagte: merkwürdig, Georg schreit nach Deiner Komödie, aber mein unsterbliches Stück, das auf Englisch geschrieben ist, ein zweites, das fast fertig ist, will er noch nicht einmal lesen. Diese Bemerkung machte ihn so glücklich – er meinte, ich bin eins der sieben Weltwunder, daß ich mich um solche Kleinigkeiten Sorge (mit Kleinigkeiten meint er nicht meine Komödie) – daß er sich langsam an die Atombombe gewöhnt.“

Überzeugungen waren nicht weit von solchen entfernt, wie man sie heute vielfach und militant unter Frauen findet, aber sie hatte sie damals.⁴⁰⁴

Dass bereits ihre frühen Geschichten auf Resonanz stießen, verschweigt Canetti nicht, webt diesen Fakt jedoch eher nebensächlich ein:

Vezas Erzählungen fanden großen Anklang.⁴⁰⁵

Ihre literarische Vorgehensweise, die Suche nach Geschichten, verbindet der Literaturnobelpreisträger erneut mit einer Beschreibung ihres Charakters:

Veza erfuhr alles, was in der Straße vorging, durch die Leute, die um Hilfe zu ihr kamen. Sie wies niemanden ab, das war bekannt. Wenn sie sich eines Menschen einmal angenommen hatte, ließ sie nie mehr locker und war dann von den Leuten so erfüllt, daß sie über sie schreiben mußte.⁴⁰⁶

Gegen Ende des Vorworts folgt eine kurze Stilanalyse, die einmal mehr unterstreicht, wie vertraut Canetti mit dem Werk seiner ersten Frau war:

Daß schwere Dinge sich so leicht und schwebend sagen lassen, daß sie dadurch dringlicher werden, ist eine Überraschung. Ich möchte es die „seitliche Methode“ nennen, die das Wichtige in scheinbarer Eile streift, ohne es ganz auszusprechen. Sie streift es aber so geschickt, daß man's ohne es zu merken, mitnimmt. Ich glaube die „Gelbe Straße“ ist nicht nur ein Zeugnis. Sie besteht auch für sich zu Recht. Sie handelt – verborgen – von der Unantastbarkeit des Menschen auch in seiner größten Gefährdung.⁴⁰⁷

Ihrem Erzählton widmet sich Canetti besonders ausführlich, findet sogar einen eigenen Namen für diese Darstellungsmethode, die ihm offensichtlich nicht nur bekannt, sondern auch wichtig ist. Deutlich ist seine Absicht erkennbar, das Augenmerk des Rezipienten auf eben jenen Ton zu lenken. Indem Veza „*das Wichtige in scheinbarer Eile streift*“, schreibt sie ihren Figuren, und zwar jeder, auch dem letzten Krüppel, eine Menschlichkeit und Würde ein, die Canetti „*die Unantastbarkeit des Menschen auch in seiner größten Gefährdung nennt*“. Indem er *Die gelbe Straße* als Zeugnis hervorhebt, das zu Recht für sich besteht, unterstreicht er die Bedeutung, die diese erste Veröffentlichung unter dem Namen Veza Canetti, die Wiederentdeckung ihres Werkes, auch für ihn hat.

⁴⁰⁴ S. 8.

⁴⁰⁵ S. 10.

⁴⁰⁶ Ebd.

⁴⁰⁷ S. 11.

5.3 Nachwort zu „Der Oger“

Während Veza an den Erzählungen der *Gelben Straße* schrieb, trug sie sich mit dem Gedanken eines Dramas um den Herrn Iger. Das Vorbild zu ihm, das in derselben Straße wohnte, kannte sie seit langem. Sie begegnete ihm täglich und ließ ihn nie aus dem Auge. Er beachtete sie kaum, doch sie fühlte sich von ihm verfolgt. Eine Figur von solcher Zähigkeit, meinte sie, sei unglaublich. Manchmal zweifle sie, daran, daß er sich zur Hauptfigur eines Dramas eigne.⁴⁰⁸

Canettis Nachwort zu *Der Oger*, das er mit diesen Zeilen beginnt, ist kurz gehalten und behandelt die Entstehungsgeschichte des Stücks. Wie sehr er in diese einbezogen war, betont der Autor, indem er Vezas Gogol-Abneigung erläutert:

Ich war von ihm so besessen, daß sie sich gegen ihn zur Wehr setzte. Um sich ihrer Meinung über ihn zu vergewissern, las sie nun den Roman *Revisor* wieder. Eines Tages sagte sie plötzlich: „Der Iger ist komisch! Er ist eine Gogol-Figur! Er ist schrecklich und komisch zugleich. Wie bei Gogol!“ Nun entstand das Stück in einem Zug. Sie hielt es für das Beste, was sie geschrieben hatte.⁴⁰⁹

Die Überwindung dieser Abneigung wird für die Entstehung des *Oger* zu einem Schlüsselmoment, der in der gemeinsamen Vergangenheit des Paares verwurzelt ist. Dass Veza Canetti die Meinung ihres Mannes wichtiger war als jede andere, belegen die folgenden Zeilen zum Ende des Nachwortes:

Beim *Oger* zum ersten Mal sah sie mir übermütig ins Gesicht und sagte: „Das wird dir wirklich gefallen!“ Sie dachte gleich an eine Aufführung und wünschte sich Max Pallenberg für die Hauptrolle. Ich war ihrer Meinung und bin es noch heute.⁴¹⁰

Erneut ist es die Teilhabe des Partners am eigenen Werk, die auffällt. In den letzten Zeilen des Nachwortes beschreibt Canetti die gescheiterten Versuche beider Schriftsteller, das Stück zur Aufführung zu bringen und endet mit den Worten.

Daß sich noch zehn Jahre nach Kriegsende kein Theater fand, das den *Oger* spielte, verletzte sie sehr. Doch ihr Glaube an dieses Stück blieb unerschüttert. Heute, nach dem Erscheinen der *Gelben Straße*, lege ich den *Oger* vor, von dem sie bis zu ihrem Tode so sprach, als sei ihm die Zukunft sicher.⁴¹¹

⁴⁰⁸ S. 99.

⁴⁰⁹ S. 99.

⁴¹⁰ S. 99f.

⁴¹¹ S. 100.

Erinnerungen, Trauer aber auch Canettis Erleichterung spiegeln diese Zeilen wider, die gleichzeitig das Ende der *Oger*-Geschichte und des Nachworts sind.

5.4 Ergebnisse

Das Werk des Partners stellen die Texte in den Mittelpunkt und nehmen damit eine Sonderstellung im Canetti-Diskurs ein. Gleichzeitig könnten sie unterschiedlicher nicht sein: Veza Canetti veröffentlichte ihr Vorwort zu *Welt im Kopf* unter einem fremden Namen, um zu Lebzeiten die Karriere ihres Mannes zu fördern und ihn endlich einem größeren Publikum bekannt zu machen. Elias Canetti verfasste sowohl das Vorwort zur *Gelben Straße* als auch das Nachwort zu *Der Oger* weit nach dem Tod seiner Frau. Beiden gemein: Das Werk des Partners wird mit den Worten des anderen bedacht, geehrt, kritisiert.

Veza Canetti ging dabei scheinbar zu offensiv vor: Erich Fried musste allzu lobende Passagen vor der Veröffentlichung streichen.⁴¹² Dennoch ist es eine gänzlich positive Bewertung, die sowohl Canetti als auch seinem Werk zukommt. Seinen Stil lobt sie ebenso wie seine Arbeitsweise.

Doch der Leser, der um die Biografie des Paares weiß, liest Jahre später auch eine, wenn auch wohldosierte Ironie heraus, beispielsweise, wenn Veza Canetti *Masse und Macht* lobt, ohne selbstverständlich zu erwähnen, dass sie den erfolgreichen Abschluss des Bandes mitverantwortete. Wem die Lebensumstände bekannt sind, der liest auch zwischen den Zeilen und erkennt, wie wichtig eine positive Kritik, ein Anerkennen und Bekanntmachen zu diesem Zeitpunkt für die finanzielle Situation des Paares Canetti gewesen sein muss. Das Veza Canetti in ihrer bisweilen ironischen Art dem Text eine weitere, dem Leser der damaligen Zeit verborgene Lesart einschreibt, ist heute sehr deutlich. Die Intention jedoch, die Veza verfolgte, als sie sich an die Schreibmaschine setzte, um die Einleitung zu verfassen, schwächt diese weitere Ebene nicht ab. Sie ist bis heute deutlich erkennbar: Eine liebende Frau, mit dem Verlagswesen vertraut, ergreift hier die Möglichkeit, das Werk ihres Mannes unter dem Deckmantel eines anderen Namens einem breiten Publikum bekannt zu machen und ihm damit zum literarischen Durchbruch zu verhelfen. Eine Strategie, die aufging.

⁴¹² In Frieds Nachlass im Österreichischen Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek ist das überarbeitete Manuskript erhalten.

Wie sehr Canetti sein Schreiben und damit sein Leben von Beginn an mit Veza verknüpft sah, wird in dem Vorwort zur *Gelben Straße* deutlich. So sehr ihm jedoch daran gelegen gewesen sein mag, die richtigen Worte für die erste Veröffentlichung seiner Frau zu finden, so sehr gerät die Einleitung und Hinführung zur Schriftstellerin Veza Canetti zu einer Erinnerung des Kennenlernens und damit einem Rückblick auf die Unterstützung, die sie ihm, dem Schriftsteller Canetti, dem schreibwütigen Freund, zukommen ließ. Die Person Veza, die dem Leser begegnet, weist dieselben Stärken wie die Veza der Autobiografie auf. Dass dies durchaus ein Indiz für die Authentizität Veza Canettis ist, wird von dem beschriebenen Glauben an Dichter und der Parteilichkeit für Frauen unterstrichen.

Es ist die persönliche Erinnerung an den geliebten Menschen, die das Vorwort in den Mittelpunkt stellt. Erst zum Ende des Textes widmet sich Canetti ihrer literarischen Vorgehensweise, gibt einen Einblick in die Entstehung der Figuren des Romans und lobt ihren Stil.

Heute, zu meiner Freude, sehe ich, daß es Kenner gibt, die diesem Buch Gerechtigkeit widerfahren lassen.⁴¹³

Es ist eine ehrlich gemeinte Erleichterung, die dennoch die Frage aufwirft, warum diese nicht schon früher möglich gewesen wäre. Erst im Nachwort zu *Der Oger* stellt Canetti die Schriftstellerin und ihr Werk in den Mittelpunkt, indem er die Entstehungsgeschichte als roten Faden nutzt. Dies geschieht jedoch ebenfalls auf der persönlichen Ebene, bezieht den Partner Canetti ebenso ein wie die Art Veza Canettis mit Menschen umzugehen. Der reine Fokus auf die Schriftstellerin und ihr Werk gelingt auch hier nicht.

Erstaunlich ist, dass die Texte auf den ersten Blick unterschiedliche Intentionen verfolgen – Veza verfasst eine Einleitung in einer Anthologie um ihren Mann bekannt zu machen, Canettis Texte werden Büchern seiner Frau veröffentlicht, die dem Publikum ergo schon bekannt sind – beim genaueren Betrachten jedoch das gleiche Ziel haben: Beide Autoren wollen mit ihren Texten dem Partner Gehör verschaffen. Veza Canetti gelingt dies, möglicherweise auch durch den Vorteil der Anonymität. Elias Canettis Texte sind primär eine Erinnerung an einen nahestehenden Menschen,

⁴¹³ S. 10.

die dem Leser auf diese Weise an manchen Stellen die Chance verwehrt, das Werk unabhängig vom Autor zu betrachten. Gut möglich, dass diese Trennung zwischen Menschen und Werk vom trauernden Partner zu viel verlangt ist, dennoch ist es aus heutiger Sicht bedauerlich, dass Canetti dem Leser auf diese Weise die Möglichkeit einer objektiven Annäherung an das wiederentdeckte Werk einer unbekanntem Schriftstellerin nimmt.



Abbildung 1: Veza Canetti um 1937. - Quelle: Johanna Canetti



Abbildung 2 und 3: Veza Canetti um 1938 und Veza Taubner, Datum unbekannt - Quelle: Johanna Canetti



Abbildung 4: Jugoslawischer Pass von Venetiana Taubner (1938) - Quelle: ZBZ



Abbildung 5 und 6: Veza Canetti 1937 und an einem unbekanntem Datum - Quelle: Johanna Canetti

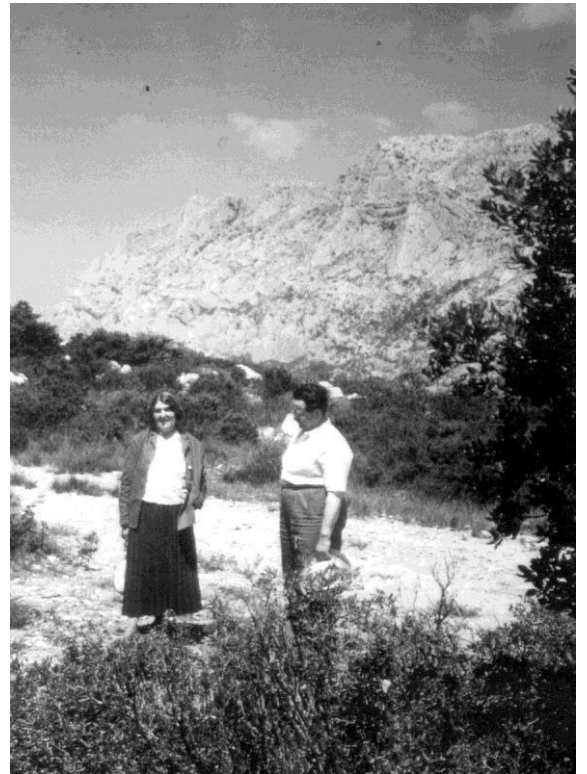


Abbildung 7 und 8: Veza und Elias Canetti auf dem Mont Ventoux 1957 - Quelle: Johanna Canetti



Abbildung 9: Letztes Bild von Veza Canetti, 12. Februar 1963 - Quelle: Johanna Canetti

7 Gemeinsamkeiten und Unterschiede

An einem Tag verschwand alles, was er je geschrieben hatte. Kien lacht im Feuer.⁴¹⁴

Es ist erstaunlich genug, aber noch immer kann ich nur für mich allein schreiben. Von jedem meiner Sätze und Werke möchte ich die Öffentlichkeit wegschieben [...]⁴¹⁵

Zuviele Vergleichsmöglichkeiten sind gefährlich.⁴¹⁶

Beide Canettis liebten das Theater und die Genreform Drama. Als Ehepartner haben sie den Schreibprozess des jeweils anderen hautnah miterlebt. Beide legten Wert auf die Meinung des Partners: So las Canetti Veza die Kapitel aus *Die Blendung* vor, sie wiederum war stolz, ihm mit *Der Oger* ein gelungenes Stück präsentieren zu können. Die Meinung des anderen müssen sie in den gemeinsamen Jahrzehnten nicht nur zu kennen, sondern manchmal wohl auch zu fürchten, immer aber zu respektieren gelernt haben. Die Arbeitsgemeinschaft, die Canetti so rigoros ablehnte, ist bis heute in den Werken beider Canettis nachlesbar. Ebenso wie auf Gemeinsamkeiten stößt der aufmerksame Leser jedoch auch auf Unterschiede, auf Besonderheiten im Stil, die eindeutig dem späteren Literaturnobelpreisträger oder seiner Frau zuzuordnen sind. Gemeinsamkeiten und Unterschiede werden im Folgenden exemplarisch an dem Prinzip der akustischen Maske sowie anhand der Verwendung von Komik⁴¹⁷ und Ironie⁴¹⁸ untersucht.

⁴¹⁴ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 14, Notizen 9. April 1961.

⁴¹⁵ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 9, Notizen 27. November 1947.

⁴¹⁶ Elias Canetti: FiO. S. 154.

⁴¹⁷ Vgl. Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Hrsg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007. Komik. S. 389 f. Hier: S. 389: „Komik – die, Lachen erregende Eigenschaft eines Gegenstandes oder einer Person. [...] Formal lässt sich zwischen Sprach-, Verwandlungs-, Situations- und Charakterkomik, wirkungsbezogen zwischen heiterer und drastischer Komik (Groteske) unterscheiden.“

⁴¹⁸ Vgl. Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. S. 360: „Ironie – die, betrügerische Verstellung, Ausflucht, Unernst. Uneigentlicher Ausdruck des Gemeinten durch sein Gegenteil. [...] Kennlich wird Ironie in literarischen Texten durch Kontrast- oder Ironie-Signale: durch Über- oder Untertreibung, Widersprüche und stilistische Unangemessenheit, Modalpartikel, Antonyme; in gesprochener Rede auch durch Intonation, Gestik und Mimik. [...]“

7.1 Das Prinzip der akustischen Maske

Furchtbare Vorstellung: alle Dramen hätten sich schon abgespielt, und nur die Masken wechseln.⁴¹⁹

Elias Canetti, der sich Zeit seines Lebens als Dramatiker sah, obgleich er lediglich drei Dramen sein Eigen nennen konnte, gilt heute gemeinhin als Erfinder der akustischen Maske. Fällt dieser Begriff, so wird er im Zusammenhang mit dem Literaturnobelpreisträger genannt. Auch in der Anthologie *Selbstannäherungen (Autobiographien im 20. Jahrhundert)* heißt es:

Definiert hat Canetti seinen Begriff 1937. Er bezeichnet damit die jeder Person ganz eigene Art des Sprechens, ihre „sprachliche Gestalt“, das „Gleichbleibende ihres Sprechens“. Diese Vereinseitigung des akustischen Moments erzeugt allerdings eine Monotonie des Typhaften, die auf Dauer schwer erträglich ist [...].⁴²⁰

Als Grundlage für diese Bezugnahme wird in der Regel ein Interview mit dem Wiener Sonntag vom 18. April 1937 zitiert, in dem Canetti seinen Begriff definierte.⁴²¹ In einem Gespräch zwischen Elias Canetti und Manfred Durzak zum Thema akustische Maske und Maskensprung im Jahr 1970⁴²² verweist Durzak auf ein von Canetti geplantes, aber noch nicht erschienenen Buch über die Theorie des Dramas:

Jener frühe Text, der bisher nur in Auszügen zugänglich war, und zwar in der Einleitung von Erich Fried zu der 1962 erschienenen Auswahl „Welt im Kopf“, und der in seinem ursprünglichen Wortlaut so gut wie verschollen war, scheint mir so wichtig, dass ich ihn kurz in Erinnerung rufen will.⁴²³

Elias Canetti selbst sieht sich in dem Ursprung der akustischen Maske von Karl Kraus beeinflusst:

Es war Karl Kraus gegeben, Menschen sozusagen aus ihrem Mund heraus zu verurteilen. Der Ursprung dieser Meisterschaft aber [...] lag in dem, was ich das akustische Zitat nennen möchte. Kraus war von Stimmen verfolgt [...] aber mit einem Unterschied: die Stimmen, die ihn verfolgten, gab es, in der

⁴¹⁹ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 9, Notizen 25. März 1946.

⁴²⁰ Walter Hinck (Hrsg.): *Selbstannäherungen. Autobiographien im 20. Jahrhundert*. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler 2004. S. 29.

⁴²¹ Elias Canetti: *Über das heutige Theater*. S. 135–140.

⁴²² Elias Canetti: *Gespräch mit Manfred Durzak. Akustische Maske und Maskensprung*. In: Elias Canetti: *Aufsätze, Reden, Gespräche*. München: Hanser. S. 298.

⁴²³ Ebd.

Wiener Wirklichkeit. Es waren abgerissene Sätze, Worte, Ausrufe, die er überall hören konnte, auf Straßen, Plätzen, in Lokalen. Die meisten Dichter damals waren Leute, die sich aufs Weghören verstanden. Sie waren bereit, sich mit ihresgleichen abzugeben, sie manchmal anzuhören, öfter, ihnen zu entgegenen. Es ist das Erblaster des Intellektuellen, daß die Welt für ihn aus Intellektuellen besteht.⁴²⁴

Aber auch Nestroy, das japanische Kabuki-Theater und Menschen aus dem eigenen Umfeld nennt er als Vorbilder.⁴²⁵ Wer also ist der Urheber der „akustischen Maske“? Oder setzt sich diese dramatische Idee, die – wie bereits angeklingen – nicht unstrittig ist, aus mehreren Ideen unterschiedlicher Personen zusammen? Antworten auf diese Fragen sind schwer zu finden; im Folgenden soll es jedoch um eine Annäherung gehen. Werkübergreifend werden jeweils exemplarisch Elias Canettis Veröffentlichungen und Werke seiner Frau Veza auf Spuren der „akustischen Maske“ untersucht.

7.1.1 Der Begriff der akustischen Maske im Werk Elias Canettis

[...] Gehen Sie in ein Volkslokal, etwa das altbekannte OK, setzen Sie sich an irgendeinen Tisch und machen Sie da die Bekanntschaft eines wildfremden Menschen. Am Anfang werden Sie nicht umhin können, ihn mit einigen entgegenkommenden Sätzen aufzumuntern. Sobald er aber richtig ins Sprechen gekommen ist – und er wird gerne sprechen, dazu geht er ins OK – halten Sie einmal konsequent den Mund und hören Sie ihn sich einige Minuten hindurch genau an. Unternehmen Sie keinerlei Versuch, ihn zu verstehen, forschen Sie nicht nach dem, was er meint, fühlen Sie sich nicht in ihn ein – achten Sie ganz einfach auf das Äußere seiner Worte. Da werden Sie nun finden, dass ihr neuer Bekannter eine ganz eigentümliche Art des Sprechens an sich hat. Es genügt nicht festzustellen, er spricht Deutsch oder er spricht in Dialekt, das tun alle, oder die meisten Menschen in diesem Lokal. Nein, seine Sprechweise ist einmalig und unverwechselbar. Sie hat ihre eigene Tonhöhe und Geschwindigkeit, sie hat ihren eigenen Rhythmus. Er hebt die Sätze wenig voneinander ab. Bestimmte Worte und Wendungen kehren immer wieder. Überhaupt besteht seine Sprache aus nur 500 Worten. Er behilft sich recht gewandt damit. Es sind seine 500 Worte. Ein anderer, auch wortarm, spricht andere 500. Sie können ihn, wenn sie ihm gut zugehört haben, das nächste Mal an seiner Sprache erkennen, ohne ihn zu sehen. Diese sprachliche Gestalt eines Menschen, das Gleichbleibende seines Sprechens, diese Sprache, die mit ihm entstanden ist, die er für sich

⁴²⁴ Elias Canetti: Das Gewissen der Worte. S. 42.

⁴²⁵ Elias Canetti: Gespräch mit Manfred Durzak. S. 300 f.

allein hat, die nur mit ihm vergehen wird, nenne ich seine akustische Maske. [...] Aber hören muß der Dramatiker schon können.⁴²⁶

Die Stimme Elias Canettis schnarrt dabei, aber es ist eindeutig ein Lächeln herauszuhören, ein Vergnügen am Erklären, eine Begeisterung für das beschriebene Experiment. Er selbst ist ihr nach eigenen Angaben häufig gefolgt: dieser Einladung, Stimmen zu erleben und zu erlernen – mitten im Wiener Alltag. Die Wiener Umgebung muss für Canetti eine große Rolle in der Erstellung seiner Masken gespielt haben. Wie sonst lässt sich erklären, dass sowohl in den Dramen *Die Hochzeit* (entstanden 1932) und *Die Komödie der Eitelkeit* (entstanden 1933/1934) als auch – obgleich es sich hierbei um kein Drama handelt und Canetti sich somit zum Teil selbst widerspricht – im Roman *Die Blendung* (entstanden 1930/1931) akustische Masken zu finden sind, das späte Drama *Die Befristeten* allerdings keine aufweist.⁴²⁷ Wichtig erscheint also nicht nur ein expliziter Blick auf die Anfänge des Schreibens Elias Canettis, sondern auch die Hinterfragung der Entstehung dieser Theorie.

7.1.1.1 Die Hochzeit

Canetti selbst hat als Grundidee für sein erstes Drama *Die Hochzeit* einen einzigen von ihm auf der Straße aufgeschnappten Satz angegeben, der eindeutig zur eingangs beschriebenen Vorgehensweise passt.⁴²⁸ Auch die Figur des Dr. Bock soll ein reales Vorbild haben: den früheren Arzt Mathilde Canettis.⁴²⁹

Die umfassendste Umsetzung dessen, was Canetti im Gespräch mit Durzak als seine Theorie der akustischen Maske nachzeichnet, ist meiner Ansicht nach Canettis erstes Drama *Die Hochzeit*, in dem eine Hochzeitsgesellschaft verrückt wird. Bevor es jedoch um die Hochzeitsgesellschaft geht, bilden fünf Szenen das Vorspiel, sozusagen die Vorstellung der wichtigsten Figuren. Canetti bezeichnete diese

⁴²⁶ Transkribiert von Verfasserin nach Karoline Naab: Elias Canetti. Leben und Werk. Ein Hörbuch. München: Hörbuchverlag 2005.

⁴²⁷ Vgl. Elias Canetti: Gespräch mit Manfred Durzak. S. 307 f.

⁴²⁸ „[...] Wie ist es dazu gekommen? Was weiss ich noch darüber? Die drei älteren Frauen auf der Bank auf dem Weg zur Brauerei Hütteldorf: ‚Und da hat er mich auf den Altar zogen und hat mich küßt und so lieb war er.‘ Durch diesen ‚heiligen‘ Satz war die Frau noch am Leben. [...] Ich ging an ihr vorbei, ohne stehen zu bleiben. Den Satz hörte ich aus der Nähe, sehr deutlich und langsam. Darf ich sagen, dass ich diesen Satz immer mitgehört habe, wenn ich an der ‚Hochzeit‘ schrieb?“ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 60, Aufzeichnungen 17. Oktober 1982.

⁴²⁹ Vgl. Sven Hanuschek: Elias Canetti. S. 297.

Vorstellung im Gespräch mit Hans Heinz Holz als den Aufbau des Hauses in fünf Bildern.⁴³⁰ Die Figuren sind für ihn Teil dieses Hauses.⁴³¹ Ganz wie anfangs von Canetti bezeichnet, spricht jede dieser Figuren eigentümlich, auf unverwechselbare Art und Weise. Auffällig ist dabei, dass Canetti „Maskenpaare“ bildet: Die Hausbesitzerin Gilz, in deren Haus die Hochzeit stattfindet, und ihre Enkelin Toni sprechen Wiener Dialekt. Tonis Ton ist dabei nicht minder frech als der ihrer Großmutter, die Toni gern zum Sterben und Vererben überreden würde.⁴³² Im zweiten Bild diskutieren der dreißigjährige Professor Thut und seine Frau Leni darüber, wie sie selbst das Haus erschleichen können. Hier bedient sich Canetti erneut seines bereits erläuterten typischen Frau-Mann-Bildes: Thut wird als intelligenter Mann dargestellt, der in komplexen Sätzen redet, sich jedoch in seiner Art der Kommunikation selbst im Weg steht und auf seine Frau hinabblickt. Leni, die natürlich lediglich beim Vornamen genannt wird, schaut dümmlich-naiv zu ihrem Mann auf, was sich in kurzen Sätzen und simplen Fragen ihrerseits äußert.⁴³³ Canetti stellt in diesem Paar die personifizierte Unfähigkeit der Kommunikation zwischen Mann und Frau dar.

Eine ganz andere Art der akustischen Maske wählt der Autor für „Anita, ein besseres Mädchen“ und „Peter Hell, ein[en] junge[n] Herr[n] mit Blumenstrauß“. In ausschweifenden Formulierungen versucht Peter ihr seine Gefühle zu gestehen, Anita jedoch antwortet in kurzen, knappen Sätzen, die sowohl als Begriffsstutzigkeit als auch als Ablehnung interpretiert werden können. Auffällig sind zudem die Wiederholungen, die beide vornehmen, und Anitas Fragen, die erneut auf eine nicht funktionierende Kommunikation hinweisen und eine gewisse Komik bergen:

Peter: „Siehst du! Was hab ich gesagt. Du bist eben rein, Reinheit erwirbt man nicht. Mit Reinheit kommt man auf die Welt. Diese Reinheit hat mit Seife gar nichts zu tun.“

⁴³⁰ Vgl. Elias Canetti: Gespräch mit Hans Heinz Holz über das Schauspiel *Die Hochzeit*. In: Elias Canetti: Aufsätze, Reden, Gespräche. S. 221–228. Hier: S. 221.

⁴³¹ Ebd.

⁴³² Vgl. Elias Canetti: *Die Hochzeit*. S. 11: „Weißt, schad is scho, Großmutterle, daß du des nimmer erleben wirst, wann i heiraten tu.“ Und S. 10: Die Gilz: „In mein Haus kann I redn wiar I wüll.“

⁴³³ Vgl. Ebd. S. 16: Thut: „Denk einmal nach! Strenge dein kleines Hirn ein wenig an! Ich wäre bereit zu wetten, daß du es nicht errätst.“ Leni: „Wart mal, nein! Ich weiß es wirklich nicht.“

Anita: „Ich hab auch Seife.“⁴³⁴

Ein weiteres Maskenpaar stellt Canetti im vierten Bild vor: „Gretchen, Geschäftsfrau“ und „Max, ein Mann“. Lässt die Alliteration auf Komik schließen, so verwandelt sich diese aufgrund der Sprache beider schnell in Ironie. Der Ton des Gesprächs, das sie eindeutig beherrscht, ist harsch, hart und knapp, ein emotionales Verhältnis der beiden wird auf diese Weise komplett ausgeschlossen.⁴³⁵ Als letztes Paar lässt Canetti den Hausbesorger Franz Josef Kokosch und seine sterbende Frau auftreten. Auch hier funktioniert die Kommunikation nicht: Während er ihr am Sterbebett besorgt aus *Die Blendung Simsons* vorliest, versucht sie ihm etwas mitzuteilen, scheitert jedoch. In ihren Eigenarten zu reden legt Canetti seinen Figuren individuelle Masken nach seiner eigenen Definition an. Überzeichnung, Komik und Ironie werden so bereits vor der Hochzeit deutlich, steigern sich jedoch in Person der blödsinnigen Tochter Pepi Kokosch, die stumm ist. Während sich die Masken in den fünf Bildern noch in Paare einteilen lassen, fehlt es im zweiten Teil, während der Hochzeitsfeier, an sprachlichen Gemeinsamkeiten zwischen den Personen.

Stattdessen nutzt Canetti die verquerten, ganz unterschiedlichen Spracheigenarten, um eine chaotische Orgie darzustellen, in der sowohl die Brautmutter ihren zukünftigen Schwiegersohn verführt als auch alle anderen Hochzeitsgäste sexbesessen scheinen. Als Sprachmasken treten unter anderem die dümmlich-naiv fragende Schwester der Braut Mariechen, der beschämt-hilflose Bräutigam Michel,⁴³⁶ der sich in seiner Sprache verirrt, und der auftrumpfende Brautvater hervor. Letzterem, Segenreich, kommt nicht nur aufgrund seines zweideutigen Namens eine besondere Bedeutung zu, da er polternd-selbstherrlich und sich kontinuierlich wiederholend von seinem Haus schwärmt. Veza Canetti fasste das Stück einmal wie folgt zusammen:

Der Brautvater ist ein Oberbaurat, er hat dieses Haus erbaut und bildet sich nicht wenig darauf ein, er glaubt, daß es für die Ewigkeit steht, wie die Ehe seiner Tochter, die um ihn gefeiert wird; von ihrem wirklichen Leben hat er

⁴³⁴ Ebd. S. 18.

⁴³⁵ Vgl. S. 22: Max: „Wieviel Prozent verlangst du?“ Gretchen: „Von dir fünf.“ Max: „Das ist kulant.“ Gretchen: „Apart, natürlich.“ Max: „Ich versteh schon.“

⁴³⁶ Vgl. S. 29: „Aber Mutter!“

keine Ahnung. Die Gesellschaft ist betrunken, es geht wüst zu. So nahe sie sich doch sind, Verwandte und Freunde, es weiß doch eigentlich keiner was vom anderen.⁴³⁷

Der Autor baut das Stück so auf, dass der inhaltliche Höhepunkt, also der langsame Zusammensturz des Hauses, den „Maskensprung“ hervorruft, der laut Canetti wesentlicher Bestandteil der akustischen Maske ist:

Die Veränderungen von Figuren ereignen sich für mich in Sprüngen. Das ist, was ich den Maskensprung nenne. Da ist es so, daß eine Figur auftritt [...] mit einer Maske, irgendein gefährlicher Geist; plötzlich geht die Maske auf, und dann erscheint dahinter als Gesicht eine andere Maske. Es gibt also Mehrfach-Masken, das, was ich den Maskensprung nenne. Das ist sehr wichtig im Drama, wie ich meine.⁴³⁸

Nicht nur in der präzisen Anlegung seiner Masken, sondern auch in der Vorbereitung und Durchführung des Maskensprungs folgt Canetti in *Die Hochzeit* also seiner eigenen Definition. Mit dem Einsturz des Hauses, der zunächst nur ein Denkspiel war, vollzieht sich bei allen anwesenden Gästen der beschriebene Maskensprung, wenn auch bei jedem in unterschiedlicher Deutlichkeit, wie Veza Canetti weiter beschreibt:

In dieses Chaos, das mit erbarmungsloser Komik gestaltet ist, wird plötzlich Richtung gebracht. Ein Gast schlägt ein Spiel vor: Gesetzt, das Haus wäre von einem Erdbeben bedroht, was tät jeder der Anwesenden hier für seinen liebsten Menschen? Alles lebt sich nun in dieses Spiel ein; der Reihe nach nennt jeder unter den Anwesenden den, der ihm am liebsten ist – es ist nicht immer der, den man erwartet. Der Reihe nach sagt dann jeder, was er für den Liebsten täte, wenn die Katastrophe käme und das Haus am Einstürzen wäre. Aber aus dem Spiel wird Ernst. Der Letzte hat noch nicht ausgesprochen, als das Haus zu schwanken beginnt, das Erdbeben ist da – vielleicht durch das Spiel der Menschen heraufbeschworen. Nun erst erlebt man, was jeder in einem solchen Fall wirklich täte.⁴³⁹

Auf die jeweilige individuelle Entwicklung der Figuren, die Maskensprünge, kann an dieser Stelle nicht explizit eingegangen werden. Canetti stellt sie detailliert dar und lässt dabei selbst die todkranke Hausbesorgerin nicht aus: Auf dem Sterbebett, inmitten des einstürzenden Hauses, gelingt es der Alten, während sie in den Armen

⁴³⁷ Elias Canetti: Welt im Kopf. Wien: Stiasny 1962. S. 11.

⁴³⁸ Elias Canetti: Gespräch mit Manfred Durzak. Akustische Maske und Maskensprung. Materialien zu einer Theorie des Dramas. In: Elias Canetti: Aufsätze, Reden, Gespräche. S. 316.

⁴³⁹ Elias Canetti: Welt im Kopf. S. 11.

ihres Mannes liegt, endlich jenen Satz zu sagen, den sie so lange nicht über die Lippen brachte:

Die alte Kokosch: „Und da hat er mich auf den Altar zogen und hat mich küßt und so lieb war er.“⁴⁴⁰

Es ist der Satz, den Canetti von den alten Frauen, die in Wien auf einer Bank saßen und über ihre Jugend sprachen, aufgeschnappt und um den er das komplette Drama geschrieben hat.⁴⁴¹ Von der Konzeption seiner Figuren mittels der akustischen Masken über das inhaltlich den Maskensprung auslösende Ereignis, den Hauseinsturz, bis hin zur Umsetzung des Grundeinfalls⁴⁴² folgt Canetti dem eingangs erläuterten Prinzip in diesem Drama nach seinen eigens gestellten Anforderungen. Interessant ist dabei die Verknüpfung von sprachlicher und inhaltlicher Ebene: Der Zeitpunkt des Maskensprungs ist der einzige Moment, in dem die anwesenden Figuren etwas teilen, etwas gemein haben.⁴⁴³ Mit dem Maskensprung jedoch beginnt auch der Zerfall. Er steht somit zugleich für die einzige Entwicklung und für die Auslöschung dieser Entwicklung.

Angesprochen auf die Impulse, die ihn zum Schreiben des Stücks veranlasst haben, nennt Canetti primär Karl Kraus und weist den Einfluss der Stücke Ödön von Horváths von sich.⁴⁴⁴

Der eigentliche Moment, der dann die Entscheidung für „Die Hochzeit“ auslöste, war meine späte Begegnung mit dem „Woyzeck“ von Büchner. Ich war sechsundzwanzig, als ich das in einer Nacht las, und in dieser Nacht spürte ich plötzlich, daß ich Distanz zu Karl Kraus bekam, daß man ein modernes Drama schreiben kann, und ich erlaubte mir dann auch, „Die Hochzeit“ zu schreiben.⁴⁴⁵

Es ist ein interessanter Verweis auf die Biografie, den Canetti hier einwirft, weiß doch der Leser von *Das Augenspiel*, dass es Veza Canetti war, die ihren damaligen

⁴⁴⁰ Elias Canetti: Die Hochzeit. S. 70.

⁴⁴¹ Vgl. Elias Canetti: Gespräch mit Hans Heinz Holz. In: Elias Canetti: Aufsätze, Reden, Gespräche. S. 226.

⁴⁴² Ebd. S. 227.

⁴⁴³ „Ich meine jedes Drama sollte von einem Grundeinfall ausgehen, der so vorher nicht da war, der wirklich neu ist. Er soll eine Welt setzen, die sich von der unseren deutlich abhebt.“ Zitiert nach Gerald Stieg: Die Masse als dramatische Person. Überlegungen zu Elias Canettis Drama *Die Komödie der Eitelkeit*. S. 89.

⁴⁴⁴ Vgl. Elias Canetti: Gespräch mit Hans Heinz Holz. S. 227.

⁴⁴⁵ Vgl. ebd. S. 225.

Freund mit Büchner „bekannt machte“. Zu ihr rannte er vollkommen verstört mitten in der Nacht nach der Lektüre des Buches und sie sagte jenen entscheidenden Satz, der möglicherweise die Entstehung von *Die Hochzeit* erst auslöste, in jedem Fall jedoch ein Ansporn, eine Ermutigung zum eigenen Werk war:

Sei froh, daß du ihn nicht gekannt hast. Glaubst du, du hättest sonst selber etwas schreiben können? Er ist auch der modernste aller Dichter. Er könnte von heute sein, nur daß niemand so ist wie er. Man kann ihn sich nicht zum Vorbild nehmen. Man kann sich nur schämen und sagen: „Wozu schreibe ich überhaupt?“ Man kann dann nur noch den Mund halten. Ich wollte nicht, daß du den Mund hältst. Ich glaube an dich.⁴⁴⁶

Diese Passage, diesen offensichtlichen Einfluss Vevas auf seinen literarischen Werdegang, lässt Canetti hier unerwähnt.

7.1.1.2 Die Blendung

In den Romanfiguren von *Die Blendung* erreicht Canettis Umsetzung der akustischen Maske eine andere Dimension. Innerhalb der sprachlichen Variationen setzt sich der Autor selbst kaum Grenzen. Die Sprache beider Hauptfiguren ist facettenreich und starr zugleich. Der Erzähler, so wichtig er innerhalb des Romans auch ist, unterstützt lediglich diese Art der sprachlichen Anlegung. Ergo könnten beide Figuren vollkommen autonom stehen. Kiens Unfähigkeit zur Emotionalität – Liebe und Sexualität müssen im Verlauf des Romans Geld und Hass weichen – wird mittels der Kommunikation ausgedrückt. Während er Therese, auch als sie längst seine Frau ist, nur in knappen, kruden, wie abgehackt scheinenden Sätzen entgegentritt, ändert sich seine Sprache, sobald er sich an seine Bücher richtet:

Seit einiger Zeit, genauer gesagt seit dem Einbruch einer fremden Macht in unser Leben, trage ich mich mit dem Gedanken, unsere Beziehung auf eine stärkere Basis zu stellen. Eure Existenz ist vertraglich gesichert; doch sind wir, glaube ich, klug genug, um uns über die Gefahr nicht zu täuschen, in der ihr, einem rechtsgültigen Vertrag zum Trotz, schwebt.⁴⁴⁷

Was sich zunächst wie ein Heiratsantrag liest, entpuppt sich schließlich als fetischistische Verehrungsrede an seine Bücher. Kiens Sprache ist die komplexe, wissenschaftliche und wohlüberlegte Sprache eines Professors. Selbst im

⁴⁴⁶ Elias Canetti: Das Augenspiel. S. 19.

⁴⁴⁷ Ebd. S. 93 f.

Maskensprung behält Canetti die Eigenschaft dieser ganz speziellen Maske bei. Sie dient der sprachlichen Distinktion, der Abgrenzung zum Gegenpart, also zur Haushälterin und späteren Ehefrau Therese Krumbholz. Ihren Höhepunkt erreicht diese distinktive Habitusabgrenzung im Kapitel „Privateigentum“, in dem Kien einen erneuten Maskensprung „durchlebt“: Er findet seine eigentliche Sprache wieder.

Therese Krumbholz' Maske ist eindeutig als Gegenpart konzipiert. Sie ist die freudlose, eigentümliche, resolute Haushälterin, Ende vierzig, die selbst die Meinung vertritt, „*dass mit Frauen nicht auszukommen ist*“.⁴⁴⁸ Ebenso wie in *Die Hochzeit* entlehnt Canetti auch Therese einer realen Person: seiner Vermieterin in der Hagenbergstraße in Wien.

[...] die erste Rede, die sie mir hielt, findet sich wörtlich im dritten Kapitel der „Blendung“: über die Jugend von heute und die Kartoffeln, die bereits das Doppelte kosten.⁴⁴⁹

Canetti betont Thereses Eigentümlichkeit mittels einiger sprachlicher Äußerungen, die auf einen begrenzt-dümmlichen Wortschatz schließen lassen. Zudem bilden sich wiederholende Wortphrasen wie „*Ich bitt sie*“ und „*Ordnung muss sein*“ die Maske der Haushälterin und baldigen „Frau Professor“. Diese sprachliche Einschränkung ist einerseits Ausdruck eines an Konventionen ausgerichteten Lebens, andererseits wird mittels der sprachlich beschränkten Therese der Anticharakter zum Sinologen Kien geschaffen. Die akustische Maske ist somit ein Gefängnis, das der Autor für beide Protagonisten bewusst wählt. Er erschafft zwei Menschen in zwei Welten, die aufgrund ihrer Unfähigkeit zur Kommunikation an ihrer Maske zu Grunde gehen.⁴⁵⁰

Ebenso wie Kien ist auch Therese unfähig zu lieben, Emotionen zu empfinden. Ihre Sprache, die keinerlei Anzeichen von Reflexion erkennen lässt, ist deshalb auf ihr Leben übertragbar: mechanisch, unreflektiert, spröde und garstig.

„Das ist nicht zum Lachen!“ erwiderte sie gereizt. „Man kommt ja zu nichts vor lauter Arbeit. Bin ich vielleicht ein Dienstbot?“⁴⁵¹

⁴⁴⁸ Ebd. S. 25.

⁴⁴⁹ Elias Canetti: Das erste Buch. Die Blendung. In: Elias Canetti: Das Gewissen der Worte. München: Hanser 1976. S. 223.

⁴⁵⁰ Vgl. Thereses Maskensprung im Privateigentum, den sie jedoch gewinnt. Sie ist die Mächtige, auch sie bleibt jedoch in ihrer Welt.

⁴⁵¹ Elias Canetti: Die Blendung. S. 79.

Die „Einmischung“ des Erzählers scheint an dieser Stelle absolut unnötig, spricht doch die akustische Maske für sich. Erst in ihrer Angst vor Kien wird Therese leise und zeigt, vollkommen gegen ihre Art, eine Form von Unterwürfigkeit, indem sie bittelt:

Bitte, er bringt mich um!⁴⁵²

Doch auch diese Maske „springt“ zurück: Am Ende ist Therese wieder ganz sie selbst, wenn sie unerschrocken ruft:

Ein Mord ist vielleicht nichts, ein Mord ist vielleicht nichts!⁴⁵³

Interessanterweise lassen sich zahlreiche Verweise auf *Die Hochzeit* finden, wie die klischeehafte Rollenverteilung Mann vs. Frau. Ebenso wie in *Die Hochzeit* greift Canetti auf die dümmlich-naive Sprache für die Darstellung der weiblichen Figur zurück. Dies ist insofern besonders interessant, als es in *Die Blendung* keine zweite weibliche Figur gibt. Auch die Habitushervorhebung sowie die Dialektfärbung der Sprache deuten auf Einflüsse des Dramas hin und stützen somit Hanuscheks These.

Ebenso wie im Drama folgt Canetti in *Die Blendung* der Umsetzung seiner Theorie: Er stellt die sprachlichen Masken detailliert dar. Das Prinzip hält der eigenen Prüfung stand: Die Masken könnten auch eigenständig stehen, da sie für sich „sprechen“. Deshalb wäre sogar eine Theaterfassung von *Die Blendung* denkbar. Es ist der Maskensprung, der seine Wirkung verfehlt. Er wird durch das zeitweilige Aufheben der maskenspezifischen Eigenschaften erzeugt, wenn sich beispielsweise Therese und Kien im Polizeirevier verwirrt gegenüberstehen: Plötzlich nimmt Kien, dem jegliche Emotion fremd ist, Therese körperlich wahr – er riecht und spürt sie.⁴⁵⁴

Sie wiederum, sonst resolut und um kein Wort verlegen, verspürt plötzlich Angst, die sich durch Schweigen äußert. Entgegen ihrer akustischen Charakterisierung ist sie kleinlaut. Allerdings wirkt hier der Maskensprung im Vergleich zu dem in *Die Hochzeit* konstruiert: Beide Figuren fallen, nachdem sie kurzweilig verwirrt und fremdbestimmt auftreten, zurück in ihre eigentlichen Masken – Canetti zufolge gibt

⁴⁵² Ebd. S. 352.

⁴⁵³ Ebd. S. 355.

⁴⁵⁴ Vgl. ebd. S. 334.

es nur eine Maske, die sich vor die andere schiebt. Die Figur der Therese wird nach dieser Darstellung sogar nicht weiter verfolgt. Sie endet in dem zitierten Kapitel.

Es bleibt allerdings die Frage, ob Canetti nicht mehrere kleine Maskensprünge im Verlauf der Geschichte angelegt hat. Für diese Auslegung sprechen unter anderem feine sprachliche Veränderungen in Ton und Rhythmus beider Figuren im Umgang mit anderen: So weist Thereses Sprache im Umgang mit dem Möbelverkäufer eine für ihre Maske ungewöhnliche Freundlichkeit und sogar einen gewissen Charme beim Flirten auf. Und Kien redet im Umgang mit Fischerle auffällig ungestellt und heischend.

Dennoch spreche ich mich gegen diese These aus, da sich der Maskensprung im Vergleich zu dem in *Die Hochzeit* nicht konsequent genug abgrenzt. Zudem vollzieht sich der Sprung nur im Beisein einer der beiden Hauptfiguren, so dass von einem Maskensprung im Sinne der Definition, nämlich als Reaktion der Figuren aufeinander, lediglich in Bezug auf das Kapitel „Privateigentum“ gesprochen werden kann. Da dies das einzige Beispiel ist, kann die Anwendung des Maskensprungprinzips in *Die Blendung* nur als misslungen beschrieben werden. Als ein letztes Exempel für den nicht geglückten Maskensprung lässt sich die Figur Fischerle anführen, die komplett starr in ihrer Maske bleibt. Die Wiener Mundart legt Canetti dem grotesk-zwielichtigen und bisweilen sogar ekelhaft anmutenden Fischerle als akustische Maske an. In ihm findet Kien einen Saufkumpan, mit dem er nicht nur den Hass auf die Frauen teilt:

San S´froh, daß net verheiratet san. Erst sparen mir zwanzig Jahre jeden Groschen miteinander, und jetzt hat sie das ganze Stipendium mit ihren Freunderln verjubelt.⁴⁵⁵

Fischerles Dialekt wird durch die Phrasen und die Unterwürfigkeit zu einer mitleiderregenden Maske. Er ist dem Professor zwar in puncto Intellekt unterlegen, dennoch sind es gerade die alltäglichen Dinge, unter anderem das Zurechtfinden im Alltag, die Kien an seinem Freund, dem „Buckligen“, faszinieren. Doch auch diese Freundschaft hilft Fischerle nicht. Starr bleibt er während der gesamten Geschichte

⁴⁵⁵ Ebd. S. 200.

in seiner Sprache gefangen, die ihn immer wieder als ungebildeten Möchtegern entlarvt:

„Ich erstich diese Bande!“, hörte man ihn dazwischen, „alle erstich ich!“⁴⁵⁶

Resümierend bleibt festzuhalten, dass Canetti zwar auch hier seine Figuren in akustischen Masken anlegt, diese jedoch nicht allein stehen, da es eine zusätzliche Erzählerstimme gibt. Der Maskensprung wird hier also nicht konsequent verfolgt. Anders als in *Die Hochzeit* gibt es kein inhaltliches Ereignis, auf das das Stück zusteuert und das den Maskensprung hervorrufen würde. Den Brand in der Bibliothek, auf den *Die Blendung* angelegt ist, erlebt Kien allein. Im Vergleich zu *Die Hochzeit* handelt es sich bei *Die Blendung* jedoch um einen Roman, so dass – soll die Entwicklung der akustischen Maske im Werk Canettis verfolgt werden – für den zweiten Vergleich eine Betrachtung des zweiten Dramas *Die Komödie der Eitelkeit* herangezogen werden muss.

7.1.1.3 Die Komödie der Eitelkeit

Auf den ersten Blick ist es die Figurenvielfalt, die innerhalb von *Die Komödie der Eitelkeit* auffällt:

Gegen dreißig Figuren, Wiener bis in den letzten Laut ihrer unterschiedlichen Sprachmanieren, bevölkern ein Areal, das einem so vertraut erscheint wie der Wurstlprater. [...] Als akustische Begleitung hört man das Klirren der Spiegel, die in eigens aufgestellten Buden mit Bällen zerschlagen werden. Die Leute schleppen selbst ihre Spiegel und Bilder herbei, zum Zerschlagen die einen, die anderen zum Verbrennen.⁴⁵⁷

Noch Jahrzehnte nach der Entstehung des Dramas konnte Canetti „*die Besessenheit jener Wochen in den Knochen spüren*“. Trotz der Figurenvielfalt gelingt es dem Autor tatsächlich, akustische Masken entstehen zu lassen, die – wie in dem Zitat angedeutet – zum Teil einen starken wienerischen Dialekt sprechen, wie unter anderem die Witwe Weihrauch, der alte Dienstmann Franzl Nada und das Mädchen Lizzi. Dass der Autor dabei innerhalb des Dialekts weitere, feinere Unterscheidungen von Person zu Person vornimmt, wird jedoch nur dem Kenner

⁴⁵⁶ Ebd. S. 371.

⁴⁵⁷ Elias Canetti: Zur Entstehung der Komödie der Eitelkeit. In: Elias Canetti: Aufsätze, Reden, Gespräche. S. 106–109. Hier: S. 108.

der Wiener Mundart bewusst. Die Hochdeutsch sprechenden Personen lassen sich unter anderem in die für Canetti typischen männlichen und weiblichen Spracharten einteilen, wobei die weibliche – ebenso wie in *Die Hochzeit* und *Die Blendung* – häufig als dümmlich-naiv dargestellt und durch allerlei Fragen betont wird.⁴⁵⁸ Der Prototyp der männlichen Canetti-Figur wird mittels der Sprache als intelligent, überlegen und auf die Frau herabschauend stilisiert.⁴⁵⁹

Dennoch: Das Prinzip der akustischen Maske funktioniert mittels sprachlicher Distinktion auch in diesem Drama. Das Problem ist indes das Verharren der Figuren in ihren Masken, das sich im Vergleich mit *Die Blendung* in *Die Komödie der Eitelkeit* bis zum Extremen steigert. Mit nur wenigen Ausnahmen verharren trotz sprachlich unterschiedlicher Färbung alle Figuren in einer mehr oder minder kargen, knappen und unaufgeregten Sprache. Die Suche nach dem Maskensprung fördert nur minimale, leidlich befriedigende Ergebnisse zu Tage, die im Folgenden lediglich exemplarisch skizziert werden sollen: So springt die Figur Schackerl, die als stotternder Lehrer angelegt ist, in ihrer Funktion als Verkünder des Spiegelverbots in eine andere „Maske“. Plötzlich spricht er fehlerfrei und mit fester Stimme – er liest die Kundmachung ab.⁴⁶⁰

Kaum hat er sie verlesen, fällt er jedoch in sein stotterndes Sprachmuster zurück. Auch die Figur Leda Frisch, die zunächst dümmlich-anbetend dargestellt wird, verändert sich nach der Hochzeit sprachlich, wenn auch nur minimal: Statt dümmlich-naive Fragen zu stellen, gewinnt sie offenbar an sprachlichem Selbstvertrauen, wenn sie etwa dem Direktor Garaus zum Ende des Stücks das Scheitern seiner Eitelkeit zuspricht.⁴⁶¹ An ihrem Gehorsam gegenüber ihrem Mann Heinrich, den sie nicht einmal duzen darf, ändert sich im Verlauf des Stücks jedoch nichts.

Als letztes Beispiel ist die besondere Konstellation der Figuren Barloch und Garaus zu nennen, die sich lediglich in ihrem sozialen Stand und dem äußeren Erscheinungsbild mittels Kleidung voneinander unterscheiden. Zwar deutet Canetti

⁴⁵⁸ Leni, Anita, Therese, Marie, Leda Frisch.

⁴⁵⁹ Siehe Thun, Kien, Föhn.

⁴⁶⁰ Vgl. Elias Canetti: *Die Komödie der Eitelkeit*. S. 20.

⁴⁶¹ Vgl. ebd. S. 125 f.

an, wie sich der Packer Barloch und der Direktor Garaus im Verlauf des Stücks in ihrer Sprache ebenso annähern wie in ihrer Körperlichkeit – es bleibt jedoch bei der Andeutung des Maskensprungs. Hier gelingt es Canetti immerhin, die sprachliche und inhaltliche Ebene zu vereinen: Ebenso wie der Maskensprung gelingt auch das gegenseitige Anerkennen des anderen nicht, da ein Spiegel, der als Beweis und Auflösung dienen könnte, nicht genutzt werden darf. Eindeutig wird das Prinzip der akustischen Maske in *Die Komödie der Eitelkeit* am inkonsequentesten verfolgt. Dies liegt jedoch weniger im Nichtvorhandensein der akustischen Masken als vielmehr im nur angedeuteten Maskensprung begründet, den der Autor jedoch als Teil des Prinzips der akustischen Maske benennt.

Für Canetti ist es der Grundeinfall, der zu Beginn eines jeden Dramas stehen muss:

Der moderne Mensch, der lesen und schreiben und allerhand gelernt hat, hat sich auch daran gewöhnt, hier und da zu denken. Er will selber denken, aber er braucht einen Anstoß dazu. Der Grundeinfall, um den ein Drama auskristallisiert, soll so sein, daß jeder damit spielen könnte, der ihn einmal kennt. Er soll auch jeden zum Spiele reizen, so daß das, was dann schließlich auf der Bühne vorgeführt wird, als die Aufdeckung der eigenen Denkvorgänge des Zuschauers erscheint.⁴⁶²

In keinem anderen seiner Stücke steht dieser Grundeinfall jedoch so sehr im Mittelpunkt wie in *Der Komödie der Eitelkeit*, wie er selbst betont:

Aber als es zu den Bücherverbrennungen in Deutschland kam, als man sah, was für Verbote plötzlich erlassen und durchgeführt wurden, mit welcher unbeirrbareren Eigensinn sie sich zur Erzeugung von begeisterten Massen verwenden ließen, da war's, als hätte mich der Blitz getroffen, und das spielerische Spiegel-Verbot wurde für mich ernst. Ich vergaß, was ich über Masse gelesen, ich vergaß das Wenige, das ich über sie erkannt hatte, ich warf es alles irgendwo hinter mich, ich begann ganz neu, als wäre ich zum ersten Mal mit einem Geschehen dieses allgemeinen Charakters konfrontiert und erfand den ersten Teil der „Komödie der Eitelkeit“, die große Verführung.⁴⁶³

Eindeutig bildet die Entstehungsgeschichte der *Komödie* eine Ausnahme. Unter Einbeziehung vorangegangener Analysen, und hier besonders der Umsetzung seines eigens aufgestellten Prinzips der akustischen Maske, bleibt jedoch explizit

⁴⁶² Elias Canetti: Zur Entstehung der Komödie der Eitelkeit. In: Elias Canetti: Aufsätze, Reden, Gespräche. S. 109.

⁴⁶³ Ebd. S. 108.

festzuhalten: Die Umsetzung gemäß der gegebenen Definition der akustischen Maske, zu der Canetti den Maskensprung zählt, ist im Fall der *Komödie* schwach. Zusammenfassend ist in Elias Canettis Verfolgung des eigenen Prinzips also als Umsetzung par excellence *Die Hochzeit* zu nennen, während *Die Blendung* bereits Vorzeichen dieses Prinzips erkennen lässt.

7.1.2 Der Begriff der akustischen Maske im Werk Veza Canettis

Der Stil Veza Canettis unterscheidet sich nur auf den ersten Blick stark von dem Elias Canettis. Helmut Göbel verweist in seinem Nachwort auf die unübersehbare stilistische Parallele:

Wie in Karl Kraus' „Die letzten Tage der Menschheit“ oder Elias Canettis „Die Blendung“, sowie in dessen ersten veröffentlichten Dramen lässt die Erzählerin in der direkten Rede hier eine Variante der dialektal eingefärbten Umgangssprache Wiens sprechen, dort eine vom Ungarischen geprägte Weise des Deutschen.⁴⁶⁴

Wenn Elias Canetti also auf Karl Kraus als seinen rhetorischen Lehrmeister verweist und darauf abzielt, dass ihm in dessen Vorlesungen, in der die Sprache stets im Mittelpunkt stand, das Ohr „aufgetan“ wurde, er erst dort das Hören gelernt habe und darin den Grundstein für seine Theorie der akustischen Maske sieht, so darf nicht vergessen werden, dass Venetiana Taubner-Calderon bereits keine der Kraus-Vorlesungen verpasste, bevor Canetti auf diese aufmerksam wurde. Von der ersten Reihe aus verfolgte sie jeden rhetorischen Kniff des Lehrers, ohne jedoch – wie wir wissen – dabei ihre Kritikfähigkeit zu verlieren. Veza war eine „akustische Person“, in dem Sinne, dass sie aufmerksam verfolgte, was um sie herum geschah, ohne jedoch Gefahr zu laufen, davon vereinnahmt zu werden.

7.1.2.1 Geduld bringt Rosen

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 Begnügtsamen, bis nichts mehr zu nehmen ist. Dann gibt es Ruh.⁴⁶⁵

⁴⁶⁴ Helmut Göbel: Nachwort. In: Veza Canetti: Die gelbe Straße. S. 179.

⁴⁶⁵ Veza Canetti: Geduld bringt Rosen. S. 15 f.

Bereits in ihrer mutmaßlich zweiten veröffentlichten Erzählung *Geduld bringt Rosen*⁴⁶⁶ spiegelt sich das akustische Gespür der Autorin sowohl in der Figurenkonstellation als auch in der Auswahl des Ortes wider, an dem sich die Geschichte abspielt: Nach der Flucht aus Russland verschlägt es die reiche Familie Prokop über Karlsbad nach Wien. Den wohlhabenden Erben stellt Veza Magd das arme Ehepaar Mäusle gegenüber. Der Kassenbote Mäusle wird zum Boten des pelztragenden Spielers Bobby, der dessen Untergebenheit für seine Belange auszunutzen weiß. Dass die Autorin bereits hier die im Roman *Die Blendung* aufgezeigte Formel „Distinktion via Sprache“ umsetzt, wird wie folgt eingeleitet:

Es muß unbedingt gesagt werden, daß das Ehepaar Mäusle eine ganz besonders hervortretende Eigenschaft besaß: es war dumm.⁴⁶⁷

Bobby erkennt diese Dummheit und setzt seine Mäusle-Befehle deshalb in einen angepassten Sprachstil um.⁴⁶⁸ Solche Erklärungen unterstreichen zwar den ironischen Ton, sind jedoch für das „Vorstellen“ der Figuren im Grunde unerheblich. Sie stehen aufgrund ihrer eigenen sprachlichen Charakteristika für sich: Indem Bobbys Sprechweise eigentlich eine vornehme ist, die er im Gespräch mit Mäusle in einen vereinfachten, knappen „Telegrammstil“⁴⁶⁹ umwandelt, wird er als intelligent dargestellt. Herr Mäusles Sprache hingegen wird mit Phrasen wie „aus dem einfachen Grund“ und „denn warum?“ charakterisiert. Er ist in seinem Sprachgestus ebenso schlicht wie in seinem Pflichtbewusstsein. Mäusle schaut zu dem „feinen Herrn“ auf und ist ein naiver, in den Konventionen seiner beschränkten Welt gefangener Mann:

„Das darf man nicht, das darf man nicht aufreißen!“ Herr Mäusle sprach ängstlich wie ein Schulknabe.⁴⁷⁰

Frau Mäusle indes schaut zu ihrem Mann auf und hinterfragt keine seiner Handlungen, wofür ihre dümmlich-naiven Fragen wie „Haben Sie verstanden?“ sprechen. In der Figur der Frau Prokop stellt Veza Canetti den Gegensatz zum Ehepaar Mäusle dar: Ihre Sprache, zuvorkommend und höflich, unterstreicht nicht

⁴⁶⁶ Die Erzählung *Geduld bringt Rosen* wurde erstmals 1932 in der *Arbeiterzeitung* veröffentlicht.

⁴⁶⁷ Veza Canetti: *Geduld bringt Rosen*. S. 16.

⁴⁶⁸ Vgl. S. 17.

⁴⁶⁹ Vgl. ebd.

⁴⁷⁰ Ebd. S. 19.

nur ihren sozialen Status, sondern betont zugleich ihre Andersartigkeit: Sie gehört nicht dazu. Das Milieu der Wiener Straße, in der sie wohnt, ist nicht das ihre. Den starken Gegensatz dazu bildet ihre Tochter Tamara, eine Realistin, die längst in der kalten und armen Welt Wiens angekommen ist. Deutlich wird dies auch anhand ihrer barschen, bestimmenden Sprache und des unfreundlichen Umgangs:

„Daß du die größte Schande über uns gebracht hast, ist evident“, sagte Tamara, „aber nicht wegen des Kretins. [...] Die Schande hast du über uns gebracht, wegen der Briefe, die Bernhard täglich bekommt, verstehst du!“⁴⁷¹

Als Pendant zur reichen Göre Tamara wählt die Autorin die liebe Nichte und Waise Ljubka, die kein Eigentum, dafür aber ein großes Herz hat und sich um die Familie Mäusle sorgt.

„Tantchen schickt das und möchte wissen, wie es Ihrem Mann geht“, sagte Ljubka und errötete.⁴⁷²

Es sind diese sprachlichen Gegensätze, in denen die Autorin Not, Moral, Leid und Mitleid darstellt, ohne ausschmückende oder wertende Ausdrücke zu verwenden. Sie transportiert sie lediglich durch die sprachlichen Eigenarten, die jede einzelne Figur einzigartig macht. Auch hier ist eindeutig eine Parallele zu *Die Blendung* zu erkennen: Die Figuren könnten sprachlich für sich allein stehen, sie benötigen die erklärende Erzählerstimme nicht, um sich voneinander abzugrenzen, sondern sind in sich heterogen.

Ein besonderes Beispiel hierfür stellt Mäusles Arbeitskollege, der „um einen Grad höher stehende Angestellte der Firma, Herr Garaus“, dar.⁴⁷³ Ein Direktor Garaus ist es, der in Elias Canettis *Die Komödie der Eitelkeit* ebenfalls eine höhere Position einnimmt und einen ebensolchen Wiener Dialekt spricht.⁴⁷⁴ Zu dem Zeitpunkt, als Elias Canetti *Die Komödie der Eitelkeit* schrieb, zwischen 1933 und 1934,⁴⁷⁵ war Veza Magds *Geduld bringt Rosen* bereits in der Malik-Anthologie *30 neue Erzähler des*

⁴⁷¹ Ebd. S. 34.

⁴⁷² Ebd. S. 36.

⁴⁷³ Ebd.

⁴⁷⁴ Vgl. Veza Canetti: *Die gelbe Straße*: „Kommen S' ein bisserl mit, Herr Mäusle.“ Elias Canetti: *Die Komödie der Eitelkeit*. S. 94: „Aber geben S' jetzt meinen Mantel und meinen Hut her!“ S. 25.

⁴⁷⁵ Vgl. Veza Canetti: *Lebenschronik Veza Canetti*. In: Veza Canetti: *Die Schildkröten*. S. 284.

neuen Deutschland erschienen.⁴⁷⁶ Canetti hat die Erzählung seiner zukünftigen Frau demnach nicht nur gekannt, sie hat ihn auch nachweislich bezüglich der Figurenkonstellation seines ersten eigenen Dramas beeinflusst.

7.1.2.2 *Der Tiger*

Ob Georg Canetti die vierte Geschichte, von der Veza in ihrem Brief an ihn im Dezember 1933 spricht und bei der es sich um *Der Tiger* handelt, in den versprochenen „einigen Tagen“ erhalten hat, geht aus dem Briefwechsel nicht hervor.⁴⁷⁷ Dennoch weisen einige Anzeichen darauf hin, dass Canettis jüngere Cousine Mathilde Pate für die Figur der Frau Sandoval stand.

Ebenso wie *Der Oger* wirkt auch dieses Stück wie für die Bühne geschrieben, was primär auf die Anlage der Figuren zurückzuführen ist. Ein Figurenpaar bilden Mutter Andrea Sandoval, eine Frau, die eigentlich wegen ihres Geldes geheiratet wurde,⁴⁷⁸ und ihre Tochter Diana, eine Schönheit, die jedoch „herb“ ist und „unbestechliche Ablehnung“ zeigt.⁴⁷⁹ Frau Andreas Sprache und somit ihr wahrer Charakter zeigen sich, als sie aufgrund ihrer drohenden Verarmung auf der Suche nach Arbeit ist.

Ich versuche es zum ersten Mal...meine Tochter ist selbst Künstlerin...ich fürchte, ich eigne mich nicht zum Begleiten...es wird schwerlich jemand die Geduld mit mir haben...und mir noch obendrein zahlen.⁴⁸⁰

Unsicherheit und mangelndes Selbstbewusstsein sprechen aus diesem Zitat ebenso wie eine Gewohnheit, sich auszudrücken. Ihre liebe, sehr menschliche, jedoch bisweilen bewundernd-naive Art drückt sie mittels Fragen und Äußerungen aus, die sie – erstmals im Leben mit einer solchen Situation konfrontiert und somit auch erstmals in solcher Gesellschaft – gegenüber dem „Kafetier“ Tiger⁴⁸¹ ebenso äußert wie gegenüber dem Kellner Zierhut. Die Anekdoten ihrer Kindheit, die sie voller Charme erzählt, zeugen von dem Willen, dazugehören zu wollen, und sind zugleich

⁴⁷⁶ Vgl. 30 neue Erzähler des neuen Deutschland. Junge deutsche Prosa (1932). Hrsg. von Wieland Herzfelde. Frankfurt am Main: Röderberg 1983.

⁴⁷⁷ Vgl. Veza und Elias Canetti: BaG. S. 14.

⁴⁷⁸ Veza Canetti: *Der Tiger*. In: Veza Canetti: *Die gelbe Straße*. S. 119–143. Hier: S. 121.

⁴⁷⁹ Vgl. ebd. S. 122.

⁴⁸⁰ Ebd. S. 125.

⁴⁸¹ Vgl. S. 128.

ein Zeichen dafür, dass sie zwar gewohnt ist, Konversation zu betreiben, jedoch nicht in diesem sozialen Umfeld. Sie versteht nicht, auf was Herr Tiger aus ist.⁴⁸²

Im starken Kontrast hierzu steht der „Auftritt“ Dianas, die sich „mit der Kälte einer Porzellanpuppe“⁴⁸³ gegenüber Tiger niederlässt und ihn, im Vergleich zu ihrer Mutter, kaum begrüßt. Auf die Fragen und Konversationsversuche Tigers antwortet sie mit kaltem Schweigen – ein Verhalten, das ihrer Mutter unangenehm ist, sie jedoch nicht beeinflusst. Der schließlich doch zustande kommende kurze Dialog zum Ende des Kapitels steht für Dianas sprachlichen Eigensinn auf der einen sowie Ironie und Witz der Autorin auf der anderen Seite:

„Sind Sie auch dafür, daß man Laster bekämpft?“

„Ja, ich bin dafür, Herr Tiger.“

„Und Sie, Fräulein Bildhauerin?“

„Ich bin dafür, daß man sie verewigt.“

„Ihre Tochter ist gescheiter als Sie.“

„Sie müssen ihr verzeihen, sie ist noch so jung, Herr Tiger.“⁴⁸⁴

Im Gegensatz zu ihrer Mutter durchblickt Diana die Absichten des Herrn Tiger von Beginn an. Ihre freche Art wird nur ihm gegenüber durch kurze und knappe Sätze betont. Dass sie eine liebevolle, freundliche und vor allem sich sorgende Tochter ist, wird durch einen Mutter-Tochter-Dialog deutlich, der die vertauschten Rollen aufdeckt. Diana warnt ihre Mutter vor Tiger und rügt zugleich ihre Ahnungslosigkeit.⁴⁸⁵ Zwar widerspricht Andrea ihrer Tochter, zeigt sich am Ende der Szene jedoch blauäugig-begeistert von dem eintreffenden Korb voller Obst und Wein, den Tiger als „Anzahlung“ schickt.

⁴⁸² Vgl. S. 129.

⁴⁸³ Ebd. S. 130.

⁴⁸⁴ Ebd. S. 132 f.

⁴⁸⁵ Ebd.

Die Figur des Herrn Tiger, der eigentlich Derdak heißt,⁴⁸⁶ zeichnet sich durch einen herablassenden Ton gegenüber seinem Angestellten Zierhut aus. Seine kurzen, direkten Fragen, die er an die Frauen richtet, sind anzüglichen Charakters und verfolgen nur ein Ziel – diese zu verführen. Als kaltschnäuziger Kleinganove kommt Tiger daher, der gern prahlt und doch seine sprachliche Beschränktheit nicht verheimlichen kann:

„Das sind Damen.“

„Das werden wir sehn.“

„Nichts werden wir sehn.“

„Wetten wir, daß ich alles sehen werde.“

„Nein, ich wette nicht“, sagte Zierhut gekränkt.⁴⁸⁷

Dass sich Herr Tiger selbst für sehr clever hält und somit eine durchaus beschränkte Selbstwahrnehmung hat, wird auf der inhaltlichen Ebene bewiesen, indem er Andrea in ein Lusthaus „entführt“. Sprachlich charakterisiert er sich selbst durch zweideutige Anmerkungen, die sowohl seinen sozialen Stand als auch seinen durchtriebenen Charakter offenbaren:

Alte Bäume sind besser als junge.⁴⁸⁸

In seiner akustischen Maske bleibt Tiger starr: Nachdem er bei der Tochter keinen Eindruck schinden konnte, versucht er, mit seiner protzenden Männlichkeit die Mutter zu überzeugen. Veza Magd erzeugt im Tiger das Klischeebild eines Kleinganoven und neureichen Mochtegernliebhabers, der sich durch seine eigene Sprache selbst überführt. Indem er seinem Sprachrhythmus und seinem Wortschatz treu bleibt, verkörpert er die perfekte akustische Maske. Selbst als er zurückgewiesen wird, kehrt er die eigene Kränkung in eine abschätzigte Bemerkung gegenüber Andrea um:

Das ist eine Beleidigung für mich, Sie spielen in meinem Kaffeehaus! Ich laß mich nicht blamieren, ich wollt, daß sie leichter verdienen. Sie könnten gescheiter sein!⁴⁸⁹

⁴⁸⁶ Vgl. S. 127 f.

⁴⁸⁷ Ebd. S. 132.

⁴⁸⁸ Ebd. S. 138.

Der scheiternde Maskensprung des Herrn Tiger wird von der Autorin jedoch zum Schlüsselerlebnis der Figur Andrea genutzt: Ihr Maskensprung vollzieht sich in dem Moment, in dem Tigers versagt. Im *Séparée*, dem Lusthaus seiner Wahl, angekommen, durchschaut Andrea schließlich seine Absichten und nähert sich in ihrer Sprache der frivol-frechen und bestimmenden Tochter an. Zu Beginn schlägt sie einen sehr naiven Ton an, der noch ganz auf ihr höfliches Sprachmuster schließen lässt:

Bitte, lassen Sie die Vorhänge oben, Herr Zierhut wird gleich hereinkommen, er könnte das mißdeuten.⁴⁹⁰

Erst als sie sich direkt der Gefahr, der sexuellen Nötigung, gegenüber sieht und die gar nicht charmanten Absichten des Herrn Tiger erkennt, wechselt sie in einen anderen Sprachrhythmus:

Herr Tiger, nehmen Sie sofort das Geld! Und jetzt holen Sie Herrn Zierhut, sonst hol ich ihn.⁴⁹¹

Ihr resoluter Tonfall zwingt Tiger zum Nachgeben, wenn er seinen Ruf nicht verlieren will. Ihr Ton ist bestimmend und fest. Indem sie seinen Beleidigungen selbstbewusst begegnet, beweist sie zudem, dass sie durchaus nicht auf den Mund gefallen ist, und widerspricht somit seinem Frauenbild:

Und Sie, Herr Tiger, können sich schlechte Scherze sparen, denn sie wollen mich doch nicht im Ernst glauben machen, daß Sie die Notlage einer Dame ausnützen.⁴⁹²

Obwohl die Tonlage freundlich bleibt, schlägt sie ihn mit seinen eigenen Waffen: Die Zweideutigkeit ihrer Worte impliziert eine Drohung, die Tiger den Ruf kosten könnte. Indem sie anschließend bis zum Erscheinen der Tochter Wolle wickelt – da Tiger den Raum aus Angst, gesehen zu werden, nicht verlassen kann –, trifft sie seinen einzigen wunden Punkt: seine Würde.

⁴⁸⁹ Ebd. S. 141.

⁴⁹⁰ Ebd. S. 140.

⁴⁹¹ Veza Canetti: *Der Kanal*. In: Veza Canetti: *Die gelbe Straße*. S. 85–119. Hier: S. 87.

⁴⁹² Ebd. S. 89.

7.1.2.3 Der Kanal

Auch der Novelle *Der Kanal*, die bereits 1933 in der *Arbeiterzeitung* veröffentlicht wurde, bevor die Autorin sie für den Roman vorsah, merkt der Leser die Figurenerfahrung Vezas an. Gleich 18 Mädchen lässt sie zu Beginn der Erzählung bei Frau Hatvany zusammenkommen. Ihnen allen gemein ist die Suche nach einem Job als Hausmädchen. Hatvany, Vermittlerin und gewitzte Geschäftsfrau, ist in dem Reigen die auffälligste und zugleich „simplenste“ akustische Maske. Sie stellt sich dem Leser als beschäftigte Organisatorin vor, die jeden potenziellen Kunden mit Kosenamen wie „Goldene“,⁴⁹³ „Herzerl“⁴⁹⁴ oder „Liebe“ locken will und ihren Namen ganz offensichtlich ihrer Angewohnheit, manchen Sätzen ein „Hát“ voranzustellen, verdankt. Geschäftsfrau durch und durch, „spuckt sie Gift“,⁴⁹⁵ sobald eines der Mädchen zurückkommt. Ihre unfreundliche Natur schlägt sich im Umgangston mit den Mädchen nieder:

Was! Auf dem Posten können Sie nicht bleiben! Sagts mir, was muß das für ein Posten sein, auf dem ihr bleiben könnts! Kommen Sie mir nicht mehr her, wenn Sie auf so einem Posten nicht bleiben können!⁴⁹⁶

Dass sie nicht nur giftig, sondern zudem verbittert und vollkommen ohne Moral und Gewissen ist, macht die Autorin an einem Beispiel zum Ende des ersten Kapitels deutlich, in dem die Hatvany ein Mädchen anherrscht:

Ja, aber nur wenn sie Selbstmord begangen haben. Wenn eine von euch heutzutage ins Wasser springt, macht sie direkt ihr Glück. Herausgefischt wird sie und kommt zur Polizeidirektion. Dort kann sie leben, wie der Herrgott in Frankreich. Kost und Quartier, bis sie einen Posten hat. Sogar den Posten verschafft man ihr unentgeltlich. Die reinste Schmutzkonzurrenz, wir zahlen die Steuern und die Polizei vermittelt Posten. Ich steh mir was aus bei dem Beruf. Na, machen wir Schluß für heute.⁴⁹⁷

⁴⁹³ Ebd. S. 91.

⁴⁹⁴ Vgl. ebd. S. 92, S. 96.

⁴⁹⁵ Ebd. S. 102.

⁴⁹⁶ Ebd.

⁴⁹⁷ Ebd. S. 98.

Während Frau Hatvanys Wiener Dialekt jedoch nur minimal angedeutet wird, dient die Figur des „dicksten Herrn von Nieder-Österreich“, Herrn Tiegerl, als Paradebeispiel eines echten Wieners.⁴⁹⁸

„Wie mein Bappa noch gelebt hat, hat er immer bei Ihnen die Madln gholt“, sagte er.⁴⁹⁹

Gepaart mit ihrer Unbeholfenheit⁵⁰⁰ ist die Figur, die zudem eine von zwei männlichen in einem Frauenzirkus ist, als sympathischer Charakter angelegt und stellt somit eindeutig einen Gegenpart zur Hatvany dar. Trotz der zahlreichen auftretenden Figuren und des durchaus als Gewirr zu beschreibenden Durcheinanders von Stimmen schafft es die Autorin, mittels der Sprache eindeutig zwischen Mädchen und Kunden zu differenzieren. Dies geschieht häufig in Form von Überzeichnungen und daraus resultierender Ironie, wie im Fall der Frau Hofopernsängerin: Ihre Sprache lebt durch monologartige, verschachtelte Sätze, die einen höheren Bildungsstandard erkennen lassen, durchaus resoluten Charakters sind und zudem belehrende Weisheiten für die Mädchen beinhalten.

So! Sie sind Krankenschwester gewesen! Das ist recht! Das gefällt mir! Es muß etwas Wunderbares sein, sich für andere gewissermaßen aufzuopfern. Lassen Sie sich anschauen. Ganz ungeschminkt? Das gefällt mir! Ich habe Tünche nicht gern, ich pflege zu sagen die äußere Tünche verbirgt die inneren Defekte. Sehen Sie mich an. Die Haut wie Schnee, meine Wangen, so rot wie Blut, mein Haar so schwarz wie Ebenholz, rühren Sie mich an, Frau Dienstvermittlerin, alles echt, mein Großonkel sagte immer Schneewittchen zu mir. Und in den Kreisen, wo ich Zutritt hatte, hätte man gewiß nicht jede große Sängerin aufgenommen. Das waren Kreise! Sagen Sie, liebes Kind, können sie gut bügeln? Ich brauche eine gute Büglerin, Sie verstehen, wenn ich als Königin von Saba auf der Bühne stehe, muß sich jede Falte sorgfältig legen.⁵⁰¹

Die Lust am Reden um des Redens willen hebt die Figur in diesem Monolog ebenso hervor wie die eigene Selbstverliebtheit und die herablassende Art einer Frau, die es gewohnt ist, zu befehlen. Ganz anders, und somit als Gegensatz zur Hofopernsängerin entworfen, tritt die Frau Baronin in Erscheinung, die wortkarg,

⁴⁹⁸ Vgl. S. 91.

⁴⁹⁹ Ebd.

⁵⁰⁰ Vgl. S. 93: „Suchen´S mir lieber selbst eine aus!“

⁵⁰¹ Ebd. S. 94.

mit knappen Sätzen Frau Hatvany bedenkt und somit von Beginn an einen geheimnisvollen Eindruck hinterlässt.

„Dieses Mädchen nehme ich“, sagte sie ohne Einleitung.⁵⁰²

Dass der seltsame Eindruck den Leser keinesfalls trügt, macht der weitere Verlauf der Szene deutlich, indem die Baronin ihrer neuen Haushälterin Mizzi Schadn gleich am ersten Abend ins Bett folgt und plötzlich redselig bzw. flehend wirkt:

„Lassen Sie mich“, bat die blasse Baronin bebend, „lassen Sie mich bei Ihnen bleiben, Sie sind so schön! Ich liebe Sie!“ Ihr Körper zitterte mitleiderregend.⁵⁰³

Der Maskensprung, den die Figur durchlebt, ist – das impliziert die Autorin deutlich – psychisch begründet. Die komische Nuance der Szene, nämlich die von ihr bewusst gewählte Alliteration, lässt sich jedoch ebenso wenig abstreiten und hat den Effekt, dass die Balance des Stücks zwischen Drama und Komödie nie eindeutig zu einer Seite kippt. Mizzi indes peinigt die Grenzüberschreitung ihrer Herrin so sehr, dass sie kündigt und erneut bei der Hatvany um einen Job bittet. Ihre Erwiderung auf die Annäherungsversuche der Baronin lässt sich als erneutes Beispiel für die Distanzwahrung mittels Sprache anführen:

„Was macht die Gnädige?“, sagte sie. „Bleibt die Gnädige hübsch in ihrem Bett!“ [...] „Geht die Gnädige sofort, oder muß ich aufstehen!“, sagte sie daher und setzte sich auf.⁵⁰⁴

Eindeutig nutzt die Schriftstellerin hier das Spiel mit den vertauschten Rollen: Statt der Baronin ist es plötzlich die Angestellte, die Befehle erteilt, und obwohl diese als Fragen angelegt sind, ist nicht zu überlesen, dass Mizzi den Imperativ verwendet.

Als letzte nennenswerte akustische Maske soll an dieser Stelle kurz auf Therese Schrantz eingegangen werden. Als Vierzigjährige mit dem Vierteljahrhundertzeugnis nimmt sie unter den Mädchen eine Sonderstellung ein. Zu Wort kommt die Hausgehilfin selbst jedoch erst, als sie zur Hatvany zurückkehrt, um zu melden, dass sie den Posten bei Familie Iger nicht mehr innehat.

⁵⁰² Ebd. S. 97.

⁵⁰³ Ebd. S. 101.

⁵⁰⁴ Ebd.

„Ich brauche keinen Posten, ich bin nur melden gekommen, daß ich mir selbst einen neuen Posten gefunden habe. Ich bin weg von dort.“⁵⁰⁵

Der intertextuelle Bezug verweist auf die Geschichte *Der Oger* und schlägt somit eine Brücke zur Leseerfahrung der vorherigen Erzählung innerhalb des Romans. Interessant ist das „Einspringen“ der Erzählerstimme, um Thereses berufsbedingte Verschwiegenheit hervorzuheben. Aus diesem Grund wird das Geschehen ohne wörtliche Rede wiedergegeben. Lediglich die Verabschiedung von Frau Iger wird auf diese Weise dargestellt, ein stilistischer Kniff:

„Mir ist sehr leid, daß sie gehen.“ Frau Iger zuckte mit den Wimpern. „Ich geh auch nicht wegen der Dame“, sagte die Therese, aber mehr sagte sie nicht.⁵⁰⁶

Als verlässlich, pflichtbewusst und gutherzig tritt Therese bereits durch diesen kurzen Dialog in Erscheinung. Im Gespräch mit der Runkel unterstreicht sie ihre Tüchtigkeit und bietet der zukünftigen Arbeitgeberin auf jede Frage die richtige Antwort:

„Gebürstet wird täglich. Aber bei mir muß vorher unbedingt der Staub von den Parketten abgewischt werden.“ „Ja freilich, sonst bürstet man ihn ja ein.“ „Sie müssen mich im Wagen führen“, sagte die Runkel rauh. „Der gnädige Herr war die letzten Jahre gelähmt, nur ich hab ihn führen können.“⁵⁰⁷

Mittels ihrer Sprache empfiehlt Therese sich als tüchtige, strebsame und arbeitswütige Haushälterin, die ihren Aufgaben gewissenhaft, aber vollkommen emotionslos nachgeht. Ein Charakterzug, den sie interessanterweise mit der Haushälterin Therese Krumbholz aus *Die Blendung* gemein hat.

Unter Berücksichtigung der Theorie der akustischen Maske ist *Der Kanal* die beeindruckendste Erzählung der Autorin. Aus einer Vielzahl von Figuren und Eigenschaften, konzentriert auf wenige Sätze – manchmal kurz und knapp, manchmal lang und ausschweifend –, entwirft sie eine Erzählung, die als Bühnenstück zu denken wäre. Erneut ist die Erzählerstimme unnötig, da sich die Figuren selbst vorstellen, was vor allem für die akustisch begabte Autorin spricht,

⁵⁰⁵ Ebd. S. 103.

⁵⁰⁶ Ebd. S. 105.

⁵⁰⁷ Ebd. S. 106.

die ihren Mitbewohnern in der Ferdinandstraße offensichtlich, wienerisch ausgedrückt, „Aufs Maul gschaut“ hat.

7.2 Komik und Ironie

Alles Leichte hat keinen Wert, es sei denn, man widersteht ihm, bis es schwer wird.⁵⁰⁸

Für ihre Komik⁵⁰⁹ sind Veza Canettis Werke bekannt. H. G. Adler lobte die Art der Freundin, ihren Geschichten und Figuren einen ganz eigenen Humor einzuschreiben, der aber auch nicht selten in eine vielschichtige Ironie übergeht.⁵¹⁰

Die verschiedenen Facetten der Ironie waren auch Elias Canetti bekannt. Vor allem in der Darstellung seiner Figuren bediente er sich immer neuer Nuancen und ließ so sowohl in seinem Roman *Die Blendung* als auch in den Dramen *Die Komödie der Eitelkeit* und *Die Hochzeit* ein Annähern an die Figuren nur schwer zu. Veza Canettis Geschichten, besonders die aus *Die gelbe Straße*, leben von Menschlichkeit, von dem bisweilen augenzwinkernden Humor, mit dem die Autorin ihre Figuren alltäglich erscheinen lässt. Um die Unterschiede und Gemeinsamkeiten bei der Verwendung von Komik und Ironie in den Werken der Canettis geht es im Folgenden.

7.2.1 Komik und Ironie bei Veza Canetti

Die Komik in all ihren Schattierungen sieht Angelika Schedel als ein essenzielles Stilmittel der Schriftstellerin Veza Canetti. Dabei ist es vor allem Vezas Gespür für die richtige Gewichtung und den Zeitpunkt, das die Komik in ihren Werken zu einem

⁵⁰⁸ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 14, Aufzeichnungen 5. August 1959.

⁵⁰⁹ Vgl. Angelika Schedel: Sozialismus und Psychoanalyse. S. 17: „Ich denke hier vor allem an das Stilmerkmal, das essentiell für den Großteil ihrer literarischen Arbeiten ist, an ihre Vorliebe fürs Komische in allen Schattierungen.“

⁵¹⁰ Ironiesignale werden bei Veza Canetti gemäß der Metzler-Definition durch Über- oder Untertreibung, Widersprüche und stilistische Unangemessenheit sichtbar. Vgl. Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. S. 360. Vgl. auch: <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/glossar/>, Definition Ironie, Abruf am 22. September 2014: „[...] Als rhetorische Verstellung gibt das ironisch Geäußerte das Gegenteil des Gemeinten wieder, das aber vom intendierten Rezipienten unbedingt verstanden werden soll. Damit können drei Ziele verfolgt werden: Das Gemeinte wird in seiner ursprünglichen Bedeutung verändert – z.B. drückt ein in Lob verpackter Tadel neben dem Tadel nun auch Spott aus –, es werden versteckte Bedeutungen kommuniziert, wenn die Ironie nicht für alle durchschaubar ist, und/oder es werden Inhalte übermittelt, von denen sich der Sprecher im Nachhinein distanzieren möchte, indem er auf der unmittelbaren Bedeutung des Geäußerten beharrt. Dies macht die Ironie zum idealen Mittel indirekter Polemik: Man kann einen Gegner verspotten, eventuell ohne dass dieser es merkt, und anschließend, falls erforderlich, jede schlechte Absicht abstreiten. [...]“

markanten Stilmittel macht. Selbst *Der Sieger*, 1932 als erste Geschichte veröffentlicht, birgt trotz aller Schwermut der leidgeplagten Figur Anna einen komischen Moment: Siegfried Salzmänn, Chef der Firma Salzmänn und damit Annas Vorgesetzter, schleicht auf der Suche nach Entlassungsgründen durch seine Fabrik und trifft auf Mädchen, die er schon „hatte“ und die somit Gewissenskonflikte auslösen:

Denn keines dieser Mädchen, so beschloss Siegfried Salzmänn, sollte entlassen werden. Und dann sah er eine Gestalt, die er nicht von hinten kannte.⁵¹¹

Selbst anhand dieser Erzählung, die meiner Meinung nach zu einer der traurigsten im Werk der Schriftstellerin gehört, lässt sich die Vorliebe der Autorin, komische Szenen unverhofft und selbst an vollkommen unerwarteten Stellen einzustreuen, belegen. Häufig sind es jedoch die Grundeinfälle oder Figuren der Geschichten, die die Komik hervorrufen. Im Fall der Erzählung *Der Fund* trifft beides zu: Die Figur Knut Tell, ein Dichter, der laut seinem Onkel einem normalen Broterwerbberuf nachgehen soll, verfügt über eine „kurze Nase“, die „schrecklich zornig“ werden kann, und einen „Schopf“, den er bei Verkündung des Jobangebotes in die „Luft bohrte“. Auch der Beginn der Geschichte lässt keinen Zweifel aufkommen:

Knut Tell hatte aus seinen langen Gedichten folgenden Ertrag: zehn Mark für ein Huldigungsgedicht, achtundsiebzig Liebesbriefe, vier Dutzend Lesezeichen, ein Kochbuch, das er bei einem Preisausschreiben gewann, und ein Exlibris, darstellend ein Zepter, einen Königsmantel und einen Totenkopf als Krone.⁵¹²

Selbst die Anlage anderer Figuren lässt Komik erkennen – bisweilen ist sie weniger stark ausgeprägt, wie im Fall der Figuren in *Drei Helden und eine Frau*, manchmal aber auch extrem, wie in den bereits analysierten Figuren der Erzählung *Der Kanal*. Kein Wunder, dass die wenigen Freunde, denen die Schriftstellerin ihre Arbeiten zeigte, besonders diesen humorvollen Charakter loben, wie H. G. Adler, der in einem Brief nach der Lektüre von *Der Oger* schwärmt:

⁵¹¹ Veza Canetti: *Der Sieger*. In: Veza Canetti: *Geduld bringt Rosen*. Hier: S. 51.

⁵¹² Veza Canetti: *Der Fund*. S. 11.

[...] Vezas scharf-humorvolle Entlarvung gerade kleiner menschlicher Schwächen, die doch den ganzen Charakter enthüllen.⁵¹³

Immer wieder setzt die Autorin Ironiesignale – einerseits mittels Übertreibungen, andererseits indem sie Widersprüche hervorhebt. So sind es manchmal nur kurze Sätze, zufällig eingestreut wirkend, die diesen Effekt hervorrufen:

Aber der Oberinspektor hatte keine Zeit, von seiner Höhe herabzuschauen.⁵¹⁴

Leise und subtil kommen solche Beispiele daher und platzen in die bis dahin heraufbeschworene, bisweilen traurig-schwere Atmosphäre der Frau Schäfer. Hierarchiedarstellungen wie diese lassen sich in fast jeder Erzählung der Autorin finden – und häufig sind sie an einen ironischen Ton gekoppelt, manchmal auch mittels Sprachbildern, wie im folgenden Beispiel aus *Der Unhold*:

Ein blonder Mensch trat ein mit großen Schritten. Den Kopf trug er so hoch, als pflegte er über die Dächer zu schauen.⁵¹⁵

Erneut ist es hier – wie im vorangegangenen Beispiel – die Höhe, mit der die Autorin sprachlich spielt. Andere Erzählungen weisen gleich einen ganzen Reigen solcher Beispiele auf, die Grenze zwischen Komik und Ironie ist dabei häufig fließend. Als Exempel sind hier die Dialoge der Erzählung *Der Kanal* zu nennen.

Nur nicht halten! Wenn man gekündigt hat, weggeben. Steffi, gehen Sie gleich mit der Frau Zenmann.

[...] Nein zu tragen is nix, nur den Hund lassns mir nicht auf die Gassen, es is ein Weiberl und sie mag das net. Ich komm gleich, ich hätt sie im Geschäft lassen, aber sie vertragt sich net mit mein Mann [...]⁵¹⁶

Sowohl im Erzählton als auch in den Dialogen drückt sich die Komik der Autorin aus, die bisweilen in Ironie übergeht, indem sie zum „*uneigentlichen Ausdruck des Gemeinten durch sein Gegenteil*“ wird.

So findet sich in Veza Canettis Geschichten jener Stil wieder, der in ihren Briefen so vielschichtig zum Ausdruck kommt: die Vermischung von humoristischen

⁵¹³ Brief H. G. Adlers an Veza Canetti. Zitiert nach: Dossier 24. Veza Canetti. Hrsg. von Ingrid Spörk und Alexandra Strohmaier. S. 213.

⁵¹⁴ Veza Canetti: Drei Helden und eine Frau. In: Veza Canetti: Geduld bringt Rosen. S. 77.

⁵¹⁵ Veza Canetti: Der Unhold. In: Veza Canetti: Die gelbe Straße. S. 13–45. Hier: S. 31.

⁵¹⁶ Veza Canetti: Der Kanal. In: Veza Canetti: Die gelbe Straße. S. 89.

Beschreibungen, die auf die Unterhaltung des Absenders zielen, mit Ironiesignalen, die mittels koketter Über- oder Untertreibung auf Unernst, Ausflucht und Spott hinweisen.

7.2.2 Komik und Ironie bei Elias Canetti

Als Meister der Ironie und Komik betrat Elias Canetti mit seinem Debütroman *Die Blendung* die literarische Bühne. Sowohl Kien als auch Therese werden mittels des Erzählers zu Figuren, deren eigenwillige Marotten den Leser immer wieder schmunzeln lassen:

Zu einer anderen Konzession ließ er sich freiwillig herbei. Als Dreißigjähriger vermachte er, ohne im übrigen ein Testament aufgesetzt zu haben, seinen Schädel samt Inhalt einem Institut für Hirnforschung. Er begründete diesen Schritt mit dem Vorteil, den es brächte, sein wahrhaft phänomenales Gedächtnis durch eine besondere Struktur, vielleicht doch auch ein größeres Gewicht seines Hirns zu erklären.⁵¹⁷

Es sind die eigenartigen Gedankengänge eines in seiner Welt und sich selbst gefangenen Wissenschaftlers, die diese Komik hervorrufen. Canetti verwendet sie auch für Therese, wenn er wie folgt schreibt:

Sie hat das ewige Abstauben satt. Fürs Abstauben hält man sich eine Bedienerin. Geld hat er genug. Für Möbel wirft er Geld hinaus. Er soll lieber sparen. Die Frau im Hause hat auch ein Herz. Sie suchte ihn, um ihm dieses Herz an den Kopf zu werfen.⁵¹⁸

Die Handlung von *Die Blendung* lebt von diesem Geschlechterkampf, der Beschreibung beider Welten, die mittels des Spagats zwischen Ironie und Humor und Grotteske⁵¹⁹ dem Leser eine eigene Meinungsbildung häufig sehr erschwert. Beide Figuren sind Eigenbrötler, beide sind vom Autor nicht sehr sympathisch angelegt. Die Darstellung ihrer Marotten und Eigenheiten hat häufig etwas Komisches, meistens jedoch etwas Grotteskes. Diese drastische Art der Komik wechselt sich immer wieder mit Übertreibungen oder Widersprüchlichkeiten ab, die wiederum Ironiesignale sind:

⁵¹⁷ Elias Canetti: *Die Blendung*. S. 18.

⁵¹⁸ Ebd. S. 107.

⁵¹⁹ Vgl. Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. S. 389: „Formal lässt sich zwischen Sprach-, Verwandlungs-, Situations- und Charakterkomik, wirkungsbezogen zwischen heiterer und drastischer Komik (Grotteske) unterscheiden.“

Dann blätterte er um, mehr als die Hälfte des Notizbuches war beschrieben. Alles, was er vergessen wollte, trug er da ein.⁵²⁰

So sehr sich die Lebensumstände der beiden Hauptfiguren auch verändern – und mit der Hochzeit ändert sich das Leben beider enorm –, so sehr bleiben sie doch in ihrer eigenen Welt gefangen. Mittels der Groteske gelingt es Canetti, dieses Paradox des Nebeneinanderherlebens auszudrücken. Gleichzeitig ist es die Groteske, die eine Nähe zu den Figuren von Beginn an ausschließt. Canetti selbst sah sich in der Entwicklung des Grotesken von Gogol, aber auch von Nestroy, Kraus und Musil beeinflusst.⁵²¹ Mittels dieser Komik der Groteske entsteht eine Distanz zum Leser, nur so wird die Umsetzung der Ironiesignale überhaupt möglich, wie Canetti auch in seinen Dramen beweist. Unterstrichen wird dies unter anderem mittels der Figurenvielfalt.⁵²² So wird die Absurdität des Spiegelverbots dem Leser erst anhand der Figuren vor Augen geführt:

EGON. Du nimmst es und wirfst es ins Feuer. Das sieht gut aus. Ganz einfach. Du musst es werfen, wenn alle sehen. Direkt ins Feuer. Ich laß mir das Leben nicht mehr verbittern. Schau dir diese Bügelfalten einmal an. Direkt ins Feuer.⁵²³

Die Verwendung und Umsetzung der Ironie gelingt, weil Canetti auch im Drama jede Figur gleich behandelt. Nutzt er im Roman den Erzähler zur Neutralisierung, so lässt er in den Dramen mittels der Dialoge jede Figur verrückt und andersartig auftreten. Die Figuren der *Komödie* verspotten sowohl sich selbst als auch die anderen und halten sich auf diese Weise die verbotenen Spiegel vor. Die Ironie dient hier vor allem als Gleichstellungsmerkmal – indem jeder übertrieben dargestellt und der Fokus auf das Individuelle gesetzt wird, geschieht das Gegenteil: Die Eitelkeit des Einzelnen wird zur Eitelkeit des Kollektivs.

*Von allen Seiten fließen Menschen zu. Jeder hält einen Spiegel oder ein Bild von sich hoch. Von tosenden Ich-Rufen widerhallt die Luft. Ich! Ich! Ich! Ich! Ich! Ich! Ich! Ich! Es wird kein rechter Chor daraus. Auf einer Insel im Hintergrund erhebt sich langsam das Denkmal von Heinrich Föhn.*⁵²⁴

⁵²⁰ Ebd. S. 19.

⁵²¹ Vgl. Sven Hanschek: Elias Canetti. S. 235.

⁵²² Vgl. „Der Ausrufer Wondrak“, „Die Fant“ in *Die Komödie der Eitelkeit*, „Die Verrückte“ und „Die Hausbesitzerin“ in *Die Hochzeit*.

⁵²³ Elias Canetti: *Die Komödie der Eitelkeit*. S. 26.

⁵²⁴ Ebd. S. 131.

7.3 Ergebnisse

Festzuhalten bleibt, dass die Umsetzung des Prinzips der akustischen Maske, wie es zu Beginn des Kapitels von Elias Canetti beschrieben wurde, von keinem der beiden Autoren konsequent verfolgt wird. Elias Canetti folgt seiner Definition noch in seinem ersten Drama *Die Hochzeit*, da sowohl die akustischen Masken als auch der zur Theorie gehörende Maskensprung darin nahezu perfekt umgesetzt werden. Während *Die Blendung* dann sowohl Masken als auch Maskensprung beinhaltet, Letzterer allerdings sehr schwach umgesetzt wird, scheitert *Die Komödie der Eitelkeit* an der Vielzahl der Figuren, die sich in ihren Masken ähneln und zudem in ihnen verharren, so dass ein Maskensprung per Definition nicht gegeben ist. Auf sein letztes Drama *Die Befristeten* wandte Canetti das Prinzip nach eigenen Angaben gar nicht erst an. Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass der Maskensprung zwar nicht das einzige, dennoch laut Canetti ein sehr wichtiges Merkmal des Maskenprinzips ist. Dieses Prinzip wird von dem Autor jedoch wie erwähnt unterschiedlich stark umgesetzt.

Eindeutig lässt sich aber eine „Schaffenszeit“ eingrenzen, in der Canetti dem akustischen Prinzip folgte. Sie beginnt mit der Entstehung von *Die Blendung* und endet mit der Vollendung von *Die Hochzeit*: Es handelt sich also um einen Zeitraum von knapp drei Jahren, in denen Elias Canetti das Prinzip nachweislich am stärksten verfolgte. Dass diese Zeitspanne in die produktivste Phase der Schriftstellerin Veza Magd fällt, ist kein Zufall. Beide Autoren saßen in den Vorlesungen des rhetorischen „Lehrmeisters“ Karl Kraus – Veza sogar schon, bevor Canetti Kraus für sich entdeckte. Den analysierten Werken ist diese akustische Prägung anzumerken: Beide Schriftsteller nutzen reale Vorbilder, nämlich Menschen aus ihrem Umfeld, für ihre Sprachmasken. In der Verwendung der akustischen Maske haben sich die Autoren daher eindeutig gegenseitig stark beeinflusst.

Veza Canettis zweite Veröffentlichung *Geduld bringt Rosen* weist eine begrenzte Figurenkonstellation auf, bei der sich die Personen jedoch mittels Sprache voneinander abgrenzen, somit also als Gegensätze und damit eindeutig als individuelle Figuren angelegt sind: Bereits hier greift die Autorin auf die Formel „Distinktion mittels Sprache“ zurück, wenn sie beispielsweise die reiche, höfliche

Frau Prokop, die in der harten Wiener Realität partout nicht ankommt, dem armen Kassenboten Mäusle gegenüberstellt, dessen beschränkter Wortschatz stellvertretend für sein gesamtes Lebensprinzip steht. Diese bewusste und auch sehr deutliche gesellschaftliche Abgrenzung mittels Sprache hat Veza mit Canettis *Die Blendung* gemein. Obgleich die Figuren bereits in *Geduld bringt Rosen* eine gewisse Eigenständigkeit mittels sprachlicher Charakterisierung aufweisen, steht der Erzähler dem akustischen Prinzip noch zu sehr im Weg.

Vollkommen anders stellt sich dies in der nur ein Jahr später erschienenen Novelle *Der Kanal* dar. Als Fortsetzung vom 15. bis 18. November 1933 in der *Arbeiterzeitung* und somit in der Entstehungszeit von *Die Komödie der Eitelkeit* erschienen, weist die Erzählung eine beeindruckende Figurendichte auf.⁵²⁵ Anders als in Canettis *Komödie* gelingt der Autorin die sprachliche Distinktion jeder einzelnen Figur: Sie schafft nicht nur eine klare sprachliche Abhebung der Frau Hatvany zu ihren Mädchen und auf der anderen Seite eine deutliche Differenzierung zwischen Kunden/Herrinnen und Mädchen/Haushälterinnen. Es gelingt ihr zudem, selbst innerhalb der beiden letztgenannten Gruppen weitere Differenzierungen vorzunehmen, so dass sie lediglich mittels wörtlicher Rede in sich geschlossene Charaktere entstehen lässt. Explizite Beispiele hierfür sind die Baronin und die Opersängerin sowie das Mädchen Mizzi Schadn und die Haushälterin Therese Schrantz. Auch schafft es Veza Magd, selbst in rhetorisch stark reduzierten Figuren wie der Baronin Maskensprünge entstehen zu lassen. Innerhalb der wenigen ihr vergönnten Sätze wird so nicht nur eine Sprachmaske geschaffen, sondern die Autorin bricht sie auch mittels weniger wieder. Dass Veza die Möglichkeiten der akustischen Maske nicht nur einzusetzen, sondern mit diesen sprachlichen Mitteln auch zu spielen weiß, beweist sie erneut, indem sie Mizzi auf die Distanzwahrung via Sprache pochen lässt und somit die herrschende Hierarchie innerhalb des Stücks kurzerhand umdreht.

⁵²⁵ Vgl. Angelika Schedel: Sozialismus und Psychoanalyse. S. 149.

Der von Göbel erwähnte wienerische Dialekt wird von Veza Magd als humoristisches Mittel in der Figur „Herr Tiegerl“ genutzt und witzig überzeichnet. Canetti indes überstrapaziert seine akustischen Masken in *Die Komödie der Eitelkeit* auf diese Weise, so dass eine klare Unterscheidung nicht mehr gegeben ist. In *Der Tiger* festigt seine Frau wiederum ihren akustischen Ausdruck: Zwar handelt es sich hier erneut um eine übersichtliche Figurenkonstellation, dennoch sind gerade diese Figuren sehr autonom gezeichnet. Dies wird vor allem in der sprachlich extremen Distinktion deutlich: Während Andrea Sandoval sich durch eine höfliche und naive Sprache vorstellt, ist ihre Tochter Diana das Gegenteil. Ihre Sprache stellt sie als Realistin und um ihre Mutter besorgte Tochter dar, die zwar Künstlerin ist, jegliche Klischees und Habitusüberzeichnungen sowie Konventionen jedoch rigoros ablehnt. Wenn Göbel der Autorin im Nachwort eine „größte Nähe und sympathischste Beziehung zu der jungen Bildhauerin“ nachsagt, kann dies nur bestätigt werden.⁵²⁶

Der „Tiger“ charakterisiert sich selbst via Sprache als Kleinganove und Macho. Ebenso wie der „Iger“ verharret er in seiner akustischen Maske. In der Umsetzung des Rollenbildes scheint die Autorin von ihrem Mann beeinflusst, immer wieder tauchen die für Canetti üblichen dümmlichen Frauenfiguren auf, die dann durch andere starke, sich widersetzende Frauen ersetzt oder ergänzt werden. Die Figuren in *Der Tiger* sind von der Autorin autonom angelegt, sie können für sich stehen und belegen auf diese Weise ihre schriftstellerische Entwicklung. Offensichtlich liebäugelt sie bereits zu dieser Zeit mit der Bühne.

Die von Canetti in manchen Figuren lediglich angedeutete sprachliche Individualität führt Veza in ihren Figuren ganzheitlich und konsequent aus, ohne sich dabei zu übernehmen: Es gibt keine Figur, die der Leser nicht anhand ihrer wörtlichen Rede wiedererkennen würde. Hingegen existiert auch kein spezielles Wort, das eine einzelne Figur charakterisiert. Dieses Prinzip geht auf, weil die Autorin Veza Magd eine sehr einfache Regel befolgt: Sie setzt ihre Figuren auf eine Stufe mit der Sprache, die sie ausmachen. Die nachgezeichneten Entwicklungsstufen der Autorin unterstreichen, was seit der Entdeckung ihrer Werke vermutet wird: Veza hat

⁵²⁶ Helmut Göbel: Nachwort. In: Veza Canetti: Die gelbe Straße. S. 180.

bereits einige Jahre vor ihren ersten Veröffentlichungserfolgen mit dem Schreiben begonnen.

Hier hat sie zu schreiben begonnen – wie wir aufgrund der in diesem Nachlaßband erstmals gedruckten Manuskripte vermuten dürfen, schon einige Jahre vor ihren ersten Veröffentlichungserfolgen.⁵²⁷

Besonders in Bezug auf die Bildung von Gegensatzpaaren ist eine starke Beeinflussung Vezas auf Canetti zu erkennen. Beinahe jede Veza-Erzählung beinhaltet diese Art der Paarkonstruktion, die sich in unterschiedlichen sprachlichen Angewohnheiten, Ticks und auch ganz bestimmten Worten ausdrückt und so auf soziale Herkunft, Bildungsstandard oder Charakterstärke schließen lässt.

Meine These lautet, dass sich Elias Canetti in der „Hausbildung“, also der Erstellung seiner fünf Bilder zum Vorspiel für *Die Hochzeit*, von der damals schon eingesetzten Technik seiner Freundin Veza beeinflussen ließ. Die fünf dargestellten Paare sind klassische Gegensatzpaare, unterscheiden sich auf prototypische Art nicht zwingend voneinander, aber durchaus konsequent von jeweils allen anderen Paaren. Zwar wird die Skurrilität des Dramas auf besondere Weise von den Geschehnissen auf der Hochzeitsfeier getragen, am Ende des Stücks jedoch kehrt der Rezipient zurück zu den Gegensatzpaaren. An ihnen funktioniert der Maskensprung, sie geben dem Stück den notwendigen roten Faden. Dass Veza Magd das Stück *Die Hochzeit* zudem gut kannte, unterstreicht die Beeinflussung. Diese von ihr als wiederkehrendes Prinzip entwickelten Gegensatzpaare sind es letztendlich auch, die die Grundvoraussetzung für das Prinzip der akustischen Maske überhaupt erst bilden. Sie sind das Grundgerüst.

In der Reduktion ihrer Figuren wiederum scheint Veza Canetti stark von ihrem Mann beeinflusst: Immer wieder finden sich wortkarge, bisweilen mürrische Figuren, die durch eine Besonderheit auffallen. Demzufolge tragen sowohl der Dichter Knut Tell als auch der Eigenbrötler Pilatus Vlk aus *Der Unhold* sowie der dickste Herr von Niederösterreich aus *Der Kanal* im Kern kiensche Charakterzüge. Alle leben in ihrer eigenen, in sich geschlossenen Welt, alle sind auf eine Charaktereigenschaft reduziert und unfähig, in der Realität Fuß zu fassen – jeder

⁵²⁷ Angelika Schedel: Nachwort. In: Veza Canetti: *Der Fund*. S. 311.

aus einem anderen Grund. Diese Andersartigkeit hat Veza offenbar von ihrem Mann adaptiert.

Auch namentliche Doppelungen sind Beleg für eine gegenseitige Beeinflussung: So entleiht Canetti seinen Direktor Garaus aus *Die Komödie der Eitelkeit* eindeutig dem Vorgesetzten Herrn Mäusles in Veza Magds *Geduld bringt Rosen*. Themenaffinitäten gibt es auch in nichtpublizierten Ideenskizzen Canettis aus dem Jahr 1929.⁵²⁸ *Die Hochzeit* entstand in der Zeitspanne, in der Veza Magd ihre Erzählungen nicht nur für sich schrieb, sondern auch „für ganz Wien“ veröffentlichte. *Die Blendung* lag damals bereits vor.

Auch das Thema häusliche Gewalt wird von beiden Autoren immer wieder aufgegriffen: Veza Magd stellt es unter anderem in den Mittelpunkt von *Der Oger*, Elias Canetti deutet in *Die Blendung* sowohl zwischen Therese und Kien als auch – auf extreme Weise – zwischen dem Hausbesorger und seiner Tochter sexuelle Gewalttätigkeiten an.

Seit dem Tod seiner schwindsüchtigen Tochter hatte er keine Frau mehr verprügelt.⁵²⁹

Auffällig ist zudem die nüchterne Darstellung des Themas, die beide vornehmen. Ebenfalls gleich ist beiden Autoren das Stilmittel der Wiederholung. Canetti nutzt dies vor allem anhand seiner Figur Therese, Veza in der Erzählung *Der Unhold*. Interessant ist die Verwendung des Bewusstseinstroms, die bei beiden Autoren unterschiedlich ausgeprägt ist. Veza nutzt diese Technik unter anderem, um die Sonderstellung der Runkel in *Der Unhold* zu untermauern: Nur bei dieser Figur stellt die Autorin die Gedanken dar, die sie jedoch nicht explizit als solche kenntlich macht. Sowohl die Sichtweise als auch die nicht vorhandenen Anführungszeichen und die teilweise unvollständigen Sätze weisen aber eindeutig auf Gedankengänge hin.

Auch das Auftreten des auktorialen Erzählers eint die Autoren. Canetti jedoch nutzt ihn, wie im Fall Kiens aufgezeigt wurde, nur beschränkt, während seine Frau ganz

⁵²⁸ Elias Canetti: *Das Augenspiel*. S. 17.

⁵²⁹ Elias Canetti: *Die Blendung*. S. 91.

offensichtlich Freude an der Vielschichtigkeit dieses Stilmittels hat. Immer wieder tauchen scheinbar willkürliche, wertende Erzählsituationen auf, durchkreuzt von wörtlicher Rede und ironischen Brechungen, die auf Allwissen hindeuten und die besondere Aufmerksamkeit des Lesers fordern.

Das von Ritchie Robertson gefällte Urteil, die Erzählung *Die gelbe Straße* stehe „dem weit anspruchsvolleren Roman ihres Ehemannes Elias Canetti an Qualität nicht nach“,⁵³⁰ wurde von mir in dieser Analyse eindeutig belegt und auf diese Weise die bisher mangelnde textliche Begründung geliefert. Während sich die Autoren demnach auf vielfältige Weise beeinflussten und so gegenseitig halfen, sich weiterzuentwickeln, unterscheiden sie sich in der Umsetzung von Komik und Ironie voneinander.

Veza Canettis Ausprägung der Komik schwankt von schwach bis zu extrem, wie beispielsweise in den analysierten Figuren der Novelle *Der Kanal*. Die Autorin verfügt über ein feines Gespür für die richtige Gewichtung und den passenden Zeitpunkt. Sie spielt mit vielen Komikfacetten, streut diese in manchen Erzählungen an vollkommen unvermuteten Stellen ein und legt sie in anderen bereits in den Grundeinfällen an. Auch in der Verwendung der Ironiesignale bedient sich die Autorin unterschiedlicher Nuancen, nutzt beispielsweise häufig hierarchische Darstellungen und Wortspiele, um die Ironie auf die Spitze zu treiben. Immer wieder sind die Grenzen hier fließend.

Canettis Gewichtung von Komik und Ironie ist in *Die Blendung* eine extreme, die ihresgleichen sucht. Es ist Canettis Kunst, das Groteske einzufangen und in zwei auf den ersten Blick „alltägliche“ Figuren zu übertragen, die dieses Werk auszeichnen. Canettis Ironie lebt von der Übertreibung auf vielen Ebenen: Der Wahn der Figuren wird ebenso übertrieben wie ihre Sprache, die Unfähigkeit zur Verwandlung ebenso wie die „Einmischung“ des Erzählers. So sorgen das Zusammenspiel und das bisweilen schwierige Auseinanderhalten von Figurenrede und auktorialem Erzähler für eine Ironie auf verschiedenen Ebenen:

⁵³⁰ Ritchie Robertson: Häusliche Gewalt in der Wiener Moderne. In: Text + Kritik. Hier: S. 48.

Therese hält sich nahe bei Kien. Mühevoll schluckt sie seine Worte. Unter dem Rock schiebt sie bald den einen, bald den anderen Fuß im Kreise herum, ohne sich von der Stelle zu rühren. Solche sinnlosen Bewegungen bedeuten bei ihr Angst. Sie fürchtet sich vor dem Mann. Acht Jahre war sie mit ihm in einer Wohnung.⁵³¹

Während in Veza Canettis Erzählungen und Romanen Ironie häufig aus Komik erwächst, stehen die komische Groteske und Ironie in *Die Blendung* für sich allein und entbehren somit jeden Vergleichs. Bisweilen ergibt sich aus dieser meisterhaften Aneinanderreihung ironisch-grotesker Szenen jedoch für den Leser ein Rezeptionsproblem, denn Canetti arbeitet auf mehreren Ebenen: Sein Roman lässt sich nicht nur als skurril-grotesker Rosenkrieg, sondern auch als Exkurs über die verschiedenen Facetten der Macht lesen. Canettis Kunst der Ironie und ihrer Signale wirkt deshalb häufig schonungslos, stellt komische Momente häufig in den Schatten, geht darüber hinaus. Diese Kunst erklärt nicht, sondern lässt verschiedene Deutungsmöglichkeiten zu. Wo Veza den Leser anleitet und ihn bisweilen mittels der Komik und der Überzeichnung vorsichtig an die Ironie heranführt, bietet Elias Canetti dem Rezipienten keine helfende Hand.

⁵³¹ Elias Canetti: *Die Blendung*. S. 350.

8 Die Kunst der Charakterisierung

Die Lust neue Figuren zu spielen, vor Leuten, die einen sehr gut kennen, unter der Hand sozusagen ihnen zu entweichen, ist so gross, dass das Niederschreiben neuer Charaktere, wie es zum Metier des Dramatikers oder Romanciers gehört, daran gemessen langweilig wird. Gewiss sind viele der besten Figuren bloss darum nie an die Nachwelt gelangt. Man will sie sein, intensiv und mit sichtbar unvermittelter Zauberwirkung auf die anderen, nicht bloss sie verzeichnen und bewerben. Es ist zu schön, wenn diese alten Hände mit neuen Stimmen sprechen, die man noch vor kurzem selbst nicht kannte.⁵³²

Dein Bruder sagte, ich sollte über das Ganze ein Stück schreiben und fing an, mir mysteriöse Entwicklungen, Gründe und Ziele vorzuschlagen. Ich sagte: **Ich** nicht. Wenn ich es schreibe, dann wird es hiervon handeln: Die Heldin ist eine Frau mit Sexappeal, primitiv und vulgär. Zum Lohn dafür, daß sie nur schlechte Eigenschaften hat, nur in ihrer Lust lebt, mit anderen ein falsches Spiel spielt, **stiehlt**, lügt, betrügt und verleumdet, verneigen sich alle vor ihr. Da sie keinerlei besondere Fähigkeiten besitzt, werden sie bewundert. Da sie keinerlei Schönheit besitzt, wird diese gepriesen. Tatsächlich ist sie einer der beiden Betrüger aus dem Märchen, die einen Stoff weben, den es gar nicht gibt, und wer den Stoff nicht sieht ist ein Lügner und muß sterben. [...] Sie ist dieser Betrüger und so sieht **mein** Stück aus, erklärte ich ihm. Nicht daß ich's schreiben würd.⁵³³

Elias Canettis Freude und Ehrgeiz am Erfinden von Figuren und Charakteren ist bekannt. Häufig benutzte er Freunde und Bekannte als Vorlage für neue Charakterskizzen und ließ so Figur um Figur entstehen. Gleichzeitig liebte er es, sich in andere hineinzudenken, verleugnete sich manchmal am Telefon sogar mit verstellter Stimme. Er war ein Verwandlungskünstler, der seine Charakterstudien auch bei sich selbst anwandte.

Auch Veza Canetti beobachtete die Menschen in ihrem Umfeld genau und schrieb sie dann in ihre Literatur ein. So sind die Figuren von *Die gelbe Straße* aus Vorbildern ihrer Nachbarschaft entstanden.⁵³⁴ In der Art, eine Geschichte mittels ihrer Figuren zu erzählen, unterscheiden sich beide Partner dennoch, wie die Autorin selbst in den vorangegangenen Zeilen beschreibt. Die Kunst ihrer Charakterisierung wird im Folgenden auf Einflüsse des anderen untersucht.

⁵³² ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 8, Aufzeichnungen 14. April 1944.

⁵³³ Veza und Elias Canetti: BaG. S. 247.

⁵³⁴ Vgl. Elias Canetti: Vorwort. In: Veza Canetti: Die gelbe Straße. S. 8.

8.1 Charakterisierungen in *Die gelbe Straße*

Und bei sich dachte sie, ‚stehst‘ ist nicht das richtige Wort, sie kann ja nicht stehen, sie kann nur sitzen und das einzige, das sie gebraucht, sind die Arme, und die sind jetzt gebrochen, wer weiß, ob es noch zu heilen geht bei ihren mürben Knochen, bei ihr heilt alles viel schwerer und jetzt ist sie schon sechsunddreißig, und das Gesicht! Das Gesicht! Es ist wirklich ein großes Opfer, daß ich das mitansehe.⁵³⁵

Nur wenige Worte braucht die Schriftstellerin, um die Figur der Runkel zu beschreiben. Diese wenigen Worte jedoch reichen aus, um einen vollständigen Charakter zu zeichnen: Die Missbildung ist es, die die Runkel ausmacht, auf die die Figuren in ihrem Umfeld referieren und um die die Autorin schließlich die komplette Erzählung *Der Unhold* schreibt. Wenige, jedoch kontinuierlich in den Verlauf des Kapitels *Der Kanal* eingestreute Worte vervollständigen das skizzierte Runkel-Bild, wie Puzzleteile. So hat die Runkel „krallige Finger“,⁵³⁶ ist „nicht mehr als einen halben Meter groß“, eine „seltsame Herrin“, die, wenn sie getragen wird, wie ein Rabe aussieht und Kinderhände hat.⁵³⁷

Es ist ein Minimalismus, mit dem Veza Magd ihre Figuren zum Leben erweckt – in keinem Werk jedoch „bündelt“ die Autorin diese ihr eigene Art der Charakterisierung so sehr wie in den Figuren von *Die gelbe Straße*. Während die Runkel aufgrund des Handlungsverlaufs durchaus als eine Hauptfigur zu bezeichnen ist, lässt der Charakterisierungsstil keine Gewichtung zu: Die knappen, präzisen, häufig ironischen, manchmal grausamen Beschreibungen wendet die Autorin ausnahmslos auf jede ihrer Figuren an. So wird Herr Tiegerl, ein Kunde in der Erzählung *Der Kanal*, wie folgt dar- und bloßgestellt:

Der dickste Herr von Nieder-Österreich trat ein. Frau Hatvany rückte höflich grüßend den Sessel zurecht und sah sogleich das Unmögliche ein. Schnell gefaßt ließ sie noch einen Sessel daneben stellen. Der dickste Herr von Nieder-Österreich setzte sich auf zwei Sessel.⁵³⁸

Auch in seinem Fall ist die eine Eigenschaft, mit der er beschrieben wird, gekoppelt an die Reaktionen, die eben diese hervorruft. Selbst Nebenfiguren erhalten so ein eigenes „Gesicht“, werden vor den Augen des Lesers lebendig. Gleiches gilt für

⁵³⁵ Veza Canetti: *Die gelbe Straße*. S. 16.

⁵³⁶ Vgl. ebd. S. 106.

⁵³⁷ Vgl. ebd. S. 107.

⁵³⁸ Vgl. Veza Canetti: *Der Kanal*. In: Veza Canetti: *Die gelbe Straße*. S. 91.

Alois, dessen einzige Aufgabe darin besteht, „auszurichten“, was die Runkel befiehlt.⁵³⁹ Dass jedoch auch er am geselligen Leben der „Trafik“ teilhat, wird an anderer Stelle impliziert, anhand seiner Reaktion auf Frau Zenmann:

Und sie hob die kohlungeschwärzten Armschinken und riß die Bluse von ihrem dicken Busen weg. Der Alois hätte hineinfallen können, aber er wollte nicht.⁵⁴⁰

Stets schließt die Autorin also auch die Welt, in der ihre Figuren leben und auf die sie referieren – oder eben nicht –, in die Charakterisierung mit ein. Im Fall von Herrn Vlk ist es dieses rigorose Nichtteilhaben, das ihn skizziert. Er, der so viele Parallelen zu Canettis Peter Kien aufweist und ebenso wie er die offensichtlichsten Dinge in seiner Umgebung nicht wahrnimmt, wird mittels seiner Unfähigkeit zur alltäglichen Kommunikation dargestellt:

Als Herr Vlk eintrat, stemmte sie die großen Hände auf die Theke. ‚Die Zeitung hab ich schon verkauft.‘ ‚Sie haben die Zeitung verkauft!‘ ‚Es hat sie doch niemand abgeholt‘, Lina war sehr sanft und weiblich, nur – Herr Vlk sah sie nicht an. ‚Wie können Sie die Zeitung verkaufen, die mir gehört!‘, rief Herr Vlk mit roten Wangen.⁵⁴¹

Košénina sieht in diesen „Minidialogen“ die Umsetzung der von Elias Canetti im Vorwort zu *Die gelbe Straße* beschriebenen „seitlichen Methode“,⁵⁴² die dieser wie folgt definiert:

Daß schwere Dinge sich so leicht und schwebend sagen lassen, daß sie dadurch dringlicher werden, ist eine Überraschung. Ich möchte sie die ‚seitliche Methode‘ nennen, die das Wichtigste in scheinbarer Eile streift, ohne es ganz auszusprechen. Sie streift es aber so geschickt, daß man’s, ohne es zu merken, mitnimmt.⁵⁴³

Ich stimme Košéninas These (auch) mittels des exemplarisch zitierten Vlk-Dialogs zu, möchte jedoch noch einen Schritt weitergehen. Nicht nur die Dialoge, sondern vor allem die auf das Minimalste reduzierten Charaktere sind es, die – in Kombination mit den von der Autorin geschickt eingewebten und immer wieder auftretenden

⁵³⁹ Vgl. ebd. S. 42.

⁵⁴⁰ Ebd. S. 28.

⁵⁴¹ Ebd. S. 23.

⁵⁴² Ebd. S. 61.

⁵⁴³ Elias Canetti: Vorwort. In: Veza Canetti: *Die gelbe Straße*. S. 11.

Implikationen – den von Canetti so treffend als leicht und schwebend beschriebenen Ton ausmachen.

In der Fülle der Figuren sticht das Kapitel *Der Kanal* aus all den anderen deutlich heraus. Ein Fakt, der schon allein der Tatsache geschuldet ist, dass im Lokal der Hatvany 18 Mädchen auf eine Anstellung warten.⁵⁴⁴ Die Hatvany selbst wird von Veza Magd einerseits mittels ihrer akustischen Maske charakterisiert. Andererseits zeichnet sie ihr Geschäftssinn aus, der eine gewisse Hinterhältigkeit impliziert, sich vor allem in der Bevormundung der Mädchen ausdrückt und auf die Spitze getrieben wird in ihrer Art, über die Mädchen wie über Waren zu sprechen:

Eine Perle. Ein fünfundzwanzigjähriges Zeugnis. Auszeichnung der Stadt Wien. Sie war treu bei ihren Brotgebern, bis alle gestorben sind.⁵⁴⁵

Aus einer einzigen offensichtlichen Eigenschaft, nämlich der Geschäftstüchtigkeit, lässt die Autorin so einen kompletten Charakter entstehen. Das Auftreten von Frau Zenmann indes wird lediglich von der Betonung ihrer Fettleibigkeit begleitet: Ebenso wie in der Trafik wird sie auch hier auf „*ein dickes Weib*“ reduziert.⁵⁴⁶ Die beschriebene Schönheit der ins Lokal zurückkehrenden Emma indes impliziert gleich zu Beginn ein Unglück:

Ein verwitterter Mantel hob diese Schönheit. Sie hatte Haar wie Lichtstrahlen und den Wuchs einer Zeder.⁵⁴⁷

Auch diese Figur ist nur für einige Zeilen präsent, in diesen jedoch fasst die Autorin ihr Schicksal so gut zusammen, wie es auf seitenlanger Ausführung nicht facettenreicher beschrieben werden könnte. Ihr kurzfristiger „Abgang“⁵⁴⁸ ist dabei ebenso „schwebend“ wie ihr zartes Erscheinungsbild und lässt zudem einen Interpretationsspielraum:

Sie setzte sich so verloren nieder, als wäre hinter den Kleidern eine verwunschene Prinzessin versteckt.⁵⁴⁹

⁵⁴⁴ Vgl. ebd. S. 87.

⁵⁴⁵ Ebd. S. 88.

⁵⁴⁶ Vgl. ebd. S. 89.

⁵⁴⁷ Ebd. S. 92.

⁵⁴⁸ Später wird Emma ein trauriges Schicksal erleiden.

⁵⁴⁹ Ebd. S. 93.

Das Mädchen Mizzi Schadn – ihr Schicksal hält, was der Nachname verspricht – wird im Gegensatz zu Herrn Tiegerl und Frau Zenmann auf ihre Düntheit reduziert.

Ein sehr langes Mädchen stand auf, wie eine Stange, die sich hebt.⁵⁵⁰

Dass es denn auch Herr Tiegerl ist, der sie zurückbringt, weil sie „zu schwach ist“⁵⁵¹ und „hinter ihm dünn wie ein Faden“⁵⁵² erscheint, ist ein weiteres markantes Beispiel für die ironischen Seitenhiebe der Autorin. Auf die Baronin, die selbst nur als „bleiche junge Dame“⁵⁵³ auftritt, wirkt Mizzis Dürre faszinierend:

Als sie eintrat, blickte sie auf Mizzi Schadn, als wäre diese eine wiederauferstandene Tote aus dem engsten Familienkreis.⁵⁵⁴

Hier sind es, das kann man deutlich zwischen den Zeilen herauslesen, nicht die Gegensätze, die sich anziehen. Die beiden dünnen Frauen verfolgen ganz unterschiedliche Absichten, die in einer Katastrophe enden.

Die Dame weinte, weil die Mizzi nicht willig war, und die Mizzi weinte, weil es so zugeht in der Welt.⁵⁵⁵

Auch „Die Schrantz“, die im Folgenden nur noch Therese genannt wird, zeichnet sich, obwohl sie als Dienerin der Familie Iger eine etwas längerfristige Rolle einnimmt, ebenfalls nur durch eine Charaktereigenschaft aus: Sie ist treu.⁵⁵⁶ Diese Treue bedeutet uneingeschränkte Loyalität zur Herrin und die verfolgt sie sowohl im Umgang mit Frau Iger als auch mit der Runkel.

Die Therese trug das Essen auf. Nach dem Essen fuhr sie die Runkel zurück ins Geschäft, aber auf der anderen Straßenseite, weil die Runkel erst in der Trafik Nachschau halten musste.⁵⁵⁷

Auch andere Figurencharakterisierungen unterstreichen meine These: So ist die Haupteigenschaft des Herrn Tiger im gleichnamigen Kapitel das „Aufschneiden“, die Bildhauerin Diana zeichnet sich durch „unbestechliche Ablehnung“ aus,⁵⁵⁸ der

⁵⁵⁰ Ebd. S. 88.

⁵⁵¹ Ebd. S. 96.

⁵⁵² Ebd.

⁵⁵³ Ebd. S. 97.

⁵⁵⁴ Ebd.

⁵⁵⁵ Ebd. S. 102.

⁵⁵⁶ Vgl. S. 88.

⁵⁵⁷ Ebd. S. 108.

⁵⁵⁸ Ebd. S. 122.

„eifrige“⁵⁵⁹ Oberkellner Zierhut wirbt, nur als Rahmenhandlung, ungeschickt um Frau Andrea Sandoval, die in ihrer Haupteigenschaft eine „*Dame von distinguiertem Aussehen*“ ist.⁵⁶⁰ Auch die Eigenschaften des „Ogers“, der als Hauptfigur des gleichnamigen Stücks in dieser Arbeit an anderer Stelle detailliert analysiert wurde, sind sparsam gehalten und beherbergen gerade deshalb viel Konfliktpotenzial. Es ist also das Reduzieren jeder Figur auf eine Eigenschaft, das den simplen Kern der Charakterisierung der Autorin Veza Magd ausmacht. Simpel ist daran jedoch nur die scheinbar schlichte, weil auf das Minimale konzentrierte Darstellung der Figuren. Dass aus diesen separaten und sich häufig wiederholenden Eigenschaften nicht nur lebendige Figuren, sondern zudem schillernde, in ihrer Natürlichkeit und Schönheit auf das Einfache reduzierte Geschichten entstehen, ist die Kunst, die Veza Magd wahrlich meisterhaft beherrscht.⁵⁶¹ Allerdings sind es erst die durch die Implikationen dieser Eigenschaften hervorgerufenen Reaktionen der Umwelt, die den besonderen Ton ausmachen.

Veza Canettis Tonfall mag bisweilen humorvoll, bisweilen ironisch sein, er hebt sich jedoch nur selten über seine Figuren hinweg. Die Implikationen, die die Autorin vornimmt, mal kunstvoll und versteckt inszeniert, mal dem Leser unausweichlich vor Augen führt, verbinden sich mit dieser Reduktion zu einer ihr eigenen Idiosynkrasie. Sie ruft die „*schlichte und bisweilen beklemmende Schönheit*“ hervor, die die Erzählungen von *Die gelbe Straße* ausmacht.⁵⁶² Dieses präzise Konzentrieren und Darstellen ist es auch, das von der *Frankfurter Rundschau* sogar mit den bildenden Künstlern Georg Grosz und Otto Dix verglichen wurde:

Wie diese Künstler beherrscht auch Veza Canetti die Kunst der Pointierung, der präzisen Gestik, des irrwitzigen Humors.⁵⁶³

Und die Dichte, der schwebende Ton, den diese Kunst betont, unterstreicht bzw. hervortreten lässt, wird in *Die Zeit* wie folgt beschrieben:

⁵⁵⁹ Vgl. S. 128.

⁵⁶⁰ Ebd. S. 123.

⁵⁶¹ Vgl.: Meisterwerke. Deutschsprachige Autorinnen im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Claudia Benthien und Inge Stephan. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 2005. Kleine Reihe. Band 21.

⁵⁶² Volker Breidecker: „Die Schildkröte im Ohr.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23. März 1999: <http://www.seiten.faz-archiv.de/faz/19990323/fliteratur1999032359098.html>, Abruf am 3. September 2014.

⁵⁶³ Uwe Schweikert: Die Entdeckung einer Dichterin. Veza Canettis Roman „Die gelbe Straße“. In: *Frankfurter Rundschau*, 26. Mai 1990.

[...] die unvergleichliche sprachliche und atmosphärische Dichte jenes Romans, der eigentlich ein Strauß von kunstvoll verflochtenen Geschichten aus einer einzigen Wiener Straße ist, aus dem unmittelbaren Erfahrungsraum der Dichterin: der Ferdinandstraße in der Leopoldstadt.⁵⁶⁴

Indem Veza Magd sich auf das Wesentliche beschränkt und nicht den Anspruch hat, ihre Figuren in den schillerndsten und vielseitigsten Eigenschaften darzustellen, schafft sie Empathie. Auf diese Weise gelingt es ihr tatsächlich meisterhaft, „*dem bis zur Grotesken gesteigerten bizarren Personal der Gelben Straße mit wenigen Pinselstrichen ein unverwechselbares Profil zu verleihen*“.⁵⁶⁵

8.2 Charakterisierungen in *Die Blendung*

Im Grunde traue ich niemandem mehr, der sich für einen Dichter hält. Schon gar nicht einem, der sich dafür hält, **obwohl er es ist**. Denn dann wüßte er, daß es an den Worten allein liegt und nicht an ihm. Was kann er schon mit den Worten getan haben, das früher, ohne sein Dazutun, nicht erstaunlicher und unheimlicher war? Das bißchen Jonglieren, was wiegt es gegen die Herrlichkeit der Worte, wie sie sind, wie er sie fand, wie sie bleiben! Er soll ihnen danken dafür, daß sie sich von ihm in die Hand nehmen lassen. Er soll sich schämen dafür, daß er sie nie ermißt. Er soll an die denken, die sie besser ermessen haben. Er soll an die denken, die sie nie in die Hand nehmen dürfen.⁵⁶⁶

Die Magie der Worte hatte es Elias Canetti angetan. Vom Beschreiben des Schreibens jedoch, vom Wiedergeben des eigenen Schreib- und Arbeitsvorgangs, hielt er ebenso wenig wie von den Beschreibungen anderer. Dabei weist Canettis heterogenes Werk eine Vielzahl von Idiosynkrasien auf, die zur Analyse und Auseinandersetzung einladen.

Wirklich? Ebenso wie zuvor Veza Magd setzt sich dieses Kapitel exemplarisch mit einigen Idiosynkrasien von *Die Blendung* auseinander.

8.2.1 „Mobilmachung“ mittels Sprache – Peter Kien

Kopf ohne Welt betitelt Elias Canetti den ersten Teil seines Romans *Die Blendung*, dem auch das Kapitel „Mobilmachung“ angehört. Eine der am stärksten

⁵⁶⁴ Dieter Borchmeyer: „Es gibt einen Kummer, der nie vergeht ...“ In: Die Zeit, 22. April 1999. http://www.zeit.de/1999/17/Es_gibt_einen_Kummer_der_nie_vergeht_, Abruf am 3. September 2014.

⁵⁶⁵ Alexander Košenina: Veza Canetti: Die gelbe Straße (1932–1933/1990). In: Meisterwerke. Deutschsprachige Autorinnen im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Claudia Benthien und Inge Stephan. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 2005. Kleine Reihe. Band 21. S. 52–71. Hier: S. 55.

⁵⁶⁶ Elias Canetti: Elias Canetti über die Dichter. München: Hanser 2004. S. 34.

ausgeprägten stilistischen Eigenarten ist die Überzeichnung der Figuren, die Canetti besonders im Fall seiner Hauptperson Kien vornimmt. Grotesk und wahnhaft lebt der Sinologe in seiner ganz eigenen Welt. Dass Canetti die Schizophrenie des wortkargen Misanthropen immer weiter steigert und somit beinahe karikaturesk darstellt, belegt exemplarisch Kiens Hierarchiedenken:

Zwar verachtete er Kleider, doch vor Möbeln nahm er selbst sie in Schutz. [...] Das Bett krachte aber nur, offenbar lag ihm daran, einen Kien zu verhöhnen.⁵⁶⁷

Kien spricht mit den Möbeln, sieht sie als ernsthafte Konkurrenz und Gegenmacht an, die es zu besiegen gilt. Mit Hilfe dieser Personifizierungen steigert Canetti den Wahnsinn seiner Figur ins Unermessliche. Liebe kann Kien nur für seine Bücher empfinden. Auch mittels seiner Handlungen stellt Canetti den surrealen Wahn dar, indem Kien zwar zunächst nicht einmal sein Bett bewegen kann, schließlich jedoch ganz allein eine Tür aus den Angeln hebt. Dieses Merkmal verbindet der Autor mit einer weiteren Idiosynkrasie: Er betont Kiens Wahn, indem er beschreibt, was nicht möglich ist. Er gibt dessen Halluzinationen wieder, ohne diese als solche explizit zu kennzeichnen.

Da erhob sich ein rauschender Beifall, es klang, wie wenn der Sturm durch einen Wald von Blättern fuhr, von allen Seiten kamen jubelnde Zurufe. Einzelne aus der Masse erkannte er an ihren Worten. Ihre Sprache, ihre Töne, ja, das waren sie, seine Freunde, seine Getreuen, sie folgten ihm in den Heiligen Krieg.⁵⁶⁸

Indem Canetti diese Halluzinationen unkommentiert wiedergibt, bekommt das Geschriebene streckenweise gar einen Fantasycharakter. Er überlässt es dem Leser, dieser Verwirrung mittels der eigenen Ratio zu entkommen, selbst bietet er dabei jedoch keine Hilfestellung.

Dass Canetti der Sprache im Roman einen ganz besonderen Stellenwert einräumt, ist als ein weiteres Merkmal festzuhalten: Denn die Sprache ist es, die Kien zum Sieger kürt. Seine Rede an die Untertanen, seine Bücher, bereitet der Professor, der keiner ist,⁵⁶⁹ intensiv vor. Der Tag wird zu einem Festtag ernannt, störende

⁵⁶⁷ Ebd. S. 90.

⁵⁶⁸ Ebd. S. 97 f.

⁵⁶⁹ Vgl. ebd. S. 89.

Instanzen wie Therese und das Bett werden sicherheitshalber aus dem Haus entfernt. Dramatisch inszeniert Canetti das Kapitel um die Rede seines Büchernarren. Erst in ihr wird dem Leser das komplette Ausmaß des kienschen Wahns deutlich vor Augen geführt. Die Bezeichnung der Ehelichung Thereses als „*Einbruch einer fremden Macht*“⁵⁷⁰ und die folgende Existenzsicherung gegenüber 25 000 Bücherrücken sprechen für einen ersten Wahnhöhepunkt. Dass dieser in seinem Ausmaß jedoch im Verlauf der Geschichte einzigartig bleibt, ist der Brutalität und Machtdemonstration geschuldet, in die sich Kien während seiner Rede hineinsteigert. Er nimmt die Rolle des Diktators an, rüstet sich für den Krieg. Die Verwendung von Kriegsmetaphorik wie „Befehl“,⁵⁷¹ „Massenmörder“,⁵⁷² „Sklaven“⁵⁷³ und „Abwehr“⁵⁷⁴ wird in ihrer Brutalität für Kien nur vom Motiv des „Büchermordes“ überstrahlt. Indem er sich selbst die „Generalmusterung“⁵⁷⁵ vorbehält, ernennt er sich zum Herrscher, der sein „Volk“,⁵⁷⁶ seine „Freunde“⁵⁷⁷ und seine „Getreuen“⁵⁷⁸ zum Kampf gegen den gemeinsamen Feind Therese aufruft, gegen den es sich zu wappnen gilt. Die Rede stellt den Höhepunkt des Kapitels dar, der ein rhetorischer ist und gleichzeitig erneut die starke akustische Beeinflussung Canettis belegt: Kiens Macht ist das gesprochene Wort. Nur in der Sprache fühlt er sich sicher. Seine Rede ist zunächst eine Liebeserklärung und ein Treueschwur, wandelt sich dann zur Predigt und mündet schließlich in eine Mobilmachung und Kriegserklärung. Einerseits dient die Sprache der „Mobilmachung“, also der Distinktion Kiens. Andererseits jedoch schafft Canetti durch sie Metaebenen.

Kien schwieg und blickte herausfordernd und drohend um sich. Auch die Bücher schwiegen, keins trat vor, und Kien setzte seine wohlvorbereitete Ansprache fort.⁵⁷⁹

Zwar gewinnt der Sinologe hier den Kampf um das Wort zwischen ihm und seinen Zuhörern, den Büchern; immer wieder wird die direkte Rede jedoch vom

⁵⁷⁰ Vgl. ebd. S. 93.

⁵⁷¹ Ebd. S. 94.

⁵⁷² Ebd. S. 95.

⁵⁷³ Ebd. S. 97.

⁵⁷⁴ Ebd.

⁵⁷⁵ Ebd.

⁵⁷⁶ Ebd.

⁵⁷⁷ Ebd. S. 98.

⁵⁷⁸ Ebd.

⁵⁷⁹ Ebd. S. 96.

Erzählerton unterbrochen, der sich so einmischt und bisweilen belehrend und wertend ist:

Kriegerische Entschlüsse sind leicht gefasst.⁵⁸⁰

Die Macht der Sprache stellt Canetti somit auf zwei Ebenen dar: als Instrument seiner Figur und als Machtdemonstration des Erzählers, der ein auktorialer ist. Diese interne Textualität unterstreicht die Vielschichtigkeit der Ebenen, auf denen der Roman gelesen werden kann. Gleichzeitig schafft die Verbindung von wörtlicher Figurenrede und allwissendem Erzähler eine unmittelbare Nähe zur Figur. Der Rezipient bekommt einen detaillierten Einblick in die Wahnsinnswelt des kienischen Kopfes. Immer wieder bergen diese Einsichten jedoch auch eine gewisse Komik, wenn Kien sich beispielsweise für sein Benehmen und seine Kleidung bei seinen Büchern entschuldigt⁵⁸¹ oder der Autor belehrende Weisheiten einwirft, die nicht genau zuzuordnen sind und somit sowohl Kien als auch dem Erzähler zugeschrieben werden können:

Der Charakter und nicht das Staubtuch macht den Menschen.⁵⁸²

Auch Doppeldeutigkeiten im Ausdruck bekräftigen diese These. So spricht Kien unter anderem, inmitten seiner Bücher stehend, von „Schiebungen“:

Ich weiß, was der Feind mit den Verschiebungen plant: er will die Kontrolle über den Bestand erschweren.⁵⁸³

Ein weiteres interessantes Merkmal unterbricht sowohl die wörtliche Rede als auch den wertenden, allwissenden Erzähler: So ist das Kapitel von Sätzen durchzogen, die durchaus aphoristischen Charakter haben, als autonome Sätze bestehen können und somit keinem inhaltlichen Zusammenhang folgen:

Manchmal schlägt der Schlamm des Analphabetensumpfes über den Büchern und ihren Gelehrten zusammen.⁵⁸⁴

Schwieg er nicht, so sagte er immer wieder dasselbe.⁵⁸⁵

⁵⁸⁰ Ebd. S. 100.

⁵⁸¹ Vgl. ebd. S. 93.

⁵⁸² Ebd. S. 96.

⁵⁸³ Ebd. S. 97.

⁵⁸⁴ Ebd. S. 95.

Auch die Darstellung der Figur Kien muss als besonderes Merkmal innerhalb dieses Kapitels genannt werden. So wird der Professor von außen beschrieben, indem sein schwacher Körper dargestellt wird.⁵⁸⁶ Aber auch eine Innenperspektive gewährt der Autor – er lässt Kien nach seiner Rede zurückblicken:

Sein Lampenfieber vor der Rede fiel ihm ein – was war jene Entschuldigung anders als Lampenfieber? – und er lächelte.⁵⁸⁷

Diese Darstellung Kiens ist erneut ein Indiz für die Nähe, die Canetti so zwischen Figur und Rezipient herstellt. Trotz seines Wahns zeigt Kien Emotionen und ist bereit, sich Schwächen einzugestehen, auch wenn er sie vor sich selbst nicht als solche darstellt.⁵⁸⁸ Während Kien zu Beginn die Bücher um Beistand bittet und sich selbst als Bücherkind darstellt, macht er seine „treuen Freunde“ zum Ende des Kapitels auf skurrile Art und Weise „mundtot“:

Jeder einzelne Band wurde herausgenommen und mit dem Rücken zur Wand gestellt.⁵⁸⁹

Erneut zeigt sich in diesem Beispiel auch das Spiel mit den Doppeldeutigkeiten und Metaphern, das ebenfalls zu Canettis typischen Merkmalen gehört.

Seine dramatische Inszenierungskunst unterstreicht der Autor mit einem handwerklichen Kunstgriff: Kiens Kampf mit den Möbeln rahmt das Kapitel „Mobilmachung“ ein. Kämpft er zu Beginn mit dem Bett und gewinnt diesen Kampf, so unterliegt er nach der kräftezehrenden Kampfesrede beinahe ausgerechnet der Bücherleiter.

Er besaß nicht einmal mehr Stolz genug sie zu beschimpfen, wie sie es verdiente. Beim Hinaufsteigen behandelte er die Sprossen mit besonderer Vorsicht, damit sie ihm keine Possen spielten.⁵⁹⁰

8.2.2 Konventionen und Phrasen – Therese Krumbholz

Den Gegenentwurf zum verqueren Peter Kien stellt seine Frau und ehemalige Haushälterin Therese Krumbholz dar, die Canetti ebenfalls mit Hilfe zahlreicher

⁵⁸⁵ Ebd. S. 100.

⁵⁸⁶ Vgl. seine dünnen, kraftlosen Arme. S. 101.

⁵⁸⁷ Ebd. S. 98.

⁵⁸⁸ Ebd.

⁵⁸⁹ Ebd. S. 99.

⁵⁹⁰ Ebd. S. 101.

sprachlicher Besonderheiten charakterisiert.⁵⁹¹ Gerade zu Beginn des Romans hat es den Anschein, als widme der Autor den Figuren im Wechsel komplette Kapitel, um den selbstständigen Charakteren, die sich mittels der akustischen Maske zum großen Teil eigenständig vorstellen, Raum zum Entwickeln zu geben. So folgt auf das Kien-Kapitel „Mobilmachung“ das Therese-Kapitel „Der Tod“.

Dass Therese, im starken Kontrast zu Kien, in ihrer Sprache ebenso gefangen ist wie in den eigenen Konventionen, wird im Verlauf des Kapitels deutlich: Die ständigen Wiederholungen ihrer phrasenhaften Äußerungen lassen auf einen begrenzt-dümmlichen Wortschatz schließen:

Aber ich bitt' Sie, ja! Punkt 12 ¼!⁵⁹²

Sie ist eine verheiratete Frau, sie hat es nicht nötig, fremden Männern nachzurrennen. Sie ist kein Dienstbot', der mit jedem Mann geht. Da hätt' sie ja zehn an jedem Finger.⁵⁹³

Diese sprachliche Einschränkung ist einerseits Ausdruck eines an Konventionen ausgerichteten Lebens, andererseits wird mittels der sprachlich beschränkten ehemaligen Haushälterin Therese der Anticharakter zum Sinologen Kien geschaffen. Auffällig ist auch der Mangel an Selbstreflexion, den Canetti Therese zuschreibt und der das dümmlich-naive Bild abrundet. Denn obgleich sich Therese in ihren eigenen „Mutmachungen“ ständig wiederholt, fällt sie eben doch auf die Schmeicheleien des „Geliebten“ herein, der letztlich nur eins will: Kiens Geld.

Der Aufbau dieser Szene ist vor allem stilistisch sehr interessant: Therese blickt zurück auf ihr Erlebnis mit dem „Geliebten“ am Morgen. Zur Darstellung dieses Rückblicks, der sich wie ein Nachbarplausch am Gartenzaun liest, vermischt Canetti den Bewusstseinsstrom – mit dessen Hilfe er Thereses Gedanken wiedergibt – mit wörtlicher Rede und Erzählerstimme. Ergebnis ist die für Canetti so typische Gestaltung des Frauen- und Männerbildes.

Dass Therese ebenso wie Kien in ihrer eigenen Welt gefangen ist, zeigt Canetti auch in ihrer Reaktion auf die öffentliche Zurückweisung durch den „Geliebten“: Hing sie

⁵⁹¹ Siehe 7.1 Das Prinzip der akustischen Maske.

⁵⁹² Ebd. S. 105.

⁵⁹³ Ebd. S. 106.

erst noch buchstäblich an seinen Lippen, so kehrt sie die Enttäuschung und Scham über diese Zurückweisung in wüste Schimpftiraden auf ihren Mann um:

Er ist ja zu nichts zu gebrauchen. Die Wohnung gehört doch ihm. [...] So ein Mann glaubt, er kann auf einem rumtrampeln. Erst tut man alles für ihn, und dann läßt er die Frau vor allen Leuten beleidigen. Der Frau vom interessanten Menschen hätt' das passieren sollen! Aber der hat ja keine. Warum hat er keine? Weil er ein Mann ist. Ein richtiger Mann hat keine Frau.⁵⁹⁴

Dass es sich bei diesen Beschimpfungen nicht um gekennzeichnete wörtliche Rede handelt, intensiviert den wütenden Eindruck nur noch. Für Therese tragen Männer Attribute wie „interessant“ und „richtig“, während sie selbst „anständig“ ist. Kien jedoch beschreibt sie nur als „Skelett“.⁵⁹⁵ Durch dieses schlichte Unterscheiden in Schwarz oder Weiß gelingt Canetti das perfekte Gegenbild zu seinem Büchermenschen. Obgleich Therese viel Wert auf Konventionen legt, ist sie selbst zu beschränkt, um diese zu befolgen. So stellt Canetti sie als habgierige und vollkommen emotionslose Person dar, deren Charakter keineswegs so ambivalent angelegt ist wie Kiens. Immer wieder „stolpert“ der Leser über Thereses Unvermögen, das primär von Habgier getrieben ist:

Jetzt gehören die Bücher ihr. [...] Sie rührt die Leiche nicht an. Flecken kann er mit Blut, das ist alles. Um den Teppich tut es ihr leid.⁵⁹⁶

Ihre fast schon schizophrene Angst, jemand könnte sie mit der „Leiche“ in Verbindung bringen, führt sie ausgerechnet zum Hausbesorger. Was folgt, ist eine weitere skurrile Szene, in der Canetti erneut mittels Verwischung der Erzählperspektiven den Wahnsinn in den Mittelpunkt stellt. Während Therese alles tun will, damit der Hausbesorger nicht mehr so freundlich schaut,⁵⁹⁷ kehrt dieser in Erinnerungen an seinen alten Arbeitsplatz zurück.

Jetzt hatte er verstanden. Alte Erinnerungen regten sich in ihm. Er war schon zu lange pensioniert, um ihnen sofort zu trauen. Nur langsam wichen seine Zweifel dem Glauben an ein so schönes Verbrechen. Im selben Maß veränderte sich seine Haltung.⁵⁹⁸

⁵⁹⁴ Ebd.

⁵⁹⁵ Vgl. ebd.

⁵⁹⁶ Ebd. S. 107.

⁵⁹⁷ Vgl. ebd. S. 108.

⁵⁹⁸ Ebd. S. 109.

Diese Sätze sind die einzigen Hinweise auf einen Perspektivwechsel, der mittels Vermischung von direkter Rede und Bewusstseinsstrom durchgeführt und nach einer halben Seite ebenso schnell wieder beendet wird – beispielsweise Thereses Ausruf: „*Ein brutaler Mensch.*“⁵⁹⁹ Auf authentische, aber verwirrende Art und Weise gelingt Canetti hier die unmittelbare Wiedergabe des Wahnsinns, der sowohl Kien als auch Therese und den Hausbesorger fest im Griff hat. Dass der „brutale Mensch“, als den Therese Kien kontinuierlich darstellt, in Wirklichkeit der Hausbesorger ist – dies wird unter anderem in seiner forschenden Ansprache Thereses deutlich –, wird ebenso erst zum Ende des Kapitels aufgeklärt wie Kiens „Überleben“.

Auch in diesem Kapitel mischt sich in die skurrilen Szenen also durchaus Komik, beispielsweise wenn Therese „*sich selbst davon überzeigte, daß sie unschuldig war.*“⁶⁰⁰ Und auch das Ende bestimmt sie:

Therese holte inzwischen den Arzt. Auf der Straße beruhigte sie sich allmählich. Drei Zimmer gehörten ihr, das hatte sie schriftlich. Nur manchmal schluchzte sie noch leise vor sich hin: Tut man das, daß man lebt, wenn man tot ist, tut man das?⁶⁰¹

8.3 Charakterisierungen in *Die Schildkröten*

Gegenüber der Wirklichkeit des Geschehens, davon sie eindringlicher als jede Reportage berichtet, vollbringt die Kunst der Veza Canetti das beinahe Unmögliche. Der Last des Unverwundenen ringt sie die beflügelnde Distanz ab, die es erlaubt, das am eigenen Leib Erfahrene aus der Nähe des Erlebens in die Ferne eines Schilderns zu rücken, das die Sprache wiedergefunden hat und um deren Mittel weiß oder sie sich neu erschafft. Was soeben noch Gegenwart war, wird nicht abgebildet, sondern neu konstruiert. Zeit und Ort, Wien und seine Peripherie, sind beklemmend nah und werden doch entrückt und mit den Horizonten derselben biblischen Urgründe

⁵⁹⁹ Ebd. S. 110.

⁶⁰⁰ Ebd. S. 111.

⁶⁰¹ Ebd. S. 112.

verschränkt, von denen alles Erzählen dieser Welt schon einmal ausgegangen war.⁶⁰²

Volker Breidecker schwärmt in diesen Zeilen von der Leichtigkeit, mit der Veza Canetti es vermag, über eine Zeit zu berichten, die besonders für sie, als Exilsuchende, unvorstellbar schwierig gewesen sein muss. Dass die Autorin es dennoch schafft, diese von Breidecker beschriebene Nähe mit einer „beflügelnden Distanz“ zu vereinbaren, ist – so meine These – allein ihrer Charakterisierungskunst geschuldet.

In *Die Schildkröten* sind es ganz unterschiedliche Charaktere, die in dieser Zeit kurz nach dem „Anschluss“ Österreichs den Ort des Geschehens teilen und ihn für sich beanspruchen.⁶⁰³ Die folgenden Analysen stellen den Nazi Baldur Pilz und den Wissenschaftler Werner Kain in den Mittelpunkt.

8.3.1 Baldur Pilz – „ein Pilz, aber kein Schwamm“⁶⁰⁴

Denn da ist ein Mann unten, im Zinshaus, wo sie wohnt, mager wie ein Besen, das Gesicht wie ein Totenkopf, so ein Kerl von der Partei, ein SA oder wie das heißt, der hat ihnen schon gestern eine Fahne über das Haus gehängt. Obwohl da lauter Tschechen wohnen. Jetzt steht er in der Allee und fährt die Leute an. Er heißt Pilz. Giftpilz, Schimmelpilz, Fliegenpilz, so variiert ihn Frau Wlk. Er wohnt unten, wo sie wohnt, ist ein Braunhemd, ein großes Tier, denn er hat eine kleine Nummer. Die kleine Nummer, das bedeutet, er war schon einer der ersten in der nationalsozialistischen Partei. Er war sozusagen unter den Gründern. Er ist soviel wert wie ein Wohltäter, der für den Bau des Spitals das meiste Geld gezahlt hat. Nichts ist er wert, verbessert sie sich und wird zornig über ihre eigenen Worte.⁶⁰⁵

Mit diesen Worten wird Baldur Pilz, der fortan nur noch bei seinem Nachnamen genannt wird, in *Die Schildkröten* eingeführt. Es ist die Wiedergabe einer Nachbarin, die die Autorin auf vielfältige Weise nutzt. Zunächst wird die Figur allein durch die Beschreibung der Äußerlichkeiten als unsympathisch und angsteinflößend dargestellt. Die Übertreibung, er sei sozusagen der Gründer der nationalsozialistischen Partei, ist, einhergehend mit ihrer Verbesserung im Zorn, ein

⁶⁰² Volker Breidecker: Die Schildkröte im Ohr, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23. März 1999: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-die-schildkroete-im-ohr-11311033.html>, Abruf am 3. September 2014.

⁶⁰³ Vgl. 4.2.1 Analyse der Figur Andreas Kain.

⁶⁰⁴ Vgl. Veza Canetti: Die Schildkröten. S. 46.

⁶⁰⁵ Ebd. S. 30.

eindeutiges Indiz für die Wiedergabe einer Meinung. Aus den Mutmaßungen der Frau Wlk sprechen Neugier und Misstrauen ebenso wie Angst. Die Person, über die gesprochen wird, ist offenbar schwer einzuschätzen. Dennoch erlaubt die Autorin sich bereits hier einen ironischen Einschub: Das große Tier ist eine kleine Nummer. Mit dieser fein eingewobenen Ironie, immer wieder hervorgerufen durch Übertreibung und Überzeichnung, begleitet die Erzählerin die Figur Pilz also von Beginn an.

Es ist Pilz, den Veza Canetti nutzt, um den Spannungsbogen herzustellen. Er ist es, von dem die Gefahr in der Geschichte ausgeht: Pilz ist der personifizierte Nationalsozialismus. Mit der Anzahl der Fahnen in der Stadt steigert sich auch das Auftreten und Verhalten des SA-Mannes innerhalb der Erzählung *Die Schildkröten*. Am deutlichsten wird diese Gefahr in dem Kapitel „Ein Pilz, aber kein Schwamm“.⁶⁰⁶

Die Kinder stehen unter dem Balkon. Sie stehen im Kreis und lächeln. Mitten unter ihnen ist ein Mann in Alpentracht. Seine Beine stecken in weißen Strümpfen. Wie hohl seine Wangen sind.

Seine Faust ist hohl. Die Kinder neigen sich darüber und freuen sich. Seine Faust ist dürr. Aber wie reizend, er hält einen kleinen Spatzen in der Hand.⁶⁰⁷

Pilz bricht dem Spatz daraufhin mit zwei Fingern das Genick und wirft „*die kleine Leiche ins Gras*“.⁶⁰⁸ Nach einem Exkurs über die treuen Südtiroler und die Notwendigkeit der Subordination⁶⁰⁹ begegnet er erneut Hilde, die den Plan verfolgt, dank seiner Pilotenkünste fliehen zu können, und entzückt ist, dass er zu Kain und Eva zieht:

„Das ist ausgezeichnet!“, rief Hilde. „Sie werden uns beschützen.“ Er lachte. Seine Augen versteckten sich noch tiefer, wenn er lachte. Und dann sagte er sachlich: „Bei uns braucht niemand Schutz. Wer ein gutes Gewissen hat, kann ruhig schlafen. Hier geht alles gerecht und legal zu, seit wir Ordnung schaffen.“⁶¹⁰

Mit dem Auftreten des SA-Mannes steigt unter den Bewohnern die Angst; er selbst trumpt beim Gastmahl im Hause Kain mit seinen Flugkünsten auf. Indem Baldur

⁶⁰⁶ Vgl. S. 46–55.

⁶⁰⁷ S. 46.

⁶⁰⁸ S. 47.

⁶⁰⁹ S. 49.

⁶¹⁰ S. 53.

Pilz das Fliegen zur Kunst erhebt und so seine abenteuerlichen Erlebnisse während des Essens mit der Familie Kain zum Besten gibt, stellt die Autorin ihn als sozialneidischen, aufmerksamkeitsheischenden SA-Mann und Möchtegernkünstler dar. Die Möglichkeit, dass es sich bei seinen Flugabenteuern lediglich um Aufschneiderei handelt, impliziert sie dabei ganz offensichtlich.⁶¹¹

Während Pilz also auf der einen Seite eine Gefahr darstellt, indem er den aufziehenden Anschluss verkörpert – durch den Umzug in das Haus, in dem Kain und Eva wohnen, wird dies sogar noch unterstrichen –, ist es auf der anderen Seite eine feine Ironie, mit der die Autorin ihren Pilz versieht und die dafür sorgt, dass dieser zwar eine kleine Nummer, aber dennoch, oder gerade deshalb, nie wirklich ernst zu nehmen ist. Beispielhaft deutlich wird dies, indem Pilz zum „Fahnenheld“ wird:⁶¹²

Warum sie aber kein Hakenkreuz trägt? „Weil sie Jüdin ist“, sagt Hilde. Der Mann ist starr. Die Fahne fällt von der Telegraphenstange und weint. Ob es kein Irrtum ist? Ob man sie nicht als Kind geraubt hat?⁶¹³

Skurril-komisch und erschreckend zugleich mutet dieser sehr direkte Dialog an, der einmal mehr die Abhängigkeit zwischen Mensch und Fahne darstellt: Der Nazi Pilz ist starr, die Fahne fällt. Ohne Aktion keine Reaktion. Dass Pilz nach Hildes direkter Antwort für sich selbst eine „arische“ Rechtfertigung sucht, setzt der bissigen Ironie die Krone auf: Offensichtlich reichte ihm ihr blondes Haar zuvor als arischer Beweis.

Mit seiner von sich überzeugten Art wird Pilz also als eine Figur gezeichnet, von der einerseits aufgrund seiner „Funktion“ eine durchaus ernstzunehmende Gefahr ausgeht, die sich aber andererseits in den Situationen, in denen es auf den eigenen Charakter ankommt, hinter der Gruppe und den Regeln versteckt und sich somit der Lächerlichkeit und dem Leser preisgibt.

8.3.2 Werner Kain – „die Schildkröte“

Werner kam nicht herauf, denn er kam nie herauf. Es gab hier oben nichts Interessantes für ihn. Keine neu zu entdeckenden Steine. Und sonst sah er

⁶¹¹ Vgl. ebd. S. 87 f.

⁶¹² Vgl. S. 9.

⁶¹³ Ebd. S. 21.

keinen Grund heraufzukommen. Etwa aus Geschwisterliebe? Etwa weil der Ältere sich ganz besonders in solchen Zeiten um den Jüngeren sorgen müßte? So war Werner nicht.⁶¹⁴

Die Figur Werner Kain legt Veza Canetti als älteren der beiden Brüder an. Als Geologe lebt er in seiner eigenen Welt, in der nur Gestein zählt und in der er bleiben will, obwohl er ein Visum hat. Die Verbundenheit mit seiner Heimat hat er zwar mit dem Bruder gemein, dennoch ist es sein Bruder, von Beruf Dichter und ebenfalls in seiner eigenen Welt lebend, der ihn mit der Schildkröte vergleicht, auf diese Weise die Situation reflektiert und selbst darüber erschrickt:

„Er ist wie eine Schildkröte“, erklärt Kain. „Sie klammert sich an Felsen und gleicht sich dem Felsen an. Sie hat ein schweres Leben, wenn sie auf den Rücken fällt. Sie muß verhungern, sie kann sich nicht umwenden. Ihr Haus ist zugleich ihr Tod. Werners Haus ist seine Heimat.“⁶¹⁵

Als „widerborstig“ und „rauh“ wird Werner beschrieben, verfügt aber nach Meinung seines Bruders über klare Augen, „*die seine ganze Geschichte in voller Unschuld erzählen*“. Auf diese Weise zeichnet die Autorin ihn als einen Menschen, der nichts zu verbergen, der keine Geheimnisse hat. Rechtlichkeit ist das Wort, mit dem sein Bruder ihn zusammenfasst.⁶¹⁶ Im Vergleich zur Figur Baldur Pilz erfährt der Leser zunächst all dies über den besagten Kain-Bruder, bevor Eva sich zu einer ausführlichen Beschreibung seines Äußeren hinreißen lässt:

„Die Augen sind“, sagte Eva, „klar und blau. Das Haar trägt er lächerlich abgeschoren, wie ein Pudel im Sommer. Um die Zeit nicht mit der Pflege zu verlieren. Er ist breit gewachsen, frisch in den Bewegungen und mit einer frischen Gesichtsfarbe. Weil er sich viel im Gebirge aufhält und dort Grabungen vornimmt. Dabei ist er rührend andächtig und betrachtet seine mit Adern durchzogenen Steine durch die Lupe. Er sieht Kain sehr ähnlich, das heißt Kain ähnelt ihm, Werner ist der viel Ältere.“⁶¹⁷

Während Pilz zunächst durch sein Äußeres in Erscheinung tritt, wird Werners Aussehen scheinbar nebenbei erwähnt. Dennoch unterstreicht es bei beiden Figuren den jeweiligen Charakter: Während Pilz hohlwangig, schlank und mit „versteckten Augen“ auftritt, wird Werner gut gebräunt, breit und frisch beschrieben. Eindeutig sind die beiden Figuren von der Autorin als Gegenfiguren

⁶¹⁴ S. 24.

⁶¹⁵ S. 25.

⁶¹⁶ Vgl. S. 25.

⁶¹⁷ S. 26.

entworfen worden. Auch ihr Auftreten unterstreicht dies. Während Pilz – wo immer er geht – für Aufsehen und Angst sorgt, ist Werner unscheinbar, legt offensichtlich Wert darauf, nicht aufzufallen, und hat auch dies mit der Schildkröte gemein.

Und hier, in Andreas Kains Arbeitszimmer, sitzt, über einem Stein geneigt, Werner, sein Bruder. Werner ist hier und blickt mit blauen Augen maßlos erstaunt auf – nein, es ist kein Stein, es ist die Schildkröte, die er anstaunt, die sich die sonnige Stelle auf dem Teppich ausgesucht hat, die sich gleich in sich selbst verkriecht, wem ihr nicht paßt. Werner paßt ihr, sie zeigt ihm die klugen, winzigen Augen, wenn auch ein wenig mißtrauisch. [...] Weil die Schildkröte ungnädig wird, nimmt Werner von dem jüngeren Bruder Notiz.⁶¹⁸

Doch so unauffällig und selten sein Auftreten auch ist, so stur und standfest ist dabei sein Charakter, wie das folgende Zitat zwischen den Brüdern belegt.

„[...] Keine Vorschrift und kein Alphabet wird mich von meiner Heimat trennen, ob sich das jetzt A nennt oder S oder SA, das ist mir gleich. [...] Nichts für ungut, aber alles für endgültig.“⁶¹⁹

Werner stellt sich dem ängstlich-erschöpften Bruder entgegen: Er ist eigen, aber entschlossen zu bleiben, weil er aufs Tiefste mit seiner Heimat verbunden ist. Während Kain Bücher auch anderenorts finden kann, müsste Werner sein Gestein zurücklassen. Werner verlässt den Bruder, ohne seine Meinung zu ändern, und wird so als eigensinniger und unvernünftiger, bisweilen auch naiver Charakter dargestellt, der den Ernst der Lage nicht erkennt. Als markanteste Eigenschaften werden ihm sein Starrsinn und seine Unfähigkeit, auf die Welt um sich herum zu reagieren, zugeschrieben.

Wie er statt einer Antwort auf ihre Bitte um Quartier bis zu ihrer Abreise, die ja bald erfolgen mußte, das Gesicht hob und sagte: „Es gibt eine Geschichte von einem Kopf, der in einem Blumentopf begraben ist“, und seine blauen Augen dabei zeigte. Es war klar, er hatte nicht zugehört. Wie er dann allerdings, als sie die Bitte wiederholten, fast herzlich wurde, und in alles willigte, freilich, ohne daß man den Eindruck haben konnte, er sei bei der Sache.⁶²⁰

⁶¹⁸ S. 43.

⁶¹⁹ S. 43 f.

⁶²⁰ S. 135.

Erneut ist hier ein unmittelbarer Verweis auf die Gegenfigur Pilz zu finden: Während Pilz seine Augen versteckt, zeigt Werner die blauen Augen, weil er seiner Meinung nach nichts zu verbergen hat.

Dass Werner die Situation jedoch durchaus stärker reflektiert, als sein Bruder und seine Schwägerin es wahrhaben mögen, wird zum Ende der Geschichte deutlich, als sich die Situation für alle Beteiligten zuspitzt und sich die beiden Brüder mit ihren unterschiedlichen Meinungen gegenüberstehen:

„Statt dich deiner Selbsterkenntnis zu beugen, wäre es nicht besser, du revoltierst und schwingst dich auf? Warum gibst du die Menschen verloren? Ändere sie, du hast das Zepter in der Hand, den Bleistift.“ „Aber das ist das Unglück! Der Denker hat nur das Zepter und nicht die Macht. Der Mächtige aber gelangt zu keinem Gedanken. Die Tempel brennen, Werner. Alles, was in diesem Land geschieht, wird sich wie die Pest ausbreiten.“⁶²¹

Werner gibt nicht nach. Zwar werden ihm beim Gang durch die brennende Stadt die Augen geöffnet, dennoch bleibt er, gibt sich schließlich sogar als sein Bruder aus und wird anstatt Kains verhaftet. Auch in dieser Standhaftigkeit ist er der Gegenpol zu Pilz: Während sich Werner keiner Schuld bewusst ist und seinen eigenen Prinzipien folgt, ist der SA-Mann als wechselhafter Charakter angelegt, der, wenn es zu seinem Vorteil ist, auch die „arischen Bestimmungen“ ändert, um mit Fräulein Hilde zu flirten.

Während Werner mit reinem Gewissen verhaftet wird, ist es Pilz, bei dem gar kein eigenes Gewissen existiert. Wo Werner zum individuellen Denken und Handeln aufruft, ist bei Pilz jegliches Agieren fremdbestimmt. Zeichnet sich Werner in den Augen seiner Familie durch seine Weltfremdheit und seinen Starrsinn aus, so ist es er, der schließlich angesichts der Situation zornig wird und seinen Bruder zum Handeln auffordert, während Kain sich zu diesem Zeitpunkt bereits damit abgefunden hat. Auch Pilz ist auf wenige Charakterzüge beschränkt und zeichnet sich ironischerweise gerade durch diese Beschränktheit aus. Veza Canetti gelingt es, mittels dieser beiden Figuren die komplette Geschichte auf zwei Hauptcharaktere zu beschränken, die das ganze Schicksal dieses ungewöhnlichen Romans zwischen sich ausmachen.

⁶²¹ S. 226.

8.4 Charakterisierungen in *Der Ohrenzeuge*

Elias Canettis Werk ‚Der Ohrenzeuge. Fünfzig Charaktere‘, 1974 erschienen, sollte zuerst ‚Der neue Theophrast‘ heißen, der Vorabdruck einiger Charaktere in der Süddeutschen Zeitung trug noch diesen Titel. [...] Es ist nachvollziehbar, warum Canetti der Titel im Fortschreiten der Arbeit zunehmend unpassend vorgekommen war: Es handle sich bei seinen Skizzen nicht um Charaktere, eher um Figuren – um Kunst also, nicht um Abschilderung der Wirklichkeit, wieder um akustische Masken im Sinn des ursprünglichen Konzepts für seine Theaterstücke und den Roman. Eine einzelne Eigenschaft – gegenüber den Figuren der *Blendung* noch eine Radikalisierung – sollte, ins Extrem getrieben, dargestellt werden.⁶²²

Ausgehend von literarischen Vorbildern, zeigt der Canetti-Biograf Hanuschek hier den Hintergrund zur Entstehung der Skizzen auf, die Canetti seiner zweiten Ehefrau Hera sowie seiner Tochter Johanna widmete. Mehr als 40 Jahre nach der Entstehung von *Die Blendung* strebt Canetti, Hanuschek folgend, mit seinem Werk *Der Ohrenzeuge* also eine Radikalisierung seiner Charaktere, ausgerichtet an den Figuren aus *Die Blendung*, an. Ohne sofort auf diesen Vergleich einzugehen, sollen im Folgenden exemplarisch einige Figuren auf diesen Anspruch hin untersucht werden.

21 Frauenfiguren mit klingenden Namen wie „Die Geruchschmale“, „Die Mannsprächtige“, „Die Tischtuchtolle“, „Die Sultansüchtige“ und „Die Verblühte“ stellt Canetti in *Der Ohrenzeuge* 29 männliche wie „Der Demutsahne“, „Der Nimmermuß“, „Der Namenlecker“, „Der Leichenschleicher“ und „Der Heimbeißer“ gegenüber. Eines ist ihnen allen gemein: Der erste Blick auf den Titel verstört. Die Betrachtung des Inhaltsverzeichnisses wirkt, als habe Canetti seine Vorliebe für das Groteske mit diesem Buch bemüht auf die Spitze treiben wollen.

Einen der skurrilsten und gleichzeitig vielversprechendsten Titel trägt „Der Namenlecker“. Er, der „keine Mühe scheut, um in die Nähe des Namens zu gelangen, den er zu lecken gedenkt“,⁶²³ wird jedoch nicht nur in seiner ihn beschreibenden Tätigkeit dargestellt, sondern ist zudem „gierig“,⁶²⁴ „schmeichelnd“,⁶²⁵ „unverschämt“⁶²⁶ und hat nichts zu sagen.⁶²⁷ Auch ist es nicht

⁶²² Sven Hanuschek: Elias Canetti. S. 602.

⁶²³ Elias Canetti: *Der Ohrenzeuge*. München: Hanser 1974. S. 9.

⁶²⁴ Ebd. S. 9.

⁶²⁵ Ebd.

nur die Aktion des Namenleckens, die Canetti beschreibt, sondern auch die diese Eigenschaft hervorrufenden Schritte – „Kommt ein Name öfters in der Zeitung vor und steht er gar schon in den Überschriften“⁶²⁸ – und die Art des Auftritts.

Er versteht es überraschend anzukommen, ob er sich auf andere beruft oder nicht, er klingt immer, als wäre er am Verschmachten. [...] Wenn er ihn lange und gründlich abgeleckt hat, fotografiert er ihn. Zu sagen hat er nichts, vielleicht stottert er etwas, das wie Verehrung klingt, aber niemand fällt darauf herein, man weiß, daß es ihm nur auf eines ankommt, die Berührung seiner Zunge.⁶²⁹

Dass die Haupteigenschaft des „Blinden“⁶³⁰ das Blindsein ist, wird nicht gleich beim ersten Leseerlebnis deutlich. Der Autor widmet sich in der kurzen Skizze hauptsächlich dem Sehen:

Der Blinde erspart sich die Anstrengung, etwas vorher gesehen zu haben. Er sammelt, was er gesehen hätte, und stapelt es auf und freut sich daran, als wären es Briefmarken.⁶³¹

Auch das „Photografieren“ und „Aufnehmen“ sowie das „Beweisen“⁶³² werden auf den eineinhalb Seiten thematisiert. Ein nahezu perfektes Beispiel für die Reduktion auf eine Eigenschaft, das Radikalisieren und Konzentrieren auf eben diese jedoch bildet „Die Müde“.⁶³³ Hier gelingt es Canetti beispielhaft, nahezu ausschließlich und in jedem Satz auf diese Eigenschaft zu referieren, mit wenigen Ausnahmen wie dieser, die sich jedoch von selbst rechtfertigen:

Ist es Mittag, so heißt es: ‚18 Stunden Arbeit gestern‘, ist es Mitternacht: ‚18 Stunden Arbeit heute‘. Dieser Satz ist das Einzige, was sie nicht müde macht, seit Jahren wiederholt sie ihn hundertmal am Tage.⁶³⁴

Alter, Stammkunden, Schwäche – all das nutzt der Autor, um mittels Stellvertreter die Müdigkeit der „Müden“ zu unterstreichen. Letztendlich jedoch bleibt auch sie

⁶²⁶ Ebd. S. 10.

⁶²⁷ Ebd.

⁶²⁸ Ebd. S. 9.

⁶²⁹ Ebd. S. 9 f.

⁶³⁰ Vgl. ebd. S. 19 f.

⁶³¹ Ebd. S. 19.

⁶³² Vgl. ebd. S. 20.

⁶³³ Vgl. ebd. S. 76 f.

⁶³⁴ Ebd. S. 76.

nicht komplett auf diese Eigenschaft beschränkt: Keifen und Zetern legt Canetti seiner „Müden“ in den Mund.⁶³⁵ Auf diese Weise wirkt die Figur der Bediensteten, besonders in Wechselwirkung mit ihren Kunden, die sich ebenso über sie ärgern, wie sie sich über die Kunden ärgert, zwar menschlicher, weil Canetti dem Bild ein weiteres Puzzlestück hinzufügt – die Lebendigkeit dieses Schreiens jedoch steht im harten Gegensatz zu jeder Müdigkeit.

Das männliche Pendant zur „Müden“ stellt „Der Verlierer“ dar.⁶³⁶ Hier stimmt vieles mit dem Klischeebild eines Verlierers überein, wenn Canetti aufzählt, was alles verloren werden kann und wo. Doch das Verlieren allein reicht dem Autor nicht. Seine Figur reflektiert diese Eigenschaft auch. Er fragt sich, wie viele Dinge er noch besitzt, und ist damit schon in der nächsten Eigenschaft gefangen: dem Besitzsichten. Das Umdrehen vom Verlieren zum Reflektieren darüber wirkt verwirrend, diskursartig und schließt somit erneut eine Konzentration auf lediglich eine Eigenschaft aus. So weist der Text zum Ende hin eine Art Bewusstseinsstrom auf, wenn es heißt:

Glücklich, denn er merkt es immer. Man könnte denken, daß er gar nicht bemerkt, man könnte denken, er geht in Traum und weiß gar nicht, wie er geht und verliert, es passiert von selber, ununterbrochen, immer, aber nein, so ist er nicht, er muß es auch spüren, jede Kleinigkeit spürt er, sonst macht es ihm keinen Spaß, er muß wissen, daß er Verluste hat, er muß es immerzu wissen.⁶³⁷

Ähnliche Probleme lassen „Die Verblümete“⁶³⁸ und „Die Geworfene“,⁶³⁹ allein aufgrund des weiten Definitionsrahmens, aufkommen. Den nutzt der Autor dann auch auf vielfältige Weise aus: So bezieht er das „Verblümtsein“ auf Verslossenheit und Scham⁶⁴⁰ in sprachlicher, aber auch körperlicher Hinsicht. Auch auf der sozialen Ebene ist „Die Verblümete“ verschlossen, ergo allein, und

⁶³⁵ Ebd. S. 77.

⁶³⁶ Ebd. S. 51 f.

⁶³⁷ Ebd. S. 52.

⁶³⁸ Vgl. ebd. S. 84 f.

⁶³⁹ Vgl. ebd. S. 98 f.

⁶⁴⁰ Vgl. ebd. S. 84.

hungert.⁶⁴¹ Der Definitionsfrage, die sich in beiden Fällen aufdrängt, stellt Canetti in „Die Verblümete“ folgenden letzten Satz als Antwort entgegen:

Hungern tut sie schon, aber sie darf nicht krank werden, denn es gibt Teufel auf der Welt, die Ärzte heißen und einen unverblümt fragen, wo es weh tut.⁶⁴²

Das Merkmal „Der Geworfenen“: Sie erwacht nie im selben Bett. Das ist jedoch längst nicht alles, was sie auszeichnet.

Sie erwacht, sie räkelt sich, sie richtet sich her, sie weiß noch nicht, wer es sein wird, der sich ihrer heute annimmt.⁶⁴³

Der Anschein, dass es sich bei „Der Geworfenen“ lediglich um ein Pseudonym für Prostituierte handelt, festigt sich bereits nach einigen Zeilen, wenn die Figur als jemand, der „gefunden“ werden möchte, beschrieben wird⁶⁴⁴ und eine genaue Beschreibung der Männer folgt, zu denen sie sich hingezogen fühlt. „Treue“ ist das Wort, das im weiteren Verlauf häufig fällt, und dennoch werden diese Abende als „verlorene“⁶⁴⁵ beschrieben. Dass sie überhaupt beschrieben werden, ist wiederum erneut als Hinweis dafür zu werten, dass die Figur in dieser „Charakterisierung“ eine sekundäre Rolle spielt. Die zentrale Beschäftigung des „Ruhmprüfers“ erinnert an den „Namenlecker“:

Täglich durchfliegt er die Zeitung nach neuen Namen, was hat der da zu suchen, schreit er empört, der war doch gestern noch nicht da!⁶⁴⁶

Einer Qualitätskontrolle gleich ist dem „Ruhmprüfer“ lediglich seine Tätigkeit wichtig. Indem er die Entwicklung von „Zeitungsnamen“ als Lebensaufgabe ansieht, ähnelt er einem extremen Groupie. Betrüger, alt oder jung, überführt er gewissenhaft, entwickelt dabei jedoch einen Stalker-Wahn, der dazu führt, dass er die „Berühmten“ als Feinde, explizit als „Abschaum“⁶⁴⁷ und „Betrüger“ ansieht.⁶⁴⁸⁶⁴⁹

⁶⁴¹ Vgl. ebd. S. 85.

⁶⁴² Ebd. S. 85.

⁶⁴³ Ebd. S. 98.

⁶⁴⁴ Vgl. ebd.

⁶⁴⁵ Ebd. S. 98.

⁶⁴⁶ Ebd. S. 29.

⁶⁴⁷ Ebd.

⁶⁴⁸ Ebd. S. 30.

⁶⁴⁹ Ebd.

Reduktion und Konzentration auf die eine alles beschreibende Eigenschaft werden von Canetti im „Ruhmprüfer“ wohl am stärksten verfolgt, was jedoch auch dem Kunstnamen und dem damit einhergehenden Interpretationsspielraum geschuldet ist. Dennoch ist die Scharfzeichnung der Figur, die ihrem Wahn folgt und nur darin ihren Lebenssinn sieht, letztlich sogar von diesem „belästigt“ und „verfolgt“ wird, mehr als konsequent.⁶⁵⁰

Wenn Hanuschek dem Stück *Der Ohrenzeuge* eine Sonderstellung im Gesamtwerk Canettis einräumt, so ist dieser Aussage schon allein aufgrund der Tatsache, dass die Figuren nicht wie in allen anderen Werken aufeinander reagieren, sondern nebeneinanderstehen, zuzustimmen.⁶⁵¹ Zurückkehrend auf die Canetti-Definition jedoch, also dem Wunsch, die Figuren radikaler auf eine Eigenschaft zu reduzieren und sie so besonders von *Die Blendung* abzuheben,⁶⁵² muss deutlich festgehalten werden: Die Extremzeichnung glückt Canetti in Bezug auf das Skurril-Groteske, das der Autor bereits in mancher Namensgebung ins Extreme steigert und somit erfüllt. Die Reduzierung auf eine Eigenschaft jedoch misslingt in den „Kürzestgeschichten“⁶⁵³ im Vergleich zum grandiosen Exempel in *Die Blendung*. Vielleicht ist es das lang konzipierte und genau deshalb so durchschaubare Ordnungsprinzip, dem diese eher eigenschaftsreichen Porträts geschuldet sind. In den seltensten Fällen ist es jedoch wirklich eine Eigenschaft, auf die Canetti sich konzentriert. Viel häufiger tritt statt des gewünschten einzelnen Charakterzugs die gesamte Person, inklusive ihrer Umwelt und ihrer Reaktionen auf diese, in den Mittelpunkt – bei Frauenfiguren schließt dies sogar „fast durchgehend“⁶⁵⁴ einen Abschnitt erlebter Rede mit ein. So entsteht statt der Reduktion und Zuspitzung eher ein geschwätziger Ton, der durchaus skurrile Figuren entstehen lässt. Eberhard Lämmert fasst die Verwirrung für den Leser wie folgt zusammen:

Findet er am Ende hier, unter der dem Hinterbringer, dem Tückenfänger, der Habundgut und der Bitterwicklerin, dem Tränenwärmer und der

⁶⁵⁰ Vgl. ebd.

⁶⁵¹ Vgl. Sven Hanuschek: Elias Canetti. S. 603.

⁶⁵² Vgl. ebd. S. 602.

⁶⁵³ Vgl. Guoqing Feng: Kreisel für Erwachsene. Zur Kürzestprosa in der Gegenwartsliteratur in Österreich: Thomas Bernhard, Elias Canetti und Erich Fried. Frankfurt am Main: Peter Lang 1993. S. 128.

⁶⁵⁴ Vgl. Sven Hanuschek: Elias Canetti. S. 603.

Schafhaften, dem Namenlecker und dem Gottprotz, sein eigenes, zur Lebensmaske erstarrtes Gesicht wieder? So viel sei gleich gesagt: Am Leser liegt es nicht, daß diese Charaktere ihm die Antwort schuldig bleiben, ob sie Dressurakte überschießender Schreiblaune sind oder Kabinettstücke einer sozialpsychologischen Anthropologie.⁶⁵⁵

Obgleich er den Verriss an manchen Stellen zu Unrecht auf die Spitze treibt, ist dem Rezensenten zuzustimmen, wenn er urteilt:

Und nicht wenige Charakterstudien geraten, bei aller Kürze, zu wortreichen Arabesken.⁶⁵⁶

Dieser Wortreichtum jedoch steht konträr zu Canettis selbstgestecktem Ziel der Reduktion auf vereinzelte Striche zur Erstellung ganzer Figuren. Ohne die Parallele zu Theophrast in Frage zu stellen, muss festgehalten werden, dass Canetti seine eigene Art der Charakterisierung, die er in *Die Blendung* so kunstvoll belegt, hier streckenweise unberücksichtigt lässt. Zwar ist die Kritik, die Figuren seien „von unterschiedlicher Qualität“, bei 50 Charakteren nicht verwunderlich. Der Vorwurf, einige seien „ein wenig zu grob-karikierend geraten“,⁶⁵⁷ ist jedoch beim offensichtlichen Verfehlen des selbst vorgegebenen Canetti-Ziels berechtigt.

8.5 Ergebnisse

Veza Magd geht bisweilen erbarmungslos in der Beschreibung und Bewertung ihrer Figuren vor, gibt schonungslos wieder, so dass ihr Ton häufig eine verletzende, nie den Leser schonende Nuance anschlägt. Elias Canetti indes überlässt es der Sprache und damit der Figur selbst, eine Bewertung beim Leser hervorzurufen.

Er schafft eine Nähe zu seinen Figuren, die Veza Magd in ihrem Schreibstil strikt ablehnt: Das Stilmittel der Distanz zieht sich wie ein roter Faden durch ihre Erzählungen. Grausam ehrlich und nüchtern ist ihr Ton, Veza Magd bemitleidet nicht, sie stellt dar. Statt dem Leser „Fluchtwege“ wie Humor, Versöhnung oder Mitleid vorzugeben, lässt sie ihn mit dem Unrecht, dem ungeschönt Dargestellten,

⁶⁵⁵ Eberhard Lämmert: Elias Canettis akustische Maskenspiele. Ein neuer Versuch mit Charakteren. In: Elias Canetti. Experte der Macht. Hrsg. von Kurt Bartsch und Gerhard Melzer. Graz: Droschl 1985. S. 173–177. Hier: S. 173.

⁶⁵⁶ Ebd.

⁶⁵⁷ Jürgen P. Wallmann: Der Leidverweser. Kompendium skurriler Charakterskizzen: Elias Canettis Buch „Der Ohrenzeuge“. In: Nürnberger Nachrichten vom 10./11. August 1974.

allein. Dass sie sich dabei vorwiegend Themen wie häuslicher Gewalt und sozialen Unterschieden widmet und im Mittelpunkt dieser Geschichten häufig die sozial Schwächsten – Kinder und Behinderte – stehen, lässt den Leser oft schockiert zurück. Schonungslosigkeit als Stilmittel.

Canetti geht sogar noch einen Schritt weiter: Auch er stellt nur die Gedankengänge Thereses dar, Kiens bleiben außen vor. Seine Emotions-Wechsel, die das Kapitel *Der Tod* bestimmen, sind jedoch so schnell und sprunghaft, dass er die Konzentration des Lesers damit auf eine besondere Probe stellt. Das Tempo, das der Autor bereits zu Beginn anschlägt, behält er im kompletten Verlauf des Kapitels bei.

Während Veza Magd mittels ihrer nüchternen Distanzwahrung die Grenze zwischen ihr und ihren Figuren in keiner der Geschichten jemals überschreitet, ist Canetti daran nicht gelegen: Seine Figuren zeichnen sich durch diese Nähe aus, die jedoch nur eine ambivalente ist. Zwar erfährt der Leser etwas über Kiens Schwächen, seine Gedanken werden jedoch im Gegensatz zu Thereses nicht wiedergegeben, letztlich bleiben somit beide Figuren dem Rezipienten (in ihrem Wahn) fremd und abstoßend.

Während es Canetti gelingt, manche stilistische Merkmale, die in ihren Grundzügen bei seiner Frau angelegt sind, auf die Spitze zu treiben, sie auszubauen und zu „verfeinern“, stellt die Charakterisierungskunst ein eindeutiges Gegenbeispiel dar: Hier ist es Veza, die ihm voraus ist.

Mit wenigen Worten, „*Pinselstrichen gleich*“,⁶⁵⁸ zeichnet sie besonders in *Die gelbe Straße* komplette Charaktere, deren Eigenart es ist, häufig nur auf ein Merkmal beschränkt und dabei trotzdem lebendig und komplex zu sein. Ihre Kunst des Minimalismus hebt sie durch eben diese präzise geschärfte Fähigkeit zur Reduktion hervor. Eine Art der Charakterisierung, die jedoch innerhalb des Figurenreigens keine Gewichtung hervorruft: Alois, der „Knecht“ der Trafik, steht auf diese Weise gleichrangig neben der Runkel. Ein Beispiel, das die Klasse Veza Magds offenbart, ist das Kapitel *Der Kanal*, das für die hohe Form ihrer Charakterisierungen steht. Hier

⁶⁵⁸ Gaby Frank: Veza Canetti. In: *Leider hab ich's Fliegen ganz verlernt. Portraits von Künstlerinnen und Schriftstellerinnen der Neuen Sachlichkeit*. Hrsg. von Britta Jürgs. Berlin: Aviva 2002. S. 262–279. Hier: S. 269.

sind es häufig Körperlichkeiten, auf die die Autorin ihre Figuren reduziert (der „dicke“ Herr Tiegerl, die „dürre“ Mizzi, die „schöne“ Emma) – im Fall von Herrn Vlk aus *Der Unhold* ist es die Misanthropie, die die Unfähigkeit der sozialen Eingliederung beschreibt.

Košėninas These stützend, ist es diese besondere Beobachtungsgabe und Darstellungstechnik der Erzählerin, die diese Figuren – „*Es wohnen da Krüppel, Mondsüchtige, Verrückte, Verzweifelte und Satte [...]*“⁶⁵⁹ – erst merkwürdig macht. Im unmittelbaren Vergleich zu Canetti kommen jedoch noch einige Merkmale hinzu, die diese besondere Erzählart Vezas unvergleichlich machen.

Die Geschichten Veza Magds sind auf das Einfache, das Wesentliche reduziert: Ihre Figuren zeichnen sich durch Merkmale und Dialoge aus, die beim Leser Wiedererkennung hervorrufen. Der ihr eigene schwebende Ton verbindet sich in *Die Schildkröten* zu einer Tiefe, die dem Leser besonders aufgrund der Figurenkonstellation während der Zeit des Anschlusses den Atem raubt. Während sie sich in *Die gelbe Straße* von seiner Charakterisierungskunst aus *Die Blendung* inspirieren ließ, stellt ihr Roman *Die Schildkröten* eine Ausnahme dar: Hier steht Veza Canettis Art der Charakterisierung für sich. Auf skurrile Figuren, Behinderungen oder andere Andersartigkeiten verzichtet die Autorin und lässt stattdessen ihre bewusst alltäglich gezeichneten Protagonisten vor dem geschichtlich brisanten Hintergrund agieren. Dass auch Pilz und Werner sich nur durch wenige Eigenschaften auszeichnen, fällt dem Leser so beinahe nicht auf, zu sehr ziehen die Eigenarten und Handlungsweisen beider Figuren, die stellvertretend für alle anderen Charaktere stehen, den Rezipienten in den Bann der Geschichte. Beide sind ein bewusst gewähltes Gegensatzpaar, ebenso wie Kien und Therese. Wie einfach Veza Canetti Sympathie und Antipathie hervorruft, dabei immer wieder beide Figuren miteinander vergleicht und der Gesellschaft den Spiegel vorhält, ohne die Distanz zu ihren Figuren zu verlieren, ist sowohl innerhalb ihres Schaffens als auch innerhalb des Werkes ihres Mannes beispiellos.

Dass Canetti den Stil seiner Frau, den er die „*seitliche Methode*“ nennt, aber auch ihre Schärfe und ihre Fähigkeit zur Pointierung sehr schätzte, verrät das Vorwort zu

⁶⁵⁹ Veza Canetti: *Die gelbe Straße*. S. 71.

Die gelbe Straße.⁶⁶⁰ Wie sehr er selbst von Figuren und Charakteren fasziniert war, belegt sein Werk *Der Ohrenzeuge*, erschienen im Jahr 1974, in dem er sich laut Hanuschek nicht Charakteren, sondern Figuren, also der Kunst statt der „*Abschilderung der Wirklichkeit*“, widmen wollte⁶⁶¹ und bereits mit dieser Zielsetzung eine klare Abgrenzung zum Stil Veza Canettis vornimmt.⁶⁶² Diese Radikalisierung mittels Konzentration auf eine einzelne Eigenschaft misslingt jedoch.

Statt des Konzentrierens auf eine Eigenschaft entstehen häufig ganze Geschichten, in deren Mittelpunkt manchmal der jeweilige Namensgeber, häufig jedoch auch seine Umwelt („Der Blinde“) stehen. Die Figur „Die Müde“ offenbart zwar Canettis Beobachtungsgabe und Konzentration auf die Eigenschaft, indem er in fast jedem Satz auf eben diese referiert, in ihrer Ganzheit scheitert die Charakterisierung mittels der Müdigkeit jedoch zum Ende der Skizzierung an der Fülle der Eigenschaften: „Die Müde“ ärgert sich und zetert; die Lebendigkeit dieses Schreiens allerdings steht im harten Gegensatz zur Müdigkeit. Ähnlich ergeht es dem „Verlierer“. Indem der Autor die Eigenschaft des Verlierens umdreht, sie aus der Sicht des „Besitzsichtens“ beleuchtet, wird die Geschichte zwar lebendiger; der Eindruck der primären, die Figur prägenden Eigenschaft wird jedoch so von zahlreichen neuen Eindrücken übermalt.

So spiegelt sich die von Canetti angestrebte Kunst hauptsächlich in den herrlich skurril-grotesken Titeln wider,⁶⁶³ denen der Autor wiederum seinen selbstgesteckten und deshalb großen eigenen Definitionsrahmen verdankt. Canetti, das wird im Verlauf des Werkes *Der Ohrenzeuge* deutlich, steht sich hier in seiner Ausdrucksvielfalt im Bereich der Charakterisierung selbst im Weg. Erneut ist es die Ausführlichkeit, die ihn von seiner Frau unterscheidet. Interessant ist, dass er dies bereits in *Das Augenspiel* eingestand:

Sie hatte oft, auch aus ästhetischen Gründen, Unmut über die Ausführlichkeit in meiner Darstellung eines Verfolgungswahns geäußert und

⁶⁶⁰ Vgl. ebd. S. 11.

⁶⁶¹ Vgl. Sven Hanuschek: Elias Canetti. S. 602.

⁶⁶² „Es ging ihr um wirkliche Dinge, wie sie sagte, um Leute, die sie kannte.“ Elias Canetti im Vorwort zu *Die gelbe Straße*. S. 10.

⁶⁶³ „Die Verblümete“, „Die Geworfene“, „Der Nimmermuß“.

ich pflegte dann zu erklären, daß man es anders gar nicht machen **könne**, daß es eben auf jede Einzelheit, auf jeden kleinsten Schritt ankomme. Ich zog zu Felde gegen frühere Darstellungen von Wahnsinn in der Literatur und suchte ihr zu beweisen, wie wenig sie stimmten. Sie meinte, es müsse auch möglich sein, solche Zustände komprimiert und dadurch in einer Art von Steigerung vorzuführen. Dagegen aber opponierte ich am entschiedensten [...]⁶⁶⁴

Die „Kürzestprosa“⁶⁶⁵ Canettis lässt die Kunst der Charakterisierung in *Der Ohrenzeuge* außen vor. Seine vielschichtige Charakterisierungskunst aus *Die Blendung*, die auch seine Frau inspirierte und beeinflusste, erreichte er selbst Zeit seines Lebens nie wieder. Während sich die beiden Autoren bezüglich der Reduktion auf wenige Charaktereigenschaften gegenseitig beeinflussten, unterscheiden sich ihre Charakterisierungen jedoch sehr deutlich, wenn es um die Distanzwahrung zwischen Autor und Figur geht. Die Stärke von *Die Blendung* ist, dass es diese Distanz nicht gibt; in *Der Ohrenzeuge* indes ist sie zu groß, um authentisch zu wirken. Die Figuren sind, was sie sind: erfunden. In der Skurrilität und Andersartigkeit ihrer Figuren jedoch stehen beide Autoren sich in nichts nach.

⁶⁶⁴ Elias Canetti: Das Augenspiel. S. 20 f.

⁶⁶⁵ Guoqing Feng: Kreisel für Erwachsene. Zur Kürzestprosa in der Gegenwartsliteratur in Österreich.

9 Toogoods und „Die Milburns“

Zuviele Vergleichsmöglichkeiten sind gefährlich.⁶⁶⁶

Obwohl Elias Canetti eine Arbeitsgemeinschaft immer verneinte, wurde die gegenseitige Beeinflussung des Paares innerhalb dieser Arbeit bereits nachgewiesen. Sein Nachlass gibt zudem Aufschluss darüber, wie häufig beiden Partner gemeinsam wohnten und somit unter demselben Dach an ihren Werken arbeiteten – auch wenn sie beide immer wieder auch (räumliche) Distanz voneinander brauchten.

Es sind jedoch nicht nur die Vorlesungen bei Karl Kraus und die miteinander geteilten Kapitel des eigenen Werkes, die das schriftstellerische Leben beider prägten: Mehr als 38 Jahre teilten die Canettis das Leben des Anderen – mit aller Not, aller Freude und allem Schmerz, den vor allem die Flucht nach England und das schwierige Leben im Exil mit sich brachten. Dass vor allem die erste Zeit in England, die Zeit des „Blitz“ für beide sehr schwierig und prägend war, lässt sich literarisch belegen. Die Zeit, in der das Paar bei einem Pastorenpaar in Hampstead Unterschlupf fand, haben beide Autoren separat voneinander literarisch verarbeitet: Elias Canetti verfasste „Durriss, Stubb Woods, Chesham Bois“ ein Kapitel, das in dem Band *Party im Blitz* postum veröffentlicht wurde.⁶⁶⁷ Veza Canetti schrieb die Kurzgeschichte „Toogoods oder das Licht“, die erstmalig in *Der Fund* erschien.⁶⁶⁸

„In der ersten warst du ein verlorener Emigrant, froh, gerettet zu sein, prekär durch den Krieg...“⁶⁶⁹

9.1 „Toogoods oder das Licht“

Eine weitere Sonderstellung im Werk der Schriftstellerin nimmt die Geschichte *Toogoods oder das Licht* ein, die erstmals im Nachlassband *Der Fund* im Jahr 2001 veröffentlicht wurde. Erstmals lässt die Autorin hier bereits im ersten Satz ein literarisches Ich zu Wort kommen – eine für sie ungewöhnliche Form.

⁶⁶⁶ Elias Canetti FiO. S. 154.

⁶⁶⁷ Vgl. Elias Canetti: „Durriss“, Stubbs Wood, Chesham Bois. In: Elias Canetti: *Party im Blitz*. S. 43-60.

⁶⁶⁸ Veza Canetti: *Toogoods oder das Licht*. In: Veza Canetti: *Der Fund*. S. 197-204.

⁶⁶⁹ Elias Canetti: PiB. S. 14.

Im Winter des Jahres 1940 übersiedelten wir aufs Land in das geräumige Haus eines Pastors und seiner hageren Ehefrau.⁶⁷⁰

Die gewählte Erzählform „Wir“ unterstreicht die Wahrscheinlichkeit, dass es sich hierbei um einen stark biographisch gefärbten Text handelt, ebenso wie die Jahresangabe: Elias und Veza Canetti fanden im Winter 1940 auf der Flucht tatsächlich Unterschlupf bei einem Pastoren-Paar.⁶⁷¹ Dass der Mann der Ich-Erzählerin als „A.“ betitelt wird ist als Hinweis auf die *Schildkröten*-Figur Andreas Kain zu verstehen. Im Folgenden soll die biographische Nähe jedoch zu Gunsten einer primär stilistischen Analyse in den Hintergrund treten. Die Auflistung der Verbote, die die Bedingungen des Aufenthalts sind, gibt bereits im zweiten Satz einen Vorgeschmack auf den ironischen Ton, der die gesamte Geschichte durchzieht und sich bisweilen mit einem komischen, häufig jedoch auch mit einem bitteren Unterton vermischt. Die Erzählerin jedenfalls, das wird bereits auf der ersten Seite deutlich, hegt keine Sympathien für das geistliche Paar. Die Doppelmoral des Pastorenpaars prangert sie nicht nur mittels der gewählten Anrede „Toogoods“, sondern auch anhand immer wieder eingestreuter ironisierter Bibelverweise an:

Denn sparsam sei der Mensch und vergeude nichts, auch nicht seine Exkremete, dann wird der Herr es ihm lohnen. Und richtig, der Herr lohnte es. Wer hat, dem wird gegeben. [...] Sie hatten und nährten sich redlich. Wir hatten nichts und hungerten.⁶⁷²

Wie ein Schock kommt die plötzliche Brechung der Atmosphäre daher. Der spöttische, ins Lächerliche driftende Tonfall wird ohne Vorwarnung zu einem ernsten, aus dem die Existenzangst der Erzählerin deutlich hervortritt. Es sind diese harten, sehr einfachen Sätze, die zwischen den manchmal floskelartig anmutenden Bibelbezügen einstreut werden. Sie unterstreichen erneut den lakonischen Schreibstil der Autorin, der in dieser Geschichte so vielschichtig ist wie wohl in keiner anderen. So muten manche Passagen journalistisch-neutral an, beispielsweise, wenn die Erzählerin für die Beschreibung der gemeinsamen Essenssituation einen beinahe „featurehaften“

⁶⁷⁰ Veza Canetti: Toogoods oder das Licht. In: Veza Canetti: Der Fund. S. 197-204. Hier: S. 197.

⁶⁷¹ Vgl. Sven Hanuschek: Elias Canetti. S. 321f.

⁶⁷² Veza Canetti: Toogoods oder das Licht. S. 197.

Einstieg wählt.⁶⁷³ Gebrochen wird dieser Eindruck jedoch sehr schnell von dem wertenden Ton, der die Ironie nicht verbergen kann:

Ihr Lächeln glich dem Saccharin, mit dem sie uns die Süßspeise versetzte.⁶⁷⁴

Die Freude am Spiel mit der Sprache, die akustische Prägung der Autorin und auch ihre Eigenart, gewisse Zusammenhänge lediglich zu implizieren, kommen in dieser Geschichte auf vielfältige Art und Weise zum Ausdruck.

[...] aber wenn Toogood mit ergebenem Blick diese Mahlzeiten einleitete mit: ‚Go Bless this Food to our Health‘ dann wollte ich keinen Segen auf diese Kost und lieber keine Kost, als diesen Segen.⁶⁷⁵

Das bewusste Auslassen des „D“ am Ende von „Go“, die nicht vorhandene wortwörtliche Übersetzung, die freche Konklusion zum Schluss des Satzes – all das nutzt die Erzählerin, um sich selbst als ein Gegenbild zu den „Toogoods“ darzustellen – ein stilistisches Mittel, das die Autorin häufig zur Bildung akustischer Masken verwendet. Auf dieses Prinzip verzichtet sie in der Geschichte und spielt stattdessen häufig mit dem, was nicht gesagt wurde, um auch hier Komik und Ironie auf die Spitze zu treiben:

Dies machte die Pastorsfrau über unsere Armut erröten, doch sie fand einen Ausweg: „Betet“, sagte sie, „und es wird euch geholfen.“ „Klopfet an, und es wird euch aufgetan“, sagte sie aber nicht.⁶⁷⁶

Indem sie immer wieder auch die englische Sprache einbringt – *„Ich wußte, wir waren per ‚Du‘, wiewohl es englisch nicht geht“⁶⁷⁷* –, impliziert sie einerseits die Verbundenheit zum Exilland, die Beherrschung der Sprache unterstreicht das Zurechtkommen selbst in schweren Zeiten. Auf der anderen Seite impliziert diese Negation, dass es auch Grenzen gibt, wenn keine sprachlichen, so doch menschliche.

Auf vielfältige Art und Weise bildet die Erzählerin die Börsartigkeit, den Geiz und die Scheinheiligkeit der „Toogoods“ ab und konterkariert somit jegliche Nähe und

⁶⁷³ Vgl. ebd. S. 198.

⁶⁷⁴ Ebd.

⁶⁷⁵ Ebd. S. 198.

⁶⁷⁶ Ebd. S. 199.

⁶⁷⁷ Ebd. S. 204.

Sympathie. Gleichzeitig nimmt die Erzählerin eine eigene bewusste Abgrenzung vor, indem sie ihre Reaktion auf einen Diebstahlvorwurf beschreibt:

Ich entnahm meinem Koffer die silbernen Löffel, ein Andenken an die Zeit, da ich meine Mägde nicht beschuldigte, wenn sie sie stahlen, und legte sie der Frau des Pastors hin.⁶⁷⁸

Das eindeutige Abgrenzen zu den Hausherrn, das zugleich den eigenen Habitus definiert, nimmt die Erzählerin hier auch vor, um zugleich die eigene Würde und den eigenen Stolz zu betonen⁶⁷⁹. Die Frage nach dem Grund für das eigene Durchhalten beantwortet sie, ohne sie vorher gestellt bekommen zu haben: Sie tut es für A.

Aber dann sah ich A. an, wie er sich bleich und benommen über seine Bücher neigte – er sollte nicht untergehen.⁶⁸⁰

Sehr deutlich fällt der intertextuelle Bezug zu den *Schildkröten* in dieser Szene auf: Die Erzählerin ist wie Eva um ihren Partner besorgt, der ebenso wie Kain über seinen Büchern die Welt vergessen kann, weil sie ihm den Rücken freihält. Ohne auf diesen textuellen Bezug näher eingehen zu können, fällt der Blick erneut auf den Tonfall, den die Erzählerin wählt. Er suggeriert eine gesunde Selbstreflexion, die in den Geschichten Veza Magds so nicht auftaucht: Es ist die Wahl der Innenperspektive, des Preisgebens einer Blickrichtung und auch einer Emotion, die für den Stil der Autorin eine Ausnahme bildet. Selbst vor dem Eingestehen der eigenen Schwäche macht die Erzählerin nicht Halt. So gelingt der Schriftstellerin mit dieser Geschichte eine Mischgattung aus Bericht, Erzählung, journalistischem Feature und Porträt, die innerhalb ihres Werkes einzigartig ist. Und dem Rezipienten, der in Versuchung kommt, in der Trotzreaktion der Erzählerin – die zum Ende der Geschichte wider aller Konventionen ins Freie rennt und sich somit frech den Pastoren widersetzt – Veza Canetti zu sehen, diesem Rezipienten setzt die Autorin ein Ende der Geschichte vor, wie es fiktiver nicht sein könnte:

Seither leben wir in der Hütte. Ich ließ die Sünde an den Wänden, ließ sie aus Haß, aus Protest, aus Ehrfurcht für diese Sünder. Sie atmen den Frieden, den wir gesucht haben.⁶⁸¹

⁶⁷⁸ Ebd. S. 199.

⁶⁷⁹ Vgl. ebd.

⁶⁸⁰ Ebd. S. 200.

⁶⁸¹ Ebd. S. 204.

Mittels der Konzentration auf diesen speziellen Erzählstil, dem Zurschaustellen und Ironisieren der „Gutmenschen“ und des Komisch-Ironischen, bleibt dem Leser das Lachen im Halse stecken.

9.2 Die Milburns

„Mr. Milburn hat eine große Rolle in unserem Leben gespielt. Wir wohnten in seinem Haus in Chesham Bois, als wir von London aufs Land zogen. Die Luftangriffe der Deutschen nahmen zu, der Krieg stand schlecht.“⁶⁸²

Mit diesen Worten beginnt Elias Canettis einen Bericht über die Zeit der Luftangriffe, in der Veza und er bei Gordon und Mary Milburn Unterschlupf fanden. Nach einer kurzen Beschreibung des Ehepaares folgt eine Einschätzung:

Mr. Milburn pries sich glücklich, Leute als Gäste zu finden, die keine Kinder hatten und – was in seinen Augen wohl ein Hauptpunkt war – darum baten, einige Bücher mitbringen zu dürfen.

Wir schätzten uns nicht weniger glücklich. Die Zimmer waren angenehm, hell und sauber, und der Garten erstreckte sich weit den Hang hinunter.⁶⁸³

Nur allzu gut lässt sich die Erleichterung des Paares nachvollziehen, zumal sie die ländliche Bleibe zudem zu einem günstigen Mietpreis fanden. Fällt diese Beschreibung recht neutral aus, so geht Canetti mit der Erläuterung des Einzuges am Tag nach der Wohnungsbesichtigung recht schnell in eine wertende Beschreibung des Gastgeberpaares über:

Er war so dürr, daß ich keine Überreste von Gefühl in ihm vermutet hätte. Aber in diesem Punkt unseres Einzugs hatte ich mich in ihm getäuscht. Er empfing uns ohne Vorbehalt und hatte für den Anfang erstaunlich wenig Gesetze. Es mußte unendlich vieles bei ihm geben, das man nicht übertreten durfte, aber er sprach nicht darüber, er wollte uns angenehm sein. Seine Frau erschrak ein wenig über Veza, die das Feuer auf ihrem Gesicht nicht zügeln konnte und gleich von den Luftangriffen auf London erzählte. Solche Dinge liebte Mrs. Milburn weder auszusprechen noch zu hören.⁶⁸⁴

Bereits an dieser Stelle wird Canettis unbedingter Wille sichtbar, die Unterschiede zwischen dem Ehepaar Canetti und den Milburns hervorzuheben. Während die einen

⁶⁸² S. 43.

⁶⁸³ S. 45.

⁶⁸⁴ S. 46.

vor dem realen Krieg in das Haus der anderen flüchten, ist das Pastorenpaar naiv und auf seltsame Weise von der Situation um sie herum nicht betroffen. Dass Canetti seine zunächst negative Einschätzung Mr. Milburns revidiert ist ein Signal dafür, dass er ihn doch sympathischer findet als zunächst angenommen, während Mrs. Milburn hauptsächlich als ängstlich, schüchtern und naiv dargestellt wird.

„Später, als wir einander schon einiges anvertrauten, gestand mir Mr. Milburn, daß er besorgt war, als wir uns zum Einzug in sein Haus schickten. Zwar hielt er uns auf keinen Fall für Alkoholiker, aber Mary duldet nicht einen Tropfen Alkohol im Haus und hatte bei Vegas erstem feurigen Auftritt die Vermutung zu ihrem Mann geäußert, daß sie getrunken habe, ja vielleicht sogar des Satans sei.“⁶⁸⁵

Wieder spricht Canetti von Vegas Feuer, wieder steht es in direktem starken Gegensatz zu der gottesfürchtigen, weltfremden und höchst religiösen Mrs. Milburn. Besonders der letzte Satz beinhaltet einen ironisch-witzigen Ton, der auf den Punkt bringt, was im Verlauf des Berichts immer deutlicher wird: Beide Canettis betrachteten das Pastorenpaar als nicht ernstzunehmende religiöse Eigenbrödler. Canetti hebt dies besonders hervor, indem er bezweifelt, dass Mr. Milburns jemals „mit Gefühl ausgestattet war“, sich aber dennoch mit ihm auf die Suche danach begibt.⁶⁸⁶

Während Canetti mit ihm Hölderlin täglich Höderlin „treibt“,⁶⁸⁷ lernt er bei dem Pastor die englischen Sekten kennen:

Ich ging bei ihm sozusagen in die Schule der englischen Sekten, es hat keine gefehlt, er ließ keine aus.“⁶⁸⁸

Immer wieder sind Canettis Beschreibungen durchzogen von diesen ironischen Einwüfen, kleinen Situationen-Features des Landlebens, während draußen in der Stadt der Krieg dröhnt und die Bomben fallen.

Wie wenig beide Paare gemein hatten, wird besonders in einer Beschreibung zum Schluss des Berichts deutlich, die Canetti nutzt, um die Skurrilität der Wohnsituation besonders hervorzuhaben:

⁶⁸⁵ S. 47.

⁶⁸⁶ S. 51.

⁶⁸⁷ S. 57.

⁶⁸⁸ S. 53.

Da stand ein quadratischer Holztisch, groß und unverrückbar auf kräftigen Beinen. Die beiden, einander nie loslassend, schlüpfen unter diesen Tisch und legten sich nebeneinander unter seinen schützenden Himmel. Sie blieben mäuschenstill, um keine Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, es ist anzunehmen, daß sie wie immer ins Beten verfielen, aber unter diesen Umständen lautlos. Allmählich, dank Veza, beruhigten sie sich. Veza hatte in solchen Situationen nie Angst. Sie hatte einfach keine Zeit dazu, denn es waren immer andere da, die sie vor der Angst schützen mußte. Sie ging ruhig in der Küche auf und ab, die sie sonst nie betreten durfte, hantierte mit Geschirr und bereitete das Essen vor. Wenn es lange dauerte, wurden die Milburns hungrig. Sie *sagten* es nie, ihre Befürchtung, daß ein Pilot oben durch ihre Stimmen auf sie aufmerksam werden könnte, setzte nie aus, aber wenn Veza ihnen das Essen unterm Tisch zuschob, lappten sie es gierig auf wie die Hunde.[...] Als Hunde fürchteten sie die Aufmerksamkeit der Flieger oben nicht. Nur Menschen hatten in jeder Hinsicht zu verschwinden.⁶⁸⁹

Das Pastorenpaar, das die Angriffe eigentlich kleinredet, weil sie das Böse sind und nicht sein können, versteckt sich unter dem Küchentisch, während diejenigen, die vor diesen Bomben flüchten, beruhigend eingreifen. Als Höhepunkt dieser Szene ist sicherlich das Bild der Hunde anzusehen, die unter dem Tisch das Essen zugeschoben bekommen.

Während Veza Canetti mutig dargestellt wird und sich von der vorhandenen Gefahr vollkommen unbeeindruckt zeigt, tritt Canetti gar nicht auf: Das Verhalten des Beobachters, das ist an dieser Szene besonders interessant, wird nicht erwähnt. Erst in einem späteren Absatz bekennt er, dass er „*sich des Zuschauens nicht enthielt*“ und sich dafür schämte, während Veza „*das einzig Richtige tat*“.⁶⁹⁰

Canetti tritt in dieser Geschichte als Gebildeter auf, der lehrt und lernt, während Veza als Starke dargestellt wird, die beschützt:

Veza aber war vor Furcht geschützt, wenn sie andere daraus errettete.⁶⁹¹

⁶⁸⁹ S. 59.

⁶⁹⁰ S. 60.

⁶⁹¹ S. 60.

Gemeinsam durchschauen sie die Milburns und sind von der Doppelmoral des Pastorenpaares abwechselnd entsetzt, belustigt und angewidert. Canettis Bericht verliert sich immer wieder in kleinen Details, die ihm wichtig scheinen, um das Paar zu charakterisieren, ohne es jedoch zu verurteilen. Veza Canetti erlaubt sich dieses Beurteilen in ihrer Geschichte, geht dafür aber weniger auf Zeit und Situation ein. Beiden Texten gemein ist die unglaubliche Intensität des Erlebten.

10 Die andere Art des Schreibens – die Briefe und die Canettis

„Send

Your

Good

Wishes“

steht auf der Rückseite des Briefumschlags, den Veza Canetti am 23. Oktober 1939 „Sonntag abends“ an Franz Baermann Steiner schickt. Ein kleiner Sticker auf der Rückseite, der den Brief zusammenhält, ein kleines Zeichen und doch eine Metapher dafür, was Veza Canetti das Briefeschreiben bedeutete. Sie hielt Kontakt, achtete im Gegensatz zu Canetti auf die Feinheiten, freute sich auch über wenige Zeilen. Sie gab sich offensichtlich Mühe mit der Beschriftung der kleinen Briefumschläge, auch wenn die Tippfehler, die sie machte, darauf hinweisen, dass es ihr nicht immer leicht gefallen sein kann, mit einer Hand seine und ihre Korrespondenz zu tippen.

Veza Canetti war eine leidenschaftliche Briefschreiberin. Da sie im Gegensatz zu ihrem Ehemann gern und häufig schrieb, geben die zahlreichen erhaltenen Dokumente, besonders die an den Schwager Georg, einen interessanten Einblick in ihr Seelenleben, aber auch in die schriftstellerische Entwicklung.

Geschäfts- und Verlagspartner Canettis entdeckten schnell, dass seine Frau die zuverlässigere Briefpartnerin war. Freunde wie Hans Günther Adler und Franz Baermann Steiner schickten ihr Gedichte und Postkarten aus dem Urlaub. Zugleich belegen diese Briefwechsel auch Veza Canettis große Sorge um die Freunde, ihre Hilfsbereitschaft, wenn es darum ging, „food parcels“ zu schicken oder als Vermittlerin für Aufträge agieren zu wollen und so den Lebensunterhalt der Freunde zu sichern. Veza war eine Geberin. Zahlreiche Briefe an Adler, Steiner, aber auch Georg und Elias Canetti sowie Bettina Adler zeigen die engagierte Schriftstellerin, die lieber zum Stift griff und monatelang mühsam Rationen für Pakete zusammensparte, als abzuwarten, während Canetti Briefe zu beantworten häufig als mühsame Last empfand.

Andersherum fiel es ihr selbst schwer, um Hilfe zu bitten. Sie, die jedem den Eindruck vermittelte, man müsse, besonders in der Zeit des Krieges, aufeinander Acht geben, war zugleich bemüht, so selbstständig wie möglich zu leben. Die finanzielle Unterstützung Marie-Louise von Montescizkys nahm sie an, da sie primär Elias Canetti zugute kam. Fortan wachte Veza jedoch noch mehr über Canettis Sparsamkeit, auch wenn die Strenge, mit der sie in den Briefen an den Schwager darüber berichtet, meistens einen humorvollen Unterton hat. Es besteht kein Zweifel: Hilfe anzunehmen oder gar zu erbitten, fiel Veza schwer. In den Briefen an ihren Schwager fragt sie häufig, wie viel Geld sie ihm schuldig sei; auch haben die Beschreibungen ihrer Lebensweise häufig einen rechtfertigenden Ton.

Eine Ausnahme, ein regelrechtes „Über-den-Schatten-Springen“, stellt ein Brief an Hermann Broch vom 28. Juni 1940 dar, in dem sie ihn, den älteren Freund, bittet, dem Ehepaar Canetti einen „Garantieship“ auszustellen, mit dem sie in die USA ausreisen können.

⁶⁹² Woran dies scheiterte, obgleich Broch am 23. September 1941 einen Brief an das Emergency Rescue Committee verfasste,⁶⁹³ bleibt unklar. Sicher ist indes, dass dies eine der seltenen und, in diesem Fall, existenziellen Ausnahmen Veza Canettis ist.

Das Schreiben gehörte zu beider Leben. Da nur wenige Freunde um Veza Canettis schriftstellerische Tätigkeit wussten, die Möglichkeit des Kontakthaltens zudem logistisch schwierig war, stellten die Briefe die einzige Schnittstelle zwischen ihrem alltäglichen, größtenteils unbeobachteten, also beinahe heimlichen Leben und Arbeiten am Manuskript und der sozialen, sich öffnenden Veza dar. Dass sie die Freundschaften so intensiv pflegte, war auch Eigennutz: Für Veza waren die Briefe die einzige Art, ihren Alltag zu reflektieren, sich mit ihm auseinanderzusetzen, aber

⁶⁹² Vgl. Brief Veza Canettis an Hermann Broch vom 28. Juni 1940: „[...] The garantor should offer my husband a certain amount of money, necessary for our support, so that he can go on writing, and for such long time, until by his writings he earns enough to support himself. Useless to say, that we shall never abuse the affidavit or the letter, the whole is more a formality and we should be grateful to you if you could get an affidavit for us and a friendly invitation of the garantor. Veza.“ (DLA, Nachlass Broch)

⁶⁹³ Vgl. Brochs Brief vom 23. September 1941 an das Emergency Rescue Committee. In: Hermann Broch: Briefe 2 (1938-1945) Frankfurt: Suhrkamp 1981. S. 265f.

auch Reaktionen auf ihr Leben zu bekommen. Im Gegensatz zu Canetti gibt es keine erhaltenen Tagebücher Vezas.

Häufig waren die Briefe ihre einzige Kontaktmöglichkeit, in jedem Fall ihre bevorzugte Art der Kommunikation, ein Tor, durch das sie Menschen in ihr Leben hineinbat („Allerherzlichst Veza“) oder auf Distanz hielt („Venetia“). Wie wichtig dies in Zeiten der Not, des Krieges, aber auch der schwierigen Auseinandersetzungen mit Canetti war, belegt exemplarisch ein Brief an Steiner, in dem sie ihn auffordert, zu schreiben, Gedichte und Briefe zu schicken. So geduldig und schreibfreudig sie war, so ungeduldig war sie, wenn es um das Warten auf Antwort ging.

Canetti war diesbezüglich das genaue Gegenteil: Er zog persönliche Gespräche und Diskussionen, in Kaffeehäusern oder privat, dem Briefeschreiben vor, wie die regelmäßigen Treffen mit Steiner belegen. Zum Briefe beantworten musste seine Frau ihn häufig ebenso anhalten wie zum regelmäßigen Arbeiten.

10.1 Briefe an den Partner

Die Briefe, die Veza und Elias Canetti einander schrieben, wenn sie voneinander getrennt waren, stellen etwas Besonderes dar, belegen sie doch den Umgang der Eheleute miteinander. Und obwohl in dieser Konstellation eine passionierte Briefeschreiberin auf einen eher pragmatischen Briefschreiber trifft, lesen sich die meisten Briefe, die Canetti an seine Frau schrieb, sehr liebevoll und bemüht:

Mein Türmchen, mein allergeliebtestes Geschöpf, eben sind Deine beiden Briefe angekommen und ich schäme mich schrecklich. Deine Argumente sind so liebevoll und zärtlich wie immer; ich weiß nicht, warum ich diesen läppischen Verdacht hatte, dass alles mit dem Steiner zusammenhängt. Ich bitte Dich in aller Form um Verzeihung. [...] ⁶⁹⁴

Canetti bezieht sich hier auf eine vorangegangene Beschuldigung und entschuldigt sich beinahe förmlich bei seinem „Türmchen“, einen Kosenamen, den er bereits in den frühen gemeinsamen Jahren für sie pflegte. Dass es zwischen den Partnern häufiger zu Missverständnissen kam, ist keine Übertreibung. Immer wieder

⁶⁹⁴ Elias und Veza Canetti: BaG. S. 333.

versuchte Veza, ihren Mann zum Publizieren zu überreden und wusste sich durchaus zu helfen:

Und jetzt kommt es. Ich war also nachmittags bei der Anna Sebastian (Ich muss an dieser Stelle, vielleicht, weil ich Dramatikerin bin, und Effekte liebe, unterbrechen, denn ich hab zu meiner Freude bemerkt, dass ich das einzige Exemplar der Komödie bei mir in der Lade habe und ich werde gewisse zusehen, dass sie kopiert wird.) [...] ⁶⁹⁵

Der letzte Satz liest sich beinahe wie eine Drohung, in jedem Fall spricht aus den Zeilen ein gewisser Triumph über den Ehemann, der die *Komödie* nicht veröffentlicht sehen will. Immer wieder fällt der ironisch-neckende Ton auf, den beide Partner anwenden, immer wieder schleicht er sich zwischen die liebevollen Beschreibungen des Alltags oder Aufenthaltsortes und kann durchaus als Indiz für die kleinen Machtkämpfe der Canettis untereinander verstanden werden. Dann wieder überwiegt die Verehrung. Beide Canettis neigten aus heutiger Sicht gern zur Übertreibung. Dieser Brief Vezas an ihren Mann ist jedoch auch ein Beispiel für den besonderen Ton zwischen den Partnern:

Geliebter Canetti, es fällt mir schwer nicht mit „himmlisches Kind“ und Bauscherl zu beginnen, ich vermeid es wegen der Nachwelt, doch on second thought, wird ich mirs nicht nehmen lassen, denn der Brief ist ohnehin nicht für die Nachwelt. [...] Worauf ich mit der Versicherung meiner Liebe schliesse, denn ausführliche Beteuerungen hat schon die Sebastl unterwegs, sie schrieb sie gerade während ich kam, damit sie das Leben dann besser genießen kann. Veza Canetti ⁶⁹⁶

Mit „Sebastl“ ist Friedl Benedikt gemeint. Besonders auffällig ist die Ironie, die Veza ihren Worten beimischt. Dass sie förmlich den Brief mit ihrem vollen Namen beendet, kann durchaus als Betonung ihrer Stellung als Frau an seiner Seite verstanden werden.

⁶⁹⁵ Ebd. S. 217.

⁶⁹⁶ Ebd. S. 216.

10.2 Briefe an Franz Baermann Steiner

Lieber Steiner

ich gehöre „to the happy few“, die Ihr Gedicht verstehen und ich danke Ihnen sehr. Es ist mein einziges Glück das ich Gedichte versteh. (oh, Goethe)⁶⁹⁷

Gedichte, Bücher, Meinungen über Autoren – die Freundschaft, die Veza zu Franz Baermann Steiner empfand, stand der zwischen Canetti und ihm in nichts nach. Lediglich die Kommunikationsformen unterscheiden sich: Canetti und Steiner schlossen sich häufig stundenlang ein, um über Bücher zu diskutieren, Veza und Steiner schrieben Briefe. Von Hass auf Steiner, den Canetti in *Party im Blitz* andeutet, ist in den Briefen Vezas nichts zu spüren. Im Gegenteil. Sie grüßt mit „Alles Liebe“ und „Allerherzlichst“, erhält öfter Antwort als ihr „nasty husband“⁶⁹⁸ und weiß deshalb womöglich um mehr Dinge in der „Kolonie“ als Canetti, der in dieser Zeit häufig den Eindruck erweckt, als schere er sich um nichts als um (seine) Bücher.⁶⁹⁹

Der im Laufe der Jahre immer tiefer gehende freundschaftliche und hin und wieder auch verschwörerische Ton belegt, wie wichtig Veza der (Brief-) Freund Steiner war. Sie war um ihn besorgt, fragte nach, ermunterte ihn weiterzuschreiben. Gleichzeitig stellten seine Briefe und mitgesendeten Gedichte für sie eine Abwechslung vom Alltag dar. Sie tauschten sich auf Augenhöhe aus. Zählte sie sich zu den „happy few“, die um die wirkliche Größe seiner Werke wusste, so war er andererseits ihr Kritiker, wenn es um eigene Werke ging. Wie sehr sie ihm vertraute, beweist ein Brief aus dem Exil, in dem sie ihm von ihrem Roman berichtet, der damals noch *Schildkröten auf dem Rücken* hieß.⁷⁰⁰ Wie eng die Freundschaft über die Jahre

⁶⁹⁷ Brief Veza Canettis an Franz Steiner vom 15. August 1939. (DLA, Nachlass H. G. Adler/Smlg. Steiner)

⁶⁹⁸ „Kindest regards to your nasty husband, Herzlichst Ihr Franz“, schrieb Steiner in einem Brief ohne Datum. (DLA, Nachlass H. G. Adler/Smlg. Steiner)

⁶⁹⁹ Der beschriebene Hass Vezas bezieht sich mutmaßlich auf die Zeit, die Steiner und Canetti mit einander verbrachten, während Veza Canetti lieber am Schreibtisch gesehen hätte. Vgl. Brief Veza Canettis an Steiner vom 27. April 1940, (DLA, Nachlass H. G. Adler/Smlg. Steiner): „Ich bin sehr froh, dass sie weg sind, denn Canetti sitzt und arbeitet endlich.“

⁷⁰⁰ „Mein Roman heisst Schildkröten auf dem Rücken. Sind wir alle, was?“ Veza Canetti in einem Brief ohne Datum an Steiner. Am 8. November/8. Dezember 1939 schreibt sie ihm: „Ja, mein Roman ist fertig und jetzt beginnt das warten.“ (DLA, Nachlass H. G. Adler/Smlg. Steiner)

hinweg wurde, belegt nicht nur, dass Veza ihn mit „Lieber Franz“ anspricht,⁷⁰¹ sondern auch ihre Bemühungen, zwischen Baermann und seiner Partnerin Kae zu vermitteln. Immer mal wieder mischt sich in den lobenden und bewundernden Ton eine Heiterkeit oder auch das Geständnis, heute traurig zu sein. So fordernd sie also in der Bitte um Gedichte und um Arbeitsruhe für Canetti war, so überzeugt war sie nicht nur von Steiner als Gedichtschreiber, sondern auch als Freund.

Dass er ihr stets freundlich antwortete, ist ein Hinweis darauf, dass es sich hier keinesfalls um eine einseitige Freundschaft handelte. Manchmal hat es sogar den Anschein, als wisse Steiner mehr um ihre Sehnsüchte und gegenwärtige Verfassung als Canetti. In jedem Fall war er um Aufheiterung und Teilhabe Vezas bemüht. Eine Postkarte aus Sevilla, geschrieben im leichten, sommerlichen Ton, beweist: Hier schreiben sich zwei Menschen, die sich in schweren Zeiten Halt geben, aber auch die guten Zeiten miteinander teilen. „Hier sollten Sie im Schatten beim Springbrunnen sitzen, nicht ich. Wie ungerecht das ist. Das nächste Mal müssen Sie mitkommen“, schreibt Steiner und verspricht, in zwei Wochen wieder da zu sein.++

Canetti indes fühlte sich in den Briefen an Steiner in seiner Ausdrucksweise beschränkt. Er antwortete, brauchte jedoch häufig mehrere Anläufe und war zudem nie mit dem Ergebnis zufrieden, wie dieser Brief vom 26. August 1941 belegt:

[...] Darf ich also vorläufig, um ein Thema anzuschneiden, für das sie Verständnis haben müssten, nun sagen, dass mir von allen Verlogenheiten der Welt nichts so verlogen vorkommt, wie ein Brief, jeder Brief [...] Ich hasse meine Briefe, sie haben einen zu kurzen Atem, sie dürften nie aufhören, selbst an tagelangen Gesprächen quält mich, dass sie viel zu früh und immer in dem Wichtigsten zu Ende gehen, und nun erst Briefe! Sie leben davon, dass sie morgen nicht mehr gelten [...]⁷⁰²

Canetti sieht dies selbst als eigene Schwäche an und bittet den Empfänger, ihm zu verzeihen. Immer wieder betont er, wie wichtig ihm die Treffen mit Steiner seien. Zudem scheint der Freund der Einzige gewesen zu sein, dem gegenüber sich Canetti offen und ausführlich über Vezas Eigenart ihn zu „bewachen“ auslassen konnte. So

⁷⁰¹ Brief Veza Canettis an Steiner vom 10. September 1949. (DLA, Nachlass H. G. Adler/Smlg. Steiner)

⁷⁰² Brief von E. Canetti an Baermann-Steiner vom 26. August 1941. (DLA Marbach, Nachlass H. G. Adler, Smlg. Steiner)

hofft er, dass der Freund nichts von Canettis Klagen in seinen Briefen erwähnt, da Veza diese kontrolliert.

[...] Ich segne den Tag, an dem sie woanders wohnen wird. Ich will endlich allein sein, und ich will auch nicht, dass irgendwer erfährt, dass ich allein sein werde, sonst bin ich es [...] nicht.⁷⁰³

Für beide Canettis diente der Freund Steiner demnach als Puffer. Er verstand beide und sie fanden bei ihm ein offenes Ohr, so wie er in ihnen treue Freunde fand. Im Unterschied zu Veza Canetti, die Steiner häufig schrieb und der er ebenso häufig antwortete, bevorzugte Canetti jedoch das Gespräch unter vier Augen.

10.3 Briefe an H. G. Adler

Zu den längsten Brieffreundschaften der Canettis gehört H. G. Adler. Die Briefe, deren Ton variiert, aber doch immer eine tiefe Verbundenheit ausdrücken, reichen von Beginn ihres Kontaktes in Prag an über die quälend ungewissen Jahre im Exil, bis unmittelbar vor Vezas Tod. Doch auch hier lässt sich unterscheiden: Veza fühlte sich mit Adler vor allem aufgrund ihres gemeinsamen Schicksals verbunden, wie sie selbst in den Briefen immer wieder betont. All ihre Verwandten waren im KZ ums Leben gekommen, Adler selbst hatte Theresienstadt überlebt. Auch deshalb war die Freundschaft zwischen Veza und dem Ehepaar Adler wohl sehr viel enger als zwischen Canetti und ihnen.⁷⁰⁴

H. G. Adler wusste um Veza Canettis schriftstellerische Karriere. Er gehörte zu den wenigen, die sie ermutigten. Beinahe euphorisch reagierte er im Jahr 1950 auf die Kopie des *Ogers*. „*Des Lob ists viel zu viel aber wenn Sie nur etwas davon glauben, solls mich freuen,*“⁷⁰⁵ antwortet sie gewohnt bescheiden, um im nächsten Moment schon zum Geschäftlichen überzugehen: Sie betont, dass Canetti alles halten wird, was er Adler versprochen hat. Im nächsten Brief hat sie wieder komplett zum geschäftlichen Ton zurück gefunden. Sie lobt Adlers Gedichte und fragt, was er damit schon unternommen habe. Dass sie „*die Schwerkranke*“, bei der es sich

⁷⁰³ Brief von Elias Canetti an Baermann-Steiner vom 1. November 1939. (DLA Marbach, Nachlass H. G. Adler, Smlg. Steiner)

⁷⁰⁴ Vgl. Franz Hoheneder: H. G. Adler (1910-1988) Privatgelehrter und freier Schriftsteller. Eine Monographie. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2009. S. 74f.

⁷⁰⁵ Brief Veza Canettis an H. G. Adler vom 7. Mai 1950. (DLA, Nachlass Adler)

vermutlich um Friedl Benedikt handelt, erwähnt, geschieht lediglich, um Canetti zu entschuldigen. Sie sieht sich mit Adler vor allem aufgrund der gemeinsamen jüdischen Herkunft verbunden. In seinem „*grossen Schicksal*“ fühlt sie sich mit ihm vereint, wenn auch „*in anderer Hinsicht, aber ich war ihm nicht gewachsen.*“⁷⁰⁶

Ihre Geldsorgen, die sie „niederdrücken“, teilt sie ihm ganz selbstverständlich mit – ein Beleg für die Tiefe dieser Freundschaft, bei der es dennoch immer beim Sie und Adler blieb – ein Umstand, der ebenfalls typisch für Vezas Briefe ist. Doch bis auf diese kleinen Wasserstandsmeldungen über das eigene Befinden stellt sie meistens Canettis Befinden, seinen Aufenthaltsort und seine Arbeit in den Vordergrund. Ihre eigenen Erfolge und Anfragen verpackt sie in Konjunktive, erbittet sich striktes Stillschweigen und unterstreicht, dass es sich lediglich um eine Anfrage handelt.⁷⁰⁷

Gerade aufgrund dieses bewusst geschäftlichen Tons fallen die seltenen Briefe, die sie berühren, die sie an sich heranlässt, besonders ins Gewicht. Ihre Antworten haben dann einen liebevollen, beinahe anrührenden Ton, so wie im Antwortschreiben an Adler, in dem sie ihm für den „*bedeutenden 2. Band*“ dankt (gemeint ist wohl *Die Reise*) und dennoch betont „*I H R Werk darüber Theresienstadt ist für mich ungleich wertvoller und unvergesslich.*“⁷⁰⁸ Es ist keine Kritik, die sie hier anbringt, es ist offene und bewundernde Anerkennung – seines Werkes und seines Überlebens. „*In grosser Feindschaft und Bewunderung*“ endet sie und fügt handschriftlich hinzu:

Und herzlichem Dank

⁷⁰⁶ Ebd.

⁷⁰⁷ Vgl. Brief Veza Canettis an H. G. Adler vom 26. Februar 1953. „Lieber Adler, dies ist nur eine vague Anfrage, die Sache ist noch ganz u n s i c h e r, aber könnten Sie eventuell eine Besprechung von Musil für eine englische Zeitung schreiben? Falls Sie machen wollen, bitte um Bescheid, damit niemand es mir wegschnappt, doch habe ich das Angebot noch unsicher, falls ein Engländer es nicht macht, den man im Auge hat und ich werde erst in zwei Wochen darüber mehr wissen. Wenn nichts daraus wird, werde ich hoffentlich bald etwas anderes haben. Ihr Englisch ist bestimmt schon gut, Sie müssten es sich natürlich durchsehen lassen. Wenn ich in fünf Tagen keine Antwort habe, nehme ich an, Sie wollen es nicht übernehmen, ich kann mir denken, dass Sie viel zu tun haben. Bitte erzählen Sie nichts darüber. Herzlichst Veza.“ (DLA, Nachlass Adler)

⁷⁰⁸ Brief Veza Canettis an H. G. Adler vom 1. Dezember 1958 (DLA, Nachlass Adler)

Allein dieser Dank ist ein Zeichen dafür, was ihr diese Freundschaft bedeutete. Doch ihr bisweilen kokettierender, auch selbstironischer Ton kommt auch hier durch, wenn sie beispielsweise schreibt: „*vor mir bleiben sie verschont, ich bin leider nicht gesund.*“⁷⁰⁹ Spricht hier die Verbitterung oder ist es Vezas flapsige Art, über Dinge, die sie nicht ändern kann, hinweg zu sehen? Vieles spricht dafür, dass sie in den letzten Jahren ihres Lebens die Lust am Briefeschreiben verlor. Den mutmaßlich letzten Brief an Adler verfasst sie am 18. Februar 1962:

Lieber verehrter Dr Adler,

wie Canetti Zeit hatte Sie zu sehen, waren Sie in Deutschland und jetzt ist er dort zu einem Vortrag an der Univers. Frankfurt. Sowie er zurückkommt, wird er anfragen, ob Sie noch weiter so milde sind. Er wird Ihnen auch für den Rundfunk danken (Köln) dem er leider nie geantwortet hat, weil er sich erst mit Ihnen beraten will.

Ich habe im Jahr 1938 eine Schandschrift *Der Ewige Jude* (Eker Verlag München) herausgeschmuggelt. Sicher kennen Sie diesen Horror, wenn nicht, dürfte das Heft für Sie für Interesse sein. Bitte antworten Sie nicht, sagen Sie es Canetti, wenn Sie ihn sehen. Mit den besten Wünschen und vielen Dank Veza⁷¹⁰

Vor allem die Betonung, keine schriftliche Antwort erhalten zu wollen, entspricht nicht ihrer Art. Auch verliert sie kein Wort über ihre im vorangegangenen Brief angedeutete Krankheit. Veza schweigt. Trotz des gemeinsam durchlittenen Leids, der Ängste und Hoffnungen hält sie die Wahrheit und sich selbst ein Leben lang vor Adler zurück.

Canetti machte auch für den Freund Adler keine Ausnahme: Seine Schreibfaulheit wird von Adler und Steiner in ihren Briefen aneinander immer wieder thematisiert und bemängelt.⁷¹¹ Dass Adler über das Leben der Canettis dennoch detailliert informiert war, wird eindeutig Vezas Verdienst gewesen sein. Am 15. September 1962 gratuliert der Freund explizit beiden Canettis zum Erscheinen von *Masse und Macht*:

⁷⁰⁹ Brief Veza Canettis an H. G. Adler vom 3. November 1961. (DLA, Nachlass Adler)

⁷¹⁰ Brief Veza Canettis an H. G. Adler vom 18. Februar 1962. (DLA, Nachlass Adler)

⁷¹¹ Vgl. Carol Tully (Hrsg.): *Zeugen der Vergangenheit: H.G. Adler – Franz Baermann Steiner Briefwechsel 1936-1952*. S. 88: „Lieber Franz, [...] Canetti hat mir nicht geschrieben, aber heute ist mir alles egal. Was macht Veza? Ich war ein wenig überrascht, dass sie nicht schreibt. [...]“

„Crowds and Power“ ist erschienen, Anlaß zur großen Freude und zu herzlichen Glückwünschen für Sie und Veza. Ich habe den würdig ausgestatteten Band bereits gesehen. Ich hätte sofort geschrieben, doch erfuhr ich von dem Ereignis zunächst durch einen niederträchtig gehässigen Angriff, der sich als Besprechung maskierte. Nun habe ich Kenntnis von viel gerechteren Stimmen, zumindest bemüht um die Einsicht in jene Fragen, denen Sie jahrzehntelang Ihre Arbeit und Ihr Nachdenken gewidmet haben. Da darf ich Sie beide froh wissen und ermuntert, uns schon hoffentlich bald die Fortsetzung Ihres großen Werkes zu erschließen. Möge Ihr Buch die Wirkung erzielen, die es verdient, die Sie erhoffen. Mit herzlichen Grüßen für Sie beide [...]⁷¹²

Zwar blieben die Freunde über die Jahre hinweg in Kontakt, allerdings gab es immer wieder längere Pausen und Missverständnisse. Nach Vegas Tod beschuldigte Canetti Adler, in einem Gespräch mit einem Autor die Unwahrheit über Veza gesagt zu haben und fand scharfe Worte für den Freund:

Lieber Günther,
ich frage mich, ob Du den Brief über Veza an Herrn Bischoff, den Du zur Veröffentlichung freigegeben hast, als Preis empfindest. Ich werde über ihn nie hinwegkommen. Canetti⁷¹³

10.4 Briefe an Georg Canetti

Much love, Du wirst mich sehr albern finden, ich versichere Dir, ich bin noch schlimmer.⁷¹⁴

Eine beispiellose Brieffreundschaft stellt die zwischen Elias, Georg und Veza Canetti dar. Beide Partner finden in Georg ein Ventil, um über den Ehepartner zu klagen, beide sorgen sich um ihn und warten sehnsüchtig auf Georgs Antworten und doch unterscheiden sich ihre Briefe im Tonfall deutlich. Wie in keinem anderen Beispiel lassen sich aus den Briefen der Ehepartner Rückschlüsse auf ihre Charaktere und Beziehung zu Georg ziehen.

Im Gegensatz zu den beiden vorigen Briefpartnern spricht Veza Georg beim Vornamen an – meiner Meinung nach geschah dies jedoch nicht mangels Alternativen (der Name Canetti war schon vergeben), sondern primär, weil sie zu

⁷¹² Brief H. G. Adlers an das Ehepaar Canetti. (DLA, Nachlass Adler)

⁷¹³ Brief Elias Canettis an H. G. Adler vom 10. März 1975. (DLA, Nachlass Adler)

⁷¹⁴ Veza und Elias Canetti: BaG. S. 127.

keinem anderen Brieffreund einen so intimen und zwanglosen Kontakt hielt wie zu ihrem Schwager.⁷¹⁵ Unterstrichen wird dies von den zahlreichen Kosenamen, die sie ihm gibt, sowie von ihrer Eigenart, ihm offensichtlich alles zu schreiben, was ihr in den Sinn kam. Im Vergleich zu den anderen Briefschreibern bedurften Briefe an Georg keines Filters. Auch deshalb geben sie einen einmaligen Einblick in das Innenleben Veza Canettis und ihre schriftstellerische Entwicklung. Hanuschek hebt zu Recht die Literarizität ihrer Briefe hervor. Die Briefe an den Schwager sind von Beginn an in einem ganz eigenen Ton verfasst. Häufig ist dieser berichtend und charmant, dann wieder lässt sich die Emotionalität und Verletzlichkeit der Schreiberin erkennen, immer jedoch wählt Veza eine witzige, kokette Sprache. Mehr als deutlich lässt sich hier die sprachschöpferische Brillanz finden, für die ihre Werke erst so spät bekannt geworden sind. Auch ihre Vorliebe für Metaphern und Implikationen hat ihren Ursprung offensichtlich in den Briefen: Ihre Anspielungen sind es, die Hanuschek von „doppelbödigen Briefen“ sprechen lassen.

Obgleich der Ton im Jahr 1933 noch deutlich distanzierter ist, damals war sie noch nicht einmal mit Canetti verheiratet, schickt sie dem Schwager in spe bereits eine Kurzgeschichte. Es handelt sich um *Der Tiger*: einerseits Ausdruck eines großen Vertrauens, andererseits eines gesunden Selbstbewusstseins, das sie zu diesem Zeitpunkt zweifelsfrei aus ihren Publikationen speist. Drei Jahre später sendet sie ihm eine Einladung:

Wir wohnen herrlich schön, Sie können bei uns ein Südzimmer haben mit Balkon und würziger Luft. Ja, ich glaube sogar, dass einer von uns beiden, Canetti oder ich, zu Ostern schon geschäftliche Erfolge haben werden, so dass wir Ihnen dann nicht nur wie jetzt das Zimmer, sondern auch allen Komfort werden bieten können. [...]⁷¹⁶

Der Glaube an die eigenen Erfolge und an die Canettis ist noch gleich groß, ihre Stimmung beinahe euphorisch. Veza liebt das Einstreuen englischer Sätze, spielt gern mit ihrem englisch-österreichisch-deutschen Wortschatz und erfindet dabei

⁷¹⁵ In einer Nachlass-Notiz berichtet Canetti, dass das Verhältnis der beiden mehr als nur ein freundschaftliches war. „[...]Scheint es unerlaubt, dass ich mehr von Vezas Liebe für Georg spreche? Sollte ich darüber schweigen?“ ZBZ, Nachlass E. Canetti 60.11. Ausgewählte unpublizierte Texte aus dem Augenspiel: Veza und Georg, 11. Dezember 1983. S. 1-4.

⁷¹⁶ Veza und Elias Canetti: BaG. S. 51.

erstaunliche Formulierungen. Wenn sie Canetti in den Briefen an den Bruder als „Wurschl“ und „Murkl“ bezeichnet, beweist das jedoch nicht nur ihre Vorliebe fürs Wienerische, sondern vor allem ihre Offenheit gegenüber Georg. Ihm gegenüber kann sie über Canetti klagen, hier bedarf es keiner Rolle, die sie spielen muss, keiner Konventionen, die es einzuhalten gilt. Auch deshalb ist das Veza-Bild, das die Briefe widerspiegeln, so vielschichtig. Immer wieder mag ihr Klagen über Canetti die Liebe zu Georg nur noch mehr gefördert haben, zumindest wird sie nicht müde, ihm ihre Zuneigung zu versichern. „*Ich denke immer an Sie*“, schreibt sie im August 1937, sendet ihm über die Jahre hinweg stets „*all my love*“. Im November 1937 übermittelt sie ihm als Pendant zu seiner kalten Schulter ihr „*warmes Herz*“ und zeigt eine bisweilen fast kindisch-naive Freude über seine Briefe.⁷¹⁷ Immer wieder nutzt sie ihre Formulierungskunst und Wortspiele zum Flirten. Selbst die Art, dem Schwager ihr Äußeres auf übertrieben abschreckende Weise zu beschreiben, muss wohl als solches gewertet werden:

Seine Strassb. Reise war nicht wie er's erwartet hat, nur für mich fiel es nett aus, denn Herr Hoe sandte mir etwas Entzückendes (ganz vergessend dass ich fair fat and fifty bin.⁷¹⁸

In Sachen Selbstironie ist Veza auch in ihren Briefen eine Meisterin.

Ich habe noch immer Reste von Charme – aber wie sagte Kierkegaard – „Würze ist das Letzte“.⁷¹⁹

Häufig finden sich literarische Einschübe, Zitate großer Philosophen, Verweise auf von ihr bewunderte Bücher und Autoren. Auf diese Weise lässt sich anhand der Briefe sogar eine Art Veza-Kanon ableiten, der Rückschlüsse auf ihre literarischen Vorbilder, Einflüsse und Motive zulässt. Vor allem das Bild der Prinzessin taucht immer wieder auf. Der Verweis auf ihre frühere Existenz erscheint in diesem Zusammenhang kokett. Bemerkenswert ist jedoch, dass sie dem Schwager gegenüber keine Hemmungen hat, ihre schriftstellerischen Tätigkeiten zu erwähnen und auch selbst, vollkommen gegen ihre sonstige Art, positiv einzuschätzen.

⁷¹⁷ Vgl. ebd. S. 89.: „Ich schaute gleich nach ob eine Umarmung für mich drin ist, es war eine drin, aber mit dieser papierenen Umarmung muss ich jetzt bis Weihnachten leben.“

⁷¹⁸ Ebd. S. 343.

⁷¹⁹ Ebd. S. 90f.

Die Briefe an Georg sind ihr Ventil. Sie zeigen die Brillanz der Schriftstellerin ebenso wie die Ambivalenz des Menschen. Mal schreibt sie märchenhaft-schwärmerisch, im Ton einer Ver- und Geliebten, mal berichtet sie nüchtern, aber nie neutral über die Arbeit Canettis und ihre Mühen mit ihm.⁷²⁰ Während sie private Berichte häufig mit mehreren Adjektiven, Metaphern, Phrasen aus anderen Sprachen anreichert, sind die Canetti-Berichte auf das Wesentliche reduziert: den (mehr oder weniger erfolgreichen) Arbeitsverlauf. Sie liebte das Theater, empfahl Georg das Kino als „Genesung“ und „mehr“.⁷²¹ Dass sie an die Art der Bühnenumsetzung bereits beim Schreiben dachte, lässt sich vor allem an den späteren Werken erkennen. Nicht umsonst schrieb sie den *Oger* nachträglich in ein Drama um. Der Roman *Die Schildkröten* weist zahlreiche cineastisch geprägte Szenen auf. Auch in den Werken selbst findet das Kino Einzug. Die „*Gesetze für Hunde*“, die sie in den *Schildkröten* beschreibt,⁷²² gehen sogar beinahe wortwörtlich auf einen Brief an den Schwager zurück:

Sie staunen vielleicht über die Bezeichnung, aber hier werden die Menschen eingeteilt in Arier, Halbarier, ?, Arier, ?, Arier, Hunde und Juden. Um die Hunde kümmert sich der Tierschutzverein.⁷²³

Drama und Komödie – Anlagen dafür sind bereits in den Briefen vorzufinden. Komisch und witzig sind besonders ihre Beschreibungen von Menschen. An Ironie kaum zu überbieten sind Selbstbeschreibungen wie diese:

[...] Der Murkl sagt, jetzt kennt er mich 14 Jahre und ich bin ihm schon schrecklich fad. Er sagt, er wird mich Ihnen anhängen, ohne dass Sie (es) merken, er will mich loswerden. Er sagt Sie haben so ein mitleidiges Gefühl für alte Weiber und er wird Sie mit mir anschmieren. Sie werden noch glauben es geschieht Ihnen ein Gefallen, so schlau wird ers machen. Und wird mich los. Werden Sie mich wirklich nehmen? Ich koste gar nichts, kann eine sehr gute Nusstorte machen, Slatko, Schinkenflekkerl, Vanillekipferl, braune Eier, Linzertorte und Müsli*. Ich verlange keinen Lohn, nur Kino ein Mal die Woche. Wenn Sie neben mir sitzen, braucht der Film auch nicht zu laufen.

*Ich kann sehr gut typen, ich schreib Ihnen ihre Forschungsarbeiten ab, 5 Kopien. Auf meinem Maschinchen.⁷²⁴

⁷²⁰ Vgl. Veza und Elias Canetti: BaG. S. 132: „Es ist Arbeit, ihn dazu zu kriegen, seine Sachen herauszubringen!!!“

⁷²¹ Vgl. ebd. S. 101.

⁷²² Vgl. Veza Canetti: *Die Schildkröten*. S. 68.

⁷²³ Veza und Elias Canetti: BaG. S. 103.

Diese Passage liest sich beinahe wie eine Bewerbung, erneut paart sich Sprachwitz mit Koketterie und Charme – und dennoch bleibt ein bitterer Nachgeschmack. Veza, diesen Eindruck wird der Leser nicht los, reflektiert sich und ihr Leben, ohne jedoch Konsequenzen daraus zu ziehen. So handelt es sich bei diesen Zeilen zwar einerseits um einen ironisch gefärbten Bericht, andererseits um ein Bekenntnis, denn es bleibt eine Unzufriedenheit zurück, die nicht literarisiert, sondern real ist.

So sehr die Partner sich an Georg wandten, um ihren Unmut über den anderen Luft zu machen, so sehr waren sie sich der Liebe zum Schwager und Bruder einig. In diesem Sinne schreibt Canetti in einem Brief zum Jahresende 1934:

Mein lieber, lieber Georg! [...] Veza liebt dich wirklich und dass ich Dich liebe, weisst Du, und wenn Du Dir in Deinem Leben nichts mehr erworben hättest als diese unbedingte, unerschütterliche und immer wache Neigung zweier vielleicht nicht alltäglicher Menschen, so hättest du schon viel erworben.⁷²⁵

Auch scheut Canetti sich nicht, im Gegensatz zu Veza, den Bruder um finanzielle Hilfe zu bitten. Während er Freunden und Bekannten gegenüber Vezas Schwermut und Kränklichkeit verschweigt, ist er seinem Bruder gegenüber ehrlich und berichtet von ihren Aufenthalten im Sanatorium.⁷²⁶

Zwar ist der Ton des Schriftstellers auch gegenüber dem Bruder gewohnt pragmatisch und häufig sehr kurz und knapp, dennoch legt er großen Wert auf regelmäßiges Kontakthalten und beschwert sich zwischendurch sogar über das lange Warten auf Antwort aus Paris. Dass er in Sorge um seinen Bruder immer wieder Veza als Hauptgrund nennt, mag sowohl dem eigenen Stolz als auch einer gewissen Unsicherheit geschuldet sein.

[...] Du musst sofort der Veza schreiben; sie weiss, dass Du seit ein paar Tagen in St. Hilaire bist. Du musst sie beruhigen, in jeder Hinsicht, besonders auch in dieser [...] ⁷²⁷

Immer wieder bittet Canetti seinen Bruder, Veza nichts von bestimmten Briefen an ihn zu erzählen, ebenso wie Veza sich Georgs Stillschweigen erbittet. Während die

⁷²⁴ Ebd. S. 107.

⁷²⁵ Ebd. S. 32.

⁷²⁶ Ebd. S. 60.

⁷²⁷ Ebd. S. 71.

Geschwister von Beginn an einen brüderlich-ehrlichen Ton pflegen, ist der Tonfall beider männlichen Canettis gegenüber Veza schützend und liebevoll.

Macht Georg sich am Anfang Sorgen um die Hintergründe der Heirat,⁷²⁸ so wird er im Laufe der Jahre zur wichtigsten Schnittstelle für das Ehepaar: Mal agiert er als Beschwichtiger, mal als „Blitzableiter“, dann wieder macht er beiden Canettis Mut und bietet ihnen immer wieder die Möglichkeit, ihn in Paris besuchen zu kommen und so den von Zeit zu Zeit benötigten Abstand voneinander herzustellen.

Komplex, irritierend und dennoch mitunter sehr amüsant muten die Beschreibungen von Krankheiten und Anfällen des jeweils anderen gegenüber Georg an. Dass sich beide Canettis in dieser Hinsicht in nichts nachstanden, belegen exemplarisch folgende Briefauszüge:

[...] Den letzten grossen Anfall hatte er im vorigen Sommer, als das Filmprojekt misslang. Er tastete damals mit zuckenden Lidern durchs Zimmer, er war blind und sagte, ich wolle ihn erdolchen. Als er zu sich kam erklärte er mir sein Tasten, mit dem Wunsch einen Ausgang zu finden, um vor mir zu fliehen, die ich ihn erdolchen wollte. [...] ⁷²⁹

[...] Seit Weihnachten spricht sie plötzlich wieder davon, dass sie mein Unglück war, dass ich ihretwegen in Not leben muss, dass dein Verhalten beweist, dass Du derselben Meinung bist, dass sie jetzt endlich einer reichen und jungen Frau Platz machen müsse – kurz, es sind Gedankengänge, die ich bereits seit Jahren kenn und die jedesmal ihre melancholischen Selbstmordversuche ankündigen. [...] ⁷³⁰

Barg die Korrespondenz mit Georg für beide Partner gleichsam die Möglichkeit, sich den Frust über den anderen von der Seele zu schreiben, so verfolgten beide jedoch primär ein anderes Ziel: Während sich Elias Canettis Briefe meistens auf ein Geschehnis konzentrieren – er fragt nach Georgs Krankheit, berichtet über die Arbeit an seinen Werken oder seine Aufenthalte – schweift Veza in ihren oft seitenlangen Briefen auch gern ab. Sie berichtet, klagt, gibt Ratschläge, erkundigt sich nach Details und lässt den Schwager ebenso detailliert an ihrem Alltag teilnehmen. Die *Briefe an Georges* zeigen deutlich: Canetti schrieb Briefe, um eine

⁷²⁸ Vgl. ebd. S. 21.

⁷²⁹ Ebd. S. 75.

⁷³⁰ Ebd. S. 93.

Antwort zu erhalten und in Kontakt zu bleiben, Veza, um am Leben des anderen teilzuhaben und den Empfänger selbst für die Dauer einer Brieflänge in das eigene Haus einzuladen.

Nur zwischendurch, dann aber sehr beeindruckend, spiegeln die Briefe an den Bruder und Schwager die große Verbundenheit und Liebe wider, die die beiden Schriftsteller füreinander empfanden, beispielsweise, wenn sie versuchen, einander zu schützen, und immer wieder, wenn sie sich um das Wohl des anderen sorgen.⁷³¹

⁷³¹ Vgl. ebd. S. 323.: „Bitte verzeih diesen Brief, aber ich habs schwer. Er ist sein eigener Feind, alle anderen könnte ich ermorden.“

11 Eheliche Einflüsse

Jede Nacht vor dem Schlafen gehen will ich ein liebes Wort für Veza aufschreiben. Sollte ich in der betreffenden Nacht sterben, so hat wenigstens mein letztes Jahr ihr gegolten.⁷³¹

In so viel Verkleidungen, was ist zwischen uns? Wer ist sie wirklich? Und wer bin ich? Ungeheuerlich ist Liebe: wieviele muss man verachten, um einen anzubeten!⁷³²

Mehr als 38 Jahre lang verbrachten die Canettis Seite an Seite. Die Liebe zur Literatur, die Leidenschaft für das Schreiben, die bisweilen wahnhafte Ausmaße annahm, der Glaube an das Werk: das alles teilte das Ehepaar Canetti und dennoch hatte jeder seine ganz eigene Position innerhalb dieser Lebensbeziehung inne. Ohne Zweifel war Veza Canetti ihrem Mann organisatorisch und strategisch überlegen. Sie war nach eigenem Bekunden abhängig von ihm⁷³³ und wusste gleichzeitig um seine bedingungslose Abhängigkeit von ihr. Die literarischen Einflüsse der Partner aufeinander wurden in den vorangegangenen Kapiteln analysiert. Dass sie einander jedoch keineswegs lediglich auf diese Weise beeinflusste, belegt insbesondere der Nachlass Canettis.

11.1 Veza, die „Sklaventreiberin“

Ich muss so konzentriert bleiben, wie sie mich wollte und wie sie selber war.⁷³⁴

Mit diesen Zeilen nach dem Tod seiner Frau mahnt Canetti sich selbst zu Disziplin und Konzentration auf die Arbeit. Sein Leben lang fiel ihm diszipliniertes Arbeiten schwer. Veza Canetti, Autodidaktin und zu dieser Zeit bereits mehrfach gedruckte Kurzgeschichtenautorin, beklagt sich 1936 in einem Brief an ihren Schwager Georg:

[...] Immer ist er noch ein Wurschtl und erledigt die wichtigsten Verpflichtungen nicht. So muss er jetzt dringend ein Interview nach Prag schicken, denn in Prag ist er weltberühmt. Bitte übernehmen Sie ein wenig meine schwere Rolle und fragen Sie ihn jeden Tag: Was ist mit dem Interview? Damit er es noch dieses Jahr abschickt. Fragen Sie ihn auch

⁷³¹ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 2.18, Notizblöcke Wien, Berlin Juli 1929.

⁷³² ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 5a.7, Aufzeichnungen 14. Dezember 1939.

⁷³³ Vgl. Veza und Elias Canetti: BaG. S. 129.

⁷³⁴ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 22.6.3, Ausgewählte Aufzeichnungen und Tagebücher 1963 20.6.1963, S. 44/45.

immer, ob er schon geschrieben hat, seine Briefe erledige immer ich, mir selbst kann ich aber nicht auch schreiben.⁷³⁵

Nicht nur ärgert sie sich hier über die Faulheit ihres Mannes, sondern bittet den Schwager, den sie zu dieser Zeit noch siezt, ihre „schwere Rolle“ während des Canetti-Besuchs bei Georg zu übernehmen; eine Rolle, die sie ihr Leben lang nicht ablegen wird. Während die Besetzung der Rolle dieselbe bleibt, ändert sich jedoch im Lauf der Jahre der Text. Hat sie dem Schwager im September 1937 kleine Fortschritte über den Arbeitsalltag ihres Mannes zu berichten⁷³⁶ und überhäuft ihn zwischendurch immer wieder mit übertriebenem Lob und Ehre,⁷³⁷ macht sie im Jahr 1948 keinen Hehl daraus, dass sie in Bezug auf die geplanten Vorträge ihres Mannes das Schlimmste befürchtet:

[...] Wenn: wenn er sie fertig macht, worüber ich schon jetzt nightmares hab, denn er ist auf dem Programm mit lauter Prominenten und ich hab in Erinnerung: Diktat der Lecture eine halbe Stunde vor Beginn, wobei wir zwanzig Minuten zu spät kamen. Vielleicht kannst Du ihn etwas aufrühren.⁷³⁸

Die Briefe an den Schwager geben Einblick in die ambivalente Rolle, die Veza Canetti mit Bravour ausfüllt. Immer wieder beklagt sie Canettis *„Unfähigkeit, mit der Wirklichkeit fertig zu werden, wenn es darum geht, sie zu leben und nicht zu schreiben“*,⁷³⁹ andererseits sieht sie die Vermittlung und Publikation seines Werkes als ihre Hauptaufgabe an und verfolgt sie mit einer bisweilen an Selbstaufgabe grenzenden Verbissenheit.⁷⁴⁰ In manchen Briefen beklagt sie, dass ihr Mann in keinerlei Weise einsichtig sei und schreibt regelrechte Wutausbrüche an den Schwager nieder.

Dann wieder klingen die Zeilen, die sie nach Paris schickt, verbittert und deprimiert, als hätte Veza Canetti jede Hoffnung auf ein vernunftorientiertes Einlenken ihres

⁷³⁵ Veza und Elias Canetti: BaG. S. 67.

⁷³⁶ Vgl. ebd. S. 82: „Er fügt sich übrigens freiwillig in eine gewisse Ordnung und arbeitet zeitweilig. Seine Augen gefallen mir nicht.“

⁷³⁷ Vgl. ebd. S. 258. „[...] Vergiss nicht, Dein Bruder ist ein intellektueller Schriftsteller, ein Genie, kein Feuchtwanger.“

⁷³⁸ Ebd. S. 311.

⁷³⁹ Ebd. S. 242.

⁷⁴⁰ Vgl. ebd. S. 326: „Bitte, liebes Kind, schreib mir sofort, falls das curriculum nicht am 15. Abgegangen ist, die Leser und publisher glauben nämlich er sieht aus wie Kien mit einer krummen Nase und das nützt ihm nicht. Ich erwarte mir alles von Deutschland.“

Ehemannes aufgegeben.⁷⁴¹ Dies ist nicht erstaunlich: Für Canetti hingen „*Disziplin und Menschenverachtung dicht zusammen*.“⁷⁴² Seine offensichtliche Unfähigkeit, das Schreiben als Arbeitsalltag anzunehmen und die damit verbundenen Formalien wie Korrespondenzen und Abgabefristen zu erledigen, müssen sie in ihrer Rolle als Agentin sowie als organisierte und überlegene Lebenspartnerin kontinuierlich bestätigt haben. Statt ihn jedoch seinem Schicksal zu überlassen, übernimmt sie immer mehr seiner Aufgaben.⁷⁴³

Auch ihr Selbstbild ändert sich. Fürchtet sie zunächst, Canetti viel Geld zu kosten, steigert ihre Arbeit als seine „Agentin“ auch ihr Selbstbewusstsein:

[...] Es macht mir jetzt nicht so viel , dass ich Deinen Bruder so viel Geld koste, denn seit ich entgegen strengem Verbot alle Verträge in den Ländern einleite, gelingt alles, ich fälsche auch die Unterschriften, warum ich war ich 20 Jahre so bieder und respektvoll. Er bringt alles ein, was ich ihn koste, und viel Ehren.⁷⁴⁴

Im Exil in England hat sie die Korrespondenz mit Verlagen und möglichen Geschäftsfreunden ganzheitlich inne und versucht ihm sogar Vorträge „schmackhaft“ zu machen.⁷⁴⁵ Häufig scheint sie den eigenwilligen und auf seine Art arbeitenden Canetti mit ihren Forderungen, ihrer Strenge und Konsequenz zu überrumpeln. Zeilen wie die folgenden zumindest lassen auf häufige Diskussionen zwischen den beiden Schriftstellern schließen:

Ich bin bestimmt ein Melancholiker der aber sehr manische Zeiten hat, wie jetzt, wo ich hundert Dinge unternommen hab von denen etliches wieder gelingen wird, wie des mit Deutschland, das ich hinter seinem Rücken machte, der Verlag war ihm zu unbekannt! Mach ihn bekannt, schrie ich! Der

⁷⁴¹ Vgl. ebd. S. 338f.: „[...] Ich kann nicht mehr, glaub mir, ich war bestimmt kein Glück für ihn, er war aber auch keins für mich und ich wär nie so heruntergekommen, wenn ich ihm nicht hätt jedes Mal in A. mit Selbstmord drohen müssen, damit er wenigstens etwas von seinem Werk diktiert (erstens, damit ich seh, dass es da ist, zweitens weil er alles mit einer nur von ihm leserlichen Stenoschrift schreibt, so dass kein Sekretär das je entziffern könnte).“

⁷⁴² ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 9, Aufzeichnungen 3. Februar 1946.

⁷⁴³ Vgl. S. 129: „Dein Bruder mußte seine Arbeit unterbrechen und arbeitet jetzt hart an der Korrektur der Übersetzung der Blendung. Seine Übersetzerin ist eine bekannte Historikerin und bewundert Deinen Bruder sehr. Aber die Blendung zu übersetzen ist natürlich nicht leicht, und es kommt vor, daß sie schreibt: er giftete sich – he poisoned himself. Du kannst dir denken, daß ich da auch ein Stück Arbeit hab, denn ich lese die deutsche Fassung, und dann vergleichen wir.“

⁷⁴⁴ S. 302.

⁷⁴⁵ Vgl. ebd. S. 348f.: „Ich hab für ihn den ganzen Proust - nicht gelesen, sondern durchgearbeitet, mit Notizen Einfällen etc.“

bekannte Verlag Knopf hat nichts für ihn erreicht, weil er es nicht nötig hatte sich einzusetzen, geht das Buch nicht gegen hundert andere. Dieser unbekannte Verlag muss sich einsetzen, denn er hat noch keine grossen Autoren. Dieser Kampf, diese Streitigkeiten [...] ⁷⁴⁶

Obwohl sie sich in den Briefen an den Schwager auch immer wieder ihrer Klagen und Ausbrüche über ihren Ehemann schämt, findet sie doch klare Worte dafür, was sie von seiner Fahrlässigkeit in Bezug auf Arbeit und Werk hält. ⁷⁴⁷ Zwar hat Canetti sich häufig gegen ihre Arbeitswut und Kontrolle zur Wehr gesetzt – bestes Beispiel sind die zahlreichen langen Gespräche, die er mit Steiner führte und die Veza ein Dorn im Auge waren, weil sie ihn in dieser Zeit lieber am Schreibtisch gesehen hätte, dennoch trugen ihre kontinuierlichen Ermahnungen zu Disziplin und Arbeit Früchte. Nicht nur, dass viele seiner Verträge und Kontakte tatsächlich erst durch sie entstanden, nach jahrelangem Beharren auf die *Komödie der Eitelkeit* gab Canetti das Werk tatsächlich zum Druck frei. Häufig ging diesen Ergebnissen jedoch eine lange und mühevollere Vorarbeit Vezas voraus, wie ein weiterer Brief aus dem Jahr 1948 zeigt:

[...] Ich bitte aber, wenn Dir mein Leben lieb ist, halt ihn an die Vorträge auszuarbeiten, er ist nicht ganz jung und frei sprechen in einer fremden Sprache nimmt auch Zeit. Ich wird hier nicht die Nervenkraft haben beständig zu mahnen. Die Schande, wenn ers nicht macht will ich nicht erleben. Er soll Dir *vorlesen*, er wird Dir natürlich sagen, er ist mittendrin. ⁷⁴⁸

Einerseits klingt der flehende Unterton lächerlich, bedenkt man, dass die Autorin von einem erwachsenen Mann spricht, andererseits geben diese Zeilen einen Einblick in den keineswegs leichten Alltag eines literarischen Paares, in dem Trickereien, strategisches Denken und Handeln und gewisse Notlügen bezüglich der eigenen Arbeit offensichtlich auf der Tagesordnung standen. Da Canetti nicht nur um seine Schwäche wusste, ⁷⁴⁹ sondern immer wieder bewusst, aber erfolglos gegen sie ankämpfte, ⁷⁵⁰ mögen die Klagen Vezas zwar bisweilen übertrieben

⁷⁴⁶ S. 338f.

⁷⁴⁷ Vgl. ebd. S. 354: „So etwas von Faulheit hat die Welt noch nicht gesehen [...].“

⁷⁴⁸ Ebd. S. 323.

⁷⁴⁹ Vgl. ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 11.2, Aufzeichnungen 12. September 1950: „Es ist zu traurig dass du dich nicht zum Schreiben zwingen kannst.“

⁷⁵⁰ Bereits im Februar/März 1933 findet sich folgende Notiz in seinem Block: „Verbote: Kaffeehaus (und Zeitungen); Verschwendung; Geschwätz; zusammenfassen lassen sich die drei Verbote in ein Verbot der Stadt.“ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 3.38, Notizblock.

erscheinen, grundlos waren sie jedoch ganz sicher nicht.⁷⁵¹ In den Notizen und Tagebüchern findet sich auch dieser beinahe schon kindische Eintrag Canettis:

Immer wenn er schreiben soll, fallen ihm Bücher ein, die er nicht gelesen hat.⁷⁵²

Obgleich Canetti von seiner Schwäche wusste, scheinen Trotz, Lebensunmut oder Sarkasmus manchmal einfach stärker gewesen zu sein, als der Einfluss Vezas auf seine Arbeitsmoral.⁷⁵³ Umso größer war Veza Canettis Freude, wenn es ihr nicht nur gelang ihren Mann an die Arbeit zu bringen, sondern sich die Ergebnisse dieser Arbeit auch sehen lassen konnten. Dann war sie „versöhnt“:⁷⁵⁴

[...] Ich war bis jetzt Sklaventreiberin und jetzt ist der Proust Vortrag fertig und sehr schön und dauert zwei Stunden. Zum Glück ist der Canetti auf die dritte Woche verschoben worden, so dass auch der Kafka fertig wird, und den Joyce hat er eh nicht gelesen, zum Joyce wird nichts kommen.⁷⁵⁵

Canetti hat ihre Disziplin, ihr Selbstbewusstsein, ihre Konzentration und ausdauerndes Hinweisen auf seine Verpflichtungen und Nachlässigkeiten gebraucht und bewundert. Zwar standen sie konträr zu seinen Lebens- und Arbeitsweisen, dennoch trieben sie ihn an und gaben ihm einen Rhythmus vor, den er nötiger hatte, als ihm manchmal womöglich selbst bewusst war. Vezas Befürchtungen jedenfalls, er würde sie später für seine Unkonzentriertheit verantwortlich machen, bewahrheiteten sich nicht.⁷⁵⁶ Vielmehr fühlte Canetti sich nach ihrem Tod dafür verantwortlich so weiterzuarbeiten, wie unter ihren Augen und mit ihrem Zuspruch:

An diesem Tisch bist du zuhause: Statt zum Essen ruft dich Vezas Glöckchen jetzt zur Arbeit.⁷⁵⁷

⁷⁵¹ Vgl. ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 8, Aufzeichnungen 30. Juni 1944: „Einsamkeit macht faul.“

⁷⁵² ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 13.

⁷⁵³ Vgl. ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 8, Aufzeichnungen 17. Januar 1945: „Arbeiten? Arbeiten? Ich bin froh, wenn ich überlebe!“

⁷⁵⁴ Veza und Elias Canetti: BaG. S. 358.

⁷⁵⁵ Ebd. S. 355.

⁷⁵⁶ Vgl. ebd. S. 196: „[...] Eines Tages wird er Dir sagen, er hätt nicht richtig arbeiten können, sich nicht richtig konzentrieren, weil ich – ich so schwermütig bin, ein Melancholiker, ich hoff, Du wirst ihm widersprechen.“

⁷⁵⁷ ZBZ, E. Canetti, Konvolut 22a, Aufzeichnungen 31. August bis 10. September 1965.

11.2 Elias, der Beschützer

Während Veza Elias Canetti zum regelmäßigen Arbeiten und zur Disziplin allgemein anhielt, nahm Elias Canetti in der Beziehung von Beginn an eine Beschützerrolle für die acht Jahre ältere Lebenspartnerin ein. Bereits auf der ersten Seite seines Notizbuches aus dem Jahr 1927 findet sich folgender Eintrag:

5. September 1927, Veza zu mir auf der Wollzeile 11 ½ Uhr vormittags: Vor einem Jahre war ich jung und blühend, nun bin ich alt und verwelkt.⁷⁵⁸

Schon zu dieser frühen Zeit wusste Canetti um den Hang der Freundin zur Melancholie und zum Selbstzweifel. Vielleicht wuchs aus diesem Wissen mit den Jahren der unbedingte Wille, das Schwere und offensichtlich Böse so gut es ging von Veza fernzuhalten – eine Lebensaufgabe, wie die vorhandenen Nachlassaufzeichnungen ebenso zeigen wie die erhaltenen Briefe. Wie schwer es ihm, der seine Eigenarten und Ticks pflegte und sich häufig genug nach Einsamkeit sehnte, gefallen sein muss, vor allem in den Zeiten der Flucht und des Krieges, lässt sich trotz der Nachlassaufzeichnungen in ihrer Tiefe nur erahnen:

20. Januar

Seit über einem Jahr ist meine Grundhaltung die eines verzweifelt Horchenden. Immer schon war ich ein passionierter Horcher; aber es ist ein Anderes, ob man sich allen Lauten dieser überfüllten verwegenen Welt hingibt, oder ob man auf die ganz bestimmte bekannte unveränderliche Regung eines einzigen Menschen horcht. Dieser Mensch ist meine Frau. Sie ist von der gewalttätigen und übermächtigen [sic] erfüllt, zu sterben: die Idee des Selbstmordes ist ihr Wahn, [...] Niemand ahnt etwas von der Hölle, in der ich lebe, von dem Teufel, den ich liebe, von den schrecklichen schwarzen Verwandlungen jedes (wachen) Augenblicks. [...] Diese Liebe, diese Aufopferung, diese Bewunderung, die Andacht, die Selbstlosigkeit, die Mütterlichkeit, wer hat sie noch in solchen unwahrscheinlichen Ausmassen? [...] Es mag hässlich sein, dass ich davon spreche; aber ich spreche nur für mich, sonst werde ich davon erdrückt. Ich will ein unheimliches und kaum bekanntes seelisches Phänomen von vielen Seiten und in vielen verschiedenen Augenblicken beobachten. Vielleicht gelingt mir die Überwindung des Todes praktisch: indem ich jemand die eingefleischte Liebe zu ihm austreibe. „Jemand“ – das ist in tiefster Bescheidenheit gesagt;

⁷⁵⁸ Sven Hanschek: Elias Canetti. S. 133.

es geht um den einzigen Menschen, den ich liebe. Liebe ist an der Todesangst zu messen, die man für das geliebte Wesen hat.⁷⁵⁹

Canettis Verzweiflung ist immens. Er weiß um Vezas Leid und Ängste und hat dennoch das lähmende Gefühl ihr nicht helfen zu können. Es ist eine sehr besondere Beziehung, die die beiden von Beginn an verbindet, von seiner Seite war sie, zumindest phasenweise, auch immer von der Angst sein, seine Frau zu verlieren. Dass diese Angst häufig auch in eine Art blinde Wut und Ohnmacht umschlagen konnte, belegen seine Aufzeichnungen ebenso. Manchen Briefen an den Bruder ist eine gewisse Abwertung der Melancholie anzulesen, als würde Canetti ihr die bisweilen plötzlich eintretende Stimmung nicht ganz abnehmen. Auch in den Aufzeichnungen sind es manchmal fast sarkastische Bemerkungen, zu denen er sich hinreißen lässt:

„Ich danke dir für alles“, sobald sie das sagt, weiss er, dass ihre melancholische Zeit wieder begonnen hat und er erkennt sie zugleich an einem ganz eigentümlichen Sog, der dann von ihr ausgeht.⁷⁶⁰

Veza erträgt viel viel mehr als die meisten Menschen. Aber was sie nicht erträgt, ist, dass jemand so krank ist wie sie oder gar kränker. Sie muss immer die Kränkste sein. Man darf auch nicht zugeben, dass es Anderen schlechter ging als ich. Sie hat am meisten gelitten und sie ist die Kränkste. In Beweisen dafür ist sie unerschöpflich. Sie ist bereit, zu solchen Zwecken wirklich krank zu werden und eine Menge ehrlich zu erleiden.⁷⁶¹

In einem Moment schreibt er diese Zeilen, im nächsten Moment macht Veza ihn traurig, fühlt er sich von ihrer Art gepeinigt und ratlos. Erstaunlich ist, dass sie sich zwar Canetti in ihrer Schwäche völlig anvertraut, in Situationen in denen Gefahr wirklich Gefahr droht jedoch die Starke ist und andere Leute, inklusive Canetti, beschützt, während er zuschaut.⁷⁶²

Immer wieder finden sich in seinem Nachlass zudem Notizen wie diese, hinter die er mit Bleistift Veza Namen schreibt:

⁷⁵⁹ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 5a, zum Teil zitiert nach Sven Hanuschek: Elias Canetti. S. 286.

⁷⁶⁰ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 8.4, Aufzeichnungen Juni bis Juli 1945.

⁷⁶¹ Sven Hanuschek: Elias Canetti. S. 391.

⁷⁶² Siehe 9. „Toogoods und Die Milburns“.

Diese Nachbarschaft des ältesten Menschen, den du hast, diese himmlische rührende Dankbarkeit.⁷⁶³

Während er in diesen Jahren zwischen Angst und Stärker um ihres Willen und zwischen Dankbarkeit und Zorn auf dieses gebunden sein an einen einzelnen Menschen schwankt,⁷⁶⁴ verfällt er nach ihrem Tod in Selbstzweifel und beschuldigt sich selbst zu wenig für sie getan zu haben.⁷⁶⁵ Veza aber wusste um die große Rolle, die er in ihrem Leben spielte und war ihm bis zuletzt dankbar für alles, was er in den gemeinsamen Jahren für sie getan hatte.⁷⁶⁶

11.3 Der Partner als Konkurrent?

Wie soll man das Schicksal eines Menschen sein, ohne dass er einem selber zum Schicksal wird?⁷⁶⁷

Neid auf die eigenen Werke.⁷⁶⁸

Denn ich bin sehr begabt, wie Du eines Tages in der Zeitung lesen wirst.⁷⁶⁹

Obwohl Canetti eine Arbeitsgemeinschaft immer verneinte, wurde die Beeinflussung beider Partner auf das Werk des anderen deutlich nachgewiesen. Sein Nachlass gibt zudem Aufschluss darüber, wie häufig die beiden Partner gemeinsam wohnten und somit unter demselben Dach an ihren Werken arbeiteten. Während beide das Werk des anderen prägten und unterschiedliche Weise unterstützten, sahen sie in dem Partner hin und wieder auch den Konkurrenten an ihrer Seite. Zu Beginn ihrer Beziehung muss er sich besonders häufig an ihren schriftstellerischen Erfolgen gemessen haben. So schrieb sie ihrem Schwager im Dezember 1934:

So. Ich mach schon Schluss. Ich denk Canetti wird auch seine Mutter besuchen. Er schämt sich halt vor ihr, weil noch immer nichts gelingen

⁷⁶³ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 8.3, Aufzeichnungen 22. Februar 1945.

⁷⁶⁴ Vgl. Nachlass E. Canetti Konvolut 11.2, Aufzeichnungen 14. September 1950: „Wenn sie krank ist, und dir alles schal, du gehst umher, ein leises Zittern in allen Gliedern; nie wirst du ohne sie leben können; über alles in der Welt liebst du sie; was immer du über sie erfahren könntest, und wenn es das Schlimmste wäre, würde sie dir nur teurer machen. Heute, da sie krank ist, musst du daran denken, welches Entzücken in Schottland oben ihr Name Venetia hervorrief.“

⁷⁶⁵ Vgl. ZBZ, Nachlass E. Canetti, Konvolut 22a und Sven Hanuschek: Elias Canetti. S. 464f.

⁷⁶⁶ Siehe Abschiedsnotiz „Ewig dankbar. Veza.“

⁷⁶⁷ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 21.1, Aufzeichnungen 1942.

⁷⁶⁸ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 5a.7, Aufzeichnungen 14. Dezember 1939.

⁷⁶⁹ Veza und Elias Canetti: BaG. S. 221.

wollte. Als ob er es so nicht am weitesten bringen wird. Canetti mit Erfolg wäre schon verdorben.⁷⁷⁰

Canetti, der sich selbst immer als eifersüchtigen Menschen beschrieb und sich Zeit seines Lebens intensiv mit der Eifersucht auseinandersetzte, verbot seiner Frau sogar in die Redaktion zu gehen, wie Veza ihrem Schwager klagt.⁷⁷¹ Die beschriebene Redaktion ist die der Arbeiter Zeitung in Wien, für die Veza schrieb und freundschaftliche Beziehungen zu anderen Redakteuren unterhielt. Die Betonung der Behandlung als Schriftstellerin mag ihr auch deshalb so wichtig gewesen sein, weil sie sich gegenüber Canetti in dieser Zeit nicht als solche fühlen und geben konnte, um ihn, der zu diesem Zeitpunkt noch nichts publiziert hatte, nicht zu verletzen. Offensichtlich nahm sie in diesen Belangen über die Jahre hinweg immer mehr Rücksicht auf ihren Mann. Kontinuierlich muss Veza ihr Werk vor ihm und anderen in dieser Zeit kleingeredet haben, um ihn nicht zu entmutigen – eine Strategie, die durchaus aufging:

Es war eine schlimme Krise, aber ich hab ihm das Leben gerettet, als ich zu ihm sagte: merkwürdig, Georg schreit nach Deiner Komödie, aber mein unsterbliches Stück, das auf Englisch geschrieben ist, ein zweites, das fast fertig ist, will er noch nicht einmal lesen. Diese Bemerkung machte ihn so glücklich – er meinte, ich bin eins der sieben Weltwunder, daß ich mich um solche Kleinigkeiten Sorge (mit Kleinigkeiten meint er nicht meine Komödie) – daß er sich langsam an die Atombombe gewöhnt.⁷⁷²

Immer suchte und fand sie in ihrem Schwager einen Verbündeten in dem Versuch, Canetti zu regelmäßiger Arbeit zu ermuntern. Ihre selbst benannten Beweggründe reichen in den Briefen von Stolz auf sein Werk über den Pragmatismus, seine Veröffentlichungen als wichtige Einnahmequelle anzusehen, bis hin zu Mitleid.⁷⁷³ Diese Einstellung führte jedoch nicht dazu, dass sie ihr eigens Schreiben aufgab. Während Veza Canetti im Exil Werke anderer Schriftsteller übersetzte, sich um die Vermittlung der canettischen Werke und weitere mögliche Jobs bemühte, schrieb

⁷⁷⁰ Veza und Elias Canetti: BaG. S. 31.

⁷⁷¹ Vgl. Veza und Elias Canetti: BaG. S. 91: „Und dennoch darf ich nicht auf die Redaktion hinauf, dabei geh ich nur hin, weil man mich dort wie eine Schriftstellerin behandelt, ganz Respekt und Konvention und ich zittere schon, was sein wird, wenn ich Ihnen eine grössere Schnitte Torte auf den Teller lege, weil Sie doch zart sind (aber gottlob nicht mager, nur etwas blass, liess ich mir schreiben).“

⁷⁷² Ebd. S. 36f.

⁷⁷³ Vgl. S. 332: „[...] Bitte sieh selbst, wie man sich für die Aphorismen interessiert und hilf mir, dass er sie in Deutschland erscheinen lässt, denn dann hat er wenigstens seinen Ruhm hier gerettet.“

sie selbst weiter. Zwar stellte sie ihr Schreiben wohl meist hinter der verpflichtenden Korrespondenz ihres Mannes zurück, ihrem Arbeitseifer tat dies jedoch keinen Abbruch, wie die Briefe an den Schwager belegen:

[...] Du bist verantwortlich dafür, daß ich mein zweites Stück nicht diese Woche beenden kann, obwohl ein guter Regisseur dringend danach verlangt (mein erstes Stück wird gerade von zwei Regisseuren gelesen) und warum, weil ich zu nervös war, es fertigzustellen. Es braucht noch zwei Tage Arbeit, und Gott weiß, wann ich dazu die innere Ruhe haben wird, mit den zwei undankbaren, verlorenen Söhnen, die ich hab, und ich werd Dich nicht mehr Benjamin nennen, ich nenn Dich Kain und noch Schlimmeres, wenn mir ein schlimmerer Name einfällt.⁷⁷⁴

Veza Canetti sprach nicht über ihre literarischen Ambitionen, nur ihrem Schwager Georg berichtet sie immer wieder offen über ihre schriftstellerische Arbeit, ihre Vorhaben und Fortschritte.

[...] Von mir lässt jetzt eine angesehene Engländerin (die schlanke) auf ihre Kosten ein Stück ins Englische übersetzen, denn ihre Mutter ist eine grosse Schauspielerin und sie will mich unbedingt aufführen. Dies erzähl nicht weiter, ich bin ein gebranntes Kind und nur Dir vertrau ich blind, weil nur Du mir alles Gute wünschst.⁷⁷⁵

Es lässt sich nur vermuten wie sehr Canetti, der sich im Exil weigerte in englischer Sprache zu schreiben, der frühe Erfolg seiner Frau beeindruckte, vielleicht sogar einschüchterte. Dass sich das Konkurrenzgefühl im Laufe der Jahre verschob, lag wohl vor allem im ausbleibenden Erfolg seiner Frau im englischen Exil begründet. Dass sie sich trotz aller Rückschläge immer als Schriftstellerin fühlte und auch anderen gegenüber um die Anerkennung dieser Berufsbeschreibung bemüht war, belegen folgende Zeilen an Canetti:

[...] Und was zum Georg fahren anlangt – ich fahr erst, bis zwei Stücke von mir auf den Bühnen laufen und ein Roman zugleich erscheint denn ich will mein Bild bei Georg bewahren und nicht als abgelebte (nein, das ist ein b und kein g) Frau Canetti dort erscheinen, und Du sollst also nicht herumerzählen, daß Du mein Stück im Josefstätter Theater eingereicht hast u.s.w. sondern einmal die delikate Seite bei mir berücksichtigen, denn wenn ich Waschfrau geworden bin, so bin ichs durch mich.⁷⁷⁶

⁷⁷⁴ Ebd. S. 155.

⁷⁷⁵ Ebd. S. 282f.

⁷⁷⁶ Ebd. S. 219.

Besonders auffällig an diesem Auszug ist die Betonung der Selbstständigkeit, um die Veza sehr bemüht ist. Einerseits lässt sich dies durch das intensive Verhältnis zwischen Veza und Georges begründen, primär ist es jedoch der Glaube an das Bestehen der eigenen Werke, ihr Anspruch an Unabhängigkeit, der aus diesen Zeilen spricht. Indem sie betont, dass er nicht herumerzählen soll ihr Stück eingereicht zu haben und sich mit Hilfe einer sarkastischen Wortspielerei von dem Schicksal einer Frau Canetti freischreibt, pocht sie auf diese Unabhängigkeit, fordert gleichzeitig auch ein Mindestmaß an Respekt. Mehr als das Indiz eines ehelichen Streits ist dieser Brief ein Mittel um künstlerische Distanz zu schaffen. Sie, die ihn und sein Werk unterstützt, will ihr Werk unabhängig von seinem rezipiert wissen. Eine Abgrenzung, die erst in Bezug auf Vezas Auseinandersetzung mit Friedl Benedikts Werken ihre ganzheitliche Auswirkung entfaltet:

Die Bücher taugen nichts, bekamen sehr schlechte Kritiken, aber sie sind nicht ohne Talent. Es liegt weiter unter dem, was ich inzwischen erreicht hab und was nicht veröffentlicht wurde, worüber er jetzt sehr beschämt ist und was er jetzt beheben wird, denn es steht in seiner Macht. Ich weiß nicht, ob es sich beheben läßt, denn Du hast meinen Gemütszustand nun ja gesehen. Wenn so eine leidenschaftliche Frau wie ich, eine Frau mit Ressourcen und Möglichkeiten, mit meiner immer noch existierenden Macht über andere (wo ich beschließe, diese Macht auszuüben) – keine Kinder hat, keinen Mann und keinen adäquaten Lebensraum, keine entsprechende Umgebung, dann muß sie mit ihrer Arbeit Erfolg haben, und das weiß er.[...] ⁷⁷⁷

Der Begriff der Konkurrentin verschiebt sich in diesem Kontext erneut. Sie, die früh erfolgreiche Schriftstellerin, fühlt sich zu diesem Zeitpunkt, im Jahr 1946, von ihrem Mann, dessen Werk sie unterstützt, vernachlässigt und betrogen. Er findet seinen eigenen Weg, um mit ihrer Arbeitswut umzugehen und schreibt zum Teil sarkastische Notizen über sie. ⁷⁷⁸ Dass sie Canetti unterstellt, es stehe in seiner Macht ihre unpublizierten Texte zu veröffentlichen, spricht für den schier bedingungslosen Glauben an ihn und sein Werk. Denn ob Canetti zu dieser Zeit tatsächlich über derartigen Einfluss verfügte, ist mehr als fraglich. Da sich in den Vorwurf jedoch private Bitterkeit mit beruflicher Gekränktheit mischt, unterstützt dies meine These, dass auch Veza Canetti sich durchaus als Konkurrentin fühlte –

⁷⁷⁷ Ebd. S. 190.

⁷⁷⁸ Vgl. ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 8: „Sie schreibt schon seine eigenen Bücher. Wozu wird er sie noch abrichten?“ Aufzeichnungen 27. Februar 1945.

mutmaßlich sogar im doppelten Sinne. Zum einen gegenüber Friedl Benedikt, der Schülerin ihres Mannes, die sie ihm zu allem Überfluss auch noch selbst vermittelte. Zum anderen gleich in zweifacher Form gegenüber Canetti: Ihm gegenüber fühlt sie sich aus pragmatischer und künstlerischer Sicht als Konkurrenz:

[...] Er hätte es freilich leichter, wenn er nicht auch für mich sorgen müsste, aber andererseits muss er das, weil ich durch ihn so heruntergekommen war, dass ichs nicht selbst konnt, und erst jetzt, seit er weg ist, habe ich alles für mich unternommen, erst jetzt hatt ich den Mut. Ich hab auf Anfragen für meine Arbeiten nicht einmal geantwortet, weil es mir schon schrecklich schwer war, seine Korrespondenzen und Geschäfte zu erledigen.⁷⁷⁹

Obwohl sie ihre Korrespondenz hinten an stellt, sind ihr die Konsequenzen dieser Bevorzugung keineswegs egal. Vielmehr ist es ihre private Lage, die sie in ihrer Argumentation noch bestärkt. Als Frau mit „*Ressourcen und Möglichkeiten*“ fühlt sie sich von dem Partner, einen Mann hat sie ja nach eigenen Angaben nicht, um den einzigen noch verbleibenden Sinn ihres Lebens betrogen: den Erfolg. Bei allem Hang zur Dramatik und Übertreibung, den Veza ebenso innehatte wie Canetti, spricht aus diesen Zeilen die Anerkennung eines Konkurrenzkampfes, der sich zwar im Laufe der Jahrzehnte verschob, aber innerhalb der Beziehung immer allgegenwärtig war. Dass Elias Canetti aus seiner Abneigung gegenüber Dichterinnen keinen Hehl machte, dürfte die Situation noch verschärft haben.⁷⁸⁰ Auch Georg Canetti wusste um diesen Machtkampf und trug seinen Teil, wie in diesem Brief vom 27. März 1946, dazu bei:

Was Du getan hast, und was Du immer noch tust, ist bewundernswert, und glaub mir, ich werde alles dafür tun, daß, falls sich irgendwann einmal jemand für das interessiert, was mein Bruder gewesen ist (was immer zweifelhafter wird), man wissen wird, wer von Euch beiden wirklich groß war, groß an Charakter – vorausgesetzt er ist es an Intelligenz, was immer weniger sicher scheint. Es wäre allzu ungerecht, wenn die Wahrheit darüber, wer von Euch beiden bedeutend ist, nicht ans Licht käme. [...]⁷⁸¹

Georg Canetti legt seinen Finger in eine Wunde, die das Ehepaar Canetti Zeit ihres Zusammenlebens mit sich trug: Es ist die Suche nach Anerkennung und der

⁷⁷⁹ Veza und Elias Canetti: BaG. S. 337.

⁷⁸⁰ Vgl. ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 14.7, 2. Juli 1962: „Mein Unbehagen an den Dichterinnen wächst. Ich kenne zu viele und ich misstraue allen.“

⁷⁸¹ Ebd. S. 185.

unmittelbare Kampf darum. Dieser Kampf machte auch vor dem eigenen Partner nicht halt, hielten sich beide Canettis doch unentwegt, wenn auch häufig unbewusst, Spiegel vor.

11.4 Elias, Veza und der Werkbegriff

[...] Aber ihr ist noch wichtiger, dass ich nicht unwürdig lebe, dass ich sie wert bin, dass nichts von ihrer unsäglichen Mühe mit mir umsonst war, denn ich bin ihr Lebenswerk.⁷⁸²

Jeder muss seine Veza finden, und wenn es ihn zersprengt.⁷⁸³

So sehr Veza Canetti ihre Rolle als Sklaventreiberin und Konkurrentin auch übernahm, so sehr sah Canetti sie primär als seine „Lebensfrau“ – in einer Notiz aus dem Jahr 1954 nennt er sie sogar seine Päpstin.⁷⁸⁴ Veza wiederum bezeichnet Canetti als „Gott“. Beide waren einander Lebenspartner und Seelenverwandte.

Wenn Canetti sich am 18. Mai 1963 in einem Brief an den gemeinsamen Freund Aymer Maxwell als Vezas Entdeckung beschreibt, so ist auch dies nur ein Bruchteil der Bedeutung, die Veza seinem Leben tatsächlich gab.⁷⁸⁵ Dennoch belegt dieser Auszug exemplarisch, was für Canetti offensichtlich am Wichtigsten erschien: Veza Canetti war mit seinem Werk auf untrennbare Art verbunden. Enger als sie, das belegen auch seine zum Teil stark glorifizierenden Notizen nach ihrem Tod, war niemand mit dem Gesamtwerk Canettis verwachsen.

Diese Verbundenheit lässt sich allerdings nicht auf eine Rolle festlegen. Sie beeinflusste ihn ebenso wie er sie auf thematischer und stilistischer Ebene. War er ihr Beschützer und Lebensretter und Freund, so war sie ihm Lebensgefährtin, Kritikerin, Agentin und Sklaventreiberin, Förderin, Übersetzerin und Muse. Ihre vielfältige Bedeutung für sein Werk ist bisher deutlich unterschätzt worden.

⁷⁸² ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 22.6.2, Ausgewählte Aufzeichnungen und Tagebücher 1963.25.5.1963, S. 17/18.

⁷⁸³ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 5, Aufzeichnungen, 14. April 1944.

⁷⁸⁴ Vgl. ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 12a.6, Aufzeichnungen 24.1. 1955 bis 4.4. 1955.

⁷⁸⁵ Vgl. Brief Elias Canettis an Aymer Maxwell vom 18. Mai 1963. ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 22.6.2, Ausgewählte Aufzeichnungen und Tagebücher 1963. S. 5-8: “[...] Perhaps you did not know that I am literally her discovery. She saved me, I was not twenty yet, from the terrible power of my mother, and let and made me become, what I am, - if I am anything at all.”

Immer wieder schwanken ihre Briefe zwischen höchster Verehrung und Beschwerde über seinen mangelnden Fleiß. Canetti selbst wechselt in seinen Notizen über Veza häufig zwischen Phasen größter Verehrung⁷⁸⁶ und in ihrer Formulierung bisweilen erschreckend harter Verachtung.⁷⁸⁷ Indem sie ihr Wissen um sein schriftstellerisches Können und seine Möglichkeiten jedoch mit ihrer Kenntnis um seine privaten „Schrullen und Neigungen“⁷⁸⁸ zusammenbrachte, schrieb sie sich auch auf diese Weise selbst in sein Werk ein.

Auch nach Vezas Tod, in seiner größten Not und Verzweiflung, bezieht er sein Werk in die Trauer um seine Frau ein. So fragt er sich selbst in einer Notiz am 18. Februar 1964:

Was will ich, was kann ich, was sag ich? Das Werk, das ihr Leben gekostet hat, ist mir verhasst. Jetzt kann ich nur noch ganz Anderes sagen. Jetzt bin ich ein Anderer ohne sie. Glaub ich noch, was ich mit ihr geglaubt habe?⁷⁸⁹

Wie sehr er den Glauben an sein Werk aus ihrem Glauben daran, seine Kraft aus ihrer Kraft und wohl auch seine Arbeit aus ihrer Geduld und konsequenter Nachfrage schöpfte, bekennt er in den Notizen dieser Tage und Jahre nach ihrem Tod.

Deine Schwierigkeit: dass du nicht mehr weisst, was du kannst, seit sie nicht mehr lebt, die es immer wusste.⁷⁹⁰

Doch im Mittelpunkt dieser Verbundenheit stand immer der Mensch Canetti. Ihre Gespräche und Werkkritiken verstand er nach ihrem Tod, ganz bekennder Mythomane, als Prognosen und Vorhersagen:

⁷⁸⁶ Vgl. ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 14, Aufzeichnungen, 14. September 1959: „Eine Kraft, eine Zärtlichkeit, eine Liebe ist in mir, seit ich im Süden war, in Venedig mit Venetia. Ich möchte alle Menschen segnen und mit meinem eigenen Glück erfüllen. Sie soll ein Leben lang, die mein Leben ist, dass ich sie an alle Orte bringe. Die grösste Liebe hat, wer einen Menschen mit ihr am Leben erhält. Ich will klug sein wie ein Fuchs und ihr mit meiner Klugheit dienen.“

⁷⁸⁷ Vgl. ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 9, Aufzeichnungen 25. März 1949: „Der Mensch, der dich am meisten gequält hat: der einzige, der immer bei dir bleibt, dir nicht durchgeht, dich erträgt, was ist schwerer zu ertragen, als der selber.“

⁷⁸⁸ Vgl. Canetti, Veza und Elias: BaG. S. 75.

⁷⁸⁹ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 14.11, Aufzeichnungen, 18. Februar 1966.

⁷⁹⁰ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 15, Aufzeichnungen Mai 1965.

„Du wirst nie wieder einen Roman schreiben“, sagt sie, „du bist gefangen in Masse und Macht“. – Hat sie recht? Ich bin ihr dankbar, dass sie gesagt hat, was ich immer heimlich fürchte [...] ⁷⁹¹

Für die Organisation seines Alltags, das Schaffen der Rahmenbedingungen, war Veza ebenso unverzichtbar, wie für das Verfassen und Arbeiten an seinen Werken. Er wiederum war der Kritiker, auf dessen Meinung sie am meisten gab. Ihm musste ein Werk gefallen, so wie der *Oger*, damit auch sie Hoffnung schöpfte.

Auf diese Weise lässt sich von einer lebenslangen, vielschichtigen Beeinflussung reden, die Canetti selbst in ihrer Ganzheitlichkeit und ihrem Ausmaß wohl ebenfalls erst nach ihrem Tod erkannte. Die post mortem Folgen dieser Erkenntnis, die grenzenlosen und immer wieder zur Überhöhung und Anbetung neigenden Lobgesänge auf sie, unterstreichen diese These. Der Name Veza Canetti lässt sich vom Werk Canettis nicht trennen. Sie selbst hat dafür gesorgt, dass sie auf ewig darin wiederzuerkennen sein wird.

⁷⁹¹ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 14, Aufzeichnungen Februar 1960.

12 Fazit

7. Mai 1955

Alle geistigen Menschen leben auch von Diebstahl und sind sich dessen bewusst. Aber sie reagieren auf diese Tatsache in ganz verschiedener Weise: Die einen äussern überschwänglich eine Dankbarkeit gegen den Bestohlenen, sie erheben seinen Namen in den Himmel und nennen ihn so oft, dass er als Gegenstand ihres überspitzten Kultes ein wenig lächerlich wird. Die Anderen grollen ihresgleichen, nachdem sie ihn bestohlen haben; sie nennen ihn nie; und wenn er von anderen vor ihnen genannt wird, greifen sie ihn heimtückisch an; das sie ihn als seine Leibdiebe intim kennen, ist ihr Angriff treffend und beschädigt ihn schwer.⁷⁹²

Die Verehrung seiner Frau Veza hat Elias Canetti vor allem nach ihrem Tod zu seinem Hauptanliegen erklärt. Sie verehrte ihn Zeit ihres Lebens – wenn auch bisweilen in unterschiedlichen Ausprägungen. 38 gemeinsame, zum Teil schwere, aber auch glückliche Jahre verbrachte das Paar in Österreich und England. Seinen größten Erfolg, den Literaturnobelpreis, erlebte sie nicht mehr mit. Ihres Einflusses auf sein Leben und damit auf sein Werk war Canetti sich jedoch zu jeder Zeit bewusst, auch wenn im Verlauf der Arbeit gezeigt wurde, dass dieses Bewusstsein in verschiedenen Lebensphasen ganz unterschiedlich zum Ausdruck kam. Wenn Hanuschek in seiner im Jahr 2005 veröffentlichten Biographie schlussfolgert, dass Veza Canetti *„durch zahlreiche Beschreibungen Canettis und auch durch zahlreiche wissenschaftliche Rettungsversuche hindurch stets ihr Geheimnis bewahrt hat“*,⁷⁹³ so hat diese Arbeit ihren Teil zur Lüftung des Geheimnisses beigetragen. Zwar gibt es nach wie vor keine lückenlose biographische Rekonstruktion Veza Canettis, die Erinnerungen an ihre Person und die Rezeption ihrer Werke sind jedoch längst nicht mehr allein von den Informationen Elias Canettis abhängig. Das Bild, das mittels der Erinnerungen von Freunden und Weggefährten im zweiten Kapitel entstand, ist das einer selbstbewussten und um Unabhängigkeit bemühten Schriftstellerin. Um ihre melancholische und bisweilen tief schwermütige Art wussten nur wenige, ihr sehr nah stehende Menschen. Sie bildete die Kehrseite einer Medaille, deren andere Seite Mitgefühl, Herzlichkeit und ein großes Maß an Aufopferungswillen zeigte.

⁷⁹²ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 12a.7, Aufzeichnung 17. Mai 1955.

⁷⁹³Sven Hanuschek: Elias Canetti. S. 107.

Die Frage, warum Canetti in seiner Autobiographie nicht eine, sondern gleich mehrere Versionen seiner Frau kreiert, kann an dieser Stelle nicht abschließend beantwortet werden. Viele Notizen des Nachlasses blieben in den Autobiographiebänden unberücksichtigt, was die Möglichkeit nahelegt, dass Canetti das Bild seiner Frau post mortem unbeeinträchtigt von früheren Meinungen und Streitigkeiten wissen wollte. Die Verherrlichung, zu der er sich im Nachlass freimütig bekennt, dient auch als Schutzmantel – für die Verstorbene ebenso wie für den „Überlebenden.“ Primär sind diese Veza-Bilder jedoch, an dieser Stelle stimme ich Preece zu, vor allem eins: Literatur.⁷⁹⁴ Die Erweiterung des Blickwinkels, die freie Sicht auf die vielen verschiedenen Facetten der Veza Canetti, birgt allerdings auch ein Problem: Die einseitige Position der unterdrückten, vom Ehemann als Literatur-Agentin ausgenutzt und um ihre Veröffentlichungsmöglichkeiten gebrachten „Magd“ und Ehefrau ist nicht mehr vertretbar. Heute wissen wir, dass die Hochzeit mit Canetti ihrem Unabhängigkeitsdrang, der für sie dicht mit dem Beruf des Dichters verknüpft war, eher im Weg stand, als dass sie sie als Herzenswunsch empfunden hätte:

Denn eigentlich war es so gewesen, dass wir in vollkommener Freiheit miteinander lebten. Jeden Druck der üblichen Art von Bindung wollte Veza von uns fernhalten. Ein Dichter, meinte sie, müsse unter allen Umständen frei sein. Er dürfe sich nur soweit gebunden fühlen, als es seiner inneren Notwendigkeit entspreche und wenn es nicht mehr so sei, soll er sich ohne Konflikt frei fühlen, eine andere Frau zu lieben und ihr, der früheren, die immer sehr viel bedeuten würde, sein Vertrauen und seine Freundschaft bewahren. Es soll ihm ohne Scheu möglich sein, sich in seelischer Not an sie zu wenden; er solle ihr auch weiterhin von allem sprechen können, das ihn erfülle oder bedränge. Nichts solle sich zwischen ihnen ändern ausser dem einen, für das es keine Vorschriften und keine Gesetze, höchstens Gezeiten gebe. Sie pflegte mir das mit solcher Selbstverständlichkeit und Überzeugung zu sagen, dass ich ihr glaubte. Sie sprach so davon, als ob es in dieser Freiheit, die sie für mich wünschte, um ihre eigene Würde ginge.⁷⁹⁵

Auch wenn Canettis Ausführungen primär ihm die vollkommene Freiheit zusprechen, Vezas Briefe an den Schwager sind bisweilen voller Klagen über die

⁷⁹⁴ Vgl. Julian Preece: *The rediscovered writings of Veza Canetti*. S. 138: "His many pictures of Veza are frustrating, puzzling and contradictory. Yet had it been otherwise, there would have been less for him to write about."

⁷⁹⁵ ZBZ, Nachlass E. Canetti 60.9, *Ausgewählte, unpublizierte Texte aus dem Augenspiel*. 14. September 1983, *Heirat zu Unzeiten (Späte Heirat)*. S. 53-56.

Institution Ehe. Immer wieder erwähnt sie die Möglichkeit der Scheidung, immer wieder gibt es Hinweise auf ihren enormen Freiheitsdrang. Dass die Hochzeit schließlich primär Veza Canettis Mutter Rachel zuliebe vollzogen wurde, mag stimmen.⁷⁹⁶ Die Pragmatikerin Veza sah darin die Möglichkeit, Canetti als „Staatenlosen“ vor einem möglichen Kriegseinsatz zu bewahren.⁷⁹⁷ Für Canetti wiederum war die Staatenlosigkeit vor allem ein Schutz Vezas, die sich im Falle einer Abschiebung „*das Land selber aussuchen kann*“.⁷⁹⁸

Exemplarisch zeigen diese unterschiedlichen Auslegungen und Sichtweisen die lebenslange Abhängigkeit beider Partner voneinander. Die klassische Double-Bind-Situation⁷⁹⁹ begann früh und endete erst mit Vezas Tod. Die Abhängigkeit Vezas von ihrem Mann war besonders hinsichtlich seines geringen Einsatzes für ihr Werk schon vielfach Gegenstand literaturwissenschaftlicher Arbeiten. Bis heute ist unverständlich, warum Canetti über die Schriftstellerin an seiner Seite so lange schwieg. Veza Canetti erwähnt in ihren Briefen an den Schwager aber auch Canettis Bemühungen um ihre Arbeiten.⁸⁰⁰ Dass er allerdings selbst nach ihrem Tod mit der Herausgabe ihrer Werke mehr als vorsichtig war, belegen Helmut Göbels Erfahrungen.⁸⁰¹ Ihr enormer Einsatz für sein Werk wurde von Canetti nach ihrem Tod besonders gewürdigt. Es ist ein Einsatz für den Menschen und Schriftsteller Elias Canetti. Denn Veza differenzierte diesbezüglich nicht. Deutlich wurde in dieser Arbeit gezeigt: Die sterile Trennung von Leben und Werk ist im Falle des Schriftsteller-Ehepaars Canetti nicht möglich. Zu eng sind Leben und Schreiben

⁷⁹⁶ Vgl. ebd.

⁷⁹⁷ Vgl. Veza und Elias Canetti: BaG. S. 231.

⁷⁹⁸ Ebd. S. 18.

⁷⁹⁹ Vgl. Sven Hanuschek: Elias Canetti. S. 389.

⁸⁰⁰ Veza Canetti schreibt an ihren Schwager Georg am 13. April 1938: „Ich muss Ihnen nochmals betonen, dass Sie mich unbedingt in die Kritik mit Photo aufnehmen müssen, sonst hat der Murkl nichts davon, er will nicht, dass ich zurücksteh u. wie ich dachte geht’s nicht.“ Veza und Elias Canetti: BaG. S. 110.

⁸⁰¹ Vgl. Helmut Göbel: Zur Wiederentdeckung Veza Canettis als Schriftstellerin. S. 5.

durch die Bedingung „Schreiben, um leben zu können“ miteinander verknüpft.⁸⁰² Zu viele Jahre lebten beide als Schriftsteller und Lebenspartner Seite an Seite.

Veza prägte Canetti von Beginn an. Sie, die ältere Autodidaktin, war es, die ihm neue Autoren vorstellte und sich in ihrer Lektüre nicht einmal von dem „großen“ Karl Kraus beeinflussen ließ. Ihre ersten Publikationen kannte Canetti, bewunderte sie vielleicht sogar, wie die Aussage über ihren Kaspar-Hauser-Roman verrät. Ihre journalistische Handwerkskunst, Alltagsthemen berührend aufzugreifen, sie distanziert-nüchtern niederzuschreiben und auf diese Weise ein besonderes Figurengefühl entstehen zu lassen, ist bereits in den ersten Publikationen *Der Sieger* und *Geduld bringt Rosen* zu erkennen. Ihre Art der Charakterisierung, Verknappung, Reduzierung und Fokussierung hat sie, die von Anfang an für diese Verknappung plädierte, von der er zunächst nichts wissen wollte,⁸⁰³ Canetti zu diesem Zeitpunkt voraus. Stilistische Parallelen in *Der Oger* und *Die Komödie der Eitelkeit* belegen die frühe gegenseitige Beeinflussung der Partner, die bis heute unterschätzt wird. Die Eigenart der Überzeichnung übernimmt er unter anderem für seine Figur Schackerl und auch in der Art der Regieanweisung, der Gewichtung des Non-Verbalen, nähert sich Canetti im Verlaufe des Stücks seiner Frau an. Während Veza Canetti hier ihren eigenen Ton findet, der sich durch Sarkasmus, dialektisch-gefärbte Dialoge und besonders den sprachlichen Wandel Dragas ausdrückt, wirkt *Die Komödie der Eitelkeit* bisweilen wie ein sprachliches Experiment.

Wenn Canetti erklärt, er schulde seiner ersten Frau die *Komödie*, sie ihm den *Oger*, so ist die Bedeutung der gegenseitigen Beeinflussung mit diesem Einwand keineswegs erfasst. Interessant mutet die Art der „literarischen Kommunikation“ an, die beide nutzten, indem sie den Partner in die eigenen Werke einschrieben. Veza Canetti glaubte, ihr Mann hätte sie in der Therese seiner *Blendung* aufgenommen. Sie wiederum schrieb ihn in mindestens zwei ihrer Figuren ein. In der Hauptfigur Andreas Kain der *Schildkröten* ist ihr Mann ebenso zu erkennen wie

⁸⁰² Vgl. Alexander Košenina: Veza Canetti – Fundstücke aus dem literarischen Nachlass: „Diese Beispiele, die sich leicht vermehren ließen, verdeutlichen die enge Verflechtung von Faktum und Fiktion, von Wirklichkeit und Literarisierung in Veza Canettis Schreiben. Aktuelle Lebensbegebenheiten gewinnen in der brieflichen Darstellung eine geradezu szenische Lebendigkeit, ihre Beobachtungen am Verhalten ihres Mannes sind scharf und pointiert, knapp und charakteristisch.“ S. 188.

⁸⁰³ Vgl. Elias Canetti: Das Augenspiel. S. 17f.

in dem Dichter Knut Tell (*Die gelbe Straße*). Die Literatur als besseres Leben, Literarizität als Kunstgriff – Veza setzte diese Formel bereits früh um, Canetti wird ihr dieses Jahrzehnte später beim Verfassen seiner Autobiografie nach tun, wenn auch auf direktere Weise. So betrachtet, darf die Frage nicht lauten, welchem der beiden Partner ein authentischeres Bild des anderen gelingt, sondern wer verfremdet den anderen literarisch gekonnter?

Zwar unterscheiden sich die Schriftsteller in der literarischen Umsetzung, dennoch lassen sich eindeutige Parallelen zum lebenden Vorbild erkennen. Beide Canettis nutzten also nicht nur fremde Menschen und Freunde oder Familienmitglieder als Vorlagen, sondern schreckten auch vor dem eigenen Partner nicht zurück. Dass beide das Werk des Partners schriftlich lobten und zu unterstützen versuchten, wenn auch auf unterschiedliche Weise, wurde im fünften Kapitel gezeigt: Veza Canetti blieb als Autorin der Einleitung zu *Welt im Kopf* zwar jahrzehntelang inkognito, dennoch lässt der sehr lobende Ton keinen Zweifel an ihrer bedingungslosen Unterstützung Canettis aufkommen, dem sie mit dieser Einleitung zum Durchbruch in Österreich verhelfen wollte.

Warum Canetti zeit ihres Lebens kein Vorwort für die Werke seiner Frau verfasste, beantwortet er selbst im Vorwort zur *Gelben Straße*: Sie hätte es nicht geduldet. Inwiefern dies der Wahrheit entspricht, wird nie geklärt werden können. Sehr deutlich erkennbar ist jedoch, dass Canetti in dem Vorwort zum Roman seiner Frau viel nachzuholen versucht: Indem er ihren ganz eigenen Stil lobt und diese einzigartige Art als „seitliche Methode“ beschreibt, gibt er ihr Werk schließlich endlich für die Nachwelt frei. Eine besondere Art der Zusammenarbeit stellt Canettis selbstbenanntes Lebenswerk *Masse und Macht* dar. Obgleich er die Zusammenarbeit lange verschwieg und nur hin und wieder unklare Hinweise auf Vezas Mitarbeit gab, belegen die Briefe und Quellen des Nachlasses, dass seine Frau durchaus als Mitherausgeberin verstanden werden kann. Hier greift eine besondere Art der gegenseitigen Beeinflussung. Ebenso wie Gemeinsamkeiten lassen sich aber auch Unterschiede in den Werken des Ehepaars finden. Zur ersten Kategorie ist das Prinzip der akustischen Maske zu zählen. So bilden die von Veza bereits in *Geduld bringt Rosen* als Gegensatzpaare angelegten Figuren erst die Grundvoraussetzung

für das Prinzip der akustischen Maske, das später auf Canetti zurückgeführt wurde. Herr Mäusle steht in seinem Sprachduktus konträr zu Bobby, Gleiches gilt für die Nichte Ljubka und die reiche Göre Tamara. In ihren sprachlichen Gegensätzen formuliert sich das Prinzip der akustischen Maske, das Canetti sowohl in der *Blendung* als auch in *Die Hochzeit* anwendet. Auch wenn dieses Prinzip von keinem der beiden Schriftsteller kontinuierlich auf das eigene Werk übertragen wird, ist es dennoch interessant, mit welcher Konsequenz Veza Canetti die akustischen Masken anwendet: Ist das Prinzip in *Geduld bringt Rosen* erkennbar, aber noch zu schwach, wirkt die Umsetzung in *Der Tiger* und *Der Kanal* bereits ganzheitlicher. Ähnliches gilt für Canetti: In der *Komödie der Eitelkeit* gelingt es ihm das Prinzip eher mäßig umzusetzen. Er verfolgt seine eigens aufgestellte Definition von Maske und Maskensprung am stringentesten in *Die Hochzeit*. Dass die Zeit, in der Canetti „sein“ Prinzip der akustischen Maske verfolgt, in die Zeit fällt, in der seine Frau dieses Prinzip ihren Lesern in Wien bereits präsentierte, ohne es als solches zu benennen, belegt erneut die gegenseitige Befruchtung des Arbeitsprozesses.

Canetti, der die Sprache immer in den Mittelpunkt stellte, versagte bisweilen in der Umsetzung der Komik, wie die Analyse der *Komödie der Eitelkeit* zeigt. Mit der *Blendung* jedoch gelang ihm ein groteskes Meisterstück. In der Anlegung der Außenseiter-Figuren Therese und Kien zeigt sich die Kunst der Überzeichnung ebenso wie Canettis Umsetzung der Satire. Während Veza die Komik bisweilen besser gelingt, übertrifft Canetti mit der *Blendung* seine Frau in der Darstellung des Scurril-Grotesken ganz eindeutig. Figuren wie Fischerle und Kien sind in ihrer Verbohrt- und Weltfremdheit gefangen wie Therese in ihren Konventionen. Vegas Vorliebe für Außenseiterfiguren und ihr besonders Verhältnis zu diesen, das er mit ihr gemein hatte, beschreibt Canetti in seinem Nachlass wie folgt:

Aber immer waren es Opfer, solche, denen von andern Unrecht geschah, hilflose, verstümmelte, wenig gezeigte, am liebsten aber schrieb sie über Frauen, die im Dienst bei andern oder in einer schlimmen Ehe zugrunde gingen. Solche Opfer verherrlichte sie, indem sie von ihrer Schönheit schwärmte und obwohl kein einziges dieser Geschöpfe ihr selbst nachgebildet war, obwohl keine von ihnen ihr auch im geringsten nur glich,

war es doch, als hätte sie sie immer um einen gleichen Kern, den ihrer eigenen Unantastbarkeit und ihres Geheimnisses geformt.⁸⁰⁴

Veza Canetti konnte sich mit ihren Figuren identifizieren und kam ihnen als Erzählerin doch nie zu nah – genau darin liegt die Kunst ihrer Charakterisierungen, die sie auch in ihrem späten Werk *Die Schildkröten* entfaltet. Canettis großartige Charakterisierungskunst der *Blendung* versucht er in *Der Ohrenzeuge* zwar zu halten, scheitert jedoch an den zu starken Überzeichnungen. Zwar sind die Charaktere reduziert, dennoch bleiben sie blass und damit hinter den Erwartungen zurück. Die Art der Überzeichnung und Reduktion aus *Der Blendung* verkommt in *Der Ohrenzeuge*, auch wenn Zup darin die Realisierung der einfachen Form „Charakter“ sieht.⁸⁰⁵

Den Beweis dafür, dass sich Leben und Literatur in ihrem Fall nicht voneinander trennen lassen, lieferten die Canettis selbst, indem sie jeweils ihre ganz eigene Version des Zusammenlebens mit dem Pastorenpaar Milburn literarisch festhielten. Während Veza Canetti ihre Geschichte sehr fiktiv gestaltete, ist Canettis Darstellung der Geschehnisse während des Blitzkriegs ein Bericht, der viele Details liefert und seine Meinung über das Ehepaar bisweilen in den Mittelpunkt stellt. Indem er Veza erneut als starke, mutige Frau auftreten lässt, folgt Canetti seinem in der Autobiographie erstellten Bild. Eindeutig spielte die gegenseitige und jahrelange Beeinflussung eine große Rolle in der Entwicklung beider Partner. In den Briefen spiegelt sich dies auf mutmaßlich umfang-, weil nuancenreichste Weise wider. Gleichzeitig tragen Empfänger, Adressaten und Inhalte einen großen Teil zum Verständnis des alltäglichen Lebens im Hause Canetti bei. Auch hier tappt der Rezipient in keine autobiographische Falle,⁸⁰⁶ sondern erhält dank dieser Zeitzeugnisse die wohl unverfälschteste Einsicht in die vielschichtige Beeinflussung im Hause Canetti.

⁸⁰⁴ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 60.9, Ausgewählte, unpublizierte Texte aus dem Augenspiel. 14. September 1983, Heirat zu Unzeiten (Späte Heirat). S. 53-56.

⁸⁰⁵ Vgl. Iulia Elena Zup: Elias Canettis Charaktere. Bucuresti: Ed. Univ. -Ed.Paideia 2012. (= GGR-Beiträge zur Germanistik 28. S. 170.

⁸⁰⁶ Vgl. Alexander Košenina: Veza Canetti – Fundstücke aus dem literarischen Nachlass. S. 183: „Man tappt in keine biographische Falle, wenn man die engagierte Sozialistin und assimilierte Jüdin Veza Canetti eng mit der so scharf beobachtenden Erzählerin verbindet.“

Veza Canetti war die Verlässliche. Eine verzögerte Antwort von ihr und der Empfänger geriet ins Grübeln, während Canetti für seine Schreibfaulheit bekannt war. Ihr bedeuteten die Briefe viel mehr als die Pflicht, das soziale Leben des Paares und damit auch die gemeinsamen Freundschaften aufrechtzuerhalten. Für Veza Canetti waren die Briefe eine Verbindung zur Außenwelt, die sie beim Vor der Tür gehen nicht fand. Canetti bevorzugte den direkten Kontakt. Sehr deutlich wird dies in den Briefen an den Bruder und Schwager. Canettis Schreibstil ist pragmatisch, selbst wenn er sich sorgt, konzentriert er sich auf das Wesentliche. Veza hat einen berichtenden, manchmal abschweifenden, häufiger jedoch teilhabenden Ton, der von literarischen Interessen über Reisetätigkeiten bis zu Liebesfragen geht und dabei auf verschiedenen Ebenen unterhält. Nicht umsonst gingen Freunde wie Adler oder Steiner schließlich dazu über, in wichtigen Fragen direkt Veza zu kontaktieren. Die Briefe zeigen aber auch die Ambivalenzen innerhalb der Partnerschaft: Geschriebene Zärtlichkeiten wechseln sich mit Beschuldigungen, Wehklagen und Zornausbrüche mit Verehrungsbekundungen ab. Die Beeinflussung der Canettis reicht weit über die literarische Ebene hinaus. Vom gegenseitigen Inspirieren ist hier die Rede, wenn es um Strategien oder Hinterhältigkeiten ging.

Themenaffinitäten wie häusliche Gewalt, die Wahl der Figuren desselben Genres, Namensübereinstimmungen, die stilistische Umsetzung mittels Reduktion und Überzeichnung, die, wenn auch unterschiedlich stark ausgeprägte Verwendung von Ironie und Humor – all das wurde in den Werken beider Autoren nachgewiesen. Welche Bedeutung die Sprache für beide Schriftsteller tatsächlich hatte, wie sehr sie zeitlebens nach ihr gierten, wurde anhand der Betrachtung späterer Werke deutlich. Und schließlich: Wenn Canetti sich selbst als Autor der Moderne bezeichnet, so empfiehlt sich auch Veza mit ihren Geschichten aus der *Gelben Straße* als Autorin der Moderne.

Sie ist die Autorin eines Großstadtr Romans, der von einem neuen Urbanitätsbegriff über das Prinzip der Verdrängung bis hin zur transzendentalen Obdachlosigkeit alle Charakteristika aufweist.⁸⁰⁷

„*Er will sie vergolden, aber sie hält nie still*“, schreibt Canetti in den Aufzeichnungen aus dem Jahr 1942.⁸⁰⁸ Mit „*Veza Auswahl*“ sind sie überschrieben; gut möglich, dass sie sie selbst abgetippt hat. Veza Canetti war viel mehr als die Muse des Schriftstellers Canetti, er viel mehr als nur ihr Ehemann, den sie vergötterte. Sie war seine Lebenskonstante, die Frau, zu der er zurückkommen konnte. Er war ihr „Murkl“, den sie mütterlich umsorgte und doch auch immer wieder als Beschützer benötigte.

Die Aufgaben und Funktionen, die sie im Leben des anderen übernahmen, und damit auch der Einfluss auf die Werke des Partners, sind bis heute unterschätzt. Zwar mögen die Rollen im Laufe des gemeinsamen Lebens gewechselt, ihre Ausprägtheit sich verschoben haben. Ihre Bedeutung füreinander jedoch, das ist ohne Übertreibung festzuhalten, nahm über die Jahre hinweg zu. Die gegenseitige Beeinflussung der Werke erfolgte auf unterschiedlichen Ebenen. Zwar bedingten sie einander, ebenso, wie sie auf Dauer nicht gemeinsam leben konnten, dennoch hielt Veza Canetti am Leben – und er sie, indem er immer ein wachsames Auge auf ihre „schweren Zeiten“ hatte. Während der Einfluss auf stilistisch-thematischer Ebene in der gegenseitigen schriftstellerischen Beeinflussung und Prägung ganz unterschiedliche Auswirkungen hatte, stellt das Zusammenleben der Canettis die andere Seite der Beeinflussung ihrer Werke dar. Wenn Preece ihrem Zusammenleben eine eher untergeordnete Bedeutung zuspricht,⁸⁰⁹ so kann diesem nur vehement widersprochen werden. Das Leben an der Seite des anderen machte die gezeigte gegenseitige Beeinflussung erst möglich. Die Übertragung der Literatur

⁸⁰⁷ Vgl. Andreas Erb: Die Zurichtung des Körpers in der Großstadt Wien. Veza Canettis Roman *Die gelbe Straße*. S. 62: „Die gelbe Straße weckt zwar vordergründig den Anschein eines über- und durchschaubaren Kollektivraums, tatsächlich herrschen in ihr die Prinzipien von Trennung und Ausschließung. Dies gilt sowohl für die Institution (Arbeitsvermittlung, Obdachlosenheim, Irrenhaus) wie auch für den Umgang der Menschen miteinander: Es herrscht durchweg das Prinzip der Verdrängung, Zerstörung und Vernichtung. Die gelbe Straße ist in dieser Hinsicht kein „Stadtrandbezirk“, sondern ein Teil der Stadt, oder anders, Großstadt in Miniaturform.“

⁸⁰⁸ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 21.1, Aufzeichnungen 1942.

⁸⁰⁹ Julian Preece: The rediscovered writings of Veza Canetti. S. 135.

auf das Leben nahmen beide Partner ebenso vor wie die Übertragung des Lebens auf die Literatur.

Bis heute wird im Canetti-Diskurs eines kaum beachtet: Von Beginn an war Veza ihm ein Gegenüber auf Augenhöhe. Die Liebe zur Literatur hatte immer oberste Priorität. Ihre ersten Publikationserfolge müssen seinen großen Ehrgeiz weiter vorangetrieben haben, ebenso wie er sie im Exil zum Weitermachen anhielt. Beide Partner bedingten einander, ebenso wie ihre Literatur die des anderen bedingte. Die zum Teil durchaus hitzigen Diskussionen um lesbare Autoren und Werke werden auch vor der Beurteilung des jeweils anderen Werkes keinen Halt gemacht haben. Auch im Alltag, im Kennen und Tolerieren gegenseitiger Angewohnheiten, müssen beide Profis gewesen sein, wie Canetti selbst bekennt:

Vielleicht wusste sie über mich besser Bescheid als ich selbst. Die Heftigkeit meiner Abneigung gegen Gewohnheiten und erstarrte Riten der Menschen erfüllte sie mit Angst. Zu lange hatte sie meine Leidenschaft für alles mitangesehen, was am Rande war.⁸¹⁰

Beschreibt sie sich in den Briefen an den Schwager selbst als „Sklaventreiberin“ und beklagt Canettis Faulheit, so bezeichnet dies exemplarisch den Anspruch, den sie bis zu ihrem Tod an ihn, ergo auch an sein Werk, stellte und den er nach eigenem Bekunden benötigte. Aus diesem Anspruch schöpfte Canetti nicht nur Kraft und, wenn auch bisweilen widerstrebend, Motivation: Daraus erwuchs auch der Glaube an sein Werk, den Veza Canetti wie kein anderer Mensch inne hatte und nie verlor.

Sie, die er zeitweise als Treiberin, als Päpstin, aber immer als Lebensfrau benötigte, hielt die Fäden in seinem Leben zusammen. Der Kontakt zu Familie, Freunden und Verlagen wurde von ihr aufrechterhalten. Veza übersetzte, fälschte Unterschriften, tröstete Freunde, hielt Canetti auf diese Weise den Rücken frei: Sie sorgte dafür, dass er den sozialen Anschluss nicht verlor und verfolgte in all diesen Bemühungen doch nur ein Ziel: Ihn arbeitend am Schreibtisch zu sehen. Dass sie ihr Werk zwar hintenan stellte, jedoch keineswegs verstummte, sondern weiterschrieb, wann immer ihre Doppelrolle es zuließ, belegen die Briefe an den Schwager. Auch Peter

⁸¹⁰ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 60.9, Ausgewählte, unpublizierte Texte aus dem Augenspiel. 14. September 1983, Heirat zu Unzeiten (Späte Heirat). S. 53-56.

von Matt sieht diesen Glauben an die Werke als ein verbindendes Merkmal in der Ehe der Canettis:

Jener hilflose, tief verschüchterte Mensch, als den ihn Veza Canett in den „Schildkröten“ zeichnet und den er später so erfolgreich zu panzern wußte, trägt bereits 1938 die unheilbare Wunde in sich, die in den anschließenden Jahren nur noch tiefer und tiefer wird. Es ist nicht nur seine private Wunde, es ist die Wunde seines Jahrhunderts. Sie zwingt ihn, an dem erlösenden Buch zu schreiben, endlos, um überhaupt leben zu können. Und er muß an das Buch glauben, weil er sonst nicht mehr schreiben könnte.⁸¹¹

Und wenn Canetti den Glauben an sich selbst aus ihrem speiste, so schöpfte sie ihre Kraft aus eben jener Abhängigkeit. Denn obwohl ihre Briefe von Klagen und Drohungen ob ihrer Situation strotzen, darf bei all der Schwermut nicht außer Acht gelassen werden, dass Veza Canetti selbst diese Situation schuf und sie ebenso nötig hatte wie Canetti. Canetti war ihr Rückhalt, den sie besonders in dunklen, melancholischen Zeiten so nötig hatte. Er kannte sie, reagierte. Er war da, organisierte neue Unterkünfte und Umzüge, er wachte an ihrem Bett, lauschte auf ihren Atem und traute sich manchmal nicht aus dem Haus zu gehen aus Angst, sie könne sich etwas antun.

Als Frau an seiner Seite wusste sie um diese Rolle und arrangierte sich mit und in ihr.⁸¹² Canetti fiel das Annehmen seiner Rollen zeitweise offensichtlich schwerer. Zu sehr fühlte er sich bisweilen zwischen seinem Freiheitsdrang und dem Verantwortungsgefühl für Veza hin und her gerissen. In ihrer Selbstständigkeit, ihrem Ehrgeiz und Freiheitswillen konnte Veza es jedoch durchaus mit Canetti aufnehmen. Auch sie hasste Fesseln und bestand auf ihre Eigenständigkeit, die sich

⁸¹¹ Elias Canetti: Das Buch gegen den Tod. Hrsg. von Sven Hanschek, Peter von Matt und Kristian Wachinger. München: Hanser 2014. S. 329.

⁸¹² Dass dies unter Freunden durchaus bekannt war, belegt unter anderem der Beileidsbrief Erich Frieds an Elias Canetti: „Ich bin sehr traurig, ich wünschte, daß ich Vesa [!] in den letzten Jahren viel, viel öfter gesehen hätte. Ich habe sie sehr gern gehabt. Wenige Menschen habe ich in England länger gekannt, zuerst durch Andre Asriel, dann später nach dem Krieg, in Crawford Street, wo sie mir immer Eierspeis kochte – und dann in Hampstead. Und immer war sie ermutigend, interessiert, auch an allen Privatsorgen, nicht nur am Schreiben. Trostworte weiß ich nicht, wollen Sie auch wahrscheinlich nicht hören. Aber ich kann mir denken – wenn auch nur annähernd und mit Bangen – wieviel Ihnen dieser Verlust bedeutet. Daß von Vesas Stücken nichts veröffentlicht wurde, tut mir leid, aber sie hat sich ja absichtlich immer zurückgestellt. Das ist also fast in ihrem Sinn. Der Ausdruck gilt, auch wenn er oft mißbraucht wird. Und es ist auch sicherlich in Vesas Sinn, daß Sie jetzt nicht verzweifeln dürfen, sondern weiterarbeiten und immer mehr und mehr Erfolg haben müssen.“ Zitiert nach Schedel, Angelika: „Buch ist von mir keines erschienen...“ Veza Canetti verliert ihr Werk und hilft einem Dichter zu überleben. In: Dossier 24. Veza Canetti. Hrsg. von Ingrid Strohmeier und Alexandra Spörk. S. 203f.

in ihrem Werk widerspiegelt. Veza Canetti war eine außergewöhnliche Frau, die ihr Leben lang unbeirrbar an die Dichter und die Fähigkeiten der Frauen glaubte.

Zwei Hauptgesinnungen waren es, die Veza am Leben erhielten: Die eine war ihr Glaube an Dichter, so als wären es eigentlich diese, die die Welt immer neu erschaffen, als müsste die Welt eintrocknen und verdorren, sobald es keine Dichter mehr gäbe; die andere die abgründige Bewunderung für alles, was eine Frau sein kann, wenn sie diesen Namen verdient. Dazu gehörten Reiz und Schönheit nicht weniger als Stolz und eine andere Art von Klugheit als die übliche, von Männern vertretene, die die in der Welt herrschende geworden war. Ihre Überzeugungen waren nicht weit von solchen entfernt, wie man sie heute vielfach und militant unter Frauen findet, aber sie hatte sie damals. [...] ⁸¹³

Während Canetti sich seiner Beeinflussung auf ihr Werk und Leben wenig bewusst gewesen ist, benötigte sie diese Rolle in seinem. Als Agentin, Freundin, Inspiration, Konkurrentin, Sklaventreiberin, Lebensfrau, Muse und Schriftstellerin beeinflusste sie ihn und sein Werk wie kein anderer Mensch. Veza Canetti wusste aber auch um ihre Schwächen, ein Wissen, dass sie manchmal in Schwermut stürzte. Gerade dann hatte sie Canettis Ermunterungen so nötig.

Mindestens ebenso ausgeprägt war aber ihr Wissen um ihre Stärken und das gezielte Einsetzen eben dieser, ohne die große Geste zu benötigen. Nicht ohne Grund war „Übertragen“ ihr Lieblingswort. Canetti wusste um diese Beeinflussung, deren Verheimlichung ihn nach ihrem Tod besonders quälte, wie Notizen aus dem Nachlass eindrücklich belegen:

Gestern ist das Manuskript von Masse und Macht nach Hamburg abgegangen. [...] ⁸¹⁴

Meine erste und einzige Frau aber, Veza, die mir gehörte, als ich das Werk begann, war immer bei mir und hat dem Augenblick der Vollendung mit ungeheurer Kraft und Klugheit herbeigeführt. Sie hat nie an mir gezweifelt, und sie als Einzige hätte Grund dazu gehabt. Ich verdanke ihr mehr als allen anderen Menschen zusammengenommen: ich wäre versucht zu sagen: mehr als mir selbst. Es gibt vielleicht nicht viele Menschen, die es hätten schreiben können; es gibt noch weniger, die ihm ihr ganzes Leben wie sie geopfert

⁸¹³ ZBZ, Nachlass E. Canetti 60.9, Ausgewählte, unpublizierte Texte aus dem Augenspiel. 14. September 1983, Heirat zu Unzeiten (Späte Heirat). S. 53-56.

⁸¹⁴ Sven Hanschek: Elias Canetti. S. 434.

hätten. Ich will ihren gesegneten Namen hierher setzen. Er sollte dreimal auf dem Buche stehen. Veza.Veza. Veza.⁸¹⁵

Egal ob Canetti ihr Pseudonym tatsächlich als Zeichen einer Subordination verstand, wie Czurda schlussfolgert,⁸¹⁶ um ihr Talent, ihre menschliche Größe und ihren Einfluss auf sein Leben, wusste er zu jeder Zeit. Er hat gewusst, gehofft und vielleicht auch etwas gefürchtet, was heute im literaturwissenschaftlichen Diskurs immer deutlicher wird: Veza Canetti blieb nicht im literarischen Schatten ihres Mannes, sie warf selbst Schatten. Die Autorin war eine außergewöhnliche Frau, die in ihrem zum Teil ambivalenten Fühlen und Handeln dem Mann an ihrer Seite in nichts nachstand. Der Stratege Canetti, er lernte von ihr und sie, die Taktikerin, von ihm. Er bangte um sie, wenn sie wieder von Depressionen und Selbstmordgedanken gequält wurde. Sie gab ihm mit ihrem unerschütterlichen Glauben an sein Werk Kraft, hielt ihn zur Arbeit an. Sie wusste, dass es die Arbeit war, die Canetti und damit auch sie, am Leben hielt.

[...] Im Akt dieses Schreibens lebte er, deshalb konnte es kein bloßes Sammeln und Vorbereiten sein. Es war die Erfüllung seiner dichterischen Existenz.⁸¹⁷

Die ungewöhnliche Verbindung beider Partner zueinander konnte erst ihr früher Tod im Jahr 1963 trennen. Tief getroffen bekannte Canetti ungewöhnlich offen:

Ich weiss jetzt, dass ich nur schreiben kann, was ich schreiben muss. Es ist nicht wahr, dass ich irgendwas erfinde, ich drücke nur die Verfassung aus, in

⁸¹⁵ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 14, 25. Juli 1959.

⁸¹⁶ Vgl. Elfriede Czurda: Veza Canetti – Ein ferner Stern, unleserlich. In: Elfriede Czurda: Buchstäblich: Unmensen. S. 120. Vgl. auch ZBZ, Nachlass E. Canetti 60.9, Ausgewählte, unpublizierte Texte aus dem Augenspiel. 14. September 1983, Heirat zu Unzeiten (Späte Heirat). S. 53-56: „[...]Sie hatte sie auch nicht in der rebellischen Form, die zu Absonderungen und Formationen aggressiver Natur führen, denn sie gab nichts von ihrer Bewunderung für Schönheit und Verführung auf und eine Dienerin, die es aus Liebe für sich war, indem sie diente, stellte sie so hoch, dass sie für ihre Schriften das Pseudonym Veza Magd wählte. Es stand für Hingabe in jeder Form, für den Geliebten, für Schutzbefohlene, aber auch solche, die durch ihre Geburt oder durch die Niederträchtigkeit anderer benachteiligt waren. Es war hinreissend, sie zu sehen, wie sie vom einen ins andere wechselte, wie ihre biblische Lobpreisung in nicht weniger biblischen Zorn umschlug. Ihre Parteilichkeit für Frauen hatte also nichts von den räuberischen Schäden männlicher Herrschsucht. Sie schlug sich nicht etwa von einer Seite auf die andere, das Unrecht, das sie anderen vorhielt, suchte sie nicht, wie es unter Zeloten üblich ist, für sich und irgendwelche eigene Zwecke in Anspruch zu nehmen. Alles was sie tat, war im Gegenteil, dass sie höhere Ansprüche an Frauen stellte, weil sie so hoch von ihren Möglichkeiten dachte.

⁸¹⁷ Peter von Matt: Nachwort. In: Elias Canetti: Das Buch gegen den Tod. Hrsg. von Sven Hanuschek, Peter von Matt und Kristian Wachinger. München: Hanser 2014. S. 311.

der ich bin. Aber wenn es mir gelingt, sie auszudrücken, ist sie nicht zu erkennen. Das ist es, was Veza die „Übertragung“ nannte. Auch das Heftigste, was mir geschieht, ist von ihr erfüllt. Sie war mein Mark aber jetzt ist sie meine Seele.⁸¹⁸

Wenn Kratochwill Canetti zitiert, nachdem es ihm bei der Definition von Unsterblichkeit nicht um den Ruhm der Person willen,⁸¹⁹ sondern um deren Ideen ging, so muss an dieser Stelle auch festgehalten werden, dass Canetti mit dem Zurückhalten der Werke seiner ersten Frau ihr lange die Unsterblichkeit nahm. Möglich, dass er dies als Schutz der Toten verstand. Doch auch der gemeinsame Freund Erich Fried vertrat 1984 in einem unveröffentlichten Interview die Meinung, Canetti solle sich nun endlich für die Werke seiner Frau einsetzen.⁸²⁰ Es sollte jedoch noch Jahre dauern, bis etwas geschah.

Die Ergebnisse dieser Arbeit legen nahe, dass Canetti in der Veröffentlichung ihrer Werke auch deshalb so vorsichtig vorging, weil sie viel über seine eigenen aussagen. Mag Canetti dem Tod seine drei Waffen Lügen, Leben und Literatur auch trotzig entgegen gehalten haben,⁸²¹ Veza Canetti hatte dazu keine Gelegenheit. Die Waffen, die sie besaß, behielt er durch sein Schweigen lange unter Verschluss. Eine Entscheidung, die ihm nicht immer leicht gefallen sein dürfte, wie Notizen seines Nachlasses belegen, und die er dennoch traf; nach eigenem Bekunden aus Furcht davor, es hätte sich sonst „*das Bild einer liebenswerten, aber gescheiterten Dichterin festgesetzt*“.⁸²² Eine Art Scham, vielleicht auch Schuld, blieb dennoch oder gerade deshalb. Sie ist ebenfalls in den Notizen des Canetti-Nachlasses eingeschrieben.

Ich gönne mir die Worte der Feier nicht, weil Veza nicht da ist, der sie gebühren. Ich komm mir vor wie ein Dieb. Ohne das Licht ihrer Augen, die über mich wachten – was wäre ich jetzt?⁸²³

⁸¹⁸ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 14, Aufzeichnungen 18. Februar 1965.

⁸¹⁹ Vgl. Kerstin Kratochwill: Elias Canetti, Experte der Lüge. S. 167.

⁸²⁰ „[...] Sie hat gesagt, sie will nichts von sich veröffentlicht haben, bis der Canetti selber die gebührende Anerkennung gefunden hat. Und ich meine, jetzt wo er so berühmt ist, sollte er für Vegas Manuskripte [...] irgendetwas tun.“ Zitiert nach Gerda Marko: Elias und Veza Canetti. In: Schreibende Paare. Liebe, Freundschaft, Konkurrenz. Frankfurt 1995. S. 229-230. Hier: S. 230.

⁸²¹ Vgl. Kerstin Kratochwill: Elias Canetti, Experte der Lüge. S. 255.

⁸²² 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 Widerstands. 11. Jg. (1994), H. 2, S. 25-33. Hier S. 27.

⁸²³ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 22a, August 1965.

Ihr allein, bekennt er in diesen Aufzeichnungen nach der Verleihung des Literaturnobelpreises, gehöre der Ruhm, den sie ihm vorausgesagt habe, den er nun erlange und er empfinde dies als „ungerecht“.⁸²⁴ Viele dieser Notizen ähneln in ihrer Trauer einem Totenkult. Canetti konnte sich nie verzeihen, nicht mehr für sie getan zu haben. Ihre Dankbarkeit, die sie noch auf dem Totenbett beschwor, war für ihn nur schwer zu ertragen.⁸²⁵ Sie ist jedoch der vielleicht deutlichste direkte Hinweis darauf, dass Veza sich Canettis Einfluss und Bedeutung in ihrem Leben immer bewusst war. Er war es, der sich nach ihrem Tod vorwarf, ihr nicht häufig genug gedankt zu haben.⁸²⁶ Diese Nachlassaufzeichnungen sind es, die den in sein Werk eingeschriebenen Einfluss Vezas unterstreichen und ihre Stellung als Schriftstellerin und Lebensfrau belegen. Als Schriftsteller und Partner schrieben sich beide Canettis in das Werk des jeweils anderen ein. Unter dieser Berücksichtigung erscheint mit der Wiederentdeckung ihres Werkes und dem fortschreitenden Zugänglichmachen des Nachlasses das Werk Canettis in neuem Licht, so wie er es sich schließlich auch wünschte:

Es wird niemand von mir wissen, der nicht dir Verehrung erweist. Denn wenn ich etwas war, warst du davon das Meiste, und wenn ich etwas sein werde, bist du es ganz.⁸²⁷

Am 6. Mai 1963 wurde Veza Canetti in Golders Green beigesetzt.⁸²⁸ Canetti schreibt in seinen Aufzeichnungen aus dem Jahr:

⁸²⁴ Ebd.

⁸²⁵ Vgl. ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 22.6.3, Ausgewählte Aufzeichnungen und Tagebücher 2.6.1963, S. 4: Einmal im Spital, nachdem sie viel geklagt hatte, lächelte sie plötzlich, wandte sich mir zu und sagte: „Du bist sehr lieb.“ Diese Worte, in diesem Augenblick, ergriffen mich mehr als alles, was sie je in einem ganzen Leben gesagt hatte. Warum hat sie mir so oft gedankt? Ich empfand ein wahres Entsetzen vor diesen Worten: „Ich danke dir. Ich danke dir für alles.“ Sie tönnten mir wie letzte Worte, und nie fühlte ich mich schuldiger als wenn sie sie sprach. Es waren auch die letzten Worte, die sie im Spital für mich aufschrieb.“

⁸²⁶ Vgl. ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 12.6, Aufzeichnungen November 1953: „In Vezas Exemplar von Hebbels Tagebüchern, das sie schon vor meiner Zeit besaß und las, steht neben dem Satz: „Wer sich für überflüssig in der Welt hält, der kann nicht überflüssig sein.“ In ihrer Handschrift, mit Bleistift, das Wort „danke!“. Vor [...] dreissig Jahren muss sie dieses Wort hineingeschrieben haben und bald so lange ist sie das Um und Auf, das Mark, die Wärme, der Charakter meines Daseins. Hätte ich nicht zuviel Pietät und Scheu vor ihrem alten Wort, ich hätte mein eigenes „danke“ unter das Ihre geschrieben.“

⁸²⁷ ZBZ, Nachlass E. Canetti 22a.1.1, Ausgewählte Aufzeichnungen und Tagebücher 1963, 13.1.1964, S. 22-26.

⁸²⁸ Vgl. Sven Hanuschek: Elias Canetti. S.465.

Es ist mein tiefster Wunsch, dass jeder Mensch, dem mein Werk je etwas bedeuten wird, ihr Ehre erweist.⁸²⁹

Sie war viel mehr als ich, und nur ich kann es wissen. Ich habe gedacht und vorgegeben, gegen den Tod zu stehen, aber sie war von ihm erfüllt. Ich habe gemeint, die Menschen zu lieben, aber sie hat es getan. Ich habe Dinge unternommen, für die ich zu schwach und zu träge war, sie hat dafür gesorgt, dass ich einen sehr geringen Teil davon ausgeführt habe. Könnte ich es wagen, meine Nichtigkeit an ihrer Kraft und Herrlichkeit zu messen, ich müsste mein Haupt in Scham verhüllen. Nicht einmal ihr Leben habe ich retten können, und ich weiss, dass es zu retten gewesen wäre.⁸³⁰

⁸²⁹ Ebd.

⁸³⁰ ZBZ, Nachlass E. Canetti Konvolut 22.6.1, Ausgewählte Aufzeichnungen und Tagebücher 1963, 7.5.1963, S. 1.

13 Literaturverzeichnis

PRIMÄRLITERATUR

CANETTI, Elias: Die Komödie der Eitelkeit. München: Weismann 1950.

CANETTI, Elias: Masse und Macht. Hamburg: Claassen 1960.

CANETTI, Elias: Welt im Kopf. Eingeleitet und ausgewählt von Erich Fried. Graz: Stiasny 1962.

CANETTI, Elias: Die Blendung. München: Hanser 1963.

CANETTI, Elias: Die Befristeten. München: Hanser 1964.

CANETTI, Elias: Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972. München: Hanser 1973.

CANETTI, Elias: Der Ohrenzeuge. München: Hanser 1974.

CANETTI, Elias: Das erste Buch: Die Blendung. In: Elias Canetti: Das Gewissen der Worte. München: Hanser 1976.

CANETTI, Elias: Fackel im Ohr. München: Hanser 1980.

CANETTI, Elias: Das Gewissen der Worte. München: Hanser 1983.

CANETTI, Elias: Das Augenspiel. München: Hanser 1985.

CANETTI, Elias: Das Geheimherz der Uhr. München: Hanser 1987.

CANETTI, Elias: Veza. In: Veza Canetti: Die gelbe Straße. München: Hanser 1990. S. 5-10.

CANETTI, Elias: Nachwort. In: Veza Canetti: Der Oger. München: Hanser 1990. S. 130-131.

CANETTI, Elias: Die Fliegenpein. München: Hanser 1992.

CANETTI, Elias: Party im Blitz. Hrsg. von Kristian Wachinger. München: Hanser 2003.

CANETTI, Elias: Über die Dichter. München: Hanser 2004.

CANETTI, Elias: Über das heutige Theater. In: Elias Canetti: Aufsätze, Reden, Gespräche. München: Hanser 2005. S. 135-140.

CANETTI, Elias: Bilder aus seinem Leben. Hrsg. von Kristian Wachinger. München: Hanser 2005.

CANETTI, Elias: Gespräch mit Manfred Durzak. Akustische Maske und Maskensprung – Materialien zu einer Theorie des Dramas. In: Elias Canetti: Aufsätze, Reden, Gespräche. München: Hanser 2005. S. 298 – 318.

- CANETTI, Elias: Gespräch mit Hans Heinz Holz über das Schauspiel Hochzeit. In: Elias Canetti: Aufsätze, Reden, Gespräche. München: Hanser 2005. S. 221 – 228.
- CANETTI, Elias: Gespräch mit Friedrich Witz. In: Elias Canetti: Aufsätze, Reden, Gespräche. München: Hanser 2005. S. 190-220.
- CANETTI, Elias: Zur Entstehung der Komödie der Eitelkeit. In: Elias Canetti: Aufsätze, Reden, Gespräche. München: Hanser 2005. S. 106 – 109.
- CANETTI, Veza: Die gelbe Straße. München: Hanser 1990.
- CANETTI, Veza: Geduld bringt Rosen. München: Hanser 1992.
- CANETTI, Veza: Drei Helden und eine Frau. In: Veza Canetti: Geduld bringt Rosen. München: Hanser 1992. S. 73-81.
- CANETTI, Veza: Der Sieger. In: Veza Canetti: Geduld bringt Rosen. München: Hanser 1992. S.47-56.
- CANETTI, Veza: Der Tiger. In: Veza Canetti: Die gelbe Straße. München: Hanser 1990. S. 119-143.
- CANETTI, Veza: Der Unhold. In: Veza Canetti: Die gelbe Straße. München: Hanser 1990. S. 13-45.
- CANETTI, Veza: Der Kanal. In: Veza Canetti: Die gelbe Straße. München 1990. S. 85-119.
- CANETTI, Veza: Air raid. In: Veza Canetti: Der Fund. München: Hanser 2001. S. 190-194.
- CANETTI, Veza: Der Fund. München: Hanser 2001.
- CANETTI, Veza: Toogoods oder das Licht. In: Veza Canetti: Der Fund. München: Hanser 2001. S. 197-204.
- CANETTI, Veza: Die Schildkröten. München: Hanser 1999.
- CANETTI, Veza und Elias: Briefe an Georges. Hrsg. von Karen Lauer und Kristian Wachinger. München: Hanser 2006.
- CANETTI, Elias und von Montesciczky, Marie-Louise: Liebhaber ohne Adresse. Briefwechsel 1942-1992. Hrsg. von Ines Schlenker und Kristian Wachinger. München: Hanser 2011.
- MAGD, Veza: Alphabetisches Autorenverzeichnis mit Notizen über ihr Leben und Werk. In: 30 neue Erzähler des neuen Deutschland. Junge deutsche Prosa (1932). Hrsg. von Wieland Herzfelde. Frankfurt am Main: Röderberg 1983. S. 486.

SEKUNDÄRLITERATUR

[Art.] Autobiographie. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. von Klaus Weimar u.a. Band I A-G. Berlin: de Gruyter 1997. S. 171.

[Art.] Schweigen. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hrsg. von Gert Ueding. Bd. 3. Tübingen: Niemeyer 1996. Sp. 686f.

ADLER, Jeremy: Nachwort. In: Elias Canetti: Party im Blitz. München: Hanser S. 211-288.

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

ATZE, Marcel: Ortlose Botschaft. Der Freundeskreis H. G. Adler, Elias Canetti und Franz Baermann Steiner im englischen Exil. Bearbeitet von Marcel Atze. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft 1984.(= Marbacher Magazin).

BARTL, Alexander: Demut vor dem Leser. Im Verborgenen gereift: Veza Canettis Erzählungen und Stücke. In: Dossier 24. Veza Canetti. Hrsg. von Ingrid Spörk und Alexandra Strohmaier. Graz: Droschl 2005. (=Die Buchreihe über österreichische Autoren. Bd. 24). S.183-186.

BENTHIEN, Claudia und Inge Stephan (Hrsg.): Meisterwerke. Deutschsprachige Autorinnen im 20. Jahrhundert. Köln; Weimar [u.a.]: Böhlau Verlag 2005 (=Literatur – Kultur – Geschlecht; Kleine Reihe21).

BISCHOFF, Alfons M.: Elias Canetti. Stationen zum Werk. Frankfurt am Main: Peter Lang 1973.

BROCH, Hermann: Briefe 2 (1938-1945). Frankfurt: Suhrkamp 1981.

CONRADI, Peter: Iris Murdoch. A life. New York: Harpercollins 2001.

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

CZURDA, Elfriede: Buchstäblich: Unmenschen. Graz: Droschl 1995.

DURZAK, Manfred (Hrsg.): Interpretationen zu Elias Canetti. Stuttgart: Klett 1983. (= Literaturwissenschaft-Gesellschaftswissenschaft).

EDFELD, Johannes: Vorstellung Elias Canetti. In: Peter von Matt: Der Entflammte. Über Elias Canetti. München: Nagel & Kimche 2007.

EIGLER, Friederike: Das autobiographische Werk von Elias Canetti. Tübingen: Stauffenburg 1988.

ENGELMAYER, Elfriede: Denn der Mensch schreitet aufrecht, die erhabenen Zeichen der Seele ins Gesicht gebrannt. Zu Veza Canettis „Die gelbe Straße“. In: Mit der Mundharmonika. Zeitschrift für Literatur des Exils und des Widerstands. Wien: Theodor-Kramer-Gesellschaft 1994. Heft 2. S. 25-33.

- ERB, Andreas: Die Zurichtung des Körpers in der Großstadt Wien. Veza Canettis Roman Die gelbe Straße. In: Der Deutschunterricht. 47 (1995), 5. S. 55-64.
- FENG, Guoqing: Kreisel für Erwachsene. Zur Kürzestprosa in der Gegenwartsliteratur in Österreich: Thomas Bernhard, Elias Canetti und Erich Fried. Frankfurt am Main: Peter Lang 1993.
- FISCHER, Ernst: Erinnerungen und Reflexionen. Frankfurt am Main: Siedler 1987.
- FRANK, Gaby: Veza Canetti. In: Leider hab ich's Fliegen ganz verlernt. Portraits von Künstlerinnen und Schriftstellerinnen der Neuen Sachlichkeit. Hrsg. von Britta Jürgs. Berlin: Aviva 2002. S. 262-279.
- FRIED, Erich: Die Muse hat Kanten. Aufsätze und Reden zur Literatur. Hrsg. von Volker Kaukoreit. Wagenbach: Berlin 1995.
- GEIBIG-WAGNER, Gabriele: Literarische Porträts in der Autobiographie von Elias Canetti. Aachen: Shaker 1996. (= Sprache und Kultur).
- GÖBEL, Helmut: Zur Wiederentdeckung Veza Canettis als Schriftstellerin. Einige persönliche Anmerkungen. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. Band X. München: Richard Boorberg Verlag 2002. S. 3-10.
- GREEN, Graham: Kraft und Herrlichkeit. London: Zsolnay 1947.
- HAMMEL; Andrea und Godela Weiss-Sussex (Hrsg.): Not an Essence but a Positioning. German-Jewish Woman Writers (1900-1938). München: Meidenbauer 2009.
- HANUSCHEK, Sven: Elias Canetti. Eine Biografie. München: Hanser 2005.
- HERZFELDE, Wieland (Hrsg.): 30 neue Erzähler des neuen Deutschland. Junge deutsche Prosa (1932). Frankfurt am Main: Röderberg 1983.
- HINCK, Walter (Hrsg.): Selbstannäherungen. Autobiographien im 20. Jahrhundert. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler 2004.
- HOHENEDER, Franz: H. G. Adler (1910-1988). Privatgelehrter und freier Schriftsteller. Eine Monographie. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2009.
- JÜRGS, Britta: Leider hab ich's Fliegen ganz verlernt. Portraits von Künstlerinnen und Schriftstellerinnen der Neuen Sachlichkeit. Berlin: Aviva 2002.
- KASZYNSKI, Stefan: Elias Canettis Anthropologie und Poetik. München/Poznan: Carl Hanser und Universitätsverlag Poznan 1984.
- KAZMIROWSKI, Bertram: In der Provinz des Lehrers. Rollenbilder und Selbstentwürfe in Leben und Werk von Elias Canetti. Frankfurt am Main: Peter Lang 2004. (=Europäische Hochschulschriften. Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur).
- KRACHTOWILL, Kerstin: Elias Canetti, Experte der Lüge: „Erinnerung“, „Verwandlung“ und „Kitsch“ als komplementäre Prinzipien der Lüge in den autobiographischen Schriften und dem Nachlass. Würzburg: Ergon 2005.

KOŠENINA, Alexander: Veza Canetti. Die Gelbe Straße (1932-1933/1990). In: Meisterwerke. Deutschsprachige Autorinnen im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Claudia Benthien und Inge Stephan. Köln; Weimar [u.a.]: Böhlau Verlag 2005 (=Literatur – Kultur – Geschlecht; Kleine Reihe21), S. 52-71.

KOŠENINA, Alexander: „Wir erheben uns über das Land und verlassen es mit Verachtung.“ Veza Canettis Exilroman „Die Schildkröten“. S.77- 85. In: Dennoch leben sie. Verfemte Bücher, verfolgte Autorinnen und Autoren. Zu den Auswirkungen nationalsozialistischer Literaturpolitik. Hrsg. von Reiner Wild. München: Edition Text + Kritik 2003.

KOŠENINA, Alexander: Die Kunst der Charakterisierung bei Elias und Veza Canetti. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 57 (2007), 241-249.

KOŠENINA, Alexander: Veza Canetti – Fundstücke aus dem literarischen Nachlass. In: Not an Essence but a Positioning. German-Jewish Woman Writers (1900-1938). Hrsg. von Andrea Hammel und Godela Weiss-Sussex. München: Meidenbauer 2009. S. 181-195.

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: Das literarische Paar. Intertextualität der Geschlechterdiskurse. Hrsg. von Gislinde Seybert. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2003. S. 279-308.

LÄMMERT, Eberhard: Elias Canettis akustische Maskenspiele. Ein neuer Versuch mit Charakteren. In: Elias Canetti. Experte der Macht. Hrsg. von Kurt Bartsch und Gerhard Melzer. Graz: Droschl 1985. S. 173-177.

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

MAGRIS, Claudio: Der Schriftsteller, der sich versteckt. Elias Canetti als unerreichbarer Autor und als konzilianter Interpret der Blendung. In: Elias Canettis Anthropologie und Poetik. Hrsg. von Stefan Kaszynski. München/Poznan: Carl Hanser und Universitätsverlag Poznan 1984. S. 21-33.

MAHLER, Anna: Ich bin in mir selbst zu Hause. Hrsg. von Barbara Weidle und Ursula Seeber. Bonn: Weidle 2004.

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).

MEILI, Barbara: Erinnerung und Vision. Der lebensgeschichtliche Hintergrund von Elias Canettis Roman „Die Blendung“. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1985.

MILLNER, Alexandra: Die Kälte des Krieges. In: Dossier 24. Veza Canetti. Hrsg. von Ingrid Spörk und Alexandra Strohmaier. Graz: Droschl 2005. (=Die Buchreihe über österreichische Autoren. Bd. 24). S. 180-182.

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

MURDOCH, Iris: The flight from the enchanter. London: Chatto & Windus 1956.

NAAB, Karoline: Elias Canetti. Leben und Werk. Ein Hörbuch. München: Hörbuchverlag 2005.

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

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).

ROBERTSON, Ritchie: Häusliche Gewalt in der Wiener Moderne. Zu Veza Canettis Erzählung „Der Oger“. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. Heft 156. München: Richard Boorberg 2002. S. 48 -65.

SALZMANN, Madeleine: Die Kommunikationsstruktur der Autobiographie. Frankfurt am Main: Peter Lang 1988. (= Zürcher Germanistische Studien. Bd. 11).

SCHADEL, Angelika: Nachwort. In: Veza Canetti: Der Fund. München: Hanser 2001. 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: Text + Kritik 156. Veza Canetti. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold und Helmut Göbel. München: Ed. Text + Kritik 2002. S. 95-104.

SCHADEL, Angelika: „Bitte das über seine Frau nicht auslassen“. Briefe an Erich Fried, eine „gefälschte“ Autorenschaft und Frauen im Hintergrund. Ein Beitrag zu Veza Canettis Jahren im Londoner Exil. In: Text + Kritik 156. Veza Canetti. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold und Helmut Göbel. München: Ed. Text + Kritik 2002. S. 82-91.

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

SCHLENKER, Ines: The Portraits of Elias Canetti, Iris Murdoch, and Franz Baermann-Steiner by Marie-Luise von Montesciczy. In: From Prague Poet to Oxford

Anthropologist: Franz Baermann Steiner Celebrated. Hrsg. von Jeremy Adler, Richard Fardon und Carol Tully. München: ludicium 2003. S. 105-121

SCHWEIKERT, Uwe: Die Entdeckung einer Dichterin. Veza Canettis Roman „Die gelbe Straße“. In: Frankfurter Rundschau, 26.05.1990.

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 Bd. 4 (2002) H5. S. 28-52.

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

SPREITZER, Brigitte: Der Report der Magd. Veza Canettis Roman Die gelbe Straße. In: Spreitzer, Brigitte: Texturen. Die österreichische Moderne der Frauen. Wien: Passagen 1999. (=Studien zur Moderne Bd. 8). S. 220-234.

SPREITZER, Brigitte: Texturen. Die österreichische Moderne der Frau. Wien: Passagen 1999. (= Studien zur Moderne Bd. 8).

STIEG, Gerald: Kain und Eva. Eine Replik auf Anna Mitgutsch. In: Literatur und Kritik. Band 131/132(1999). S. 36-40.

STIEG, Gerald: Betrachtungen zu Elias Canettis Autobiographie. In: Interpretationen zu Elias Canetti. Herausgegeben von Manfred Durzak. Stuttgart: Klett 1983. S. 158-170. (= Literaturwissenschaft-Gesellschaftswissenschaft).

STIEG, Gerald: Die Masse als dramatische Person. Überlegungen zu Elias Canettis Drama „Komödie der Eitelkeit. In: Elias Canettis Anthropologie und Poetik. Hrsg. von Stefan Kaszynski. München/Poznan: Carl Hanser und Universitätsverlag Poznan 1984. S. 87-115.

TULLY, Carol: Zeugen der Vergangenheit: H.G. Adler – Franz Baermann Steiner Briefwechsel 1936 -1952.

VON MAYENBURG, Ruth: Blaues Blut und rote Fahnen. Revolutionäres Frauenleben zwischen Wien, Berlin und Moskau. Wien: Promedia 1993.

WALLMANN, Jürgen P.: Der Leidverweser. Kompendium skurriler Charakterskizzen: Elias Canettis Buch „Der Ohrenzeuge“. In: Nürnberger Nachrichten vom 10./11. 8. 1974.

WEIDLE, Barbara und Ursula Seeber (Hrsg.): Anna Mahler. Ich bin in mir selbst zu Hause. Bonn: Weidle 2004.

WEINZIERN, Ulrich: Ins Gesicht gebrannt. Die gelbe Straße – späte Gerechtigkeit für Veza Canetti. In: Dossier 24. Veza Canetti. Hrsg. von Ingrid Spörk und Alexandra Strohmaier. Graz: Droschl 2005. (=Die Buchreihe über österreichische Autoren. Bd. 24). S. 159-161.

WINKLER, Willi: Das Monster von Hampstead und seine Frau. In: TAZ vom 10. September 2009.

ZUP, Iulia Elena: Elias Canettis Charaktere. Bucuresti: Ed. Univ. -Ed.Paideia 2012. (= GGR-Beiträge zur Germanistik 28.

INTERNETQUELLEN

BREIDECKER, Volker: „Die Schildkröte im Ohr.“ In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.03.1999.

<http://www.seiten.faz-archiv.de/faz/19990323/fliteratur1999032359098.html>

Abruf 03.02.2013

HANUSCHEK, Sven: Der Mann, der mit Menschen kegelte. In: Die Welt vom 23.07.2005.

<http://www.welt.de/print-welt/article684198/Der-Mann-der-mit-Menschen-kegelte.html>

Abruf 03.02.2013.

BORCHMEYER, Dieter: „Es gibt einen Kummer, der nie vergeht ...“ In: Die Zeit, 22.4.1999.

http://www.zeit.de/1999/17/Es_gibt_einen_Kummer_der_nie_vergeht_

Abruf 03.02.2013.

MULOT, Sibylle: Das Leben vor der Haustür. In: Die Zeit vom 6. April 1990.

<http://www.zeit.de/1990/15/das-leben-vor-der-haustuer>

Abruf 03.02.2013

Dank

Ein herzlicher Dank gilt Johanna Canetti, Prof. Dr. Alexander Kosenina, Prof. Dr. Michael Gamper, dem Deutschen Literaturarchiv Marbach, der Handschriftenabteilung der Zentralbibliothek Zürich. Mein ganz besonderer Dank geht an Günter und Doris Wilkening, Chris Jupp sowie Tin Busse und Florian Marker.