



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Vežas Lachen

Die Erzählung Geduld bringt Rosen im Kontext einer feministischen
und österreich-spezifischen Satirereflexion

verfasst von / submitted by

Christine Schmidl BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, April 2020 / Vienna; April 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 818

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Austrian Studies - Cultures, Literatures, Languages

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Johann Sonnleitner

Inhalt

1. Vorwort	3
1.1. Randbereiche.....	5
2. Vorüberlegungen	7
2.1. Vorüberlegung I: Macht und Satire.....	9
2.2. Vorüberlegung II: Frauen und Satire.....	10
2.2.1. Satiren von Frauen	13
2.3. Zusammenfassung	15
3. Methode und Arbeitsweise.....	16
3.3.1. Hypothese	17
3.3.2. Annäherung an die satirische Methode Veza Canettis	18
3.3.3. Veza Canetti, eine übersehene Satirikerin.....	21
3.3.4. Annäherung an die Satire Canettis.....	22
4. Veza Canetti, eine übersehene Schriftstellerin?.....	23
4.1. Veza Canetti – Person und literarische Figur	25
4.1.1. Die Schriftstellerin	26
4.1.2. „Ich selbst bin Sozialistin“	29
4.2. Literarisches Konzept – Bezugspunkte.....	31
4.2.1. Poetologische Verfahren	33
4.2.2. Veza Canettis Frauen.....	35
5. Theoretische Positionen	38
5.1. Literarische Beiträge zu Texten von Frauen in der Moderne.....	38
5.1.1. Die weibliche Position – Sigrid Weigel	38
5.1.2. Literarische Beiträge zur weiblichen Satire	39
5.2. Exkurs: Satire.....	40
5.2.1. Was ist Satire?	41
5.2.2. Satire in der österreichischen Literatur	43
5.2.3. Der (österreichische) Idealfall.....	45
5.3. Welche Beweggründe liegen einer Satire zu Grunde?	46
5.4. Eine weibliche Position: Sigrid Weigel	48
5.5. Marxistische Literaturkritik – Georg Lukács.....	49
5.5.1. Wesen und Erscheinung.....	52
5.5.2. Möglichkeit in der Wirklichkeit.....	53
5.5.3. Angriff, Macht & Gehorsam.....	54
5.6. Österreichische Satire: Nestroy und Karl Kraus	56
5.6.1. Nestroys Satire	57
5.6.2. Nestroys zu Ebener Erde und Erster Stock	59
5.7. Das Lächerliche in der österreichischen Kultur	60
6. Weitere Theorien zu Formen der Komik	61
6.1. Stilmittel Groteske bei Veza Canetti	61
6.2. Das Lachen – bei Henri Bergson und Alfred Stern.....	63

7. Gesellschaftlich-historische Komponenten	65
7.1. Literarische Tendenzen der Zwischenkriegszeit	65
7.1.1. Austromarxistische Literaturtheorie	66
7.1.2. Physiognomie in der Moderne	69
8. Analyse.....	70
8.1. Geduld bringt Rosen – poetologische Verfahren	70
8.2. Gegenstand der Satire	73
8.3. Satirische Funktionsweise.....	74
8.3.1. „Ich bin stets sarkastisch, es rettet mich“	77
8.4. Geduld und Klassenverhältnisse	78
8.4.1. Arbeiterschaft und Dienstboten	80
8.4.2. Kapitalistinnen und Kapitalisten.....	82
8.4.3. Geschlechterverhältnisse.....	84
8.5. Das Schicksal nimmt – ästhetische Aspekte	86
8.5.1. Die Möglichkeit in der Wirklichkeit	87
8.5.2. Ästhetische Konzepte der Satire	88
8.5.2.1. Klingende Namen	89
8.5.2.2. „Aus dem einfachen Grund“ – Sprechweisen und akustische Masken	90
8.5.2.3. „Die Phrase und die Sache sind eins“	91
8.5.3. Das Groteske bei Veza Canetti	93
8.5.3.1. Physiognomie und Innenleben	96
8.5.3.2. Groteske Figuren.....	99
8.5.3.3. Familie Mäusle – Ein lachhaftes Schicksal	102
8.5.3.4. Ein lachhaftes Verhalten.....	103
9. Resümee.....	106
10. Literaturverzeichnis	108
1. Anhang.....	112
1.1. Abstract	112

Vezas Lachen

Die Erzählung *Geduld bringt Rosen* im Kontext einer feministischen und österreich-spezifischen Satirereflexion

1. Vorwort

Füllsel, Allerlei, bunte Schüssel oder auch eine Ansammlung von Vermischtem bezeichnet das lateinische Wort *satura*. Die Satire ist eine Mixtur aus Vielem – daraus resultiert ihr schelmischer Charakter. Es scheint, als ob sie ihr Unwesen treibt mit jenen, die sie zu erfassen versuchen. Zugleich vielseitig sind demzufolge auch die Ansätze einer Beschreibung: Unzählige Erklärungen, was eine Satire sei, ob sie eine Legitimierung benötigte, ob sie negativ sei und die Zerstörung suche, oder doch auf eine Besserung der Verhältnisse abziele, zeugen letztendlich von ihrer Komplexität und der Unmöglichkeit, sie ganzheitlich zu erfassen.

Mit dieser Fragestellung allein ist dem Thema dieser Arbeit jedoch noch nicht Genüge getan. Gibt es eine österreichische Form der Satire? Kann sie als jene radikale Methode gesehen werden, die ihren Höhepunkt mit dem „Erzsatiriker“ Karl Kraus erreichte?¹ Sein Vorgehen rechtfertigt sich, so Benjamin und Canetti (Elias), in jenen Ereignissen des 20. Jahrhunderts, die die bestialische Seele des „zivilisierten Europa“ ans Tageslicht brachten.²

Spannender als jeder Legitimierungsversuch ist jedoch die Betrachtung der Satire selbst. Sie benötigt einen Gegenstand, einen gesellschaftlichen Missstand den sie sichtbar zu machen beabsichtigt. Folglich muss sie in einem gesellschaftlich-historischem Zusammenhang betrachtet werden, um diesen erkennbar zu machen. Sie ist schonungslos und benötigt eine entsprechende Gefühlslosigkeit. Eine „kurzzeitige Anästhesie des Herzens“, wie es Bergson auch als Voraussetzung für das Lachen sieht³, (S. 15) ermöglicht es, sich an den reinen Intellekt zu wenden, um unabhängig von jeglichen affirmativen Gefühlen, die Tragik der Situation in ihrem vollen Ausmaß erkennen zu können.

1 Vgl. Stieg, Gerald (2002): Die totale Satire. Von Johann Nestroy über K. Kraus zu Th. Bernhard. In: G. Stieg/J. Bennay (HG): Österreich (1945–2000). Das Land der Satire. Peter Lang: Bern. S. 3–10. S. 6.

2 Vgl. ebd. S. 6.

3 Bergson, Henri (2014): Das Lachen. Marixverlag: Wiesbaden. S. 15.

Wie steht es mit dem Lachen von Frauen? Ein holdes Lächeln wird ihnen zugestanden, verhöhrendes, ausgelassenes Lachen jedoch nicht. Weiblichen Satiren wurde seit jeher wenig Beachtung geschenkt. 1987 arbeitete Sigrid Weigel die Formen des Lachens weiblicher Autorinnen auf. Eine Theorie, auf die sich sämtliche mir bekannte Auseinandersetzungen mit diesem Thema beziehen. Satirische Texte von Autorinnen werden ab den 70er Jahren bestenfalls rudimentär wahrgenommen. Seit damals wird ihnen der „Status Satirikerin“ zugestanden, sie sehen sich jedoch einer offensiven Öffentlichkeit gegenübergestellt, die sie nicht selten als skandalöse Netzbeschmutzerinnen denunziert.

Anders verhält es sich mit Texten aus der Zwischenkriegszeit. Hermyna zu Mühlen, Marta Karlweis, Veza Canetti oder Maria Lazar wurden keine satirische Schärfe zugestanden, bestenfalls galt ihr Wirken als mitleidlose und vor Ironie funkelnde Erzählung, wie *Ein österreichischer Don Juan* (Karlweis) in der Neuen Freien Presse rezensiert wird.⁴ Auch wenn der subversive Gehalt ignoriert wurde, gibt es nichts desto trotz eine überschaubare Anzahl an Erzählungen mit satirischen Prägungen, die in der Zwischenkriegszeit entstanden sind. Eine Entwicklung, die zweifelsohne im Zusammenhang mit den damaligen gesellschaftlichen Verhältnissen verstanden werden muss.

Als bunt gefüllte Schüssel kann im übertragenen Sinn auch das Werk Veza Canettis verstanden werden. Ihre Texte spiegeln ihre vielseitigen Wissens- und Interessensgebiete wider. Jedoch existieren nahezu keine Aufzeichnungen der Autorin selbst über ihre literarischen Vorgehensweisen. Allein die Tatsache, dass sie schrieb, wurde erst in den 1990er Jahren bekannt, als ein deutscher Germanist sie wiederentdeckte. Seither ist ihr Schaffen in unterschiedlichen Zusammenhängen reflektiert worden. Auch eine ironische Vorgehensweise oder ein beißender Witz werden ihr zugestanden. Die Satire in ihren Texten wurde jedoch bis dato nicht eingehender besprochen.

In dieser Arbeit wird anhand der Erzählung *Geduld bringt Rosen* die satirische Vorgehensweise der Autorin untersucht. Diese Aufgabe erweist sich als umso anspruchsvoller, da sie nicht mittels einer bestehenden Theorie abgehandelt werden kann, die von Blickwinkel der Satire ausgehend, jegliche Aspekte, die in den Texten der Schriftstellerin bedeutsam sind, miteinbeziehen. Es werden unterschiedliche Betrachtungsweisen, die

für eine Auseinandersetzung mit der Thematik als relevant gewertet werden, zusammengeführt, um das Werk der Autorin in ihrer Vielseitigkeit erfassen zu können. In diesem Sinne stellt auch diese Arbeit ein buntes Füllsel an Betrachtungsweisen dar, die hinsichtlich Veza Canettis satirischer Methode wirksam sind.

1.1. Randbereiche

Die Untersuchung kombiniert Außenseiterpositionen. Das Marginale kann als verbindendes Element zwischen der Schriftstellerin Veza Canetti und ihrer satirischen Methode gesehen werden. Als Ausgegrenztes und Dämonisches ist ebenso das Groteske zu verstehen⁵, ein Stilmittel, das den Texten der Autorin eine Art schauerhafte Komik verleiht.

Das Wirken der jüdischen Schriftstellerin wird im literaturwissenschaftlichen Bereich bis heute übersehen. Jene, die wussten, dass sie schrieb, erkannten ebenfalls ihr schriftstellerisches Talent. Ihre Texte wurden in unterschiedlichen Medien veröffentlicht und unter Kolleginnen und Kollegen weiterempfohlen. Für die Erzählung *Ein Kind rollt Gold* gewann sie einen Preis. Jedoch ist sie bis heute in einer schriftstellerischen Nische zu verorten. Dem ersten Anschein nach ist ihr Werk nach ihrem Tod 1963 in Vergessenheit geraten. Bei näherer Beleuchtung der Lebensumstände, der in den 90er Jahren wieder ans Licht gebrachten Autorin, drängt sich jedoch die Vermutung auf, dass Elias Canetti, ebenso seinen Betrag dazu geleistet hat, das Wirken seiner Ehefrau im Verborgenen zu halten.⁶ Bedauerlicherweise wird der Diskurs um die Autorin des öfteren hinsichtlich des schreibenden Paares geführt, wodurch ihre Texte immer im Bezug auf ihren Ehemann reflektiert werden.

Die Satire ist ebenfalls im literarischen Randbereich zu verorten. Als mächtiges Instrument zur Darstellung gesellschaftlicher Probleme, wurde ihr historisch immer wieder der Status einer Kunstform aberkannt. Hegel argumentiert, dass sie eine „echte poetische Auflösung (...) und eine echte Versöhnung nicht zustande bringen kann“⁷,

5 Vgl. Fuß, Peter (2001): Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels. Kölner Germanistische Studien. Band 1. Böhlau: Köln/Wien. S. 30ff..

6 Diese Vorwürfe werden unter anderen von Elfriede Czurda, Eva Meidl oder Andrea Schedel genannt.

7 Hegel, zit. n. Lukács, Georg (1975): Zur Frage der Satire. In: F. Bernhard (HG): Satura. Ein Kompendium moderner

Vischer nennt sie eine „Bitterkeit gegen die Welt“.⁸ Unterschiedliche Autoren widersprachen den Ansichten ihrer Gegner und werteten sie immer wieder auf; als zentrale literarische Form wurde sie jedoch nie betrachtet.⁹

Als Marginale in diesem literarischen Randbereich lässt sich die österreichische Satire betrachten. Obwohl das Land eine beschauliche Anzahl an Satirikerinnen und Satirikern hervorbrachte, ist es erstaunlich, dass in unterschiedlichen Lexika-Einträgen auf eine Erwähnung der Herkunft gänzlich verzichtet wird. Frauen werden ebenso ausgespart. Wird in Lexika von Satire gesprochen, sind zumeist deutsche männlichen Schriftsteller gemeint.

Im feministisch-wissenschaftlichen Diskurs werden größtenteils jene Autorinnen behandelt, die ihre satirischen Methoden im Zuge der Frauenbewegung in den 70er Jahren entwickelten. Eine österreichische Form der Satire wird in feministischen Auseinandersetzungen nur ansatzweise reflektiert. Als umso herausfordernder erweist es sich, einen Zugang zu erarbeiten, der der Autorin Canetti als österreichischen Satirikerin der 30er Jahre gerecht wird.

Die feministische Literaturtheorie hat erst in den 1970er Jahren die Satire als Werkzeug der Macht erkannt. Zeitgenössische Autorinnen, wie Elfriede Jelinek oder die weniger bekannte Christa Reinig werden heute als Satirikerinnen wahrgenommen, jedoch äußert sich ihnen gegenüber vor allem die (männliche) Literaturkritik sowie der Boulevard oftmals in negativer Hinsicht.¹⁰

Bei der Recherche zu diesem Thema fiel auf, dass vor allem die jüngere feministische Literaturwissenschaft zunehmend Gefahr läuft, eine dogmatische Theorie zu formen, die sich auf die Geschlechterthematik festsetzt und Satire zum Racheinstrument weiblicher Autorenschaft stilisiert.¹¹ Meines Erachtens wäre es ein nützliches Ansinnen um der Kunst

Studien zur Satire. Olms: Hildesheim. S. 425–449. S. 426.

8 Vischer, zit. n. Lukács, Georg (1975): Zur Frage der Satire. In: F. Bernhard (HG): *Satura. Ein Kompendium moderner Studien zur Satire*. Olms: Hildesheim. S. 425–449. S. 426.

9 Im Exkurs zur Satire wird der Diskurs noch eingehender erläutert.

10 Jelineks Werke wird immer wieder ein kalter Blick zugeschrieben, Christa Reinig ein Schwarzer. Reich-Ranicki behauptete, dass Jelinek noch nie ein gutes Buch geschrieben habe. In: *Ich bin die Liebesmüllabfuhr* profil online, 17.04.2004, <https://www.profil.at/home/interview-ich-liebesmuellabfuhr-99059>. zuletzt zugegriffen am 22.4.2020. In der Kronenzeitung berichtet Klaus Woltron davon, dass er Jelineks Bücher verbrannte, da er das gelbgallige Gift und den Frust, die aus den Buch stanken, nicht ertragen konnte (vgl. Panzenböck, Stefanie (2019): *Zwischen den Fronten*. Falter 43/19. Wien (2019) S. 24.

11 Auch wenn umfassende Konzepte hinter dem Wirken satirischer Autorinnen erkannt wurden, reduziert sich die Analyse in *Rotkäppchen erlegt den Wolf* vordergründig auf Geschlechterfragen und Sexualität. vgl. etwa: Heidemann-Nebelin, Klaudia (1994): *Rotkäppchen erlegt den Wolf*. Marieluise Fleißer, Christa Reinig und Elfriede Jelinek als satirische Schriftstellerinnen. In: *Holos Reihe Feministische Wissenschaft*, Band 2, Bonn: Holos.

schreibender Satirikerinnen gerecht zu werden, sich nicht auf die Geschlechter-Dualität zu beschränken, sondern Wirkungsweisen in ihrem gesamten Kontext zu betrachten und auf inhaltlicher, sowie formeller Ebene gleichermaßen zu beschreiben.

2. Vorüberlegungen

Zu Recht kann die Frage gestellt werden, warum es so wenige Satiren von Frauen existieren. Ebenso berechtigt sind Überlegungen darüber, warum man historisch betrachtet immer wieder darum bemüht war, die Satire zur niederen und nichtssagenden Ausdrucksform zu degradieren, oder auf ihre Kosten den Humors zu privilegieren.¹² Unerklärlich erscheint auch die Tatsache, dass eine spezifisch österreichische Form der Satire zwar bemerkt wird, jedoch die Bedeutsamkeit soziokultureller Faktoren auf unterschiedliche Formen der Komik nur in einem kleinen Rahmen diskutiert werden.¹³

Diese Arbeit zielt darauf ab, das ebenso feinfühlige wie scharfsinne Schaffen einer beinahe übersehenen Autorin, in einem bislang nur rudimentär wahrgenommenen Kontext zu untersuchen: der Satire. Veza Canettis Wortwitz und Scharfsinn werden in gängiger Sekundärliteratur zwar angemerkt, jedoch fehlt es gänzlich an einer Darstellung ihrer satirischen Methode. Es scheint, dass nicht nur das weibliche Lachen oftmals mit einem Schrecken einhergeht¹⁴, sondern, dass man nahezu davor zurückschreckt, sich eingehender mit satirischen Verfahren von Autorinnen zu befassen.

In der feministisch-literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung wird diese Exklusion mit fortwährenden geschlechtsspezifischen Traditionsmustern begründet.¹⁵ Historisch betrachtet ist die Satire bis heute eine männliche Domäne. Von der feministischen Literaturkritik seit den 1970er Jahre abgesehen, kann der deutschsprachige Diskurs über „den Satiriker“ wortwörtlich als solcher, nämlich als männlicher, verstanden werden. Im österreichischen Raum wird er literarisch häufig anhand einiger großer Namen, wie Kraus, Nestroy oder Bernhard abgehandelt.

12 Vgl. Sonnleitner, Johann (2002): Hanswursts und Kasperls Verschwinden und Wiedergeburt in der Wiener Avantgarde. In: G. Stieg/J. Bennay (HG): Österreich (1945–2000). Das Land der Satire. Peter Lang: Bern. S. 11–25. S. 12.

13 Beispielsweise ist hier das Symposium: Österreich (1945–2000): Das Land der Satire zu nennen.

14 Vgl. Weigel, Sigrid (1978): Die Stimme der Medusa. Ins Besondere Kap. 6.1: Das schauernde Lachen von Frauen – Satirische Schreibweisen. tende: Dülmen-Hiddingsel.

15 Spreitzer, Brigitte (1999): Texturen. Die österreichische Moderne der Frauen. Passagen-Verl.: Wien. S. 28ff.

Es gibt es wenige Stimmen, die auf diese Einseitigkeit eingehen. Brigitte Spreitzer erklärt das Fehlen einer weiblichen Satiretradition damit, dass Formen der Komik, wie Satire, Parodie oder Groteske als Stilmittel bei Frauen vor den 1970er-Jahren kaum Anwendung fanden, da sie den damaligen weiblichen Schreibnormen nicht entsprachen. Daher wurden sie, bis auf wenige Ausnahmen¹⁶, vermieden.¹⁷ Spreitzer versteht das Lachen im Sinne Hegels als Machtposition. Diese erweist sich für Frauen als unerreichbar. In der bürgerlich-patriarchalen Gesellschaft wird ihrer untergeordneten Position lediglich ein holdes Lächeln zugestanden.¹⁸ In diesem Argument greift sie eine Position auf, die 1987 bereits Sigrid Weigel vertritt. Sie beschreibt eine weibliche Satire als Versuch, die dem Weiblichen immanente Opferrolle zu durchbrechen.¹⁹

In einem überschaubaren Rahmen wird an einer späten Anerkennung des schriftstellerischen Talents Veza Canettis gearbeitet. Noch über 10 Jahre nach der ersten posthumen Veröffentlichung beklagt Andrea Schedel die bescheidene Reaktion auf die „Wiederentdeckung“ der Autorin.²⁰ Der Diskurs um die Schriftstellerin behandelt vordergründig sozialkritische und feministische Aspekte. Satire wird als Stilmittel erkannt, jedoch fehlt es an einem fundierten Ansatz (wie bei vielen weiteren Autorinnen der Zwischenkriegszeit²¹ auch), der sich mit dem mächtigen und komplexen Werkzeug der Satire in Texten der Zwischenkriegszeit auseinandersetzt. Veza Canetti, Marta Karlweis, Maria Lazar oder Hermynia Zur Mühlen zeugen davon, dass in der Zeit zwischen den Kriegen Frauen Werke von beachtlicher satirischer Qualität hervorbrachten. Dies führt zur Frage, warum gerade zu jener Zeit es Autorinnen möglich war, sich satirisch mit den gesellschaftlichen Gegebenheiten auseinanderzusetzen.

Diese Arbeit untersucht satirische Schreibformen im Text *Geduld bringt Rosen* (1932). Der Zugang ist ein gesellschaftlich-historischer und folgt in erster Linie der Satireauffas-

-
- 16 Maria Lazar, Marta Karlweis, Helene von Druskowitz, Maria Janitschek und Marieluise Fleißer zählen zu jenen Schriftstellerinnen, die vor den 1970er-Jahren in ihrem Wirken satirische Methoden anwenden.
 - 17 Vgl. Spreitzer, Brigitte (2005): Veza Canettis Roman *Die Gelbe Straße* im Kontext der literarischen Moderne. in: (Spörk, I./Strohmaier, A) HG: Veza Canetti. Literaturverlag Droschl: Graz. S.11
 - 18 Vgl. Spreitzer S.145.
 - 19 vgl. Weigel (1987): S 173.
 - 20 Vgl. Schedel, Andrea (2002): Sozialismus und Psychoanalyse. Quellen von Veza Canettis literarischen Utopien. in Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Band 378–2002. Königshausen & Neumann: Würzburg. S. 9.
 - 21 Bei Vertreterinnen der Zwischenkriegszeit, wie Mela Hartwig, Marta Karlweis oder Maria Lazar finden sich ebenso satirische Schreibformen. Um die Jahrhundertwende finden sich ein satirisches Konzept bei Helene von Druskowitz, die von Zeitgenossinnen jedoch verkannt wurde und heute ebenfalls nahezu vergessen scheint.

sung Georg Lukács. In *Zur Frage der Satire* nähert er sich (bezugnehmend auf Schiller) der Thematik ebenfalls mit einer gesellschaftlich-historischen Betrachtungsweise. Die Absicht dieser Arbeit ist es, eine satirische Schreibform als nachvollziehbare Methode in Veza Canettis Erzählung sichtbar zu machen. Die Herangehensweise ist qualitativ und beschränkt sich auf einen Text. So soll eine oberflächliche Aufzählung satirischer Schreibformen vermieden und eine fundierte Auseinandersetzung mit der darin enthaltenen Thematik ermöglicht werden. Das Ziel ist es nicht, den Nachweis zu erbringen, dass der Text satirische Elemente enthält, dies steht außer Frage. Viel eher soll deren Funktionsweise, die in der Kurzgeschichte Anwendung findet, nachgezeichnet und sichtbar gemacht werden.

2.1. Vorüberlegung I: Macht und Satire

Gesellschaftlich betrachtet erfreut sich die Satire keiner großen Beliebtheit – eher Gegenteiliges ist der Fall. In der Auseinandersetzung mit satirischen Strategien muss (im übertragenen Sinn verstanden) nicht nur der Frage „Was hat Nestroy gegen seine Zeitgenossen“²², gestellt werden. Ebenso soll mitbedacht werden, was denn die Zeitgenossen gegen Nestroy gehabt haben könnten. Personen, die sich gegen eine scharfe satirische Feder zu Wehr setzen, sind zumeist jene, denen der Angriff gilt. Verlassen bedeutet Machtverlust und Machtverlust bedeutet Gefahr. Verantwortlich dafür ist ein unerlässlicher Bestandteil dieses stilistischen Mittels: die Absicht. In jener anzuklagenden Realität verbergen sich Strukturen, die Profiteure und Benachteiligte hervorbringen. Eine Satire will diesen Missstand sichtbar machen. Damit bedroht sie gesellschaftliche Zustände – entpuppt sie sich als zu mächtig oder einflussreich, muss sie bekämpft werden. Gesellschaftliche Hierarchien bestehen aus Strukturen, die oftmals als natürlich gewachsen erscheinen. Begünstigte können erahnen, dass durch eine gelungene Satire Strategien der Unterdrückung erkannt werden und das Verlangen nach Veränderung aufkeimt. Möglichkeiten, um ein derartiges Aufbegehren zu verhindern, sind ein direkter Angriff auf die satirisch agierende Person selbst, die Degradierung der Satire als literarische Form, oder auch das

22 Kraus, Karl (1975): Nestroy und die Nachwelt – Zum 50. Todestag. Suhrkamp: Frankfurt. S.29.

Verhindern ihrer Verbreitung.

Begünstigte Personen bürgerlich-patriarchaler Gesellschaften haben etwas gegen die Satire einzuwenden. Sie erweist sich als machtvoll Instrument zur Sichbarmachung von Missständen und in Folge zur Störung eines Systems.

2.2. Vorüberlegung II: Frauen und Satire

In Bezug auf die Komik und ins Besondere der Satire kann berechtigterweise die Frage gestellt werden, warum so wenig darüber nachgedacht wird.²³ Im literaturwissenschaftlich per se vernachlässigtem Diskurs der Satire scheint man Werken, die von Autorinnen hervorgebracht wurden, mit einer stärkeren Marginalisierung zu begegnen, als jenen ihrer männlichen Kollegen.

Allen Anschein nach ist man bei Formen der Komik und des Lachens auf eine Untergrabung des Weiblichen bedacht. Die verhältnismäßig niedrige Zahl an satirischen Werken weiblicher Autoren werfen die berechtigte Frage auf, warum Frauen weniger häufig zu dieser Methode der Sichbarmachung von Missständen greifen. Haben sie etwa nichts auszusetzen an den Umständen? Eine eher rhetorische Frage, wie Sigrid Weigel richtiggehend feststellt, ist doch „die bestehende Ordnung nicht gerade nach ihren Interessen eingerichtet.“²⁴ Jedoch kann, bis auf wenige Ausnahmen eine „weitgehende Abstinenz einer über Harmlosigkeit hinausgehenden komischen Literatur“²⁵ im Schreiben von Frauen festgestellt werden.

Reflektiert man den Zusammenhang von Macht und Satire in Bezug auf weibliches Schreiben, so manifestiert sich eine Konnexion zwischen bestehender Ordnung und der Unterbindung weiblichen Aufbegehrens. Historisch gewachsene, patriarchale Strukturen böten zahlreiche Anlässe für subversive Angriffe von Frauen. Umso deutlicher, sind gesellschaftliche (männliche) Interessen dazu angehalten, diese zu unterbinden. Es scheint, dass weiblichen Satiren, die eine bestehende Ordnung gefährden können, lange Zeit ignoriert oder skandalisiert wurden. Jene, die vor den 70er Jahren den

23 Vgl. Arntzen, Helmut (1975): Nachricht von der Satire. In: Fabian, Bernhard (Hg.): Satura. Ein Kompendium moderner Studien zur Satire. Olms: Hildesheim. S. 178–193. S. 178.

24 Weigel (1987), S. 170.

25 Spreitzer (2002), S. 145.

Versuch unternahmen, die männlich besetzte Position des Satirikers einzunehmen, um gesellschaftliche Missstände aufzuzeigen, wurden als solche verkannt. Satirische Schärfe von Frauen wurde im 19. Jahrhundert nicht toleriert. Maria von Druskowitzs satirische Dramen wurden von Zeitgenossen und Zeitgenossinnen als „komische Grausamkeit“ oder misslungene Lustspiele ohne Lustigkeit abgelehnt, genauso wie satirische Aspekte bei Annette von Droste-Hülshoff lange Zeit nicht anerkannt wurden.²⁶ Ein Beispiel aus jüngerer Zeit sind die Rezensionen des Romans, *Ein österreichischer Don Juan* (1929) von Marta Karlweis die durchaus positiv ausfallen. Satirische Elemente werden von ihren Zeitgenossen jedoch nicht angesprochen.²⁷

Bis in die 70er Jahre reichte eine Naturalisierung und Fortschreibung zugeschriebener Stereotypen aus, damit eine Vielzahl an Autorinnen sich als zurückhaltende, autobiografisch und sinnliche agierende Schriftstellerin empfand und dementsprechend agierte. Ein holdes Lächeln wurde ihnen zugestanden, die Macht des satirischen Lachens jedoch nicht. Erwies sich weibliches Schreiben als schärfer als gesellschaftlich akzeptiert, drängte sich eine Deutung mittels gängiger weiblicher Stereotypen nahezu auf. Veza Canetti wurde diese Verkennung aus nächster Nähe zuteil:

„Sie hatte sie [ihre Überzeugungen] auch nicht in der aufsässigen Form, die zu Absonderungen und aggressiven Formationen führen, denn sie gab nichts von ihrer Bewunderung für Schönheit, Verführung und Hingabe auf. Eine Dienerin, die es aus Liebe für die war, denen sie diente, [...]“²⁸

Denkt man an die scharfe Satire in der *Gelben Straße*, erscheinen die Beschreibung, die Elias Canetti im Vorwort dem Roman vorausschickt als nahezu zynisch. Sie zeigen, wie mit dem Können der Autorin umgegangen wurde, es scheint, dass nicht *sie* ihr eigenes behandelte, „als wäre es nichts.“²⁹ Um das Verkennen beziehungsweise das Verachten weiblicher Satire zu verstehen, muss sie als effektives Machtinstrument verstanden werden. Sie zeigt gesellschaftliche Probleme auf und kann die Ordnung eines Systems bedrohen.

26 Vgl. Spreizer (1999) S. 147f.

27 Vgl. Karlweis/Sonnleitner (2015) Sonnleitner bemerkt über 70 Jahre später erstmals eine satirische Überzeichnung Reids im Roman. S. 258.

28 E. Canetti in: Veza Canetti (1990): *Die Gelbe Straße*. Roman. Mit einem Vorwort von Elias Canetti und einem Nachwort von Helmut Göbel. Hanser: München/Wien. S. 6.

29 Ebd. S. 5.

Als die Empörung schreibender Frauen nicht mehr geleugnet werden konnte, ging man zu Verachtung und Ignoranz über. Als Phase der Veränderung kann das neue Selbstverständnis, dass im Zuge der zweiten Frauenbewegung in den 1970er Jahre entstand, betrachtet werden. Die Überlegungen feministischer Aufklärung brachten eine überschaubare Anzahl Satirikerinnen hervor, die gerne mit der Axt dreinschlagen³⁰ wie die Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek. Dass dieses Zitat nur allzu gerne missverstanden wird, bedauert die Autorin.

„Das ist natürlich ironisch gemeint, aber wenn man das dann liest, sieht man die Ironie nicht. Das ist dieses Schiller-Motto: Die Axt im Hause spart den Zimmermann. Ich meine damit nur, daß ich keine Literatur der psychologisierend differenzierenden Grautöne praktiziere, sondern eine der Satire, die ja ohnehin in der Bauordnung der Wirklichkeit besteht; eben angemessene, stärkere Kontraste.“³¹

Jelinek beschreibt eine doppelte Ausgrenzung komischer Werke von Frauen. Der satirische Prozess, den die Autorin in ihren Werken verarbeitet, wird übersehen. Die Aussage wird wortwörtlich genommen und in Kombination mit der Person zu einer Kahlschlägerin, die zerstört, bis nichts mehr übrig ist. Dieser Effekt verdeutlicht die anfänglich dargestellte These, dass die Geringschätzung der satirisch agierenden Person eine Methode zur Minderung des Geschriebenen darstellt.

Diesen Gegenangriff erfahren jedoch nicht nur Schriftstellerinnen. Einen ähnlichen Prozess beschreibt Lukács, in Bezug auf Klassendenken und Satire.³² Er erkennt, dass der philosophische Idealismus, der der Satire jegliche revolutionären Mitteln abspricht, um die Interessen der Bourgeoisie durchzusetzen. Es stehen sich künstlerisches Individuum und Zeitgeist gegenüber, Erstere werden jedoch nicht als Vertreterin oder Vertreter einer bestimmten Klasse betrachtet, deren Vorgehen einem Bedürfnis nach Veränderung entspringt, eine Absicht, die hinter dem Geschriebenen steht, wird demzufolge negiert. Das Aufzeigen eines Missstandes wird als Empörung empfunden, ihre Berechtigung hinterfragt und somit die satirische Effizienz untergraben. Indem Jelineks Absicht

30 Vgl. Jelinek, zit. n. Lamb-Faffelberger, Margarete Barbara (1991): Elfriede Jelinek und Valie Export: Rezeption der feministischen Avantgarde Österreichs im deutschsprachigen Feuilleton. Rice University, ProQuest Dissertations Publishing: Huston. S.51.

31 Jelinek, zit. in Lamb-Faffelberger (1991), S. 51.

32 Vgl. Lukács (1975), S.428.

verkannt wird, wird ihr jeglicher Versuch, gesellschaftliche Missstände sichtbar zu machen, abgesprochen. Die bloße Tatsache, dass die Autorin als Zerstörerin abendländischer Werte in Erscheinung tritt, bleibt bestehend.

2.2.1. Satiren von Frauen

Unterschiedlichen Formen des Lachens werden differenzierte Bedeutungen zugeordnet. Dem Weiblichen wird „Lächeln, als affirmative Artikulation“³³ zugestanden. Eine höfliche Geste suggeriert Unsicherheit, Untergebenheit, Anmut und Schönheit passiver Rollenträgerinnen; Albernheit, übertriebenes Lachen, das sich der Kontrolle des Körpers entzieht und die bestehende Ordnung gefährden könnte, ist nicht erwünscht. Um sich selbst nicht zu gefährden, ist „Frau“ oftmals darauf bedacht, jenen gesellschaftlichen Normen zu entsprechen.³⁴

Werte gesellschaftlicher Systeme werden nur von bestimmenden Instanzen festgelegt. Selten waren die Interessen der Machthabenden dahingegen ausgerichtet, ihre Stärken zu teilen. Lachen kann nicht nur die soziale Ordnung gefährden, sondern festigt zugleich als Verlachen der Unterlegenen die eigene höhergestellte Position.³⁵ Ein weiteres Indiz, warum Frauen zumeist die Rolle der Unterlegenen und somit auch jener der Verlachten einnehmen.

Die Zerstörung einer sozialen Ordnung bedeutet zugleich Unsicherheit und die Gefahr einer Verschlechterung der eigenen Position. Für Frauen birgt ein Umsturz das Risiko einer Verschlechterung einer ohnehin schlechtergestellten Position.³⁶ Lachen als subversive Geste, bedroht nicht nur die soziale Ordnung, sie gefährdet zugleich die Position der Lachenden. Folglich scheint es sicherer, sich auf gesellschaftlich akzeptierte Normen zu berufen, um die eigene Sicherheit nicht zu riskieren.

Ausnahmen bestätigen jedoch die Regel. Seit den Entwicklungen der feministischen Bewegung der 70er Jahre konnte die Existenz der Satirikerin nicht mehr ignoriert

33 Vgl. Weigel (1987) S. 172.

34 Ebenda. S. 170ff.

35 Vgl. Kamper/Wulf (1986): Lachen, Gelächter, Lächeln. Reflexionen in drei Spiegeln. Syndikat: Frankfurt am Main. S. 8f..

36 Vgl. Weigel (1987) S. 170.

werden. Gleichzeitig entsteht eine abwertende Haltung ihnen gegenüber. Die Intensität, mit der sich Angriffe nicht nur gegen das Werk Elfriede Jelineks, sondern vor allem auch gegen ihre Person selbst richten, zeugen davon, dass die Angst vor weiblicher Bloßstellung gesellschaftlicher Normen bis in die Gegenwart andauert.

Weibliche Satiren erscheinen immer dann, wenn sich der gesellschaftliche Status von Frauen verbessert. Heidemann-Nebelin stellt fest, dass diese Schübe zu Beginn der 20er Jahre und in den 70er Jahren stattfanden.³⁷

“Eine Frau hat nichts zu lachen, wenn die symbolische Ordnung zusammenbricht,“³⁸ schreibt Kristeva. Jedoch kann man das Erscheinen der weiblicher Satiren in der Zwischenkriegszeit vor allem darauf zurückführen, dass Frauen gerade darum zu lachen hatten, weil die Ordnung zerbrochen war. Es herrschte Unordnung. Der Erste Weltkrieg und dessen Folgen devastierte altbekannten Autoritäten. Mit dem Niedergang des Habsburgerreiches veränderte sich die Sicht auf alte gesellschaftliche Stützen, wie Bürgertum, Bürokratie oder die katholische Kirche. Damit einhergehend ist auch der Niedergang gewohnter patriarchaler Strukturen zu sehen. Die erste Republik erlebt nicht nur einen Aufschwung der Arbeiterschaft, sondern vor allem sind es Frauen, die sich die gesellschaftliche Unruhen zu Nutze machen, um ihre Position neu zu definieren. Die Gleichstellung von Männern und Frauen 1918 und der Aufschwung der sozialistischen Partei schüren die Hoffnung des Volkes. Sie leiteten eine gesellschaftliche Veränderung ein, jedoch lebt ein Großteil der damaligen Bevölkerung noch im Bewusstsein vergangener Machtstrukturen.³⁹ Die Hoffnung auf soziale Gleichheit erweist sich eher als utopische Vorstellung denn als Realität. Noch 1933 betont Rühle-Gerstel die Problematik des unmittelbaren Zusammenhangs zwischen der Sozialen- und der Geschlechterfrage.⁴⁰ Als die Erzählungen Veza Canettis in der Arbeiterzeitung erscheinen, waren die sozialen Verhältnisse angespannt: Im Jänner 1932 gab es 423.000 vorgemerkte Arbeitslose in Österreich. Die Unterstützung war unzureichend und nach einigen Wochen wurde sie gekürzt und letztendlich gestrichen.⁴¹ Der sozialistische Gedanke sah vor, dass Männer

37 Vgl. Heidemann-Nebelin (1994) S.14.

38 Kristeva, Julia (1976): Die Chinesin. Die Rolle der Frau in China. Nymphenburger Verlagshandlung. München. S.257.

39 Vgl. Pfoser, Alfred (1980): Literatur und Austromarxismus. Löcker:Wien. S. 206.

40 Vgl. Amsler, Vreni (2017): Veza Canetti Im Kontext des Austromarxismus. Reihe Literaturwissenschaft; Band 869. Königshausen & Neumann: Würzburg. S. 91 und 94f.

41 Vgl. Jarka Horst (1987): Jura Soyfer. Leben, Werk, Zeit. Löcker: Wien. S. 73. Veza Canetti berichtet in ihren Briefen an

und Frauen in Kameradschafts- oder Arbeitererehen zusammenlebten, um vereint die ökonomische Absicherung zu erhalten, wobei die Ehepartnerinnen zumeist eine benachteiligte Position einnahmen.⁴²

Das Erscheinen weiblicher Satiren der 20er und 30er Jahre des 20. Jahrhunderts muss in Anbetracht der Änderungen und Anspannungen sozialer Strukturen betrachtet werden. Gerade jener Zusammenbruch, der in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts im Habsburger Reich die soziale Ordnung destabilisierte, brachte ein System zu Fall, welches weibliche Interessen per se nicht sonderlich unterstützte. Die Gefahr, die eigene, benachteiligte, jedoch gesicherte Position durch Satiren zu gefährden, verschwand zugleich mit der Destabilisierung der alten, patriarchalen Ordnung. Die 20er und 30er Jahre waren gezeichnet von Unsicherheit, sie bereitete einen sozialen Nährboden, auf welchem weibliche Satiren in Österreich entstehen konnten. Es gab nichts zu verlieren, kein Lachen, das die eigene, altbekannte Position gefährden könnte, da das System an sich bereits instabil war. Darin sind die Voraussetzungen zu sehen, die es Autorinnen, wie Marta Karlweis, Hermynia Zur Mühlen oder Veza Canetti ermöglichte, das ihnen zugeschriebene anmutige Lächeln gegen ein verhöhnendes Lachen zu tauschen.

2.3. Zusammenfassung

Die einleitenden Ansichten dienen zur Exemplifikation, dass satirische Vorgehensweisen von Frauen neu gedacht werden müssen. Dafür müssen unterschiedliche Komponenten miteinbezogen werden, um ein hinreichendes Bild zeichnen zu können. Die für diese Untersuchung relevanten Bezugspunkte beziehen sich im Speziellen auf die Lebensumstände Veza Canettis.

Für eine Satire, die hinsichtlich einer weiblichen Position verstanden wird, ist es unumgänglich, den Ort, von welchem aus geschrieben wird, zu untersuchen, wie Weigel vorschlägt. Um sich weiblichen Formen der Komik nähern zu können, muss das differente Verhältnis zwischen der schreibenden Person und ihrer Umgebung untersucht werden. Jedoch sollte

42 Georges immer wieder von Geldknappheit, sie bittet ebenso um finanzielle Unterstützung.
Vgl. Pfoser (1980) S. 206.

eine Analyse von Satireverfahren von Frauen nicht nur auf der Ebene von Geschlechterverhältnissen besprochen werden.

Der tradierte Zugang zur Erfassung der Satire ist ein explizit männlicher. Es existiert schlichtweg keine Denkttradition⁴³, die sich mit einer weiblichen Position auseinandersetzt. Die Reflexion von Satirikerinnen und ihrem Wirken im literaturtheoretischen Diskurs stützt sich zumeist auf bereits existierende (männlich geprägte) Ansätze. Auch diese Arbeit wird mangels Alternativen dieser Vorgehensweise folgen. Aus diesem Konglomerat an Reflexionsweisen, welches im Laufe der Diskussion über die Satire entstand, wird ein angemessener Zugang ausgewählt und hinsichtlich der Position von Frauen und die daraus resultierende Haltung reflektiert. So können feministische Ansichten eingebunden werden, ohne sich jedoch darauf zu begrenzen. Meines Erachtens liegt der Wert der Texte Canettis in einem dichten Netz an inhaltlichen und formalen Spielereien und Verflechtungen. Diese sollen in ihrer Gesamtheit und unter dem Aspekt ihrer satirischen Absicht reflektiert werden.

Veza Canetti nahm als Schriftstellerin die „Position des Anderen“⁴⁴ und einer Außenseiterin in einem männlich bestimmten literarischen Diskurs ein. Ihre Satire, kann ebenso als Form des Anderen, der Unvernunft, verstanden werden, welche ihr, auf Grund historischer Entwicklungen die Möglichkeit gewährte, ihren Unmut über soziale Zustände zu zeigen. Gesellschaftlich stießen ihre Texte im sozialistischen Umfeld auf Zustimmung, in einer literarischen Auseinandersetzung wurde ihre satirische Methode, wie zu jener Zeit üblich, jedoch nicht als solche wahrgenommen.

3. Methode und Arbeitsweise

Diese Arbeit soll neue Erkenntnisse im Bezug auf schriftstellerische Vorgehensweisen Veza Canettis generieren. Die Annäherung an den Text erfolgt mittels eines hermeneutischen Zugangs. Satire ist im Zusammenhang mit gesellschaftlichen Verhältnissen zu sehen.⁴⁵ Sie reagiert auf soziale Gegebenheiten in einem Rahmen, der durch Geschlecht,

43 Einzig Sigrid Weigel hat sich mit dieser Thematik auseinandergesetzt, ihre Überlegungen werden zu einem späteren Zeitpunkt noch eingehend besprochen.

44 Eine Definition des Weiblichen von Sigrid Weigel.

45 Vgl. Sonnetner (2002) S. 12.

Herkunft, Weltanschauung und literarisches Können geprägt ist.

Das Thema Satire bzw. Formen der Komik im Allgemeinen weisen keinen universell gültigen Ansatz auf, viel eher entpuppt sich der Diskurs darüber als vielschichtiges Erkenntniskonglomerat. Meinungen und Erklärungsansätze stehen einander zum Teil diametral gegenüber. Gleichmaßen anspruchsvoll ist dahergehend die Entscheidung, in welchem Hinblick Satire bzw. die im Text angewandten Formen der Komik verstanden werden sollen. Die In-, bzw. Exklusion von Sekundärliteratur stellt eine Entscheidung für eine bestimmte Denkrichtung dar, weswegen der Auswahl der herangezogenen Sekundärliteratur eine Begründung bedarf. Die Erkenntnisse dieser Arbeit in Bezug auf eine satirische Funktionalität folgen den Ansichten Georg Lukács' und sind demzufolge von der marxistischen Literaturkritik geprägt. Sie präsentieren eine Sichtweise, wie die von Veza Canetti angewandte satirische Methode verstanden werden kann und stellt, ob der Vielzahl an Erklärungsmöglichkeiten, keinen Anspruch auf allgemeine Gültigkeit dar.

Die Wissensgeneration über Verständnis- und Interpretationsmöglichkeiten des Textes soll primär hinsichtlich der darin angewandten satirischen Methoden erfolgen. Satire entsteht nicht zum Selbstzweck, sie erweist sich als literarische Möglichkeit um eine, als Missstand empfundene Gegenwart anzuprangern. Um das Phänomen der Satire fassen zu können, ist eine Klärung des Zusammenhangs von satirischer Schreibhaltung und gesellschaftlichen Verhältnissen daher unerlässlich.⁴⁶

3.3.1. Hypothese

Diese Arbeit geht davon aus, dass eine Erzähltradition weiblicher österreichischer Satirikerinnen existiert, die österreichisch-spezifische Merkmale aufweist. Am Text, *Geduld bringt Rosen* soll die satirische Methode Canettis sichtbar gemacht werden.

Das Weibliche wird als „Das Andere“ verstanden, hierbei bezieht sich die Arbeit auf die Auseinandersetzungen Sigrid Weigl mit dem Schreiben von Frauen. Ebenso spricht Elfriede Jelinek über ihre Position als Satirikerin als Notwendigkeit angesichts des

⁴⁶ Diese Überlegung merkt Sonnleitner in seinen Darstellungen zur österreichischen Satire an (vgl. Sonnleitner (2002) S.12) an und empfiehlt auf eine Annäherung dazu mittels Georg Lukács Zur Frage der Satire (1932) und Helmut Arntzens Nachricht von der Satire (1975).

Ausgeschlossenenseins der Frau und bestätigt diese Theorien. Diese Auffassungen dienen als Orientierungshilfe, um Rückschlüsse auf das Wirken Veza Canettis als weibliche Autorin zu erarbeiten.

Eine Satire hat einen gesellschaftlichen Bezug. Aus der Sicht einer Sozialistin richtet sich Veza Canetti gegen soziale Missstände der späteren 20er und frühen 30er Jahre. Diese werden am Zusammenspiel von Genügsamen und Anspruchsvollen nachgezeichnet und reflektiert.

Eine bloße Reflexion auf inhaltlicher Ebene würde jedoch dem Schaffen Veza Canettis nicht gerecht werden. In einem strukturalistischem Verfahren werden jene Prozesse sichtbar gemacht, die auf semantischer Ebene den Wert des Textes ausmachen. Stilistische Merkmale der Autorin werden hinsichtlich ihrer satirischen Funktionsweise untersucht. Somit soll auch der Aufforderung nach dem Verständnis einer speziell weiblichen Ästhetik nachgekommen werden, wie es etwa von Anna Mitgutsch gefordert wird.⁴⁷

3.3.2. Annäherung an die satirische Methode Veza Canettis

Um die satirische Methode zugänglich und nachvollziehbar zu machen, muss jene Situation, die den Gegenstand der Satire darstellt, erörtert werden. In dieser Arbeit wird in einem sozialgeschichtlichen Kontext reflektiert und festgestellt, gegen welche Gegebenheiten sich die Autorin in ihrer Erzählung richtet. Es sind Machtverhältnisse, die den Missmut Veza Canettis erzeugen. Geschlechterverhältnisse, eine Hauptthematik in der Auseinandersetzung der feministischen Literaturtheorie mit Satiremethoden, werden als eine Form dieser Machtverhältnissen verstanden.

Welchen Ansichten über die Funktionalität und Wirksamkeit der Satire sind am effektivsten auf das Werks Veza Canettis anzuwenden? Diese Arbeit wagt eine Annäherung mittels marxistischer Literaturkritik. Im Besonderen stellt der Artikel, *Zur Frage der Satire*, 1932 in der *Internationalen Literatur* erschienen, das Grundgerüst der Überlegungen dar. Die Auseinandersetzung von Lukács ist von einer pro-satirischen

47 Vgl. Mitgutsch Anna (2004): Schreiben ist fast wie ein Schicksal. In: Schaub (HG): FrauenSchreiben: Abenteuer, Privileg oder Existenzkampf. Gespräche mit 17 österreichischen Autorinnen. Edition Roessner: Maria Enzersdorf. S.130 – 138. S. 135f.

Einstellung getragen, er arbeitet grundlegende Funktionalitäten hinsichtlich gesellschaftlicher Wirksamkeit heraus und stellt sie als schöpferische Methode dar. Eine Reflexion hinsichtlich der Erkenntnisse Lukács ermöglicht jedoch keine umfassende Auseinandersetzung mit dem Werk der Autorin. Um das gesamte Spektrum an satirischer Tiefe zu beleuchten, ist es nötig, Erkenntnisse unterschiedlicher literaturwissenschaftlicher Ansätze zu kombinieren.

Lukács geht davon aus, dass die Satire selbst eine Gestaltungsform ist.⁴⁸ Er weist darauf hin, dass vor allem die Gestalt selbst maßgeblich bestimmend ist und als offene Kampfform betrachtet werden muss.⁴⁹ Damit ein Werk hinsichtlich des satirischen Tiefanges als treffend angesehen werden kann, muss, so Lukács, der Inhalt treffend formuliert sein.⁵⁰ Eine adäquate thematische Darstellung ist demzufolge unverzichtbar für das Verständnis satirischer Texte. Eine inhaltliche Präferenz, wie sie bei Wieland Herzfelde, oder in späteren Äußerungen Ernst Fischers⁵¹ gefordert wird, ist ob der Dringlichkeit der damaligen Themen nachvollziehbar, lässt sich jedoch hinsichtlich Veza Canettis Werk nicht bestätigen. Ihre Texte zeichnen sich durch eine Fülle an sprachlichen Feinheiten und einem ästhetischen Konzept aus, mittels welchem sie knapp und äußert pointiert eine literarische Welt skizziert. Diese Arbeit soll vor allem auch die formale Qualität der Erzählung aufzeigen und sich somit einerseits gegen das Fortbestehen stereotyper Darstellungen der Literatur von Frauen stellen und andererseits der Forderung nachkommen, formale Aspekte im Schaffen Canettis stärker herauszuarbeiten.⁵²

In der Auseinandersetzung mit der Literatur von Frauen ist es essentiell, eine Position zu beziehen, die eine Reproduktion weiblicher Stereotypen vermeidet. Anna Mitgutsch plädiert dafür, weibliche Kreativität ebenso hinsichtlich Form, Struktur und Erzählhaltung zu bewerten. Allzu oft beschränkt sich die Betrachtung der Texte von Schriftsteller-

48 Vgl. Lukács (1975) S. 429.

49 Im Unterschied zu anderen literarischen Formen, so Lukács vermittelt Satire nicht zwischen Form und Inhalt. Daher könne die Vermittlung zwischen diesen Komponenten nicht, was einfacher wäre, aufgehoben werden und somit den „Klasseninhalt durch eine »reine« Form »versöhnen« zu lassen. Zur der Form der Satire, jener der Kampfform, muss eine ästhetische Auseinandersetzung Stellung nehmen, damit sie verstanden werden kann. vgl. Lukács, (1975) S. 429.

50 Vgl. ebd. S. 436.

51 Bei beiden handelt es sich um ihr bekannte Personen, die im ähnlichen gesellschaftlichem Milieu agierten. Veza Canetti veröffentlichte die Erzählung Geduld bringt Rosen bei Herzfelde und gab Ernst Fischer Nachhilfeunterricht und bot ihm in den Krisentagen um den Justizpalastbrand Unterschlupf. Der Ansicht der Beiden, den Inhalt als Schwerpunkt und die Form als nebensächlich zu deuten, kann im Bezug auf das Werk Veza Canettis nicht gefolgt werden. Auf diese Position wird zu einem späteren Zeitpunkt noch eingehender Bezug genommen.

52 Vgl. Schedel (2002) S. 17.

rinnen auf eine inhaltliche Ebene. Ein Schöpferstatus im Sinne einer eigenen Kreativität wird Autorinnen selten zugestanden. Frauen setzten sich, so Mitgutsch, auf ihre Weise mit gesellschaftlichen Situationen auseinander:

[...] aber noch viel wichtiger sind Sprache, Erzählhaltung, Struktur. Die Literatur von Frauen dagegen stößt häufig auf ein arrogantes Mißverstehen der Erzählhaltung: denn es ist die weibliche Erzählhaltung, mehr noch als die Sprache, wo sich spezifisch weibliche Ästhetik darstellt. Es ist die subjektiv weibliche Definition der Realität und die Haltung gegenüber Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozessen, die sich in der Literatur von Frauen am ehesten von der männlichen Sicht unterscheidet ...⁵³

Mitgutsch plädiert für eine eigenständige weibliche Literatur. Diese sollte, ohne sich nach Kanon oder Zeitgeist (den sie als männlichen definiert) richten zu müssen, selbstständig der Sprache als Zeichensystem bemächtigen, um eine eigene feminine Sprache entwickeln zu können.

Die Entwicklung weiblicher Ästhetik läuft zugleich Gefahr, geschlechterspezifische Differenzen fortzuschreiben. Oftmals beruft man sich auf Kategorien, die altbekannten weiblichen Zuschreibungen entsprechen, wie etwa Emotionalität, autobiografischen Zügen, Irrationalität oder Inkonsequenz.⁵⁴ Mitgutsch sieht eine historischsoziale Annäherung an die Literatur von Frauen als gewinnbringende Methode, warnt jedoch davor, zu sehr in eine Reflexion autobiografischer Komponenten zu verfallen.⁵⁵

Als hilfreicher Ansatz erweist sich in diesem Zusammenhang die Herangehensweise Spreitzers. Sie stellt das Partikulare des Werkes ins Zentrum und versucht, Literatur von Frauen als eigenständige Disziplin zu konzipieren. Explizit vermeidet sie es, einen Gegenentwurf zu den großen (von männlichen Schriftstellern stammenden) Werken der Moderne zu entwerfen.⁵⁶

Diese Vorgehensweise erweist sich für dieses Vorhaben ebenso als gewinnbringend: Satirische Formen, die in Veza Canettis *Geduld bringt Rosen* Anwendung finden, zeugen

53 Mitgutsch (2004) S. 135f.

54 Vgl. Künzel, Christine (2010): Satire und Groteske als Mittel der Dekonstruktion (klein-)bürgerlicher Rituale und Mythen. In: Birken, Lüdecke, Peitsch (HG): Brüche und Umbrüche. Frauen, Literatur und soziale Bewegungen. Universitätsverlag: Potsdam. S. 403–426. S. 411.

55 Vgl. Mitgutsch, (2004) S.133. Auf Grund unterschiedlicher Pseudonyme, die Bezug auf Knechtschaft nehmen (Magd, Knecht, ...) sowie ihrer Ehe mit einem Schriftsteller wird Veza Canetti immer wieder in einem Zusammenhang reflektiert, der genau jene weiblichen Stereotypen fortschreibt.

56 Vgl. Spreizer (2002) S. 21.

von einer eigenständigen, auf sprachlicher, sowie struktureller Ebene stattfindenden Wirkung. Das Partikulare ist die Polyvalenz, die sie mittels ihrer satirischen Methoden erzeugt. Diese soll im Zuge dieser Untersuchung zugänglich gemacht werden. Die Erzählung soll in ihrer Eigenständigkeit dargestellt werden, ohne den Vergleich mit Anderen oder die Einordnung in ein literarisches Genre anzustreben.

3.3.3. Veza Canetti, eine übersehene Satirikerin

Der wissenschaftliche Diskurs um die Schriftstellerin Canetti streift einen wesentlichen Aspekt ihres Schaffens nur am Rande: Nicht selten ist eine bitterböse-spottende Satire jenes gestalterische Mittel, das ihre Erzählungen trägt. Veza Canetti selbst schreibt in einem Brief an Hermann Broch: „Ich bin stets sarkastisch [sic] es rettet mich.“⁵⁷ Ihre Erzählungen bringen ein breites Spektrum wundersamer Personen hervor: von nahezu liebevoller Ironie gezeichneten Kindern bis hin zu grotesk-komischen Gestalten, die sich durch boshafte und niederträchtige Haltungen und Handlungen auszeichnen.

In der Sekundärliteratur wird ein satirischer Stil angemerkt, eine tiefergehende Darstellungen mit dieser Thematik fehlt jedoch. Brigitte Spreitzer erwähnt in einem Beitrag über das Wirken Veza Canettis am Rande die Groteske als Besonderheit im weiblichen Zugang zur Satire⁵⁸, ohne jedoch weiter darauf einzugehen. Andrea Schedel stellt hinsichtlich der Pseudonyme Marta/Martina Murner eine Nähe zum Reformationsautor Thomas Murner her, der satirisch gegen Martin Luthers *Von der Freiheit eines Christenmenschen 1520* Stellung bezieht. Diese Überlegungen vertieft sie ebenfalls nicht.⁵⁹ Ebenso erwähnt Bettina Bannasch eine „pointierte Komik“, die sich bei Veza Canetti abzeichnet.⁶⁰

Satirisches Wirken wird erkannt, jedoch mangelt es an einer fundierten Auseinandersetzung, welche aufzeigen würde, welche Methoden die Autorin anwendet und in welchem Zusammenhang diese zu verstehen sind. Ihr Schaffen wird vorwiegend im feministischen und sozialkritischen Diskurs der Wiener Moderne diskutiert, Satire wird als Stilmittel

57 Veza Canetti in einem Brief an Hermann Broch, zit. n. Schedel (2002) S. 17.

58 Vgl. Spreitzer (2005) S.11.

59 Vgl. Schedel (2002) S. 11.

60 Vgl. Bannasch, Bettina (2002): Zittern als eine Bewegung des Widerstandes. Veza Canettis frühe Erzählungen Geduld bringt Rosen und der Roman Die Gelbe Straße. In: H. L. Arnold (HG) Text und Kritik. Heft 156: Veza Canetti. Richard Boorbergverlag: München. S. 30–47. S. 39.

erwähnt, jedoch nicht reflektiert.

Die Autorin selbst hat keine Hinweise über ihren Zugang zur Satire oder der Groteske hinterlassen. Dies muss über Umwege verstanden werden. Im Vorwort zu Elias Canettis *Welt im Kopf*, deren ursprüngliche Verfasserin sie selbst ist⁶¹, stellt Veza Canetti eine Traditionslinie an österreichischen Satirikern fest:

In die Reihe der großen Satiriker Wiens, die sich durch die Namen Abraham a Santa Clara, Johann Nestroy und Karl Kraus abstecken läßt, gehört als zeitlich letzter Elias Canetti.⁶²

Veza Canetti überlässt das Terrain der Satire ihren männlichen Vor- und Ebenbildern. Das Wissen, dass Elias Canettis schriftstellerisches Können wesentlich von ihr beeinflusst wurde und die Nennung seines Namens hier ein indirektes Lob an sich selbst bedeuten könnte, stellt in Bezug auf die Anerkennung ihres eigenen Könnens nur einen schwachen Trost dar.

3.3.4. Annäherung an die Satire Canettis

Die Satire enthüllt gesellschaftliches Fehlverhalten. Veza Canetti entlarvt in *Geduld bringt Rosen* Hierarchien in der Wiener Gesellschaft. Macht- und Gewaltpositionen entstehen in der Erzählung auf vielschichtigen Ebenen und verhalten sich keinesfalls einem einfachen Täter-Opfer-Schema entsprechend. Mittels satirischer Darstellungen werden komplexe Verflechtungen gesellschaftlicher Strukturen sichtbar gemacht, die von Unterdrückern und Unterdrückten gleichermaßen bedient werden.

Die Annäherung an das Werk Veza Canettis erfolgt mittels eines historisch-gesellschaftlichen Zugangs, wobei sowohl österreichische Aspekte der Komik, als auch feministische Theorien miteinbezogen werden. Die hier angestrebte Analyse soll eine Interpretationsmöglichkeit satirischer Schreibformen in *Geduld bringt Rosen* darstellen. Angewandte Sekundärliteratur ist so gewählt, dass sämtliche Kriterien, die dem Verständnis der satirischen Methode Veza Canettis dienlich sind, miteinezogen werden können.

61 Die Einleitung, die von Erich Fried kommen sollte, stammt von Veza Canetti selbst. Fried gab später zu, dass das Vorwort nicht von ihm stammt, er lediglich die Worte Vegas überarbeitet hatte.

62 Fried in: Canetti Elias (1962): *Welt im Kopf*. Stiasny: Graz/Wien.

Zum Verständnis der Satire muss der historische Zusammenhang betrachtet werden. Äußere Merkmale, darauf weisen etwa Brummack oder Arntzen hin, können nur anhand der darauf bezogenen Epoche sinngemäß verstanden werden.⁶³

4. Veza Canetti, eine übersehene Schriftstellerin?

Das literarische und wissenschaftliche Interesse am Werk Veza Canettis nach der posthumen Herausgabe ihrer Texte hält sich bis heute in Grenzen. Ungefähr 30 Jahre nach ihrem Tod wurde sie von Helmut Göbel „wiederentdeckt“. Daraufhin entstand ein überschaubarer Diskurs um das Leben jener Schriftstellerin, deren Schaffen von ihrem Ehemann, Elias Canetti, nach ihrem Ableben zurückgehalten wurde. Über die Beweggründe dafür hielt er sich zeitlebens bedeckt. Er erwähnte es nicht in seiner Biografie weil „niemand etwas von ihr kennen konnte“, oder wollte den richtigen Zeitpunkt abwarten, die „weniger geglückten“ Erzählungen an die Öffentlichkeit zu bringen.⁶⁴ Vor dem Erscheinen des Romans *Die Gelbe Straße*, änderte er seine Haltung und er drängte förmlich zur Veröffentlichung. In einem lobenden Vorwort preist er das Können seiner schönen, zurückhaltenden und ihn zeitlebens bewundernden Gattin.⁶⁵

Den Recherchen Göbels ist es zu verdanken, dass das Werk Veza Canettis der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. 1990 war er wesentlich an der Herausgabe der *Gelben Straße* im Hanser Verlag beteiligt. In den 1990er und 2000er Jahren folgten einige literarische Auseinandersetzungen mit wiederentdeckten Werken der Autorin. Andrea Schedel präsentiert in ihrer Dissertation Erkenntnisse über den Einfluss der Psychoanalyse in Veza Canettis Werk und erstellte eine umfassende Biografie der Autorin. Der Droschl Verlag gab eine Sammlung an Analysen und Zeitungsartikeln heraus, unter anderen mit Beiträgen von Brigitte Spreitzer, Eva Meidl, Ingrid Spörk und Alexandra Strohmaier. Eva Meidl forscht im Rahmen ihrer Dissertation nach sozialkritischen und feministischen Aspekten in Canettis Werk. 2001 wurden in der Sammlung, *Der Fund*,

63 Vgl. Arntzen (1975) S. 178f. und Brummack, Jürgen (1971): Zu Begriff und Theorie der Satire. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 45. Sonderheft Forschungsreferate. S. 275–377. Web. S 336.

64 Beide Zitatstellen: Meidl, Eva (1998): Sozialkritik in der Revolutionären Nachkriegszeit. Sozialkritische, feministische und postkoloniale Aspekte in ihrem Werk. Frankfurt: Peter Lang. S. 19f..

65 Vgl. Canetti, E. (1990) S. 8.

zahlreiche wiederentdeckte Geschichten unter der Herausgabe von Andrea Schedels veröffentlicht. Ebenso widmete die Zeitschrift Text+Kritik die Oktoberausgabe 2002 der Schriftstellerin. Im angelsächsischen Raum erschien 2007 *The Rediscovered Writings of Veza Canetti: Out of the Shadows of a Husband*.

Einen sehr umfassenden und erkenntnisreichen Beitrag stellt eine der jüngsten Publikationen zur Autorin dar. In der 2017 erschienenen Dissertation untersucht Vreni Amsler das Wirken Canettis im Kontext des Austromarxismus.

Ob der vermeintlichen Fülle an Publikationen, die dem ersten Anschein nach über die Autorin existieren zu scheinen, gelangt man letztendlich immer wieder zur Erkenntnis, dass es sich hierbei um einen literarischen Mikrokosmos handelt und ihr eindrucksvolles Werk nicht den Weg in die breite Öffentlichkeit gefunden hat. Bedauerlicherweise wird ihr auch posthum nicht jene Anerkennung zuteil, welcher ihrem literarischen Können gebühren würde und um welche sie sich zeitlebens vergebens bemühte. Ihr Ehemann merkt, (jedoch nach ihrem Ableben) in einem Brief an Hermann Kesten über ihre Mithilfe in seinem Werk *Masse und Macht* an:

„Ihr geistiger Anteil daran ist so groß wie meiner. Es gibt keine Silbe darin, die wir nicht zusammen bedacht und besprochen haben.“⁶⁶

Veza Canetti bemühte sich vergeblich, Verleger für ihre Texte zu finden. Veröffentlichte sie in den frühen 30er Jahren in Wien noch in der Arbeiterzeitung, so blieb ihr im Exil in London jegliche Publikationsmöglichkeit verwehrt. Sie reichte das Manuskript für *Die Gelbe Straße* ergebnislos bei über zwanzig Verlagen ein und versuchte bis zu ihrem Tod, ihr Stück, *Der Oger*, zur Aufführung zu bringen.⁶⁷ 1991 wurde es letztendlich im Hanser-Verlag herausgegeben, und 1992 im Schauspielhaus in Zürich uraufgeführt. Im selben Jahr wurde der Erzählband, *Geduld bringt Rosen* herausgegeben. 1999 erschien der Exilroman *Die Schildkröten*, der autobiografische Elemente enthält und den Vormarsch der Nationalsozialisten wiedergibt.

66 Canetti zit. n. Schedel (2005) S. 200.

67 Vgl. Schedel, Andrea (2005): Buch ist von mir keines erschienen...“ Veza Canetti verliert ihr Werk und hilft einem Dichter zu überleben. In I. Spörk/A. Strohmaier (HG): Veza Canetti. Literaturverlag Droschl: Graz. S. 199.

4.1. Veza Canetti – Person und literarische Figur

Bibliografische Aufzeichnungen über Veza Canetti sind bis heute nur fragmentarisch erhalten – vor allem die Zeit in Wien ist unzureichend dokumentiert. Oftmals stützt sich Sekundärliteratur unreflektiert auf die Darstellungen Elias Canettis sowie Freunden oder Bekannten⁶⁸. Wissensgeneration ist in dieser Hinsicht ein schwieriges Unterfangen, die Frage nach Authentizität autobiografischer Darstellungen muss in jeder Hinsicht gestellt werden. Die Bedeutung Veza Canettis hinsichtlich ihres schriftstellerischen Könnens wurde literaturwissenschaftlich bereits eingehend diskutiert.⁶⁹

Schedel stellt in ihrer Dissertation die These auf, dass Veza Canetti an der Entwicklung des „Schriftsteller-Genies“ in der Autobiografie ihres Ehemannes mitbeteiligt ist. Sie liefert die literarische Inspiration, aufgrund dessen sich der Autor entfalten kann. Als literarische Figur macht sie im Laufe der Erzählung die Wandlung von einer anfänglich literaturinteressierten Kritikerin zur uninteressanten quengeligen Ehefrau durch.⁷⁰ Meidl führt die Frauenfiguren in Elias Canettis Autobiografie auf Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* zurück das Anfang des 20. Jahrhunderts das Geschlechterverständnis Wiens prägte. Diesem entsprechend stellt sie den Idealtypus der Ehefrau um die Jahrhundertwende dar: fern jeder sexuellen Anziehungskraft und ohne den Willen, Eigenes zu leisten.⁷¹ Für ein Verständnis in der Entwicklung eines Satire-Konzeptes sind die Aufzeichnungen Canettis jedoch von Bedeutung: Zu Beginn des *Augenspiels* findet ein Treffen der Beiden statt, in welchem Veza Canetti ihre Ansichten von Komprimierung an ihren Ehemann heranträgt.⁷²

Aufschlussreicher über die Autorin erweist sich der Schriftverkehr, der zwischen ihr und den Brüdern Elias und George Canetti stattfand.⁷³ Darin lässt sich ein komplexeres Bild erkennen, als jenes der sanften, selbstlosen und liebenden Ehefrau. Selbstironisch

68 Neben der dreiteiligen Autobiografie Elias Canettis, erinnert sich etwa auch Ernst Fischer in *Erinnerungen und Reflexionen an Begegnungen mit der Autorin Veza Canetti*.

69 Etwa bei Schedel (2002), Meidl (1998), Preece, Julian (2007): *The Rediscovered Writings of Veza Canetti: Out of the Shadows of a Husband*. Rochester, NY: Camden House. oder Lorenz, Dagmar (2007): *Transformationen der Avantgarde. Veza Canetti, Elfriede Jelinek und Ruth Beckermann*. In: (Bolbecher, S) HG: *Frauen im Exil. Zwischenwelt*: Band 9, Drava: Klagenfurt. S. 250 – 265. S. 257.

70 Schedel (2002), S. 128

71 Vgl. Meidl (1998) S. 16

72 Nähere Darstellungen dazu, siehe Kap. 4.2 Literarisches Konzept – Bezugspunkte.

73 Der Schriftverkehr der Canettis wurde erst 2006 veröffentlicht. Die umfangreichen Nachforschungen Andrea Schedels, auf welche sich ein Großteil der Sekundärliteratur stützt, entstand vor der Veröffentlichung.

beschreibt sie sich darin 1946 als „dumme, kleine, dicke, spanische Jüdin.“⁷⁴ Interessant an dieser Stelle ist, dass sie das Komische mit ihrer Selbstwahrnehmung als Jüdin verknüpft und weiter hebräische Zahlensymbolik einbaut: „... die den ganzen Tag ißt und dir sieben Jahre aus dem Leben von Emigranten aus diesem Land hier erzählen wird.“⁷⁵ Hier scheint die Autorin selbst den Hinweis zu geben, dass ihr Witz im Bereich jüdischer Traditionen zu verorten ist. Sie erkennt innere Zwänge, die sie etwa davon abhalten, sich von ihrem Ehemann zu trennen, oder sie dazu bewegen, seine Geliebten zu unterstützen, um „sein Genie nicht zu verletzen.“⁷⁶ Sie erkennt die eigene Opfer-Rolle, als freundschaftliche Ehefrau mit mütterlicher Fürsorge, jedoch nicht ohne sich der Macht, die sie auszuüben im Stande ist, bewusst zu sein.⁷⁷ Sie versteht die Hilflosigkeit als Teil seines Wesens, ohne ihre Stärke gegenüber ihrem Ehemann zu instrumentalisieren.⁷⁸

Elias Canetti weiß sehr wohl über das Talent und das satirische Wirken seiner Frau Bescheid, als er in Briefen seinem Bruder mitteilt, wie „witzig und weise“ sie ist. „Sie, die alles miterlebt hat und bei allen Witzen, zu denen sie als Satirikerin neigt, genau weiß, dass es bitterernst war ...“⁷⁹

4.1.1. Die Schriftstellerin

Venetiana Taubner-Calderon wird am 10. August 1897 als Tochter mosaisch-jüdischer Eltern geboren. Nach dem baldigen Tod des Vaters heiratet die Mutter einen über 10 Jahre älteren bosnischen Witwer aus Sarajevo. Die Hochzeit mit dem wohlhabenden Mann sichert die Familie finanziell ab, jedoch erlebt Veza Ungerechtigkeit und Pein aus nächster Nähe: Das neue Familienmitglied misshandelt Mutter und Tochter. In der autobiografischen Kurzgeschichte *Geld, Geld Geld* bezieht sie sich auf diese Zeit:

Aber wenn sie das winzige Stück Fleisch drauf legte, das ein Kind von zwölf Jahren braucht, bohrte er seine farblosen Augen auf das winzige Stück und sagte: »Fleisch bekommt sie!«

⁷⁴ Canetti, Veza; Canetti Elias (2009): Briefe an Georges. Frankfurt am Main: Fischer. S. 212.

⁷⁵ Canetti (2009) S. 212.

⁷⁶ Vgl. Canetti (2009) S. 197.

⁷⁷ Vgl. Canetti (2009) S. 190.

⁷⁸ Vgl. Canetti (2009) S. 186.

⁷⁹ Canetti (2009) S. 188.

Mochte mich jetzt meine Mutter noch so warm ansehen, das Fleisch brachte ich nicht hinunter und darauf schien er gewartet zu haben. Er spießte es auf seine Gabel und legte es zufrieden auf seinen Teller.“⁸⁰

Elias Canetti berichtet in *Die Fackel im Ohr* von ähnlichen Misshandlungen in der Familie Taubner-Calderon.⁸¹ Veza Canetti maturiert 1915. Ohne Studium erwirbt sie autodidaktisch umfangreiches literarisches Wissen, sowie Sprachkenntnisse in Englisch und Französisch. Sie ist in den Kreisen des Künstlertreffs Café Museum anzutreffen und eine regelmäßige Besucherin der Vorlesungen von Karl Kraus.

1924 trifft sie bei einer Vorlesung auf Elias Canetti, den sie 1934 heiratet. In der Anthologie *Dreißig neue Erzähler des neuen Deutschland* gibt sie an, Lehrerin in einem Privatschulwesen gewesen zu sein, als Übersetzerin gearbeitet zu haben und in der deutschen und österreichischen Arbeiterpresse zu veröffentlichen. Vor allem ihre Angaben über ihre Lehrtätigkeit haben eine ironische Anmutung. Sie erwähnt zwei frühe Romane, einen *Kaspar-Hauser-Roman* und *Die Geniesser*, die jedoch nach wie vor als verschollen gelten.⁸² In der »Wiener Arbeiterzeitung« (AZ) erscheinen die Erzählungen *Der Sieger* und *Geduld bringt Rosen* (1932), *Der Kanal*, *Der Verbrecher*, *Der Neue*, *Der Fund*, *Der Zwinger*, *Die Große*, *Der Dichter*, und die prämierte Kurzgeschichte *Ein Kind rollt Gold* (1933). Wieland Herzfelde nahm die Erzählung *Geduld bringt Rosen* in die 1932 im Malik Verlag erschienene Anthologie: *Dreißig neue Erzähler des neuen Deutschland* auf. Die »Deutsche Freiheit«, sowie die Prager Exilzeitschrift, »Neue deutsche Blätter« veröffentlichen ebenfalls ihre Texte, die sie unter 5 unterschiedlichen Pseudonymen: Veza Magd, Veronika Knecht, Martha/Martin/Martina Murner⁸³ veröffentlicht.⁸⁴ 1934 entsteht der Roman, *Die Gelbe Straße*, einige der dort enthaltenen Erzählungen sind bereits in der Presse erschienen, *Der Oger* und *Der Tiger* arbeitet sie später zu Theaterstücken um.

Helmut Göbel ist die Wiederentdeckung der Autorin zu verdanken. Dem Elias Canetti-Kenner fielen stilistische Ähnlichkeiten und Namensüberschneidungen in einer

80 Canetti, Veza (2002b): Geld, Geld, Geld. In: H. L. Arnold (HG)Text und Kritik. Heft 156: Veza Canetti. Richard Boorbergverlag: München. S. 16.

81 Vgl. Canetti, Elias (1993): Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931–1937. Fischer: Frankfurt am Main. S. 124ff.

82 Vgl. Herzfelde, Wieland (1932): 30 neue Erzähler des neuen Deutschland. Junge deutsche Prosa. Malik Verlag: Berlin. S. 76.

83 Bei Meidl findet sich ebenfalls eine übersichtliche Aufstellung darüber, unter welchen Pseudonymen welche Erzählung erschienen ist.

84 Vgl. Meidl (1998) S. 33f.

Erzählung in der Malik-Anthologie auf, die eine ihm unbekannte Veza Magd verfasst hatte. Nach Rücksprache mit den Autor konnte er die Person, die hinter dem Pseudonym stand, als dessen Ehefrau identifizieren.⁸⁵

Die Canettis gehören im Ständestaat Österreich der Linksopposition an. Veza Canetti bezeichnet sich selbst als Sozialistin. Im Zuge der Februaraufstände finden Ernst Fischer und Ruth von Mayenburg bei dem Ehepaar Unterschlupf, und werden von ihr, trotz der gefährlichen Situation und die Sorge um die schwerkranke Mutter, versteckt.⁸⁶ Ernst Fischer ist es auch, der in seinen Memoiren, *Erinnerungen und Reflexionen*, das Geheimnis um Vezas fehlenden Unterarm an die Öffentlichkeit trägt. Diese angeborene bzw. seit Kindheitstagen bestehende Behinderung wusste die Autorin geschickt zu verdecken. Elias Canettis Anliegen, im Namen seiner verstorbenen Frau diese Tatsache geheim zu halten, funktionierte trotz Bemühungen um Verschwiegenheit seitens Helmut Göbels nicht, wodurch der Schriftsteller den Kontakt abrupt beendete.⁸⁷

Als letzte Veröffentlichungen in Österreich erscheinen 1937 *Geld, Geld, Geld, Der Hellseher* und *Das Schweigegeld*. Die Canettis fliehen im September 1938 über Paris nach England, wo sie ab 1939 in armen Verhältnissen und zum Teil getrennt an unterschiedlichen Orten leben. Veza Canetti beginnt den Roman, *Die Schildkröten*, für den sie jedoch keinen Verleger finden kann. Sie nimmt Gelegenheitsjobs an und übernimmt die Korrespondenzen für ihren Mann. Elias Canetti wird in England mehr Anerkennung zuteil. 1960 wird *Masse und Macht* herausgegeben und 1963 *Die Verblendung* neu publiziert. Im selben Jahr stirbt Veza Canetti am 1. Mai, offiziellen Angaben nach an einer Lungenembolie.⁸⁸

Ihr literarisches Feingefühl wurde zu Lebzeiten von jenen, die darüber Bescheid wussten, geschätzt. So schrieb etwa Hans Günther Adler in einen Brief über das Stück *Der Oger*:

... das ganze Stück spricht für sich selbst, und wer Sie [Anm. Veza Canetti] kennt, begreift nur umso besser, wie Humor, Moral, soziales Mitgefühl und Ihre gesamte Lebensauffassung sich ungeziert und phrasenlos in diesem dramatischem [sic!] Aufbau spiegeln.⁸⁹

85 Vgl. Göbel, Helmut (2002): Zur Wiederentdeckung Veza Canettis als Schriftstellerin. Einige persönliche Anmerkungen. In: H. L. Arnold (HG)Text und Kritik. Heft 156: Veza Canetti. Richard Boorbergverlag: München. S. 3.

86 Vgl. Fischer, Ernst (1987): *Erinnerungen und Reflexionen*. 2. Auf. Sendler Verlag: Frankfurt am Main. S. 268.

87 Vgl. Göbel (2002) S.9f und Schedel, Andrea (2002b): Vita Veza Canetti. In: H. L. Arnold (HG)Text und Kritik. Heft 156: Veza Canetti. Richard Boorbergverlag: München. S. 95.

88 Vgl. Schedel (2002b) S. 100ff..

89 Adler, Hans Günther (2002): Brief an Veza Canetti v. 5.6.1950. In I. Spörk/ A. Strohmaier, (HG): Veza Canetti. Literatur-

Auch in Kreisen der Arbeiterzeitung wurden ihre Texte geschätzt. Nach eigenen Angaben soll Dr. König, zuständig für den Literaturteil, ihre Geschichten zu den Besten gezählt haben. Er bedauerte es, bei dem stärker werdenden Antisemitismus im Land nichts mehr von ihr veröffentlichen zu können.⁹⁰ Armin Ayren gibt an, sie mit Nachdruck an den Ernst Fischer und den Wieland Herzfelde empfohlen zu haben, woraufhin *Geduld bringt Rosen* in die Malik-Anthologie aufgenommen wurde.⁹¹

Elias Canetti hielt ihr schriftstellerisches Können im Verborgenen. Die Darstellungen seiner Ehefrau in seiner Autobiografie verschweigen, dass sie schrieb. Es ist nicht rekonstruierbar, ab wann und unter welchen Bedingungen sie arbeitete. Angesichts der Dichte an literarischen Texten, die Veza Canetti bis zu ihren ersten Veröffentlichungen Anfang der 30er Jahre produzierte, ist die Anmerkung ihres Ehemannes, dass sie zu schreiben begonnen habe, als er ihr seine Manuskripte zeigte, um „sich nicht aufzugeben“ wenig glaubwürdig.⁹²

Interessant wird in diesem Zusammenhang das Jahr 2024, in welchem die 30-jährige Frist für die Versperrung des Nachlasses, welchen Elias Canetti der Zentralbank in Zürich vermachte, endet. Neben Notizen und Tagebüchern sind dort auch „Briefe Dritter an Veza Canetti“ enthalten.⁹³

4.1.2. „Ich selbst bin Sozialistin“⁹⁴

Die Nähe Veza Canettis zum Sozialismus wurde bereits in mehreren literaturwissenschaftlichen Beiträgen unter unterschiedlichen Aspekten untersucht.⁹⁵ Das Zitat im Titel ist einem Brief an Rudolf Hartung entnommen.⁹⁶ In den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts war Wien die Hochburg der Sozialdemokratie. 55 % aller Mitglieder der SDAP (Sozialdemokratischen Arbeiterpartei) wohnten in der Hauptstadt. Otto Bauer, in diesen Jahren stellvertretender Parteivorsitzender, erreichte viele Erfolge für die Arbeiter-

verlag Droschl: Graz. S. 211.

90 Canetti in einem Brief an Rudolf Hartung. zit. nach Göbel (1990) S. 178.

91 Vgl. Schedel (2002) S. 147.

92 Vgl. Canetti E. (1990) S. 5.

93 Schedel (2002) S. 16.

94 Göbel (1990) S. 178.

95 siehe etwa: Eva Meidl: Veza Canettis Sozialkritik in der Revolutionären Nachkriegszeit (1998), Angelika Schedel: Sozialismus und Psychoanalyse (2002), oder Vreni Amsler: Veza Canetti im Kontext des Austromarxismus (2017).

96 Vgl. Göbel (1990) S. 178.

schaft: den Achtstunden-Tag, das Betriebsrätegesetz, eine Altersvorsorge, Arbeitslosenversicherung sowie Mieterschutz. Die SDAP schuf eine kulturelle Gegenbewegung zur Bürgerlichen, welche sukzessive Bildungs- und Kulturmaßnahmen für die breite Masse der Bevölkerung schuf und die Jugend der Arbeiterschaft ebenso ansprach, wie die in Wien geborene Generation der ostjüdischen Bevölkerung.⁹⁷

Der Austromarxismus war die Theorie, die hinter dem Konzept der SDAP stand. Die Forderung nach einer Weiterführung klassisch-marxistischer Politik, sowie die Absicht, Reformismus und Bolschewismus zu verbinden, um die Arbeiterbewegung wieder zu vereinen, verlieh ihr einen Sonderstatus im mitteleuropäischen Sozialismus.⁹⁸ Wichtigstes Medium der Sozialdemokratie war die 1889 von Viktor Adler gegründete Arbeiterzeitung, die ab 1895 täglich erschien und sich dem Ziel verschrieben hatte, die Arbeiterklasse zur geistigen, politischen und ökonomischen Befreiung zu führen.⁹⁹ Ernst Fischer, der selbst als Redakteur für die Tagesnachrichten und das Feuilleton tätig war, kritisierte den zu wenig progressiven Stil der Zeitung. Fischer bezeichnet jedoch insbesondere den Literaturteil, herausgegeben von Otto König, als überaus fortschrittlich. In einem Beitrag in der Arbeiterzeitung erachtet er es als unbedingte Aufgabe der Kunst, der Welt zu zeigen, wie sie ist. In der Schonungslosigkeit der Romane Musils, Brechts oder Kästners sieht er eine Möglichkeit, die tatsächliche Welt zu erkennen.¹⁰⁰ Diese Forderung trifft auf das Werk Veza Canettis zu. Die naturgegebene und unemotionale Darstellung sozialer Missstände in der hier behandelten Erzählung *Geduld bringt Rosen* (aber auch in den meisten ihrer Texte) entspricht der Forderung Königs nach einer sachlichen Schilderung der Tatsachen und veranschaulicht, worin sich seine Wertschätzung für ihrer Texte begründet.

97 Vgl. Schedel (2002) S. 144.

98 Vgl. Pfoser (1990) S. 42.

99 Vgl. Schedel (2002) S. 147.

100 Vgl. Fischer, Ernst und Karl-Markus Gauß (1984): Kultur, Literatur, Politik: Frühe Schriften. Siedler: Frankfurt am Main. S. 43f.

4.2. Literarisches Konzept – Bezugspunkte

Veza Canetti selbst hat wenig Einblick in ihre literarischen Vorgehensweisen hinterlassen. Eine Annäherung kann daher nur über Umwege erfolgen. Es existieren diverse Anhaltspunkte, die sich in diesem Zusammenhang als aufschlussreich erweisen: ihre literarischen Vorlieben, ästhetische Methoden der Zwischenkriegszeit, Medien, in welchen die Autorin publizierte, und (jedoch nicht unkritisch zu betrachten) die Erinnerungen ihres Ehemannes.

Der Annahme, dass Elias Canetti einen wesentlichen Bestandteil seiner literarischen Verfahren von seiner Ehefrau übernommen hat¹⁰¹, ist mit Sicherheit beizupflichten. Der Literaturnobelpreisträger hat Einblicke in seine Methoden hinterlassen, die im Wirken Veza Canettis ebenso vorhanden sind. Es ist anzunehmen, dass die Beiden ihre Konzepte gemeinsam erarbeiteten, die Erklärungen des Autors lassen somit auch auf literarische Verfahren seiner Ehefrau schließen.

Schenkt man den Berichten in Elias Canettis Autobiografie Glauben, so stellte sich die Autorin vehement gegen den literarischen Drang zur ganzheitlichen Darstellung. Diesem *L'art pour l'art*-Prinzip wurde zu jener Zeit vor allem in männlichen Literatenkreisen gefolgt. Eine Unterhaltung mit ihr muss für ihren späteren Ehemann dermaßen prägend gewesen sein, dass er sie über 50 Jahr später in seiner Biografie fast wortwörtlich wiederzugeben vermag: „Es müsse auch möglich sein, solche Zustände komprimiert und dadurch in einer Art von Steigerung vorzuführen.“¹⁰² äußert Veza Canetti ihren Unmut gegenüber dem Hang zu allzu großer Ausführlichkeit in Erzählungen. Aus ästhetischen Gründen war sie gegen die Notwendigkeit, alles bis ins kleinste Detail zu schildern, erinnert sich der Autobiograf. Die Schriftstellerin arbeitete ihre Ansprüche literarisch auf. Die Fähigkeit zur kompakten Skizzierung, in der kein Wort überflüssig ist und die Figuren schemenhaft und durch ihre Laster gezeichnet dargestellt werden, zeichnen ihren Stil aus.

Veza Canetti hatte, laut ihrem Ehemann, ein umfassendes literarisches Wissen¹⁰³, er

101 Der Beitrag: Die Kunst der Charakterisierung bei Elias und Veza Canetti setzt sich u. a. mit dieser Thematik auseinander. Kosenina geht ebenfalls davon aus, dass Veza eine maßgebliche Inspirationsquelle für den Autor war, die dieser weitgehend verschwieg. vgl. Kosënina, Alexander (2007): Die Kunst der Charakterisierung bei Elias und Veza Canetti. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift, Band 57, Heft 4. Universitätsverlag: Heidelberg.

102 Canetti, Elias (1994): Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931–1937. 15. Aufl. Fischer: Frankfurt am Main. S. 19.

103 Canetti, Elias (1993) S. 152.

nennt ihre Vorliebe für europäische Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, für allem für jene aus England, Deutschland, Russland und Frankreich. Sie las bevorzugt Prosa, soll sich jedoch auf für Dramen und Lyrik begeistert haben.¹⁰⁴

Hinsichtlich einer Beurteilung der satirischen Methode kommt man nicht darum vorbei, einige Autoren näher zu betrachten: die Verfahren von Büchner, Kraus', Nestroy, sowie die Konzepte und satirischen Niederschriften Lichtenbergs zu Physiognomie, sind für das Verständnis einer satirischen Methode Veza Canettis bedeutsam.

Sie schätzte Kraus wegen seines Zorns, jedoch war sie sich seiner Allgegenwärtigkeit bewusst, welche den Satiriker davon abhielt, sich für anderes zu interessieren.¹⁰⁵ Veza Canetti hat Georg Büchners *Woyzeck*, für „das größte Drama der deutschen Literatur“¹⁰⁶ gehalten und Lichtenberg geschätzt. Das Konzept der Selbstanprangerung bei Büchner enthält ebenso wertvolle Hinweise für eine literarische Methode der Autorin, wie dessen fragmentarischer Stil und die Vorwegnahme moderner Schreibweisen, die Veza Canetti an ihm schätzte.

Interessant ist ihr Interesse an den Schriften Lichtenbergs. In seinen Beiträgen zur Physiognomik kritisiert er gängige Konzepte (etwa jenes Lavatars), welche Menschen anhand äußerer Formen beurteilten, „wie die Viehhändler die Ochsen.“¹⁰⁷ Der Physiker und Naturforscher stellt fest, dass Erkennbarkeiten im Gesicht auf Pathognomik beruhen. Jene Charakterzüge, die vom Antlitz eines Menschen abgelesen werden können, sind seiner Ansicht nach Resultate von Mimik. Aus ruhenden Gesichtern oder Kopfformen können seiner Ansicht nach keine Schlüsse auf die Person gezogen werden.¹⁰⁸

Intermedialität ist ein Stilmerkmal der Moderne¹⁰⁹, das auch bei Veza Canetti Anwendung findet. Auf ihre Affinität zu visuellen Medien wird im sekundärliterarischen Diskurs des Öfteren verwiesen.¹¹⁰ In ihren Texten lassen sich Konzepte von Karikatur und

104 Vgl. ebd. Sie besaß eine engere Bibliothek, Bücher ohne die sie nicht leben wollte. u. A. Heine, Goethe, Shakespeare, Molière, Byron, Victor Hugo ... S. 152.

105 Vgl. ebd. S. 152.

106 Vgl. Schedel (2002) S. 16.

107 Lichtenberg, Georg Christoph (1983): Schriften und Briefe; Aufsätze: Satirische Schriften, 2. Aufl. Insel Verlag: Frankfurt am Main. S. 134.

108 Ebd. S. S. 134.

109 Vgl. Kap. 5.1: Literarische Beiträge zur Texten von Frauen in der Moderne.

110 Vgl. um einige zu nennen Strohmaier, Alexandra (2005): Grotestke Physiognomien. Zum semiotischen Konzept des Körpers in den Texten Veza Canettis. In: I. Spörk/A. Strohmaier (HG): Veza Canetti. Literaturverlag Droschl: Graz. oder Košenina, Alexander (2007): Die Kunst der Charakterisierung bei Elias und Veza Canetti. In: Germanisch-Romanische Monatszeitschrift 57, 2007, Heft 2. S. 241–249.

Stummfilm erkennen. Diese verfügen über keine auditiven Möglichkeiten, daher nutzen sie Techniken zur Komprimierung und Kompensierung. Betrachtet man die Grafiken Georg Groesz, etwa die im Malik-Verlag erschienene Mappe *Ecce Homo* (1922/23) lassen unschwer Figuren erkennen, die einer Tamara Prokop oder einem Bobby entsprechen könnten. Beide Darstellungsweisen sind von einer prägnanten Schärfe gekennzeichnet, die keinen Zweifel darüber lassen, welches Urteil die Künstler der sie umgebenden Gesellschaft ausstellten.

4.2.1. Poetologische Verfahren

Veza Canetti schreibt knapp und pointiert, ihre Erzählungen sind auf Wesentliches zentriert. Ihr Schreibstil kann als fragmentarisch bezeichnet werden. Sie stellt die Aufgabe an die Leserschaft, Zusammenhänge oder Gedankengänge zu erkennen oder zu erahnen. Sie stellt eine Handlung dar und lässt trocken und sachlich ein Geschehen folgen, das Zusammenhänge ausspart und als unvermeidliche Folge des Vorganges erkennbar wird. Diese Methode findet sich etwa bei dramatischen Handlungen, wie der Misshandlung Frau Igers: „Da merkte sie, wie er zu ihr heranrückte. Sie wollte aufspringen, er faßte ihre zerbeulten Arme. Sie rang mit ihm, sie stieß um und biß ihn. So empfing sie ihr zweites Kind.“¹¹¹ Jedoch werden auch weniger sensible Handlungen, wie etwa die Verarmung der Familie Sandoval in *Der Tiger* auf diese Weise dargestellt.¹¹²

Umfassende Beschreibungen von Charakteren oder Umständen fehlen ebenso, wie tiefgreifende Einblicke in das Innenleben der Figuren. Sie skizziert unfertige Charaktere, die wenig über sich preisgeben. Unwesentliches wird ausgespart, jedoch werden Merkmale, die über das Wesen der Person berichten, fokussiert. Sie verdichtet körperliche Charakteristika, die indirekt verraten, was die Autorin offenkundig auslöst und erzeugt eine amüsante und beklommene Vorstellung zugleich. Der Geruch, der von den schlaffen Gedärmen alter Damen herrührt, verrät ebenso viel über die Erscheinung der Besucherinnen der Wohltätigkeitsveranstaltung, in *Der Zwinger*, wie weiches, durch die

111 Canetti (1990) S. 63.

112 Vgl. Canetti (1990) S. 120.

Haut schwitzendes Fett eine Vorstellung der Sängerin Pasta Pudika vermittelt (*Der Tiger*). Sie ist jene Dame, die wie die „Karikatur eines Schneewittchens“ aussieht.¹¹³ Ebenso zeugt das Lächeln von Frau Toogood, welches dem Saccharin ähnelte, von der vermeintlichen Güte, mit welcher die Pfarrersfrau die Speisen für die armen Geflohenen versüßt. Es sind die scheinbaren Nebensächlichkeiten, mit denen die Personen ihr Innerstes preisgeben.

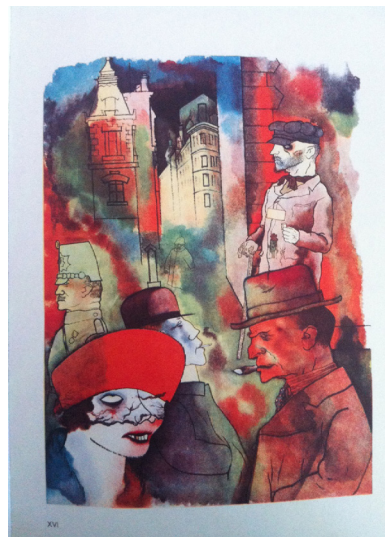


Abb1/Abb2: Ecce Homo

Die Figuren sind knapp und scharf formuliert und überzeichnet. Vergleicht man die Erzählungen mit den Zeichnungen Georg Grosz, so erkennt man auch in seinen Darstellungen eine ähnliche Aggressivität. Vorstellungen von Figuren, wie Herr Iger, Tamara Prokop oder Bobby scheinen sich in den Darstellungen von Grosz nahezu aufzudrängen.

Veza Canettis Stil ist geprägt von Verdichtung und Übersteigerung. Es ist die Kompaktheit der Figuren, die anhand minimaler Skizzierungen grotesk und übertrieben dargestellt werden, die den Wert ihrer Erzählungen ausmachen.

Zuweilen wirken die Handlungen wie durchdachte Montagen eines Stummfilms. Vor allem Großaufnahmen, Close-Ups, oder Detailaufnahmen zeichnen einen flüssigen Ablauf einer Geschichte aus. In *Geduld bringt Rosen* wechselt die Erzählung zu Beginn von einer Momentaufnahme der Zugreise auf eine Vergrößerung des Gesichts Tamaras,

¹¹³ Vgl. Canetti (1990) S. 128/153 (*Der Tiger/Der Zwinger*) und Toogoods oder das Licht, in: *Der Fund* (2001) S. 198. in: Veza Canetti (2001): *Der Fund*. Hanser Verlag: München/Wien.

die mit ihrem Lachen und dem entstellten Zahnfleisch die Mitfahrenden verschreckt.¹¹⁴ Eine durchaus sehr amüsante Vorstellung, wenn man sich diese Gegebenheit gedanklich visualisiert. Es entsteht ein fluides Bild der Ereignisse der Zugfahrt, die durch abwechselnde Szenenabfolge entsteht.

Ein weiteres Merkmal ihres literarischen Konzeptes sind sogenannte „Akustische Masken“, ein Begriff, der von ihrem Ehemann beansprucht wird.¹¹⁵ Jedoch kann davon ausgegangen werden, dass die Canettis dieses Konzept gemeinsam erarbeitet haben, wie Kosenina feststellt¹¹⁶, wodurch die Erklärungen Canettis auch für das Schaffen seiner Frau Gültigkeit haben. Als akustische Maske bezeichnet der Autor eine signifikante Art des Sprechens, die jede Person auszeichnet. Dialekt, Redewendungen und Phrasen formen einen sprachlichen Charakter, der ähnlich der Physiognomie Wesenszüge verrät, ohne diese offenkundig preiszugeben.

4.2.2. Veza Canettis Frauen

Weibliche Figuren nehmen eine prominente Stellung in den Erzählungen der Autorin ein. Die Spektrum an Protagonistinnen ist groß und reicht von unterschiedlichen Dienstmädchen und Arbeiterinnen bis zu Ehegattinnen, die häuslicher Gewalt ausgeliefert sind, aufopfernden Müttern sowie selbstständig im Leben stehenden Frauen und egoistisch agierenden Kapitalistinnen. Nach ihrem Exil im London erweitert Canetti ihre Bandbreite um nicht berufstätige Ehefrauen. In *Der Palakin*¹¹⁷ lässt sich ein Typ an gelangweilten Hausfrauen erkennen, die ihren Alltag mit Gerüchten, Tratsch, Intrigen und Liebschaften gestalten, den man bereits bei Nestroy kennt und die ebenso ein Ziel Elfriede Jelineks satirischem Angriffen darstellen.

Im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts war die Frauenfrage, neben Demokratiebestrebungen und der Verarmung großer Teile der Arbeiterschaft eines der zentralen Themen

114 Den Vergleich zum Medium Film in Veza Canettis Werk zieht Julian Preece im Bezug auf die Erzählung *Der Sieger*. Er beschreibt die darin vorkommende Umkehrung des Musicals *The Victor* mit Hans Albers.

115 Vgl. Laemmle, Peter (1975): *Macht und Ohnmacht des Ohrenzeugen*. Zur Kategorie des Dramatischen in Canettis frühen Stücken. In: G. G. Herbert (HG): *Canetti lesen. Erfahrungen mit seinen Büchern*. Carl Hanser: Wien. S. 54f..

116 Vgl. Kosenina, Alexander (2007) S. 243.

117 *Der Palakin* zählt zu den späteren Werken Canettis. Das Stück entstand, der Datierung zu Folge 1952. Vgl. Schedel (2002) S. 324.

sozialdemokratischer Bestrebungen. Die Leiterin des Frauenreferats der Arbeiterkammer, Käthe Leichter, war bestrebt, die damaligen Verhältnisse ihren Zeitgenossinnen und Zeitgenossen nahezubringen. Sie hielt Vorträge und publizierte in der Arbeiterzeitung zu diesem Thema.¹¹⁸ Im Bericht, *Die Frau, ihre Stellung in der Wirtschaft und Gesellschaft*, 1926 in der Zeitschrift *Bildungsarbeit* erschienen, stellt sie Frauentypen vor: „Die Frau in der kapitalistischen Wirtschaft, der Haushalt in der kapitalistischen Wirtschaft, die wirtschaftliche Organisation der Frau, die Frauenschutzgesetzgebung, die Frau in der kapitalistischen Gesellschaft, die politische Organisation der Frau.“¹¹⁹

Die Erzählungen Canettis zeugen davon, dass sich die Autorin mit der Gesetzeslage und den Schutz von Frauen und daraus resultierenden Problemen beschäftigt hat. Im Text *Der Kanal* stürzt sich ein Mädchen in die Donau, da sie im Falle einer Rettung im Obdachlosenheim ein besseres Leben erwartet, als den Launen und Absichten ihrer „Besitzerin“ Frau Hataway ausgeliefert zu sein. Ebenso zeugt die Randbemerkung, dass Frau Mäusle die Arbeitslosenunterstützung ihres Mannes gestrichen wurde, da sie der Heimarbeit nachging, von einer genauen Kenntnis der Gesetzeslage zum Zuverdienst im Wohnbereich.

Frauen wurden zu jener Zeit anhand von Typen bewertet: Frauenvergötterung und Feindlichkeit standen sich ebenso gegenüber, wie die Rechte und Ausbeutung der arbeitenden Frau.¹²⁰ Die Frauentypen Veza Canettis werden in der Sekundärliteratur oft in die Nähe von Weiningers „Geschlecht und Charakter“ gestellt.¹²¹ Amsler vergleicht die Frauentypen der Autorin mit den Forschungsergebnissen der Individualpsychologin marxistischer Prägung, Alice Rühle-Gerstel.¹²² Der Vermutung, dass Veza Canetti die, in den 30er Jahren veröffentlichte Studie *Das Frauenproblem der Gegenwart* kannte und literarisch aufarbeitet, ist mit Sicherheit zuzustimmen. Interessant ist in diesem Zusammenhang das Zitat: „Die Frauen sind recht eigentlich die Proletarier des Geschlechts.“¹²³ Das Geschlecht erzeugt im Bezug auf Frauen der Arbeiterklasse eine Verschlechterung der Situation: Sie sind der Hierarchisierung der Klassenverhältnisse

118 Amsler (2017) S. 87f..

119 Amsler (2017) S. 88.

120 Amsler (2017) S. 88.

121 Vgl. Bannasch (2002) S. 35.

122 Amsler (2017) siehe Kap 2.3.

123 Ebd. S. 93.

und jeder der Geschlechterverhältnisse unterworfen,¹²⁴ eine Feststellung, die im Bezug auf die hier angestellte Analyse von großer Bedeutung ist.

Viele der weiblichen Protagonisten sind der ihnen gesellschaftlich zugeschriebenen Rolle unterworfen, jedoch, und das ist das Entscheidende, sind sie keine schuldlosen Opfer. Dies bestätigt sich in Anbetracht auf Frauenpositionen ebenso, wie hinsichtlich der Arbeiterschaft. Denn auch sie tragen die Verantwortung für ihre Misere selbst. Für Canetti ist das Weibliche nicht per se an eine Opferposition geknüpft. Sowohl bei Rühle-Gerstel, als auch in ihren Texten gibt es jene, die sich nicht der vermeintlich vorbestimmten sozialen Rolle unterwerfen. Sie begehren gegen ihr Schicksal auf und erlangen durch Klugheit, Fleiß und Egoismus Selbstbestimmung. Rühle-Gerstel schreibt ihnen männliche Charaktereigenschaften zu. Kapitalistisch veranlagt zu sein, ist demzufolge ein Männern immanenter Wert.

Veza Canettis Figuren sind allgemein typenhaft dargestellt. Die Autorin zeichnet in vielen ihrer Texte ein weitaus strengeres Bild von ihren Protagonistinnen als von den männlichen Widersachern. Es sind keine Individuen, sondern vielmehr Typen von Menschen, die auf der literarischen Bühne um ihren Platz in der Gesellschaft ringen. Die Frage der Selbstbestimmung geht einher mit dem Kampf und die Stellung der Macht in der sozialen Hierarchie. Soziale Selbstbestimmung ist nicht per se ein männliches Vorrecht, jedoch benötigt eine Frau männliche Eigenschaften, um sie zu erreichen.

Selten erregen die Schicksale der Frauen Mitleid. Sie geben wenig Menschliches preis, das angesichts ihrer Geschichte bedauert werden könnte. Veza Canetti erzeugt ein Gefühl von Schock und Häme und ebendiese Gefühlsstarre ermöglicht es, ein Fehlverhalten zu erkennen und sich über die Figuren ebenso zu amüsieren. Der Geist lacht, das Herz würde weinen, jedoch lässt man es nicht.

124 Vgl. Amsler (2017) S. 93.

5. Theoretische Positionen

5.1. Literarische Beiträge zu Texten von Frauen in der Moderne

Brigitte Spreitzer geht davon aus, dass weiblichen Kreativität aufgrund unterschiedlicher Sozialisierungsprozesse andere literarische Formen hervorbringt als Männliche. Fehlender Zugang zu Bildungsinstitutionen sowie die untergeordnete Rolle in einer patriarchalischen Gesellschaft formen in einer Schreibweise, die einem näheren Lebens- und Zeitbezug aufweist. Die weibliche Herangehensweise in der Moderne war nicht vordergründig vom formal-ästhetischen Diskurs, dem sogenannten l'art-pour-l'art-Prinzip bestimmt, wie es bei großen Schriftstellern zu jener Zeit der Fall war. Das Spiel mit den Formen war jener Aspekt, der den literarischen (männlichen) Diskurs jener Zeit prägte. In der Hierarchisierung des Männlichen sieht Spreitzer die Marginalisierung der Texte von „dilettanten Autorinnen“, gegenüber dem männlichen „Dichter-Genie-Mythos“ begründet.¹²⁵ Resümierend plädiert sie für die Schaffung neuer Erkenntnismethoden hinsichtlich weiblichen Schaffens, da „die Spannbreite weiblicher Kreativität mit einem traditionell produktorientierten Kreativitätsbegriff nicht adäquat zu erfassen ist.“¹²⁶

Ähnlich argumentiert Lorenz in ihren Überlegungen zur Position der Frau in der Avantgarde. Sie bemängelt, dass der Diskurs über die Kunst im Bereich der Selbstkritik geführt werde, welcher das Schaffen von Frauen per se ignoriere. Die weibliche Position als gesellschaftliche Außenseiterinnen ist per se von jeglicher Selbsthinterfragung, wie sie einer männlichen Position zugestanden wird, ausgeschlossen.¹²⁷

5.1.1. Die weibliche Position – Sigrid Weigel

Sigrid Weigel beschreibt in ihrer Annäherung an weibliche Schreibformen der Gegenwart in einem Kapitel die Funktion des Lachens. Allgemein geht sie in ihrer Theorie von einer Außenseiterposition der Frau aus, die jenem Ort der Erstarrung und Stille (sie bezieht

125 Vgl. Spreitzer (1999) S. 23ff.

126 Spreitzer (1999) S. 29.

127 Vgl. Lorenz, Dagmar (2007): Transformationen der Avantgarde. Veza Canetti, Elfriede Jelinek und Ruth Beckermann. In: S. Bolbecher (HG): Frauen im Exil. Zwischenwelt: Band 9. Drava: Klagenfurt. S. 250 – 265. S.257.

sich hierbei auf den Mythos der Medusa) entspricht, welche dem Weiblichen seit jeher zugeteilt wird. Den Sprachgebrauch erkennt sie als männlichen Ort. Frauen sind davon ausgeschlossen, sie existieren lediglich als beschriebene Objekte. Um sich der Sprache zu bemächtigen, müssen sie die Position der Sprechenden einnehmen, jenen Ort von welchem aus sie seit jeher beschrieben werden. Diese Teilnahme bedeutet folglich eine Partizipation an einem Diskurs, in welchem sie präsent und ausgeschlossen zugleich sind. Die Stimme der Frau ist nichts Statisches, sondern immerfort in Bewegung zwischen In- und Exklusion. Daraus entstehen Perspektivenwechsel und Verdoppelungen, die im Symbolischen ausgedrückt werden: verdoppelte Positionen, die Verwendung und gleichzeitige Zerstörung bestehender Genremuster, sowie Beschreibungen von außen und innen zugleich, stellen das Typische in weiblichen Schreibverfahren dar.¹²⁸

5.1.2. Literarische Beiträge zur weiblichen Satire

Fundierte literaturwissenschaftliche Auseinandersetzungen mit Satiren von Frauen sind im deutschsprachigen Raum nur spärlich zu finden. Dieses Kapitel stellt einen Auszug jener Analysen dar, die die Themen Satire und Weiblichkeit verbinden und deren Überlegungen in diese Arbeit einfließen.

Sigrid Weigel ist die Einzige, die eine Theorie zur Funktionsweise einer weiblichen Satire erarbeitet – ein Großteil der Reflexionen in diesem Bereich stützen sich auf die Überlegungen der Wissenschaftlerin. Sie zieht Analogien zwischen dem Lachen (wobei sie die Konzepte Wulf/Kampers heranzieht) und dem Weiblichen als der Ort des Anderen und der Unvernunft (im Bezug auf Julia Kristeva). Lachen birgt die Gefahr, die eigene Position zu gefährden, worin sie die Tatsache begründet sieht, dass so wenige Satiren von Frauen existieren. Im Verfassen satirischer Werke sieht sie einen Prozess des Durchbrechens einer Täter-Opfer-Dialektik, wodurch das Lachen oftmals in die Nähe des Schreckens und der Groteske rückt.¹²⁹

1994 analysiert Klaudia Heidemann-Nebelin in ihrer Dissertation *Rotkäppchen erlegt*

128 Vgl. Weigel (1987) S. 7f.
129 Vgl. Weigel (1987) S. 172ff.

den Wolf, die Autorinnen Marielouise Fleißer, Christa Reinig und Elfriede Jelinek als satirische Schriftstellerinnen. Ihre Untersuchungen stehen unter den Prämissen, dass satirisches Schreiben ein Mitwirken an gesellschaftlichen Prozessen und eine damit verbundene Machtstellung voraussetzen und eine Distanz zum Objekt des Angriffs fordern. Sie versteht das Lachen über verletzte Werte als Emanzipationsakt des Individuums über die von ihm geforderten gesellschaftlichen Erwartungen. Spott erhebt die Urheberin oder den Urheber in eine gesellschaftlich erhabene Position. Von dort können falsch empfundene Normen und Werte als gesellschaftliche Kollektive entlarvt werden.¹³⁰ Ein weiterer Aspekt bei Heidemann-Nebelin stellt die Sonderstellung der satirisch agierenden Person dar.¹³¹ Die Frage, *Wer über wen lacht?*, ist nicht nur im textlichen, sondern auch im außertextlichen Kontext zu beantworten.

5.2. Exkurs: Satire

Die theoretische Auseinandersetzung mit der Begrifflichkeit Satire birgt eine Unzahl an Fragestellungen und Widersprüchlichkeiten. Folgend nur einige Positionen, um ein Bewusstsein für die Komplexität zu schaffen.

Die bürgerliche Ästhetik erkennt sie als Kunstform wie etwa Hegel und in Folge Vischer, da sie als unversöhnliche Gattung nicht poetisch sei.¹³² Dem entgegnet Sulzer, dass sie den Endzweck, Übel sichtbar zu machen, verfolge, und daher unbedingt zu den hohen Künsten zu zählen habe.¹³³ Arntzen sieht satirische Ausprägungen in nahezu allen bedeutenden Werken der Literatur und mutmaßt, dass Gattungen, die keinerlei satirische Elemente enthalten, an Bedeutung verlieren.¹³⁴ Gegen die Überlegungen Wölfes wird eingewendet, dass er in seinen Erkenntnissen eines „Betrachters von Oben“¹³⁵ ahistorisch

130 Vgl. Heidemann-Nebelin (1994) S. 5f.

131 Vgl. ebd. 5f.

132 Vgl. Arntzen (1975) S. 183.

133 Vgl. ebd. S. 181.

134 Vgl. ebd. S. 185.

135 Ein Beispiel um die Problematik zu skizzieren ist etwa die induktive Betrachtungsweise Wölfes in *Epische und satirische Welt*, (1960), die von Arntzen sowie Brummack kritisiert wurde. (vgl. Arntzen (1975) S. 178 und Brummack (1971) S. 336) Satire, so der Kritikpunkt, könne nur aus der jeweiligen Epoche heraus verstanden werden. Wölfel agiert ahistorisch – er beschreibt die „Vogelperspektive“ der Satire, indem er sich auf ein Verständnis aus dem Altertum beziehe und somit eine Entwicklung leugne. Der „Weltenbetrachter von oben“ sei keine satirische Figur per se, sondern eine, die einer bestimmten Epoche entspricht. Es handelt sich um einen Topos aus voraufgeklärter Zeit, der festlegt, dass die ganze Welt ein Narrenhaus sei und nur von oben erlöst werden könne. Eine Erklärung durch eine voraufgeklärte Perspektive kann nicht zum Verständnis satirischer Phänomene unterschiedlicher Zeitpunkte beitragen.

vorgehe. Arntzen/Brummack hingegen fordern eine Reflexion aus der Epoche heraus, um das Wesen der Satire erfassen zu können. In formalen sozialistischen Ländern entwickelte sich ein Satirediskurs, der im Sinne der Thesen von Marx argumentiert und ihr ein revolutionäres Moment zuschreibt. Als Vertreter dieser Theorie gelten Georg Lukács oder Georgina Baum.¹³⁶

Dieses Kapitel soll einen Einblick in die Thematik bieten, eine vertiefende Auseinandersetzung mit der Komplexität würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Folglich können sie nicht stellvertretend für den gesamten Terminus verstanden werden, sondern stellen eine Übersicht der hier bedeutsamen Aspekte dar. Die hier dargelegten Ausarbeitungen sind gängigen Lexika entnommen (Reallexikon der dt. Literaturgeschichte, Lexikon der dt. Literatur, Metzler und Fischers Online-Lexikon). Definitionen in gängigen Nachschlagewerken der deutschsprachigen Literatur gehen vom Begriff des Satirikers als männlich und deutschsprachig aus. Mangels an Alternativen sind die hier rezipierten Erklärungen in diesem Sinn zu betrachten. Eine Differenzierung nach österreich-spezifischen Kriterien, sowie die Nennung weiblicher Autoren ist nicht vorhanden.

5.2.1. Was ist Satire?

„Der Begriff Satire ist von irritierender Vieldeutigkeit. Er bezeichnet eine historische Gattung, aber auch ein Ethos, einen Ton, eine Absicht, sowie die in vielerlei Hinsicht höchst verschiedenen Werke, die davon geprägt sind.“¹³⁷

In Allgemeinen hat die Satire zwei unterschiedliche Bedeutungen. Sie kann sowohl eine literarische Gattung als auch eine Form des Schreibens darstellen. Sie bezieht sich auf eine Realität, die als falsch empfunden wird. Das Werk selbst will einen Missstand sichtbar machen. Folgende Überblicksdarstellung soll nur einen knappen Auszug der Begriffsgeschichte wiedergeben, um einen Eindruck des vielseitigen Satirediskurses im

136 Brummack (1971) S. 351.

137 Brummack (1971) S. 275.

geschichtlichen Wandel aufzuzeigen.¹³⁸

In gängigen Lexika wird das Wort auf das lateinische *satura* zurückgeführt und kann mit Füllsel, Allerlei oder auch bunte Schüssel übersetzt werden. Im Allgemeinen wird in zwei Formen unterschieden. Die Erste und Ursprüngliche wird als Lucilische Satire (oder auch Verssatire) bezeichnet und geht auf den Begründer und Namensgeber Lucilius (2 Jh. v. Chr.) zurück. Die bekanntesten Vertreter zu jener Zeit waren Horaz, Persius und Juvenal. Diese Form folgt einem strengen Gestaltungsprinzip, es handelt sich um Hexametergedichte ohne feste Disposition, welche zeittypische Fehler und Laster thematisieren. Die literarische Gattung Satire entwickelte sich aus diesen Gedichten.

Die zweite Form ist die menippeische Satire. Sie wird breiter gefasst, Umriss und Form sind flexibel gestaltbar. Der Rahmen dieser Gattung spannt sich um sämtliche Werke, die lachend die Wahrheit sagen. Sie ist der Vorläufer der gattungsübergreifenden Literaturform. Jene Begriffsauslegung eröffnet einen Anwendungs- und Diskussionsraum, welcher die Satire zu einem Spielball der Wahrnehmungen und Reflexionen macht.

Im 18. Jahrhundert wird von einer Festmachung an einem Formprinzip tendenziell abgesehen, sie wird als *Proteus, der sich in alle Gestalten verwandelt*“ verstanden, so der Literaturhistoriker Karl Friedrich Flögel schreibt. Im selben Jahrhundert entsteht Schillers *Über naive und sentimentale Dichtung* (1795). Dessen Ansichten stellen eine zentrale These für das Verständnis der Satire dar – sämtliche Autorinnen und Autoren greifen in ihren Auseinandersetzungen seine Positionen auf. Jedoch muss beachtet werden, aus welcher Denkströmung Schiller kommt: Als Vorreiter des deutschen Idealismus glaubte er an die schöpferische Kraft des Menschen und die Freiheit des Geistes.¹³⁹ Das Entstehen der Satire erklärt er durch die Entzweiung der schreibenden Person von der Natur. Satirisch ist für ihn derjenige, der die „Entfernung von der Natur¹⁴⁰ und dem Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideal ... zu seinem Gegenstande zu macht.“¹⁴¹

138 Dieser Überblick ist Satiredefinitionen gängiger literaturwissenschaftlicher Lexika entnommen. Die meisten Definitionen gehen auf die Begriffs- und Bedeutungsgeschichte ein und beziehen sich, Satiren von männlichen deutschen Schriftstellern. (Die Exklusion einer explizit österreichischen sowie weiblichen Satire wurde in den vorgehenden Kapiteln bereits besprochen.)

139 Safranski, Rüdiger (2004): Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus. Fischer: Frankfurt am Main. S. 11f.

140 Natur, im Sinne von Rousseaus, einem bestimmten primitiven Gesellschaftszustand und die Beschaffenheit der menschlichen Wesensart bezeichnend.

141 Schiller, zit. n. Lukács (1975) S. 425.

5.2.2. Satire in der österreichischen Literatur

Im österreichischen Raum entstand eine, im deutschsprachigen Diskurs sehr aggressiv wahrgenommene Satiretradition. Diese bezieht sich zumeist auf Autoren, die die Sprache selbst zum Gegenstand der Satire erheben. Als Vorreiter ist der Dramatiker Johann Nepomuk Nestroy zu sehen, dessen Umgang mit Sprache vor allem von Karl Kraus rezipiert wird. Der Vorwurf aus dem norddeutschen Sprachraum, diese seien „Zerstörer“ oder „Niederreißer“¹⁴², zeugt von einer eindimensionalen Betrachtungsweise und zeigt die Relevanz einer Klärung gesellschaftlicher Verhältnisse für das Verständnis satirischer Erscheinungen auf.¹⁴³

Im Vormärz richtet sich die Satire in Form von Possen oder Volksstücken gegen die starren gesellschaftlich-politischen Verhältnisse der damaligen Gegenwart. Im Habsburgerreich entwickelt Nestroy in seinen Stücken eine neue Form satirischer Sprachkritik. Karl Kraus erkennt in den, oft als einfache Volksstücke abgetanen, Werken die Genialität eines scharfsinnigen Geistes. Gerade die Einfachheit der Figuren spiegelt die wahren Ursachen des Übels wider: „Ein irdischer Politiker sagt uns mehr als ein kosmischer Hanswurst.“¹⁴⁴ Aus einem klar definiertem Standesbewusstsein heraus kritisiert Nestroy die Zustände der Welt. Seine Figuren stehen stellvertretend für die Laster der Menschheit, so hielt er den damaligen Verhältnissen einen satirischen Spiegel vor, der vor niemanden Halt machte.

Er ist der erste Dichter, bei dem sich, so Kraus, „Sprache Gedanken über die Dinge macht. Er erlöst die Sprache vom Starrkampf und für jede Redensart wirft sie ihm einen Gedanken ab.“¹⁴⁵ Er las menschliche Niedertracht am Wortgebrauch ab und erkannte das verschleiernde Wesen der Phrase.

Kraus selbst erkennt, in die „Zeit des journalistischen Sprachbetrugs“¹⁴⁶ hineingeboren zu sein, und sieht in der Sprache selbst den Anlass zur Satire. In ihr zeigt sich, dass tiefgreifende Probleme oftmals im Kleinen verborgen liegen. Er ging mit derselben Schlagkraft gegen große wie kleine Anlässe vor und erkannte am Sprachgebrauch die nahenden Katastrophen des kommenden Jahrhunderts.¹⁴⁷

142 Vgl. Stieg (2002) S. 4.

143 Weitere Aspekte dieser Diskussion bei Stieg (2002): Die Totale Satire. Nestroy, Kraus, Bernhard.

144 Kraus (1975) S. 10.

145 Ebd. (1975) S. 20.

146 Ebd. (1975) S. 12.

147 Vgl. Stieg (2002) S. 7.

Im Gegensatz zu den großen Namen männlicher Satiriker kann die weibliche Autorenschaft, mit Ausnahme von Elfriede Jelinek, mit keiner vergleichbaren Satirikerinnen-Präminenz aufwarten. Im literarischen Abseits gab es dennoch Vertreterinnen, die ihre Gegenwart nicht akzeptieren konnten. Helene von Druskowitz schrieb bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts satirische Theaterstücke auf die Adelsgesellschaft oder den Kunst- und Wissensbetrieb (*Die Pädagogin*, *Die Emancipations-Schwärmerinnen oder Einsamkeit – das Einzige Glück*) und widmete sich in ihren *Pessimistischen Kardinalsätzen* dem Werk Schopenhauers.

In den 20er und 30er Jahre des 20. Jahrhunderts entstanden ebenfalls vermehrt Satiren weiblicher Autorinnen. Neben der hier besprochenen Veza Canetti beschrieb etwa Marta Karlweis in *Ein österreichischer Don Juan* die Verlogenheit der österreichischen Aristokratengesellschaft auf satirische Weise. Maria Lazars *Die Eingeborenen von Maria Blut* beschreibt das Aufkommen faschistischer Tendenzen der Landbevölkerung der 30er Jahre. In Hermynia Zur Mühllens Erzählungen von Müttern aus unterschiedlichen sozialen Verhältnissen in den Zeiten des Nationalsozialismus in *Unsere Töchter die Nazinen* kann ebenso eine satirische Grundhaltung vernommen werden.

Die Unterdrückung weiblicher Kreativität durch patriarchale Strukturen ist ein Mechanismus, den Elfriede Jelinek vor allem auf sprachlicher Ebene thematisiert. Sie bezieht sich auf die jüdische Tradition einer Sprachkritik, welche durch sich selbst entsteht:

„Das Jüdische ist ja einfach die Arbeit an der Sprache, die Kritik an Zuständen mit Hilfe der Sprache, die sozusagen selbst spricht und sich selbst entlarvt, wo es eigentlich gar nicht viel braucht;“¹⁴⁸

Elfriede Jelinek sieht in der Satire eine jüdische Tradition des Sezierens verankert, die sich über Kraus und Elias Canetti erstreckt und vom Faschismus nahezu vollständig vernichtet wurde. Sich selbst ordnet sie sich, neben Elfriede Gerstl oder dem Essayisten, Kritiker und Schriftsteller Franz Schor dieser zu.¹⁴⁹

148 Jelinek, zit. n. Berka, in Sigrid Berka (1993): Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. in: Modern Austrian Literature. Band 26, Nr. 2 S. 127–155. S. 129.

149 Vgl. Jelinek in Hoffmeister, Donna (1987): Access Routes into Postmodernism: Interviews with Innerhofer, Jelinek, Rosei, and Wolfgruber, In: Modern Austrian Literature Vol. 20, No. 2 (1987), Seite 97–130. Web. S.109.

5.2.3. Der (österreichische) Idealfall

„Wenn Nestroy an einer Blume riecht, dann stinkt sie.“¹⁵⁰

Nestroy erfreute sich ob seines Schaffens nicht nur Beliebtheit. Die Reaktion des Dramatikers Hebbel auf dessen Parodie *Judith und Holofernes* (1849), zeugt vom Unverständnis deutscher idealistischer Denktraditionen für eine spezifisch österreichische Form der Komik. Die Entwicklung österreichischer Lachkultur lässt sich auf signifikante sozio-kulturelle Gegebenheiten zurückführen.

Die Tradition des deutschen Idealismus verlangt nach einem Grund zur Legitimierung der Satire als Kunstform. Den prominentesten Ansatz dazu stellt Schillers Essay *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795) dar. Problematisch wird diese Aufforderung, wenn satirische Methoden nach Kriterien beurteilt werden, die einem anderen soziokulturellen Raum entspringen. Die idealistische Handlung des norddeutschen Sprachraumes begründet sich auf Denkströme, die den Wert einer Komikform an ihrer Nähe zum Ideal festmachen. Auf Grund unterschiedlicher historischer Entwicklungen ist jedoch das österreichische Verständnis darüber unterschiedlich geprägt. Das daraus resultierende Unverständnis gegenüber österreichischer Formen der Komik äußert sich in Abwertung und Empörung.

In Gerald Stiegs Essay zum Symposium über Satire in Österreich wird von einem „Land der Satire“ gesprochen. Er zieht eine Linie, beginnend bei den „Erzvätern des Genres“, Nestroy und Kraus und deren Ahnherrn, den Predigermönch Abraham a Sancta Clara. Sie werden, so der Autor (vermutlich sich auf eine Außenansicht beziehend), in einer nihilistischen Zerstörungstradition wahrgenommen, deren verbindendes Element den Drang nach Zerstörung darstellt.¹⁵¹ Den Antagonismus der Positionen Schiller-Nestroy aufgreifend stellt er bei dem österreichischen Dramatiker eine Absicht fest, die diametral zu Schillers Ansichten zu sehen ist. Jener verhöhnte nicht nur die missratene Wirklichkeit, sondern schließt die Bloßstellung der Ideale selbst gleich mit ein.¹⁵²

Die Haltung Nestroys darf jedoch nicht als zerstörerische Tendenz missverstan-

150 Hebbel, zit. n. Stieg (2002) S. 4.

151 Vgl. Stieg (2002) S. 3.

152 Vgl. Stieg (2002) S. 4.

den werden. Viel eher stellt sie einen schöpferischen Prozess dar, wie Kraus in seinen Überlegungen zu dessen 50. Todestag festhält. In ihrer Ehrlichkeit wertet er sie fruchtbarer als eine bloße Bejahung der vorhandenen Welt, wie sie etwa in der Lyrik vorkommt. Sie stellt anhand des Kleinen die Widersprüchlichkeiten der Welt fest:

„Wie ist sie [die Satire] die wahre Symbolik, die aus den Zeichen einer gefundenen Häßlichkeit auf eine verlorene Schönheit schließt und kleine Sinnbilder für den Begriff der Welt setzt!“¹⁵³.

Er schreibt ihr ein spielerisches Wesen zu: Sie zeigt sich im Durchdringen, Verstärken oder Erhalten gegensätzlicher Strömungen und offenbart sich in einem „Übermut, dem nichts heilig ist“¹⁵⁴.

Sonnleitner greift in seinem Beitrag zum Satire-Symposium historisch-gesellschaftliche Merkmale der Komik in der österreichischen Literatur auf. Ausgehend von der Tatsache, dass ein satirisches Konzept sich nur schwer mit norddeutschen Strömungen, wie dem Pietismus oder der Autonomieästhetik vereinbaren lasse, leitet er folgende Hypothese her: Aufgrund der bis ins 19. Jahrhundert hineinreichenden Aufklärung entwickelte sich eine spezielle Form der Satire in Österreich. Er vermutet, dass die satirische Ausprägung in der Literatur auf, durch jeweilige Machtverhältnisse hervorgerufene Einschränkungen zurückgehen. Diese unterbinden ein diskursives Agieren der Öffentlichkeit und führen in einer David und Goliath-Manier zum satirischen Faustschlag der Unterdrückten gegen die Mächtigen.¹⁵⁵ Ebenfalls bezieht er sich auf die Lachtheorien Henri Bergsons. Man war gezwungen, eine gefühlvolle Ebene auszublenden, um sich an den reinen Intellekt zu wenden.¹⁵⁶ Dies erzeugt jene Form der Satire, die viele Texte österreichischer Autorinnen und Autoren auszeichnet.

5.3. Welche Beweggründe liegen einer Satire zu Grunde?

Es scheint, dass es ein Verlangen existiert, das unabhängig von zeitlichen oder örtlichen Gegebenheiten oder Geschlecht, Menschen zu satirischen Handlungen bewegt. Bereits

153 Kraus (1975) S. 18..

154 Ebenda S. 18.

155 Vgl. Sonnleitner (2002) S. 13.

156 Sonnleitner bezieht sich auf die Lachtheorien Bergsons.

römische Satiriker, wie Horaz oder Persius sprachen vom natürlichen Verlangen oder einer Spottlust, die sie dazu veranlasse, Satiren zu schreiben.¹⁵⁷ Juvenal beruft sich auf das Gefühl des indignatio, welches zugesteht, den eigenen Unwillen durch lachen zu demonstrieren.¹⁵⁸ Auch Veza Canetti berichtet in einem Brief davon, sarkastisch sein zu müssen.¹⁵⁹ Elfriede Jelinek begründet die Satire in ihrem Schaffen folgendermaßen:

„Ja. meine literarische Technik liegt in der Negativität, in einer satirischen Beugung der Wirklichkeit und im auf-die-Spitze-Treiben des Wirklichen, und das Wirkliche ist einfach schrecklich, und der Anreiz oder der Impetus meines Schreibens ist einfach Wut und Zorn, das kann ich nicht ändern. Wenn ich nicht Wut empfinde, sehe ich keinen Grund zu schreiben. Da habe ich angenehmere Dinge, die mich weniger Kraft kosten.“¹⁶⁰

Dem Anschein nach liegt der Satire eine Intention zu Grunde, die zu unterschiedlichen Epochen, an unterschiedlichen Orten Frauen sowie Männer dazu veranlasst, ihre Feder gegen die Umstände der Welt zu erheben. Dies scheint der Antrieb zur Verfassung satirischer Werke zu sein.

Eine Satire orientiert sich an zeitlichen und gesellschaftlichen Gegebenheiten an. Im Laufe der Zeit entstanden unterschiedliche Konzepte, um Empfindungen gegenüber der jeweils anzuklagenden Realität zu formulieren. Eine satirische Methode richtet sich an den gesellschaftlichen Wandel und muss daher auch „aus der Epoche heraus“ verstanden werden.

Ebenso muss das Geschlecht in Überlegungen zu satirischen Funktionsweisen miteinbezogen werden. Frauen schreiben von einer doppelten Position aus, als Ausgeschlossene bzw. als „das Andere“ der bestehenden Ordnung müssen sie Normen, Werte und Sprache übernehmen, um am Diskurs teilhaben zu können.¹⁶¹ Diese Annahme Weigels findet im Versuch Jelineks, eine weibliche Sprache zu entwickeln, bestätigt.¹⁶² Die Autorin erhebt in ihrem Werk die Position der Frau zum gesellschaftlichem Missstand.

157 Vgl. ebd. 296.

158 Vgl. Brummack (1971) S. 21.

159 Veza Canetti in einem Brief an Hermann Broch, zit. n. Schedel (2002) S. 17.

160 Jelinek, zit. n. Berka (1993) S. 129.

161 Vgl. Weigel (1987) S. 8f..

162 Vgl. Jelinek, zit. n. Berka, (1993) S. 128.

5.4. Eine weibliche Position: Sigrid Weigel

Die Wissenschaftlerin beschreibt die Nähe des Lachens zum Schaudern als Methode jener Schriftstellerinnen, die versuchen, die ihnen zugeschriebene Opferposition zu durchbrechen.¹⁶³ Bezugnehmend auf Kristeva bezeichnet sie das Lachen als Angriff auf die symbolische (=männliche) Ordnung, die sich in Vernunft und starren Herrschaftssystemen zeigt. Es gibt nur eine Möglichkeit für Frauen, aktiv daran teilzunehmen:

»Wir erhalten Zugang zur zeitlichen Bühne, das heißt zu den politischen, historischen Angelegenheiten unserer Gesellschaft, sofern wir uns mit den als männlich geltenden Werten identifizieren (Beherrschung, Über-Ich, verbindliche, kommunikative Sprache, die einen stabilen, sozialen Austausch gewährleistet). (...) können wir die soziohistorische Ordnung nur stützen und stürzen, wenn wir als Supermänner auftreten.«¹⁶⁴

Ein Umsturz der Ordnung bringt jedoch auch eine Gefährdung der eigenen Position mit sich. Lachen, das sich über gesellschaftliche Normen hinwegsetzt, wie etwa lautes und schallendes Gelächter kann analog zu Unsinn oder Unvernunft gesehen werden. Das „unvernünftige Andere“ kann in diesem Prozess jene starren Herrschaftssysteme angreifen, von denen es per se ausgeschlossen ist. Voraussetzung dafür ist jedoch eine „gefestigte Position des ichs“ bzw. eine Selbstwahrnehmung als Subjekt, welche Frauen als Ausgegrenzte im Normalfall nicht besitzen. Viel eher wird ihnen die Objekt-Position der Verachteten zugeschrieben. Dadurch entwickeln sie differenziertere Erscheinungsformen des Lachens, die sich gegen gesellschaftliche Konventionen richten.

Allgemein toleriert und gewünscht wird bei Frauen eine unschuldige und höfliche Form des Lächelns, wie sie bei Schauspielerinnen zu finden ist. Überlegenes Lachen, sowie das damit verbundene Durchbrechen von Anstand und Ordnung werden als Bedrohung erkannt und sind seit jeher unerwünscht.¹⁶⁵ Realistische Beschreibungen von Situationen, so Weigel, laufen Gefahr, in einer Verdoppelung des Opfer-Täter-Diskurses die eigene Position fest- und fortzuschreiben. Lachen ermöglicht es, diese Opfer-Rolle zu durchbrechen indem es die Nähe des Schreckens und der Hysterie sucht.

163 Vgl. Weigel (1987) S. 173.

164 Kristeva, zit. n. Weigel (1987) S. 170.

165 Ebd. (1987) S. 170f..

Das Spezifische in der weiblichen Satire entsteht gerade aus der schwierigen Position der Frau. Weibliches Schreiben kann als Mechanismus verstanden werden, um symbolischen Funktionen eines Machtsystems zu erlernen und somit eine Subjekt-Position selbst einzunehmen, ohne sich mit dieser zu identifizieren.¹⁶⁶

Weigel verwendet in der Beschreibung weiblicher Satiren den Begriff der Durchquerung.¹⁶⁷ Der herrschende Diskurs wird durchschritten, gültige Wahrheiten und Wertungen somit verrückt und neu geordnet. Dieses Verfahren ermöglicht es, Wahrheiten aufzuzeigen, die Schrecken und Gewalt beinhalten, ohne sie festzuschreiben. Weibliches Lachen erzeugt Nähe zum Erschreckendem und Hässlichem und bringt somit Verborgenes an die Oberfläche. Der satirische Angriff richtet sich nicht gegen die Gewalt selbst, sondern gegen Rituale, Inszenierungen, und Vorstellungen, die sie hervorbringen. Weigel geht davon aus, dass weibliche Satire sich gegen „die psychosexuellen Funktionen des Geschlechterkampfes“ richtet.¹⁶⁸ Darin verborgene Gewaltmechanismen werden im satirischen Schreibprozess sichtbar gemacht.

5.5. Marxistische Literaturkritik – Georg Lukács

In seinem 1932 erschienenen Aufsatz *Zur Frage der Satire* setzt sich Georg Lukács mit der Satire, als eine schöpferische Methode angenommen, auseinander. Er wählt einen gesellschaftlich-geschichtlichen Zugang in der Untersuchung der Frage, warum die Satire von der bürgerlichen Ästhetik verkannt wurde und geht von Schillers Theorien aus. In der literaturtheoretischen Debatte um das Ästhetik-Prinzip kennt Hegel der Satire jene versöhnliche Fähigkeit ab, die nötig wäre, um den Prinzipien der bürgerlichen Ästhetik gerecht zu werden. Als unvollkommene Kunstgattung ist sie daher der Komik, deren Elemente den Anforderungen der Ästhetik gerecht werden, unterlegen. Reine Bitterkeit gegen die Welt stellen keinen Teil der schönen Künste dar und somit wird die Satire im hegelianischen Sinne als Randerscheinung der Kunst bezeichnet.¹⁶⁹

166 Ebd. (1987) S. 173f.

167 Im Bezug auf Luce Irigaray: Das Geschlecht, das nicht eins ist.

168 Weigel (1987) S. 175.

169 Vgl. Lukács (1975) S. 426. Begriffsgeschichtlich wurden der Satire immer wieder ästhetische Qualitäten aberkannt, etwa bei Hegel und seinen Nachfolgern, Vischer, etc. Gegenargumente finden sich etwa bei Georg Luács oder Karl Kraus.

Lukács ist der linksgerichteten, marxistischen Literaturkritik zuzuordnen und konstruiert seine Gesellschaftswahrnehmung aus einem Klassendenken. Daraus folgend ist die Satire von revolutionären Bestrebungen getragen und benötigt eine ihr innewohnende Antriebskraft, die gegenüber dem aktuellen Zustand jene Verachtung und Empörung erzeugt, die für das Verfassen gelungener Satiren nötig ist. Dieses Empfinden bezeichnet er als heiligen Hass. Satire ist eine literarische Kampfform, die sich gegen die fremde, genauso wie gegen die eigene Klasse richten kann.

Seine Ansichten sind von einem Gegenwartspessimismus geprägt, der sich auf den Kapitalismus und seine Folgen bezieht. Er beruft sich auf Juvenal, indem er die Zeiten als solche beschreibt, in welchen es schwierig ist, keine Satire zu schreiben. In vielen Ländern sieht er den revolutionären Haß mit dem Aufstieg des Kapitalismus verschwinden. Proletarisch-revolutionäre Schriftsteller¹⁷⁰, die dem entgegenwirken können, stehen außerhalb der Sowjetunion¹⁷¹ noch in ihren Anfangsstadien.

In der Entwicklung literarischer Tendenzen Österreichs finden die Thesen Lukács in der literaturtheoretischen Diskussion der Zwischenkriegszeit wenig Anklang, was darauf zurückzuführen ist, dass austromarxistische Ansätze in der Literatur generell nur marginal beachtet wurden¹⁷².

Lukács Aufsatz wurde 1932 veröffentlicht, im selben Jahr, in dem *Geduld bringt Rosen* in der Wiener Arbeiterzeitung erschien. Durch die zeitliche Übereinstimmung wird somit der Aufforderung nachgekommen, eine Satire „aus der Epoche heraus“ zu verstehen. Zugleich wird eine weitere Problematik erkennbar: Satire muss als wandelbare Form begriffen werden, die nicht nur von temporären, geografischen oder geschlechtsspezifischen Merkmalen geprägt ist, sondern auch politische Ansichten wiedergibt. Folgedessen können satirische Methoden nicht nur stellvertretend für die allgemeine Auffassung ihrer Epoche verstanden werden, sondern müssen ebenso hinsichtlich der Gesinnung der Verfasserinnen und Verfasser beleuchtet werden. In einer Reflexion mittels einer Auffassung, eines im ähnlichen Gedankengut agierenden Denkers, kann davon ausgegan-

170 Lukács verwendet in seinem Aufsatz die männliche Form und nimmt keinerlei Bezug auf Autorinnen.

171 Der Artikel entstand vor dem Zerfall der UDSSR.

172 Vgl. Pfoser (1980) S. 51. Meinem Kenntnisstand nach gibt es keine Dokumente, die belegen, dass Canetti die Ansichten Lukács in der Satire kannte bzw. darauf Bezug nahm.

gen werden, dass ein Verständnis erarbeitet wird, dass jenem der Autorin nahe kommt.

Gesellschaftliche Missstände in *Geduld bringt Rosen* werden unter den Aspekten von Lukács und somit im Sinne der marxistischen Literaturkritik reflektiert. Diese steht der Satire grundsätzlich positiv gegenüber und sieht ihr eine starke soziale Funktion innewohnend.¹⁷³ Ähnlich wie Lukács hat Veza Canetti eine marxistisch-geprägte Haltung. Sie bezeichnet sich selbst als Sozialistin und publiziert in linksgerichteten Medien. Es muss bedacht werden, dass sozialistisches Gedankengut in den 30er Jahren nicht mehr gezwungenermaßen an Landesgrenzen gebunden war. Der Wunsch nach Veränderung verband Gleichgesinnte im deutschsprachigen Raum, wie Wieland Herzfelde dem Vorwort in *30 neue Erzähler des neuen Deutschland*, dem Erzählband vorausschickt:

Was aber ist das neue, das dieser Band vereinigen will? Er will überzeugen, – Es kam dem Herausgeber darauf an, Erzähler mit einem gemeinsamen Wirkungswillen zu vereinigen. Er fragt sich nicht nur: Ist das gut geschrieben? Interessiert dieses Thema? Er fragte zugleich: Kann die Erzählung im Leser den Willen zur Veränderung der Welt wecken oder vertiefen? Traf das zu, so wurden manchmal sogar stilistische Schwächen hingenommen;¹⁷⁴

Das Zitat zeigt sehr deutlich, welchen weitreichenden Auftrag die sozialistische Bewegung an die Literatur stellt. Publikationsmedien, in denen Veza Canetti Texte veröffentlichte sind wertvolle Hinweise für die Erwartungen an die Literatur linksgerichteter Gesinnung zu jener Zeit. Sie verdeutlichen, welche Verantwortung die Kraft der Literatur in den 30er Jahren für die sozialistische Bewegung spielte. Die Publikation der Texte Veza Canettis in linksgerichteten Medien, wie der Arbeiterzeitung oder die Aufnahme in die Anthologie Herzfeldes zeigt, dass das der gesellschaftliche Auftrag, den die Autorin durch ihre Erzählungen erzeugt, von Zeitgenossen erkannt und geschätzt wurde. Inwiefern der hier besprochene Text den Überlegungen Lukács, jenen eines Klassenkampfes und einer kämpferischen Methode gerecht wird, wird zu einem späteren Zeitpunkt noch genauer erläutert.

173 Vgl. Brummack (1971) S. 329.

174 Herzfelde (1932) S. 10.

5.5.1. Wesen und Erscheinung

Hegels definiert das Lächerliche im Allgemeinen und im Besonderen die Satire als „Kontrast von Wesen und Erscheinung“.¹⁷⁵ Als reine Form werde sie, auf Grund mangelnder Versöhnung den Prinzipien der hohen Künsten nicht gerecht.¹⁷⁶

Dies dementiert Lukács, indem er sie als Kampf bzw. einer kämpferischen Methode bezeichnet. Er kritisiert an den Darstellungen Hegels eine mangelnde Konkretisierung der Begrifflichkeiten, worin er auch generell die Grundproblematik der Auseinandersetzung der bürgerlichen Ästhetik mit der Satire sieht. Als Lösung schlägt er eine Präzisierung vor und beschreibt die Begriffe anhand der Kategorien von Marx *Das Kapital*. Er bezieht sich dabei auf das Zusammenwirken von Erscheinungsformen der Oberfläche (etwa der Preis) und diesen antreibenden Faktoren, wie Produktionskräften. Literatur als Widerspiegelung der Wirklichkeit übernimmt diese Werte, wobei die Erscheinung, (oder die Oberfläche) sämtliche realitätsbestimmende Faktoren einschließt. Er geht davon aus, dass der Literatur dieselben Phänomene zugrunde liegen, wie tatsächlichen gesellschaftlichen Entwicklungen auch. Als Erscheinung fasst er sämtliche objektive und ökonomische Kategorien der Oberfläche zusammen. Darunter versteht er etwa Erlebnisse, Gefühle und Gedanken über die erlebte Realität.

Als Wesen versteht er im Hintergrund wirkende Kräfte, welche die gesellschaftliche Gegenwart beeinflussen. Dem schriftstellerischen Ermessen obliegt es, das Zusammenspiel dieser Kräfte in ihrer Funktionalität zu erfassen und wiederzugeben.¹⁷⁷

Lukács definiert den Unterschied von Wesen und Erscheinung als Merkmal für Literatur generell und versteht die Satire als *unmittelbaren* Gegensatz dieser Komponenten. Im Roman¹⁷⁸ wird eine vermittelnde Instanz zwischen Wesen und Erscheinung geschaffen. Gegenteilig versucht die Satire durch die direkte Gegenüberstellung das gesellschaftliche Fehlverhalten sichtbar zu machen. Die verbindende Ebene wird eliminiert und der daraus entstehende Gegensatz macht den Missstand der Realität erkennbar. Diese Wirkungsweise bezeichnet er als schöpferische Methode.

175 Vgl. Lukács (1975) S. 430.

176 Vgl. ebd. (1975) S. 427.

177 Vgl. Lukács (1975) S. 431.

178 Hierbei bezieht sich Lukács nicht auf den Roman als Gattung, sondern auf den realistischen Roman des 19. Jahrhunderts, der in seiner Erzählung Nacherleben und Einfühlung anstrebt Vgl. Claßen, Ludger (1985): Satirisches Erzählen Im 20. Jahrhundert: Heinrich Mann; Bertolt Brecht; Martin Walser; F. C. Delius. München: Fink. S. 12.

Obwohl Lukács seine Ansichten mit phantastischen Beispielen aus dem 17. und 18. Jahrhundert erklärt (Gullivers Reisen/Don Quijote) stellt er, auf Juvenals „difficile est satiram non escribere“ beziehend fest, dass das Alltägliche zumeist fertige Satiren zeichne. An einem konkreten Einzelfall lässt sich die Unmittelbarkeit des Kontrastes von Wirkung und Erscheinung erkennen.¹⁷⁹

5.5.2. Möglichkeit in der Wirklichkeit

Georg Lukács sieht satirische Funktionalität in der Darstellung einer Möglichkeit in der Wirklichkeit. Hierfür ist das Eintreten eines Ereignisses notwendig. Dass plötzliche und zufällige Geschehnisse in der anzuklagenden Realität stattfinden können, erzeugt durch die bloße Tatsache, dass sie stattfinden, bereits eine satirische Wirkung. Die Konfrontation mit dem fehlerhaften Verhalten erfolgt, indem die Gegenwart als eine erkannt wird, in welcher dieses Ereignis passieren kann. Anhand eines Einzelfalles wird ein Missstand sichtbar. Im Unterschied zu anderen literarischen Gattungen zeichnet sich die Dialektik von Zufall und Notwendigkeit dadurch aus, dass nicht zwischen ihnen vermittelt wird, sondern der Zufall zur Notwendigkeit erhoben wird.

Nur, wenn die bloße Möglichkeit des Gegenstandes der satirischen Darstellung ausreicht, um das geschilderte System als das, was es in Wahrheit ist zu *entlarven*; wenn das hierin unmittelbar enthaltene Verdammungsurteil keiner Begründung bedarf; wenn also die bloße Möglichkeit eines zufälligen Geschehens plötzlich als das verborgene Wesen des Gegenstandes, als sein charakteristischer Wesenszug hervorspringt, kann die Satire als wirklich gestaltet bezeichnet werden.¹⁸⁰

Lukács sieht in der Frage der Treffsicherheit der Satire eine inhaltliche; Eine Betrachtung aus der Formperspektive bliebe an der Oberfläche haften und ginge am satirischen Kernpunkt vorbei. Die Treffsicherheit der Satire hängt davon ab, inwiefern die Wirklichkeit glaubwürdig wiedergegeben wird. Das Auftreten phantastischer und grotesker Elemente in der satirischen Darstellung erklärt sich durch die, von der Wirklichkeit differierenden Verknüpfungen. Wesen, Erscheinung, Notwendigkeit, Realität und Zufall

¹⁷⁹ Vgl. Lukács (1975) S. 433f.

¹⁸⁰ Lukács (1975) S. 435.

werden aufgelöst und neu verbunden und somit wird ein Gegensatz erzeugt.

Die Satire benötigt die „sinnliche Durchschlagskraft des gestalteten Kontrastes ...“¹⁸¹, und um diese zu erreichen, muss sie einen gesellschaftlichen Zustand überzeugend wiedergeben. Es wird ein literarischer Abdruck der Wirklichkeit erzeugt, von welchem sich das Ereignis kontrastreich abzuheben vermag. Dieser Effekt kann durch phantastische oder groteske Elemente verstärkt werden. Lukács spricht hier von einer satirischen Notwendigkeit, um die Problematik der Realität zu verdeutlichen. Zur Schärfung des Kontrastes muss die Satirikerin oder der Satiriker darüber hinausgehen, das Typische, wie es beim Realismus vorkommt, darzustellen.

Die Satire entfaltet ihre Wirksamkeit durch den Kontrast von nichttypischen Elementen mit inhaltlicher Richtigkeit und dem direkten sowie widersinnigen Zusammenfallen von Wesen und Erscheinung. Eine widerspruchsvolle Form, wie etwa eine groteske Darstellung, wird durch ihre inhaltliche Korrektheit aufgehoben. Die Akzeptanz dieser Widersprüchlichkeit überträgt sich folglich in indirekter Weise auf den Inhalt, indem die Formgestaltung (die etwa ein irritierendes Moment enthält) den inhaltlichen Widerspruch strukturell korrekt wiedergibt. Die dichterische Wirklichkeit spiegelt einen Abdruck der Realität wider, der jedoch in der Verknüpfung seiner Komponenten abweicht und so auf verzerrte Weise dargestellt wird. Die Differenz resultiert aus der Verbindung von Zufall und dargestellter Realität. Ein stätiges Oszillieren zwischen Wirklichem und Unwirklichem erzeugt jenes phantastisches beziehungsweise groteske Moment, welches eine gelungene Satire aufweist.¹⁸²

5.5.3. Angriff, Macht & Gehorsam

Satire will etwas sichtbar machen. Georg Lukács beschreibt dieses Bestreben als literarischen Kampf, in welchem die Beziehung von Form und Inhalt sichtbar wird, da sie unmittelbarer gezeigt wird, als bei den meisten anderen Literaturgattungen:

Die Satire ist eine ganz offen kämpferische literarische Ausdrucksweise.

181 Lukács (1975) S.437.

182 Vgl. Lukács, (1975) S.438.

Es wird in ihr nicht bloß das, *wofür* und *wogegen* gekämpft wird, sowie der Kampf selbst gestaltet, sondern die *Gestaltungsform selbst* ist von vornherein unmittelbar die des *offenen Kampfes*.¹⁸³

Die Grundmotivation ist demzufolge eine Kämpferische, das Ziel ist die Anklage einer Realität, die als Missstand empfunden wird. Die satirische Schreibform wird zur schriftlichen Waffe, die dem Feind angepasst wird: Sie muss effektiv genug sein, um das Ziel möglichst zu treffen, jedoch weise genug gewählt sein, um nicht durch einen stärkeren Gegner entwaffnet zu werden. Vor 1918 war in Österreich die Zensur ein maßgebender Einschränkungsfaktor, der jedoch auch der Kreativität förderlich war, wie Kraus feststellt: „Satiren, die der Zensor versteht, werden mit recht verboten.“¹⁸⁴

Die Satire befindet sich in einem permanenten Machtkampf zwischen Anerkennung und Verkennung. In *Nestroy und die Nachwelt* hält Kraus fest, dass die nestroysche Satire darauf abzielt überall anzustoßen. Banalität sowie Erhabenes stellen bei Nestroy gleichberechtigte Objekte satirischen Angriffs dar. Es werden nicht nur die Naivität einfacher Menschen, sondern auch die vermeintliche Würde der Elite verletzt.¹⁸⁵

Die daraus resultierende Kränkung führt zur Satireverachtung der angegriffenen Gesellschaftsschicht. Diese Verkennung zeigt sich etwa bei Hegel oder Vischer und mündet in einer Degradierung des ästhetischen Moments der Satire auf Grund vermeintlich mangelnder, versöhnlicher Absichten. Im hegelschen Sinne wird der Satire das revolutionäre Element aberkannt, wodurch sie nicht zu den höheren Künsten gezählt werden könne, wie etwa die Komik. Lukács erkennt in dieser Ausgrenzung die Verkennung einer Kampfform, die einen Angriff auf die eigene Klasse darstellt. Das Problem stellt die Nichtakzeptanz des eigenen Fehlverhaltens dar, welches die Satire erkennt und aufdeckt.¹⁸⁶

183 Lukács (1975) S.429.

184 Kraus, zit. n. Gutknecht, Christoph (1999): *Lauter Worte über Worte. Runde und spitze Gedanken über Sprache und Literatur*. Beck: München. S.220.

185 Vgl. Kraus (1975) S.25.

186 Lukács (1975) S.426ff..

5.6. Österreichische Satire: Nestroy und Karl Kraus

Historisch betrachtet, trafen österreichische Formen der Komik selten den Geschmack deutscher Kritiker: Es ist unwahrscheinlich, dass Schiller, als er die Werte der Satire als Entfernung von der Natur zur Wirklichkeit definierte, dabei etwa an die heute unbekannte *Travestierte Aeneis* von Alois Blumauer (1755–1798) dachte, die er an anderer Stelle als „schmutzigen Witz“ bezeichnete¹⁸⁷, oder Nicolai ein Verständnis für eine österreichische Form der Unterhaltung hatte, die er als diametral zur Aufklärung stehend empfand:

Erstaunen muss man, daß jetzt, da in der Morgenröthe [,] die sich über das bisher so dunkle Oesterreich zu erheben anfängt, etwas besseres zu hoffen gewesen wäre, ein so abscheuliches Schauspiel noch ferner die Sitten des Volkes verderben darf.¹⁸⁸

Um einen Aspekt österreichischer Satire empfiehlt es sich, Überlegungen von Literatinnen und Literaten aus Österreich miteinzubeziehen. Karl Kraus schrieb anlässlich des 50. Todestages des Dramatikers Nestroy einen Nachruf auf dessen Schaffen. In *Nestroy und die Nachwelt* (1912) bringt Kraus neue Impulse zur Betrachtung des Werks. Natürlich darf nicht übersehen werden, dass er den Dramatiker in engem Zusammenhang mit seinem eigenen Verständnis zur Sprache sah.¹⁸⁹ In der Dringlichkeit, mit welcher Nestroy und ebenso Kraus den Missstand des Sprachgebrauchs aufarbeiten, lässt sich eine Satireform erkennen, die von Nachfolgerinnen und Nachfolgern, Veza Canetti ist hier ebenso eingeschlossen wie ihr Ehemann, Thomas Bernhard oder Elfriede Jelinek, fortgeführt wird. Spricht man von einer österreichischen Tradition der Satire, so kann diese nicht ohne das Wirken Kraus beurteilt werden, demzufolge ist auch eine Auseinandersetzung mit Nestroy unter den Aspekten der Sprachkritik ratsam. Elfriede Jelinek spricht von einer Tradition des Sprachwitzes, die auf das Jüdische zurückgeht und die österreichische Literatur bis zum Zweiten Weltkrieg prägt.¹⁹⁰

Die Festschrift, die Kraus, anlässlich des 50. Todestages des Dramatikers, Schauspie-

187 Vgl. Wolf, Norbert Christian (1996): „Der schmutzige Witz des Herrn Blumauer“. In: Komik in der österreichischen Literatur. Schmidt-Dengler/Sonnleitner/Zeyringer: Komik in der österreichischen Literatur. Philologische Studien und Quellen. Heft 142. Erich Schmidt Verlag: Berlin. S. 56.

188 Nicolai zit. n. Eybl, Franz (1996): Österreichische Komik. Konstruktion und Brauchbarkeit einer literaturgeschichtlichen Leitkategorie. In: Komik in der österreichischen Literatur. Schmidt-Dengler/Sonnleitner/Zeyringer: Komik in der österreichischen Literatur. Philologische Studien und Quellen. Heft 142. Erich Schmidt Verlag: Berlin. S. 27.

189 Vgl. Rett, Barbara (1978): Johann Nestroy und die bürgerliche Revolution. Dissertation: Wien. S. 144.

190 Vgl. Jelinek zit. in Berka (1993) S. 131.

lers und Sängers verfasste, ist von einer pessimistischen Grundstimmung getragen. Er kritisiert darin den Fortschritt und die zunehmende Geschwindigkeit, mit der der Geist nicht mithalten könne. Ebenso verurteilt er die zunehmende Industrialisierung und die Verkümmernug des Sprachgebrauches in den Medien und im Besonderen den Gebrauch der Phrase.

Nestroy wurde vor allem seines satirischen Scharfsinnes wegen verkannt und als Spaßmacher und Provokateur abgetan. Bis in die Gegenwart, so Kraus, amüsiert man sich an seinen Stücken, ohne seine Satire zu verstehen. Er sieht die Nachwelt als unwürdig eine Nachwelt Nestroys zu sein. Sein satirischer Geist lebt im Nicht-Verstehen seines Werks weiter. Die Zeitlosigkeit Nestroy'schen Schaffens ist keiner Mode unterworfen und politisiert nicht. Zum Vergleich zieht er Heine¹⁹¹ heran, dessen Werk er als Modeerscheinung wahrnimmt.

Kraus erkennt in der Satire im Allgemeinen und im Speziellen bei Nestroy eine schöpferische Form, um den Zustand der Welt ans Licht zu bringen. Er greift jene Merkmale des Nestroy'schen Werkes auf, welche eine in Wien entstandene Komik auszeichnen. Nachdem das Werk des Dramatikers lange Zeit als niedere Komik abgetan wurde, ist er der Erste, der in dessen Schaffen jene Sprachkunst und jenes Geschick erkennt, dass von seinen Zeitgenossen, wie ebenso von der Nachwelt verkannt wurde.

5.6.1. Nestroys Satire

Nestroy hat, so Kraus, aus dem Stand gedacht. Seine Figuren – einfache Leute – Arbeiter, Diener, Angestellte und die Reichen, denen sie dienen, machen anhand kleiner Geschehnisse die großen Zusammenhänge der Welt erkennbar. Er zeichnet eine heile Welt, um sie daraufhin lächelnd in ihrer Hässlichkeit zu entblößen und versteckt in seinen Werken wahre Inhalte, die nicht gezeigt werden dürften.

Nestroys Werk richtet sich gegen seine Zeitgenossen. Kraus nimmt an, dass er, hätte

¹⁹¹ Kraus setzte sich intensiv mit Heine auseinander, bereits 1906 setzt er sich in *Um Heine* mit dem Schriftsteller auseinander. In *Heine und die Folgen* beschreibt er ihn als Vorreiter moderner Feuilletonstile und zieht ihn für die Folgen seines Sprachgebrauches zur Verantwortung. Vgl. Fischer, Heike (1998) In gebrochenem Deutsch ... Sprachteologie und Gestaltungsästhetik bei Karl Kraus. Peter Lang: Frankfurt am Main. S. 104ff..

er die damalige Zeit (1912) gelebt, vor allem im medialen Sprachmissbrauch eine neue Thematik für sein Schaffen gefunden hätte. Nicht der Satiriker jagt seine Figuren, sondern die Zeit, eine Verlangsamung des Geistes provozierend, hetzt ihren satirischen Widerpart.¹⁹²

Im Vergleich zur Lyrik ist die Satire für Kraus schöpferischer, da sie nicht den Anspruch hat, einem ästhetischen Konzept zu entsprechen. Ebenfalls charakterisiert er sie als ehrlicher, da sie nicht bloße Bejahung ist, sondern ihren Stoff aus einer vorhandenen Hässlichkeit bezieht. Aus dieser lässt auf eine verlorene Schönheit schließen. Er verweist an dieser Stelle wieder auf Heine, und nennt seine Gedichte stellvertretend für die Lyrik, die gegenüber der Satire nur „schnöde Berufung der vorhandenen Welt“¹⁹³ sei. An dieser Stelle lässt sich der Widerspruch der zwischen dem ästhetischen Anspruch des norddeutschen, protestantisch geprägten Sprachraumes und dem südlichen, katholisch/habsburgisch geprägten Sprachraum erkennen. Kraus schreibt der Satire dennoch kein zerstörerisches, nihilistisches Ansinnen zu. Er beschreibt sie als Spiel, oder als verspieltes Wesen, das sich schelmisch in alle Bereiche wagt. Ein Hanswurst, der selbst mit den tragischen Schicksalen noch seine Scherze treibt.

Der Witz hat es jedoch nur scheinbar auf Pathos und edle Regungen abgesehen. In Wirklichkeit zielt er auf die Phrasen ab – jenem Sprachgebrauch, der Gemeintes verdünnt und verwischt. „Nestroy ist der erste deutsche Satiriker, bei dem sich die Sprache Gedanken über die Dinge macht.“¹⁹⁴ Die Sprache lacht sich selbst aus, indem sie die Lächerlichkeit der Phrase preisgibt. Sie zeigt die Wahrheit hinter dem Gesagtem oder entblößt, indem sie aus dem Mund der Ungebildeten die Sprache der höheren Stände karikiert.

Nestroy agiert, und das irritiert die Literaturwissenschaft¹⁹⁵, ohne Haltung zu zeigen. Er zeigt keine politische Lächerlichkeit, sondern die Lächerlichkeit der Politik an sich. Mit scheinbaren Tendenzen, die er in nächsten Moment wieder sprengt, verunsichert er. Im Stiften ebendieser Irritierung offenbart sich, so Kraus, sein Können. Er bekennt keine

192 Vgl. Kraus (1975) S. 12.

193 Kraus (1975) S. 18.

194 Kraus (1975) S. 20.

195 Hier bezieht sich Kraus auf Vischer, Kuh und Laube.

Haltung, stellt sich jedoch gegen die Bestrafung der Menschheit mit scheinbar intellektuellen Werten. Kraus sieht in Nestroys Satire eine Vorahnung:

Was hat Nestroy gegen seine Zeitgenossen? Wahrlich, er übereilt sich. Er geht antizipierend seine kleine Umwelt mit einer Schärfe an, die einer späteren Sache würdig wäre. Er tritt bereits seine satirische Erbschaft an. Auf seinen lebenswürdigen Schauplätzen beginnt es da und dort zu tagen, und er wittert die Morgenluft der Verwesung.¹⁹⁶

Die Satire hat das Schicksal verkannt zu werden. Kraus sieht ein grundsätzliches Problem darin, dass jede Generation den Stoff der Kunst nur mit zeitlicher Distanz erkennt, niemals den aktuellen. Dieses Problem sieht er in Zeiten zunehmender Industrialisierung verstärkt, da nicht nur die Kunst, sondern auch technische Entwicklungen die geistige Aufnahmefähigkeit überrennen.

5.6.2. Nestroys zu Ebener Erde und Erster Stock

Nicht zufällig erinnert die Erzählung Veza Canettis an das Stück: *Zu Ebener Erde und erster Stock*. Das Stück, von Nestroy als Lokalposse bezeichnet, weist aufgrund des zweigeteilten Bühnenbildes eine strikte Trennung in Arm und Reich auf und stellt zugleich eine Kritik sozialer Verhältnisse dar. Es ist die unmittelbare Gegenüberstellung der Armut der Familie Schlucker und des Reichtums der Familie Goldfuchs, die die Frage nach Gerechtigkeit aufwirft. In Nestroys Stück wird sie durch das Glück beantwortet, das mittels drei Ereignissen die Verhältnisse der beiden Familien umkehrt. In der Nestroy-Forschung ist man sich einig, dass Nestroy mit seinen Zauberstücken gleichzeitig die Allegorie als Bühnenfigur verabschiedete und sie als bestimmende Instanz in seine Werke einführte. Schmidt-Dengler spricht von einer Allegorisierung der Sprache, die bei Nestroys *Zu Ebener Erde und Erster Stock* sichtbar wird, es handelt sich um das Glück – Fortuna – die ihr Spiel treibt.¹⁹⁷ Es sind unterschiedliche Elemente, die bei einer Untersuchung des Textes *Geduld bringt Rosen* nahezu dazu auffordern, das Nestroy-

¹⁹⁶ Kraus (1975) S. 29.

¹⁹⁷ Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin (1991): Die Beschädigte Allegorie: Anmerkungen zur Literatursprache in Österreich im allgemeinen und zu Johann Nestroy im Besonderen. In: G. Stieg /J.-M. Valentin (HG): Johann Nestroy 1801 – 1862. Vision du monde et ecriture dramatique. Publications de l'Institut d'Allemand d'Asnières: Asnières.

Stück einzubinden. Neben der örtlichen Nähe ist es ebenso die versprachlichte Allegorisation des Glücks, welche in Canettis Stück als Schicksal in Erscheinung tritt und den Verlauf der Handlung lenkt. Das Leben der Mäusles ist den Launen des Fatums, welches Genügsamkeit nicht leiden kann, unterworfen.

5.7. Das Lächerliche in der österreichischen Kultur

Merkmale einer Kultur oder Mentalität sind schwer zu erfassen. Das Typische zu beschreiben bedeutet die Wiedergabe subjektiver Empfindungen. In Österreich werden derartige Darstellungen zumeist am Kontrast zu Deutschland festgemacht. Es existieren positiven Skizzierungen, etwa die eines Thomas Mann, der das literarische Können des Nachbarlandes 1936 als „Kulturmilde, geistige Anmut...“ beschreibt. Dies präzisiert er wie folgt: „Rundheraus gesagt, halte ich die österreichische Literatur in allen Dingen des artistischen Schliffes, des Geschmacks, der Form ... der eigentlich deutschen für überlegen [...]“¹⁹⁸ und führt die Überlegenheit auf die Einflüsse des vormaligen Vielvölkerstaates zurück. Thomas Bernhard kommt in Folge nicht daran vorbei anzumerken, dass sich „geistige Anmut“ wie ein Druckfehler lese.¹⁹⁹

Grillparzer beschreibt ein österreichisches Lebensgefühl in Schwermut, Skepsis und Müdigkeit²⁰⁰ und definiert die Werte der Literatur gegenüber der Deutschen in „Bescheidenheit, gesunder Menschenverstand, und wahres Gefühl“²⁰¹ woraufhin Joseph Roth sein Grillparzer-Portrait einleitet mit:

Verdrossen, verschlossen, griesgrämig, verbarg er seine Scheu vor der Welt hinter einer scheltbereiten Demut, einer Bescheidenheit, die in Wirklichkeit eine hochmütige Haltung war. [...]

Die Dualität von Lob und Kritik fasst Inge Merkel treffend zusammen, indem sie es als eine österreichische Reaktion sieht, „am Erbärmlichen auch das Lächerliche“²⁰² zu sehen.

198 Mann zit. n. Schutting, Julian: Gibt es eine österreichische Literatur? in: Nachbaur, Petra/Scheichl Sigurd Paul (HG): Literatur über Literatur. Eine österreichische Anthologie. Styria: Graz. S.25.

199 Ebd. S.25.

200 Vgl. Schutting (1995) S.26.

201 Joseph Roth: Werke. Bd. 3: Das journalistische Werk 1929–1939. Hg. und mit einem Nachwort von Klaus Westermann. Verlag Kiepenheuer & Witsch: Köln.

202 Merkel, Inge (1988): An jene Österreicher, die es ablehnen, zur »Mehrheit« zu gehören. In: Jung, Jochen (HG) (1988): Reden an Österreich. Schriftsteller ergreifen das Wort. Residenz: Wien. S. 113.

„Weder unsere Tugenden noch unserer Laster gehen als Tragödien über die Bretter, sondern als Possen. Nestroy statt Schiller.

Geschieht bei uns Ehrenhaftes, wird es übergangen, eher begrantelt als gepriesen. Unsere Schurken kommen nicht vors Halsgericht, sondern werden – wie bei Nestroy – geprellt und ausgelacht.“²⁰³

Sie sieht einen österreich-typischen Umgang mit Problemen, indem sie lächerlich gemacht werden. Was Merkel anhand des literarischen Gegensatzes sichtbar macht, offenbart sich in vielerlei Hinsicht im Umgang hierzulande. Missstände werden durch komische Darstellungen angeprangert.

Sonnleitner führt die Dualität Nestoy – Schiller auf eine knapp hundertjährige Vorgeschichte zurück. Am Beispiel der Nestroy'schen lustigen-Figur lässt sich satirisches Wirken in einem österreichischen Kontext verstehen. Er fungiert als Kontrast zur höfischen Dominanz des 18. Jahrhunderts. Gehobener Etikette wird körperliches Verlangen gegenübergestellt, welches an eine Zeit fernab höfischer Strenge am Habsburgerhof erinnert. Als undomestizierte Infantilität rebelliert Hanswurst mit seinen Aktionen gegen die wachsenden Kontrollmechanismen der absolutistischen Herrschaft. Als kulturelles Gedächtnis zielt dieser Prozess auf eine Sichtbarmachung von Spuren menschlicher Praxen ab, die durch gesellschaftliche Selbstkontrolle und Disziplin verdrängt wurden.²⁰⁴

6. Weitere Theorien zu Formen der Komik

6.1. Stilmittel Groteske bei Veza Canetti

Ähnlich der Satire existieren auch unterschiedliche Auffassungen von der Groteske. Sie kann als ästhetische Kategorie, als literarisches Verfahren oder auch als Form verstanden werden.²⁰⁵ Groteske Elemente zu beschreiben und deren Wirkungsweisen festzustellen, erweist sich als ebenso anspruchsvoll wie widersprüchlich: sämtliche Ansätze führen zur Erkenntnis, dass sich die Vielseitigkeit des Begriffes nicht genau definieren lässt.²⁰⁶

203 Merkel (1988) S. 113.

204 Vgl. Sonnleitner (2002) S. 12f.

205 Vgl. Wagner, Moritz (2016): *Babylon – Mallorca. Figurationen des Komischen im deutschsprachigen Exilroman* (Lamping) Schriften zur Weltliteratur. Metzler: Stuttgart. S. 53.

206 Vgl. Fuß (2001) S. 108ff.

Die Groteske zeichnet sich durch einen chimärischen Charakter aus. Die Verschmelzung unterschiedlicher Körper oder Gegenstände ist für die widersprüchliche, ambivalente und oftmals paradoxe Wirkung verantwortlich.²⁰⁷ Eine groteske Darstellung birgt befremdliche und erheiternde Elemente zugleich in sich. Sie bedient sich dreier unterschiedlicher Mechanismen: der Verzerrung, der Verkehrung und der Vermischung.

Die Groteske wird oftmals als Randerscheinung bezeichnet und man war historisch immer wieder bemüht sie abzuwerten, indem man sie der naiven Kunst zuordnete. Geschichtlich betrachtet ist dies nicht inkorrekt, jedoch trifft diese Feststellung nur auf ihr Erscheinen in Verbindung mit Ritualen zu: Die bis zu 32 000 Jahre alten Höhlenmalereien von Lascaux weisen bereits groteske Elemente auf. Ebenso ist sie ein wichtiger Bestandteil von Volkskulturen und Riten. Die katholische Religion gebraucht groteske Erscheinungen, um Rand- und Übergansbereiche zu markieren. Als Wasserspeier fungieren Fabelwesen, um die Geisterwelt von heiligen Gebäuden fernzuhalten.

In der visuellen Kunst, wie der Malerei, dem Film oder der Plastik kommt das Groteske ebenso vor wie im literarischen Bereich. Hierbei von einer Randerscheinung oder Naiver Kunst zu sprechen wäre zweifellos zu kurz gegriffen. Im jüngsten theoretischen Zugang existieren zwei bestimmende Konzepte, jene Wolfgang Kayzers und Michail Bachtins.²⁰⁸

Nach Kayser ist der entscheidende Moment für eine groteske Anmutung die Aufhebung von Ordnung. Dadurch entsteht eine entfremdete Welt, die unwirklich und absurd erscheint, da sie nicht anhand gewohnter Strukturen erklärt werden kann. Er zentriert seine These auf das unheimliche und destruktive Element der Groteske, wobei er in der Formgebung und im Sprachgebrauch ein Kreativitätspotential erkennt.²⁰⁹

Michail Bachtins Ansatz konstruiert den grotesken Realismus um das heitere und befreiende Element des Lachens und schreibt der Groteske eine aufbegehrende Wirkung zu. Vor allem in der Kultivierung des Körperlichen erkennt er die Verdrängung leiblicher Undiszipliniiertheit und sieht die groteske Darstellung als Gegenbild zur klassischen Idealvorstellung des Körpers, das auf der griechischen Antike beruht. In übertriebener Darstellung und Zentrierung auf die Körperlichkeit erkennt er die Möglichkeit der

207 Vgl. Wagner (2016) S. 54.

208 Vgl. Fuss (2001) S. 65.

209 Vgl. ebd. S. 74.

Degradierung und Auflösung von Hierarchiestrukturen, da der Körper rangunabhängig ist. Eine revolutionäre Wirkung relativiert er, in dem er das Lachen als zeitweises Herausbrechen aus bestehenden Ordnungssystemen sieht und der Groteske, ähnlich einem Ventil, eine stabilisierende Wirkung zuschreibt.²¹⁰

Zum Verständnis grotesker Elemente in *Geduld bringt Rosen* ist der Ansatz Bachtins geeigneter. Da das Körperliche und Zügellose werden aufgegriffen und die lachende und subversive Wirkung der Groteske erkannt. Das Sichtbarmachen verdrängter Körperlichkeit schafft auch die Verbindung zur Darstellung einer österreichischen Tradition der Komik sein, die sich bereits in den Satiren Nestroys abzeichnet.

6.2. Das Lachen – bei Henri Bergson und Alfred Stern

Ein essentielles Element im Werk Veza Canettis ist „das Lachen“ bzw. Elemente, die diese Gefühlsregung auslösen. Zur Reflexion komischer Elemente in *Geduld bringt Rosen* werden die Feststellungen in *Theorien des Lachens* von Henri Bergson und die darauf aufbauende *Philosophie des Lachens und Weinens* von Alfred Stern hinzugezogen.

Im Text verhöhnt nicht nur die Autorin ihre Figuren, auch die darin enthaltenen Personen selbst lachen über andere oder entschuldigen sich lächelnd. Eine Reflexion der vielschichtigen und tiefgreifenden psychologischen Funktion des Lachens, soll Aufschluss darüber geben, welchen Zwecke hinter diesen Gefühlsregungen stehen.

Nach Bergson handelt es sich beim Lachen um ein gesellschaftliches Phänomen. „Es gibt keine Komik außer in der menschlichen Sphäre.“²¹¹ Es wird nur über Menschen, sowie vom diesen geschaffenden Gegenstände oder menschenähnliche Tieren gelacht, selten erscheint etwa eine Landschaft als komisch. Das Lachen bedarf einer Gefühlskälte. Jegliche Art von gefühlvoller Regung unterbindet es, sich über einen Gegenstand zu amüsieren. Es wird eine „zeitweilige Anästhesie des Herzens“²¹² vorausgesetzt, um sich an den reinen Intellekt wenden zu können.²¹³ Empathie und Spott stellen diametrale

210 Vgl. ebd S. 75ff..

211 Bergson (2014) S. 14.

212 Ebd. S. 15.

213 Bergson (2014) S. 15.

Kräfte dar – um die Lächerlichkeit einer Person erkennen zu können, müssen jegliche gefühlvolle Neigungen dieser gegenüber ausgeblendet werden.

Ursache sämtlicher Lächerlichkeit geht auf eine mechanische Starrheit des menschlichen Intellekts in Situationen, welche geistige Reflexion und Gelenkigkeit gefordert wäre, zurück. Das Lachen ergibt sich aus der Erkenntnis, dass ein Automatismus an jeder Stelle stattfindet, an welcher Flexibilität benötigt werden würde.²¹⁴

Alfred Stern führt diesen Gedankengang weiter, indem er das Lachen als sanktionierende Maßnahme beschreibt. Menschliches Verhalten wird anhand einer Wertung beurteilt, wobei sich Intellekt und geistiges Versagen die Gegenpole der Skala bilden. Die Gesellschaft bewertet Personen oder Situationen in Form von Lachen oder Weinen.

Negative Werte werden mittels Verlachens sanktioniert (im Sinne einer Bestrafung für dessen Verursacher oder Verursacherin, etwa nachdem eine dumme Handlung begangen wurde). Der Verlust positiver Elemente (beispielsweise den Tod einer wertvollen Person²¹⁵) wird hingegen beweint. Wertedegeneration wird bestraft, mit der Absicht, jene menschlichen Schwächen, die diesen zu Grunde liegen, zu bessern. Somit kommt dem Lachen eine gesellschaftserhaltende Funktion zu, da menschliches Fehlverhalten, dass bei unkontrollierter Ausbreitung eine existenzbedrohende Größe erreichen könnte, sanktioniert wird. Das Verschwinden menschlicher Stärke wird hingegen betrauert.²¹⁶

Bergson geht davon aus, dass mechanische Starrheit, die sich über Lebendiges legt, den Ursprung komischer Wirkung darstellt.²¹⁷ Jegliches Auftreten lachhafter Momente erklärt sich aus einer starren und Folge dessen auch stupide wirkenden mechanischen Weiterführung einer Tätigkeit oder eines Gedankenganges. Dies kann eine Weltanschauung oder auch eine sinnlose und unreflektierte Wiederholung einer Handlung darstellen. Automatismen stehen diametral zum Lebendigen, welches sich nicht in ein starres System einordnen lässt. Ein komischer Effekt entsteht aus der Starrheit und Zerstreutheit einer Wiederholung.

Das Lachen benötigt eine Ausblendung sämtlicher empathischer Gefühle gegenüber

214 Vgl. ebd., S. 18.

215 Bei „Wertvoll“ bezieht sich Stern auf allgemeine Werten. Hier gelten etwa Trägerinnen oder Träger gesellschaftlicher Wichtigkeit, deren Verlust durch Tod einen Verlust ihres Intellektes bedeuten würde.

216 Vgl. Stern, Alfred (1908): Philosophie Des Lachens und Weinens. Oldenbourg: Wien. S. 67.

217 Vgl. Bergson (2014) S. 14.

einer Person oder einer Situation. Diese erzielt man, so Bergson, durch zwei Verfahren. Zum einen durch die Isolation einer Eigenschaft. Dieser wird somit eine eigenständige, allumfassende Existenz verliehen. Diese Omniprésents ergreift die gesamte Person und wird untrennbar mit ihr verbunden.

Ein weiteres Mittel ist die Konzentration auf Mimik oder Gestik. Gesten sind ungewollte Handlungen, die automatisch aufgeführt werden. Sie geben einen Einblick in die Persönlichkeit, ohne dass die handelnde Person dies beabsichtigt oder sich dagegen wehren kann.²¹⁸ Jegliche noch so ruhmvolle Tat kann durch eine lächerliche Geste ihrer Würde beraubt werden, denkt man etwa an ungewolltes Stolpern, unpassendes Niesen, oder auch eine unbewusste Mimik.

7. Gesellschaftlich-historische Komponenten

7.1. Literarische Tendenzen der Zwischenkriegszeit

Die Zwanziger Jahre sind literarisch von einer außerordentlich vielseitigen Entwicklung geprägt. Disziplinen und Diskurse werden fachübergreifend rezipiert und neue Medien und Technologien erzeugen eine bis dato nicht vorhandene Intermedialität. Kultur- und gesellschaftsgeschichtliche Erkenntnisse, wie jene Walter Benjamins, Georg Simmels oder Theodor W. Adornos nehmen, ebenso wie Einflüsse von Filmen oder Fotografien, Einzug in literarische Werke der Epoche.²¹⁹

Beflügelt von diesen neuen Bereichen und Erkenntnissen erlebt die Literatur der Zwischenkriegszeit einen Aufschwung. Dieser prägt den kulturellen Diskurs und greift historisch-politische und gesellschaftliche Entwicklungen auf. Massenkultur, das Anwachsen der Großstädte, Filme, Technik, Mode und Sport, sowie die Erinnerungen an den ersten Weltkrieg sind die Themen jener Zeit. Die Grenzen literarischer Formen werden neu gezogen. Sabine Becker verweist in Hinblick schriftstellerischer Tendenzen in Wien auf den Essayismus generell und ins Besondere auf den reflexiven Essayismus

218 Vgl. Bergson (2014) S. 91ff.

219 Becker, Sabine (2011): Topografien der Moderne: Berlin und Wien in den zwanziger Jahren. In: P-H. Kucher/J. Bertschik (HG): „baustelle kultur“. Diskurslagen in der österreichischen Literatur 1918-1933/38. Aisthesis Verlag: Bielefeld. S. 29–45. S. 29f.

sowie der Einfluss von Psychoanalyse und Psychologie als gesonderte Entwicklung um die Jahrhundertwende. Als gesonderten Beitrag Österreichs zur Moderne nennt sie eine essayistische Romanliteratur, die reflexives Schreiben und utopische Dimension verbindet. In dieser findet eine Auseinandersetzung mit der vergangenen Welt statt und zugleich wird ein utopisches Modell suggeriert, das zeitlich und räumlich nicht festzulegen ist.

Mit der „Neuen Sachlichkeit“ erfährt die realistische Erzählung eine Diversifizierung des Genres. Eine neue Art des Observierens orientiert sich an alltäglichen Gegebenheiten. Die Gegenwart wird beobachtet und soziologisch-analytisch wiedergegeben. Im Speziellen wird, als Folgen des Kriegstraumes des Ersten Weltkrieges, auch von einem Subjektverfall in der österreichischen Literatur gesprochen. Die Perspektive des bürgerlichen Individuums verfällt und wird gegen einen allumfassenden und beobachtenden Blick getauscht.²²⁰

7.1.1. Austromarxistische Literaturtheorie

Der Austausch zwischen Literatur und Politik hielt sich begrenzt in der Zwischenkriegszeit. Pfoser stellt fest, dass viele Autoren zu jener Zeit (stellvertretend nennt er Musil) es ablehnten, zu politisch-moralischen Sprechern der Nation zu werden und sich bei einer Gefährdung der Republik zusehends zurückzogen.²²¹ Literatur stellt für die austromarxistische Kulturtheorie nur eine Randdisziplin dar, Soziologie und die Vorbereitung des Proletariats zu einer neuen Gesellschaftsform im Sinne des Sozialismus waren weitaus bedeutsamere Schwerpunkte. Als mögliche Ursachen dafür gelten das Verkennen literarischen Potenzials und der diskussionsfeindliche Kurs der austromarxistischen Politik ebenso, wie der Unwillen der Literaten²²² zu ästhetischen Debatten und ihre Vermeidung öffentlicher Präsenz.²²³

Vreni Amsler betrachtet in ihrer Dissertation *Veza Canetti im Kontext des Austromar-*

220 Vgl. ebd. S. 31 ff.

221 Pfoser (1980) S. 45.

222 Als Schriftsteller wurden zu jener Zeit vorwiegend männlich gesehen, ebenso verwendet Pfoser in seinen Ausführungen lediglich die männliche Form und bezieht sich auf Werke von Autoren.

223 Pfoser (1980) S. 5.

xismus die Verbindung der Texte der Autorin mit den Konzepten der Volks- und Arbeiterbildung in der Zwischenkriegszeit Wiens. Die Forschungsergebnisse sind ein wertvoller Beitrag zum Verständnis des literarischen Wirkens Veza Canettis im Zusammenhang mit gesellschaftspolitischen Themen. Darüber hinaus beinhalten sie Erkenntnisse und Überlegungen, die für Vorüberlegungen einer satirischen Methode der Autorin relevant sind.

Otto König war im Arbeiterbildungsverein als Lehrer tätig und rezensiert literarische Beiträge und Bücher in der Arbeiterzeitung aus der Perspektive der Volksbildung. Die Bildung der breiten Masse war für ihn eine unabdingbare Voraussetzung für Veränderung. Sie war nötig, damit die Bevölkerung Ungerechtigkeiten erkennen lernte und in Folge dazu bereit war, politischen Widerstand zu leisten.²²⁴ Ebenfalls sah er es als Aufgabe der Literatur, mittels eines sozialkritisch geübten Blickes gesellschaftliche Zustände unerbittlich darzustellen.²²⁵ Er schätzte die Texte Canettis²²⁶ nicht zuletzt deswegen, weil sie den gesellschaftlichen Anforderungen, die er an die Literatur stellte, entsprachen.

Bildungswissenschaftlich entwickelten sich im Wien der Zwischenkriegszeit weitere Konzepte, die eine Nähe zur Wiener Volksbildung aufweisen. Der „Wiener Kreis“ war um eine Verbreitung einer wissenschaftlichen Weltauffassung bemüht, um ein allgemeines Verständnis für die Relevanz von Sozial- und Naturwissenschaften zu schaffen.²²⁷ Otto Neurath, Wissenschaftler und Gründer des Wissenschafts- und Gesellschaftsmuseums schreibt in einem 1929 in der Arbeiterzeitung publizierten Artikel:

Die Arbeiterbildung trägt zur Entfaltung des Einzelnen bei, sie beeinflusst sein Handeln, seine Eingliederung in die organisierte Arbeiterschaft. Dabei spielt die Aufklärung über Menschen und Dinge, über Zusammenhänge aller Art eine entscheidende Rolle. Weniger die Erregung von Begeisterung, die Schilderung herrlicher Ziele steht im Vordergrund, weit mehr die rein sachliche Beschreibung dessen, was ist.²²⁸

224 Königs Begründung des Widerstandspotenzial Wiens angesichts des drohenden Nationalsozialismus durch die Erfolge der Arbeiterbildung kann jedoch nicht unkritisch betrachtet werden. 1946 schreibt er in der Wiener Bilderwoche: ... Zum Beispiel wurde der Erfolg der Arbeiterbildung und der neutralen Volksbildungsarbeit Wiens gerade jüngst in seiner überragenden Gesamtwirkung gar herrlich offenbart, als der die Geisteskultur von Eintänzerstandpunkt bekokettierende Hitler-Gauleiter von Wien bekennen musste: 'Der Führer hat Wien gehasst, denn es war die schwierigste Stadt.' König, zit. n. Amsler (2017) S. 51.

225 Vgl. Amsler (2017) S. 49.

226 Vgl. Canetti, zit. n. Göbel (1990) S. 178.

227 Vgl. ebd. S. 52.

228 Neurath, Otto: Wissenschaftliche Weltauffassung. In: Arbeiter-Zeitung 13 Oktober 1929. Wien. S. 17–18.

Keine Ideologie, sondern das Erreichen einer angemessenen Lebenslage des Proletariats hatte im Sinne des Wissenschafters oberste Priorität. Daher müssen grundlegende Bedürfnisse, die zur Besserung der Lebensqualität beitragen, gewährleistet sein. Kleidung, Nahrung, Wohnung und Gesundheitspflege zählten ebenso zu diesen Voraussetzungen, wie Bildung, Theaterbesuche und ein freundlicher und menschlicher Umgang untereinander.²²⁹

Auf einen Namen wird im Zusammenhang im Austromarxismus und Literatur immer wieder verwiesen: Ernst Fischer.²³⁰ Bereits 1930 beschreibt er die Bedeutung, die der Realismus als Literaturform für die Menschheit im Generellen und ins Besondere den Sozialismus darstellt. Er sieht darin eine effektive Methode, um die natürliche bestehende Wirklichkeit zu entrücken und in Folge jene Dimensionen offenzulegen, die letztendlich zur Aufdeckung tatsächlicher Ursachen eines Missstandes der Realität führen.²³¹

Es gilt, den Menschen der Großstadt, den Menschen von 1930, mit sich selbst zu konfrontieren, sein Leben mit Röntgenstrahlen zu durchleuchten, sein innerstes Wesen aus dem Wust von Redensarten und Selbstbeschwindelungen, von Konventionen und Scheinbarkeiten zu lösen. Es gilt, die Seele zu demaskieren, seine Unterwelt aufzudecken.²³²

Fischer, der als Lokalredakteur beschäftigt war, war in seinen Beiträgen darum bemüht, das Neue und Revolutionäre in der Literatur zu würdigen und aus dem Standpunkt des Sozialismus zu reflektieren.²³³ Die Arbeiterzeitung war ein wichtiges Organ für die ästhetische Diskussion. Es war jenes Medium, in welchem Fischer und König unter anderen auch ihre Auffassungen kommunizieren konnten. Zur Erforschung der Texte Veza Canettis bieten diese Beiträge wertvolle Einsichten zum Verständnis hinsichtlich ihres sozialistischen Gehalts.

229 Vgl. Pfoser (1980) S. 49.

230 Pfoser nennt seine Essays in der Arbeiterzeitung als einzige originellere größerer Beiträge zur damaligen Literaturtheorie von Seiten des Austromarxismus. Vgl. Pfoser (1980) S. 52.

231 Vgl. Pfoser (1980) S. 54f.

232 Fischer, Ernst (1931): Die Entdeckung unserer Welt. In: Arbeiterzeitung 1. Jänner 1931. Wien.

233 Vgl. Pfoser (1980) S. 54.

7.1.2. Physiognomie in der Moderne

In der Zwischenkriegszeit erfährt die Erforschung des menschlichen Äußeren einen Aufschwung, welcher im deutschen Sprachraum von zwei oppositionellen Tendenzen geprägt ist: Johann Christopher Lavaters materialistischer Ansatz geht von einer Bestimmung menschlicher Charakterzüge durch deren Körperformen aus. Der Körper ist ein statisches Element, welches menschliche Eigenschaften offenbart. Goethes humanistischer Zugang hingegen beruht auf einer Beurteilung anhand von Verhaltensweisen, wie Mimik oder Gestik und erkennt die Auswirkung seelischer Zustände aufgrund äußerer Erscheinungen einer Person.²³⁴

Theorien der Moderne, wie jene von Oswald Spengler, Rudolf Kassner oder Ludwig Klages beziehen sich vordergründig auf Goethes physiognomisch-morphologische Studien. Disziplinenübergreifend befassten sich die Bereiche der Soziologie, Psychiatrie, Psychoanalyse und Psychologie mit den Ausdrucksfunktionen des menschlichen Körpers. Georg Simmels Abhandlung über die symbolische Bedeutung von Gesichtsfunktionen ist für die 20er Jahre ebenso bedeutsam wie Sigmund Freuds Annahme, dass sich seelische Zustände auf die äußere Erscheinung des Menschen auswirken. Er versteht darunter einen semiotischen Prozess, der sich als Verkörperung des Innenlebens am Menschen ablesen lässt. Physische Determiniertheit gibt Auskunft über die physische Verfasstheit der betroffenen Person. Das Unheimliche entsteht nach Freud in der Wirkung, die ein Symbol in seinem vollen Ausmaß für den Signifikanten übernimmt.²³⁵ Physiognomische Konzepte wurden ebenso zu wissenschaftlichen Fundierung und Rechtfertigung faschistischer Systeme übernommen. Als Negativbeispiel ist hier die *Rassenlehre des deutschen Volkes* von Hans Friedrich Karl Günther, (1926) zu nennen, auf welche sich der Nationalsozialismus beruft.

Neben der Wissenschaft wirkt sich die Physiognomie auf den Kunst- und Literaturbereich aus. Die Erklärungsmodelle der 20er Jahre über die Zustände des Körpers sind für die Konzeptionen der Groteske von Michail Bachtins und Wolfgang Kayzers ebenso bedeutsam wie für visuelle Umsetzungen im Stummfilm: Das Fehlen der Worte wird

²³⁴ Vgl. Strohmaier (2005) S.121ff..

²³⁵ Vgl. Strohmaier (2005) S.121ff..

mit Mimik und Gestik in Kombination mit einer effektvollen Montage kompensiert, der Körper übernimmt das Fehlen der Sprache.

8. Analyse

8.1. Geduld bringt Rosen – poetologische Verfahren

Die Erzählung, *Geduld bringt Rosen*, entstand vermutlich in der Zwischenkriegszeit. Aufzeichnungen für den genauen Entstehungszeitpunkt oder Umstände sind bis heute unbekannt, vermutlich entstand der Text in Wien, wo die Autorin bis 1938 lebte. Veröffentlicht wurde die Geschichte in einer Fortsetzung (14.8.1932–22.8.1932) in der Wiener Arbeiter-Zeitung.²³⁶

Die Handlung kreist um das Leben zweier aus unterschiedlichen sozialen Schichten stammenden Familien, die im gleichen Wiener Stadthaus leben. Durch eine List entwendet der Sohn der reichen Familie Prokop dem Diensthofen Mäusle eine erhebliche Summe Geld, die jener bei seinem Chef abliefern müsste. Mehr aus Unbedachtheit, denn aus Böswilligkeit überzeugt der wohlhabende Dieb daraufhin Mäusle, sich einen anderen Posten zu suchen und stürzt die Familie somit ins Verderben. Sie verarmen gänzlich und der Vater stirbt einige Wochen nach einem misslungenen Selbstmordversuch. Die Tochter erliegt daraufhin den Folgen ihrer Schwindsucht. Das Begräbnis findet am gleichen Tag statt, an dem die wohlhabende Tamara Prokop einen reichen Advokaten heiratet.

Die geistigen Fähigkeiten des Ehepaares spiegelt sich in wiederkehrenden Redewendungen, ihrer akustischen Verkleidung, wider. Die Formulierungen: „Haben Sie verstanden?/ aus dem einfachen Grund/ denn warum?“²³⁷ fungieren als akustische Masken, die Auskunft darüber geben, dass man es mit ausgesprochen dummen Personen zu tun hat, eine Tatsache, die an mehreren Stellen explizit erwähnt wird.

Die grundverschiedenen Familiensituationen sind durch das Wiener Wohnhaus verbunden. Wie schon im Roman *Die Gelben Straße* stellt auch hier der Ort das einzig verbindende Element zwischen den Personen dar. Dies erzeugt eine Willkür, die es

236 Vgl. Meidl (1998) S. 33.

237 Veza Canetti (1992): *Geduld bringt Rosen*. Hanser Verlag: München/Wien. S. 16f..

zu eigenen Gunsten zu instrumentalisieren gilt. Entscheidend in der Erzählung ist die Feststellung, dass die Menschheit in Genügsame und Anspruchsvolle unterteilt ist.²³⁸ Die Mäusles sind zweifelsohne zu den Ersteren zu zählen und die Ereignisse entscheiden über ihr Überleben. Das Schicksal nimmt, „bis nichts mehr zu nehmen ist. Dann gibt es Ruh.“²³⁹

Die Hausgemeinschaft gibt ein Abbild einer Gesellschaft wieder. Die sozialen Ungerechtigkeiten werden von den Genügsamen erahnt, jedoch zeigen sich diese letztendlich allzu schnell versöhnt, wie am Trauungstag Tamara Prokops sichtbar wird.²⁴⁰ Die Trauergemeinde, der verarmte Teil des Wohnhauses, wirft anfänglich gehässige Blicke auf die Hochzeitsgesellschaft, zeigt sich jedoch nach einer Geste der Wertschätzung – die Männer heben ihre Hüte vor dem Sarg – wieder gutmütig gestimmt.

Das Abbild ist jedoch nicht nur eine Wiedergabe sozialer Verhältnisse. Viel eher ist die Miniaturwelt so konzipiert, dass soziale Missstände klar erkennbar werden – eine Vorgehensweise, um gesellschaftliches Übel darzustellen. Zufall, Notwendigkeit und Möglichkeit werden so verknüpft, dass das daraus entstehende Weltbild den Gegenstand der Satire gänzlich zu erfassen vermag – eine Voraussetzung, die Lukács einer gelungenen Satire abverlangt.²⁴¹ Individuelles und kollektives Fehlverhalten werden gleichwertig dargestellt. Veza Canetti moralisiert nicht, sie stellt auf nüchterne Weise die Zusammenhänge dar, die in Folge zum Tod von Vater und Tochter Mäusle führen. Menschliches Fehlverhalten wird nicht verurteilt, sondern als Notwendigkeit der Handlung gekennzeichnet. Würde Herr Mäusle den Namen jener Person, die ihm das Geld entlockte, preisgeben, so könnte er seine Anstellung behalten. Seine Dummheit jedoch liegt in seiner Tugend. Die unreflektierte Loyalität für Bobby Prokop bringt ihn dazu, vor seinem Vorgesetzten zu schweigen und bestimmt somit den weiteren fatalen Handlungsverlauf.

Als abschließende Geste lässt Tamara Prokop ihren Hochzeitsstrauß auf den Sarg des kleinen Mädchens legen. Die Geschehnisse in der gesellschaftlichen Miniatur der Hausgemeinschaft finden somit eine allgemeine Zustimmung: Tamara kann Kosten

238 Vgl. Canetti (1992) S. 15f.

239 Canetti, Veza (1992) S. 16f.

240 Vgl. Amsler (2017) S. 174.

241 Vgl. Lukács (1975) S. 437.

einsparen, die Trauergäste werden durch eine freundliche Geste versöhnt und der Bräutigam blickt bewundernd auf seine Frau. Die beißende Ironie des Endes offenbart sich in der Tatsache, dass der selbstsüchtige Akt Tamaras als vermeintlich versöhnliche Geste missverstanden wird. Diese reicht zur Zufriedenstellung der Genügsamen. Einzig Frau Mäusle sieht diese allgemeine Zustimmung nicht, sie hat den Blick auf den Sarg der Tochter gerichtet. Sie sieht den Zustand der Welt nicht, genauso wie sie ihr Eigenverschulden nicht erkennt.

Canetti deutet Motive oftmals nur fragmentarisch an, um diese anschließend mittels unbewusster Reaktionen, Mimik, Gestik oder Physiognomien zu bestätigen. Sie gibt Hinweise, wie Verhaltensweisen zu verstehen sind. Die „Stimme aus dem off“, eine sozialpsychologisch argumentierende Erzählstimme, die in vielen Werken Veza Canettis auftritt, kommentiert auch diese Handlung.²⁴² In der Erzählung weist sie auf die Dummheit der Mäusles hin, die ihnen angesehen wird, oder erklärt die Handlungen einzelner Personen. Sie klärt über mögliche Missverständnisse auf, so beschreibt sie, wie die bereits erwähnte Blumenspende Tamaras zu verstehen ist. Es bleibt jedoch offen, ob es sich bei dieser Stimme um eine Person handelt, die in der Erzählung aktiv mitwirkt. Nach dem Tod Herrn Mäusles malt jemand Totenköpfe auf die Tür der Prokops oder schickt Briefe an den reichen Advokaten, um ihn vor der Hochzeit zu warnen. Die Vorfälle werden nicht aufgeklärt, eventuell könnte es sich hierbei um diese unbekannte Figur handeln, die in den Ablauf der Erzählung eingreift.

Veza Canetti konzipiert keine Persönlichkeiten, sondern Typen, die in ihren Absichten klar erkennbar sind und wenig Widersprüchliches in sich tragen. Sie erzeugen den gesellschaftlichen Missstand, den sie, stellvertretend für ihre soziale Gruppe, mittragen. Ihr einziger Zweck besteht darin, die Realität sichtbar zu machen. Sympathisch oder mitleiderregend ist keine von ihnen – ein, im Bezug auf die Wirksamkeit der Komik bedeutender Faktor. Veza Canetti teilt ihre Welt nicht in Schuldige und Unschuldige, wie Marta Karlweis in *Ein österreichischer Don Juan*²⁴³, sie unterscheidet in Genügsame und Anspruchsvolle. Wer sich nimmt, wenn sich die Möglichkeit bietet,

242 Vgl. Amsler (2017) S. 178.

243 Der Roman endet mit der Feststellung: Denn in Schuldige und Unschuldige teilt ja ihr Männer die Welt.

erlangt letztendlich mehr Zufriedenheit, als jene, die sich in Geduld üben.

Reichtum und Armut werden in der Erzählung durch Lichtverhältnisse symbolisiert. Tamara erklärt gerne, dass die Beleuchtung der Wohnung so gewählt ist, damit „man sich unmöglich die Augen verderben“²⁴⁴ kann, wohingegen die Mäusles einen dunklen, kahlen Raum bewohnen. Anlässlich der Hochzeit werden „ganze Sonnensysteme“²⁴⁵ installiert, deren grelles Licht die trauernde Frau Mäusle blendet.

8.2. Gegenstand der Satire

Machtverhältnisse stellen den globalen Gegenstand der Satire in der Erzählung dar. Die Verknüpfung sozialökonomischer und geschlechtsspezifischer Faktoren ergibt eine Hierarchie, die gesellschaftliche Positionen jeder Person festlegt.

Veza Canetti kritisiert in ihren Erzählungen soziale Verhältnisse. Eine Feststellung, die in der Sekundärliteratur kontrovers diskutiert wird.²⁴⁶ Eine sozialkritische Vorgehensweise stellt keine Minderung des Werks dar, wie der Literaturkritiker Walter Klier, der in seinen Bewertungen den Sarkasmus Canettis übersehen haben dürfte, das Werk der Autorin beurteilt. Ebenso wenig muss ihr Schaffen gegen den Vorwurf, sozialkritisch zu sein, verteidigt werden, wie es Eva Meidl versucht. Ihre Feststellung, dass sich die Texte gegen Besitzende und weniger gegen die Arbeiterklasse richtet, zeugt von einer sozial gerechten Überinterpretation.²⁴⁷ Die Erzählung enthält sozialkritische Aspekte, dem ist mit Sicherheit beizupflichten, jedoch in einer Form, die sich gegen Arme und Reiche gleichermaßen richtet. Fern von Bedauern oder Mitleid werden die Verhältnisse dargestellt und die Verantwortlichen durch satirische Verfahren sichtbar gemacht. Die Autorin setzt sich weder auf eine mitfühlende Weise für die Unterdrückten ein, wie es ihr oftmals nahegelegt wird, noch zeichnen sich die Erzählungen durch Mitleid für die Zukurzgekommenen aus, wie es Elias Canetti ihren Erzählungen voranstellt.

244 Canetti, Veza (1992) S. 9.

245 Vgl. Canetti (1992) S. 41.

246 Vgl. Klier Walter (1993): Einmal Orkus und Retour. Über Hans Lebert, Albert Drach und Veza Canetti, Alfred Bittner. In: Merkus 47, S154 –160. Verlag Klett-Cotta: Stuttgart. S. 158.

247 Meidl (1998) S. 37.

Bemitleidendes Fortschreiben sozialkritischer Klischees sucht man vergebens. Ihre Erzählungen haben „nichts von der edlen Einfalt und stillen Güte, die ihnen in einer minderen oder sagen wir weniger realitätsgesättigten Form sozialkritischer Literatur wie selbstverständlich zukommt“.²⁴⁸ Ebenso wenig läuft sie Gefahr, einer realistischen Beschreibung und einer damit einhergehenden Festschreibung der Gegebenheiten. Es wird keine Verdoppelung der Opferrolle erzeugt und auch keine einfache Täter-Opfer-Dichotomie dargestellt. Es werden Missstände sichtbar gemacht, die in eine gesellschaftliche Hierarchie eingegliedert sind und anhand von Besitz und Geschlecht festgemacht werden können.

8.3. Satirische Funktionsweise

Die Erzählung ist von revolutionären Bestrebungen getragen. Eine tiefgreifende Empörung über die sie umgebenden gesellschaftlichen Zustände sind im Wirken Veza Canettis erkennbar: „Der Motor ihrer sozialkritischen Geschichten ist keineswegs larmoyantes Mitleid, Sozialkitsch, wie manche Besprechungen ihrer früheren beiden Bände kritisch anmerkten, sondern Zorn, ohnmächtiger Zorn vielleicht, aber doch einer, der nicht bereit ist einzulenken.“²⁴⁹ Ob dieser treffenden Erkenntnis erstaunt es nahezu, das in Veza Canettis Zorn bis jetzt noch keine Parallelen zum „heiligen Hass“ ihres Zeitgenossen Georg Lukács erkannt wurden. Eine Satire muss jene besondere Empörung und Verachtung enthalten, die es ermöglicht, selbst an den kleinsten Symptomen den Missstand einer Gesellschaft zu erkennen.²⁵⁰

Der „schöpferischen Methode der Satire“ so Lukács, „liegt der unmittelbare Gegensatz von Wesen und Erscheinung zu Grunde.“²⁵¹ Die vermittelnde Instanz, die etwa ein Roman benötigt, um den gesamtgesellschaftlichen Zustand der Welt zu erklären, wird im satirischen Verfahren ausgeschaltet, um den Kontrast zwischen der Erscheinungen, den Auswirkungen und den treibenden Kräften dahinter erkennbar zu machen. Der Unmut

248 Klier (1993) S. 158.

249 Mitgutsch, Anna (1999): Von der sozialen 'Ordnung' zerbrochener Existenzen. In: Literatur und Kritik. Nr. 335/336. S. 108.

250 Vgl. Lukács (1975) S. 442

251 Lukács (1975) S. 432.

Canettis richtet sich gegen eine Gesellschaft, in der Opfer, sowie Täter gleichermaßen ihr eigenes Schicksal mitverantworten. Sie erklärt nicht, warum die Situation der Mäusles ein derart tragisches Ende nimmt. Treibende Kräfte – Genügsamkeit und Anspruch – werden erkennbar und ihren unmittelbaren Auswirkungen, den Todesfällen Herrn Mäusles und seiner Tochter, gegenübergestellt. So ermöglicht sie es, den Missstand eines gesellschaftlichen Systems zu erkennen, das auf jenen antagonistischen Kräften basiert. Es wird weder bewertet noch moralisiert, lediglich die Konsequenzen menschlichen Fehlverhaltens werden anhand der Vorfälle in der Erzählung aufgezeigt.

Sigrid Weigel sieht Zorn oder Wut ebenfalls als Triebkraft von Autorinnen. Sie interpretiert weibliche Satire als Lachen. Als solches verstanden, stellen sie eine Möglichkeit dar, die Opferposition, welche Frauen per se einnehmen, zu durchbrechen. In diesem Vorgang wird es in die Nähe der Hysterie, des Schreckens und der Selbstaufgabe gestellt.²⁵²

Die Satire, so Lukács, geht „über das Typische hinaus.“²⁵³ Im Kontrast zu nicht-typischen Elementen und inhaltlicher Richtigkeit wird das Alltägliche nicht wiedergegeben, sondern übertrieben dargestellt. Dadurch erhält es seine satirische Wirksamkeit. Die Entfernung zur Wirklichkeit und deren gleichzeitige Wiedergabe erzeugt ein unheimliches Moment; jene grotesken oder phantastischen Elemente, mit denen viele satirische Schriftstellerinnen und Schriftsteller arbeiten.

Eine funktionierende Satire besteht nach Lukács aus übertriebenen Elementen, die inhaltlich richtig verknüpft, das heißt, der Wirklichkeit entsprechend, dargestellt werden. Jedoch ist gerade jene Realität, gegen welche sich der Zorn mancher Autorinnen zu richten scheint. Weigel beschreibt die literarischen Position Frau folgendermaßen: „Historisch bedingt wird Frauen eher die Rolle der Verlachtten, als jener der Lachenden zugeschrieben. Viel eher sind sie Objekt von Spott, Witzen, Zoten und Gelächter, als daß sie selbst etwas zu lachen hätten.“²⁵⁴ Sie stellt fest, dass es, durch die Konzentration auf das Männliche und dessen Rituale, genügend Anlass für Autorinnen gäbe zu lachen. „Da sie aber nicht selten (potentielle) Opfer dieser Rituale sind, bleibt ihnen das

252 Vgl. Weigel (1987) S. 173

253 Lukács (1975) S. 438

254 Weigel (1987) S. 172.

Lachen häufig im Halse stecken oder es gefriert ihnen auf dem Gesicht.“²⁵⁵ Eine ledigliche Reproduktion dieser Wirklichkeit und dieser Rolle würde einer Fortführung einer Täter-Opfer-Dialektik, die am Geschlecht festgemacht wird, gleichkommen.

Weigel beschreibt die Nähe weiblichen Schreibens zur Groteske als jenem Ort, der Frauen zugeschrieben wird. Die „typische“ Position weiblicher Autorinnen ist jene der Verachten, sie stehen außerhalb eines Diskurses, dessen sie sich bemächtigen müssen. Diese Wirklichkeit muss im satirischen Prozess entlarvt werden. Störende, kontrastierende Elemente, wie etwa groteske Erscheinungen, durchbrechen den gängigen Diskurs des Beschreibens und Verhindern eine Fort- und Festschreibung der Täter-Opfer-Dialektik.

Die Position der Frau ist Teil eines Systems von Unterdrückung, und Canetti behandelt es in *Geduld bringt Rosen* dementsprechend. Sie kritisiert eine soziale Hierarchie, welche geschlechterspezifisch ausgerichtet ist. Vordergründig ist es nicht der Umgang mit dem Weiblichen per se, der als Missstand aufgezeigt wird, sondern das System und ihre Beteiligten, die diese Ungerechtigkeiten erzeugen. Akteure und Akteurinnen werden nicht auf Grund naturgegebener Ungerechtigkeiten unterdrückt. Es ist ihr Eigenverschulden, das mittels einer satirischen Methode sichtbar gemacht wird. Die Beteiligten erzeugen ihr eigenes Schicksal, weibliche Benachteiligung ist allgegenwärtig, jedoch sind es Frauen selbst, die ihre Position mitbestimmen. Tamara Prokop sorgt selbst für ihren Platz in der Hierarchie, gegenüber ihrem Bruder Bobby genießt sie sämtliche Vorrechte. Ihr Ziel ist jedoch keine Unabhängigkeit, sondern die Maximierung ihres eigenen Wertes. Letztendlich heiratet sie einen reichen Advokaten und nimmt jenen Platz ein, der ihr gesellschaftlich zugeschrieben ist. Von einer selbstbestimmten Frau wird sie zum Objekt, wie die Erzählung im letzten Satz verkündet: „Tamaras Gatte aber blickt bewundernd auf sein schönes Weib.“²⁵⁶

255 Weigel (1987) S. 172.

256 Canetti (1992) S. 44.

8.3.1. „Ich bin stets sarkastisch, es rettet mich“

Angelehnt an Lachtheorien von Kamper/Wulf erkennt Sigrid Weigel Analogien zwischen dem Lachen und dem Weiblichen. „Lachen ist gefährlich; es hat eine subversive Potenz. Wer lacht, glaubt nicht an die Unterscheidung zwischen Richtig und Falsch, zwischen Wahr und Unwahr, zwischen Gut und Böse und gefährdet die Wahrheit.“²⁵⁷

Lachen bedroht die soziale Ordnung und wurde in der Neuzeit mithilfe unterschiedlicher Disziplinierungsprozesse an den Rand der Gesellschaft gedrängt. Im Privaten, sowie in der Kunst war es gestattet sich zu amüsieren, in der Öffentlichkeit musste dies einem höflichem Lächeln weichen. Diese Feststellung von Kamper/Wulf, die die Erkenntnisse karnevalesker Theorien Bachtins aufgreift, erinnert an jene Formen höflichen Lächelns, welches Frauen zugestanden wird. Als das Gegenteil der Vernunft werden sie ausgeschlossen, um die soziale Ordnung nicht zu gefährden.

Wie also kommt also Veza Canetti zu ihrem Lachen? „Ich bin stets sarkastisch [sic] es rettet mich“²⁵⁸, schrieb die Autorin in einem Brief an Hermann Broch. Kamper/Wulf bemerken, dass Lachen Schrecken in Lust verwandelt, jedoch das Erahnen des Entsetzens bestehend bleibt. Indem man sich über die Realität amüsiert, distanziert man sich vom Geschehen, obwohl man daran teilhat.²⁵⁹ Veza Canetti musste erahnen, dass ein Angriff auf die desolante Ordnung der 20er und 30er Jahre keinerlei Gefahr für sie darstellen konnte. Und auch wenn die Veröffentlichung ihrer Texte ein Risiko geborgen hätte, lag ihr Sarkasmus als Überlebensstrategie vermutlich näher als Schweigen.²⁶⁰ Lachen über die Realität, scheint jene Möglichkeit gewesen zu sein, die Zustände erträglich zu machen.

Sie war sich einer Machtposition bewusst, welche es ihr zugestand, die Umstände zu verurteilen, ohne sich selbst zu gefährden. „Im Lachen wird das ich vom ich befreit.“²⁶¹ schreiben Kamper/Wulf, eine Praxis, die Frauen zumeist versagt bleibt, da sie eine Bedrohung ihrer eigenen sozialen Sicherheit mit sich bringt.²⁶² Es scheint, dass Veza

257 Kamper/Wulf (1986) S. 8.

258 Veza Canetti in einem Brief an Hermann Broch, zit. n. Schedel (2002) S. 17.

259 Vgl. Kamper/Wulf (1986) S. 8

260 Die Feststellung Elias Canettis, dass seine Frau schrieb, um sich nicht aufzugeben, kann in dieser Hinsicht neu gedacht werden. Vgl. Canetti (1990) S. 5.

261 Kamper/Wulf (1986) S. 8.

262 Vgl. Weigel (1987) S. 170.

Canetti in den späten 20er und frühen 30er Jahren wenig Anlass hatte, ihre soziale Position als gefährdet zu empfinden, jedoch viele Gründe, um sich mittels ihrer Texte vor eben jener Realität zu retten.

8.4. Geduld und Klassenverhältnisse

Der satirische Moment in *Geduld bringt Rosen* richtet sich gegen Machtverhältnisse und alle jene, die aktiv oder passiv an deren Erhaltung mitwirken. Canettis Texte stehen in den späten 20er und frühen 30er Jahren unter den Aspekt des Klassenkampfes und der Kritik kapitalistischer Systeme. In der direkten Gegenüberstellung unterschiedlicher Lebensverhältnisse wird eine Facette der Erzählung Canettis erkennbar: Eine Anklage der vorherrschenden Klassenverhältnisse, die zweifelsohne politisch zu verstehen ist. Ein Verfahren, dass im linksgerichteten Milieu geschätzt wird.

Einen ähnlichen Methode zur Darstellung gesellschaftlicher Missstände findet sich auch bei einem Zeitgenossen Canettis. In Jura Soyfers, „Menschen der Landstraße“²⁶³ wird das Zusammentreffen der verarmten und hungrigen Klopfrüder mit einer wohlhabenden Familie auf einem Autorastplatz dargestellt. Soyfer, der in seiner Jugendzeit beim Politischen Kabarett aktiv war und ab Ende 1931 satirische Gedichte in der Arbeiterzeitung veröffentlicht, zeigt ein literarisches Vorgehen, welches analog zu jenem Veza Canettis gesehen werden kann. Der satirische Gegenstand ist ähnlich: Die Arbeiterschaft wird auf Grund ihrer Tugenden verhöhnt.²⁶⁴

Diese Überlegungen sollen verdeutlichen, dass eine simple Anklage der wohlhabenden Gesellschaftsschicht, wie sie im literarischen Diskurs in Bezug auf Veza Canetti vermerkt wird²⁶⁵, zu kurz gegriffen ist. Der Text (so wie die meisten Texte Canettis) ist nicht von einer simplen Dualität zwischen den Reichen und Mächtigen als Tätern und den besitzlosen Opfern bestimmt. Nicht nur Schuldige, sondern, vor allem auch Leidtragende werden bloßgestellt, bzw. stellen sich selbst bloß. Zweifelsohne findet sich in der Geschichte eine Anklage der kapitalistisch orientierten Gesellschaftsschicht statt, jedoch ist es ebenso die

263 Vgl. Jarka (1987) S. 61f..

264 Vgl. Jarka (1987) S. 67f..

265 Vgl. Meidl (1998) S. 37.

Arbeiterklasse, die die Verantwortung für ihr Handeln trägt. Sie verwehrt den Leserinnen und Lesern eine identifikatorische Empathie mit den Opfern. In dieser Verfahrensweise kann das Widerständische in Veza Canettis Schreiben gesehen werden. Jene, die unter den Bedingungen zu leiden haben, werden nicht in eine Wolke aus Mitleid gehüllt, sondern die Ursachen in allen ihren Zusammenhängen schonungslos dargestellt.

Die Erzählung deckt auf, wie ein System, bestehend aus Täterinnen und Tätern, funktioniert. Es sind Profiteure und Benachteiligte, die ihr Schicksal zu verantworten haben, wobei es die Autorin meidet, letzteren einen Opfer-Status zuzugestehen. Bei allen prädestinierten Benachteiligungen ist es bis zuletzt das Ehepaar Mäusle selbst, das ihr Schicksal bestimmt.

Gegenseitige Unterdrückung und Ausbeutung bestimmen die Handlung. Meidl führt diesen Aspekt in den Erzählungen Canettis darauf zurück, dass gesellschaftliche Bedingungen bestimmend für die darin entstehenden Wertevorstellungen sind und Opfer gerade durch ihre Benachteiligung dazu übergehen, andere ebenfalls zu ihren Opfern zu machen.²⁶⁶ Die Hausbesorgerin, Frau Unrein, denkt nicht daran, der verarmten Frau Mäusle zu erklären, dass es sich um anonyme Essenspenden handelt, als diese Zucker vor ihrer Wohnung findet. Ohne Bedenken nimmt sie den Zucker für sich selbst in Anspruch. Ebenso wenig denkt Herr Garaus daran, sich dafür einzusetzen, dass Herr Mäusle seinen Arbeitsplatz behalten kann, da er einen Verwandten für dessen Posten andenkt.²⁶⁷

Die Erzählung enthüllt Machtverhältnisse. Diese existieren jedoch keineswegs in einer natürlich entstandenen Hierarchie. Die Bewohner des Wohnhauses tragen selbst die Verantwortung für ihren Platz im System. Dieser Überlegung könnte entgegnet werden, dass unveränderbare Tatsachen, wie das Geschlecht und das soziale Umfeld, in das man geboren wurde, bestimmend sind. Die daraus resultierenden Optionen ergeben die späteren Aufstiegs- und Lebenschancen. Veza Canettis Auffassung von Schicksal stützt sich jedoch nicht auf diese Tatsachen. Die ersten Seiten der Erzählung führen den Wohlstand der Prokops darauf zurück, dass sie in Russland ein Unternehmen besaßen. Jedoch, und das ist das Entscheidende, überließen sie nichts der Willkür. Als das

266 Vgl. Meidl (1998) S. 38.

267 Vgl. Canetti (1992) S. 26 und S. 38.

Familienunternehmen beschlagnahmt wurde, bestiegen sie einen Zug und verließen mit ihren Wertgegenständen das Land.

Niemand würde Herrn Mäusle davon abhalten, das Geld, das er jeden Monat an seinen Chef übermittelt, zu nehmen und mit seiner Familie das Land zu verlassen. Er jedoch begnügt sich mit seinem viel zu geringen Lohn und erträgt sein Schicksal. Geduld bringt keine Rosen, sondern Verderben. „... he plays by the rules and pays the price,“²⁶⁸ wie Preece das Schicksal genügsamer Figuren Veza Canettis, wie Herrn Mäusle oder Anna Seidler treffend beschreibt.

Jene, die dies zu erkennen vermögen, haben die Möglichkeit, ihr Schicksal selbst zu bestimmen. Tamara lässt die weißen Rosen ihrer Hochzeit als Beileidsgeste auf dem Sarg der verstorbenen Tochter niederlegen, sie „welkten ohnehin und waren zu nichts zu gebrauchen.“²⁶⁹ Tamara weiss, dass Geduld und Genügsamkeit zu nichts führen. Die Blumen, die duldsames Warten symbolisieren, erkennt sie als wertlose Gegenstände, die sich lediglich zur Vermeidung von Spesen eignen.

Die Frage der Eigenverantwortung wird jedoch nicht nur hinsichtlich der Klassenverhältnisse ausverhandelt, sondern auch auf Geschlechterebene. Die in der Erzählung auftretenden typisierten Frauenfiguren haben unterschiedliche Vorgehensweisen, wie sie mit der Tatsache ihres weiblichen Rolle umzugehen wissen, wie in den folgenden Kapitel noch eingehender besprochen wird.

8.4.1. Arbeiterschaft und Dienstboten

Die Autorin richtet ihre Kritik vor allem gegen die Arbeiterklasse. „Es muss unbedingt gesagt werden, daß das Ehepaar Mäusle eine ganz besonders hervortretende Eigenschaft besaß: es war dumm.“²⁷⁰ Diese Dummheit stellt ein zentrales Moment in der Erzählung und im Schicksal der Dienstbotenfamilie dar. In Anbetracht der Forderungen seitens der Sozialdemokratie, sowie der Wissenschaft in den 20er und 30 Jahren drängt sich der Gegenstand der Satire in Veza Canettis Erzählung nahezu auf: die fehlende Bildung der

268 Preece (2007) S. 75.

269 Canetti (1992) S. 44.

270 Canetti (1992) S. 16.

Arbeiterklasse „weil niemand sich fand, um sie aufzuklären.“²⁷¹

In einer Dienstbotenwohnung im Erdgeschoss lebt die Familie Mäusle, ein verarmtes Ehepaar mit einer kränklichen Tochter und einem geistig und körperlich beeinträchtigten Sohn. Obwohl Herr Mäusle seit über 25 Jahren als Kassenbote in einem Unternehmen arbeitet, erhält er einen (auch für damalige Verhältnisse) geringen Lohn von 30 Schilling pro Woche. Er kann nicht für den vollen Lebensunterhalt seiner Familie sorgen, ein Zimmer in der Wohnung wird zusätzlich vermietet. Seine Frau kümmert sich um den behinderten Sohn und führt den Haushalt. Sie sind arm, jedoch tugendhaft: genügsam, ehrlich und ordentlich. Neben der merklich geistigen Zurückgebliebenheit ist es vor allem die selbstlose und falsch verstandene Tugendhaftigkeit, die zur Dummheit beiträgt.

Das Ehepaar, stellvertretend für die arbeitende Gesellschaftsschicht, sind Leidtragende ihrer Umstände. Jedoch, und das ist ein wesentlicher Aspekt der Erzählung, sind sie keineswegs schuldlos Leidende, viel eher tragen sie selbst zu ihrem eigenen Unglück bei. Dummheit ist in der Erzählung ein anderer Ausdruck für Naivität und Ehrlichkeit, wie Vreni Amsler richtiggehend feststellt.²⁷² Hier lässt sich auch eine Kritik an den Bestrebungen der geistigen Führung der Sozialdemokratie erkennen. Familie Mäusle ist weit davon entfernt, jene Bedürfnisse decken zu können, die die intellektuelle Führung für die Erfüllung einer zufriedenstellenden Lebenslage fordert, es mangelt ihnen an der nötigen Intelligenz. Im Zwiespalt der Realität mit den Forderungen der Partei werden die Unvereinbarkeit ihrer Ziele mit den aktuellen Lebensumständen der Arbeiterschaft erkennbar.

Im Gegensatz zu den meisten Kinderfiguren Veza Canettis²⁷³ sind jene in der Erzählung hilflose und unansehnliche Randfiguren. Sie sprechen niemals selbst (Engelbert, der Sohn kann wegen seiner Krankheit nicht sprechen, sondern nur lallen), sondern zeigen ihre Gefühle in Form von Gesten oder Körperreaktionen. Als Bobby Prokop die Wohnung der Mäusles betritt, reagiert Engelbert mit freudigen Grimassen und Steffi steht zitternd in der Ecke.²⁷⁴ Die Tochter der Mäusles hat schönes rotes Haar, wodurch das Kind durchaus

271 Canetti (1992) S. 15.

272 Vgl. Amsler (2017) S. 25.

273 Kinder, die aus verarmten Verhältnissen stammen werden meistens als unschuldige und ehrliche Figuren dargestellt, denkt man etwa an Georg in *Der Verbrecher* oder das hübsche Mädchen Käthi, die Tochter einer Bedienerin in *Die Große*.

274 Canetti (1992) S. 17f.

als schön bezeichnet werden könnte, wenn nicht das hässliche Gesicht wäre. Die breite Nase und der noch breitere Mund, sowie die ausdruckslosen Augen machen das Mädchen zu einem unansehnlichem Geschöpf.²⁷⁵ Eine Tatsache, von der Steffi zeitlebens keine Ahnung hat, da die Eltern ihr ein Gefühl von Vollkommenheit vermitteln, die sie dem Mädchen gegenüber empfinden. Sie ist schreckhaft und steht zumeist schweigend in der Ecke. Engelbert, der behinderte Sohn, ist geistig und körperlich schwer beeinträchtigt, ironischerweise wird seine Krankheit als „Little“ bezeichnet. Sein Name wird in der Erzählung lediglich einmal, in einer direkten Rede Herrn Mäusles genannt, ansonsten wird er in der Geschichte als Idiot bezeichnet.

Bobby wählt den Kassenboten Mäusle durch die örtliche Nähe für seine Botengänge aus. Dieser wohnt nur ein paar Stockwerke unter ihm, und es ist für den wohlhabenden Mann bequem, einen Diener in der Nähe zu haben. Nachdem er dessen Dummheit und Ehrlichkeit erkannt hat, vertraut er ihm ohne Bedenken Botengänge mit wertvollen Gegenständen gegen geringe Entlohnung an.

Frau Mäusle ist ihrem Mann körperlich und geistig unterlegen, für die minimale Auffassungsgabe, die er besitzt, bewundert sie ihn zeitlebens. Nach seinem Ableben schafft sie es nicht, die Familie zu ernähren, obwohl sie ständig arbeitet, erhält sie nicht genügend Lohn.

8.4.2. Kapitalistinnen und Kapitalisten

Vorweggreifend kann festgestellt werden, dass die Machtfrage in *Geduld bringt Rosen* keine Männersache ist. Sie wird jedoch in einer Gesellschaft ausverhandelt, in welcher die Kategorien „Besitzend und Männlich“ bestimmend sind. Im ersten Stock bewohnt die wohlhabende, aus Russland immigrierte Familie Prokop eine mit allen Annehmlichkeiten ausgestattete Wohnung. Sie haben ihren Reichtum bei der Flucht nach Wien über die Grenze geschmuggelt. Julian Peece äußert in einer Fußnote seiner Forschungen die Mutmaßung, dass die Flucht der Familie Soyfer aus Russland als Vorlage gedient haben

²⁷⁵ Steffi, die Tochter der Mäusles weist ähnliche Äußerlichkeiten auf, wie Anna Seidler, die Hauptprotagonistin in *Der Sieger*. Vgl. Veza (1992) S. 51.

könnte.²⁷⁶ Die ältere Schwester Jura Soyfers trägt ebenfalls den Namen Tamara und die Familie finanzierte den Neustart in Wien durch den Verkauf von Diamanten.²⁷⁷ Es ist durchaus möglich, dass die Umstände der Flucht der Soyfers, die Machtübernahme der Bolschewiki und die damit einhergehende Bedrohung der wohlhabenden Familie, die Autorin inspiriert haben könnte, jedoch lassen sich, bis auf die Namensübereinstimmung und der Tatsache der Flucht, keine weiteren Zusammenhänge feststellen.

Die Erzählung beginnt mit der Zugreise nach Wien. Das Waisenkind Ljubka führte unwissentlich einen Großteil der Wertgegenstände im Brotkorb versteckt mit sich und wird dadurch von ihrer Tante gewissenlos in Lebensgefahr gebracht. Die ersten Seiten der Erzählung zeigen das Machtverhältnis in der Familie: Nach dem Ableben des Familienoberhauptes übernehmen Mutter und Tochter die Führungsrollen. Frau Prokop kann als Machträgerin des alten Russlands gesehen werden, sie organisiert den Schmuggel der Wertgegenstände. Nach der Grenzüberschreitung wird die zügellose Zurschaustellung des Reichtums der Mutter Tamaras noch kleinlaut mit einem nervösen: „Laß das doch, Mama.“²⁷⁸ kommentiert. Beim Anblick des Reichtums kann die Tochter jedoch ihr inneres Wesen nicht zurückhalten. Gier und Habsucht brechen, in Form eines zügellosen und tierähnlichen Lachens aus ihr hervor. In Wien angekommen übernimmt sie die Führungsrolle der Mutter – der Wechsel in der Familienkonstellation wird symbolisch im Konflikt um die Tapetenauswahl in der Wohnung dargestellt. Aus Kostengründen bestellt Tamara die von Frau Prokop beauftragten teuren Salubratapeten wieder ab. Die Verbindungen mit dem Lebensstil in Russland gehören ebenso wie die Machtposition der Mutter der Vergangenheit an. Ihre Bedeutsamkeit schwindet in Folge, in Wien ist es Tamara, die das Leben der Familie bestimmt. Die Mutter leidet an Hypochondrie und ist bettlägrig. Ihre Ängste werden von ihren Nachkommen als unangenehme und kostenintensive Faktoren empfunden. Der Bruder Tamaras, Bobby, wird als Lebemann dargestellt. Er ist arbeitsfaul, spielsüchtig und verbringt einen Großteil seiner Zeit beim Kartenspiel oder mit anderen kostspieligen Unterhaltungen. Er ist von seinen Lastern geleitet und handelt

276 Peece (2007) S. 83.

277 Vgl. Jaraka (1987) S. 23. Nähere Verbindungen und Übereinstimmungen sind nicht erkennbar. Im Gegensatz zu den Prokops reisen die Soyfers gemeinsam mit dem Vater und Firmengründer Wladimir Soyfer nach Wien und bezogen eine Villa in Baden. Die Familie ist, im Gegensatz zu den Prokops jüdisch-intellektuellen Kreisen zuzuordnen.

278 Canetti (1992) S. 8.

nicht aus Böswilligkeit, sondern aus Maßlosigkeit und Selbstsucht. Um seinen Lebensstil zu erhalten, schreckt er nicht vor unehrlichem Verhalten zurück, heimlich entwendet er Wertgegenstände aus dem Familienbesitz und nimmt ohne Bedenken das Geld Herrn Mäusles an sich. Als Tamara sich zum Familienoberhaupt hocharbeitet, kommt er lediglich als unscheinbare Randfigur vor.

Bei den Prokops bedeuten Familienverhältnisse gleichzeitig Geldverhältnisse. Jegliche Aktionen und Verbindungen werden an ihrem Wert gemessen, die Krankheit der Mutter wird, gleich dem Wertverlust von Geldanlagen, als finanzielle Bedrohung empfunden. Tamaras Kapital sind ihr Fleiß und ihre Jugend. Um ihren Reichtum zu erhalten, strebt sie die Ehe mit einem wohlhabenden Advokaten an. Die satirische Aufarbeitung finanzieller Interessen, die verschleiert von familiären Verhältnissen verfolgt werden, sowie der Handel mit Liebe durch Hochzeiten, die wirtschaftlichen Interessen dienen, sind kein neuer Stoff der österreichischen Literatur. Bereits Nestroy stellt in seinen Stücken, wie etwa *Liebesgeschichten und Heiratssachen* den bürgerlichen Heiratshandel dar, der auf habsburgische Tradition (tu felix Austria, nube) zurückzuführen ist.²⁷⁹ Jedoch ist es in diesem Fall keine Vaterfigur, die den Heiratstausch bestimmt, sondern Tamara selbst, die ihren Wert „erarbeitet“ und sich selbst an den Mann bringt.

8.4.3. Geschlechterverhältnisse

Alice Rühle-Gerstel weist auf eine grundsätzliche Problematik der weiblichen Position hin: „Die Stellung der Frau in der Gesellschaft ist also unter einem doppelten Aspekt zu betrachten: wie steht die Frau in der Männergesellschaft – und wie steht sie in der Klassengesellschaft?“²⁸⁰

Das Erlangen von Macht ist keine dezidiert männliche Angelegenheit, jedoch wird sie in einer männlich orientierten Gesellschaft ausverhandelt, richtiggehend spricht Rühle-Gerstel von der mitteleuropäischen Gesellschaft als einer Männergesellschaft. Die wahren Entscheidungsträger sind auch in der Erzählung männlich. Der Firmenbe-

279 Vgl. Hannemann, Bruno (1977): Johann Nestroy, Nihilistisches Welttheater Und Verflixter Kerl: Zum Ende Der Wiener Komödie. Bouvier: Bonn. S. 91.
280 Rühle-Gerstel, zit. n. Amsler (2017) S. 94.

sitzer etwa entscheidet über die Kündigung von Herrn Mäusle und bestimmt somit das Schicksal der Familie. Der letzte Blick der Erzählung ist dem künftigen Gatten Tamaras gestattet, zufrieden, wie nach dem Erwerb eines neuen Gegenstandes, betrachtet er seine Braut.²⁸¹

Tamara begnügt sich nicht mit der ihr zugeschriebenen Position in der Hierarchie. Sie kennt die Bedeutsamkeit des Männlichen und erarbeitet sich die Stelle des Familienoberhauptes. Alice Rühle-Gerstels Frauentypen nach entspricht sie einem männlichen Typ. Sie entscheidet darüber, dass ihr Bruder selbst einem Erwerb nachgehen muss und setzt das Waisenmädchen Ljubka zu ihrem Nutzen ein. Ebenso ist sie darauf bedacht, die Mutter möglichst ruhig zu stimmen, um Kosten, die durch eine Aufregung der kranken Frau entstehen würden, vorzubeugen. Sie geht keinem außerhäuslichen Erwerb nach, den einzigen Wert, den sie steigern kann, ist ihr eigener. Sie ist darum bemüht, Wohlstand und Sauberkeit nach außen zu demonstrieren, arbeitet selbst unermüdlich im Haushalt und überdeckt ihr unansehnliches Äußeres mit eleganten Stoffen und Pelzen. So bringt sie einen wohlhabenden alten Advokaten dazu, sich mit ihr zu verloben.

Konträr zu Tamara kann Frau Mäusle gesehen werden. Sie trägt keine schicken Pelze, sondern Winter wie Sommer den selben alten braunen Mantel.²⁸² Käthe Leichter stellt fest, dass Frauen in den 20er Jahren von Konjunkturschwankungen stärker betroffen waren als Männer.²⁸³ Die Familie leidet unter dem Verlust des Einkommens. Jedoch ist es Frau Mäusle, die sich um die Kinder und den Haushalt kümmert und somit von ihrem Mann finanziell abhängig ist. Nach dem Verlust der Dienstbotenbeschäftigung muss sie die Familie durch Heimarbeit erhalten. Aufgrund ihrer Dummheit ist sie hilflos und zugleich unfähig, Maßnahmen zu setzen, die das Überleben der Familie sicherstellen würden. Obwohl ihre Tochter vor ihren Augen verhungert, denkt sie nicht daran, anonyme Essensspenden vor ihrer Tür für sich zu beanspruchen. Die Sauberkeit der Wohnung, die sogar in der Zeitung erwähnt wird, weist darauf hin, dass Frau Mäusles Fleiß, jenem Tamara Prokops ähnlich sein muss, jedoch mit einem erheblichen Unterschied: Sie ist dumm, naiv und loyal. Die saubere Wohnung wirkt angesichts der armen Verhältnisse

281 Vgl. Canetti (1992) S. 44.

282 Vgl. Canetti (1992) S. 15.

283 Vgl. Amsler (2017) S. 89.

der Familie nahezu lächerlich, und ihr Arbeitseifer führt dazu, dass sie die ganze Nacht arbeitet, jedoch nur halb so viele Kleidungsstücke zu nähen vermag, wie ihre geschickteren Kolleginnen.

8.5. Das Schicksal nimmt – ästhetische Aspekte

In der Erzählung spielen Dummheit und Fleiß, Tugend und Maßlosigkeit einander aus, im Kampf um die besseren Plätze in der Gesellschaft. Die Prämissen sind festgelegt: Männer und Frauen, Besitzende und Besitzlose befinden sich in einer Ordnung, die sich in Begnügung und Anspruchsvolle unterteilt. Ironisch lässt Veza Canetti dies durch das Schicksal bestimmen, eine personifizierte Instanz, welches es nicht leiden kann, wenn man sich begnügt.²⁸⁴

Schmidt-Dengler spricht von einer Allegorisierung der Sprache bei Nestroys *Zu Ebener Erde und Erster Stock*. Tradierte Sinnbilder (er bezieht sich in diesem Fall auf das Glück) werden nicht aufgehoben, sondern nur beschädigt.²⁸⁵ Die Launen des Glücks bestimmen über Aufstieg und Fall der Familien Goldfuchs und Schlucker. Fortuna ist jedoch nicht als personifizierte Gestalt anzutreffen, wie in früheren Stücken, sondern steuert symbolisch die Handlung. In Veza Canettis Erzählung ist es das vermeintliche Schicksal, dass eine genau Vorstellung davon hat, wie man es sich mit ihm verhalten soll:

Es [das Ehepaar Mäusle] begnügt 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 Begnügungssamen, bis nichts mehr zu nehmen ist. Dann gibt es Ruh. Die Anspruchsvollen aber beginnen den Kampf, und je skrupelloser ihre Mittel, um so stärker sind sie.²⁸⁶

Dies ist eine zentrale Stelle für das Verständnis der Erzählung und der darin enthaltenen satirischen Wirksamkeit. Es ist unschwer, Genügsamkeit als scheinbare Tugend zu erkennen. Canetti zeichnet eine vermeintlich heile Welt, jene, in welcher das tugendhafte Ehepaar Mäusle mit einem kleinen Einkommen für Zins und Kost

284 Vgl. Veza (1991) S. 15f.

285 Vgl. Schmidt-Dengler (1991) S. 139.

286 Canetti (1991) S. 16f..

auskommt und sich mit demselben alten Mantel, Sommer wie Winter begnügt. Nur um daraufhin lachend das Schicksal zu präsentieren, dass die Zufriedenen ausnimmt, „bis nichts mehr zu nehmen ist“²⁸⁷ und Skrupellosigkeit und Selbstsucht lohnt. Lachend treibt sie ihre Scherze mit dem Schicksal der Familie Mäusle und ihrem tugendhaften Verhalten.

Dies soll jedoch nicht als Geschmacklosigkeit fehlinterpretiert werden, wie es satirischen Werken aus österreichischer Feder des Öfteren zuteil wurde. Viel eher geht es darum, an dem Schicksal der verarmten Familie die großen Ungerechtigkeiten der Gesellschaft zu zeigen. Dafür benötigt es eine „zeitweise Anästhesie des Herzens.“²⁸⁸ Jegliches Gefühl für Mitleid gegenüber den Leidenden muss ausgeschlossen werden, um die Tragik der Situation ersichtlich zu machen. Dies besteht darin, dass sie selbst ihr Schicksal zu verantworten haben. Nestroy war sich dieser Voraussetzung ebenfalls bewusst, „Das Übelste ist, daß ich da denke, wo man fühlen soll.“²⁸⁹ schreibt er in seinem literarischen Nachlass.

8.5.1. Die Möglichkeit in der Wirklichkeit

In der Erzählung wird das Desaster, in welchem die verarmte Familie Mäusle lebt, sichtbar. Das Schicksal nimmt, „bis nichts mehr zu nehmen ist.“²⁹⁰ Die vermittelnde Instanz zwischen Genügsamkeit und Anspruch wird aufgehoben, und im direkten Kontrast werden die Konsequenzen sichtbar. Lukács, ebenso wie Weigel, weisen darauf hin, dass ein satirisches Verfahren darin besteht, Verhältnisse anders zu verknüpfen.²⁹¹ Indem Canetti die Verknüpfung von Geduld und Belohnung aufhebt und anders verknüpft, wird die Sinnlosigkeit der Redewendung, „Geduld bringt Rosen“ erkennbar.

Die Erzählung ist der Wirklichkeit in dem Sinne nachempfunden, dass reale Ereignisse zum Tod von Herrn Mäusle und seiner Tochter führen. Die Zusammenhänge ergeben sich jedoch aus eher zufälligen Ereignissen. Lukács geht davon aus, dass eine Darstellung des

287 Canetti (1991) S.16.

288 Bergson (2014) S.15.

289 Vgl. Nestroy, zit. n. Bruno (1977) S. 116.

290 Canetti (1992) S. 14

291 Vgl. Weigel (1987) S. 175 und Lukács (1975) S. 437

Zufälligen in der Wirklichkeit nötig ist, um den Gegenstand der Satire hinreichend zu charakterisieren. Canetti präsentiert eine Wirklichkeit – jenen Mikrokosmos des Wiener Wohnhauses. Die inhaltliche Richtigkeit ist jedoch nur scheinbar, tatsächlich handelt es sich um einen Wirklichkeitseindruck²⁹², der in seinem Aufbau jene Gegebenheiten ermöglicht, die zu den Todesfällen führen. Die Möglichkeit, die in dieser scheinbaren Wirklichkeit entsteht, besteht darin, dass zwei Personen an den Folgen eines Vorfalles sterben, der für eine Person eine Nebensächlichkeit darstellt und gleichzeitig einer Familie die Existenzgrundlage entzieht.

Jener, der vom Leben fordert, wie Bobby Prokop, ist sich der Tragweite seiner Handlung nicht bewusst. Er sieht es als Normalität an, Geld, dass ihm nicht gehört, zu nehmen, wenn er es benötigt. Herrn Mäusle jedoch, der auf Grund seiner Dummheit und Gutmütigkeit nicht im Stande ist, den Eindringling abzuwehren, oder die Tragweite der Geschehnisse zu erkennen, verstirbt ebenso wie seine Tochter Steffi an den Folgen jenes Zusammentreffens. Die bloße Tatsache, dass ein derartiger Vorfall stattfinden kann, macht den sozialen Missstand der Realität sichtbar. Er besteht in den Machtstrukturen, die sich aus den konträren Empfindungen der unterschiedlichen Protagonisten ergeben. Das Zusammenfallen von Genügsamkeit und Anspruch und das daraus resultierende Fiasko ermöglichen es, menschliches Fehlverhalten als solches zu erkennen.

Die Satire erhebt die Zufälligkeit zur Notwendigkeit, so Lukács, folglich sind der Tod von Vater und Tochter Mäusle erforderlich. Dadurch wird erkennbar, dass die Realität (die jedoch nur einen Abdruck der Realität darstellt), in welcher die Erzählung stattfindet, es ermöglicht, dass sich derartige Vorfälle abspielen können. Diese Tatsache der bloßen Möglichkeit stellt das Tragische in der Erzählung dar.

8.5.2. Ästhetische Konzepte der Satire

Die Erzählung ist, aus der Perspektive der marxistischen Literaturkritik betrachtet, eine „ganz offen kämpferische literarische Ausdrucksweise“.²⁹³ Unter dieser Prämisse müssen

292 Vgl. Lukács (1975) S. 437

293 Lukács (1975) S. 429.

nicht nur inhaltliche, sondern ebenso formale Aspekte bewertet werden. Zweifelsohne steht Veza Canettis Erzählung im Zeichen des Klassenkampfes und ist in diesem Sinne auch als Appell an die „Genügsamen“ zu sehen, ihr Schicksal nicht hinzunehmen. Jedoch ist es gerade die ästhetische Ausarbeitung, die den literarischen Reichtum der Erzählung darstellt.

Veza Canetti beschreibt keine Gedankengänge und Zusammenhänge, sondern skizziert Umrisse – Körper mit und ihrer Mimik und Gestik. In *Geduld bringt Rosen* sind es nicht die Figuren selbst, die ihre Wesensart preisgeben, es ist ihr Auftreten. „Denn der Mensch schreitet aufrecht, die erhabenen Zeichen der Seele ins Gesicht gebrannt.“²⁹⁴ Ein Element, auf das zu einem späteren Zeitpunkt noch näher eingegangen wird, ist hierfür von besonderer Bedeutung: die Groteske.

8.5.2.1. Klingende Namen

Auffallend in allen Erzählungen Veza Canettis sind die Eigennamen. „Nomen est omen“ trifft bei vielen Protagonistinnen und Protagonisten der Autorin zu. Mäusle, der Nachname der verarmten Dienstbotenfamilie assoziiert ein unhygienisches und als Plage empfundenes Nagetier. Sie sind sprichwörtlich arm wie eine Kirchenmaus und leben in einem dunklen Loch. Aber auch bei Nebenfiguren, wie Herrn Garaus, der Herrn Mäusle nach dem Verlust des Geldes abholt, und ihm tatsächlich „den Garaus macht“ oder auch bei Frau Unrein, die die Essenspenden der Mäusles für sich beansprucht, ist der Name Programm. Gleich wie im Nestroys *Zu Ebener Erde und Erster Stock*, wo Armut und Reichtum in Familie Goldfuchs und Schlucker getrennt sind, stehen auch in Canettis Erzählung die Namen stellvertretend für die Eigenschaften der Personen.

Kraus erkennt, dass der Name die hintersten Wesen die Dinge zu benennen vermag. Sie haben einen satirischen Effekt und dienen der Manifestation verhüllter Elemente der Sprache. Im Namen spricht die Sprache nicht, sie teilt sich mit.²⁹⁵

294 Canetti (1992) S. 168.

295 Vgl. Fischer (1997): In gebrochenem Deutsch ... Sprachtheologie und Gestaltästetik bei Karl Kraus. Peter Lang: Frankfurt am Main. S. 281f.

Die Sprache offenbart die innersten Mängel einer Person. Sie wird sprachlich vorgeführt und entlart, noch bevor sie selbst dazu kommt, ihre Schlechtigkeit preiszugeben. Eigennamen sind nicht naturgegeben, sondern werden in satirischer Manier geschaffen. Die Autorin verbindet Menschen und ihre Fehler. Die Kritik wird auf die sprachliche Ebene verlegt, welche außerhalb des Handlungsspielraumes der Protagonisten ihr Innerstes nach außen trägt. Die Mäusles, Garaus oder Frau Unrein werden vorgeführt, ohne, dass sie sich dagegen zur Wehr setzen können. Ihre Taten hingegen bestätigen die gegen sie erhobene Anklage.

8.5.2.2. „Aus dem einfachen Grund“ – Sprechweisen und akustische Masken

Die Dummheit der Mäusles ist nicht nur an ihrem Äußeren erkennbar, sondern auch an ihrer Sprechweise.

„Die charakteristische Redensart der Frau Mäusle war ein stereotypes: »Haben Sie verstanden?« wobei sie sich riesig wunderte, wenn man verstanden hatte, etwa daß es in der Sonne heißer war als im Schatten. Herr Mäusle war um einen Grad weniger dumm und pflegte bereits den Leuten im voraus zu erklären, um ihrem mangelnden Verständnis nachzuhelfen, wofür ihn Frau Mäusle grenzenlos bewunderte. Seine Redensart war »aus dem einfachen Grund« oder »denn warum?« Mit nachfolgender Erklärung.“²⁹⁶

Die Leser werden an dieser Stelle über die akustischen Masken des Ehepaares aufgeklärt, die typischen Sprechweisen kommen daraufhin in den meisten ihrer direkten Reden vor und zeugen von einer für sie eigenen Art zu sprechen. Die Autorin war darum bemüht, den stereotypen Sprechweisen der Mäusles Nachdruck zu verleihen. Weder auf visueller noch auf akustischer Ebene gestattet sie Zweifel über die intellektuelle Erscheinung der Diensthofenfamilie. Jedoch ist es das Ehepaar selbst, dass daraufhin durch ihre Art zu sprechen ihre Dummheit preisgibt.

Die um einen Grad dümmere Frau Mäusle muss sich nicht nur ständig darüber wundern, dass sie von den Menschen verstanden wird, sie hat auch selbst Verständnis-

296 Canetti (1992) S. 16f.

schwierigkeiten. Als sie trotz langsamen Buchstabierens das Wort „Weizenmehl“ nicht richtig aussprechen kann, wird sie prompt zur Zielscheibe des Spottes eines Lehrjungen, wovon sie aber selbst nicht die geringste Notiz zu nehmen scheint.²⁹⁷

8.5.2.3. „Die Phrase und die Sache sind eins“²⁹⁸

Veza Canetti stellt sämtliche Gegebenheiten in einer nahezu brutal wirkenden Gleichmäßigkeit dar: „Herr Mäusle kam ins Spital und eine Anzeige in die Zeitung.“²⁹⁹ Diese Angleichung von Gegebenheiten erzeugt eine nüchterne und sachliche Darstellung, ein Selbstmordversuch gleicht einer Zeitungsnotiz, beide kommen irgendwo hin. Diese Darstellung ist als Anspielung auf Karl Kraus zu sehen, der gegen Sinnenleerung und Phrasenhaftigkeit der Sprache ankämpft.

Die Möglichkeit, wo jemand hinkommen kann, wird so weit reduziert, dass es nicht mehr nötig ist, zu unterscheiden, ob jemand ins Krankenhaus oder als Kurzmeldung in die Zeitung kommt. Die Verbindung der beiden Tatsachen durch das Verb steigert die Gleichstellung, das menschliche Schicksal ist gleich unbedeutend einer Randnotiz. Die Erwähnung der Presse kann ebenfalls als Referenz auf die Kraus'sche Kritik gesehen werden, die bis ins kleinste Detail die Widersprüchlichkeiten der Sprache im Journalismus aufdeckte.³⁰⁰

Ähnlich verhält es sich mit den Menschen, die Frau Mäusles Wohnung betreten. Sie haben „eine Besonderheit gemein“³⁰¹, nämlich ihre Gemeinheit. Sie nehmen sich „etwas heraus“ und durchschreiten (nicht gehen) die Wohnung der verarmten Dienstbotenfamilie. Canetti löst das Starre der Phrase „etwas herausnehmen“ auf, sie zeigt den Inhalt hinter der Redewendung. Das „lebendige Wort“ wird somit der „toten Phrase“³⁰² gegenübergestellt. Die Nachbarin nimmt sich tatsächlich etwas heraus (ein lebendiger Akt), nämlich den Öler für die Nähmaschine. Dieser Akt zeigt die Dreistigkeit der Frau und stellt ihr die verzerrte Realität der toten Phrase, der Gemeinheit der Mitmenschen, die sich alle „etwas

297 Vgl. Canetti (1992) S. 37.

298 Karl Kraus, zit. n. Kuno, Eiji (2014): Die Performativität der Satire bei Karl Kraus. Duncker & Humbold: Berlin. S. 136.

299 Canetti (1991) S. 32.

300 Vgl. Kuno (2014) S. 135.

301 Vgl. Canetti (1992) S. 38.

302 Das Vokabular bezieht sich auf die Kraus-Interpretation von Fischer (1998) S. 135.

herausnehmen“ angesichts der prekären Lage Frau Mäusles.

Die drakonische sprachliche Entlarvung stellt die Auflösung des Titels zu Ende der Erzählung dar. Der Trugschluss, *Geduld bringt Rosen* wird in seiner wahren Bedeutung aufgelöst. Veza Canetti opfert das Mädchen Steffi, um die phrasenhaften Worte zum Leben zu erwecken. Die zur Sache erstarrte Redewendung wird ins Lebendige, in eine tatsächlich stattfindende Begebenheit zurückgeführt. Frau Mäusle bekommt für ihr duldsames Leiden Rosen. Als Abfallprodukt einer Hochzeitsfeier werden sie auf dem Sarg ihrer verstorbenen Tochter abgelegt. Die Wahrheit hinter dem Trugschluss, dass Geduld belohnt werde, wird gelüftet, ebenso wie die feinen Herrn der Hochzeitsgesellschaft ihre Glatzen lüften.³⁰³ In der direkten Darstellung der Phrase wird das Lächerliche der Redewendung, die den Inhalt versteckt, erkennbar und auf satirische Weise vorgeführt.

Das falsche Pathos der Phrase wird ebenso wie die scheinbare Anteilnahme am Schicksal der Familie Mäusle entlarvt. Zugleich werden tugendvolles Verhalten, wie Geduld und Genügsamkeit in ihrer Nutzlosigkeit dargestellt. Diese Erkenntnis bleibt jedoch der Leserschaft vorbehalten. Die Genügsamen verkennen, dass sie ihr Verderben selbst verschulden. Sie ahnen es zuweilen, und signalisieren Verachtung gegenüber der Hochzeitsgesellschaft, jedoch zeigen sich mit der kleinsten Geste der Anerkennung versöhnt.

„Sie hatten zuerst gehäßige Blicke auf die Hochzeitsgäste geworfen, doch als diese höflich zur Seite traten und die feinen Herren ihre Glatzen lüfteten, waren auch sie versöhnt und ordneten an, daß die Bahre nicht zu viel Platz einnahm.“³⁰⁴

Die Entleerung der Phrasenhaftigkeit des Titels wird in ihrer satirischen Wirkung noch dadurch gesteigert, dass sie von jenen, die ihr erliegen, den „Genügsamen“, nicht erkannt wird.

303 Vgl. Canetti (1992) S. 44.

304 Canetti (1992) S. 44.

8.5.3. Das Groteske bei Veza Canetti

Die grotesken Personencharakterisierungen Canettis lassen eine Übersetzung menschlicher Wesensart ins Körperliche erkennen. Die Darstellung, dass Bobby Prokops Gesicht ähnlich jenem Körperteil anmutet, auf dem er sitzt, stilisiert ihn zum „Arschgesicht“. Die semiotische Funktion des Körpers wird zum bedeutungstragenden Element der Erzählung.

Es entsteht eine reziproke Bedingtheit, zwischen Körper und Charakter.³⁰⁵ Das Körperkonzept Canettis stellt keine bloße Übersetzung innerer Wesenszüge dar, viel mehr wird es zum Ausdruck kultureller, politischer und sozialer Ordnung, der die Personen unterworfen sind. Die verkrüppelte Frau Runkel (*Die Gelbe Straße*) missbraucht ihre mächtige Rolle gegenüber „normalen Frauen“ wie Lina. Sie ist von inneren Beweggründen wie Neid und Missgunst geleitet, welche sich auf Grund ihrer Behinderung ergeben. Als semiotisches Element fungiert ihr Körper zur Darstellung ihres Charakters, welcher sich in ihren Handlungen offenbart.

In *Geduld bringt Rosen* wird ein Spiel zwischen reziproker Bedingtheit und Aussparung zu einem konstituierenden Element. Grotesken Darstellungen kommen hierbei mehrere Funktionsweisen zu. Sie lassen innere Beweggründe der Protagonisten erahnen, ohne diese dezidiert preiszugeben. Einblicke in die Gefühls- und Gedankenwelt der handelnden Personen gewährt die Autorin selten. Sie sind Schablonen, die menschliche Typen wiedergeben. Sie agieren im Sinne ihrer eigenen Interessen und Möglichkeiten: der egozentrische Lebemann Bobby, die dumme Arbeiterfamilie, die niederträchtigen Nachbarn der Mäusles, die geizige „Geschäftsfrau“ Tamara,

Jedoch treibt die Autorin auch mit dem Aussehen ihrer Figuren ihren Schabernack. Ihre Körperlichkeit verrät die Beweggründe, die die Schablonen steuern. Die in stechender Deutlichkeit herausgearbeitete Physiognomik lässt die Vermutung zu, dass Canetti die Ablesbarkeit anhand körperlicher Merkmale nicht sonderlich ernst zu nehmen schien, sondern physiognomische Konzepte, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verheerende Folgen hatten, in Frage stellt. In ihrem dezidierten Wiedergabe physiogno-

305 Vgl. Strohmaier (2005) S. 138.

mischer Ablesbarkeit erinnern sie an jenen Autor, der der Physiognomik den satirische Kampf angesagte. Der von ihr geschätzte Georg Christoph Lichtenberg erarbeitet anhand von Schweineschwänzen innere Beweggründe der Tiere. Die „Silhouetten von unbekannten meist tatenlosen Schweinen“³⁰⁶ geben Auskunft über „mangelnde Triebkraft, sie besitzen physischen und moralischen Speck und ihre Kraft wird mit Speck vertatloset“,³⁰⁷ sind einige Erklärungen, die auf die Wesensart der Säugetiere schließen lassen. Die Dummheit der Mäusles wird auf dermaßen übertriebene Weise auf ihre pferdeähnliche Kopfform zurückgeführt, dass damit der Anschein entsteht, dass die Autorin das Konzept der Physiognomik selbst zum Gegenstand der Satire macht.

Teilweise deutet Canetti an, wie es um die Gedanken der Protagonisten bestellt ist, den tatsächlichen Spiegel zur Seele stellt jedoch deren Physiognomik und unbewusstes Handeln dar. Verzernte fratzenhafte Gesichter, zuckende Babyaugen, und verschwommene Fleischmassen verraten über die Figuren, was sie selbst verschweigen und stellen zugleich die Frage in den Raum, was Äußerlichkeiten tatsächlich über den Menschen preisgeben können.

In *Die Schildkröten* verdeutlicht Canetti ihren Widerspruch gegen physiognomische Konzepte. Sie ironisiert den Tiefpunkt, die Rassenlehren des Nationalsozialismus, indem die Erkennung jüdischer Abstammung fehlschlägt und zur Beraubung eines adeligen Südländer wird.

Der Besitzer schrie immerzu, er ist katholisch, ein Italiener, überdies von Adel die Frau kam angelaufen, aber die war dick, mit schwarzer Haut, Zum Grausen, die Nase krumm und Haare darin [...] Die nächste Zusammenkunft war beim italienischen Konsulat. Denn der vermeintliche Judensohn war tatsächlich Italiener, wer hätte das gedacht. Schwarz, klein, mit dicken Nasenflügeln und einem Bauch.³⁰⁸

Auf Canettis Interesse am Medium Film wurde bereits mehrfach verwiesen. Der narrative Diskurs in *Geduld bringt Rosen* weist Elemente einer gelungenen Stummfilm-Montage auf. Zu Beginn der Erzählung wird die Zugfahrt der Prokops von Russland nach Österreich dargestellt. Der Handlungsablauf der Geschichte wird

306 Lichtenberg (1983) S. 119.

307 Ebd. S. 119.

308 Canetti, Veza (2011): *Die Schildkröten*. Fischer: Frankfurt. S. 117.

durch detaillierte Beschreibungen von Tamaras Gesicht unterbrochen. Canetti lenkt die Aufmerksamkeit gänzlich auf die Mimik der Frau, sie isoliert es von der Umgebung. Mit dieser Vergrößerung werden unterschiedliche Auswirkungen ausgelöst: Zum einen wird die Verstörung der Mitreisenden nachvollziehbar angesichts der entstellten Gesichtszüge der jungen Frau. Ebenso wird das Innenleben Tamaras sichtbar. Die Passage enthält keinen inneren Monolog, der Aufschluss über das Lachen der Frau gegeben hätte, der Fokus der Erzählung sind Tamaras entstellte Gesichtszüge, sie geben den Hinweis über ihr Wesen. Indem einzelne Merkmale isoliert werden, werden diese zum bestimmenden Charakterzug, Lächerlichkeit und Person verschmelzen zu einer Sache.³⁰⁹

Im Stummfilm wird die fehlende Sprachfunktion durch Körperfunktionen ersetzt. Mimik und Gestik kompensieren das Fehlen der Sprache.³¹⁰ Das fratzenhafte Lachen wird ausführlich wiedergeben, Tamaras Kargheit wird spürbar. Die Vergrößerung und die groteske Darstellung sind hierbei Canettis Verfahren, das Innenleben erkennbar, ohne es gänzlich sichtbar zu machen. Unter der oberflächlichen Anmut der jungen Frau blitzt ihr wahres Wesen hervor.

Auf die Nähe Canettis zu George Grosz' Schaffen verwies bereits Elfriede Czurda. Grosz, einem linksgerichteten, marxistischen Umfeld nahe, war ein deutscher Maler, Grafiker und Karikaturist. In den 20er Jahren ist sein Werk von einem sozialkritischen Moment getragen, er bringt Gegensätzliches zusammen, zeigt Herrschende und Beherrschte, Kapitalisten und Ausgebeutete nebeneinander und stellt verdrängte menschliche Begierden und Verlangen dar. Seine satirischen Grafiken und Karikaturen entfalten ihre Wirkung vor allem durch eine reduzierte, skizzenhafte Darstellung, die voller grotsker Elemente steckt.

Grosz war mit Wieland Herzfelde befreundet veröffentlichte seine Werke mehrfach im Malik-Verlag, welcher 1932 jene Anthologie herausgab, die Canettis *Geduld bringt Rosen* enthielt. Die bekannteste Veröffentlichung, *Ecce Homo* ist eine Sammelband mit Darstellungen der Menschheit, wie Grosz sie empfand. In einer Gerichtsverhand-

309 Vgl. Bergson (2014) S. 90.

310 Vgl. Strohmaier (2005) S. 123.

lung, die der Veröffentlichung folgte, erklärt er seine Empfindungen, die ihn zu seinem Schaffen motivierten:

... sie [anm. Groszs Weltauffassung] ist wesentlich negativer und skeptischer. Ich sehe die Dinge so, wie ich sie dargestellt habe. Wenn ich mir den größten Teil der Menschheit ansehe, so sehe ich keine Schönheiten oder lieblichen Gebilde. So geht es mir auch bei den Frauen und bei den Familienszenen ...³¹¹

Grosz ist auf das Visuelle beschränkt. Seine Missgunst gegenüber der Gegenwart stellt er durch Körperlichkeit dar. Seine Grafiken zeichnen sich durch Skizzenhaftigkeit und groteske Erscheinung aus, wobei Mimik und Körperformen das Hauptaugenmerk seiner Möglichkeiten darstellen. Seine Kritik richtet sich vor allem gegen die ausbeutende Gesellschaftsschicht. Hier lassen sich Parallelen zu Veza Canettis Werk erkennen. Auch wenn das Konzept der Autorin weitreichender in jenem Sinne ist, dass sie nicht nur die ausbeutende Gesellschaft erfasst, lassen sich dennoch ähnliche Figurentypen erkennen. Die skizzenhafte Darstellung von Personen, denen Gemeinheit in ihrer Erscheinung abzulesen ist, findet in den Erzählungen der Autorin ebenfalls Anwendung. Sie stattet Figuren mit jenen schrecklich lachhaften Charakterzügen aus, die jene Wahrheiten über ihr Innerstes preisgeben, die aber nicht gesagt werden.

8.5.3.1. Physiognomie und Innenleben

Die Prokops sind von Niedertracht und Selbstsucht geleitet. Jegliche Handlungen sind von Eigennutzen gezeichnet, sogar vermeintliche Wohltaten, wie Essensspenden an Frau Mäusle geschehen nicht aus Gutmütigkeit, sondern um das eigene Gewissen zu beruhigen. Sie sind planend und berechnend, dadurch jedoch auch als denk- und reflexionsfähige Individuen erkennbar. Canetti verdeutlicht diesen Aspekt, indem sie fragmentarisch Einblick in die Gedankenwelt der Prokops gestattet. Die zumeist von Selbstsucht getriebenen Handlungen der Familienmitglieder sind von inneren Zwängen und Bedürfnissen geleitet. So wird die Genugtuung (bzw. die nicht ausreichende Genugtu-

311 Grosz, zit. n. Fischer, Lothar (1976): George Grosz. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Rowohlt: Schleswig: S.82.

ung) erwähnt, die Tamara Prokops durch das Befehlen unentgeltlicher Botendienste an Herrn Mäusle verspürt.³¹² Ebenfalls wird über die Logik, die hinter Bobby Prokops skrupellosen Handlungen steht, Auskunft gegeben.

Das Innenleben der Bewohner im Erdgeschoß wird in der Erzählung nahezu gänzlich ausgespart. Die Einfältigkeit der Personen macht tiefergehende Introspektionen obsolet. Sogar beim Versuch, sich das Leben zu nehmen, genügt ein Blick in die Wohnung, um das Vorhaben Herrn Mäusles anzukündigen. Angesichts des Betrugs Bobby Prokops gewährt Veza Canetti einen sarkastischen Einblick in die Gedankenwelt des Kassenboten. In zaghafter Erkenntnis wird er sich seiner Situation bewusst:

„Als sich die Tür hinter ihm schloß, hatte Herr Mäusle zum erstenmal einen Gedanken, der sich mit dem eines weniger dummen Menschen messen konnte. Er sagte sich nämlich, daß er das Geld nicht bekommen werde.“³¹³

Die Gedankenwelt der Mäusles wird auf verhöhnende Weise ausgespart – geradezu scheint es, dass ihr Innenleben nicht der Rede wert wäre. Die Familienmitglieder sind gedanklich nahezu stumm. Ihre mangelnde Intelligenz wird hingegen ausführlich anhand körperlicher Erscheinungen dargestellt. Die verkümmerte Kopfform, das lange Pferdegesicht und die kleinen Augen geben zu erkennen, dass es sich um dumme Leute handelt.³¹⁴ Strohmaiers These über die reziproke Beziehung zwischen Körperlichkeit und Charakter wird insofern bestätigt, als die Physiognomie der Eheleute stellvertretend für das Innenleben fungiert. Gedankliche Beweggründe der Mäusles werden jedoch an anderer Stelle nicht wiedergegeben. Die Aussparung ihrer Gedankengänge bestätigt ihre Einfältigkeit. Dummheit und Armut des Ehepaares sind ihnen an ihrer Erscheinung abzulesen: „Seine [Herr Mäusles] Dummheit erkannte wirklich jeder und nicht zuletzt sein Chef“³¹⁵ Durch die Lücken im Text wird die Aufforderung an die Leserinnen und Leser gestellt, Charakterschwächen der Personen zu erkennen und auszugleichen.³¹⁶

Herr Mäusle erblickt in einem Anflug an Intelligenz das Scheitern seiner Existenz.

312 Vgl. Canetti (1992) S. 12.

313 Canetti (1992) S. 21.

314 Vgl. Canetti (1992) S. 16.

315 Canetti (1992) S. 17.

316 Vgl. Meidl (1998) S. 38.

Jedoch reicht sein Verständnis nur zur Erkenntnis seiner miserablen Situation: Angesichts der ärmlichen Wohnung, der beeinträchtigten und unterernährten Kinder und der Ehefrau, die unfähig ist, die Lage zu erkennen, beschließt er, sich das Leben zu nehmen.³¹⁷ Jedoch sieht er die Eigenverantwortung nicht, die seinem Schicksal zu Grunde liegt, sondern lediglich das Resultat – die ausweglose Situation, in der die Familie sich befindet. Es obliegt der Leserschaft zu urteilen, zum Vollstrecker seines Schicksals wird er selbst.

In der Handlung erhebt Mäusle die Anklage gegen sich selbst. Auf das Konzept der Selbstanprangerung verweist Elias Canetti in seiner Biografie, *Augenspiel*. Auch wenn Veza Canetti in der selbstbezogenen Wiedergabe seines Werdeganges oft als nebensächlich dargestellt wird, ist sie zu Anfang des dritten Teils seiner Autobiografie jene Person, die Georg Büchners *Woyzeck* und somit das Konzept der Selbstanprangerung an ihn heranträgt. Karl Kraus, der von beiden Canettis geachtet wurde, gilt als zorn erfüllter Satiriker, der schreibend die Personen vor sich in ihr Verderben treibt. Bei Büchner hingegen erheben die Personen selbst durch ihre Taten und Worte die Anklage gegen sich.³¹⁸

Herrn Mäusle prangert sich selbst an, erkennt dies jedoch auf Grund seiner mangelnden Intelligenz nicht. Niemand verurteilt ihn, seine Handlungen machen ihn gleichwohl zum Täter. Auf Grund seiner Entscheidungen ist er der Verantwortliche für sein Schicksal und jenes seiner Familie. Er erkennt die Ausweglosigkeit der Lage, jedoch nicht sein Versagen als Ursache. Angesichts der Tatsachen sieht er keine andere Möglichkeit, als den Freitod zu wählen. Ähnlich der Figur des Woyzeck ist Herr Mäusle fremdbestimmt. Intellektuelle Beschränktheit, ein Übermaß an Loyalität und ökonomischer Fremdbestimmung sind als jene Faktoren auszumachen, die das Leben des Kassenboten definieren.

In der körperlichen Diffamierung offenbart sich das innere Wesen. Objektiv betrachtet lassen die Handlungen der Geschwister Prokop insofern Intelligenz erkennen, als das sie Zusammenhänge zu ihrem Gunsten beeinflussen können. Ihr Intellekt wird in ihrer Körperlichkeit widergespiegelt und im Erzählten bestätigt. Körperliche Semiotik verweist auf innere Beweggründe und zeigt die selbstsüchtigen Motive, die hinter Bobbys oder

317 Vgl. Canetti (1992) S. 32.
318 Vgl. Canetti (2004) S. 20ff.

Tamaras Handlungen stehen: Nicht etwa aus Mitgefühl lässt sie ihren Brautstrauß auf den Sarg des toten Mädchens legen, sondern aus Geiz. Die Blumen sind ihr zu nichts Nutze und sie befürchtet bevorstehende Kosten, die durch das Zusammentreffen ihrer abergläubischen Mutter mit der Trauergemeinde zur Folge haben könnten.³¹⁹

Das Paradoxe an Tamaras Verhalten besteht darin, dass es einen intellektuellen Wert, nämlich menschliches Denkvermögen, und zugleich soziale Inkompetenz, den Geiz darstellt. Es ist unmöglich, das soziale Versagen zu beweinen, oder die junge Frau für ihr berechnendes Wesen zu bewundern. Dieser Widerspruch wird in der groteske Personendarstellung aufgelöst. Oberflächlich betrachtet ist sie eine junge attraktive Frau, deren menschliches Fehlverhalten jedoch unter ihrer aufgeputzten Maske aufblitzt.

8.5.3.2. Groteske Figuren

Veza Canetti zeichnet ihre Figuren mittels grotesker Elemente – sie deformiert, verfremdet und verzerrt. Semiotisch fungiert die körperliche Darstellung als Zeichen seelischer Zustände. Die figurale Darstellung vieler Charaktere birgt eine Irritation in sich, die vor allem darin besteht, dass die Personen mit Tieren oder Objekten verschmolzen und nahezu zur Unkenntlichkeit deformiert dargestellt werden. Die bekannteste und meisterschaftlichste Mischfigur Canettis stellt mit Sicherheit Frau Runkel, die Besitzerin eines Tabak- und Seifenwarengeschäftes in der Gelben Straße, dar. Sie sitzt im Rollstuhl, sämtliche Gliedmaßen sind unbrauchbar und hängen leblos von ihr herunter.

In *Geduld bringt Rosen* ist es der Sohn der Familie Mäusle, der, jeglicher Menschlichkeit beraubt und als Idiot bezeichnet, sein Dasein fristet:

„Söhnchen ist zwar nicht die geeignete Bezeichnung. Was auf dem Sofa lag, hatte Hände. Es war aber auch das einzige, das an einen Menschen erinnerte. Sonst hatte das Wesen zwei skelettdürre, gelähmte Stangen statt der Beine, einen breiten Kasten statt der Brust, eine Glatze dort, wo Haare hingehörten, ein dunkles Fell an den nackten Stellen des Körpers und schwarze Strünke an der Stelle der Zähne.“³²⁰

319 Vgl. Canetti (1992) S. 44.

320 Canetti (1992) S. 15.

Die Monstrosität erzeugt die Vermischung von Mensch – Objekt (Gliedermaßen als Stangen) und Mensch – Tier (Felle an Stelle von Haut). Die für Canetti eher untypische Darstellung eines Kindes³²¹ gleicht einer gänzlichen Entmenschlichung. Als Wesen hat er auch kein Sprachvermögen. Ironischerweise leidet er an der Krankheit „Little“, einer „Kleinigkeit“, welche ihn jeglicher menschliche Züge beraubt.

Das Kind ist eine Steigerungsform der geistigen und körperlichen Deformation der Mäusles. Diese können sich sprachlich verständigen, sind jedoch auf Grund ihrer mangelnden Intelligenz darauf angewiesen, durch stereotype Wiederholungen, wie „Haben Sie verstanden?“ „aus dem einfachen Grund“ oder „warum denn?“³²² die Funktionalität ihrer Sprache zu überprüfen, beziehungsweise ihre Absichten zu erklären. An der Physiognomie, der einander ähnlich sehenden Eheleute, erkennt man ihre geistige Schwäche, die sie sprachlich wiederum bestätigen.

Ist dies noch als Verlust des Intellektes menschlicher Wesen zu erkennen, so fehlt dem Sohn bereits jegliche Denkfähigkeit. Ihm wird eine menschenähnliche Anmutung gänzlich abgesprochen, er existiert, vollkommen gelöst von der Gesellschaft als Kreatur. Die einzige Verbindung besteht durch die Eltern, die die Fähigkeit besitzen, seine Laute zu verstehen und sich um sein Überleben kümmern. Der Sohn der Mäusles besitzt keinerlei Anzeichen menschlicher Intelligenz; geistig und körperlich wird er zum Objekt.

Anders ist es um das Seelenleben Bobby Prokops bestellt, der zielgerichtet und skrupellos seine Absichten verfolgt:

„Und jetzt wurden Bobbys Mundwinkel erstaunlich weichlich, sein ganzes dickes Gesicht wurde eine einzige runde Fleischmasse, nicht unähnlich dem opulenten Körperteil, auf dem er saß; denn das war das Bezeichnende an seinen Entschlüssen, daß sie nur dort stark waren, wo sie für sein Behagen eintraten.“³²³

Das naheliegende Schimpfwort „Arschgesicht“ wird wortwörtlich dargestellt; die Mimik Bobbys wird zum bedeutungstragenden Element und diffamiert den Charakter jenes Mannes, der die Dummheit der Mäusles zu seiner eigenen Bereicherung nutzt.

321 Denkt man an „Die Große“, „Der Zwinger“ oder „Der Verbrecher“ sind es zumeist Kinder, die von Canettis grotesker Deformation verschont blieben.

322 Canetti (1992) S. 16f..

323 Canetti (1992) S. 23..

Bobby Prokop hat einen chamäleonartigen Charakter. Im sprachlichen Umgang mit der verarmten Familie wählt er einen aggressiven Ton und gegenüber seinen Spielpartnern nimmt er eine weichliche und anpassungsfähige Haltung ein. Die groteske Anmutung entspricht der Vermischung unterschiedlicher Körperteile, die sein opportunistisches Handeln in seine körperliche Erscheinung überträgt. Sein Inneres ist von Ekelhaftigkeit geprägt, seine Haltung zerfließt gleich seinen Gesichtsszügen. In seiner Äußerlichkeit wirkt er bedrohlich und lachhaft zugleich.

Die Gesichtszüge seiner Schwester Tamara zeugen ebenfalls von ihren erschreckend negativen Eigenschaften. Die bestehende Ordnung, die in der scheinbaren Makellosigkeit des Idealbildes einer jungen Frau verkörpert wird, wird durch ihre Körperlichkeit aufgehoben. Ihre Stimme ist der Vorbote, der einen Kontrast zu ihrer Schönheit bildet, welche anschließend durch ihr Lachen vollständig entstellt wird:

... und jetzt erschranken die Mitreisenden. Denn Tamara lachte.

Welche Verzerrung in dem feinen Gesicht! Grobe Linien, nacktes Zahnfleisch, Falten bis zu den Schläfen und vor allem die Ohren, die Ohren wurden plötzlich sichtbar wie bei einem Hund, dem man die Lappen zurückstreift, gekümmte [sic!] braune Höhlen waren die Ohren, und dieses ganze Lachen zeigte nichts von Freude, sondern eben eine Kargheit, die es nicht verbergen konnte. ³²⁴

Die Beschreibung der jungen Frau ist erschreckend komisch. Hier findet sich wiederum jener lustvoll-fröhliche Aspekt der Übertreibung wieder, den Bachtin als befreiendes Element in der Groteske erkennt. Der Vorfall ist so überspitzt dargestellt, dass man nicht anders kann, als über die entstellte Frau, und somit den Verlust der gewohnten Ordnung zu lachen. Der Anblick von Tamaras Lachen ist so furchteinflößend, dass die Mitreisenden dadurch in Angst versetzt werden, eine nicht weniger amüsante Vorstellung. Die normative Kraft, die das Idealbild der jungen Frau scheinbar erzeugt, wird durch ihre Gestik zerstört, welche gleichzeitig von der erschreckenden Inhaltslosigkeit ihrer Schönheit zeugt. Canetti deutet an, jedoch verrät sie nichts. „Es war nicht leicht zu erraten, womit Tamara kargte.“³²⁵

324 Canetti (1992) S. 8f.

325 Canetti (1992) S. 9.

8.5.3.3. Familie Mäusle – Ein lachhaftes Schicksal

Objektiv betrachtet wäre das Schicksal der Familie Mäusle betauern. Veza Canetti gestattet es jedoch nicht, die verarmte Familie zu bemitleiden. Sie berichtet frei von jeglicher Empathie über die vom Unglück geplagten und sozial benachteiligten Bewohner in der unteren Etage des Wohnhauses. Sie sind eine Dienstbotenfamilie. Dies stellt jedoch nicht den wahren Grund ihres Elends dar. Im Text wird explizit darauf verwiesen, dass sie dumm sind:

„Seine [Herrn Mäusles] Dummheit erkannte wirklich jeder und nicht zuletzt sein Chef, denn unter seinen sechzig Beamten wählte er den schlechtest bezahlten und vertraute ihm jeden Monat den Lohn für die Arbeiter einer ganzen Fabrik an, den Mäusle seit fünfundzwanzig Jahren pünktlich abliefern ging.“³²⁶

Trotz des tragischen Schicksals spürt man kein Mitleid. Die Unterdrückung empathischen Empfindens hält davon ab, Sympathie für die Protagonisten zu entwickeln. Das Lachen, so Bergson, „verträgt sich nicht mit Gemütsbewegung“.³²⁷ Dies ist ein entscheidender Faktor, um die Lächerlichkeit der Familie anzunehmen. Veza Canetti stellt die Dummheit des Protagonisten als allumfassende, nahezu selbstständige Existenz dar. Sie hüllt Herrn Mäusle in einen Mantel aus Lächerlichkeit. Dieser verhindert, ihm auch nur das geringste Anzeichen von Intelligenz zuzugestehen und auch seine, im Grunde ehrwürdigen Tugenden, wie Anstand, Moral oder Fleiß werden angesichts seiner mangelnden Geisteskraft jeglicher Wirksamkeit beraubt. Eine ehrenhafte Haltung, wird angesichts offensichtlicher Falschheit zum Automatismus. Aus starrer Loyalität ist Herr Mäusle nicht in der Lage, Herrn Bobby davon abzubringen, das Geld zu entwenden, oder ihn bei seinem Vorgesetzten zu verraten. Noble Werte werden durch die Starrheit und Einfältigkeit mit ihrem Umgang lächerlich gemacht und somit bestraft.

Trauer verspürt man, so Alfred Stern, gegenüber positiven Werten. Dies wiederum würde bedeuten, dass das betrauerte Objekt positive Werte enthalten müsste, deren Verlust seelische Schmerzen erzeugt.³²⁸ Familie Mäusle können jedoch keine zu betauernden

326 Canetti (1992) S. 17.

327 Bergson (2014) S. 91.

328 Vgl. Stern (1980) S. 55.

positiven Werte zugeschrieben werden. Man ist ihr, ihrer physischen Erscheinung und ihrer mangelnden Intelligenz wegen, eher abgeneigt. Viel eher ist man dazu verleitet, über die Handlungen der Mäusles zu lachen. Jegliche emotionale Gefühle sind ausgeblendet, es handelt sich um ein Lachen, dass sich an die reine Intelligenz wendet.³²⁹

Alfred Stern stellt fest, dass eine Gesellschaft über menschliche Schwächen lacht.³³⁰ Das Ehepaar Mäusle scheitert letztendlich an ihrer eigenen Dummheit. Eine erwachsene Person besitzt im Normalfall ein Grundmaß an Intelligenz, um sich im sozialen Umfeld zurechtzufinden. Dies wird gesellschaftlich vorausgesetzt und bei Nichterfüllung dieser Erwartung als Wertedegradation erkannt und durch Gelächter oder Verachtung bestraft.

8.5.3.4. Ein lachhaftes Verhalten

Eine Möglichkeit, um jemanden lächerlich erscheinen zu lassen, ist es, die Aufmerksamkeit auf ungewollte Gestik zu lenken. Bergson versteht darunter unkontrollierte Handlungen, die reflexartig einer inneren Haltung entspringen und nicht kontrolliert werden können. Den komischen Moment bezieht er auf den daraus resultierenden Automatismus.³³¹

Den Figuren in *Geduld bringt Rosen* mag es an Vielem mangeln, jedoch nicht an komischen und unbewussten Verhaltensweisen. Tamara wirkt auf Grund ihres verzerrten Lachens, dass sie gänzlich entstellt, unheimlich und komisch zugleich. Vor allem die Tatsache, dass sie sich ihres frazenhaften Aussehens weder entziehen noch dies kontrollieren kann, zieht das Bild der jungen Frau ins Lächerliche. Es ist unmöglich, die Vorstellung einer anmutigen Schönheit zu erhalten: Ihr Lachen beim Anblick des über die Grenze geschmuggelten Reichtums bricht explosionsartig aus ihr hervor. Der Entstellung ihrer Äußerlichkeit kommt eine schlagartige Wertedegradierung gleich, die ihren wahren Charakter zum Vorschein bringt.

Die Leserschaft, die Autorin und ein paar verschreckte Zuggäste erfahren davon. Die vornehme Gesellschaft Wiens erkennt nur ihre vermeintliche Schönheit. Sie verkehrt in

329 Vgl. Bergson (2014) S. 15.

330 Vgl. Stern (1980) S. 72.

331 Vgl. Bergson (2014) S. 93f..

Kreisen, in denen sie „von Nerzen und Kavalieren umschmeichelt“³³² wird, ihre Hässlichkeit wird mit Tierpelzen überdeckt, lediglich unansehnliche Finger, die mit den verkrümmten Nägeln und der rohen Haut, Hühnerfüßen gleichen, erinnert daran. Im Verkennen ihrer tatsächlichen inneren Hässlichkeit, lässt sich die Dummheit der wohlhabenden Gesellschaft erkennen, insbesondere wird jedoch der Bräutigam vorgeführt, der bewundernd sein schönes Weib anblickt. Starr ist er in dem Oberflächlichen verhaftet, unfähig, das wahre Wesen seiner Braut zu erkennen.

Ebenso amüsant ist das Auftreten des übergewichtigen Bobby Prokop, wenn er mit fettgepolsterter Stimme spricht oder sein Gesicht sich in eine Hinterteil-ähnliche Form verwandelt. Es sind Gier und endloser Konsum, die seiner opulenten Gestalt zu Grunde liegt. Seine Maßlosigkeit ist jener Automatismus, der für die Körperfülle verantwortlich ist. Im Unterschied zu Tamara kann er seine innere Hässlichkeit nicht verbergen, übersehen wird sie, ebenso wie sein unrechtes Verhalten, von der ihn umgebenden Gesellschaft trotzdem:

„Da aber die Familie Mäusle ein unangenehmer Anblick war, Herr Bobby aber ein sehr angenehmer, wenn er elegant gekleidet die Treppe hinunterstieg und liebenswürdig grüßte [...] sagten die Herrschaften zu ihren Dienstmädchen, die Geschichte werde sich etwas anders zugetragen haben [...]“³³³

Der Erzählerin entgeht sein unrechtes Verhalten jedoch nicht. Ungewollt gibt auch seine Gestalt ihn der Lächerlichkeit preis. Ähnlich seiner Schwester Tamara stellt sein Körper seinen Charakter zu Schau, wobei der Fokus auf den Mundbereich liegt: „Von seinem runden Frauengesicht stachen jetzt die Mundwinkel ab. Sie waren plötzlich erstaunlich energisch.“³³⁴ Die Unkontrollierbarkeit seines Körpers verstärkt Canetti, indem sie seine Mundwinkel selbstständig agieren lässt und zugleich symbolisch auf die maßlose Nahrungsaufnahme verweist. Anhand seiner Opulenz wird er vorgeführt. Bobbys Übergewichtigkeit basiert auf zügellosem, animalisches Verhalten, welches als Normverletzung menschlicher Werte erkannt und mit dementsprechendem Gelächter gestraft wird.

332 Canetti (1992) S. 10.

333 Canetti (1992) S. 33f..

334 Bachtin, Michail (1995): Rabelais Und Seine Welt: Volkskultur Als Gegenkultur. Suhrkamp: Frankfurt Am Main. S. 18.

Hier findet sich wiederum ein grotesker Moment, auf welchen Bachtin in seiner Theorie des Grotesken verweist: das klassische geschlossene Ideal des Körpers wird verworfen, übrig bleibt ein groteskes Gebilde, durch die eigene Schuld entstanden. Vor allem der Mund gilt als zentrales Element, er wird zur „Umrahmung der klaffenden und verschlingenden Bodenlosigkeit des Körpers“.³³⁵ Völlerei, als Zeichen der Wertedegradation eines bewussten Maßes an Genusses wird bestraft. Die Erzählung fokussiert die Korpulenz Bobby Prokops, welche stellvertretend für seine Gier steht.

Bergson erkennt Unachtsamkeit gegenüber sich selbst und anderen als Zeichen von Ungeselligkeit. Diese resultiert aus einer Zerstreuung und Starrheit des Geistes, welche die menschliche Fähigkeit, eigene sowie fremde Bedürfnisse zu erkennen und darauf einzugehen, blockiert.³³⁶ Bobby Prokop ist sich seiner eigenen Bedürfnisse durchaus bewusst, er speist im Sacher und trägt Pelz, um sich wohlzufühlen.³³⁷ Es ist ein Automatismus, der sich in starrer Unmenschlichkeit äußert, die man verspürt, wenn der opulente und gut gekleidete Herr der verarmten Familie gegenübertritt und sie durch eine List ins Verderben stürzt.

In Bachtins Anschauung sind die Augen Ausdruck des menschlichen Innenlebens und in Folge dessen für seine Auffassung der Groteske uninteressant.³³⁸ Beim Besuch Bobby Prokops, der beabsichtigt, Mäusle das Geld, das er seiner Firma abliefern muss, abzunehmen, wird die Hilflosigkeit des Dienstboten mittels der Regungen seines Augenbereiches dargestellt. Anfangs zucken seine Augenlider auf Grund der Scham, dem vornehmen Herrn nicht dienen zu können. Beim Versuch, sich zu rechtfertigen, ist er vor Anstrengung den Tränen nahe und als das Kuvert mit dem Geld letztendlich geöffnet wird, „zieht sich seine Haut um die Augen zusammen wie bei einem Säugling, der weint.“³³⁹ Seine Augen verraten sein geistiges Alter. Ohne sich dagegen wehren zu können, ist er den Tränen nahe, eine automatische Körperreaktion, die ihn lächerlich erscheinen lässt. In einem Erwachsenen, der sich auf dem Intelligenzniveau eines Kindes befindet, äußert sich die ein Wertverlust des menschlichen Intellektes. Dieses Versagen wird mit Gelächter

335 Bachtin (1995) S. 358.

336 Vgl. Bergson (2014) S. 96.

337 Vgl. Canetti (1992) S. 16.

338 Vgl. Bachtin (1995) S. 358.

339 Canetti (1992) S. 20.

gestraft. Die geistige Machtlosigkeit, in welcher sich Herr Mäusle befindet, spiegelt sich in seinen Augenbewegungen wider. Wie ein Kleinkind händigt er das Kuvert mit Geld aus und argumentiert, dass er das Geld nicht ausborgen könne, da das Kuvert verklebt sei und man es nicht öffnen könne. Über den „Trick“, dass der Kleber sich es mit einem Bleistift lösen lässt, staunt vor allem seine Frau. Vor den Mäusles wirkt Bobby Prokop wirkt wie ein Magier, der kleinen Kindern eine Münze hinter dem Ohr hervorzaubert.

9. Resümee

Diese Arbeit stellt den Versuch dar, das satirische Vorgehen Veza Canettis an einem konkreten Beispiel nachzuzeichnen. Die Schwierigkeit hierfür ergibt sich aus der Tatsache, dass weibliche Formen der Komik, ebenso wie österreichspezifische Überlegungen im Satire-Diskurs noch immer eine Randdisziplin darstellen. Wie lässt sich nun Veza Canettis Werk in den Satire-Diskurs eingliedern? An dieser Stelle sei nochmals auf die anfänglich erwähnte Metapher der bunt gefüllten Schüssel hingewiesen, als welche das Wirken der Autorin wahrgenommen werden kann. Ihre Texte sind vielseitig und reflektieren ihre umfassenden Interessensgebiete ebenso wie ihre Belesenheit. In der Arbeit wurden jene Merkmale, die zum Verständnis ihrer satirischen Methode dienlich sind, herausgearbeitet. Viele Aspekte, wie etwa der Einfluss Lichtenbergs auf ihr Verständnis von Physiognomik wurde nur ansatzweise erfasst, eine vertiefende Forschung dieser Beziehung wäre ein lohnendes Unternehmen. Ebenso wären eine intensive Auseinandersetzung mit Nestroy oder Büchner, eine werkübergreifende Durchleuchtung komischer Elemente oder eine Darstellung des Schicksals in den Texten der Autorin lohnende Forschungsgegenstände.

Der Fokus dieser Arbeit war es jedoch, das satirische Konzept der Autorin hinsichtlich gesellschaftlicher und politischer Gegebenheiten zu beurteilen und somit eine bis dato übersehene Vorgehensweise Veza Canettis darzustellen. Sie agiert in der Erzählung politisch und zeigt Missstände in den unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten auf. Nicht nur anspruchsvolle, sondern vor allem auch genügsame Personen, wie das Proletariat, dass in blindem Gehorsam ein tugendhaftes aber ausgebeutetes Dasein fristet, soll

die eigene Dummheit erkennen. Canetti stellt die gesellschaftlichen Zustände unerbittlich dar, ihre Erzählungen werden somit den Anforderungen der Sozialdemokratie an die Literatur gerecht. Jedoch scheint darin auch das Versagen der geistigen Elite auf, die in starrer Überzeugung die Voraussetzung für Veränderung in der Volksbildung sah. Vielleicht sah die Autorin die Kluft zwischen theoretischen Ansuchen der Sozialdemokratie zur Veränderung und der Realität der arbeitenden Menschen als gesellschaftlichen Missstand.

Eine genaue Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Rolle der Frau, ihren Möglichkeiten und Rechten lässt sich in allen Texten der Autorin erkennen. Ihr Widerstand ist leise, jedoch tiefgründig. Ihre Protagonistinnen sind nicht auf Grund ihres Geschlecht per se benachteiligt. Die Gesellschaft ist zweifelsohne nicht nach ihren Gunsten ausgerichtet, was jedoch keineswegs bedeutet, dass Frauen immer die Rolle der Leidtragenden innehaben. Manche können sich wehren, oft werden sie selbst zu Täterinnen. Auch sie unterscheiden sich in Anspruchsvolle und Genügsame, jedoch befinden sie sich in einer Gesellschaft, in welcher letztendlich schwer ein anderer Platz, als jener der duldsamen Ehefrau für sie bereitsteht. Frauen, wie Tamara Prokop, Frau Runkel oder auch die erfolglose Magd Pastora zeugen davon, dass sich die Autorin sehr bewusst mit der gesellschaftlichen Rolle der Frau, ihrer Position des Anderen, beschäftigte.

Veza Canetti geht mit einer allumfassenden Härte gegen die sie umgebenden Umstände vor. Sie wusste über die Missstände der Gesellschaft Bescheid und war mit Elend, Dummheit, Ungerechtigkeit und starrer Hörigkeit konfrontiert. Sie konnte nicht anders, als über die Bitterkeit des Lebens zu lachen, ein Lachen, das einen erschrecken lässt, angesichts der Tatsache, dass man sich darüber amüsiert.

Sie betäubt jegliche Emotion, um die Dramatik der Umstände unverschleiert darstellen zu können. Die Geduldigen und Anspruchsvollen in *Geduld bringt Rosen* erschrecken jedoch nicht, sie erheitern und machen zugleich beklommen. Ihr Auftreten, ihre Sprache und Gestiken zeichnen weder Bösewichte und noch Retter, sie machen den Missstand der Welt erkennbar und zeigen, dass in allem Tragischen auch das Komische verborgen ist.

10. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Bachtin, Michail (1995): Rabelais Und Seine Welt: Volkskultur Als Gegenkultur. Suhrkamp: Frankfurt Am Main.
- Bergson, Henri (2014): Das Lachen. Wiesbaden: Marixverlag.
- Brummack, Jürgen (1971): Zu Begriff und Theorie der Satire. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 45. Sonderheft Forschungsreferate. S.275–377. Web.
- Canetti, Elias (1993): Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931–1937. Fischer: Frankfurt am Main.
- Canetti, Elias (2004): Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921–1931. 15. Aufl. Fischer: Frankfurt am Main.
- Canetti, Elias (1990): Veza. Vorwort in: Veza Canetti (1990): Die Gelbe Straße. Hanser Verlag: München/Wien.
- Canetti (2011): Die Schildkröten. Fischer: Frankfurt am Main.
- Canetti, Veza; Canetti Elias (2006): Briefe an Georges. Fischer: Frankfurt am Main.
- Canetti, Veza (2002): Der Fund. Hanser Verlag: München/Wien.
- Canetti, Veza (2002b): Geld, Geld, Geld. In: H. L. Arnold (HG): Text und Kritik. Heft 156: Veza Canetti. Richard Boorbergverlag: München.
- Veza Canetti (1992): Geduld bringt Rosen. Hanser Verlag: München/Wien.
- Veza Canetti (1990): Die Gelbe Straße. Hanser Verlag: München/Wien.
- Fischer, Ernst (1987): Erinnerungen und Reflexionen. 2. Auf. Sendler Verlag: Frankfurt am Main.
- Herzfelde, Wieland (1932): 30 neue Erzähler des neuen Deutschland. Junge deutsche Prosa. Malik Verlag: Berlin.
- Jarka Horst (1987): Jura Soyfer. Leben, Werk, Zeit. Löcker Verlag: Wien.
- Kraus, Karl (1975): Nestroy und die Nachwelt – Zum 50. Todestag. Suhrkamp: Frankfurt am Main.
- Kristeva, Julia (1976): Die Chinesin. Die Rolle der Frau in China. Nymphenburger Verlagshandlung: München.
- Lichtenberg, Georg Christoph (1983): Schriften und Briefe; Aufsätze: Satirische Schriften, 2. Aufl. Insel Verlag: Frankfurt am Main.
- Lukács, Georg (1975): Zur Frage der Satire. In: F. Bernhard (HG): Satura. Ein Kompendium moderner Studien zur Satire. Olms: Hildesheim. S.425–449.
- Joseph Roth: Werke. Bd. 3: Das journalistische Werk 1929–1939. Hg. und mit einem Nachwort von Klaus Westermann. Verlag Kiepenheuer & Witsch: Köln.
- Stern, Alfred (1080): Philosophie Des Lachens Und Weinens. Oldenbourg: Wien.

Sekundärliteratur

- Adler, Hans Günther (2002): Brief an Veza Canetti v. 5.6.1950. In: In I. Spörk / A. Strohmaier (HG): Veza Canetti. Literaturverlag Droschl: Graz.
- Amsler, Vreni (2017) Veza Canetti Im Kontext des Austromarxismus. Reihe Literaturwissenschaft; Band 869. Königshausen & Neumann: Würzburg.
- Arntzen, Helmut (1975): Nachricht von der Satire. In: F. Bernhard (HG): Satura. Ein Kompendium moderner Studien zur Satire. Olms: Hildesheim. S.178–193.
- Bannasch, Bettina (2002): Zittern als eine Bewegung des Widerstandes. Veza Canettis frühe Erzählungen Geduld bringt Rosen und der Roman Die Gelbe Straße. In: H. L. Arnold (HG)Text und Kritik. Heft 156: Veza Canetti. Richard Boorbergverlag: München. S.30–47.

- Becker, Sabine (2011): Topografien der Moderne: Berlin und Wien in den zwanziger Jahren. In: P-H. Kucher/J. Bertschik (HG): „baustelle kultur“: Diskurslagen in der österreichischen Literatur 1918–1933/38. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Berka Sigrid (1993): Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: *Modern Austrian Literature*, 1993, Vol. 26, No. 2 (1993), S. 127 – 155. Web.
- Claßen, Ludger (1985): Satirisches Erzählen Im 20. Jahrhundert: Heinrich Mann; Bertolt Brecht; Martin Walser; F. C. Delius. München: Fink.
- Eybl, Franz (1996): Österreichische Komik. Konstruktion und Brauchbarkeit einer literaturgeschichtlichen Leitkategorie. In: *Komik in der österreichischen Literatur*. W. Schmidt-Dengler/J. Sonnleitner/K. Zeyringer (HG): *Komik in der österreichischen Literatur. Philologische Studien und Quellen*. Heft 142. Erich Schmidt Verlag: Berlin.
- Fischer, Ernst und Karl-Markus Gauß (1984): *Kultur, Literatur, Politik: Frühe Schriften*. Siedler: Frankfurt Am Main.
- Fischer, Heike (1998) *In gebrochenem Deutsch ... Sprachtheologie und Gestaltungsästhetik bei Karl Kraus*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Fischer, Lothar (1976): George Grosz. In *Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Rowolth: Schleswig.
- Fuß, Peter (2001): *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. Kölner Germanistische Studien. Band 1. Böhlau: Köln/Wien.
- Göbel, Helmut (2002): Zur Wiederentdeckung Veza Canettis als Schriftstellerin. Einige persönliche Anmerkungen. In: H. L. Arnold (HG): *Text und Kritik*. Heft 156: Veza Canetti. Richard Boorbergverlag: München.
- Gutknecht, Christoph (1999): *Lauter Worte über Worte: Runde und spitze Gedanken über Sprache und Literatur*. Beck: München.
- Hannemann, Bruno (1977): *Johann Nestroy, nihilistisches Welttheater und verflixter Kerl: Zum Ende der Wiener Komödie*. Bouvier: Bonn.
- Heidemann-Nebelin, Klaudia (1994): Rotkäppchen erlegt den Wolf. Marieluise Fleißer, Christa Reinig und Elfriede Jelinek als satirische Schriftstellerinnen. In: *Holos Reihe Feministische Wissenschaft*, Band 2, Holos: Bonn.
- Hoffmeister, Donna (1987): Access Routes into Postmodernism: Interviews with Innerhofer, Jelinek, Rosei, and Wolfgruber, In: *Modern Austrian Literature* Nr. 20, No. 2 (1987), Seite 97–130. Web.
- Kamper/Wulf (1986): *Lachen, Gelächter, Lächeln. Reflexionen in drei Spiegeln*. Syndikat: Frankfurt am Main.
- Klier, Walter (1993): Einmal Orkus und Retour. Über Hans Lebert, Albert Drach und Veza Canetti, Alfred Bittner. In: *Merkus* 47, S154 –160. Verlag Klett-Cotta: Stuttgart.
- Košeniina, Alexander (2007): Die Kunst der Charakterisierung bei Elias und Veza Canetti. In: *Germanisch-Romanische Monatszeitschrift* 57, 2007, Heft 2. S. 241–249.
- Kuno, Eiji (2014): *Die Performativität der Satire bei Karl Kraus*. Duncker & Humboldt: Berlin.
- Künzel, Christine (2010): Satire und Groteske als Mittel der Dekonstruktion (klein-)bürgerlicher Rituale und Mythen. In: Birken, Lüdecke, Peitsch (HG): *Brüche und Umbrüche. Frauen, Literatur und soziale Bewegungen*. Universitätsverlag Potsdam: Potsdam. S. 403–426.
- Lamb-Faffelberger, Margarete Barbara (1991): *Elfriede Jelinek und Valie Export: Rezeption der feministischen Avantgarde Oesterreichs im deutschsprachigen Feuilleton*. Dissertations Publishing: Huston.
- Lorenz, Dagmar (2007): Transformationen der Avantgarde. Veza Canetti, Elfriede Jelinek und Ruth Beckermann. In: S. Bolbecher (HG): *Frauen im Exil. Zwischenwelt: Band 9*, Drava: Klagenfurt. S. 250 – 265.
- Meidl, Eva (1998): *Sozialkritik in der Revolutionären Nachkriegszeit. Sozialkritische, feministische und postkoloniale Aspekte in ihrem Werk*. Peter Lang: Frankfurt.
- Merkel, Inge (1988): An jene Österreicher, die es ablehnen, zur »Mehrheit« zu gehören. In: Jung, Jochen

- (HG) (1988): Reden an Österreich. Schriftsteller ergreifen das Wort. Wien: Residenz.
- Mitgutsch, Anna (2004): Was ist Frauenliteratur? In: Schaub (HG): FrauenSchreiben. Abenteuer, Privileg oder Existenzkampf? Maria Enzersdorf: Edition Rössner. S.130–138.
- Mitgutsch, Anna (1999): Von der sozialen 'Ordnung' zerbrochener Existenzen. In: Literatur und Kritik. Nr. 335/336. S. 108.
- Preece, Julian (2007): The Rediscovered Writings of Veza Canetti: Out of the Shadows of a Husband. Rochester, Camden House: New York.
- Pfoser, Alfred (1980): Literatur und Austromarxismus. Löcker: Wien.
- Barbara, Rett (1978): Johann Nestroy und die bürgerliche Revolution. Dissertation: Wien.
- Safranski, Rüdiger (2004) Schiller: oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus. Fischer: Frankfurt am Main.
- Schedel, Andrea (2002): Sozialismus und Psychoanalyse: Quellen von Veza Canettis literarischen Utopien. in Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Band 378–2002. Königshausen & Neumann: Würzburg.
- Schedel, Andrea (2002b): Vita Veza Canetti. In: H. L. Arnold (HG): Text und Kritik. Heft 156: Veza Canetti. Richard Boorbergverlag: München.
- Schedel Andrea (2005): Buch ist von mir keines erschienen...“: Veza Canetti verliert ihr Werk und hilft einem Dichter zu überleben. In (Spörk, I./Strohmaier, A) HG: Veza Canetti. Literaturverlag Droschl: Graz.
- Schmidt-Dengler, Wendelin, (1991): Die Beschädigte Allegorie: Anmerkungen zur Literatursprache in Österreich im allgemeinen und zu Johann Nestroy im Besonderen. IN: (Stieg, Gerald/Jean-Marie Valentin) Johann Nestroy 1801-1862. Vision du monde et ecriture dramatique. Publications de l'Institut d'Allemand d'Asnières: Asnières.
- Schutting, Julian: Gibt es eine österreichische Literatur? In: Nachbaur, Petra/Scheichl Sigurd Paul (HG): Literatur über Literatur. Eine österreichische Anthologie. Styria: Graz.
- Spreitzer, Brigitte (1999): Texturen. Die österreichische Moderne der Frauen. Passagen-Verl.: Wien.
- Spreitzer, Brigitte (2005): Veza Canettis Roman Die Gelbe Straße im Kontext der literarischen Moderne. in I. Spörk, I./ A. Strohmaier (HG): Veza Canetti. Literaturverlag Droschl: Graz.
- Stieg, Gerald (2002): Die totale Satire. Von Johann Nestroy über K. Kraus zu Th. Bernhard. In: G. Stieg, /J. Bennay (HG): Österreich (1945–2000). Das Land der Satire. Peter Lang: Bern. S. 3–10.
- Strohmaier, Alexandra (2005): Grotestke Physiognomien. Zum semiotischen Konzept des Körpers in den Texten Veza Canettis. In: I. Spörk/A. Strohmaier (HG): Veza Canetti. Literaturverlag Droschl: Graz.
- Sonnleitner, Johann (2002): Hanswursts und Kasperls Verschwinden und Wiedergeburt in der Wiener Avantgarde. In: G. Stieg/J. Bennay (HG): Österreich (1945–2000). Das Land der Satire. Peter Lang: Bern. S. 11–25.
- Wolf, Norbert Christian (1996): „Der schmutzige Witz des Herrn Blumauer“. In: Komik in der österreichischen Literatur. W. Schmidt-Dengler/J. Sonnleitner/K. Zeyringer: Komik in der österreichischen Literatur: Philologische Studien und Quellen. Heft 142. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Wagner, Moritz (2016): Babylon – Mallorca. Figurationen des Komischen im deutschsprachigen Exilroman (Lamping) Schriften zur Weltliteratur. Metzler: Stuttgart.

Zeitungen

- Fischer, Ernst (1931): Die Entdeckung unserer Welt. In: Arbeiter-Zeitung: Wien. 1.1.1931.
- Neurath, Otto (1929): Wissenschaftliche Weltauffassung. In: Arbeiter-Zeitung: Wien. 13. Oktober 1929.
- Panzenböck, Stefanie (2019): Zwischen den Fronten. Falter 43/19: Wien.

Online

Hossaid, Mahid: Lichtenbergs Orte. <https://lichtenbergsgoettingen.wordpress.com/die-physiognomie-debatte/>. zuletzt zugegriffen am 22.04.2020.

profil online, 17.04.2004, <https://www.profil.at/home/interview-ich-liebesmuellabfuhr-99059>. zuletzt zugegriffen am 22.4.2020.

Abbildungsverzeichnis

S. 34: Grosz, George (2011): *Ecce Homo*. Rowohlt: Reinbek.

1. Anhang

1.1. Abstract

Diese Arbeit reflektiert einen wesentlichen Aspekt in den Texten von Veza Canetti: Die Satire. Anhand der Kurzgeschichte *Geduld bringt Rosen* wird die satirische Vorgehensweise der Autorin untersucht. Sie lebte zu jener Zeit in Wien, war Sozialistin und eine Frau. Dies stellen die Bewertungskriterien dar, hinsichtlich welcher das satirische Wirken in dieser Untersuchung beurteilt wird.

Die Erzählung kreist um das Leben zweier unterschiedlicher Familien – den wohlhabenden Prokops und der verarmten Mäusles – die im gleichen Wiener Wohnhaus leben. Das Zusammenwirken sowie die Konsequenzen von Genügsamkeit und Anspruch werden im Text ersichtlich. In direkter Gegenüberstellung von Reichtum und Armut wird ein Machtgefüge erzeugt, das auf unterschiedliche soziale Bereiche einwirkt. Eine Hierarchie lässt sich aufgrund der Kategorien Geschlecht und Vermögen feststellen. Jedoch zeigt sich in der Erzählung kein klassisches Täter-Opfer-Schema, sondern eine komplexe Zusammensetzung aus Unterdrückten und Unterdrückern.

Die Satire ist jene Methode, die es ermöglicht, soziale Missstände sichtbar zu machen, ohne sich mit den Beteiligten zu assoziieren. Veza Canetti zeichnet keine widersprüchlichen Charaktere, sondern Figuren und Schablonen von Menschen. Es handelt sich um Typen, die ihre Wesenszüge durch ihre Handlungen, sowie Mimik und Gestik preisgeben. Die Autorin enthält sich jeglicher Empathie und ermöglicht es somit, das Zusammenspiel von Leidtragenden sowie Unterdrückenden zu erkennen und vor allem das Eigenverschulden der Personen selbst.