

HEIMITO VON DODERER

1896 – 1966

Selbstzeugnisse zu Leben und Werk

*Ausgewählt und herausgegeben
von Martin Loew-Cadonna*

*Mit einem einführenden Essay
von Wendelin Schmidt-Dengler.*

VERLAG C. H. BECK

Heimito von Doderer 1896 – 1966

Wendelin Schmidt-Dengler

1. Umwege

„Wenn ich mich frage, was ich denn eigentlich und wirklich haben möchte und mir wünsche: so wäre es – viel Geld, um in einer Folge schwerster sexueller Excesse, sinnloser Saufereien und dementsprechender Gewalthändel endgültig unterzugehen. Statt dessen hab’ ich das weitaus gewagtere Abenteuer der Tugend gewählt.“¹ Das vertraute der fünfundfünfzigjährige Autor „nach Mitternacht“ am 18. Oktober 1951 seinem Tagebuch an; in der Öffentlichkeit hätte er – damals – solches nicht von sich gegeben: Da hieß es, das „Abenteuer der Tugend“ bestehen und nach dem Erscheinen von *Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre* (1951) auch dem Ruf des arbeitsamen und behutsam Glücksrezepte liefernden Autors nachkommen. Und die nächsten fünf Jahre galten dem größten Projekt dieses Schriftstellerlebens, dem Roman *Die Dämonen* (1956), der im Titel kühn Dostojewskij herbeizitiert und auch den Vergleich mit diesem in jungen Jahren verehrten Romancier nicht scheuen will, allerdings soll ein stofflich verwandtes Substrat – der Brand des Justizpalastes in Wien am 15. Juli 1927 – kompositorisch anders und auch besser bewältigt werden. Im Vergleich zu diesen beiden großen Werken nimmt sich der bereits 1939/40 entstandene Kurzroman *Die erleuchteten Fenster oder Die Menschwerdung des Amtsrates Julius Zihal* (1951) wie eine Bagatelle aus: Ein skurriles Satyrspiel, allerdings als Präludium zu zwei monumentalen Texten gedacht, deren glück-

liches Ende mit dem „Platzregen von Hochzeiten“ jedoch verbirgt, daß zuvor sehr viel von dem Stoff geboten wird, aus dem üblicherweise die Tragödien sind.

Durch Übereinstimmung in Figuren und Schauplatz bilden diese drei Bücher zusammen die sogenannten „Wiener Romane“, und sie sind es, die das Bild Doderers bei einem größeren Lesepublikum bis heute bestimmen – gewiß nicht ganz zu unrecht, doch aus Doderer einen Autor zu machen, der nur auf seine Heimatstadt fixiert ist, heißt auch, die komplexe Funktion des Lokalen verkennen, das wesentlich zur Konstitution von Raum im Erzählwerk beiträgt. Denn dieses Werk eignet sich nicht, um Bodenständigkeit oder Heimatverbundenheit zu exemplifizieren, sondern ist ein unverwechselbares Beispiel einer Anstrengung, den epischen Kosmos von der Imagination des Raumes her zu organisieren. Am ehesten wird der Autor bis in unsere Tage mit *Strudlhofstiege* identifiziert; mit seinem Roman hob Doderer diese Treppenanlage im Wiener Alsergrund erst in das Bewußtsein der Bewohner Wiens und macht auf die unbeachtete Schönheit dieser Anlage mit sanftem Nachdruck aufmerksam. Sie wird zu einem Symbol für die Kunst und mithin auch für ein Leben, daß sich nicht von bloßen Zwecken leiten läßt, sondern als das Prinzip der Bewahrung das pure Gegenteil zu einer „Hühnerleiter formloser Zwecke“ ist und „Dignität und Dekor“ auch im Alltag sogar körperlich erfahrbar macht, indem es mit seinen schrittgerechten Stufen den „Gang zur Diktion“ werden läßt.²

2. Wege

Das Monument der Strudlhofstiege ist somit das beste Sinnbild für eine Umwegigkeit, die jede künstlerische Arbeit auszuzeichnen hätte, es ist das romanexterne Korrelat zur ästhetischen Konzeption des Werks und zugleich Versinnlichung

eines Arbeitsprozesses, der jede direkte Aussage verschmährt und nicht einmal als zweitrangig gelten läßt.

Als Doderer in den ersten Jahren nach dem Krieg in einer höchst prekären ökonomischen Situation *Die Strudlhofstiege* fertigstellte, konnte er jene Wege und Umwege überblicken, die er bis dahin gegangen war. Seit den schriftstellerischen Anfängen sind es immer wieder verwandte Stoffe und Themen, deren er sich bemächtigt und an denen er seine Fähigkeiten zu erproben sucht. Vor allem ist es zunächst die Familie, von der er sich zusehends distanzierte und auf die er sich doch angewiesen sah, und dies nicht nur in finanzieller Hinsicht, den sie bildete für den unverzichtbaren Fundus in sozialer und psychologischer Hinsicht. „Wer sich in Familie begibt, kommt darin um“, dieser bereits in den zwanziger Jahren formulierte und in der Folge immer wieder variierte Leitsatz ist mehr als ein sarkastisches Aperçu, es ist auch ein beispielhafter Ausdruck für die mitunter schmerzliche Erfahrung der Unmöglichkeit, zwischen einem Familienleben und dem „schöpferischen Solipsismus“ des Schriftstellers zu vermitteln. Von jenen, die ihre „Produktivität in die Lenden verlegt“ hätten und sich ihrer Kinderschar rühmten, dachte er nachweislich stets gering.

Die Entscheidung, Schriftsteller werden zu wollen, fiel nach Doderers Bericht in der russischen Kriegsgefangenschaft, und als die schicksalhafte Zäsur nannte er immer wieder den 12. Juli 1916, den Tag seiner Gefangennahme. Eine solche präzise Grenzziehung mag den Verdacht der Stilisierung wecken; doch spricht vieles für die Bedeutung dieses Ereignisses. Vier Jahre währte die Kriegsgefangenschaft, die ihn seiner Heimat und seiner Familie, und gerade aus der Distanz beginnt Doderer immer wieder, sich des Entfernten zu versichern. Ein in Sibirien entstandener Text mit dem Titel *Katharina* zaubert in einer Manier, die nicht von ungefähr an Schnitzler erinnert, die Atmosphäre Wiens herbei, ein anderer wiederum – *Fortunatina* überschrieben – variiert ein Er-

zählung Peter Altenbergs. Indes wäre es falsch, Doderer hier in direkter Abhängigkeit von der Literatur des Wiener Fin de siècle sehen zu wollen, und er selbst setzte alles daran, sich nicht von dieser Herkunft literarisch definiert zu sehen. Sein spätes Urteil über diese Anfänge wie auch über die etwas ältere Generation ist ziemlich harsch. Zwar hätte es damals eine „Fülle von Aura“ gegeben, diese sei aber den Autoren über den Kopf gewachsen, denn „sie dichtete ihnen über den Kopf, sie wurde dichter, als ihre Gedichte, und so war dies alles beschaffen, von Hofmannsthal über Jakob Wassermann bis herab zu Felix Dörmann; und ich, incredibile dictu, nahm das mit nach – Sibirien.“³ Und es wäre ungerecht, diese ersten, in der *Sibirischen Klarheit* versammelten Texte ausschließlich als epigonale Produkte zur Wiener Moderne aufzufassen; es sind meist nur Etüden, Skizzen, die wenig von den großen historischen Umwälzungen Zeit von 1916 bis 1920 ahnen lassen, aber doch auch auf spätere Praktiken verweisen: Sie sind von der Absicht getragen, größere Zusammenhänge am scharf umrissenen Wahrnehmungsdetail festzumachen. Es sind die ersten Studien in einer Praxis, die Doderer erst rund zwanzig Jahre später mit einem Terminus Kants als „Apperception“ faßte und zur wichtigsten Grundlage des Schreibens erklärte.

Nach der Rückkehr inskribierte Doderer an der Universität Wien Geschichte und Psychologie; daß er mit Ernst und Eifer studierte, geht aus den Tagebüchern hervor, allerdings waren die Studien nur als Hilfswissenschaften für das Gewerbe des Schriftstellers gedacht. Zudem ging er während des Studiums auch mit großem Eifer seinen literarischen Interessen nach. Das Studium der Geschichte schloß er 1925 mit der Dissertation *Zur bürgerlichen Geschichtsschreibung in Wien während des 15. Jahrhunderts* ab, worin er anhand von Aufzeichnungen schaffenspsychologische Aspekte zu thematisieren suchte. Über den wissenschaftlichen Wert der Schrift dürften sich die Gutachter auch nicht ganz im klaren

gewesen sein, für jede Analyse von Doderers [Texten] bietet sie ein aufschlußreiches Repertoire von Motiven und Stoffdetails, die später immer wieder in dem Erzählwerk auftreten. An eine Tätigkeit als beamteter Historiker an der Universität oder in einem Archiv war nach der Promotion nicht zu denken, zumal Doderer das renommierte Institut für [Ö]sterreichische Geschichtsforschung, eine der Universität angegliederte staatliche Institution, noch während des dreijährigen Ausbildungskurses mit Eklat verlassen hatte. Besonders nachhaltig bestimmte ihn das Studium der Paläographie, und dies prägte auch den eigenen sinnlichen Bezug zur Schrift: Besonders in der Zeit nach dem Krieg hat Doderer immer wieder die Bedeutung der sorgsamsten Herstellung seiner Tagebücher, die er ab 1934 *Commentarii* nannte, betont. Ab 1952 wurden für verschiedene Texttypen im Tagebuch auch verschiedene Farben verwendet, und das ist mehr als eine Marotte, es ist Zeichen eines entschiedenen Formwillens, der auch in der schriftlichen Wortgestalt manifest werden soll. Den Kurs am Institut für Österreichische Geschichtsforschung hat Doderer übrigens nach dem Zweiten Weltkrieg abgeschlossen und sogar die mögliche Anstellung in einem Archiv erwogen, aber der Erfolg der *Strudlhofstiege* bedeutete 1951 auch materielle Sicherheit.

Für die Zeit von 1926 bis 1931 konnte sich Doderer ein bescheidenes Einkommen durch journalistische Arbeiten sichern; diese waren meist historischen und erschienen in linksliberalen Blättern, unter denen *Der Tag* sicher das angesehenste Publikationsorgan war; in diesem haben auch Robert Musil oder angesehene Kritiker wie Alfred Polgar und der mit Doderer bekannte Filmtheoretiker und Essayist Bela Balász veröffentlicht. Behandelt werden bei Doderer vor allem Themen der Alltagsgeschichte, aber auch der Drachenkunde; diese Texte, etwa 100 an der Zahl, überzeugen weniger durch ihre sprachliche oder literarische Gestaltung, sondern sind vielmehr mit Blick auf das Romanwerk als Roh-

material interessant. Zum Feuilletonisten war Doderer nicht geboren, und eine tiefe Abneigung wider das Pressewesen erfüllt ihn, und damit erinnert er nicht ohne Grund auch an Karl Kraus. In dem Kapitel *Die Allianz* in den *Dämonen* findet sich eine vehemente Abrechnung mit den dort gepflegten Usancen, in der die Sprache mißbraucht und die Kunst erniedrigt wird: „Hier war nichts notwendig, jedes einzelne, und wär’s eine Pindar’sche Ode gewesen, entbehrlich, aber das ganze gemischte Quantum zusammengenommen, das brauchte man.“⁴ Journalismus und Fachwissenschaft seien für den Schriftsteller die größten Gefahren, dekretierte Doderer später; beiden gälte es zu entkommen. Von der schönen Literatur allerdings ließ sich damals noch nicht leben. Die vorgelegten Bücher hatten zwar einige Kritiker mit enthusiastischem Lob bedacht, aber ein erkennbarer Erfolg auf dem Buchmarkt stellte sich nicht ein. 1924 wurde die in Inhalt und Form expressionistische Erzählung *Die Bresche* veröffentlicht, die ein Erweckungserlebnis eines unter einer schweren Sexualneurose leidenden jungen Mannes zum Gegenstand hat. Fragment blieb das erst postum 1968 veröffentlichte Fragment *Jutta Bamberger*, worin Doderer das heikle Thema der Entwicklung einer Lesbierin behandelt, die – in dem nicht fertiggestellten Teil der Erzählung – zum Opfer einer erotischen Täuschung werden sollte: Die Frau, in die sich Jutta verliebt, ist ein Mann in Frauenkleidern. Den sechs *Divertimenti*, die in der Zeit von 1921 bis 1926 entstanden, versuchte Doderer in Analogie zur Musik eine strenge Form zu geben, ein Beziehungskomplex und ein literarischer Formwille, die den Autor ein ganzes Leben lang begleiten sollten. Diese Texte, die vollständig und geschlossen erst 1972 publiziert wurden, wollen sich nicht nur in der Bezeichnung „Divertimenti“ von Novellen unterscheiden: Sie verstehen sich denn auch nicht als „Halbschwestern des Dramas“ und verzichten auf dichte Symbolik, sollen heiteren Inhalts sein und sind zudem für den mündlichen Vortrag bestimmt;

und der Tat hat Doderer, wenn man seinen Berichten trauen darf, einige dieser vergleichsweise langen Texte aus dem Gedächtnis vor einer Gesellschaft mit großem Erfolg vorgetragen. Als ein solches „Divertimento“ war auch ursprünglich der erste längere Roman Doderers angelegt: In *Das Geheimnis des Reichs. Roman aus dem russischen Bürgerkrieg* (1930) nahm die Stoff- und Handlungsfülle so überhand, daß sie in der verhältnismäßig kleinen Form des Divertimentos nicht untergebracht werden konnte. Die Grundlage waren Doderers eigene Erfahrungen in Sibirien, dessen Weiträumigkeit in eindrucksvollen Bildern beschworen wird und die Szenerie für einen handlungsstarken und auf eine überraschende Schlußpointe hin konstruierten Roman bildet.

Zur zeitgenössischen Literatur suchte Doderer auf Distanz zu gehen. Zwar war er in frühen Jahren ein eifriger Leser, unter den Philosophen sind es vor allem Kant, Schopenhauer und Weininger, die ihre Spuren hinterlassen haben. Rilke und Dostojewskij werden verehrt, aber auch Sigmund Freud wird in dieser Zeit mit kritischem Respekt gelesen. Zum entscheidenden Erlebnis aber wurde die persönliche Begegnung mit dem Maler und Schriftsteller Albert Paris Gütersloh (1887-1973), über den Doderer zunächst ohne besonders merkliches Interesse im Auftrag seines Verlegers eine Monographie zu schreiben begonnen hatte. Güterslohs Schrift *Bekenntnisse eines modernen Malers* (1926) bewirkte aber ein Lektüreerlebnis, das Doderer später als Bekehrungserlebnis feierte. Das Schreiben als ein Theologumenon zu begreifen und nicht als eine um die Publikumsgunst heischende Betriebsamkeit, das war es, was Doderer bei dem fast ein Leben lang verehrten Meister lernen konnte. Er wollte mit keinem literarischen Klüngel und keiner weltanschaulichen Gruppierung verbunden sein, er wollte für sich einen Platz erschreiben, der jenseits jener Positionen lag, die von den in der Presse hochgejubelten Talenten markiert wurde; und es war Gütersloh, der ihm durch seine geistesaristokratische Hal-

tung den Weg weisen konnte. In jedem Falle wächst durch diese „Bekehrung zu Gütersloh“ dem reflexiven Moment und damit der diskursiven Prosa eine neue Bedeutung zu. Es scheint manchmal, als wollte Doderer seinen Meister Gütersloh in der Lust am Definieren übertreffen und so durch geordnete Denkkonzepte einen Ausweg aus seinen Identitätskrisen finden, die ihren Grund nicht zuletzt auch in den geringen Erfolgen seiner Bücher hatten. *Der Fall Gütersloh. Ein Schicksal und seine Deutung* (1930) ist das konkrete Ergebnis dieser Auseinandersetzung, ein umfänglicher Traktat, in dem die Besonderheit Güterslohs keineswegs in seiner Doppelbegabung als Schriftsteller und Maler erblickt wird, sondern in der Fähigkeit, vom analytischen (in der Terminologie Doderers: „zerlegungsweisen“) Diskurs wieder zur künstlerischen Gestaltung unbehindert zurückzufinden.

3. Irrwege

Zu der Berufskrise kam eine schwere private Krise hinzu: Im Jahre 1930 heiratete Doderer Gusti Hasterlik, die Tochter eines jüdischen Zahnarztes, mit der er seit 1921 eine von schweren Zerwürfnissen erschütterte Liebesbeziehung unterhalten hatte. Die Zeit des Zusammenlebens währte nur kurz; die Trennung erfolgte 1932, ein Umstand, der Doderer schwer traumatisiert haben dürfte. Den damit einhergehenden Wirklichkeitsverlust hat er später auch für seinen Eintritt in die kurz darauf verbotene österreichische NSDAP am 1. April 1933 verantwortlich gemacht. Von der nationalsozialistischen Kulturpolitik hatte er sich für seine Arbeit günstigere Bedingungen erhofft, und gerade in dieser Hoffnung wurde er enttäuscht. Zwar erfolgte nach der Übersiedlung nach Dachau im Jahre 1936, wo er das Aktienvermögen der Mutter in Deutschland besser nutzen zu können hoffte, die reibungslose Aufnahme in die Reichsschrifttumskammer, aber die

Publikationschancen verbesserten sich für ihn dadurch keineswegs.

Abermals schickte sich Doderer an, ein Divertimento zu verfassen; die erste Fassung dieses „gotischen Divertimentos“ soll schon während der Kriegsgefangenschaft 1917 entstanden sein, ein zweite, aus dem Jahre 1922 ist erhalten; im Herbst 1936 wurde daraus der „Ritter-Roman“ *Das letzte Abenteuer*, der von dem Werben dreier Ritter, unter ihnen Herr Ruy de Fanez, um die hochmütige Herzogin Lidoine erzählt: Ein veritabler Drachenkampf steht zu Beginn der Erzählung, allerdings gibt es da weder Sieger noch Besiegte: Das Untier ergreift die Flucht. Die Zeit der Abenteuer ist vorbei, und Herr Ruy resigniert auf die Werbung um die Hand der schönen Dame. Er fällt im Kampf gegen Räuber, die ein Dorf brandschatzen. Und von diesem Helden heißt es: „Man war nun ein Mann von vierzig Jahren, und dieses Alter ist ein gewisser Hinsicht geheimnisvolles, sonderlich wenn einer noch nirgends sich festgelegt, noch nirgends den Kahn endgültig angebunden hat. [...] Man war allein und man trug eine ausgebreitete Welt in sich.“⁵

Was hier über Herrn Ruy gesagt wird, paßt genau auf den Autor selbst, der gerade vierzig Jahre alt geworden war und sich in Dachau zusehends isoliert fühlte. Der Kontakt mit dem C. H. Beck-Verlag und dessen Lektor Horst Wiemer eröffnete allerdings neue Perspektiven. Das Projekt der *Dämonen*, an dem Doderer seit Beginn der dreißiger Jahre gearbeitet hatte und das ein Bild der österreichischen Gesellschaft der zwanziger Jahre hätte entwerfen sollen, wurde zwar vorläufig zurückgestellt. Doch wurde ein Vertrag über den noch zu schreibenden „Kriminalroman“ *Ein Mord den jeder begeht* geschlossen; für den Inhalt wie für den Arbeitsvorgang hatte Doderer einen genauen Plan entworfen, und er stellte das Werk auch in der vorgesehenen Zeit fertig. Der Held dieses Buches, Conrad Castiletz, muß entdecken, daß er durch die Teilnahme an einem unbedacht-makabren Scherz den

Tod just jener Frau auf dem Gewissen hat, durch deren Bild er sich so rätselhaft angezogen fühlt. Die detektivische Arbeit des Helden, der in sich den Täter erkennt, strukturiert das Buch nach dem bewährten analytischen Modell des sophokleischen Ödipus-Dramas. Im Zentrum steht ein Held, dessen Entwicklungsgang von seiner Geburt bis zu seinem Tod verfolgt wird, und dieser Romantyp kann nach dem Vorschlag Dietrich Weber mit gutem Grund als „monographisch“ bezeichnet werden.⁶ Das gilt auch für den Roman *Ein Umweg* (1940), der im Wien der Barockzeit spielt und kontrapunktisch das tragische Schicksal zweier junger Männer vorführt, die beide ihrem Schicksal nicht entkommen können. Für das Frühwerk Doderers spielt der Schicksalsbegriff eine außerordentlich wichtige Rolle, und die Kunst des Autors besteht darin, die einzelnen Handlungsmomente so zu verknüpfen, daß die Mechanik des Schicksals transparent gemacht wird. Doch ist mit dieser Lehre von der Unausweichlichkeit des Schicksals – Doderer sprach mit einer etwas verqueren Wortschöpfung von Fatologie – nicht eine blinde Unterwerfung unter das Fatum gemeint; es gilt vielmehr Einsicht in das inkalkulable Ineinander von Verfehlen und Treffen zu gewinnen.

Mit seiner literarischen Arbeit wurde Doderer für die Nationalsozialisten nicht aktiv; der erdverbundenen Literatur blieb er ebenso distanziert wie dem historischen Roman, der den überzeitlichen und tragischen Helden feiert, obwohl er ja gerade der Aura des gewählten Schauplatzes und der historisch verlässlichen Zeichnung des Hintergrundes seine intensive Aufmerksamkeit widmete. Aber auch im Kriegsroman verfiel er nicht – man denke an *Das Geheimnis des Reichs* – der Faszination des präzise gestalteten Schreckens, und auch die Hymnik, die eine Führerpersönlichkeit pries, stand ihm ferne. Allmählich setzte eine Distanzierung von den Nationalsozialisten ein, und das, was ihn 1933 zum Parteimitglied gemacht hatte, verlor zusehends an Bedeutung. Von einer

entscheidenden und auch später öffentlich kundgetanen Konversion, von Einsicht in die konkreten Zusammenhänge kann freilich keine Rede sein. Ein Paradox sei riskiert: Doderers unpolitische Haltung, vor allem seine oft krassen Fehl-diagnosen in bezug auf die Politik der Nazis, bewahrten ihn davor, dieser Weltanschauung so zu verfallen, daß der Schaden für sein Werk irreparabel geworden wäre. Zugleich kam ihm auch der Umstand entgegen, daß man offenkundig von seiten der Partei mit ihm so gut wie nichts anfangen konnte. Was sich als Abkehr Doderers vom Nationalsozialismus präsentiert, ist das vielschichtige Produkt aus einer Reihe persönlicher Erfahrungen, im besonderen Desillusionierungen, Glücksfällen wie dem Verlagsvertrag und Schwierigkeiten im Alltagsleben; und die kritische Haltung gegen das Naziregime setzte sich nur langsam durch, und auch sie wurde erworben auf dem für den Autor allemal kennzeichnenden Umweg.

Eine Apologie der Haltung Doderers während dieser Zeit käme allerdings auch einer Apologie des Systems gleich, dem er für eine bestimmte Zeit zur Verfügung stehen wollte. Wer das Verfahren begreifen will, mit dem Doderer sich von seiner politischen Vergangenheit löste, muß zwischen den Zeilen lesen und sich vor allem auf das sperrige Vokabular einlassen, mit dem er seine Bekenntnisse auf die Begriffe zu bringen suchte: „Apperception“ wird in zunehmendem Maße zum Leitbegriff. Ihr wird die „Deperception“ gegenübergestellt, die wiederum deckungsgleich mit der Dummheit ist, die von Doderer sehr spezifische semantische Konturen erhält.

Zugleich arbeitet Doderer auch an dem Konzept der „Menschwerdung“, die dem einzelnen aus den durch den Charakter bedingten Schwächen befreien soll. *Die erleuchteten Fenster oder die Menschwerdung des Amtsrates Julius Zihal* nennt diese Thematik zum ersten Mal auch im Titel, allerdings gleich in einem ironischen Kontext: Denn der subalterne Beamte, der da im Ruhestand in Ermangelung des Amtes seine voyeuristischen Neigungen penibel systematisiert

und administriert, ist eine wenig sympathische Figur, die auch der Verspießerung nicht zu entrinnen vermag, doch läßt ihr der Autor durch epische Ironie und humoristische Distanz eine Gerechtigkeit zuteil werden, die nicht von Herablassung, sondern ebenso geglückter wie genauer Einsicht in das kleinbürgerliche Milieu zeugt. In jedem Falle löste sich Doderer damit auch von dem Konzept der *Dämonen*, in deren erster Arbeitsphase sehr konkret, wenngleich nicht mit expliziter Tendenz, die jüdischen Gesellschaftsschichten, in denen er auf Grund seiner Beziehung zu Gusti Hasterlik verkehrte, dargestellt wurden.

Doderer wurde nach Kriegsbeginn eingezogen und zunächst in Frankreich, später unter anderem in Rußland, in Wien und Umgebung und zuletzt in Norwegen stationiert. Im Jahre 1946 kehrte er nach Österreich zurück und setzte vor allem in seinen später unter dem Titel *Tangenten* (1964) erschienenen Tagebüchern die im Krieg begonnenen Reflexionen über sein mehr als bedenkliches Verhalten in den zwanziger und dreißiger Jahren fort. Die Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit liefert indes auch reichlich Stoff für seine Romane, und mit zunehmender zeitlicher Entfernung zu den Ereignissen wird es ihm auch möglich, diese und die mit ihnen untergegangene Epoche zu „replastizieren“. Was Doderer in den *Tangenten* in bezug auf die erste und nicht abgeschlossene Fassung der *Dämonen* an Einsichten formulierte, läuft darauf hinaus, daß die politische Fehlentscheidung untrennbar mit dem ästhetischen Scheitern des Romans verbunden gewesen sei. Es galt, dem Schreiben eine neue ästhetische Grundlage zu schaffen, und dies erklärt auch, warum gerade die Tagebücher ab der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre so gut wie alles Biographische an den Rand drängen oder ganz eliminieren. Alles erscheint im Indirekten, und der erste große, Albert Paris Gütersloh gewidmete Essay hat den kennzeichnenden Titel *Von der Unschuld im Indirekten*. In der Folge läßt sich auch beobachten, wie

Doderer Orte der Unschuld aufsucht, zugleich alle konkreten biographischen und politischen Befangenheiten für die Kunst als irrelevant erklärt. Und er resümiert: „Die wichtigsten Grundentscheidungen des Lebens können niemals nur ein Direktes betreffen, einen Inhalt, ein bloßes Was – sondern immer muß damit auch eine formale Erheblichkeit gesetzt werden, ein Indirektes, ein Wie, ein jeder wirklichen Kunstleistung analoger Akt.“⁷ Damit ist die später immer wieder beschworene Devise von der Priorität der Form vor den Inhalten nachdrücklich festgeschrieben.

4. Auswege

Die privaten und weltanschaulichen Krisen der dreißiger Jahre forcierten Doderers Bemühungen um die theoretischen Grundlagen des Schreibens; dadurch meinte er, sich den Freiraum schaffen zu können, auf dem ihm die Pressionen der Gegenwart und auch die eigenen Obsessionen sexueller Natur wenig oder nichts anhaben konnten. Zusehends gewinnt dabei die Sprachreflexion an Gewicht und mit ihr meinte er das Terrain absichern zu können, auf dem er seiner Tätigkeit als Schriftsteller während des Krieges und in der bedrückenden Nachkriegszeit nachgehen wollte. Die Sprachreflexion ist der *basso continuo* der theoretischen Anstrengungen. Doch Doderer ist kein Sprachpurist, der seinen Treueid auf die Grammatik geschworen hat. Zwar heißt es einmal: „grammatica locuta causa finita“,⁸ doch tritt die Grammatik erst dann in ihre Rechte, wenn das aus dem Unterbewußten durch die – um den von Doderer gerne gebrauchten Terminus Hermann Swobodas zu zitieren – „freisteigenden Vorstellungen“ gewonnene Material in ausreichender Fülle gesammelt vorliegt. Erst wenn der „praegrammatische Raum“ überschaubar ist, tritt – und das ist allerdings zwingend – die Grammatik als der verlässlichste und subtilste Garant der

Ordnung auf den Plan. Die Tagebücher sind durch das verwirrende Spiel und Ineinander von „nicht vorgeordnetem Material“ und dem Willen zur Ordnung desselben bestimmt, und je hartnäckiger sich im Assoziationsstrom eine meist räumliche Vision hält, um so mehr Aussichten hat es, zum Zentrum eines epischen Werkes zu werden. Sich dem Phänomen gegenüber „apperceptiv“ zu verhalten, ihm mit der Feder zu folgen, alles was sich an „Meinung“ – sprich: Ideologie – hastig dazwischensprechend einstellen könnte, fallen zu lassen – das ist es, was die Tagebücher von 1940 an bestimmt und sie zugleich zum „Quellgebiet von Romanen“ macht. So tauchten um 1941 die Strudlhofstiege und die Häuser des Alsergrundes vor dem inneren Auge des Autors auf, als er in Frankreich in Mont de Marsan war. „Es hat jede Affär’ ihren Hintergrund, ihr Milieu,“ sagt eine Figur der *Strudlhofstiege*,⁹ und es stellt sich bald der Eindruck ein, daß dieser Hintergrund wichtiger sei als die Affären oder das involvierte Personal, für das Doderer zu Teil auf die damals noch unvollendeten *Dämonen* zurückgegriffen hat. Und in der Tat: die Geschichte der Mary K., der bei einem Straßenbahnunfall das linke Bein „über dem Knie“ abgefahren wird und ihrer wunderbaren Errettung durch den geistesgegenwärtigen Major Melzer, dem sie fünfzehn Jahre zuvor einen Korb gegeben und den sie seitdem nicht gesehen hat, diese Geschichte wäre für einen so umfänglichen Roman zu wenig, und erst recht sind dies die vielen kleinen und die wenigen großen Skandale, die Episoden und Histörchen, darunter ein dilettantisch geplanter und mit einem unangemessenen Aufwand erzählter Zigaretenschmuggel. Wer sich nur an das Stoffliche hält, verfehlt die Substanz des Romans, der damit auch einem vom Autor aufgestellten Grundsatz entspricht: „Ein Werk der Erzählungskunst ist es um so mehr, je weniger man durch eine Inhaltsangabe davon eine Vorstellung geben kann.“¹⁰

Die Menschwerdung Melzers, die sich in dem allmählichen Wandel vom Militär- zum Zivilverstand vollzieht, wäre

zwar ein würdiges Thema, doch wäre es verfehlt, auf Grund dieses Prozesses das Ganze in das Schema des Entwicklungs- oder gar Bildungsromans pressen zu wollen. Melzer ist keine Hauptfigur, wenngleich von ihm viele Fäden zu den wichtigsten Gestalten des Buches führen, so etwa zu dem Gymnasiasten und späteren Historiker René Stangeler und zu dessen Familie. Der Selbstmord der Etelka Stangeler, einer Schwester René's, ist der dunkle Orgelpunkt des Romans. Während Melzer und die Seinen ihr Glück in einem Idyll finden, bleibt die großbürgerliche Gesellschaft in der Krise; während das Finale in der besten Komödientradition im bürgerlichen oder kleinbürgerlichen Idyll mit Hochzeiten endet, bleibt dem Großbürgertum der tragische Ausgang vorbehalten.

Die komplizierte Zeitstruktur der *Strudlhofstiege* stiftet beim Lesen leicht Verwirrung, doch dient auch diese einer Absicht: Die Kontinuität der Alltagsgeschichte soll gegenüber den großen Umwälzungen der Geschichte behauptet werden. Der in vier großen Abschnitten gegliederte Roman bietet im zweiten Teil eine Rückblende auf die Zeit von 1910/1911, und zwar ohne merklichen Übergang. Dieser Rückblick in die Jugend Stangelers liegt zwischen Handlungsblöcken aus der Zeit von 1923 bis 1925. Die Handlungsstränge laufen am 21. September 1925 zusammen; das ist der Tag des Unfalls der Mary K. Der Erste Weltkrieg soll durch diese Form der Rückblende in den toten Winkel geraten, so daß mithilfe eines erzähltechnischen Kniffs auch eine der Hauptthesen des Historikers Doderer transparent werden soll: Der „Einrieb“ von 1918, der Wandel Österreichs von der Monarchie zur Republik werde von der professionellen Historikerzunft überschätzt.

Mit der *Strudlhofstiege* hatte sich Doderer wieder auf das Personal und die Epoche der *Dämonen* eingelassen. Die bereits sehr weit gediehene erste Fassung muß ihm viele Sorgen bereitet haben, und ehe er sich anschickte, dieses liegengelassene Werk einer neuen Prüfung zu unterziehen, versuchte er

sich wieder in der Kunstform des Divertimento: Im dritten Anlauf wurde es – anders als zuvor beim *Geheimnis des Reichs* und dem *Letzten Abenteuer* – tatsächlich ein Divertimento. *Die Posaunen von Jericho* bereits 1951 entstanden, 1958 erstmals als Buch erschienen, bezeichnete Doderer das öfteren als sein bestes Werk. Darin wählte er eine dynamische Konstruktion realisiert und zugleich auch das eigene Verhalten in den dreißiger Jahren umwegig-gleichnishaft illustriert: Der Ich-Erzähler, der sich moralisch erhaben dünkt, gerät in dubiose Gesellschaft und läßt sich widerstandslos auf sehr problematische Handlungen ein. Vor allem soll durch ein wildes Posaunengebläse eine nette ältere Frau – es handelt sich offenkundig um eine Jüdin – nächtens erschreckt und aus ihrer Wohnung gejagt werden. Das Ganze ist aber ein Ulk, der weniger der Frau als dem Erzähler gespielt wird, der zwar mit schlechtem Gewissen, aber schlußendlich doch daran teilnimmt. Später muß er erfahren, daß alle, die da die Posaunen bliesen, wußten, daß die Frau nicht zu Hause war und er der Genasführte war. Die Parallelen zu Doderers eigenem Verhalten während der Nazizeit liegen auf der Hand. Das mit raffiniert wechselnder Tempogebung erzählte Divertimento ist keine Entschuldigung, sondern vielmehr ein Selbstgericht in souveräner Camouflage, wobei das nicht-apperceptive Verhalten schonungslos als Dummheit entlarvt werden soll, gemäß Doderers späterer Einsicht: „Mein eigentliches Werk besteht, allen Ernstes, nicht aus Vers oder Prosa, sondern in der Überwindung*** meiner Dummheit.“¹¹

Nach Fertigstellung der *Posaunen von Jericho* begann Doderer endlich mit der Durchsicht der *Dämonen*; für ihn erwies sich der Textbestand als solide, in ideologischer Hinsicht als unverfänglich und im wesentlichen auch brauchbar, so daß er sich beruhigt auf diese Arbeit konzentrierte. Im Zentrum des bereits vorhandenen Textmasse stand die Geschichte des Schriftstellers Kajetan von Schlaggenberg, neben René Stangler das wichtigste Alter Ego des Autors. Dieser

leidet an Erfolglosigkeit; seine Ehe ist gescheitert, und so gibt er sich seiner Passion oder besser Obsession für „dicke Damen“ hin. (DD figuriert in den Tagebüchern als Chiffre für „Dicke Damen“ und „Die Dämonen“!) Schlaggenberg entwickelt aus dieser Befangenheit innerhalb einer – wie es vom Autor später genannt wurde – „Zweiten Wirklichkeit“ eine Doktrin, die den Ansprüchen totalitärer Systeme und ihrer Ideologien nicht unähnlich ist. Nach der Wiederaufnahme der Arbeit an den *Dämonen* schickt sich Doderer an, positive Gegengewichte gegen die Lebenseinstellung Schlaggenbergs und jener, die ihm nahestehen, einzubauen. Dies fällt vor allem Mary K. zu, die nach dem Unfall mit einer Beinprothese ihr neues Leben beginnt und mit dem Arbeiter Leonhard Kakabsa eine Liebesbeziehung eingeht. Kakabsa, ein Autodidakt, ist für Doderer der Mann der Zeit. Er überwindet die Klassenschranken, die sich bei ihm vor allem als Sprachbarrieren manifestieren, durch den „Bauchaufschwung in die lateinische Grammatik“ und die Überschreitung der „Dialektgrenze“.¹² Kakabsa avanciert schließlich zum Bibliothekar eines splendiden Fürsten. Diese geradezu märchenhafte Lösung, die Fürstengröße mit Arbeiterglück versöhnt wandeln läßt, ist anfechtbar, die Figur Kakabsas ein Konstrukt, das dem Wunschenken des Autors entsprungen ist – und doch sollte nicht verkannt werden, daß solche Utopien Mitte der fünfziger Jahre nicht ohne guten Grund Konjunktur hatten: Der Arbeitskampf wird ersetzt durch den Sprachkampf, die Möglichkeit zur Bildung steht jeden offen, der seinen Weg zur Sprache findet. Zu der Serie dieser positiven Gegenfiguren gehört vor allem die Frau Kapsreiter, die den von seinem Steckenpferd gefallenen und im Ruhestand zum Amateurchronisten gewordenen Sektionsrat ersetzt und zeitweilig für den Verfasser zum „eigentlichen“ Autor des Buches wird. Wie sehr das Denken in der Raumkategorie Doderers Schreiben beeinflusst, geht daraus hervor, daß nach dem Tode der Frau Kapsreiter deren Wohnung leer steht, und der Autor

offenbar darüber lange nachdenkt, womit er diesen neuentstandenen Freiraum zu füllen vermag: Er läßt Frau Mayrinker einziehen, die deren legitime Nachfahrin wird und – wie Melzer – Geistesgegenwart beweist: Sie löscht einen Zimmerbrand, während draußen, ohne daß sie dessen gewahr wird, der Justizpalast brennt. Sie kann ihre Probleme lösen, und sie entspricht damit der Devise Doderers, die Rettung vor dem Unheil für viele ausschließlich darin zu sehen, daß jeder für sich seine eigene Fehlhaltung erkennt.

Die Aktionsketten sind – und auch dies ist eine strukturelle Parallele zur *Strudlhofstiege* – auf einen Höhepunkt hin orientiert, und zwar auf den Tag des Justizpalastbrandes, den 15. Juli 1927; allerdings handelt es sich hier – und das macht einen großen Unterschied aus – um ein historisch relevantes Ereignis. Es kamen fast 100 Menschen ums Leben, vor allem Demonstranten, die gegen ein Fehlurteil demonstrierten, und von diesem Datum an war die Kluft zwischen den beiden größten Parteien des Landes, den Christlichsozialen und den Sozialdemokraten, nicht mehr zu überbrücken. Aber Doderer ging es nicht um eine historiographisch exakte Darstellung der Ereignisse. Bei ihm wird der anonyme Mob, der eine rechtmäßige Demonstration zu einer verbrecherischen Handlung mißbraucht, für die Ereignisse und deren Folgen verantwortlich gemacht.

Der 15. Juli ist in der Tat ein Schlüsseldatum der österreichischen Geschichte, und scharfsichtig hat Doderer dessen Bedeutung erkannt. Quelle für seine Darstellung war unter anderem ein *Fackel*-Heft von Karl Kraus mit einer genauen Dokumentation der Ereignisse. Manès Sperber und Elias Canetti haben in ihren Autobiographien ausführlich über dieses Ereignis gesprochen, wobei letzterer nach eigenen Aussagen den ersten Impuls für seinen Roman *Die Blendung* in diesem Ereignis erblickt. Ingeborg Bachmann spricht noch viel später in ihrem *Malina*-Roman von dem „tägliche[n] Brennen des Justizpalastes“¹³ und deutet in dieser Formel das

Befremden über die Tatsache an, daß die Justiz in einem Palast untergebracht sei.

Als *Die Dämonen* 1956 erschienen, fand Doderers Darstellung der Ereignisse weitgehend Zustimmung; er schien Schuld und Last gleichmäßig zu verteilen, und Julius Deutsch, der Schutzbundgeneral und ehemalige Staatssekretär, meldete sich 1959 als ein an den Vorgängen unmittelbar Beteiligter ungefragt beim Autor und pries deren objektive Darstellung. Das Buch paßte in seiner Tendenz ausgezeichnet in das auf Ausgleich bedachte Klima der Großen Koalition der österreichischen Sozialisten und der konservativen Volkspartei sowie zum Erfolg des 1955 durch den Parteienkonsens errungenen Staatsvertrags. Gerade die „Ideologie der Ideologielosigkeit“ war es, die die Kritiker nach Doderers Tod als dessen konservative Haltung zu enttarnen meinten. Das große *Feuer*-Kapitel ist bestimmt von der Antithese „Brandgeruch“ und „Kampferduft“, wobei jener für die politische Aktivität, dieser für die Privatsphäre steht, die wieder idealtypisch durch die Frau Mayrinker repräsentiert wird.

Für Doderer war es jedoch unmöglich, die Ereignisse so zu privatisieren, daß das politische und ideologische Streitpotential des Justizpalastbrandes völlig entschärft werden konnte. Der realhistorische Einschluß war – und Doderer wußte das bereits um 1940 – der Geburtsfehler des Buches; die große Anstrengung, mit der die politische Materie neutralisiert werden sollte, ist oft allzu deutlich merkbar. Und doch sind *Die Dämonen* Doderers Hauptwerk, und gerade die Risse und Brüche, die in der verwickelten Entstehungsgeschichte ihre Ursache haben, liefern einen mentalitätsgeschichtlichen Kommentar zum Umgang mit Krisen und Glückspantasien, der nicht nur auf die spezifische österreichische Situation der Zwischenkriegszeit zutrifft.

Der Sommer 1956 ist bestimmt von der Euphorie der Vollendens: Ein Buch von über 1300 Druckseiten Umfang wurde fertiggestellt, in Buch, an dessen Gelingen der Autor selbst

über eine lange Zeit nicht geglaubt hatte, ein Buch, das ihm selber zeitweilig suspekt geworden war und in dem sich doch auch sehr viel, vielleicht zu viel an eigener Erfahrung versammelt hatte. Der Erfolg folgte denn auch auf dem Fuß, doch ist dieser nur Fassade; von den privaten Krisen Doderers gibt es aus der Feder der Schriftstellerin und Geliebten Doderers Dorothea Zeemann (1909-1992) eine bizarre Darstellung unter dem Titel *Jungfrau und Reptil*, die in Absehung von allen anekdotischem Beiwerk doch sehr schön zeigt, wie schwer es noch immer war, das „Abenteuer der Tugend“ zu bestehen.

Ernster und schwerwiegender waren indes die Probleme beim Schreiben: Wie in den *Commentarii* von 1956 bis 1958 nachzulesen ist, folgte der Fertigstellung *Der Dämonen* eine lange anhaltende Krise, die nicht zuletzt darin ihre Ursache hatte, daß das eben abgeschlossene Werk jedes neuen Beginnen als verpflichtendes Maß der Leistung wie des Erfolgs belastete. Lange experimentierte Doderer ohne erkennbare Planung an einem Konzept herum, das er schließlich *Roman No 7* nannte, und es scheint, als sollte nun endlich mit der Verabschiedung des Stofflichen ernst gemacht werden und die reine Form das Vorfeld der Überlegungen dominieren. In die präkonzipierte Form sollten die Inhalte „einschießen“; als Vorbild für die Komposition diente die große viersätzigige Symphonie: Der erste Teil (oder Satz) wurde der Roman *Die Wasserfälle von Slunj* (1963), dessen assoziativer Ausgangspunkt die punktuell erfolgende Rekonstruktion von Kindheits- und Jugenderinnerungen ist; wieder sind es die „freisteigenden Vorstellungen“, die den großen Fundus für ein Werk bilden, aus dem mehr und mehr alles, was irgendwie nach Meinung oder Bewertung aussähe, zu eliminieren wäre. Der Kristallationspunkt wurde schließlich der Anblick eines Gemäldes, das [die] Wasserfälle von Slunj in Kroatien darstellte. Donald Clayton wird in Slunj auf der Hochzeitsreise seiner Eltern gezeugt und stirbt ebendort dreißig Jahre später an Herzversagen. Donald ist der Typus des Antihelden, der –

so ganz im Gegensatz zum Kakabsa aus den *Dämonen* oder Melzer aus der *Strudlhofstiege* – die Gelegenheit nicht zu nutzen versteht. Hier aber geht es darum, diese evidente Schwäche des Helden nicht zu kommentieren, sondern einfach durch die Kunst des Indirekten zur Darstellung zu bringen. Die Haupthandlung rankt sich um die in Wien ansässige englische Industriellenfamilie Clayton und wird von zahlreichen Nebenepisoden begleitet, die durch ein Myzel von Bezügen miteinander verknüpft werden, die vom Erzähler allerdings fast nie erläutert werden, sondern vom wachsamem Leser zu erschließen sind.

Die *Wasserfälle* gehören in einem gewissen Sinne auch noch zu den „Wiener Romanen“; ein Ausgangspunkt ist das erbärmliche Prostituiertenmilieu in der Nähe des Donaukanals, dem die großbürgerliche Sphäre des Nobelbezirks Hietzing gegenübergestellt wird. Wieder hat Doderer auf eine Figur aus den unteren Schichten sein erzählerisches Wohlwollen gelenkt: Chwostik heißt das Faktotum der Familie Clayton, allerdings lernt dieser Held nicht mehr Latein, um seinen „Bauchaufschwung in die Grammatik“ zu schaffen, sondern, um seiner Firma dienlich zu sein, lebende osteuropäische Sprachen. Durch die Wahl der englischen Familie als Perspektiv erscheint Wien – im Unterschied zu den drei früheren Romanen – neu und verfremdet.

Im zweiten „Satz“ des Romans, dem sich Doderer nach einer ähnlichen Schaffenskrise besorgt und behutsam näherte, sollte dieses Prinzip der, wie er es nannte, „kontaktlosen Evidenz“ wirksam werden. Das Buch, das postum unter dem Titel *Der Grenzwald* 1967 erschien, war geplant als „roman muet“, als stummer Roman, in dem es darauf ankam, jede Einmischung von seiten Erzählers noch konsequenter als in den *Wasserfällen* zu vermeiden. Einen Chronisten wie in den *Dämonen* gibt es nun nicht mehr; jeglicher Mitteilungscharakter soll aus dem Werk verbannt werden, und doch ist die Handlung, die der Leser selbst zu erschließen hat, nicht

ohne politische Brisanz. Im *Grenzwald* kehrt Doderer zum Schauplatz des frühen Romans *Das Geheimnis des Reichs* zurück: Der Oberleutnant Zienhammer denunziert im russischen Bürgerkrieg ungarische Offiziere, die daraufhin von der tschechischen Miliz hingerichtet werden. Zienhammer ist – wie aus den Tagebüchern hervorgeht – ähnlich dem Erzähler in *Die Posaunen von Jericho* – eine negative Identifikationsfigur des Autors: „Zienhammer’s Beschissenheit und die Schleimfäden seiner Interessen vor einem immer offen gehaltenen Hintergrunde. Anders: er ist wie ich.“ Und: „Zienhammer taumelt in seine Sachen nicht anders hinein als ich in die meinen. Dabei können Schwerverbrechen, Nichtigkeiten und gute Taten geschehen – und alles das war amorphes Geröll.“¹⁴

Wie aus den Tagebuchnotizen zu erschließen ist, sollte Zienhammer in dem nicht mehr ausgeführten Teil des Romans nach seiner Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft nach Wien einen vermeintlichen Mitwisser seines Verbrechens ermorden. Ein Kriegsverbrechen wird durch ein neues Verbrechen zugedeckt; die Vergangenheit wirkt in die Gegenwart hinein nach; der Hinweis, daß gerade zur Zeit der Abfassung dieses Romans der Eichmann-Prozeß in Jerusalem stattfand, ist keineswegs abwegig. Menschen werden miteinander konfrontiert, die nicht wissen, was sie miteinander verbindet, und so läßt sich Doderer auch auf eine sehr gewagte ödipale Konstruktion ein, wenn er Zienhammer den Vater des Dr. Alfons Halfon sein läßt – auch dies eine Verbindung, die dem Leser durch eine Serie deutlich gesetzter Signale verraten wird.

Doch hat Doderer auch diesen Roman nicht von den Figuren her, sondern wieder – wie auch der Titel nahelegt – vom Raum her gestaltet. Entscheidend wurde der Lokalaugenchein der von Otto Wagner errichteten Villa Ben Tiber im Wiener Vorort Hütteldorf, wo Zienhammer den tödlichen Schuß hätte abgeben sollen. Nur zarte, bei oberflächlichem Lesen kaum wahrnehmbare inhaltliche Fernbezüge verbin

den den *Grenzwald* mit den *Wasserfällen*. Wichtiger sind strukturelle Beziehungen, die dem Aufbau einer Symphonie entsprechen sollen. Auf die Tempogebung sollte es besonders ankommen; für den zweiten langsamen Satz spielt das „Tempo 0“ begrifflicherweise eine große Rolle; die Handlung kommt zum Stillstand, es geht um die „Anatomie des Augenblicks“, es geht um die Freiräume, in denen auch das Schreckliche nach dem Motto „pax in bello“ gebannt ist.

Da der *Grenzwald* leider Fragment geblieben ist, fällt es schwer, die adäquate Vorstellung von der Radikalität zu geben, mit der Doderer im Spätwerk das Erzählkonzept zu ändern trachtete. Nach der Fertigstellung der *Dämonen* hatte Doderer in der Schrift *Grundlagen und Funktion des Romans* (1958) die theoretische Summe aus seinen praktischen Erfahrungen gezogen und dabei abermals die Priorität der Form vor den Inhalten betont, dabei allerdings verschwiegen, daß die Masse des Materials immer wieder die Änderung der vorgefaßten Pläne erzwang. Und doch hielt Doderer hartnäckig an der Erzählbarkeit der Welt fest, er verurteilte – unter Wahrung des angemessenen Respektes – den Essayismus im Roman bei Robert Musil, er wandte sich gegen den „Schnürlregen der Assoziationen“ bei Joyce und die „Dynamik der Langeweile“ bei Proust; er meinte, daß der Romancier mit Kants „Ding an sich“ noch mit Platons Höhlengleichnis etwas anfangen könne.¹⁵ Den Romancier verstand er als geborenen Thomisten, der in seinen Schriften die Ordnung der Dinge nach der „*analogia entis*“ darzustellen habe und der Schöpfungswirklichkeit durch die konsequente Arbeit an und mit der Apperception gerecht zu werden habe. In diesem Sinne praktizierte Doderer den Katholizismus, zu dem er – der geborene Protestant – 1940 nach langer Katechumenenzeit übergetreten war. Für ihn gilt nicht mehr die von Georg Lukács beschworene „transzendente Obdachlosigkeit“, der der Romanheld ausgeliefert war. Allerdings sollte durch den Roman so wieder Totalität erfaßt werden;

Garant dafür wäre eben diese „anaolgia entis“. Gerade in diesem Punkt erweist sich Doderer als kritikabel; seine Stärke liegt weniger in der Herstellung der angestrebten Totalität als in scharf konturierten Wirklichkeitsausschnitten. Doch wußte Doderer darum, er war daher – nach kurzen Phase[n] der Freude über das zu Ende gebrachte Werk – mit sich selbst unzufrieden. Je älter er wurde, um so zäher ließ sich jede neue größere Arbeit an und um so skeptischer wurde er sich selbst gegenüber: Sein Leben, meinte er 1963, zerfiele in „skandalöse Brocken“, es sei eine „indiskutable Existenz“.¹⁶ Der Ruhm selbst wird ihm im höchsten Maße fragwürdig, er soll ihm nur als Schutz dienen, hinter dem er seinen „geheimen Absichten“ leben könne.¹⁷ Gegen das diskontinuierliche, zerrissene und selbst im Status der öffentlichen Anerkennung problematische Leben werden die perfekt konstruierten Romane gehalten, wodurch die Brüchigkeit der Biographie des Autors vergleichsweise irrelevant, ja tilgbar erscheinen soll.

5. Die Wut

Die Anstrengung indes, mit der diese Ordnung zumindest im Erzählwerk sowie in den analytischen Arbeiten aufrecht erhalten werden mußte, kurzum, das so gewagte Abenteuer der Tugend erzeugte einen Überdruck, der eines Ventils bedurfte. Und ein solches bot ihm das Konzept eines Romans, das für die meisten Kritiker außerhalb der Werkreihe zu stehen scheint: *Die Merowinger oder Die totale Familie* (1962). An das Werk hatte Doderer bereits 1939 gedacht, allerdings arbeitete er erst seit den fünfziger Jahren regelmäßig daran: In diesen Roman verbannte er alles, was sonst in seinem Werk störend herumspuken könnte – ein Reservat für das Groteske. Wut, und zwar die bodenlose Wut ist die Grundstimmung des Romans, Wut und Grimm, die zu Prügel und Brüllen führen. Der von autoritärem Wahn besessene und

mit einer geradezu lebensbedrohenden Potenz ausgestattete Childerich III. macht sich in einem kompliziert ausgetüftelten System von vier Ehen zum eigenen Vater, Onkel und Großvater. Der Übermut seines Wahlspruchs „la famille c’est moi“ rächt sich, und Childerich wird zu guter Letzt Opfer seiner eigenen Anmaßung und Potenz: Die Gegner behalten die Oberhand und vollziehen an ihm „Scheerung und Entmannung“. Unter den zahlreichen Episoden- und Figurenwucherungen verdienen vor allem die saftige Karikatur der Psychiatrie und implizite jeglicher Fachwissenschaft im seltsamen Doktor Horn Erwähnung. Die Produkte der Firma „Hulesch & Quenzel“ wiederum können mit Sicherheit Wutanfälle garantieren, so etwa die „pneumatischen Untertasen“, die kurz an der Tasse haften und dann herunterfallen, oder – in fünfprozentiger Beimengung – die „öhrenlosen Nadeln“. Diese Objekte konterkarieren die Ordnung, in die der Erzähler die Welt nach der thomistischen „*analogia entis*“ gebracht haben will. Der Titel würde nahelegen, in den *Merowingern* einen historischen Roman zu vermuten: Die Handlung spielt aber in der Gegenwart, und Doderer ironisiert darin die Praktiken der Geschichtsforschung und den pomposen Historismus und umständlichen Positivismus.

In diesem Buch, aber auch in dem Genre der Kürzestgeschichten hat Doderer eine Deponie für all das geschaffen, was sich nicht seinem Willen zur Gestaltung fügen konnte. Mit anarchischer Geste verbannt er aus diesen Texten jenen Sinn, zu dem die großen Romane, wenngleich oft vergeblich, unterwegs sein wollen. Und Doderer scheut sich auch nicht, das Ganze im Roman selbst als „Blödsinn“ zu bezeichnen.¹⁸ Die Produkte der Firma „Hulesch & Quenzel“ sind ein ebenso triftiger wie skurriler Gegenbeweis gegen eine Welt, an der sich in Doderers sanft modifizierter Fassung die Theodizee erweisen sollte. Im Unterschied zu den anderen Romanen sind *Die Merowinger* von der räumlichen Konzeption nicht mehr nachhaltig bestimmt; das Auratische des Schau-

platzes, das „Tempo 0“, der geschichtslose Augenblick, der z. B. in der *Strudlhofstiege* Kontinuität verbürgt und den Blick in die „Tiefe der Zeiten“ zu öffnen scheint – all dies hat in der Kunstwelt der *Merowinger* keinen Platz. So verwundert es auch nicht, daß gerade an diesem Buch die österreichische Avantgarde der fünfziger Jahre Gefallen fand, und Oswald Wiener z. B. das Kapitel *purim*, in seinem Roman *die verbesserung von mitteleuropa, roman* (1969) dem „dr. heimito von doderer“ widmete. Darin geht es um ein „prügelfest“, und die „Gewalthändel“ bei Doderer haben ihr Analogon in dem nicht selten koketten Verhältnis von Avantgarde zur Gewalt. Von den Kürzestgeschichten – einige von ihnen werden sogar unter der Gattungsbezeichnung „Wutanfälle“ geführt – und den *Merowingern* führen unterirdische Gänge zur Avantgarde, für die Doderer grundsätzlich Sympathie empfand, deren literarischer Praxis er aber keinesfalls folgen wollte.

6. Im Treppenhaus

Dazu verstand er sich doch zu sehr auch als Erzähler, der in einer wohlbedachten Mimesis immer noch die gültige Möglichkeit künstlerischen Ausdrucks erblickte. Er verstand sich selbst als konservativ, faßte aber den Begriff der Konservativität als Zeugnis der Reverenz vor der Welt, so wie sie ist, und als eine Haltung, die Phänomene nicht verändern sollte, sondern ihnen durch die Sprache gerecht zu werden hätte. Und der Schriftsteller hatte darin keine andere Funktion, als ihr durch Apperceptivität zu dienen. Auch wenn Doderer selbst gerne „repräsentierte“, sich geschmeichelt fühlte, wenn er gelobt wurde, ärgerlich oder besorgt war, wenn kritische Stimmen sich meldeten, so war ihm doch bewußt, wie er sehr er als Person dem im Wege stand, was er mit seinem Werk erreichen wollte. Der Wunsch nach Untergang in der eingangs zitierten

Tagebuchstelle ist daher alles andere als eine rhetorische Floskel oder Pose. Childerich und Professor Horn erleben ihren Untergang, wie denn auch Conrad Castiletz in *Ein Mord den jeder begeht* oder Donald Clayton in den *Wasserfällen*.

Doderers Aversion gegen die Autobiographie mag ihre Ursache auch darin haben, daß ihm vieles an seinem Leben nicht mehr geheuer war; aber ebenso wenig geheuer war ihm die Pose der großen Konfession, die das Ego des Autors an einer viel begangenen Stelle auszustellen bemüht ist: „Das Direkt-Autobiographische im Roman ist erbärmlich; es ist die Art und Weise, wie egozentrische Narren sich zu Künstlern aufblähen wollen.“¹⁹ Er wendet sich auch mit Verve gegen Memoiren und Autobiographien, die für ihn „formlose Fadheit“ sind.²⁰ Der Autor, gleichgültig, ob es der tugendhafte, mönchisch seiner Schreiarbeit ergebene Schriftsteller oder der selbstvergessene Anarchist ist, will unerkannt bleiben und sich selbst zum Verschwinden bringen. Auf die Frage, was denn der Schriftsteller sei, antwortet Doderer zum Abschluß von *Grundlagen und Funktion des Romans*: „Nichts ist er, garnichts, und man suche nichts hinter ihm. Er ist ein Herr unbestimmbaren Alters, der einem dann und wann im Treppenhause begegnet.“²¹ Und wie der Mensch ganz in den Dingen, denen er seine intensive Aufmerksamkeit widmet, aufgehen kann und dabei in bestem Sinn „durchlässig“ wird, hat Doderer in einem seiner *Neunzehn Lebensläufe* auf den epigrammatischen Nenner gebracht: „Erst bricht man Fenster. Dann wird man selbst eines.“²²

¹ Heimito von Doderer: Commentarii 1951 bis 1956. Tagebücher aus dem Nachlaß. Hrsg. von Wendelin Schmidt-Dengler. München: Biederstein 1976, S. 79.

² Heimito von Doderer: Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre. München: C. H. Beck 1995, S. 331.

³ Heimito von Doderer: Commentarii 1957 bis 1966. Tagebücher aus dem Nachlaß. Hrsg. von Wendelin Schmidt-Dengler. München: Biederstein 1986, S. 313.

- ⁴ Heimito von Doderer: Die Dämonen. Nach der Chronik des Sektionsrates Geyrenhoff. München: C. H. Beck 1995, S. 330.
- ⁵ Heimito von Doderer: Die Erzählungen. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Wendelin Schmidt-Dengler. München: C. H. Beck 1995, S. 389.
- ⁶ Dietrich Weber: Heimito von Doderer. Studien zu seinem Romanwerk. München: Beck 1963, S.30 – 62.
- ⁷ Heimito von Doderer: Die Wiederkehr der Drachen. Aufsätze, Traktate, Reden. Vorwort von Wolfgang H. Fleischer. Hrsg. von Wendelin Schmidt-Dengler. München: Biederstein 1970, S. 125.
- ⁸ Heimito von Doderer; Commentarii 1951 [bis] 1956 (Anm. 1), S. 246.
- ⁹ Heimito von Doderer: Die Strudlhofstiege (Anm. 2), S. 146.
- ¹⁰ Heimito von Doderer: Repertorium. Ein Begreif-Buch von höheren und niederen Lebens-Sachen. Hrsg. von Dietrich Weber. München: Biederstein 1969, S. 72.
- ¹¹ Heimito von Doderer: Meine neunzehn Lebensläufe und neun andere Geschichten. München: Biederstein 1966, S. 28.
- ¹² Heimito von Doderer: Die Dämonen (Anm. 4). S. 530.
- ¹³ Ingeborg Bachmann: Malina. In: I. B.: Gesammelte Werke; Band III: Todesarten: Malina und andere unvollendete Romane. München: Piper 1978, S.90.
- ¹⁴ Heimito von Doderer: Commentarii 1957 bis 1966 (Anm. 3), S. 414 und S. 479.
- ¹⁵ Heimito von Doderer: Die Wiederkehr der Drachen (Anm. 7), S. 165f.
- ¹⁶ Heimito von Doderer: Commentarii 1957 bis 1966 (Anm. 3), S. 357 und S. 382.
- ¹⁷ Ebenda, S. 93.
- ¹⁸ Heimito von Doderer: Die Merowinger oder Die totale Familie. München: C. H. Beck 1995, S. 363.
- ¹⁹ Heimito von Doderer: Commentarii 1957 bis 1966 (Anm. 3), S. 453.
- ²⁰ Heimito von Doderer; Commentarii 1951 [bis] 1956 (Anm. 1), S. 472.
- ²¹ Heimito von Doderer: Die Wiederkehr der Drachen (Anm. 7), S. 175.
- ²² Heimito von Doderer: Meine neunzehn Lebensläufe (Anm. 11), S. 10; auch in: Die Erzählungen (Anm. 5), S. 490.

Zitatnachweis

Wendelin Schmidt-Dengler: Heimito von Doderer 1896 – 1966. In: Heimito von Doderer 1896 – 1966. Selbstzeugnisse zu Leben und Werk. Ausgew. u. hg. v. Martin Loew-Cadonna. Mit einem einführenden Essay v. Wendelin Schmidt-Dengler. München: C. H. Beck 1995, S. 7–34.

Heimito von Doderer-Gesellschaft e. V.

<http://www.doderer-gesellschaft.org> | info@doderer-gesellschaft.org

Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlages