

## II. Phantasmagorische Innenräume

### 1. Distanz- und Erzählerproblematik: Doderers Erinnerungskonzept im Übergang von der *Strudlhofstiege* zu den *Dämonen*

Daß das Gesamtwerk Doderers auf die Idee einer biographisch ausgestalteten Menschwerdung seiner Romanhelden fixiert sei, kann als ein Gemeinplatz der Doderer-Rezeption gelten.<sup>434</sup> Er scheint an jedem einzelnen Werk des Autors auf den ersten Blick seine Berechtigung erweisen zu können. Ob man den unbewußt begangenen Mord des jungen Conrad Castiletz, den Voyeurismus Julius Zihals, ob den Umweg Paul Brandters, Melzers Schwierigkeiten mit der Tiefe seiner vergangenen Jahre, die ursprüngliche Befangenheit Leonhard Kakabsas im ungebildeten Zustand seines Arbeiterdaseins, schließlich die Heiratspraktiken Childerichs III. oder das Scheitern Donald Claytons an den Wasserfällen von Slunj betrachtet: die Probleme der zentralen Figuren der Romane Doderers sind die Folgen der fatalen Tatsache, daß sie ihrer Biographien nicht mächtig sind und so den unsichtbaren Fallstricken ihres Lebens blind verfallen. Zwar ist der Prozeß der Menschwerdung durchaus nicht einer, der von allen diesen Figuren durchlaufen oder auch nur angestrebt wird;<sup>435</sup> so kommt der Weg Childerichs

<sup>434</sup> Ausgehend von Dietrich Webers Dissertation (Dietrich Weber, *Heimito von Doderer. Studien zu seinem Werk*, München 1963), in welcher die Reichweite des Sujets noch auf das Frühwerk begrenzt wurde, steht die Menschwerdung für das Gros der Forschung im Zentrum von Doderers Epik. Zwei Beispiele aus jüngerer Zeit: Ulrike Schupp, *Ordnung und Bruch. Antinomien in Heimito von Doderers Roman »Die Dämonen«*, Frankfurt a.M. [etc.] 1994, S. 11, konstatiert an für sie zentraler systematischer Stelle bei den Figuren der *Dämonen* die Errichtung »partieller Ordnungssysteme«, welche »[i]m Zentrum ihrer Lebensbewegung« stehen und, sei es »zukunftsbildend« oder »restaurativ« wirkend, dazu dienen, »eine gesellschaftliche oder persönliche Identität zu gewinnen« (ebd.). – Auch Imke Henkel, *Lebens-Bilder. Beobachtungen zur Wahrnehmung in Heimito von Doderers Romanwerk*, Tübingen 1995, S. 39, entwickelt ihre zentrale These, Doderer nehme durch die Produktion sinnhafter Wahrnehmungsschilderungen im Medium des Bildes eine dezidiert moderne Stellung ein, ausgehend von dem Sachverhalt, daß bereits im Frühwerk seit der *Bresche* (1924) »das emphatisch aufgefaßte Leben im Mittelpunkt« stehe und sich »dieses Leben in den Bildern der Wahrnehmung« offenbare (ebd.).

Daß die Lebensproblematik als solche für die Darstellung der Romane Doderers keineswegs unersetzlich ist, zeigen dagegen zuletzt vor allem die umfanglichen Arbeiten von Albrecht Huber, *Die Epiphanie des »Punkts« oder: »Die Begegnung mit einem Lichte«*. Heimito von Doderers »mythisch-musikalische Poetik« im Kern-Raum des »Ereignisses«, Würzburg 1994, und von Rudolf Helmstetter, *Das Ornament der Grammatik in der Eskalation der Zitate. »Die Strudlhofstiege«, Doderers moderne Poetik des Romans und die Rezeptionsgeschichte*, München 1995.

<sup>435</sup> Vgl. Heimito von Doderer, *Tangenten. Tagebuch eines Schriftstellers*, München 1964, S. 782, Eintragung vom 18. August 1950: »Die Entwicklung von Personen – sei sie immer nur ansatzweise – stellt [...] jedesmal einen überaus seltenen Ausnahmefall dar: Herzka, Stangler, Castiletz, Melzer, Zihal.«

III. in den *Merowingern* einer sich vollkommen selbst genügenden Perfektibilisierung eines Wahnsystems eher gleich als einer Entwicklung ausbildungsfähiger Anlagen seines Menschseins.<sup>436</sup> Das bedeutet jedoch nicht, daß sich das Motiv der Menschwerdung, wie noch Dietrich Webers Darstellung von 1963 nahelegt,<sup>437</sup> auf die drei frühen, sog. monographischen Romane Doderers (*Die Bresche*, *Ein Mord den jeder begeht* und *Die erleuchteten Fenster*) beschränken läßt.

Doderers Romane sind Geschichten einer wachsenden Inanspruchnahme durch das eigene Leben so sehr wie der Errettung vor dem drohenden Mißlingen dieses Lebens. Da die Figuren Doderers darum bemüht sind, die Verfaßtheit ihres Daseins zu erkennen und gleichsam ihr Schicksal in die Hand zu nehmen, ist es ganz konsequent, daß Doderer den Begriff der Menschwerdung bereits im Untertitel eines seiner früheren Romane (*Die erleuchteten Fenster. Die Menschwerdung des Amtsrates Julius Zihal*) namhaft gemacht hat. Doderer hat dem hinter diesem Begriff verborgenen Motiv, wirft man nur einen Blick auf die letzte von ihm ausgestaltete Geschichte, auf den Lebensweg des Heinrich Zienhammer im unvollendeten *Grenzwald*, bis in seine letzten Tage hinein anscheinend unverbrüchlich die Treue gehalten. Die Geschichte, die der Autor immer neu erzählt, ist dabei zwar von unüberhörbar wachsenden Zweifeln und Ermäßigungen gekennzeichnet. Die fatalistische Grundüberzeugung jedoch, die seine Romane von früh auf prägt und mehrfach Ziel heftiger Angriffe gegen Doderer geworden ist,<sup>438</sup> hat ihn von der gleichsam ontologisch fundierten Aufgabe, sich über die Unzulänglichkeiten des eigenen Lebensweges zu erheben, niemals abrücken lassen. »Jeder bekommt seine Kindheit«, so hatte Doderer seinen frühen Roman *Ein Mord den jeder begeht* begonnen, »über den Kopf gestülpt wie einen Eimer. Später erst zeigt sich, was darin war.«<sup>439</sup>

---

Doderer wertet diesen Ausnahmefall zugleich als Handikap für seinen Erfolg als Schriftsteller: »Ich beginne zu verstehen, daß die Zeitgenossen für meine Bücher nur geringes Interesse haben können, weil darin von einem Gegenstande die Rede ist, der für sie nicht neu ist – denn dann wäre noch auf ihre Neugierde zu hoffen! – sondern von etwas, wozu eine Beziehung von ihnen aus nicht mehr hergestellt werden kann. So selten wie die Materie im Raum, so selten ist auch die Substanz des Geistes – als welche sich hier ja dauernd zur Selbstdarstellung bringt« (ebd.).

<sup>436</sup> Das bedeutet hier durchaus: Die Menschwerdung Childerichs ist mit ihrer Perversion identisch. Trotz dieser Verschmelzung eines Bildungskonzeptes mit seiner Verkehrung und Entartung, die natürlich die Pointe von Doderers *Merowingern* bildet, ist hiermit allerdings zugleich die Preisgabe des Konzeptes verbunden. Diese mag nicht endgültig sein. Wer jedoch eine so konstruiert und künstlerisch kastriert wirkende Figur wie den Leonard Kakabsa der *Dämonen* betrachtet, dem kann, so meine ich, das grundlegend Unironische von Doderers Bildungskonzeption nicht entgehen. Gegen dieses Unironische setzt er sich in seinen *Merowingern* – zumindest vorübergehend – erfolgreich zur Wehr.

<sup>437</sup> Dietrich Weber, *Heimito von Doderer. Studien zu seinem Werk*, München 1963, S. 30 ff.

<sup>438</sup> Vgl. zuletzt Czeslaw Plusa, »Apperzeption und Ideologie. Zu Heimito von Doderers »Dämonen«, in: »Abgelegte Zeit? Österreichische Literatur der 50er Jahre, hrsg. von Hubert Lengauer, Wien 1992, S. 85 – 96. Einschlägig im übrigen nach wie vor: Schröder, Hans Joachim, *Apperzeption und Vorurteil. Untersuchungen zur Reflexion Heimito von Doderers*, Heidelberg 1976; Anton Reiningger, *Die Erlösung des BürgerS. Eine ideologiekritische Studie zum Werk Heimito von Doderers*, Bonn 1975. Vgl. dagegen z.B. Dietrich Weber, »Fatologisches Gewebe: Heimito von Doderers »Roman No. 7«, in: *Internationales Symposium Heimito von Doderer. Ergebnisse*, Wien o. J. [1988], S. 110 – 127; wieder in: Dietrich Weber, *Heimito von Doderer*, München 1987, S. 104 – 128 (=Kap. 7).

<sup>439</sup> Heimito von Doderer, *Ein Mord den jeder begeht. Roman*, München 1977, S. 5.

Innerhalb dieses festen Rahmens wurde für den Erzähler Doderer das Glücksproblem der Helden zu einem biographischen Anliegen von unauswechselbarem Rang.<sup>440</sup>

Den Autor mit einem zentralen Gegenstand seiner Romane zu identifizieren, hieße deren Spezifik gleichwohl zu verfehlen. Doderer ist ein Spezialist für Fragen und Probleme der Menschwerdung in nicht höherem Maße als Uwe Johnson der Schriftsteller des geteilten Deutschland, Joseph Roth der Chronist der untergehenden Habsburgermonarchie oder Arthur Schnitzler der Erfinder süßer Mädel. Allerdings hat Doderer durch die Unnachgiebigkeit, mit der er an dem für ihn wichtigen Problem laborierte, sich einer in diesem Sinne doxologischen, den Einzelfall für Allgemeine gebenden Zugangsweise zu seinem Werk nachdrücklich empfohlen. Was er dabei vergessen ließ, ist die über die Jahre hin erfolgte immanente Änderung seines Konzepts. Auf diese soll es im Zuge der folgenden Darstellung ankommen.

Die interne Verschiebung innerhalb seines Gesamtwerkes ist es, die wenig ratsam erscheinen läßt, Doderers Romane als die mancherlei Versionen *einer* Grundanschauung aufzufassen. Doderers Menschwerdungskonzept ist, nicht nur was die Mittel zu seiner Realisierung anbetrifft, ein durch die Jahre hin sich stark verunklarendes und sich veränderndes, nicht etwa ein sich konsolidierendes Konzept. Es vermag bei näherem Zusehen seine Zentralstellung innerhalb der Romane keineswegs kontinuierlich zu behaupten, sondern rückt gegenüber der Eigendynamik der Geschichten immer wieder an den Rand, wo der Erzähler sich zumeist erst im Bedarfsfall seiner versichert und es erst dann inmitten variierender und dominierender Kontexte aktualisiert. Im Gesamtkontext von Doderers Werk entsteht vielmehr der Eindruck, als erinnere sich der Autor des Motivs hauptsächlich dann, wenn ihn seine Geschichten an die Schwelle unlösbarer erscheinender Probleme unterschiedlicher Art führen.

So wurde das Menschwerdungsmotiv, nachdem es in der Doderer lange Zeit beschäftigenden Erstfassung der *Dämonen* (bis Anfang der 40er Jahre) weitgehend verschwunden war, erst nach dem Scheitern dieses Projekts Mitte der 50er Jahre in Gestalt des Arbeiters Leonhard Kakabsa und in der Wiederaufnahme der Figur der Mary K. erneut zum Leben erweckt. Im Anschluß an die durchaus andersgearteten Eskapaden der Merowinger ist es erst Doderers *Roman N<sup>o</sup> 7*, in welchem sich der Autor über das hier wieder treue Dienste leistende Prinzip letztmalig Klärung zu verschaffen sucht.<sup>441</sup> Doderers Menschwerdungstheorie ist keineswegs das geheime Zentrum, sondern eine bisweilen marginale und zufällige Konstante innerhalb des Werks.

Die problematische Zentralität des Menschwerdungs-Motivs hat dezidierte Gründe. »Unsere Rettungen geschehen [...] immer in aller Stille und lange bevor wir moralisch Lärm schlagen« (D 173). Diese Erkenntnis zu Beginn des Romans *Die Dämonen* reflektiert die Tatsache, daß die spezifischen Formen der Krisenbewältigung, die sich im Zusammenhang mit der stockenden Entwicklung eines Menschen ergeben, an der phänomenalen Oberfläche der Person und ihrer Handlung unbeobachtbar sein können.

<sup>440</sup> Vgl. Kai Luehrs, »Charakterfehler als Lebensaufgabe. Zur Idee des *punctum minimae resistentiae* im Werk Heimito von Doderers«, in: »*Exzentrische Einsätze*«. *Studien und Essays zum Werk Heimito von Doderers*, hrsg. von Kai Luehrs, Berlin, New York 1998, S. 52 – 63.

<sup>441</sup> Dies geschieht vor allem in Gestalt der scheiternden Hauptfigur des Romans, Donald Clayton.

Der Ausweg aus den Schwierigkeiten, mit denen sich etwa Melzer oder Kakabsa umgeben, wird in ihrem Inneren gefunden, ohne für die Außenwelt nachvollziehbar zu sein. Angesichts der Verborgenheit des biographischen Entwicklungsprozesses selbst gerät das Menschwerdungstheorem damit in einen eklatanten Konflikt mit Doderers (in den *Dämonen* ausgesprochenen, von Albert Paris Gütersloh übernommenen)<sup>442</sup> Grundsatz: »Die Tiefe ist außen« (D 1198).<sup>443</sup> Sie kommt ins Fahrwasser der Innerlichkeitskritik,<sup>444</sup> die bei Doderer in den *Dämonen* ihren vorläufigen Höhepunkt erreicht.

<sup>442</sup> Vgl. Heimito von Doderer, »Der Fall Gütersloh. Ein Schicksal und seine Deutung«, in: *Die Wiederkehr der Drachen, Aufsätze/Traktate/Reden*, hrsg. von Wendelin Schmidt-Dengler, München 1970, S. 40: »[...] was Gütersloh einen jungen Schriftsteller zu lehren hatte[,] [...] faßt sich zusammen in einer seiner einfachsten und tiefdringendsten Thesen: die Tiefe ist außen.«

<sup>443</sup> Der Zusammenhang der Wiederaufnahme des Motivs mit Doderers Erfahrungen der unmittelbaren Nachkriegszeit ist wichtig und unverkennbar. Darüber gibt Doderers Tagebuch Aufschluß, welches in der vorliegenden Arbeit indes aus methodischen Gründen nur im Rahmen der Fußnoten hinzugezogen werden soll:

»Niemand bilde sich ein, es gelte nur, das oder jenes Ziel zu erreichen – ein inneres, ein äußeres, ein höheres, ein niedrigeres ist hier gehupft wie gesprungen – und dann vermöchte er wohl herrlich zu leben. Es gibt kein Sein sub conditione futura: es wäre ein Nichtsein. Die Grundhaltung des Geistes und seiner apperzeptiven Mechanik und Chemie ist konservativ: hic et nunc. Das muß man seinem eigenen ernstesten Willen, sämtliche sieben Sachen in Ordnung zu bringen, zum Gegengewichte bieten.« (Heimito von Doderer, *Tangenten*, a.a.O., S. 650.)

Dies notiert Doderer in sein Tagebuch unter dem Datum des 11. Juni 1949. In ihm steckt zweierlei: (1) Die Absage an ein Leben unter den Bedingungen seiner Zukünftigkeit, in der Annahme der Fortsetzbarkeit der eigenen Existenz, beinhaltet für Doderer die Verabschiedung jeder biographisch vorwärts-gewandten Perspektivik. Das Bildungsunternehmen, dem er seine Helden aussetzt, kann von daher nur noch eine Erziehung zur Gegenwart – und das heißt hier: zur Bereitschaft der Wahrnehmung des Aktuellen – sein, aber nicht mehr eine Erziehung zur Zukunft. Jeder biographische Ertüchtigungsaspekt, jeder Gedanke einer biographischen Totalität, aber auch jedes utopische Potential seiner Prosa fällt damit fort. Doderer trennt sich von jedem geschichtlich konnotierten Lehrsatz überhaupt und formuliert damit eine Generalabsage gegenüber allen Ideologemen einschließlich der ihn selbst bestimmt habenden Doktrinen der 30er Jahre. Die biographischen Ziele, die ihn selbst ebenso wie seine Romanfiguren bisher umtrieben haben, werden damit ersetzt durch einen Primat der wahrnehmbaren Gegenwart. (2) Durch diesen Umschwung zugunsten des jeweiligen »hic et nunc« wird zugleich auch die Vergangenheitsorientierung seiner *Strudlhofstiege* problematisch. Daß Doderer dies deutlich erkennt, zeigt im unmittelbaren Anschluß die folgende Passage:

»Es hat mich diese Erfahrung viel gekostet: mein halbes Leben vorab und dann beinahe die ganze Zeit seit der Vollendung der ›Strudlhofstiege‹ am 9. Juni 1948.« (ebd.)

Diese Feststellung genau ein Jahr nach Fertigstellung der *Strudlhofstiege* markiert den Abstand, den der Autor zu diesem seinem bisher umfangreichsten Werk schon vor dessen Veröffentlichung erkennt und ordnet zugleich die Vorzeichen für die Wiederaufnahme der Arbeit an den *Dämonen*: Bruch mit der Vergangenheitsorientierung und Vorrang der Gegenwartsapperzeption. Kein Zufall ist es, daß Doderer genau drei Tage darauf, am 14. Juni 1949, auf Güterslohs Diktum »Die Tiefe ist außen« erstmals explizit zurückkommt:

»Uns darf nicht schwindeln. Schon das kleine eigene Leben – von dem nur die Expressionisten glaubten, daß es tief sei, aber die Tiefe ist außen, wie Gütersloh sagt – schon jenes kleine eigene Leben fällt überall in den Brunnen des Unbegreiflichen, über dessen Grund man, einsehend, so hoch schwebt, wie ein Adler, dessen scharfes Aug' doch jeden kleinsten Kiesel sieht: dabei ist's seicht, flach. Denn die Tiefe ist wirklich außen, in der dinglichen Sprache des Lebens und seiner unwidersprechlichen Dialektik.« (ebd., S. 651.)

Aus dieser Situation gibt es zunächst wohl nur einen Ausweg: Die ›Herausarbeitung‹ des Menschen aus einem ihm eigenen Zustand der Beschränktheit bedarf eines äußerlichen Erfolgskriteriums, an dem sich messen läßt, wann die Entwicklung zu sich selbst abgeschlossen und der emphatisch gebrauchte Begriff der Menschheit voll erlangt ist. Dieses Kriterium vermag die Menschwerdungstheorie der früheren Jahre selbst nicht zu liefern. Denn die Menschwerdung als ein primär innerer Prozeß ließe ihren Erfolg nur in Gestalt einer sekundären »Veräußerlichung«<sup>445</sup> erkennen. Die Entwicklung eines inneren Prozesses an den äußeren Geschehnissen ablesen können zu sollen, widerspricht aber der wesentlichen Innerlichkeit dieses Prozesses im Werk Doderers bis zur *Strudlhofstiege*.<sup>446</sup>

---

Die krasse Gegenüberstellung von innerer und äußerer Tiefe kennzeichnet das Konkurrenzverhältnis beider ›Tiefen‹, bekräftigt die selbstkritische Intention gegen das biographische Konzept seiner früheren Romane und bestätigt, daß die Vorzeichen der Wiederaufnahme der Dämonen sowohl gegenüber der Frühfassung dieses Romans wie gegenüber der *Strudlhofstiege* verändert und bereits gefestigt sind.

Vgl. Heimito von Doderer, *Tangenten*, a.a.O., S. 681, 688, 776, 794, 803, 805, 824; vgl. auch Heimito von Doderer, *Repertorium. Ein Begreifbuch von höheren und niederen Lebens-Sachen*, hrsg. von Dietrich Weber, S. 243. Zur Trennung von Textinterpretation und Tagebuchbezug vgl. meine Ausführungen in Kai Luehrs, »Leuchtbild der Topographie. Stadt als Erkenntnismetapher in Doderers Roman *Ein Mord den jeder begeht*«, in: »Exzentrische Einsätze«. *Studien und Essays zum Werk Heimito von Doderers*, hrsg. von Kai Luehrs, Berlin, New York 1998, S. 108 – 125, bes. S. 121 f.

<sup>444</sup> Zweifellos hat Doderer diesen Konflikt zwischen der Innerlichkeit z.B. der Erinnerung und der geforderten Äußerlichkeit aller Wesenssuche und Tiefe erkannt, er hat ihn jedoch zunächst konzeptuell vermitteln wollen. Die Herauswendung des inneren Subjekts, d.h. die Hinwendung zur Außenwelt, sucht er im Tagebuch von 1946 als eine Angelegenheit der »innere[n] Höflichkeit« zu fassen, als eine Eigenschaft des »Höhlenmenschen«, sich dem »Eros des Objektiven und damit des Empirischen« zu ergeben, um die Borniertheit in sich selbst aufzuheben. Die Innerlichkeit etwa eines Erinnerungsprozesses hätte damit einen Umschlag in Äußerlichkeit, wie ihn die (in diesem Kontext allerdings erst später ausgesprochene) Formel »Die Tiefe ist außen« verlangt, auf gleichsam natürliche Weise zur Folge:

»Diese geistige Situation bringt eine erhöhte Liebe zur Außenwelt mit sich, eine Veräußerlichung in sehr sublimem Sinne – man wünscht was zu erfahren, da man nicht jedenfalls glaubt, schon was zu wissen: Licht dringt ein durch des Lynkeus aufgeschlagenes Auge.«

Für alle Zitate siehe Heimito von Doderer, *Tangenten*, a.a.O., S. 443 (Eintragung vom 5. Mai 1946).

<sup>445</sup> Zum Begriff der »Veräußerlichung« vgl. Heimito von Doderer, *Tangenten*, a.a.O., S. 443, 688, 756, 768 und 809.

<sup>446</sup> Einige wenige Beispiele aus diesem Buch:

Die Innerlichkeit von Melzers Bildungsprozeß wird noch in der *Strudlhofstiege* geradezu ausgespielt gegen die Äußerlichkeit seiner Symptome und seines Zutagetretens. So behält die für Melzers Entwicklung höchst bedeutungsvolle Bärenjagd im Herbst 1910 »für Melzer nicht nur einen uneinholbaren Vorsprung ihrer köstlichen Trophäe wegen, sondern auch innerlich als markierender Punkt einer neu anbrechenden Zeit.« (Heimito von Doderer, *Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre. Roman*, München 1951, S. 99) Melzers Erinnerungsprozeß besteht im Anschluß hieran in nicht mehr oder weniger als einer *Wiedereroberung der Innenwelt*. Auch die Erkenntnisse im Verlauf dieses Prozesses finden, in Gestalt »ungerufene[r] Bild[er]«, ganz ausdrücklich »innerlich« statt und führen zu einem wiederum inneren Zusammenbruch des Widerstandes als »geleisteter Zurückhaltung« (ebd., S. 692). Schließlich ist auch unverkennbar, daß der Kontakt zur Außenwelt im Falle Melzers und der *Strudlhofstiege* durch das Innere vermittelt wird. Indem Melzer z.B. »innerlich über einen größeren Zeit-

Aber auch die Möglichkeit, einen Blick ins Innere einer Figur zu werfen und im Ergebnis der Erzählung zu veräußern, ist Doderer verwehrt. Ein solcher Blick ist traditioneller Inbegriff der Auktorialität eines Erzählers. Der auktoriale Erzähler aber gehört genau zu jenen Mitteln des Romans, welche auch Doderer zunehmend problematisiert.<sup>447</sup> Die Darstellung des Menschwerdungsprozesses sieht sich so im Zuge der Innerlichkeitskritik und Auktorialitätsproblematik seiner Romane zu alternativen Formen der Veräußerlichung genötigt.

Doderers Versuche, den Konflikt zwischen den erzählerischen Anforderungen des Menschwerdungsprozesses und den ihm erzähltechnisch zur Verfügung stehenden Mitteln zu lösen, indem er den inneren Prozeß, den seine Figuren durchlaufen, an die Außenseite der Geschehnisse verlegt, führt zu einer bestimmten Verwendung des *Sym-*

---

raum mühelos gesprungen war, übertrug sich solche Weiträumigkeit gewissermaßen nach außen und rückte ihn ein wenig ab von den klammernden Umständen« (ebd., S. 786). Dieser Umschlag ist, wie am reflexiven »sich« zu sehen ist, auch keine Leistung des Erinnerungssubjekts, sondern ein sich einstellender Reflex und eine unmittelbare Wirkung z.B. der Erinnerung. Mit der Wiedereroberung der Innenwelt ergibt sich eine Neueinrichtung Melzers in der Welt, ja die Veränderung seines Lebens, damit als konsequente und gleichsam unwillkürliche Folge. – Zum Kontrast im Spätwerk vgl. hierzu die einschlägige Monographie von Lutz-Werner Wolff, *Wiedereroberte Außenwelt. Studien zur Erzählweise Heimito von Doderers am Beispiel des »Romans No 7«*, Göttingen 1969.

<sup>447</sup> Um »die Welt so schauen zu können wie sie wirklich ist« (Heimito von Doderer, *Tangenten*, a.a.O., S. 15, Eintragung vom 13. Januar 1940), konzipiert Doderer in dialektischer Weise (im Anschluß an Georg Lukács) zunächst einen Erzähler, der in den »Grundsumpf aller Subjektivität« eintaucht und »alle Stadien des Individualismus« durchläuft (ebd., S. 16, Eintragung vom 16. Januar 1940). Er verfügt über verschiedenste Mittel, »vom Sprühregen ironischer Kommentare [...] bis hin zum knappsten Referat« (ebd., S. 42, Eintragung vom 2. Februar 1940). Allein »ein Thema, das dann persönliche Träger erhält, darf der Erzähler überhaupt nicht anerkennen« (ebd., S. 38, Eintragung vom 30. Januar 1940). Noch im »Epilog auf den Sektionsrat Geyrenhoff« befindet Doderer: »Des Erzählers Rede ist stabil, [...] ist Monolog« (ebd., S. 89).

Zwar notiert er am 8. Oktober 1944: »[...] nun soll es wieder erzählende Prosa sein; und deren Begriff hat sich in mir, während sie so lange ruhte, merklich verändert« (ebd., S. 241). Und am 28. Juni 1945: »Jeder Erzähler wird so schreiben wollen, als ob er sich – erinnerte.« (ebd., S. 340) Seine Orientierung an Lukács konzentriert sich jetzt auf die (oft von ihm ausgesprochene) Erkenntnis: »Die transzendente Kategorie des Erzählers ist die empirische« (ebd., S. 412, Eintragung vom 12. März 1946, u.ö.). Doderers Ziel ist jedoch nicht, die Auktorialität seines Erzählers einzuschränken, um sich absichtlich an personalen Erzählstilen zu orientieren. Die Spezifik eines gewissen, wenn auch problematischen Mitvollzugs der Bewegung zur modernen Erzählerlosigkeit ergibt sich jedoch bei Doderer ganz unmittelbar aus der Verankerung des Erzählers in der Empirie und an seiner Teilhabe am Geschäft der Erinnerung. Hierdurch wird er handelnden Personen gleichgestellt und verliert, man könnte annehmen: vorübergehend, seine traditionelle Überlegenheit und Superiorität.

Problematisiert wird demnach der auktoriale Erzähler bei Doderer vor allem im Sinne einer Spezifizierung seiner Aufgabenstellung. Diese schließt, wie deutlich hervorzukehren ist, die Kommentarfähigkeit des Erzählers nicht aus, ist jedoch die Ursache für Doderers entschiedene Einschränkung und Problematisierung des auktorialen Erzählers in seinen Romanen; sie kommt nicht zuletzt im Einsatz und im Scheitern des Sektionsrates Geyrenhoff in den *Dämonen* hinlänglich zum Ausdruck.

Zur Frage der Auktorialität vgl. demnächst Ralph Kray, *Heimito von Doderer – Unzeitgemäße »Grund-Bilder« der Auktorialität in einer Phänomenologie kultureller Reserven* (Arbeitstitel), Arbeitsprojekt an den Geisteswissenschaftlichen Zentren Berlin/Zentrum für Literaturforschung, dessen Ergebnisse Ende 1999 publiziert werden sollen.

*bols*. Dieser höchst schwierige, weil mehrdeutige Begriff gehört gleichwohl zum festen Inventar von Doderers Nomenklatur. So wird die Menschwerdung des Arbeiters Leonhard Kakabsa in dessen ›Latinisierung‹ symbolisiert, in seiner Aufnahme altsprachlicher Studien. Da diese Entwicklung selbst ein abstrakter Prozeß von unzureichend äußerlicher Repräsentanz bleibt, verlangt Doderers Intention nach einem Bild von gleichsam gegenständlicher Konkretheit. Sein Symbolgebrauch tendiert aus diesem Grunde immer wieder zu einer Hypostasierung, zur Veräußerlichung und Verdinglichung der leitmotivischen Geschehnisse. Im Objektsymbol, hier in der von Kakabsa gebrauchten lateinischen Schulgrammatik (Scheidler), verbindet sich der Entwicklungsprozeß des Helden mit der Äußerlichkeit ihres Repräsentationsgegenstandes.

Doderer vermeidet einen auktorialen Blick ins Innere seiner Figuren und genügt erst so einem Begriff der Menschwerdung, welcher die Konfrontation von Innen- und Außenwelt realisiert. Im Mittel einer äußerlichen Symbolisierung innerer Vorgänge muß Doderer indes auf die Darstellung der Entwicklung, die das Innere seiner Figuren kennzeichnen soll, wieder verzichten. Denn gerade jedes Moment der Bewegung wird im Symbol zurückgedrängt. Daß sich an der Scheindlerschen Schulgrammatik die Entwicklung Kakabsas vielleicht ablesen, aber nicht verfolgen läßt, spricht denn auch für die deutliche Insuffizienz dieses Mittels. Sie offenbart sich im Widerspruch zwischen den angeblichen Fortschritten von Kakabsas Menschwerdungsprozeß mit der Starrheit ihres Symbols und der bloßen, invarianten Wiederholung seines Einsatzes. Im statischen Symbol wird damit der dynamische Prozeß zurückgenommen, auf dessen Veräußerlichung es Doderer gerade ankommen müßte. Der Fall dokumentiert im übrigen, daß Doderers Prinzip »Die Tiefe ist außen« (D 1198), später zum poetologischen Grundprinzip der Wiener Phase Doderers erhoben, nicht einfach die originelle Folge eines selbstgesetzten Programmes, sondern der unausbleibliche Effekt eines Konfliktes innerhalb des Anspruches ist, auktoriale Erzählverfahren zu vermeiden, ohne damit zugleich auf die Darstellung innerer Prozesse zu verzichten. Veräußerlichung ist die natürliche Konsequenz eines verwehrteten Blicks nach innen.

Schon zu Beginn der Druckfassung der *Dämonen* verwendet, und vor allem: variiert Doderer für den Prozeß der Menschwerdung das Symbol der Anhöhe und Landschaftserhebung. Dieses betrifft indirekt die Philosophie des »genius loci«<sup>448</sup> (D 1135). Die Geschichte des besagten Bildes beginnt mit Doderers Wiederaufnahme der Arbeit am Roman, nach Fertigstellung der *Strudlhofstiege*, und stellt eine direkte Verlängerung eines Motivs dieses Romans dar: die Variation des Motivs der Strudlhofstiege selbst. – Am Motiv der Strudlhofstiege ist eine Neutralität in Bezug auf das Gelingen- oder Mißlingenkönnen des Menschwerdungsprozesses ablesbar, denn sie ist der verschiedenste Personen – »von Südamerika bis Konstantinopel«<sup>449</sup> – gleichermaßen verbindende Ort: »[...] zwischen den Gärten einer südlichen Stadt durch Jahre des Friedens, durch Jahre der Kriege ruhend«,<sup>450</sup> stellt die Strudlhofstiege einen unbeweglichen, neutralen und Kontinuität verheißenden Pol im Auf und Nieder der Geschichten dar. Als solcher läßt das Bild der Anhöhe jedoch auch Veränderungen des Konzeptes selbst erkennen.

448 Vgl. Heimito von Doderer, *Tangenten*, a.a.O., S. 161, 336, 592 f., 820.

449 Ebd., S. 592.

450 Ebd., S. 593.

Mit dem Bild der Anhöhe, der Grenzbefestigung oder Schanze, das auch in den *Dämonen* mit Regelmäßigkeit wiederkehrt,<sup>451</sup> wird nämlich eine deutliche Ermäßigung des Bildungsanspruches erkennbar, den das Motiv der Menschwerdung in vielen vorhergehenden Fällen gegenüber den Romanfiguren erhebt. Diese Veränderung zeigt sich im Vergleich mit Doderers Frühfassung der *Dämonen*.

Die Frühfassung (»Die Dämonen der Ostmark«),<sup>452</sup> sie entspricht mehr oder weniger dem Ersten Teil der Endfassung,<sup>453</sup> zeichnet sich gegenüber dieser im wesentlichsten durch das Fehlen des späteren Ersten Kapitels aus: *Draussen am Rande* Doderer ließ ursprünglich der als normales Kapitel gezählten *Ouvertüre* das Kapitel *Topfenkuchen* direkt folgen und endete mit dem noch heute den Ersten Teil beschließenden Kapitel *Der Eintopf*. Titel in der metaphorischen Art des später hinzugefügten 1. Kapitels, *Draussen am Rande*, finden sich in der Endfassung des Romans immer wieder und verraten den strukturellen Wandel des Romans. Kapitelüberschriften wie *Auf offener Strecke*, *Am Anderen Ufer*, *Im Osten*, *Die Falltür*, *Die Kavernen von Neudegg*, *Dort unten*, *Am Strom*, *Überm Berg*, *Vor verschlossenen Türen*, *Auf der Schanze* usw. benennen allesamt Orte und vor allem Ortsmarkierungen, die Extreme, Übergänge, Aussichten oder Abgründe kenntlich machen. Doderer hatte in der ursprünglichen Anlage seines Buches auf derartige symbolträchtige Etikettierungen fast grundsätzlich verzichtet. Sie werden jetzt zur Regel.

Zwei Bezugspunkte dieses Wandels fallen auf: (1) Doderer hatte bei der Wiederaufnahme seiner Arbeit an den *Dämonen* die zunächst im Titel angebrachte geographische und vor allem ideologische Qualifizierung der Romanhandlung mitsamt ihrer antisemitischen Grundausrichtung (dem Komplex der sogenannten »Wasserscheide«) getilgt.<sup>454</sup> Im Typoskript der 30er Jahre<sup>455</sup> werden in der ursprünglichen Überschrift des Romans – *Die Dämonen der Ostmark* – nachträglich die Worte »der Ostmark« geschwärzt

451 Vgl. z.B. D 74 f., 306 f., 311, 920, 1057 – 1103, 1135, 1207, 1229, 1232, 1293.

452 Vgl. Kai Luehrs, »Das ausgefallene Zentrum der *Dämonen*. Heimito von Doderers Studien I – III zu den *Dämonen der Ostmark*«, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 36 (1995), S. 243 – 276.

453 Vgl. ebd., S. 251: »Der Erste Teil der *Dämonen* stellt im wesentlichen eine Strichfassung der »Dämonen der Ostmark« dar. [...] Im Format der gedruckte Endfassung der *Dämonen* entsprechen die gestrichenen Passagen des Typoskripts in etwa 120 Seiten. Diesen Textverlust kompensiert Doderer in den 50er Jahren (innerhalb des Ersten Teils) durch etwa 70 neu hinzukommende Seiten.«

454 Zum Begriff der »Wasserscheide« vgl. zuletzt noch Heimito von Doderer, *Tangenten. Tagebuch eines Schriftstellers 1940 – 1950*, München 1964, S. 45. Vgl. im übrigen Kai Luehrs, »Das ausgefallene Zentrum der *Dämonen*«, a.a.O., S. 253 f.: »Das inhaltliche und ideologische Zentrum des Romans – das Doderer unter dem Stichwort »Wasserscheide« verhandelt – besteht in der Darstellung einer schrittweisen Trennung zweier Personengruppen, deren Verzahnungen miteinander mannigfaltig sind. Getrennt werden die Beziehungen René Stangelers zu Grete Siebenschein und Kajetans von Schlaggenbergs zu seiner Frau Camy.« Vgl. auch Ser.n. 14.188, zit. nach Elizabeth C. Hesson, *Twentieth Century Odyssey, a study of Heimito von Doderer's »Die Dämonen«*, South Carolina 1982, S. 108, Anm. 10: »Das wesentliche Thema dieses Buches [*Die Dämonen*] ist und bleibt die Zerlegung der Gesellschaft durch die Entscheidung jenes – fälschlich ein »Problem« genannten – Komplexes, den man gemeinhin mit dem Worte Judenfrage zu bezeichnen pflegt.«

455 Das Typoskript wird gemeinhin auf das Jahr 1936 datiert. In meinem Aufsatz, ebd., S. 249 u. f. (Anm.), habe ich die These vertreten, das Typoskript stelle ein »Konglomerat von Textstufen« dar und sei dementsprechend uneinheitlich zu datieren. Es stammt jedoch teilweise »spätestens aus dem Jahre 1932« (ebd., S. 248).



und unleserlich gemacht. Mit den zahlreichen Verortungen der Zwischenüberschriften tut Doderer ein übriges, um die historische Topographie des Romans ins Abstrakte, symbolisch Bedeutende zu ziehen und so die allgemeine ›ideologiekritische‹ Wendung seiner Konzeption nach außen hin zu dokumentieren. (2) Doderer greift dabei auf einen bewährten Bildtypus seines vorangehenden Romans zurück. Die oben angeführten Orts- und Grenzmetaphern entsprechen der Funktion, die ähnlich auch für die *Strudlhofstiege* zu konstatieren wäre. Durch diese Angleichung gelingt es Doderer, eine Kontinuität zwischen seinen beiden Romanen zu stiften, die bis heute von den beiden ›Wiener Romanen‹ Doderers sprechen läßt.<sup>456</sup> Es ist überaus auffällig, daß Doderer die regionale Festlegung seines Romangeschehens im Falle der *Dämonen* weniger mithilfe konkreter Ortsbestimmungen gelingt, von denen er, wie wir sehen, im Lauf der Zeit vielmehr mit Gründen abrückt, sondern durch eine metaphorische Topologie, die für eine Übertragbarkeit der Verhältnisse eher als für deren topographische Spezifizierung geeignet ist.<sup>457</sup>

Doderers Ortsmetaphern repräsentieren insgesamt kaum Versuche der konkreten Anbindung von Ereignissen an festgelegte Orte. Sie sind symbolische Lokalisierungen der Romanvorgänge, verorten diese schematisch und lassen sich somit weder räumlich präzisieren noch koordinieren.<sup>458</sup> Sie verwischen damit den Eindruck des Lokalbezuges, welchen Doderer andererseits durch Verwendung besonders der Wiener Stadtopographie erzielt, und scheinen der Tatsache entgegenwirken zu sollen, die aus Doderer einen unveräußerlichen Bestandteil der Wiener Stadtkultur hat werden lassen. Denn es ist gerade diese Spannung zwischen Lokalbezug und Abstraktion, die Doderer immer wieder zum Gegenstand stadt- und regionalkundlicher Recherchen werden läßt,<sup>459</sup> welche dann später seinen Ruf als Wien-Schriftsteller bestätigten und neu erfanden. Die angedeutete Spannung jedoch, die sich zwischen der genauen Bezeichnung von Lokaltäten und deren metaphernreicher, hyperbolischer Beschreibung ergibt, realisiert Doderers bereits angesprochene Tendenz zur Veräußerlichung ›innerer‹ Vorgänge, ohne hierbei die Fiktion auf real gegebene Schauplätze einzuschränken.

Was dabei als innerer Vorgang gelten kann, geht aus der Definition des Ortes nicht hervor. Das massive Auftreten titelgebender Ortsmetaphern bei der Wiederaufnahme der Arbeit an den *Dämonen* liefert Indizien für die mögliche Datierung von Do-

456 Neben den beiden genannten Texten werden auch *Die erleuchteten Fenster* zu den Wiener Romanen gezählt. Vgl. auch Kai Luehrs, »Fassaden-Architektur«. Zur Struktur der Wiener Romane Heimito von Doderers«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 114 (1995), S. 560 – 579.

457 Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler, »Heimito von Doderer: *Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre*«, in: *Interpretationen. Romane des 20. Jahrhunderts*, Bd. 2, Stuttgart 1993, S. 7 – 33.

458 Vgl. auch ein hier charakteristisches Extrema in Heimito von Doderer, *Commentarii 1951 bis 1956*, a.a.O., Eintragung vom 5. Dezember 1954: »extr/DD-Schanze. Jetzt hinaus! Dort oben ist ein Ruhepunkt, der vielleicht in R IIIb schon etwa gar mitten in F bezogen werden kann: rätselhafte Basis.« Rätselhafte Basen stellen Doderers Örter insgesamt dar, denn sie sind – trotz aller mitunter landkartlichen Verankerung, abstrakt. Der Komplex der erhöhten Örter, im Sinne ihrer zunehmenden Verwendung als »rätselhafte Basis«, stellt dennoch eines der Beispiele für Themen dar, deren lohnende, systematische Untersuchung in der Doderer-Forschung bisher fehlt.

459 Vgl. u.a. Engelbert Pfeiffer, *Heimito von Doderers Alsergrund-Erlebnis*, Wien 1983; Dietrich Weber, »Doderers Wien«, in: *Literatur und Kritik* 193/194 (1985), S. 122 – 131.

derers keineswegs kontinuierlichem Anspruch auf eine »Wiedereroberung der Außenwelt«. <sup>460</sup> Die zitierten Ausdrücke sind Grenzmetaphern, die durch ihre Verwendung als Bestandteil von Überschriften den Ort der Erzählung abstrakt als einen solchen des Übertritts, des Umschlags, häufig der Gefahr erkennen lassen. Doderers Rede vom Rand, vom anderen Ufer, von der Schanze, vom Ort jenseits des Berges oder von der Stelle vor verschlossenen Türen, aber auch vom Strom, vom Bach, von der offenen Strecke, schließlich von den kurzen Kurven bilden ein Metaphernfeld, das den Fortschritt der Endfassung der *Dämonen* über deren gescheiterten Erstentwurf hinaus markiert – und das als solches hier kurz analysiert werden soll.

## 2. Der herausgehobene und der entfernte Ort

Doderer wählt einen der Strudlhofstiege analogen Ort der Grenze, um seinen Roman – im Anschluß an die *Ouvertüre* – beginnen zu lassen. Der Ort läßt die Eigenart des hier nicht eingeführten, sondern indirekt bestätigten Motivs deutlich erkennen. <sup>461</sup> Denn es handelt sich um einen Ort, wo das »von einander weit Entfernte [...] auf einem und demselben Punkt zusammengezogen« wird (D 25). Doderers Grenzorte zeichnen sich durch eine – zumeist optische – Konzentration der Phänomene am entlegenen Ort, durch eine Abbildung des Verstreuten in einem (zum Teil weit entfernten) Spiegel aus. Sie präsentieren die Einheit des Mannigfaltigen.

»Der Blick« kann von hier »weit aufwärts gehen«, bis das von ihm Erschaute »im Grün« verschwindet. Die zwei Personen, die zu Anfang des Romans in ihren Erinnerungen ihr Leben wie in einem Brennglas vor sich sehen und dadurch Vertrauen zueinander fassen, Dwight Williams und Emma Drobil, befinden sich »mitten« in einem »Bachbett, jedoch durchaus im Trockenem, auf einer Art Insel«, »im sogenannten Haltertal oberhalb Hütteldorf«: in einem Vorort Wiens (D 25). Was der Schmetterlingsforscher Dwight Williams und seine baldige Freundin, die Drobil, reden, läßt Doderer hier demonstrativ beiseite, »wegen völliger Belanglosigkeit« (D 25). Es kommt ihm einzig auf das Erinnerungspotential eines Ortes an, der die Vergangenheit, so banal sie sein mag, in den hier völlig absichtslosen Ausflüglern freisetzt. <sup>462</sup> Der Grenzort wird aufgrund seiner paradigmatischen Funktion und auch Beschreibung als ein räumlich ent-rückter Ort damit gleichwohl zur Stätte zeitlicher Distanzüberwindung und Vergegenwärtigung, also zum Ort der Erinnerung. – Was aber sind die Bedingungen solcher Erinnerung?

<sup>460</sup> Vgl. Lutz-Werner Wolff, *Wiedereroberte Außenwelt*, a.a.O.

<sup>461</sup> Vgl. Kai Luehrs, »Leuchtpunkt der Topographie. Stadt als Erkenntnismetapher in Doderers Roman *Ein Mord den jeder begeht*«, in: »*Excentrische Einsätze*«, a.a.O., S. 108 – 125.

<sup>462</sup> Vgl. auch das Treffen von Leonhard Kakabsa und Trix K. am Bach, D 527 – 530, bes.: »Langsam zog die Vergangenheit den Strom herauf.« (D 530) – Daß der »Bach« zum Sinn- bzw. In-Bild des hervorströmenden Geschehens« wird, hat Albrecht Huber, *Die Epiphanie des »Punkts«*, a.a.O., S. 302, hervorgehoben. Ihn zu Johann Sebastian Bach in Beziehung zu setzen, wie Huber (im Anschluß an *Das letzte Abenteuer*) glaubt tun zu können, erscheint mir voreilig.

Man entsinne sich des titelgebenden Bauwerks in der *Strudlhofstiege* und der auffälligen Tatsache, daß der Erzähler die verspielte Treppenanlage unmittelbar als ein Symbol für die *Tiefe der Jahre* gebraucht.<sup>463</sup> – Wie dort läßt sich nun auch im Fall der im Bach sitzenden Ausflügler die Vergegenwärtigung des Vergangenen symbolisch auf einen Ort der Erinnerung übertragen; in den *Dämonen* fungiert dieser als ein Bedeutungsträger für Vergangenes und als Ermöglichungsgrund und aktueller Ort der Retrospektive. An den Symbolgebrauch der *Strudlhofstiege* knüpft Doderer im (neugeschriebenen) ersten Kapitel der *Dämonen* eindeutig an, jedoch nun so, daß er sich aus dem Zentrum des Geschehens, den Stadtteilen Döbling und Alsergrund, hinausbegibt, um in der Ferne zu erfahren – was weitab geschah.

Der entlegene Ort hat also der Strudlhofstiege, dem Bauwerk im Alsergrund, das Kennzeichen der Distanzhaftigkeit voraus. *Draussen am Rande* stellt sich das entlegene Ereignis wie von selbst ein. Gleich im ersten Kapitel findet so eine Erkenntnis Doderers in der Wahl des Erinnerungsortes ihren Niederschlag: die Erkenntnis der erinnerungskonstitutiven Bedeutung einer räumlichen Distanz. Wer sich erinnern will, bedarf desselben Abstandes, der, wie sich zeigen wird, dem Sektionsrat Geyrenhoff als Erzähler gerade fehlt. Die Wahl eines Erinnerungssymbols realisiert damit nicht allein die entstehungsgeschichtliche Verbindung zur *Strudlhofstiege*; sondern bestimmt zugleich die spezifische Differenz zwischen beiden Büchern: Doderers Emphase über die räumliche Befangenheit der Protagonisten in der Sphäre ihrer Wohn- und Arbeitsbereiche, die im Lokalkolorit der *Strudlhofstiege* ihre idealtypische Ausprägung erfahren hatte, wird gleich zu Beginn der *Dämonen* exemplarisch aufgekündigt. Schon aus diesem Grunde läßt sich die lokalpatriotische Bedeutung, die verschiedentlich von Doderer ausgesagt wird, an den *Dämonen* kaum zweckmäßig exemplifizieren. *Die Dämonen* sind weit eher ein Roman über die regionale Befangenheit, die Fänge des Provinzialismus, nicht aber über die vermeintliche Geborgenheit eines wohlvertrauten Zuhauses.

Ort der Erinnerung ist schon aus diesem Grunde nicht der heimatliche Ort, sondern die entlegene, entfernte, unbekannte Stelle fern am Rand. Die Aufklärung der Vergangenheit wird nicht mehr buchstäblich dem heimischen Kaminvorleger anvertraut, auf dem noch Melzer der eigenen Geschichte innewird.<sup>464</sup> Statt dessen sind die

<sup>463</sup> Vgl. Heimito von Doderer, *Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre*, München 1951, wo die Einführung des Bauwerks als Ort der Erinnerung durch das einleitende Gedicht besorgt wird: »[...] herbstlich atmet aus den alten Stiegen/ was vor Zeiten über sie gegangen« (ebd., S. 7). Melzer erfährt »am unteren Ende der Strudlhofstiege« von einer Bekanntschaft seines Bekannten E.P. mit René Stangler (ebd., S. 43), woraufhin sich seine »Erinnerungsbilder [...] mit einer Art von Verknüpfung, die zwischen ihm und dem nun [...] erwachsenen René entstehen wollte«, überlagern. »Zugleich durchdrangen einander beide Bilder.« (ebd., S. 44) Die Strudlhofstiege wird ausdrücklich als ein Ort der Zeitverschmelzung und der Erinnerungsüberlagerung eingeführt. Bedeutsam ist dies für die gesamte Erinnerungsthematik des Buches: Erinnerung fungiert nicht als Versenkung in die Vergangenheit, sondern als deren Verbindung mit der Gegenwart.

<sup>464</sup> Heimito von Doderer, *Die Strudlhofstiege*, a.a.O., S. 94 f., 295 ff., 309 f., 325 f. – Die Umgebungsbedingungen dieser Erinnerungen, das Lagern auf dem Fell des Bären also, den Melzer im Jahr 1910 in der Treskavica geschossen hat, gelten nicht allein – dies ist entscheidend – für die psychologische Retrospektive, die Erinnerung. Sie erzeugen vielmehr »ein schwebendes Dahindämmern ohne jede Dumpfheit« und sind »sogar sehr geeignet, die schöpferischen Kräfte im Menschen zu entbinden«

gefährvollen Grenzorte zwischen Ufern und Bezirken der für die Erinnerung von nun an typische Ort: das »lang gestreckte Bett des Bachs«, in dessen trockener Mitte Williams und Drobil sich erinnern, zerschneidet wie »ein Stab von kühlem Metall, die Wärme des Tages teilend«, den Talgrund, »in tiefster Ruhe bei munterer Bewegung« (D 25). Erst die Verbindung der Distanz des Ortes mit seiner zugleich teilenden und das Geteilte wieder verbindenden Lage gewährt die Möglichkeit uneingeschränkter Retrospektive.<sup>465</sup> Diese Distanz ist ein Bild für die Erinnerung selbst: zwischen Vergangenheit und Gegenwart ist sie das abstandverringende, also verbindende, und zugleich distanzbestätigende, die Vergangenheit ablösende Glied. Die Folgenlosigkeit, durch die Erinnerung in den *Dämonen* von den verschiedenen Handlungssträngen isoliert wird, kennzeichnet sie entsprechend durch ein Moment der Verabschiedung. Die Zwischenstellung, deren schmaler Grad der Erinnerung zwischen Vergangenheit und Zukunft übrig bleibt, läßt sie mit der Erkenntnis einer Zeit zusammenfallen, die nicht mehr widerkehrt.

Die Konstitutivität des herausgehobenen Ortes für die Erinnerung läßt sich genetisch schon vor der Entstehung des Kapitels *Draussen am Rande* nachweisen. Doderer demonstriert nämlich die Anziehungskraft des entfernten und zugleich grenzbefestigenden Ortes schon im Wohnungswechsel seines Erzählers. Bereits in der (spätestens 1935 entstandenen) *Ouvertüre* zum Roman zieht es das – hier potentielle – Erinnerungssubjekt, den Sektionsrat Geyrenhoff, an einen Ort »hoch über der Stadt« (D 21). Der Bezirk Döbling, nördlich und oberhalb des Zentrums von Wien gelegen, ist mehr als eine touristisch attraktive Kulisse des Romans. Der Beginn: »Man sieht weit aus durch die schrägen Fenster« (D 7), signalisiert dem Leser Überblicksqualitäten eines Wohnortes, von welchem der periphere Ich-Erzähler, als welcher Geyrenhoff sich erweisen wird, scheint profitieren zu können. Die Eignung Döblings für die Chronik im Roman ist Ersatz für die sonst fehlende Distanz Geyrenhoffs zum Gegenstand seines chronikalen Interesses. »Man sitzt hoch über der Stadt«, »wie auf dem Gefechtsstande eines Artilleriebeobachters oder in einem Leuchtturme« (D 8). Der Erzähler benutzt den Panoramablick des Ortes, an dem die Chronik entstehen soll, als Ausweis wehrhafter Beobachtungskompetenz, und leistet dabei mit dem Schwur, bis an die (Stadt-)Grenze gegangen zu sein, weder die Idyllisierung noch die Dramatisierung seines Unternehmens, sondern eine Beglaubigung seiner Erzählfähigkeit. Dieser Blick mit seiner Weite und Superiorität beweist jene Distanz, die ein Erzähler braucht, wenn er erzählen will.

So merkwürdig die symbolische Instrumentalisierung eines gleichsam optischen Platzvorteils des Erzählers zu Zwecken seiner Immunisierung gegen das Scheitern erscheinen mag, so deutlich wird sie ihres eigenen Mißlingens gleich zu Anfang überführt. Der Ich-Erzähler hofft, wie das Bild des visuellen Überblicks verdeutlicht, auf den perspektivischen Vorteil seiner Lage vergebens. Seine Heranschaffung von Beweisen

---

(ebd., S. 95). Weil es sich hierbei um einen höchst produktiven »Denkschlaf« handelt (ebd., S. 296 u. ö.), dessen Möglichkeiten nicht auf Erinnerungen beschränkt sind, läßt sich an ihm auch die Entwicklung Melzers im Roman ablesen. Diese besteht, wie eigens darzustellen wäre, in einem Anwachsen der Evidenz, der gedanklichen und logischen Klarheit, der Erkenntnis, nicht aber in einer Kultivierung oder Intensivierung der Erinnerung um ihrer selbst willen.

<sup>465</sup> Vgl. auch Albrecht Huber, *Die Epiphanie des »Punkts«*, a.a.O., S. 304 ff.

dafür, der Aufgabe des Chronisten gewachsen zu sein, ist Ausdruck seiner krisenge-schüttelten Inkompetenz.

### 3. Zerfall der Optik

Dietrich Weber hat auf die strukturelle Bedeutung der Fenster-Metaphorik für Doderers Gesamtwerk bereits vor langer Zeit aufmerksam gemacht. »Das Fenster ist für Doderer sinnbildlich der Ort grenzenloser Apperzeption, [...] und zugleich der Ort des Hereinscheinens der Transzendenz [...]. Das aber heißt: das Fenster ist der eigentlich existenzielle Ort der Verwirklichung einer Person.«<sup>466</sup> Die Interpretation, die aufgrund von Webers Kontakt mit dem Autor eine gewisse Authentizität für sich beanspruchen kann, faßt gleichwohl nicht die Bewegungen des Scheiterns auf, mit denen der Gebrauch des Fenster-Bildes im Sinne des Motivs der Apperzeption in den *Dämonen* unzweideutig problematisiert wird.<sup>467</sup>

Es ist bedeutsam und spricht für Doderers frühzeitiges Problembewußtsein gegenüber der Erzählerfrage, daß er Zeichen des erzählerischen Kompetenzschwundes bereits der frühen Fassung des Romans, und zwar der *Ouverture* der *Dämonen*, eingeschrieben hat. Auch hier befindet sich des Erzählers souveräner Sitz »gegenüber [...] der Landschaft« im Angesicht von »Bergen [...], welche den Gesichtskreis wellig begrenzen«: »dort flieht die Ebene, nach Ungarn zu« (D 8). Pointe des erzählerischen Weitblicks ist das Ende, also die Begrenztheit des erzählerischen Horizonts, nicht aber seine Unbegrenztheit oder Weite. Der Ausblick offenbart jedoch erzählerische Leere. Es gehört insofern zum Definiens dessen, was sich optisch dem Erzähler darbietet, daß sich innerhalb seiner nichts ausmachen läßt. Geyrenhoffs Überlicksargument ist so der klägliche Bezug auf eine empirische Welt, der er trotz aller Zuwendung keine erzählerischen Informationen entlocken kann. Geyrenhoffs Zimmer mit Aussicht offenbart inmitten eines weiten Horizontes – nichts.

Die unvermutete Geißelung eines falschen Konkretismus der empirischen Welt bedient sich einer Bildersprache, die innerhalb des Romans Kontinuität beweist und dennoch unterschiedlichen Zwecken dient. Die interpretatorische Motivanalyse hat sich im Fall Doderers mit einem Gebrauchswandel der Metaphern, ja mit der systematisch breiten Bedeutungsvarianz der Tropen auseinanderzusetzen, die das formale Gegen-

<sup>466</sup> Dietrich Weber, *Heimito von Doderer*, a.a.O., S. 42.

<sup>467</sup> Dies spricht indes nicht unbedingt für eine mögliche Veränderung von Doderers Metapherngebrauch. Vielmehr vermag Weber bereits mit den satirischen Elementen des Zihal-Romans (*Die erleuchteten Fenster*), an denen er seine These gewonnen hat, nicht wirklich zurecht zu kommen. Daß Doderer die Menschwerdung Zihals tatsächlich als Genese seines Voyeurismus bestimmen will, mutet mehr als unglaublich an, da es an den satirischen Aspekten und am Mittel kunstvoller Übertreibung dieses Romans gleichsam apperzeptionslos vorüber geht. Vgl. dagegen Albrecht Huber, *Die Epiphanie des »Punkts«*, a.a.O., S. 322, der, im Hinblick auf Doderers Wiederaufnahme des Überblicks-Motivs, nämlich die Beobachtung des Feuers vom Fenster des Hofrats Gürtzner-Gontard, die Tatsache klar erkennt, daß vom Fenster aus »noch kein geordneter Überblick über das Gesamtgeschehen« gelingt: »was eigentlich und wesentlich vorging« bleibt der unmittelbaren Betrachtung und dem Verständnis entzogen.«

stück zur scheinbaren Konstanz Dodererscher Themen ist.<sup>468</sup> Weil der jeweilige Kontext, nicht aber apriorisch feststehende Bedeutungen über den Sinn und Zweck von Doderers Motiven entscheidet, kann sich sein Werk aus der Geschichte seiner Motive allein nicht erschließen. Was sich zur Kontinuität verschiedener Motive sagen läßt, betrifft zunächst deren Wandlungsfähigkeit. Aus diesem Grund entspricht dem oben genannten Metaphernfeld, wie es sich z.B. um die Begriffe Berg, Schanze, Ausblick, Horizont, Abgrund usw. in Doderers *Dämonen* gebildet hat, zunächst die Feststellung seiner Unfestigkeit. – Was sich daneben dennoch angeben läßt, bezieht sich auf den allgemeinen, das Spezifische und Originelle von Doderers Bildgebrauch gerade verfehlenden Regelfall.

Das Motiv des Fensterausblicks befindet sich in den *Dämonen*, wenn man es so sagen will: auf halbem Weg zur Beobachtung des *Feuers* vom Fenster des Hofrates Gürtner-Gontard. Der Erzähler, aus dem obersten Stockwerk auf die Geschehnisse um den Justizpalastbrand herabblickend, schildert von dieser Stelle aus einen unangefochtenen Höhepunkt der Romanhandlung, allerdings zu einem Zeitpunkt, als der Sturz vom Steckenpferd seiner Erzählertätigkeit bereits hinter ihm liegt und er als singulärer Ich-Erzähler dispensiert ist. Der erzählerisch »erhabene« Blick auf die Ereignisse vor dem Justizpalast setzt ihn in seine ehemaligen Funktion nicht wieder ein und muß also selbst an dieser späten Stelle in gewissem Sinne für gescheitert gelten.<sup>469</sup>

Der Zerfall der Optik des Erzählers, der in diesem Fall einem direkten »Zerfall der Lage« unten auf der Straße korrespondiert, repräsentiert allerdings keinen bloß negativen Vorgang. Analog zu Doderers Auffassung der »falschen Evidenz«<sup>470</sup> und des notwendigen Zerfalls falscher Ordnungen ist auch Geyrenhoffs Versagen ein in biographischer Hinsicht durchaus positiver Prozeß. Denn er präsentiert die Zerschlagung einer falschen und die Ermöglichung einer wahren, revidierten Ordnung. Darüber hinaus analysiert Geyrenhoffs Beschreibung noch unter den Bedingungen ihres Mißlingens jene Anatomie des Augenblicks, mit der sich Doderer beschäftigt hat.<sup>471</sup> Die Unfähigkeit eines synthetischen Blicks, einer Beurteilung und Zusammenfassung der Lage nämlich läßt diese in ihre Bestandteile zerfallen, sobald nur ein Versuch ihrer Schilderung unternommen wird. Im Scheitern eines Überblicks erfüllt sich daher, wie nicht zu übersehen ist, jene Beschreibung eines partikularen Einzelaugenblicks, durch dessen kompositorische Integration in ein ästhetisches Gesamtgefüge Doderer – hinter dem Rücken seines Erzählers – die ästhetisch angemessene, ja dichte Beschreibung noch immer leisten kann.

468 Vgl. Gerald Sommer, *Vom »Sinn aller Metaphorie«*, a.a.O., S. 13, der indes von einem »System der Dodererschen »Metaphorie« ausgeht, das sich ggf. auf das Gesamtwerk des Autors ausdehnen ließe.

469 Vgl. Albrecht Huber, *Die Epiphanie des »Punkts«*, a.a.O., S. 323, der einen komplementären Bezug der optischen Gestaltwerdung auf »das Zerstreuen, de[n] Zerfall und die Auflösung« konstatiert.

470 Heimito von Doderer, *Tangenten*, a.a.O., S. 603 (Eintragung vom 24. Juni 1948).

471 Vgl. die (vielzitierte) Eintragung 7. November 1946: »Nicht Sinn-Geben will ich meinem Buche. Sondern die Anatomie jedes seiner Augenblicke und Verknüpfungen untersuchen. Erst wenn die Sinngebungen zusammengebrochen sind, ist das Feld frei für den Ausdruck.« (Heimito von Doderer, *Tangenten*, a.a.O., S. 527)

Doderers Welt in den *Dämonen* ist über denselben welligen, unebenen und optisch komplizierten Befestigungen errichtet, die den Gesichtskreis des Erzählers in seiner Döblinger Wohnung zu Beginn begrenzen. Charlotte von Schlaggenbergs Gang über die »mit Häusern und Weingärten besetzte Anhöhe, jenseits welcher ein tiefer gelegener Teil unserer Gartenvorstadt sich befand«, geht »über den Berg«, wie der Erzähler nicht ohne Ironie vermerkt (D 311), die Notwendigkeit und Regelmäßigkeit ihrer sie selbst verunsichernden Bahn enthüllt sich aber erst unter den Bedingungen umfassender Kenntnis. In der phänomenalen Welt »wogt« die Landschaft heran »und schwemmt noch Gärten und Straßen und das vielfältige Gewürfel der Häuser vor sich her« (D 379), so daß die geradlinige Bewegung stets behindert wird. Von ihren Anhöhen aus eröffnet sich etwas, für das Doderers Geschöpfe ihrer Mehrzahl nach keineswegs geschaffen sind, und an dem sie deshalb scheitern: »der unbedeutende Ausblick« (D 654). Er bietet ihnen Details zur Ansicht an, aus welchen sie ihr Schicksal, ihren Standort und die Situation selbst nicht erschließen können. Weil die Flüsse dieser Welt nur an ihren Ufern »mit der Gleichmäßigkeit einer Uhr«, weiter draußen aber »in fließender Eile, in Schlieren und Wirbeln, in geschlossenen glatten Spiegeln und Platten« dahingehen (D 819), können die Menschen diese Welt mit dem bloßen Auge nicht durchdringen. Man »sah mehr: und damit auch schon anders« (D 820). Gerade die »freigeräumte[ ] Apperzeption« aber (D 822), deren man sich nur sehr ausnahmsweise erfreuen kann, fügt diese Welt noch nicht zu einem einheitlichen Bild zusammen. Das Erzählerproblem, welches Doderer selbst mit der Distanzlosigkeit Geyrenhoffs erklären will, spiegelt sich daher in jeder einzelnen seiner Figuren auch und gerade dort, wo ihnen Distanz und Überblick zur Verfügung stehen. Im Zuge jeder Möglichkeit von Apperzeption, bei der die Transzendenz ins Innere hineinscheinen könnte, offenbart sich daher zunächst die Unfähigkeit der Einzelnen, an dieser Transzendenz nicht zu scheitern oder zu zerbrechen.

Ein Symbol des Dilemmas visueller Machtlosigkeit ist eine als Ort der Erinnerung mehrfach verwendete besondere Straße innerhalb der Topographie Wiens, der »Graben«. Über ihn führen die raren Talgänge des mit einer hybriden Aufgabe beladenen und dabei unwissenden Erzählers. Die Umgebung dieser Straße bildet den Ereignisraum, in dem Vergangenes nicht mehr erinnert oder aufgezeichnet, sondern gegenwärtig wird oder sogar begegnet. Er ist deshalb der rechte Ort, das kriminalistische Handlungsgerüst um die Erbschaftshinterziehung des Kammerrats Levielle aufzubauen (D 11 ff.), der Graben leitet aber auch die Erkenntnis von Geyrenhoffs *Sturz vom Steckenpferd* ein (D 829). Beispiele für die erzählerische Fruchtbarkeit *der Tiefe*, wie sich im Anschluß zum Untertitel der *Strudlhoftiege* formulieren läßt, finden sich in Gestalt des Wiener Grabens und des Bachbettes im Haltertal und schließlich in den Kavernen von Neudegg. Daß sozusagen das Fußende der im Motiv der Anhöhe verborgenen Abgrundsmetaphorik ein Ort des erzählerischen Fortschritts ist, desavouiert dabei nicht nur das fragliche Motiv der Anhöhe, sondern – da die besagten Orte stets Begegnungen mit Geschichten mehr als die aktive Erzählbarkeit Geyrenhoffs belegen, zugleich die Abgeleitetheit und Abhängigkeit der Erzählkompetenz des Erzählers. Es handelt sich um Orte einer progredienten Niederlage des Erzählers. Der Hochsitz ist die Stätte narrativen Unvermögens. Doderers Höhenmetaphorik aber ist das bewußte Reversbild

einer fortschreitenden Erzählfähigkeit. – »Scheint fast, sagte der Direktor, »als gründe alle Urteilsfähigkeit nur im Nehmen der richtigen Distanz zu jeder Sache« (D 1164). Jedoch es scheint nur so.

Auch der Dritte Teil des Romans, in dem sich eine Konzentration des Motivs vollzieht, bringt gegenüber diesem Befund keinerlei Änderung. Die sich andeutende Wandlung des Motivs, wie sie sich exemplarisch u.a. in der Kapitelüberschrift *Überm Berg* ausdrückt, ist Schein. »Eine Randkluft hatte sich geöffnet«: aber nach wie vor sitzt nichts »fest in seiner Umgebung« (D 894). Die von Doderer so sehr hervorgehobene Erkenntnis, »daß eine [...] Distanz in jeder Weise sehen machen« kann, kommt für die Romanprotagonisten nicht rechtzeitig genug. Die Bedeutung des hochgelegenen, aber falschen Ortes wird statt dessen auch bei anderen Erzählerfiguren bestätigt, so in Schlaggenbergs Manuskript, dessen Verfasser sich »eigentlich die Sache D nur mit Basis und Standquartier Döbling vorstellen« kann (D 854). Er realisiert: »Stehe wie hinter einer Wand, vom übrigen Leben abgeriegelt, abgeschränkt« (D 859), vermag aber ebensowenig wie der heillose Gyurkicz »den Graben zu wechseln, so gern er's [...] getan hätte« (D 932 f.). Auch dem Sektionsrat Geyrenhoff kommt es entscheidend darauf an, »gleichsam aus einer Rinne heraus[zu]treten, oder auch die gerade Zimmerflucht der Jahre [zu] unterbrechen«; was ihm gelingt, beschränkt sich aber auf den äußerlichen »Reflex [...], daß ich, unter dem Viadukt der Hochbahn [!] hindurchgehend, mich gleich nach links wandte, statt die Richtung gegen die Innere Stadt beizubehalten« (D 975). Es bleibt ihm nichts weiter übrig als die hohe Lage seines Erzählerdaseins affirmativ, aber doch machtlos auf die Verstrickung in die Handlung seines mitverantworteten Romans zu beziehen: »Als Akteur sah ich mich mit Vergnügen, und wie auf einer höheren Ebene des Lebens, wo man bereits geruhig vor dem Schaltbrette steht und zwischen den Hebeln wählt, um etwa die oder jene Verbindung herzustellen« (D 965). Die Annahme, durch einen Distanzvorsprung erzählerisch zu reüssieren, hat sich als Irrtum herausgestellt. Vor den Erzähler Geyrenhoff schiebt sich das Konvolut eines im Verließ von Neudegg aufgefundenen Manuskripts und der »Kavernen-Mensch« Jan Herzka (D 1031). Geyrenhoff steht noch ein letztes Mal »an der Mauer-Krone und blickte hinaus« und unter den »letzte[n] meiner Schanzen-Gänge« (D 1091). Die bittere Erkenntnis, *innerhalb* des Handlungszusammenhangs, den er darstellen will, ebensogut schalten zu können wie aus der Entfernung einer wohlsortierten Optik, kommt für das Gelingen des Romans jedoch zu spät. Sie stellt nicht nur die Kapitulation des fiktiven Ich-Erzählers dar, sondern erhebt die gesamte Distanz-Theorie in Doderers Roman auf die Ebene der Illusion – und damit der Fiktion.

»Wer auszieht, der stirbt gewissermaßen, wenigstens für den Bezirk, wo er bisher gewohnt hat« (D 1113). Wie Doderers Korrumpierung der Überblicksmetaphorik im Roman es verrät, ist Geyrenhoffs Karriere als Erzähler ein sorgfältig angelegtes Desaster, die Theorie selbst jedoch dessen wohlfeiles Mittel. Sie ist der Trick, der Doderer die Fiktion eines gescheiterten Romans errichten ließ, um hiermit die tatsächlich gescheiterte Frühfassung seines Romans aufzufangen – und kommt deswegen als Bestandteil einer integralen Romantheorie Doderers keineswegs in Frage. Angesichts des strukturellen Rangs, welcher der im Roman implizierten Kritik an der Theorie des narrativen Abstands schon in der frühen Fassung zukommt, ist aber das in ihr vorwegge-



nommene Scheitern Geyrenhoffs ebensowenig der Ort, an dem sich Doderers Scheitern an der ursprünglichen Konzeption seines Romans ablesen ließe. Ihre Funktion als Bestandteil der Fiktion erfüllt Doderers Distanz-Kritik vielmehr auch dort noch, wo es dem Autor offenkundig darauf ankam, Spekulationen über die Gründe seines Scheiterns in die – fiktionale – Irre zu leiten.

#### 4. Kurze Kurven als Konsequenz

Eine im Roman unmittelbar umgesetzte Konsequenz aus dem Scheitern der Distanz-Theorie ist hier noch zu erörtern. Es ist die im Dritten Teil um sich greifende Struktur sogenannter *Kurzer Kurven*. Gleich zwei umfangreiche Kapitel finden sich nach ihr benannt. Es handelt sich bei ihnen durchaus nicht um eine Sammlung unsystematischer Kleinigkeiten, als die sich beide Kapitel vordergründig präsentieren: »Neuberg behauptete [...] daß alles sich in kurzen und knappen Kurven bewege« (D 1025). *Kurze Kurven* realisieren im Formprinzip des kurzfristigen Perspektiv- und Themenwechsels, wie es in diesen Kapiteln herrscht, nicht nur den Bruch mit der auf Weitblick angelegten Poetik der narrativen Distanz, sondern zugleich die formale Gestaltung eines ontologischen Wirklichkeitsprinzips. Das Scheitern des (bzw. der) Erzählers der *Dämonen* lehrt die Überlegenheit und das Überdauern dieses Prinzips. Es kann jedoch kaum als das poetologische Ergebnis der *Dämonen*, als die Konsequenz aus einem Scheitern der Erzähler angesehen werden, die dem systematischen Impetus ihres Erzählgeistes erlegen waren. Wenn sich nämlich der Titel *Kurze Kurven* als ein Synonym für die Unmöglichkeit der poetischen Vereinheitlichung einer unaufklärlich durchmischten und chaotischen Welt darstellt, so darf es nicht verwundern, den (impliziten) Autor am Ende der *Dämonen* ein Ergebnis präsentieren zu sehen, für das die *Dämonen* keineswegs Ort der Entdeckung sind.<sup>472</sup> Doderer hat die ontologische Einsicht, die ihn zur Wahl der Kurzen Kurven als Darstellungsmittel veranlaßte, bereits vor Abfassung der *Strudlhofstiege* besessen. Ihm steht die hiermit verbundene Technik des scheinbar spontanen Richtungswechsels denn auch als Ingredienz seiner polyperspektivischen Erzählweise schon in der *Strudlhofstiege* zur Verfügung.<sup>473</sup> Diese Annahme bestätigt die Vermutung, Doderer habe seinen um-

<sup>472</sup> Vgl. bereits Heimito von Doderer, *Tangenten*, a.a.O., S. 22, Eintragung vom 20. Januar 1940: »Man kann jede Kurve sich als zusammengesetzt denken aus unzähligen aller kleinsten geraden Strecken.« Die Kurve – als ein sich aus einer Folge direkter Verbindungen zusammensetzender Umweg – repräsentiert damit einen aus einfachen Elementen zusammengesetzten Komplex, der, wie Doderer richtig antizipiert, die Vorstellung seiner geometrischen (bzw. poetischen) Konstruiertheit provoziert, so daß man »statt einer Kurve einen Winkel« erhält (ebd.). Tatsächlich wirkt, in der kompositorischen Umsetzung des Prinzips der Kurve, kaum etwas künstlicher als Doderers »Kurze Kurven«: sie scheinen »aus lauter Eckchen zu bestehen« (ebd., S. 25, Eintragung vom 22. Januar 1940), »ihre Ordnung wird teuflisch« (ebd., S. 26).

<sup>473</sup> Doderer behandelt die Kurve innerhalb der *Strudlhofstiege* zunächst motivisch: als einen Bestandteil des Autofahrens, vgl. z.B. Heimito von Doderer, *Die Strudlhofstiege*, a.a.O., S. 528, 538, 545 und 710. Durchaus bezeichnend ist es, daß »der alte Schmeller«, der seiner Tochter zum Haus der Stanglers in die Stammgasse gefolgt ist, »nicht die Kurve in die schmale Gasse« nimmt, sondern »vor dem Haustore schräg gegenüber« hält (ebd., S. 263). Besonderes Objekt, an welchem Doderer das

fangreichsten Roman mit den bereits in der *Strudlhoftiege* erprobten oder angelegten Mitteln zu Ende geführt, diese jedoch im Kontext des großen historischen Zeitromans, den die *Dämonen* darstellen sollten, noch beträchtlich radikalisiert und auf einen Darstellungsgegenstand angewandt, der für diejenigen Bedingungen wie geschaffen schien, die der ontologischen Struktur kurzer Kurven in vollem Maß entsprachen.<sup>474</sup>

---

Motiv der Kurve erprobt, ist demgegenüber das unruhige Wesen des Rittmeisters von Eulenfeld, vgl. ebd., S. 302 f., dessen Stimmungsumschwünge z.B. eine »Sturzkurve« beschreiben, ebd., S. 502 und 590. Als Synonym z.B. für die »Ellipse«, ebd., S. 531, metaphorisiert Doderer das Motiv jedoch zusehend. Es ist René Stangler, dem die Erkenntnis der »durch den Strom aufgespaltene[n] Stadt [Budapest]« zufällt:

»Ich sah die Stadt jetzt auf eine Art, als ob sie nicht bestünde und stehe, sondern erst entstünde und geschehe: so schwankte alles und drehte sich in mich hinein an den Kurven, ein Prospekt und Ausblick in den anderen geschoben, eine Kulisse vor die andere und hindurch geworfen, und wieder weggezogen und wieder verdeckt.« (ebd., S. 799)

Die Kurve repräsentiert hier die Bewegung, in der die Menschen mit der Stadt in unbestimmten Extremsituationen übereinkommen und sich einander angleichen. Die Kurve ist damit die Form der objektiven Verschmelzung von, philosophisch ausgedrückt: Ich und Welt.

<sup>474</sup> Gleich zu Beginn der *Dämonen*, in dem (noch der Frühfassung zuzurechnenden) Kapitel »Topfenkuchen« (D 88, entsprechend auch im Typoskript der Frühfassung, Ser.n. 14.238, S. 113) wird der Begriff »Kurve« im Sinne des geometrischen Begriffs verwandt: »[...] der Gewichtschnitt der Bevölkerung« nimmt »in steiler Kurve ab«. Ähnlich bewegen sich auch Personen z.B. »in einer sehr flachen ballistischen Kurve durch den Raum« (D 342, vgl. D 343). Eine Vereinigung sämtlicher bisher konstaterter Momente zeigt sich am Ende des Kapitels »Die Unsrigen II«: [...] nach dem Durcheilen der Kurve und bei gewendeter Fahrt« (D 388, vgl. auch D 1294), also im Automobil jene geometrische Figur beschreibend, in der sich die Verhältnisse der Welt mathematisch abbilden, »zeigte sich der Himmel wie beunruhigt und entzündet vom rötlichen Widerscheine der Großstadt, deren trübes und schärferes Lichtgefunkel bis an den Rand des Gesichts gestreut tief unter uns lag, mit dem gegitterten leuchtenden Rost der Straßenzüge. Und auch diesmal, unter dem dunklen Nachthimmel und bei rascher, windziehender Fahrt, fühlte ich wiederum Ort und Menschen dort unten, seien sie nun wie immer, doch als meine gegebene Heimat, deren schicksalhaften Bewegungen man verbunden bleibt.« (D 388)

Das Verbindungserlebnis mit der Welt ergibt sich also gerade aus dessen Nachkonstruktion im geometrisch Verbindenden der wissenschaftlichen Beschreibung. Wenn sich demgemäß z.B. Gyurkicz im Gespräch mit Pinta »gut in die Kurve« legt (D 937), so zieht er diesen, als geschickter »Kurvenfahrer« (D 938), unweigerlich auf seine Seite. Inhaltlich gesehen, markieren die kurzen Kurven, nämlich der »kürzere[] Rhythmus des Lebens« (D 1025), einen Sonderfall der in Kurven grundsätzlich darstellbaren Welt. Ihre Kürze besagt: »Was seinem Ende lange schon nahe gewesen sei, das ende eben jetzt, oder werde bald enden« (D 1025). Kompositorisch erfüllen die *Kurzen Kurven* somit die Funktion der Klimax. Ihr Mitvollzug bzw. ihre Wahrnehmung harmonisiert die Individuen mit ihrer Umwelt in dem Sinne, als sich diese zu erkennen gibt:

»Es ist, wie über einem Teich im Sommer. Kleine Tiere schießen an der Oberfläche herum. Lauter kurze, rasche Wege. Dann hält so ein Geschöpf wieder ganz still. Kurze Kurven. Gut. Ein Herumschießen. Ich sah einmal lang in's Wasser. Es war nicht tief. Kaum einen halben Meter tief. Das Herumschießen wurde immer lebhafter. Ich konnte bis auf den braunen Grund sehen. Da bemerkte ich, daß dort unten ein großer Krebs herankroch. Die Tierchen an der Oberfläche hatten keinen Anlaß, sich vor ihm zu fürchten, ein Krebs nährt sich ja nicht von solchen. Sie flohen nicht. Sie schossen nur eilfertiger herum. Sie zeigten ihn nur an. Sie zeigten ein Kommendes und ihnen Unbekanntes unten in der Tiefe an.« (D 1026)

Es ist kein Zufall, daß am Ende der *Dämonen* der monoperspektivische Erinnerungsvorgang Melzers gegen eine polyperspektivische Orientierung Kakabsas auch in sprachlicher und sprachbildlicher Hinsicht eingetauscht wird. Der »in so wenigen Wochen getane Fortschritt« im Leben Leonhards scheint diesem »ein derart ungeheuerlicher zu sein, daß er im neu gewonnenen Raume [...] nicht fest [...] steckte, sondern, wie mit dem Blicke nach allen Seiten ausfallend, darin zu schwanken zu schien« (D 1228). Der Prozeß der Menschwerdung wird bei Kakabsa nicht bloß durch den Selbstwertungsprozeß eines erstarkten Ich, sondern durch dessen von ihm selbst zu reflektierende Verortung innerhalb eines umfassenderen Bezugscontextes abgeschlossen. In dieser neu gewonnenen Welt ist die geordnete Struktur isolierbarer Objekte, zu denen sich ein Subjekt in Beziehung setzt, gemeinsam mit deren Distanz zur Welt verschwunden. An ihre Stelle ist ein Raum getreten, der ein Gefühl ungewohnter »Platzangst« vermittelt, weil er »nach allen Seiten« hin einen festen Halt vermissen läßt und anstatt dessen eine selbstständige und stets neu ansetzende Orientierung des Einzelnen verlangt (D 1228). In dieser Welt ist die Aufklärungsgewalt einzelner, exponierter Blicke, auf die sich die traditionellen Erzähler Geyrenhoff und Schlaggenberg glauben verlassen zu können, selbst verloren. Sie verfallen dem falschen Konkretismus der gegebenen Welt. Und sie führen vor, daß die monoperspektivische Kraft ihres Erzählvermögens auch dort die Welt verfehlt, wo sie vordergründig nicht zu versagen scheint.

#### 5. Funktion der Erinnerung

Erinnerung, als ein prononciertes Beispiel monoperspektivischer Innenschau, übernimmt im Übergang von der *Strudlhofstiege* zu den *Dämonen* daher die Aufgabe, die Funktionsfähigkeit traditioneller Erzählmuster als wirkungslos und unzureichend auszuweisen und als überwindungsfähig zu exemplifizieren. Aus dem erprobten Kontext der Menschwerdungsproblematik, für die sie Doderer noch in der *Strudlhofstiege* hatte verwenden können, wird sie aus diesem Grunde mehr und mehr gelöst. Erinnerungen stehen in den *Dämonen* weit mehr Figuren zu Gebote als zuvor. Erinnerung bedarf in den *Dämonen* keiner komplizierten Erfüllungsbedingungen, sie zählt zum unverbrüchlichen Verfügungspotential der Figuren und unterliegt bereits in dieser Hinsicht einem gravierenden Funktionswechsel. Von den gehüteten Erinnerungsprozeduren Prousts haben sich die *Dämonen* weiter noch als die anderen Romane Doderers entfernt.

Erinnerung, so könnte man es sagen, zählt mit Beginn der *Dämonen* zum festen, auch gewohnten Inventar erzählerischer Rückwendungen. Auch in diesem Punkt bietet die *Ouvertüre* kaum weniger als eine grundsätzliche Klärung dieses Sachverhaltes an. Der Erzähler selbst sieht sich unvermittelt mit seinem Vermögen der Vergegenwärtigung ferner Zeiten konfrontiert: »als [...] der Turm von St. Stephan gleichsam mit einem einzigen Riesenschritte hervortrat, machte meine Erinnerung einen Sprung um achtundzwanzig Jahre zurück« (D 11). Aber so sehr dem Einsetzen der Erinnerung Spontaneität eignet, so sehr fehlt diese hinsichtlich der Rolle, welche Erinnerung innerhalb des Erzählgefüges spielen muß. Erinnerung ist integraler Bestandteil des Erzähl- und des Erzählerproblems in den *Dämonen*. Deshalb gilt die Rückwendung, die durch Erinnerung zustandekommt, dem Einsetzen und Beginn des Erzählens selbst. Sie führt »in

jene Zeit, da ich [Geyrenhoff] diese Aufzeichnungen recht eigentlich begonnen hatte. Gerade an dieser Stelle hier war mir der Kammerrat Levielle begegnet, 1927 im Vorfrühling« (D 11).

Mit diesem ungerufenen und unproblematisierten Vorkommen der Erinnerung ist eben über die erzählerische Kraft, die zur Erinnerung gehört, noch nicht das mindeste ausgemacht. Die Erinnerungsfähigkeit der Figuren entscheidet über deren Erzählpotenz, wie das Beispiel Geyrenhoffs im einzelnen noch zeigen wird, höchstens zum Schein. Erinnerung ist auch dann nicht mit der Fähigkeit zum Erzählen zu verwechseln, wenn sie sich, wie zwischen Dwight Williams und Emma Drobil, in Kommunikation verwandelt. Die Kluft zwischen Erzählung und erzählter Erinnerung gehört zu den hervorstechendsten und bemerkenswertesten Eigenschaften von Doderers Erinnerungskonzept in den *Dämonen*. Von ihr bleibt auch das Menschwerdungstheorem schließlich insofern nicht unbetroffen, als Erinnerung als Mittel oder Kriterium der Vollendung des Menschwerdungsprozesses hier Doderer nicht mehr zu genügen scheint. Die Verquickung der Erinnerung mit dem Erzählproblem führt direkt zu einer funktionalen Entlastung des Motivs im Rahmen inhaltlicher Konzeptionen. Dies läßt sich ohne weiteres als Rollenwechsel der Erinnerung begreifen, der sich (im Übergang von *Strudlhofstiege* und *Dämonen*) zwischen einer inhaltlichen und einer formalen Ebene der beiden Romane vollzieht.

Diese Diagnose hindert nicht, daß Erinnerungen in den *Dämonen* mit Erkenntniszuwachs verbunden sind oder verbunden sein können. An der Schwelle zu den *Kavernen von Neudegg* spürt etwa Stangler plötzlich, »daß er bisher immer geängstet gelebt hatte« (D 721), und arbeitet im Zuge einer für ihn beginnenden beruflichen Karriere die bedrohliche Substanz dieser auf Erinnerung beruhenden Erkenntnis auf. Wenn Geyrenhoff realisiert, »damals noch vielfach mit meinem bisherigen Lebenskreise« zusammengehungen zu haben (D 49), so basiert seine Erkenntnis durchaus auf Erinnerungen an die Zeit seiner beginnenden Arbeit an der Chronik. Wenn er sich »undeutlich und verwundert« an eine Situation skeptischen Mißtrauens gegenüber dem Grafen Langingen erinnert, der ihm zu schaden scheint, so reicht der »befremdend[e]« Eindruck dieser Erinnerung aus, um die damalige Situation in gewisser Weise zu bewältigen und »erleichtert« zu sein. Ein »sich erweiternder Spalt« nämlich trennt ihn von einer »Verstrickung, welcher zu entrinnen ich mich bemühte«, und vermag allein durch die Distanz des Rückblicks Erleichterung zu bewirken, »als ließe ein Übel nach, als würde mir besser zu Mut« (D 491).

Die Qualität der Entfernung ist zweifellos das (unmittelbar) hervorstechendste und, wie es scheint, auch vorteilhafteste Merkmal der Erinnerung. Erkenntnisse können sich anhand ihrer umso leichter bilden, als die Erinnerung in einer beschaulichen Distanz das Heterogene wie in einem Film zusammenbannt: »Wie gemalt auf einem rasch laufenden Bande«, so sieht es der Erzähler, »rollte in mir eine ganze Flucht von Erinnerungen ab an einstmalige Gänge und Ausflüge in diesen Umgebungen unserer Stadt« (D 328). Auf die synthetisierende Wirkung der Erinnerungen ist so sehr Verlaß, daß nach der Devise »Blick frei in jene versunkene Welt, deren äußere Pfeiler hier noch so täuschend standen« (D 348), die Retrospektive den Figuren des Romans wie eine heile Bastion des Vergangenen erscheinen kann. Sie nährt die innerfiktionale Illusion, Gewe-

senes in die entzauberte Gegenwart hinüberzuretten. Sie scheint das zuverlässige Brennglas, das Vergangenes in einen Ausschnitt bannt, ohne seine interne Struktur der Gegenwart anpassen zu müssen und es so zu verfälschen. Erinnerung ist so der Ort einer konservierten Freude an einer vergangenen Wirklichkeit.

So sehr Doderer in seiner Gestaltung demnach Ortsbeschreibungen als Zeitmetaphern verwendet und die räumliche Entfernung als zeitliche denkt, so sehr gerät mit der beobachtbaren Problematisierung der Distanz in Doderers *Dämonen* auch das Vermögen der Erinnerung selbst in den Bereich des Bezweifelbaren und des Unsicheren.