

Lucjan Puchalski

ALLES THEATER

Über die Romane
von Heimito von Doderer

PRAESENS VERLAG

Gedruckt mit Unterstützung von



© 2023 Praesens Verlag | <http://www.praesens.at>

Coverillustration: © Jan Edward Koziolk
Gutachter: Prof. Dr. Wynfrid Kriegleder

Verlag und Druck: Praesens VerlagsgesmbH. Printed in EU.

ISBN 978-3-7069-1176-4

Das Werk, einschließlich seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages und des Autors unzulässig. Dies gilt insbesondere für die elektronische oder sonstige Vervielfältigung, Übersetzung, Verbreitung und öffentliche Zugänglichmachung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung	7
II. Erzählte Stadträume und Schauplätze als Bühnenkulisse	21
2.1 Wien-Prospekte	21
2.2 ‚Ausflüge und Landpartien‘	43
2.3 Stadtlandschaft mit Fluss	53
2.4 Das Wiener Hinterland ‚im Osten‘	64
2.5 Der Hauch vom Orient	69
III. Vorhang auf und ... ‚lauter Gemeinheiten‘	83
3.1 Inszenierungen von Liebe, Crime und nackten Weibern	83
3.2 “Lieto fine”	124
3.3. Repetitio, transpositio und andere Lazzi	140
3.4 Kleine (und große) Auftritte des Alltags	165
IV. Erzählen als Schau, Spiel und Verstellung	186
V. Schlusswort: ‚Was noch zu sagen ist‘	228
Literaturverzeichnis	231

*Die Zauberkraft der Sprache macht eben das Leben
im Handumdrehen zu einem leichten Joch,
das uns sanftgeschwungen aufliegt.*

Heimito von Doderer

Einleitung

Zu den vielen Paradoxien, die man im Werk und im Leben von Heimito von Doderer finden kann, gehört der Widerspruch zwischen der von ihm immer wieder beteuerten Abneigung gegen das Autobiographische und der ausgesprochen autobiographischen Fundierung seiner Prosa, in der man ohne weiteres seine wirklichen Erfahrungen und seine Lebenswelt wiedererkennen kann, vor allem natürlich seine Bindung an die Heimatstadt Wien. In seinem späten poetologischen Text *Grundlagen und Funktion des Romans* (1959) postulierte er eine Herangehensweise an die Literatur, die von der Person des Autors völlig abzusehen hatte. Im abschließenden Satz des Essays wurde der Schriftsteller zu einem „Herr[n] unbestimmbaren Alters“ herabgesetzt, „der einem dann und wann im Treppenhaus begegnet.“¹ Den Höhe- und Abschlusspunkt der programmatischen Ablehnung der positivistischen Verknüpfung von Autor und Werk bildet seine ebenso selbstironisch wie aphoristisch verdichtet formulierte und kurz vor dem Tod veröffentlichte Lebensbilanz unter dem Titel *Meine neunzehn Lebensläufe*, in der jede Möglichkeit der eigenen Selbstfindung und -darstellung als Schriftsteller schlicht verneint wurde. Statt einer krönenden Pointe heißt es hier am Ende: „Mein eigentliches Werk besteht, allen Ernstes, nicht aus Prosa oder Vers: sondern in der Erkenntnis meiner Dummheit.“²

Schwer nachvollziehbar ist im Kontext dieser Haltung³ auch die lebenslang gepflegte Leidenschaft des Schriftstellers für tagebuchartige Notizen und Aufzeichnungen, von denen allerdings zu seinen Lebzeiten nur ein Band unter dem Titel *Tangenten. Tagebuch eines Schriftstellers* (1940-1950) erschienen ist.⁴ Mittlerweile verfügen wir über insgesamt fünf Bände seiner Tagebücher, die den Autor als einen der fleißigsten Diaristen der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts ausweisen, auch wenn dieses Schaffen von der Doderer-Forschung lange eher stiefmütterlich behandelt wurde, worauf schon die lange Editions-geschichte dieser großen Textmasse hinweist.⁵

1 H. von Doderer, *Grundlagen und Funktion des Romans*, in: ders., *Die Wiederkehr des Drachen. Aufsätze, Traktate, Reden*, hg. von W. Schmidt-Dengler, München 1970. S. 175.

2 H. von Doderer, *Meine neunzehn Lebensläufe und neun andere Geschichten. Zum 70. Geburtstag des Autors*, München 1966, S. 28.

3 In der Doderer-Forschung wird diese Haltung üblicherweise als ein Versuch des Autors interpretiert, seine belastete Vergangenheit aus der Zeit des Nationalsozialismus zu relativieren und sein Werk von seinen problematischen ideologischen und politischen Irrwegen der 30er Jahre fernzuhalten. Das mag natürlich stimmig sein, aber das Problem wird damit vereinfacht.

4 Vgl. H. von Doderer, *Tangenten. Tagebuch eines Schriftstellers* (1940-1950), München 1964.

5 1976 wurden von Wendelin Schmidt-Dengler *Commentarii 1951 bis 1956. Tagebücher aus dem Nachlaß* herausgegeben (München), 1986 folgte der zweite Band *Commentarii 1957 bis 1966*, hg. von W. Schmidt-Dengler (München) und erst 10 Jahre später erschienen *Tagebücher 1920-1939*, Bd. 1-2, hg. von W. Schmidt-Dengler, M. Loew-Cadonna und G. Sommer, München 1996.

Wenn man sich als Leser und Doderer-Interpret darin vertieft, wird man allerdings mit einer Wirklichkeit konfrontiert, die der üblichen Konvention des Tagebuchs als autobiographisches Bekenntnis nicht entspricht. Während im frühen Tagebuch aus den 20er und frühen 30er Jahren das Private und Persönliche sowie die äußeren Lebensumstände des Autors noch festgehalten werden, kommt dieser Aspekt in späteren Aufzeichnungen zunehmend abhanden. Das betrifft auch den ganzen aktuellen Kontext des Alltags sowie die Entwicklungen der offiziellen Zeitgeschichte, die mit einigen wenigen Ausnahmen ausgespart werden. Darauf hat schon Wendelin Schmidt-Dengler im Nachwort zu der von ihm besorgten Edition der Aufzeichnungen aus den Jahren 1951-1956 aufmerksam gemacht und dies als eine spezifische Note des Dodererschen Tagebuchs hervorgestrichen. Die konventionellen Qualitäten der Gattung fand er nur in den Notizen aus den 20er und frühen 30er Jahren.⁶ Ähnlichen Wandel registrierte Simone Leinkauf, die der ersten Phase des Diariums ‚privaten‘ Charakter und dessen spätere Stadien als ‚philosophisch‘ (*Tangenten*) bzw. ‚literarisch‘ (*Commentarii*) attestierte.⁷ An dieser Einteilung hielt François Grosso fest, aber er wies drauf hin, dass die drei Phasen sich permanent überschneiden. Die erste Phase umfasse eine relativ kurze Zeitspanne und persönliche Akzente kommen auch später vor, was allerdings an der besonderen Beschaffenheit dieses life writing-Prozesses nichts ändere. So gelangte Grosso zu dem Ergebnis, dass das Tagebuch Doderers als eine „anti-autobiographische Gattung“ aufzufassen sei.⁸

Dieser Behauptung muss an dieser Stelle entschieden widersprochen werden. Natürlich geht es in den Tagebüchern Doderers immer um autobiographische Aussagen, auch wenn sie nicht seine unmittelbare Außenwelt registrieren und nur selten Einblicke in die Privatsphäre gewähren. Sie dokumentieren das Leben eines Intellektuellen, der ganz bewusst die ‚Gemeinheiten des Alltags‘ ausblendet, um sich umso stärker auf seine Gedankenwelt zu konzentrieren. Unabhängig davon, wie er seine Notizen betitelt und welche Tintenfarbe er jeweils benutzt, geht es immer um das ‚Tagebuch eines Schriftstellers‘ – mit dieser Überschrift versah er seine Aufzeichnungen zunächst im Jahre 1925 und griff darauf später im Untertitel der *Tangenten* zurück –, der es darauf abgesehen hat, seine intellektuellen Wege und Umwege schriftlich festzuhalten. In der ‚Vornotiz‘ zu den *Tangenten* kann man lesen, dass das Tagebuch nicht im Hinblick auf eine Publikation entstanden sei, nun aber mit der Absicht veröffentlicht werde, Einblicke in den eigenen Schaffensprozess zu gewähren, wobei es dem Autor primär darauf ankomme, den Künstler als einen Handwer-

6 Vgl. W. Schmidt-Dengler, *Nachwort des Herausgebers*, in: H. von Doderer, *Commentarii 1951 bis 1956. Tagebücher aus dem Nachlaß*, a.a.O., S. 565-567.

7 Vgl. S. Leinkauf, *Diarium in principio... Das Tagebuch als Ort der Sinngebung. Untersuchungen zu Leitbegriffen im Denken Heimito von Doderers anhand seiner veröffentlichten und unveröffentlichten Tagebücher*, Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien 1992, S. 54.

8 Vgl. F. Grosso, *Primum scribere, deinde vivere. Leben und Schreiben im Entstehen am Beispiel der Tagebücher Heimito von Doderers*, Diss. Phil., Nantes/Wien 2008, S. 36.

ker erscheinen zu lassen, der nicht das „Höhere“ suche, sondern „niedergeschlagenen Auges“ arbeite, „auf seine Hände sehend und auf das Technische.“⁹

In der Tat: Der Leser verfolgt hier auf mehr als achthundert Seiten die komplizierte und mühsame Arbeit eines Schriftstellers, der ungeachtet aller äußeren Umstände (die ersten fünf Jahre des in den *Tangenten* dokumentierten Zeitraums verbrachte er als Wehrmachtsoffizier in Frankreich, in Russland und schließlich in der Gefangenschaft in Norwegen) mit Fragen seines Schaffens beschäftigt ist – er ringt mit der Sprache, mit Formfragen, rekurriert auf andere Texte und setzt sich fast obsessiv mit seinen Figuren und ihren Problemen auseinander, um ein früher begonnenes literarisches Projekt zum Abschluss zu bringen. Man kann wohl sagen, dass seine im Entstehen begriffene literarische Welt ihn völlig in Anspruch nimmt und alle Aspekte der äußeren Wirklichkeit überschattet. Das trifft allerdings nicht nur auf die *Tangenten* zu, sondern fast auf das gesamte diaristische Schaffen Doderers. Man findet hier nicht einen ‚schwierigen‘ Österreicher, dem es offenbar schwerfiel, dauerhafte Beziehungen mit anderen einzugehen, nicht einen Sonderling, der den kleinen Problemen des Alltags oft nicht gewachsen war, nicht einen Opportunisten, der sich auch aus Karrieregründen von den Nazis verführen ließ, nicht einen um literarische Anerkennung kämpfenden jungen (dann in die Jahre gegangenen) Literaturadepten, dem der große Durchbruch fast dreißig Jahre lang nicht gelingen will. Uns tritt im Tagebuch vielmehr von Anfang an ein souveräner Intellektueller entgegen, ein Künstler, dessen geistige Horizonte durchaus beeindrucken können und dem die Gedanken leicht von der Hand zu gehen scheinen – ein Schriftsteller eben, für den er sich seit der Rückkehr aus Sibirien 1920 konsequent ausgegeben hat. Wenn man die Tagebücher bis zu der durch ihre Editions-geschichte bedingten Zäsur des Jahres 1940 liest und mit den denselben Zeitraum betreffenden biographischen Befunden Wolfgang Fleischers vergleicht,¹⁰ entsteht der Eindruck, dass man es mit zwei verschiedenen Persönlichkeitsprofilen zu tun hat. Doderer lebt in der Zwischenkriegszeit das Leben eines ungebundenen Anarchen und ‚Feschaks‘, er treibt sich in den Wiener Cafés herum, stilisiert sich zu einem Dandy, von exzentrischen sexuellen Wünschen verfolgt, ist er auf der permanenten Suche nach neuen Weibern und Abenteuern. Er findet damals allerdings keinen Anschluss an das Wiener Literaturleben,¹¹ bis er dann 1927 in Albert Paris Gütersloh einen intellektuellen Ansprechpartner und den ‚verehrten Meister‘ ent-

9 H. von Doderer, *Tangenten*, a.a.O., S. 5.

10 Vgl. W. Fleischer, *Das verleugnete Leben. Die Biographie des Heimito von Doderer*, Wien 1996.

11 Bezeichnend ist, dass Doderer von den Literaturhistorikern immer erst im Kontext der Nachkriegsliteratur positioniert wird. Es gibt zwar einzelne Versuche, die Genese seiner Werke aus dem Geist der Moderne (bzw. der zwanziger Jahre) abzuleiten, aber für die Germanistik und für die breite Öffentlichkeit bleibt er ein Autor, der erst mit der Geburt der Zweiten Republik in Erscheinung tritt. Vgl. dazu: M. Brinkmann, *Musik und Melancholie im Werk Heimito von Doderers*, Wien-Köln-Weimar 2012, S. 12-14.

deckt. Die Schriftstellerei ist bei ihm zunächst ein Wunschbild (und eine auf Wirkung bedachte Pose), während das ab Anfang der zwanziger Jahre geführte Tagebuch diese Vorstellung als vollzogene Tatsache vermittelt: für die Nachwelt, aber auch für den eigenen Gebrauch, um nicht zufriedenstellende Fortschritte beim Schreiben und die ausbleibende Anerkennung der Zeitgenossen zu kompensieren. Georg Schmid hat in einem in der Forschung wenig zitierten Aufsatz darauf aufmerksam gemacht, dass Doderers Schreiben die Funktion eines Heilmittels gegen ihn permanent peinigende Krisen und Depressionen zukam. Schmid nahm die späteren Werke und die parallel dazu entstehenden Tagebücher unter die Lupe und gelangte so zu dem Ergebnis, dass es hier dem Autor nicht darauf ankam, sich mit der ihn umgebenden Wirklichkeit auseinanderzusetzen, sondern an ihrer Stelle neue Formen und Ordnungen zu fabrizieren: „Der Natur (und der Bitterkeit ihrer Tode) wird etwas beigesellt und entgegengesetzt: die Kultur des Schreibens, die, mehr als Komplement und Kompensation, zusätzliche Welten, die der Texte, kreiert.“¹²

Diese Diagnose kann auch auf die frühen Tagebücher übertragen werden, aber wenn man deren Beschaffenheit mit wirklichen Erfahrungen des wenig erfolgreichen und immer wieder über die Widrigkeiten des Schicksals stolpernden Autors konfrontiert, kann man die These riskieren, dass das exzessive Tagebuchschreiben vor allem eine kompensatorische Funktion erfüllte. Die Tagebücher der 20er und 30er Jahre belegen zwar viele innere Krisen und Depression, aber das Diarium zielte immer auf deren Überwindung.¹³ So konnte er sich vor sich selbst (und möglicherweise auch vor den Augen der Nachwelt) als Schriftsteller ausweisen und seinen Anspruch auf eine dementsprechende Existenz legitimieren. Das im Medium des Tagebuchs erschiedene Selbstverständnis trug Züge einer Selbstinszenierung¹⁴, und dies Spiel hielt so lange an, bis er dann Anfang der 50er Jahre diesem Ideal durch ambitionierte literarische Publikationen gerecht werden konnte.

12 G. Schmid, *Das Schreiben als Antidepressivum*, in: *Untersuchungen zum Werk Heimito von Doderers*, hg. von J. Papiór, Poznań 1991, S. 18.

13 Martin Brinkmann, der in der depressiven Veranlagung des Autors den Schlüssel zu seinem ganzen Schaffen gefunden zu haben glaubt, hat die „melancholischen“ Tagebuchstellen sorgfältig auf neun Seiten aufgelistet (vgl. M. Brinkmann, *Musik und Melancholie im Werk Heimito von Doderers*, a.a.O., S. 229-237). Wenn man aber bedenkt, dass er auf der Suche danach das gesamte Diarium aus dem Zeitraum 1920-1939 durchforstet hat (manchmal geht er über den Zeitrahmen hinaus), sind diese Stellen nicht so aussagekräftig, zumal das Tagebuch vielmehr als permanentes Ringen um innere Disziplin aufzufassen ist, so wie es etwa Georg Schmid verstanden hat (*Das Schreiben als Antidepressivum*, a.a.O.). Dieser Spur folgte auch Wendelin Schmidt-Dengler, der als Inbegriff von Doderers Tagebuchschreiben dessen eigene Formel zitierte: „Man schreibt nicht selten vor sich selbst her. Man schreibt sich vor.“ (W. Schmidt-Dengler, *Nachwort*, in: H. von Doderer, *Tagebücher 1920-1939*, a.a.O., Bd. 2, S. 1291.)

14 Es liegt auf der Hand, dass Doderer bei dem Titel seiner Aufzeichnungen „Tagebuch eines Schriftstellers“ auf Dostojewski anspielte. Wendelin Schmidt-Dengler bemerkte dazu, dass er im Unterschied zu dem Russen „den Akzent weniger auf ‚Tagebuch‘ denn auf ‚Schriftsteller‘“ setzte. Vgl. W. Schmidt-Dengler, *Nachwort des Herausgebers*, in: H. von Doderer, *Commentarii 1951 bis 1956*, a.a.O., S. 567.

Der Eindruck des Theatralischen bei der Lektüre der frühen Tagebücher Doderers wird durch den hier immer wieder auftauchenden Gestus der Abneigung gegen jede verpflichtende Festlegung verstärkt. Die lange Geschichte seiner Beziehung mit Gusti Hasterlik, die zu einer bald nach der Schließung gescheiterten Ehe führte und dann in seinen Romanen in dem Verhältnis zwischen René Stangeler und Grete Siebenschein (aber nicht nur!) obsessiv verarbeitet wurde, ist eine lebenspraktische Signatur dieser Haltung, einer Haltung, die statt endgültiger Statur stets zu Posen Zuflucht nahm, um das eigene Ich mit unbegrenzten Möglichkeiten der Selbstfindung und Selbstbestimmung zu verwöhnen. In den *Tangenten* notierte er am 11. Juni 1950: „Ich glaube, das ganze technische Geheimnis meines Lebens hätte darin zu bestehen: mich möglichst wenig oder garnicht in irgendetwas einzulassen.“¹⁵ Dieses Sich-nicht-einlassen-Wollen ergab sich aus Angst vor Einschränkung und ließ ihn immer wieder lediglich Rollen spielen, die er natürlich nur zeitweise übernahm und dann wieder ablegte, um freien Umblick zu bewahren und den Spielraum des möglichen Handelns nicht zu begrenzen. Dies galt ihm als Voraussetzung des Staunens, d. h. auch der Apperzeption. Unter demselben Datum kann man im Tagebuch lesen:

Wenn das Bild der uns umgebenden Welt allzu gewohnt, zusammengeschliffen und indistinkt wird – Gefahr der Groß-Stadt, durch die Fülle der unausgesetzten Perzeptionen – wenn die tiefen Einsprünge, die sich öffnenden bunten Schluchten immer seltener werden und endlich verschwinden, wenn wir die Welt nur mehr vom Gebrauche kennen: dann werden auch wir gemein, und nichts weiter, garnichts weiter: was kann noch kommen, wenn man gemein ist? Die zur Gemeinheit ausgeartete Gemeinsamkeit, das Klassenschicksal: es ist ein Endstadium. Anders: der Mensch kann nicht leben ohne zu staunen. Verlernt er's und wird er ganz heimisch, so ist's mit ihm dahin.¹⁶

Dies kann allerdings auch unter negativen Vorzeichen gesehen werden – als Krankheit. Zwei Monate später heißt es im Tagebuch: „Meine alte Krankheit: die Furcht vor dem Festmachen. Als ob man überall unverbindlich bleiben könnte oder etwa gar geblieben wäre...“¹⁷ Die Kehrseite des im Tagebuch oft auftauchenden Motivs der Selbstausslöschung als Bedingung der Apperzeption – in *Grundlagen und Funktion des Romans* ist die Rede davon, dass der Autor „sein Leitbild, sein ἡγεμονικόν (Hegemonikon), wie es die stoische Philosophie benennt“,¹⁸ opfern muss – ist die Vorstellung, dass der Schriftsteller nicht zu einer Haltung finden muss, sondern sich in Rollen oder Posen zu verflüchtigen hat. Dass er dies in den 20er und 30er Jahren als eine der Voraussetzungen seines Schaffens verstand, ergibt sich aus einer Tagebuchstelle aus dem Jahr 1937. Doderer

15 H. von Doderer, *Tangenten*, a.a.O., S. 753.

16 Ebenda, S. 754.

17 Ebenda, S. 780.

18 H. von Doderer, *Grundlagen und Funktion des Romans*, a.a.O., S. 162.

zieht hier die Charakteristik eines Poseurs zur Erklärung der Genese der eigenen schriftstellerischen Aktivität heran:

Vor ein paar Tagen fiel mir zu meiner Belustigung ein, dass ich, auf die Frage, wie ich ein Schriftsteller geworden sei, am Ende auch antworten könnte: „Ich war von Jugend an, ja schon als Knabe, ein Poseur. Im Laufe meines Lebens habe ich eine <ganz> grosse Zahl <von> der verschiedensten Posen angenommen. Ich war Officier, Prolet, Dekadenter, Naturbursche, Schlürferl, Bohemien, Originalgenie schlechthin, ich war wuchtig, zart, nüchtern, brüderlich, arrogant, unberechenbar, pedantisch, genial verschlampt, ich war Gelehrter, reiner Künstler, dramatis persona, und so unter anderem posierte ich auch den Schriftsteller. Hier aber lag des Lebens Angelhaken verborgen, und da ich, <denn>, infolge vorhandener Begabungen, vom Schreiben auf die Dauer einen falschen Begriff nicht beibehalten konnte, so lehrte mich jenes Schreiben dann Schritt für Schritt auch leben (meine getretenen Hühneraugen summten nur so!): das bedeutete aber, im Falle eines Schreibenden, von einer *Pose* zu <einer Haltung> ihrem Gegenteil vorzudringen, nämlich zu einer *Haltung*. Das Ganze <hier zeigt aber,> will uns zeigen, dass selbst dem <schlechthin und> an und für sich Lächerlichem eine gewisse Dignität zuwächst, sobald <es [...] auf dem Wege> vom Leben <selbst> her <eine> die heuristische Bedeutung just da hineinführt.“¹⁹

Im anschließenden Kommentar wird die ‚Haltung‘ nicht als etwas Positives gegen die ‚Pose‘ ausgespielt, es wird auf die Übergänge zwischen den beiden hingewiesen. Ja, die Pose – „ein artistischer Spieltrieb der Eitelkeit“ – sei im Hinblick auf ihren „illusionären Charakter“ dem Leben angemessener als die konstruierte Fiktion einer Haltung, weil sie im Unterschied zu der Letzteren immer mit dem Leben verschmelze.²⁰ Die Pose bot sich dem Schriftsteller eben als ein Mittel auf dem Weg zur Objektivität. Je zahlreicher die Rollen sind, die ein Autor spielt, desto besser kann sein ‚Hegemonikon‘ ausgeschaltet werden.

Doderers Verständnis seiner Autorschaft war natürlich viel komplexer und unterlag im Laufe der Zeit einem permanenten Wandel. Wenn man aber die Biographie von Wolfgang Fleischer liest, erfährt man, dass der Schriftsteller seinen Auftritten und seinem Handeln immer wieder die Aura einer gewissen Theatralik zu verleihen suchte. Der Biograph schreibt zwar, dass Doderer für das Theater nie etwas übrig gehabt habe,²¹ aber er ertappt ihn ziemlich oft bei Worten und Taten, die einer theaternmäßigen Selbst-Inszenierung dienen sollten. Dazu gehören absichtlich gelieferte falsche Angaben zu seiner äußeren wie inneren Biographie, mit denen er bewusst seiner eigenen Legende vorarbeiten wollte – etwa als kämpfen-

19 H. von Doderer, *Tagebücher 1920-1939*, a.a.O., Bd. 2, S. 994-995.

20 Vgl. ebenda, S. 995.

21 Vgl. W. Fleischer, *Das verleugnete Leben*, a.a.O., S. 88. Das ist die gängige Vorstellung in der Doderer-Forschung, die allerdings zum großen Teil auf seinen eigenen Behauptungen aufgebaut ist.

der Kavallerist²² oder ein alle äußeren Einflüsse bestreitender self-made-Schriftsteller.²³ In diesen Zusammenhang gehört seine Mitte der 60er Jahre stattgefundene Weigerung, an einer Fernsehdiskussion über Dostojewski teilzunehmen. Er wurde dazu wegen seiner in den Tagbüchern offen bekundeten Begeisterung für den Autor der *Besy* – diesen Titel übernahm er ohne Bedenken für sein größtes Romanprojekt – eingeladen, aber gegen sein Lebensende fiel es ihm nicht schwer, sich ohne weiteres von dem einst so verehrten Fjodor Michailowitsch zu distanzieren.²⁴

Aber auch sonst fiel Doderer durch sein auf äußere Wirkung bedachtes Verhalten auf und übte sich in Rollen, mit denen er seine Umgebung beeindrucken, aber auch manipulieren wollte.²⁵ Gerald Sommer schrieb in einem 1997 erschienenen Aufsatz, dass dem Schriftsteller lebenslang eine bewusst gepflegte Neigung zu Posen und Allüren eignete, die bis in seine Kleidungsvorlieben hinreichte, und mahnte zur Vorsicht bei Formulierung eindeutiger biographischer Befunde. Man müsse dabei beachten, dass „manche Absonderlichkeit wie auch manches Normalverhalten unter Umständen auch als bewußte Täuschung, Ironisierung oder Pose eingesetzt wurde.“²⁶ In der Tat: Doderer verhielt sich oft wie ein Schauspieler. Er war ein Theatraliker, wenn er sich in den 20er Jahren für einen aus der sibirischen Kriegsgefangenschaft zu Fuß zurückgekehrten Abenteurer ausgab – in Wirklichkeit wohnte er bis 1928 im Kinderzimmer seines wohlhabenden Elternhauses in der Stammgasse und litt an seiner finanziellen Abhängigkeit vom Vater. Er war ein Theatraliker, wenn er Zeitungsannoncen veröffentlichen ließ, mit deren Hilfe er gerade zum Zeitpunkt seiner Verhehlchung als ein seriöser Akademiker „aus guter Familie“ „ehrbare Bekanntschaft“ mit älteren Damen von „außergewöhnlich starker, korpulenter, üppiger und überaus mächtiger, breiter Statur“²⁷

22 Vgl. ebenda, S. 80.

23 Vgl. ebenda, S. 147.

24 Vgl. É. Chevrel, „Die Dämonen“: Doderer und der Fall Dostojewskij(s), in: *Gassen und Landschaften. Heimito von Doderers „Dämonen“ vom Zentrum und vom Rande aus betrachtet*, hg. von G. Sommer, Würzburg 2004, S. 142.

25 Die Forschung hat mittlerweile erkannt, dass auch die theoretischen Arbeiten und die darin vertretenen Positionen Doderers mit Vorsicht zu betrachten sind. Dietrich Weber machte in seinen *Tagebuchnotizen zu Doderer* darauf aufmerksam, dass man bei „Sachen wie ‚Grundlagen und Funktion des Romans‘“ auf Stellen trifft, „wo er nur posiert, wo er nur propagandiert, wo er nur klappert, und wo er nur Allotria treibt.“ D. Weber, *Halboffizielles. Aus Tagebuchnotizen zu Doderer (1962-2004)*, in: ders., *Doderer-Miniaturen*, hg. von H. Löffler und K. Luehrs-Kaiser, Würzburg 2005, S. 186-216 (die zitierte Stelle S. 213). Martin Brinkmann schrieb, dass Doderers Romankonzept „wohl auch aus renommistischen Gründen entstanden“ sei, und bezeichnete es als „theoretische Sperenzchen.“ Vgl. M. Brinkmann, *Musik und Melancholie im Werk Heimito von Doderers*, a.a.O., S. 17. Diese Urteile können wohl auf viele seine Auftritte in der Öffentlichkeit und manche Partien seines Tagebuchs übertragen werden.

26 Vgl. G. Sommer, *Von der ‚Pose‘ zur ‚Haltung‘. Anmerkungen zu Heimito von Doderers ‚Wandlung‘ vom ‚Poseur‘ zum ‚Menschen‘*, in: „Erst bricht man Fenster. Dann wird man selbst eines.“ *Zum 100. Geburtstag von Heimito von Doderer*, hg. von G. Sommer und W. Schmidt-Dengler, Riverside (California) 1997, S. 57-68. Zit. Stelle S. 66.

27 Vgl. D. Weber, *Heimito von Doderer*, München 1987, S. 58.

schließen, sie aber in Wirklichkeit als Material für seine sexual-schriftstellerischen Erkundungen missbrauchen wollte. Er spielte Theater, wenn er eine geistige Verfassung mit dem Bogenschießen zu bemessen suchte und mit dem umgehängten Köcher und Bogen in Döbling herumstolzte.²⁸ Er war Schauspieler, wenn er Gusti Hasterlik ausführlich darüber berichtete, wie er sich gegen die niedrigen, sadistisch angehauchten erotischen Versuchungen einer gewissen Emmy Novotny wehren musste und ihnen schließlich dann doch erlag, um sich als Opfer der weiblichen Dämonie darzustellen, was ihn natürlich nicht daran hinderte, Gusti gleichzeitig mit seiner Eifersucht zu plagen.²⁹ Die Begegnungen mit Emmy wurden dabei theatralisch in Szene gesetzt, ähnlich wie seine damals unzähligen erotischen Erkundungsreisen, die ihn ins Rotlichtmilieu oder auch in die Arme der zufälligen ‚süßen Mädels‘ aus der Vorstadt führten. Es ging dabei nicht nur um die Entladung der sexuellen Spannung, dies musste darüber hinaus auf eine besondere Weise inszeniert werden.³⁰ Auch seine sonstigen Relationen mit Frauen waren vom Geist der Bühne tangiert. Es war Theater, wenn er die 1924 kennengelernte junge Comtesse Lotte Paumgarten immer wieder in die Rolle eines männlichen Eleven hineindrängte und die Beziehung im Sinne einer asexuellen Bruderschaft zu gestalten suchte, um sich selbst die Befreiung von seiner triebhaften Veranlagung zu demonstrieren – obwohl er zur selben Zeit „anderen Frauen ungehindert nachging.“³¹ Er nannte Lotte ‚mein lieber Graf‘ und porträtierte sie später als Quapp in den *Dämonen*.

So ist es nicht verwunderlich, dass Doderer Ende der 20er Jahre ein besonderes Gefallen an Albert Paris Gütersloh und zu einer neuen Rolle als dessen Jünger fand: Gütersloh war nämlich ein ähnlich veranlagter Selbstdarsteller,³² dessen Größenwahn kaum zu überbieten war, so dass er in dieser Beziehung die Rolle des Meisters übernahm. Es entbehrte allerdings nicht einer gewissen Theatralik, wenn Doderer seine Rolle auch öffentlich ausspielte oder wenn die beiden unter einem Dach wohnenden Intellektuellen sich immer als ‚Herr Professor‘ bzw. ‚Herr Doktor‘ tituliert haben. In diesem Kontext ist nicht auszuschließen, dass die Sympathien der beiden für den Nationalsozialismus teilweise auch auf dessen PR-wirksame Vermittlung durch den damaligen Film und spektakuläre Massenveranstaltungen mit theatralischen Effekten zurückzuführen sind. Im Kontext der vorangehenden Bemerkungen kann man sogar den Gedanken fassen, dass das Engagement Doderers für das Dritte Reich (und sein Eintritt in die NSDAP am ersten April 1933) möglicherweise auch eine Art

28 Vgl. W. Fleischer, *Das verleugnete Leben*, a.a.O., S. 244-245.

29 Vgl. ebenda, S. 148-150. Fleischer kommentiert dieses Verhalten mit dem Verweis auf die „Szenik und Gestik eines dramatischen Stummfilms jener Zeit“. Man muss hinzufügen: eines trivialen Stummfilms.

30 Zu seinen ‚Treffen‘ mit Emmy vgl. ebenda, S. 157-158. Zeugnisse ähnlicher Kontakte findet man im Tagebuch aus den 20er Jahren.

31 Vgl. ebenda, S. 161-162

32 Vgl. ebenda, S. 163, 198.

Rolle war, in die er hineinschlüpfte, um seinem Bild und seinem Auftreten eine männliche, ja kraftmeierische Note zu verleihen, so wie er diesen Eindruck auch etwa durch den Boxunterricht oder durch das Bogenschießen vermitteln wollte. Seine engen Beziehungen mit männlich wirkenden Frauen sowie in die frühe Jugend zurückreichenden homoerotischen Erfahrungen können als Anzeichen seiner schwankenden geschlechtsspezifischen Identität aufgefasst werden, so dass er sich veranlasst sah, ausgesprochen männliche Attitüden für sich zu beanspruchen. Das würde sein in den 20er und 30er Jahren bewusst gepflegtes Macho-Image erklären – mit solchen Auftritten und Gesten versuchte er seine depressive Veranlagung und immer wieder auftauchenden Minderwertigkeitsgefühle zu überspielen, so dass er permanent Verstellung und Schauspielerei üben musste. Kein Wunder, dass er dann dem Spiel besondere existenzielle Sinngebung verlieh. Unter dem Datum vom 12. November 1950 kam er in den *Tangenten* auf seine Kindheit zu sprechen und attestierte der kindischen Freude am Spiel Qualitäten, in denen die erfüllenden Aufgaben des Lebens vorweggenommen werden:

Schon bald, in der Schule dann, kann das anders werden; wir erfahren die ersten Eindrücken unserer Front, gehen dann an die Dinge neuerlich heran, treten heran und sorgen uns; es gerät in Vergessenheit, was doch wahr bleibt: daß Leben gespielt werden muß. Weil's sonst kein Leben ist, sondern Plackerei und Angst.³³

In diesem Kontext, aber auch im Kontext vieler seiner Auftritte im Laufe der späteren Karriere – er wusste seine Erfolge entsprechend zu inszenieren und für sein Image zu sorgen – muss es verwundern, dass er sich selbst eine Beziehung zum Theater absprach. Als er im Tagebuch am 5. Juni 1939 das *Bestiarium Literaricum* (1920) von Franz Blei kommentierte, stellte er fest, dass er „wenig Theaterblut“ habe und dass ihm „jeder Bezug zu den berühmten Brethern“ fehle.³⁴ Allerdings: Zwei Tage später inszenierte er im Tagebuch ein Gespräch zwischen zwei seiner Romanfiguren (Sektionsrat Geyrenhoff und Kajetan von Schlaggenberg) und ließ sie über sein damals im Entstehen begriffenes Werk diskutieren (*Die erleuchteten Fenster*), in dem die beiden übrigens gar nicht vorkommen.³⁵ Der Romancier griff damit zu theatralischen Mitteln par excellence, um seine schriftstellerische Arbeit zu kommentieren. Die Behauptung von seinem mangelnden ‚Theaterblut‘ wurde damit nicht nur widerlegt, sondern geradezu in ihr Gegenteil umgemünzt. Dies könnte man mit einem anderen Zitat aus dem Tagebuch pointieren: „Die Feder des Schriftstellers ist oft klüger als er selbst, wie mitunter das Pferd gescheidter als der Reiter.“³⁶

33 H. von Doderer, *Tangenten*, a.a.O., S. 835.

34 Vgl. H. von Doderer, *Tagebücher 1920-1939*, a.a.O., Bd. 2 (1935-1939), S. 1211.

35 Vgl. ebenda, S. 1211-1212.

36 Vgl. ebenda, S. 1265.

Dass Doderers Feder theatralische Wirkungen hervorbringen konnte, ist eine Vorstellung, der im vorliegenden Buch nachgegangen wird. Damit unsere Betrachtungen nicht den Umfang seiner Großromane erreichen, beschränkt sich die Perspektive auf seine drei aus demselben Mutterkuchen hervorgegangenen (und wohl wichtigsten) Werke: *Die erleuchteten Fenster oder Die Menschwerdung des Amtsrates Julius Zihal*, *Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre* und *Die Dämonen*. Es wird gefragt, ob und wie mit Mitteln der erzählenden Prosa bühnenspezifische Qualitäten und schauspielerische Effekte hergestellt werden, wobei dies nicht nur die Sphäre der hier agierenden Figuren und deren jeweilige Konstellation betrifft, sondern auch das äußere Ambiente der Romangeschehnisse (Kulissen) und die spezifischen Modalitäten des Erzählens. Damit wird eine Fragestellung formuliert, die in der bisherigen Forschung wenig beachtet wurde,³⁷ obwohl manche Interpreten auf theatralische Akzente in dieser Prosa aufmerksam gemacht haben, z.B. Gerald Sommer,³⁸ Rudolf Helmstetter,³⁹ Hubert Kerscher⁴⁰ oder Yvonne Wolf⁴¹. Die das Schaffen Doderers auf verschiedene Theoreme und philosophische Traditionen abklopfende Philologie tat sich schwer mit dem durchaus naheliegenden Gedanken, dass der Autor als Wiener und Österreicher im Kontext des Theaters positioniert und betrachtet werden kann, und zwar des spezifischen Wiener Theaters, bei dem es weniger auf tragische Verwicklungen und Erbauung im Sinne der ‚moralischen Anstalt‘ als auf die Lust an der

- 37 In *Doderer-ABC* von Henner Löffler kommt das Stichwort ‚Theater‘ zwar vor, aber der Autor meint, dass der Schriftsteller gar kein Verhältnis dazu hatte: „Falls Doderer das Theater liebte, hat er es gut verschwiegen. Wahrgenommen hat er es kaum.“ Diese Einschätzung wird durch die in einem Interview formulierte apodiktische Erklärung Doderers untermauert: „Ich gehe nie ins Theater!“ Vgl. H. Löffler, *Doderer-ABC. Ein Lexikon für Heimtitisten*, München 2000, S. 381-382.
- 38 Vgl. G. Sommer, *Vom „Sinn aller Metaphorie“*. Zur Funktion komplexer Bildgestaltungen in *Heimito* von Doderers Roman „*Die Strudlhofstiege*“ – Dargestellt anhand einer Interpretation der Entwicklung der Figuren Mary K. und Melzer, Frankfurt am Main u.a. 1994. Der Verfasser attestiert theatralische Qualität der Unfallszene von Mary K., in der er die bühnenspezifische Differenzierung zwischen „empirischer Realität und transzendtem Sinn und Zweck“ (S. 124) erblickt. Vgl. dazu S. 121-125.
- 39 Vgl. R. Helmstetter, *Das Ornament der Grammatik in der Eskalation der Zitate*. „*Die Strudlhofstiege*“, *Doderers moderne Poetik des Romans und die Rezeptionsgeschichte*, München 1995, S. 219-221.
- 40 Vgl. H. Kerscher, *Zweite Wirklichkeit. Formen der grotesken Bewußtseinsverengung im Werk Heimito* von Doderers, Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien 1998, S. 205-210. Im Zusammenhang mit den *Dämonen* spricht der Autor von der „Stilisierung mancher Vorgänge ins Theatralische“ (S. 206), die deren „pessimistische Implikationen“ zu entschärfen habe (S. 205) und auf die „Herstellung einer gewissen Distanz“ (S. 209) zu den geschilderten Geschehnissen hinziele. Kerscher führt viele Textstellen an, in denen die Theatermetaphorik vorkommt (S. 207-208).
- 41 Vgl. Y. Wolf, *Vom „genius loci“ der Stiege. Komik und Komödie in Heimito* von Doderers Roman „*Die Strudlhofstiege*“, in: *Witz und Wirklichkeit. Komik als Form ästhetischer Aneignung*, hg. von C. Jakob, Ch. Waldschmidt, Bielefeld 2015, S. 335-357. Die Autorin nimmt zwei auf den ersten Blick ernsthafte Szenen aus der *Strudlhofstiege* unter die Lupe (die Abschiedsszene von Ingrid Schmöller und Stephan Semski und den Straßenbahnunfall von Mary K.) und attestiert den beiden theatralisch-komödienhafte Qualitäten.

Verstellung und Verkleidung ankam, auf das Spiel, das um des Spiels willen stattfindet und sich immer im direkten Kontakt mit dem Zuschauer als ein Spektakel zu bewähren hat. Das wussten Nikolaus Avancini und Joseph Anton Stranitzky, Emanuel Schikaneder und Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Nepomuk Nestroy und Hugo von Hofmannsthal.

Doderer wusste es natürlich auch. Bereits Mitte der 20er Jahre betonte er, dass Dichtung gesprochen, gehört und der Leser immer als Zuhörer mitgedacht werden solle. Wolfgang Fleischer schreibt, dass er daran lange festhielt und immer gerne als „Rhapsode seiner Werke“ auftrat, sich dabei auf keinen geringeren als Homer berufend.⁴² Im Februar 1926 gestand er im „Tagebuch eines Schriftstellers,“ dass er hinter den Spiegel einen Zeitungsausschnitt mit folgendem Text von Gerhart Hauptmann gesteckt habe:

„Im Grunde genommen denken Schriftsteller, ich meine wahre Dichter, viel weniger an das Geschriebene als an das Gesprochene, viel weniger an den Leser als an den Hörer, denn jede große Dichtung trägt wie die Sprache selbst ein dramatisches Element in sich, das ein Zwiegespräch bedingt. Die Existenzbedingung einer Sprache ist das Gespräch, also das Dramatische. Wir sind, falls wir wahr und tief sind, als Dichter heute in unseren Ausdrucksmitteln nicht weiter als Homer, wie sehen immer noch den Hörer vor uns, nicht den Leser. Und dafür sei Gott gelobt!“⁴³

Das Zitat wurde anschließend mit folgenden (in Klammern gesetzten) Worten kommentiert: „Ich bin diesem öden Bonzen sonst nicht grün, aber für diese Worte ‚sei Hauptmann gelobt.‘“ Die Idee wurde dann wohl am besten in den *Erleuchteten Fenstern* umgesetzt, aber die theatralische Ader des Autors kommt in seinem Schaffen auch anders zum Vorschein. Es kommt oft vor, dass ein Schriftsteller eine von ihm entworfene Figur als sein Selbstporträt verstanden wissen möchte. Das macht auch Doderer. In den *Erleuchteten Fenstern* taucht er als Dr. Döblinger auf, in der *Strudlhofstiege* kann man ihn ohne weiteres in der Figur René Stangelers wiedererkennen. In den *Dämonen* treibt er dieses Spiel noch viel weiter, indem er sich hinter mehreren Figuren versteckt. René Stangler, Kajetan von Schlaggenberg, Sektionsrat Geyrenhoff, aber auch Jan Herzka oder Dr. Neuberg – all diese Helden lassen sich auf seine wirklichen Erfahrungen, seine Gedankenwelt oder imaginierten Lebenslagen zurückführen. Diese merkwürdige Aufsplitterung des Autors in mehrere literarische Figuren kann natürlich unterschiedlich interpretiert werden, aber das bedeutet doch im Prinzip, dass der Schriftsteller Masken aufsetzt, um sich selbst unter unterschiedlichen Vorzeichen in Szene zu setzten, ja um mit sich selbst in Dialog zu treten und verschiedene Varianten des eigenen Ichs auszuloten. Man erkennt darin zwei fundamentale Attribute der Bühne: Maske und Kothurn. Sie erlauben einen befreienden Ausbruch aus dem

42 Vgl. W. Fleischer, *Das verleugnete Leben*, a.a.O., S 172.

43 H. von Doderer, *Tagebücher 1920-1939*, a.a.O., Bd. 1 (1920-1934), S. 345.

gegebenen Rahmen des Wirklichen und spielerische Freude an der Gestaltung alternativer Ich- und Weltentwürfe, was letzten Endes zur therapeutisch wirkenden Katharsis führt. Doderer identifiziert sich weder mit René Stangler noch mit Kajetan von Schlaggenberg noch mit dem Sektionsrat Geyrenhoff. In dem ganzen ihn ein Vierteljahrhundert lang beschäftigenden *Dämonen*-Komplex behält er zu allen diesen autobiographisch geprägten Figuren eine kritisch-ironische Distanz. Am Anfang des zweiten Teils der *Strudlhofstiege* heißt es:

René war ein trauriger Filou. Es fehlte ihm die Leichtigkeit, es fehlte ihm das Vergnügen an seinen eigenen Affären und Arrangements. Es fehlte ihm auch in allen Sachen das Vergnügen am Lügen. Er log, weil er sich's anders gar nicht vorstellen konnte, und weil's wohl auch anders gar nicht gehen mochte...⁴⁴

Auch die finale Station im Leben des Helden gereicht ihm nicht zum Ruhm. Nachdem ihm in den *Dämonen* mit der Entdeckung der Chronik des Ruodlieb von der Vlantsch der große Coup als Historiker gelungen ist, scheint seiner Aufnahme in den bürgerlichen Familienkreis von Grete nichts mehr im Wege zu stehen, aber sein letzter Romanauftritt fällt eher kläglich aus. Er wird in den Bademantel des Vaters⁴⁵ von Grete eingewickelt, in dessen Hausschuhe gesteckt und am Teetisch der Siebenscheins mit Respekt bewirtet – als jemand, der sich im praktischen Leben bewähren kann. So verkleidet wirkt er eher unbeholfen, ja lächerlich, so dass der ‚enttäuschte‘ Erzähler seinen Blick von der Szene abwendet, um sich mit ‚Bedeutenderem‘ zu beschäftigen (DD 1320-1321).

Was in der oben angeführten Charakteristik der Figur als deren Schwäche dargestellt wird, ist das mangelnde Vergnügen an ‚eigenen Arrangements‘ und ‚am Lügen‘, eine Fähigkeit, die dem in der Welt seiner Fiktionen lebenden Schriftsteller Doderer durchaus eignete.⁴⁶ René ist also nicht als ein Selbstporträt des Autors aufzufassen – er wurde vielmehr als dessen Alter Ego konzipiert, wobei der Akzent stärker auf ‚Alter‘ denn auf ‚Ego‘ liegt.

Das gilt auch für den Sektionsrat Geyrenhoff, dessen Lebensumstände und äußere Biographie mit der Vita von Doderer wenig zu tun haben. Er hat die Figur als Medium seiner rein schriftstellerischen und poetologischen Dilemmas ins Leben gerufen und sie als Maske benutzt, um Ab-

44 H. von Doderer, *Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre*, München 2002, S. 174. Für alle folgenden Zitierungen wird die im laufenden Text eingesetzte Sigle DS benutzt, wonach die Seitenzahl angegeben wird.

45 Bevor der Besuch beschrieben wird, bemerkt der Erzähler spöttisch, dass Gretes Vater, Doktor Ferry Siebenschein als eigentliches ‚Prachtstück des Auftritts‘ in Erscheinung treten wird. Vgl. dazu: H. von Doderer, *Die Dämonen. Nach der Chronik des Sektionsrates Geyrenhoff*, München 2005, S. 1320. Für alle folgenden Zitierungen wird die im laufenden Text eingesetzte Sigle DD benutzt, wonach die Seitenzahl angegeben wird.

46 Bezeichnend dafür ist, dass der Schriftsteller in den *Tangenten* seine Figuren wie wirklich lebende Menschen behandelt.

stand zu sich selbst zu gewinnen. Der während des Zweiten Weltkrieges entstandene und später in die *Tangenten* aufgenommene „Epilog auf den Sektionsrat Geyrenhoff“ spiegelt natürlich das Scheitern des ursprünglichen Romanprojekts Doderers wider,⁴⁷ aber er wollte die Rechenschaft darüber nicht in der Form eines direkten Ich-Berichts ablegen, sondern kommentierte das als Fall einer von ihm erfundenen fiktiven Figur. Er kommuniziert hier als Autor mit dem Publikum und der Nachwelt, aber in die Kommunikation wird eine zusätzliche Instanz eingeschaltet: die der Bühne. Der Schriftsteller setzt die Maske einer Figur auf und führt diese Rechenschaft als ein Spektakel auf, in dem er als einziger Schauspieler auftritt. Dementsprechend wird auch das in den *Dämonen* stattfindende Scheitern des Chronisten Geyrenhoff dargestellt. Es vollzieht sich als ein Umschalten von dem Anspruch auf eine objektiv gegebene Wahrheit auf die schauspielerische Suche nach deren Kreation. Seine Konklusion: „Aus war's mit der Chronik. Ich war jetzt Akteur“ (DD 962), hätte ebenso gut Doderer selbst formulieren können, der seine romanhaften Selbstporträts und seine Romane nicht mit dem Anspruch auf eine wie auch immer konstruierte Wahrheit entwarf, sondern diesen Anspruch zugunsten der Haltung eines Akteurs aufgab, dessen ureigenstes Anliegen – so heißt es schon im „Vorspiel auf dem Theater“⁴⁸ – die spielerische Freude am Schein ist: „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.“ (DD 965). Wenn Doderer in seinen Romanen verschiedene Aspekte seiner Persönlichkeit in seine Figuren hineinspielt, tut er das um der Wirkungen willen, die – analog zu der Bühne – zustande kommen, wenn mehrere dramatis personae aufeinander treffen und so Spannungen und Konflikte generieren, bei denen es weder um die narzisstische Selbstbespiegelung noch um die kritische Auseinandersetzung mit der Gesellschaft geht, sondern um das Staunen, Lachen und Weinen.

Darin steckt zugleich ein möglicher Interpretationsschlüssel zum Schaffen dieses großartigen österreichischen Schriftstellers.⁴⁹ Der größte Zauber der ‚Bretter, die die Welt bedeuten‘, besteht doch darin, dass hier die Gesetze und Ordnungen des Lebens außer Kraft gesetzt werden, um Raum für Gedanken, Wünsche und Träume zu schaffen, mit deren Hilfe der Mensch sich über alle Mühen und Zwänge des Alltags erheben, d.h.

47 Vgl. D. Weber, *Heimito von Doderer. Studien zu seinem Romanwerk*, München 1963, S. 130.

48 Vgl. J. W. Goethe, *Faust. Eine Tragödie*, in: *Goethe Werke. Jubiläumsausgabe*, hg. von F. Apel, H. Birus, A. Bohnenkamp u.a., Bd. 3 (*Faust I und II, Die Wahlverwandtschaften*), hg. von A. Schöne und W. Wiethölter, Frankfurt am Main und Leipzig 1998, S. 14.

49 Doderers Position in der österreichischen Literaturlandschaft des 20. Jahrhunderts wird heute zunehmend aufgewertet. Wynfrid Kriegleder würdigte ihn in seiner Literaturgeschichte als „den prominentesten Romancier der Zweiten Republik“ (*Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich. Menschen – Bücher – Institutionen*, Wien 2011, S. 464). Es ist bezeichnend, dass das Photo der Strudlhofstiege die Titelseite dieser Publikation schmückt.

sich selbst erheblich – um ein Wort von Doderer zu gebrauchen⁵⁰ – machen kann. Bereits bei dem jungen Friedrich Schiller ist die Bühne nicht nur ein Ort der Auseinandersetzung mit der Welt, sondern auch ein Refugium des Humanen.⁵¹ Deshalb kann sie Priorität gegenüber dem Leben beanspruchen. In diesem Sinne ist die Maxime Geyrenhoffs zu interpretieren: ‚Primum scribere, deinde vivere‘ (DD 965), eine Maxime, die für Doderer selbst galt. Hermann Bahr hat 1906 geschrieben: „Der Wiener braucht immer ein Beispiel. Dazu geht er ins Theater. Es ist kein Abbild des Lebens. Das Leben ist sein Nachbild.“⁵² Diese Worte kann man auch auf das Werk von Heimito von Doderer beziehen. Sein den Geist des Theaters atmendes Schaffen war kein Abbild des Lebens, er verstand es vielmehr als eine dem Leben übergeordnete Sphäre des kreativen Spiels mit Figuren, Attitüden und Kulissen, in dem das Wunder des Menschen und der Welt gefeiert wird. In diesem Sinne folgte er der Vorgabe eines anderen Wieners, der bereits an der Wende des 19. zum 20. Jahrhundert sich selbst und seiner Generation gegen alle Krisen des verunsicherten modernen Ichs das an der Donau altbewährte Rezept verschrieb: „Also spielen wir Theater...“⁵³

50 Doderer sprach davon im Zusammenhang mit seiner Idee der ‚Freiheit im Indirekten‘. Vgl. H. von Doderer, *Tangenten*, a.a.O., S. 417.

51 Vgl. F. Schiller, *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?*, in: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, begründet von J. Petersen, hg. von L. Blumenthal und B. von Wiese, 20. Bd. (*Philosophische Schriften. Erster Teil*), hg. von B. von Wiese, unter Mitwirkung von H. Koopmann, Weimar 1962, S. 100.

52 H. Bahr, *Wien*, Stuttgart 1906, S. 73.

53 H. von Hofmannstahl, *Prolog zu dem Buch „Anatol“*, in: ders., *Gedichte*, hg. von M. Mayer, Stuttgart 2000, S. 52.