

# Helmut Moysich

## Er kommt von weit her...

### Auratische Raumfassungen bei Heimito von Doderer

#### *Handnahe Weiträumigkeit*

In einer kurzen Videoaufzeichnung von 1961 (zu sehen auf *YouTube*) ist auf hinreißende Weise zu sehen, wie Heimito von Doderer in einem Gesprächsausschnitt mit Walter Höllerer, sich zunehmend enthusiastisch aufschwingend, sich zu seinem Schreiben äußert: in einer ausholenden Auf- und Abbewegung der erhobenen Arme kadenziiert er mit vorgestreckten, leicht abgewinkelten Fingern, dirigentengleich, die Wortsilben - *und dann schreib ich all diese schweren Stellen zwei- dreimal* -, um darauf, nach kurzzeitigem Zurückführen der Hände auf die Tischplatte, sie nun in der Folge in einer präsentierenden, ausgreifenden Vor- und Zurückbewegung - *und wenn das einmal durch ist, wenn die Zeichnung liegt, die Komposition, dann beginn ich von vorne* -, zum Zeichnen finaler Akzentuierung, zu erheben und mit einem dezidierten Anschlagen der Zeigerfinger in der Luft den entscheidenden Wörtern ihren Takt zu geben -, *und improvisiere die Komposition, und jetzt muß die große Überraschung kommen, immer, mehrmals, sonst geht das Werk schief.*

Diese Art gestischer Sprachkadenzierung läßt sich als unmittelbar inszenatorischer Ausdruck dem Rahmen eines gesamt-künstlerischen Romankonzepts zuordnen, wie es Doderer explizit in einem anderen Interview aus dem Jahre 1951 mit Hartmann Goertz skizzierte, und demzufolge der Roman als ideale Möglichkeit, weit mehr als bloße Geschichtsschreibung, ebenso mit den Mitteln der Malerei und der Musik arbeite, „wenigstens in seiner Komposition und in seiner Sprachkadenzierung“. Besonders auch in den Tagebüchern Doderers finden sich wiederholte Hinweise auf die Vorbildlichkeit musikalischer Kompositionsformen - so exemplarisch etwa sein Studium von Beethovens VII. Symphonie für sein auf vier Bände angelegtes Romanprojekt „Nr.7“, davon veröffentlicht: *Die Wasserfälle von Slunj* und das Romanfragment *Grenzwald*, die hier besonders berücksichtigt werden sollen.

Vor allem aber scheint sich mir im Wechsel der ausholenden, ausgreifenden Kadenzierungsgeste - Doderer selbst schreibt einmal von einer räumlichen, „weit ausholenden“ Dimension „symphonischer“ Textstellen - mit einer eher einholenden, raumumschließenden Handbewegung eine gestische Figuration der eigentümlich raumgestaltenden Erzählweise Doderers anzuzeigen. Dabei läßt sich dieser Wechsel eines einerseits ausholenden, ausweitenden, und zum anderen eines einholenden, verengenden, konzentrierenden Raumumgreifens auch als Raumkadenz im architektonischen Sinne verstehen.

Mit bedacht, daß Doderers Romane, wie besonders augenfällig in *Die Wasserfälle von Slunj* und *Grenzwald*, vom „Apriorische[n] der Topographie“, von einer „Priorität des Schauplatzes“ geleitet sind, den *genia loci*, die Doderer „durch ihr unwiderstehliches Umfassen und Ansprechen“ vielfach mehr als jene der Figuren bedeuteten, bilden die Grundlage für Doderers Raumsicht und erzählerische Raumgestaltung seine eigenen Erfahrungen in Sibirien mit dessen Weiträumigkeit, ein Motiv, das in seinen Texten immer wieder aufs Neue erzählerisch variiert erscheint. „Ex Sibirien kann hier Alles ausgehoben werden“, lautet dazu ein lapidarer Tagebucheintrag von 1963 während des Schreibens am *Grenzwald*.

Wollte man eine lockere Ordnung der Raum-Blicke bei Doderer erstellen, so könnte am Anfang der Blick in eine unbestimmte Ferne stehen.

Immer wieder ist in Doderers Romanen, Tagebüchern und Briefen von diesem eher unbestimmten Blick die Rede. So in einfacher Form etwa im Roman *Grenzwald* der Blick der Hauptfigur *Zienhammer* „durch’s Fenster in die Weite, über die absinkenden verwilderten Äcker hin.“ Und so unbestimmt wie der Blick in die Landschaft geht, so unbestimmt erfolgt auch das Gehen in dieser Landschaft: „Man ging in eine ganz unbestimmte Landschaft hinein [...] und immer hielt sich noch ein neuer ferner blauer Höhenrücken im Hintergrund.“

Zwar genießt Doderer 1957 einige Male die „Adalbert-Stifter-Landschaft“ in der Gegend um Landshut, doch erscheint diese in ihrer von der *Strudlhofstiege* bis hin zum *Grenzwald* wiederholten „spinatgrüne[n] Erhabenheit“ nurmehr als ironisches Zitat, als „pathetischer Hereinfall, welchen der Städter mit dem Worte ‘die Natur’ vollzieht“. So entfalten diese Fernblicke in den Tagebüchern und Romanen kein liebliches oder impressionistisches, aber auch kein archetypisch-ursprüngliches Landschaftsbild Stifterscher Prägung, sondern zeigen vielmehr auf essentialistische Ansichten reduzierte Naturräume, deren ruhige, ebenmäßige Einfachheit sich - in freier Analogie - eher mit Paul Gauguins frühen Landschaftsbildern in der Normandie verbinden läßt. Darauf jedenfalls scheint mir ein später Tagebucheintrag Doderers von 1963 hinzuweisen: „Am Grunde sind die Wiesen von Janeville und St. Riquier ès Plains, eine geradezu zauberhaft limpide Landschaft. Gauguin hat sie gemalt.“

*Limpide* gibt hier im weitesten Sinne den Ton an. Denn wenn es Doderers Blick in die Ferne zieht, dann ist dieser nicht geprägt von einer dumpfen schwärmerischen Sehnsucht, die sich in der Ferne verliert, sondern weit mehr von einem *limpiden* Pathos des Offenen und des Draußen, des Freien, des Gehens im Freien und davon abgeleitet der Offenheit und der Freiheit, welches mehr als an Stifter an Hölderlin erinnert. So etwa in der Betonung der, allerdings gottlosen, „Numinöse[n] Autorität der Orte“, welche - einem gleichsam architektonisierenden Blick folgend - in vielen Sprachbildern anklingt, wie wenn beispielhaft von „geräumigen Blätterhallen“ der Wälder und „deren grünes Dach“ die Rede ist. Wobei dann jedoch Doderers Vorstellung von *Aura* in diesem Zusammenhang materialistischer und weiter gefaßt ist als bei Hölderlin.

„Der Wiener Wald dort draußen, liegt unbeschreiblich, die Offenheit unter der gedehnten Himmels-Schale [...] Wie sehnte ich mich aus meinem Kerker nach der Ausweitung, die ich jetzt genieße!“ lautet dementsprechend ein Tagebucheintrag aus dem Jahre 1956. Es ist ein *Sehnen*, in dem nichts Idealisierend-Nachromantisches liegt, was umso mehr für die späten Texte Doderers zutrifft, der sich während der Arbeit an seinem *Grenzwald*-Roman 1964 programmatisch aus allem „lyrischen und musikalischen Dusel“ heraushalten will. Und häufig finden sich dort, wo man die Rede von *Sehnen*, von *Sehnsucht* erwartet, ein eher physikalisch-mechanisch anmutendes *Ziehen*, einen *Zug*, „ohne Wehmut fast“.

Und der Blick, der diesem *Zug* folgt, ist ein eigentümlich *freigehender* Blick, welcher eine auratische Weite eröffnet, die mit einem seiner Vorzugs-Wörter ausgedrückt, „handnah“, auch an Ort und Stelle sich erfahren läßt: „Eine ungeheure Weite entsteht da um ein paar gefallene Blätter unter dem Strauß von

Rosen in der Vase und die durcheinander geworfenen Briefe auf dem Tisch.“ So ein Tagebucheintrag von 1956. Dabei läßt sich fragen, welches die erzählerisch wirkenden Hintergründe oder erhellenden Begleiterscheinungen sind, die in den Romanen und Erzählungen Bild-Szenen von jener umfassenden Weite in wiederkehrenden Varianten zu sehen geben, welche aus dem gewöhnlichen Zeitfluss sowie den vordergründigen Motivations-Zusammenhängen der Figuren und Handlungen herausfallen und sie, mit Doderers eigenen Worten, zu „auratischen Einheiten“ von einer lichten Stille oder *limpider* Klarheit werden lassen, die dann immer wieder bei den Figuren, wie auch beim Leser, Staunen auslösen und das augenblickliche Aufkommen oder Bewußtwerden einer allgemeinen Zerfalls-Lage anzeigen, damit zugleich aber auch oft einhergehend das Bewußtwerden neuer Daseins-Bezüge und Möglichkeiten, neuer Empfindungszustände oder auch das Sichtbarwerden prägender lebensgeschichtlicher (Zeit-)schichten.

Was die Reihe solcher auratischen Szenen über Jahrzehnte und durch die Romane und Tagebücher hindurch bezeichnet und verbindet, ist das wiederkehrende Bild der Bläue, der Leere, oder zusammengefasst, das wiederkehrende leere Blau des Himmels. So beispielhaft in der *Strudlhofstiege*, wo das wie beiläufig inmitten eines Satzes erwähnte „leere Blau des Himmels“, das sich in einsamen, ‚Meeraugen‘ genannten winzigen Teichen in Dalmatien fängt, zugleich sich als Kulminationsosphäre und Katalysator eines neuen aufkeimenden Gefühls tiefsten Erstaunens über sich selbst, hier der Figur der *Etelka*, zeigt. Wobei im Text dann diese winzigen Teiche bezeichnenderweise zu jenen völlig vereinsamten Plätzen gerechnet werden, „die mit ihrem eigenen Zerfall zugleich weit aus dem Flusse der vergehenden Zeit hinausgeraten waren. An solchen Plätzen erreichte *Etelkas* erstaunter Zustand seine Höhepunkte und sie [...] stand plötzlich in einer wie eigens als Folie für ihren neuen Zustand geschaffenen Umgebung, von ihr umschlossen“.

Auf ähnliche Weise erscheint auch im Roman *Die Merowinger* im Zusammenhang der Figur *Pelimberts* (in ihrer urwüchsig-abweisenden Art schon Thomas-Bernhardisch anmutend), das *leere Blau* - „Über ihm stand der Himmel in einem Blau von indiskutabler Reinheit und Leere“ -, jetzt nur ganz herausgelöst aus den umgebenden Sätzen, gleich einem sphärischen Symbol, einer beschirmenden Zeugenschaft für die Bezogenheit einer umfassenden Zerfalls-Lage, schon äußerlich an Haus und Mobiliar sich zeigend, zu dem Bewußtwerden eines neuen Empfindungs-Zustands, hier einer Selbstbemächtigung, welche „Augenblicke wirklicher Souveränität und also auch des Glücks“ einschließt, sowie die Entschlossenheit, sich der „alles zerfressenden Lächerlichkeit“ der heraufkommenden Zeit zu verweigern. Auf noch anders ähnliche Weise erscheint das *leere Blau des Himmels* als Katalysator und anschaulicher Ahnungsraum etwa im Aufsatz *Zum Fall Gütersloh*, wenn Doderer sich dort die Worte seines verehrten Mentors Albert Paris Gütersloh zu eigen macht und dies *leere Blau des Himmels* dann einen „’gewaltigen Meilenstein““ markiert auf dem Weg wiederum zu einer Selbstbemächtigung, welche, jenseits aller Fremdbestimmung, die Möglichkeit eines Lebens eröffnet, „‘das er um seiner selbst willen lebt““, und eines „‘Ich, das nur das seine ist‘ - wenn er so sagt, dann wirkt es wie ein tief erstaunter Aufblick und als bemerke er das Geradezu-Daseinde der eigenen Person zum ersten Male““.

In diese Zustände eines so ursprünglichen wie poetischen Staunens wie bei dem hier exemplarisch zitierten tief erstaunten Aufblick Güterslohs oder dem erstaunten Zustand *Etelkas* aus der *Strudlhofstiege* mag Doderer viel von seinem eigenen Staunen hineingelegt haben angesichts einer ihm grundsätzlich „enigmatisch“ erscheinenden Welt, einer „Wunderwelt“, der gegenüber der Schriftsteller ein „Fremdling“ sein müsse - so Doderer in einer Rede von 1960 - was ihm aber jene optimale Optik zwischen Nähe und Ferne, Vertrautheit und Fremdheit gewähre, „in welcher allein die Aura aus den Menschen und Dingen tritt.“ Die Sichtbarmachung dieser Aura geht dabei unerlässlich einher mit den oben beispielhaft genannten Textstellen zu *Ver- und Zerfallszuständen* konkreter Gegenstände und Orte, welche die literarisch inszenierten, äußeren Erscheinungsformen dessen bilden, was Doderer über Jahre hinweg in seinen Tagebüchern in zahlreichen Variationen formelhaft zusammenfaßt als „Zerfall der Lage“.

Von diesen sich gegenseitig aufrufenden Sphären der Weite, Bläue und Leere ist es besonders die raumgebende Kraft der *Leere*, der Doderer essentialistische und geheimnisvolle Dimensionen zuspricht und die er in seinen Tagebüchern immer wieder durchspielt. So beispielhaft in den *Tangenten*, im Dezember 1949: „Das Geheimnis bleibt doch: die Leere, der Fassungsraum; alles Sparen jeder Art kann nur den Gewinn von Leere zum eigentlichen Ziele haben.“ Fragt man nach möglichen bildlichen und lebensgeschichtlichen Erfahrungsquellen dieser eigentümlichen Bestimmung raumgebender Leere als *Fassungsraum*, so mag man wiederum in den *Tangenten* auf ein Notat von November 1950 stoßen, das gleichsam eine erzählerische Urszene darstellt, ein poetisches Muster, das sowohl in den Tagebüchern wie, erzählerisch einverwandelt, in den Romanen wiederholt auftaucht. Und ein weiteres Mal bildet den Zusammenhang - nach dem Hinweis wie „rätselhaft“ auch nach Jahrzehnten die Gassen der Vaterstadt bleiben - eine Erinnerung an seine prägenden Jahre in Russland, hier in Ryschkowo bei Kursk: „die Dörfer immer mit sehr breitem Raum zwischen den Häuserzeilen: uferlose Dorfes-Straßen. Dieser Osten, seine Wiederkehr in meinem Leben.“

Es ist ein raumgebendes Auseinandertreten, wie es etwa auch mehr als zehn Jahre später in den *Wasserfällen von Slunj* wiederkehrt im Zusammenhang der Figur des umfassend lebensfreudigen Ungarn *Globusz* in seiner *essensfreudigen* Heimat, „mit Dörfern, deren weiße Zeilen weit auseinander traten, so daß der ferne Himmel vom Horizont her sich mitten in den Dorfplatz flegelte“. Und es ist eben dieses, aus der konkreten Orts-Anschauung erfahrene raumgebende *Auseinandertreten*, welches dann in einem weiteren Notat der *Tangenten* das sinnliche Muster abgibt für ein entsprechendes „Auseinandertreten der Dinge und Vorstellungen (indem diese sich mit Leere umgeben)“ als willkommener Wirkung eines vordergründig abstrakten Denkens, welches im Notat näher bestimmt wird als das „gestaltweise oder zerlegungsweise Denken“. Auf exemplarische Weise fließt hier prägende, sinnliche Orts-Anschauung von Weite und Leere mit Doderers Formdenken zusammen. Und das innerhalb eines umfassenden poetischen Lebensplans, demgemäß, wie es in einer Tagebuchaufzeichnung der *Commentarii* von 1963 in allgemeiner Form heißt, wir „jederzeit das Tor in eine erweiterte und gelockerte Welt selbst öffnen [können] allein durch den Zerfall der Lage, welcher ihre Zufüssigkeit eröffnet und ihren Wert ausmacht.“

Immer wieder über Jahrzehnte hinweg kreisen Doderers Aufzeichnungen der Tagebücher wie auch sich heraushebende, entsprechende Stellen in seinen Romanen und Erzählungen (siehe oben) um diesen Bedingungs Zusammenhang von einerseits Zerfall, Auflösung, welche auch bewußt herbeizuführen seien, und zum anderen raumgebender Leere, welche den Raum für eine neue Empfänglichkeit, eine neue Durchlässigkeit, für neue Bezüge und (Erzähl-) Möglichkeiten, einen neuen Aufbruch eröffnet. Und das reicht bis hin zu unmittelbaren Selbst-Aufrufen, so beispielsweise während des Abfassens des Romans *Der Grenzwald* : „Sofort und jetzt lasse alles dahinfallen und du wirst über die Composition alles erfahren, wessen du bedarfst!“ In ähnlichem Tenor, 13 Jahre zuvor: „Man muß es lernen, in wenigen Augenblicken sorglos zu zerfallen, sich auszustreuen in benachbarte Gassen, und nichts, rein garnichts, festzuhalten. Diese Verschwendung ist merkwürdigerweise das Fundament einer wesentlichen Sparsamkeit.“ Wobei hier *Sparsamkeit* zu verstehen ist wiederum im Sinne einer Herbeiführung einer neuen Raum gebenden *Leere*, oder auch eines „Nullpunkts“, nicht unähnlich etwa dem *degré zero* der Literatur bei Roland Barthes, mit der Besonderheit, daß es Doderer dabei auf einen gleichzeitigen Qualitätssprung auf dem Wege „von Quantitas zur Qualitas“ ankommt.

Aufs Schönste verdichtet zeigt sich diese Bezogenheit von *Zerfallenlassen* und einer neugewonnenen auratischen Ansicht in einer halb reflektierenden, halb erzählerischen Tagebuchaufzeichnung von 1956: „Lasse seelenruhig alles durcheinander fallen und diese Situation, wie jede, sich zerpflücken und zerlempern: halte also nichts mehr beisamm.“ Eben dann erst kann, wie in der Aufzeichnung unmittelbar darauf

folgt, der genannte Qualitätssprung geschehen und die einfachste stille Szene ihre eigentümliche Aura emanieren:

„Eine ungeheure Weite entsteht da um ein paar gefallene Blätter unter dem Strauß von Rosen in der Vase und die durcheinander geworfenen Briefe auf dem Tisch.“

Zugleich markiert dieses kleine stille Szenenbild hier - entsprechend der eingangs behandelten *Kadenzierungsgeste* - den Übergang von einer weit ausholenden Raumgebung zu einer eher einholenden, umfangenden Bewegung, welche jenen in der Weite gewonnenen freien Raum in das Nahe einverwandelt und dadurch die eigentümliche Aura des Nahen sichtbar macht. Man mag dieses stille kleine Bild auch als Muster ansehen für jene in den Romanen und Tagebüchern immer wieder herausgehobenen Bilder von tief in sich ruhenden, sich selbst genügenden Szenen, die ein auratisches „Jenseits im Diesseits“ eröffnen. So etwa in den *Wasserfällen von Slunj*: „Hier aber waren sie versetzt [...] in eine Art Jenseits im Diesseits, das sie so dicht, wie es jetzt sie umschloß, doch nicht sich hatten vorstellen können. Die Tiefe der Wälder schlug über ihnen zusammen, ihr grenzenloses Auf-Sich-Beruhnen, ihre Stille“.

Das Besondere dieser auratischen Bildszenen liegt in ihrem Losgelöstsein von festen Motivationszusammenhängen. Wie monolythische, in ihrer erklärungslosen Selbstbezüglichkeit tempelähnliche Gestaltformen migrieren sie durch die Bücher Doderers, um sich mal hier mal dort einzubinden. Selbst noch in der Geschichte des grotesk und urkomisch gezeichneten Dirndl-Duos „Finy und Feverl“ in den *Wasserfällen von Slunj* taucht diese auratische Gestaltform unvermittelt und unter leichtem Verspotten jeder schweren Erhabenheit als bezugloses Insichruhen auf: „und der größte [Verlust] blieb jetzt das Entschwundensein jener in sich selbst ruhenden, tief gleichgewichtigen und auf nichts anderes hin bezogenen Stunden zwischen Sonne, Holzdunst der Bretter und Wasserplantsch.“

Im letzten erschienenen Roman Doderers, dem Romanfragment *Grenzwald* fließen dann nochmals alle Dimensionen dieser auratischen Gestaltform zusammen. Wie schon in den *Wasserfällen von Slunj* sind es erneut die Wälder, an denen sich die Gestalt auratischen Insichruhens zeigt: „Die Wälder. Nun sie waren in sich versenkt und existierten ganz unabhängig von jedem sauren Schweyntzkreuther Blick. Die Wälder wiesen ihn ab. Ihr Friede war nicht störbar“. Erschien jedwedes vordergründig Ernste des Auratischen in der „Finy und Feverl“-Szene schon von der Leichtigkeit ironischen Abstands gelüpft, so treten jetzt im *Grenzwald*, in einer vollends von spielerischer Distanz und Leichtigkeit geprägten Ansicht, die Wälder selbst gleichsam als Spieler auf, die mit ihrer eigenen auratischen Erscheinungsweise spielen: „Die Wälder waren verspielt, tief in sich selbst hinein. Sie spielten ‘Lichtung’ mit hohem grünem Pflanzenwuchs [...] Sie spielten: ‘Durchblick’, da oder dorthin“.

Da oder dorthin gehen am Ende auch die Hauptfiguren des Romans und dem Leser hier wird Doderer noch sehr lange nachgehen, wie auch der gehende *Zienhammer*, von dem Doderer schreibt: „Er kam über die Bolschaja und endlich auf die Uferstraße, in einem wie tief in sich selbst oder in den Boden eingesunkenen Gehen, als sei dieser Boden von Treibsand oder im Schnee. Er ging lange.“