

Lech Kolago

Heimito von Doderers Bekenntnis zur Ordnung am Beispiel seines Werkes "Divertimento No I"

Studia Germanica Gedanensia 22, 223-234

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Lech Kolago
Uniwersytet Warszawski



Heimito von Doderers Bekenntnis zur Ordnung am Beispiel seines Werkes *Divertimento No I*

DI E LITERATURHISTORIKER und Kritiker halten Heimito von Doderer (1896-1966) für den wichtigsten zeitgenössischen österreichischen Schriftsteller. Deswegen ist es nicht verwunderlich, dass man sich seit einigen Jahren immer ernsthafter mit seinem Werk auseinandersetzt. Ins Blickfeld werden jedoch vorwiegend seine Romane gerückt,¹ denn sie machen auch den größten Teil seines dichterischen Schaffens aus. Dagegen wurden die Erzählungen, Divertimenti, Variationen sowie Kurz- und Kürzestgeschichten eher stiefmütterlich behandelt. Eine Ausnahme bildet das Divertimento No. VII *Die Posaunen von Jericho*, worüber manche wertvolle Veröffentlichungen entstanden sind.² Dieses kurze Prosawerk, das im Manuskript den Titel *Aus meinem Leben* trug, wurde vom Schriftsteller besonders hoch geschätzt. Davon zeugt eine kurze, aber wichtige Mitteilung des Autors, in der er sein dichterisches Werk wertet: „Ein scheeler Blick darf nicht fehlen aufs eigene Werk. Als solches bezeichnete ich in erster Linie Roman Nr. 7, den ersten Teil *Die Wasserfälle von Slunj*, ferner *Die Merowinger* und das Divertimento *Die Posaunen von Jericho*. Das letztere ist leider vielen meiner Leser unbekannt geblieben, weil es im Auslande erschienen ist und nicht bei meinem Originalverleger“ (Doderer, *Lebensläufe*, 1966, S. 36).

Heimito von Doderer gehört zu den Schriftstellern, die ihr literarisches Werk in den Dienst der Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Musik gestellt haben.

¹ Von den umfangreicheren und wichtigeren Arbeiten über das Romanwerk Doderers seien genannt: Dietrich Weber: *Heimito von Doderer. Studium zu seinem Romanwerk*. München 1963; Jan Papiór: *Studien zur Erzähltechnik in den Romanen Heimito von Doderers*. Diss. masch., Poznań 1973; Dietrich Weber: *Heimito von Doderer*. München 1987; Heinz Politzer: *Zeit, Wirklichkeit, Musik. Das Werk Heimito von Doderers*. In: *Merkur*, 22(1968), H. 5, S. 426-432; Wendelin Schmidt-Dengler: *Analogia entis oder das Schweigen unendlicher Räume. Theologische Themen bei Heimito von Doderer und Thomas Bernhard*. In: Gottfried Bachl, Helmut Schink: *Gott in der Literatur*. Linz 1976. S. 93-107; Alfred Doppler: *Wirklichkeit im Spiegel der Sprache. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts in Österreich*. Wien 1975.

² Z.B. René Tschirky: *Heimito von Doderers ‚Posaunen von Jericho‘*. Berlin 1971.

Seine Haltung entspringt dem tiefen Zweifel an der Möglichkeit der Erneuerung des Menschen durch die überlieferten und abgenutzten Ausdrucksmittel und Formen in der Literatur, denn die Literatur sei in eine Sackgasse geraten, ihr Ausdrucksmedium – die Sprache – habe an Bedeutung verloren. Den Ausweg aus dieser Sackgasse sieht Doderer im Bekenntnis zur Form, zur Ordnung und in der Bekehrung zur Sprache. Er schreibt: „Als ob die Wirklichkeit voll wäre: so sich sprachlich, wenn man schon spricht, zu bemühen, ist die einzige Möglichkeit für den Schriftsteller. Alles andere bedeutet die revolutionäre Escamotierung neuer Maßstäbe“ (Doderer Tangenten, 1964, S. 315). An einer anderen Stelle äußert sich Doderer folgendermaßen: „Ein entscheidender Vorstoß in der Kunst kann nie geschehen durch neue Gedanken oder das Ergreifen neuer Inhalte... Sondern nur neue technische Mittel vermögen die Kunst immer neu zu begründen, Mittel, die einer unter dem Zwang der Not erfindet, weil er mit den alten nicht mehr auskommt“ (Doderer, Grundlagen, 1959, S. 48). Das bedeutet also die Priorität der Form vor dem Inhalt. „An Inhalten besteht... nie ein Mangel“, meint Doderer und folgert, „...dass für den Schriftsteller vollkommen gleichgültig ist, was er denkt und schreibt“ (Doderer, Grundlagen, 1959, S. 33). Im Zusammenhang damit lässt sich die These von Doderers Bekenntnis zur Form und zur Ordnung stellen, die ich im Folgenden auf der Grundlage des Werkes *Divertimento No I* zu beweisen versuchen werde.

Die Inhalte für seine Werke holt der Schriftsteller oft aus entfernter Vergangenheit, meint Doderer, „denn was dem erzählerischen Zustand zugrunde liegt, ist nichts Geringeres als der Tod einer Sache, nämlich der jeweils in Rede stehenden, die ganz gestorben, voll vergessen und vergangen sein muss, um wiederauferstehen zu können. Das Grab der Jahre hat sie von allen Wünschbarkeiten und Sinngebungen gereinigt“ (Grundlagen, S. 277). Die Wiederkehr eines Stoffes, den er „aus der Tiefe der Zeiten“ (Grundlagen, S. 29) heraufgezogen hatte, erscheint „auf einer neuen und anderen Ebene: nämlich jener der Sprache... Wiederkehren kann nur, was vergangen war, wirklich vergangen war nur, was wiedergekehrt ist. Die Gegenwart des Schriftstellers ist seine wiedergekehrte Vergangenheit“ (Grundlagen, S. 28). Das durch die „braune Tiefe der Jahre“ verwachsene Objekt ist immobil und unüberschaubar. Doderer meint, dass erst das Überschaubare erzählt werden könne, auch in der ganzen Zahl seiner Einzelheiten, mit aller Ausführlichkeit (Grundlagen, S. 28).

Diese Inhalte befinden sich im Chaos und deshalb müssen sie geordnet werden. Doderer bezeichnet es als „fruchtbares Chaos“. Er schreibt: „Das alles darf uns nicht schrecken. Erst aus dem fruchtbaren Chaos, das nicht vorgeordnet ist, das keine Reste bisheriger Ordnung enthält, schlägt der Entscheidung Blitz ein neues und taufrisches Leben. Erst wenn ein solches Licht hinter ihnen aufgegangen ist, erscheinen die Konstruktionen eines zweckmäßigen und jetzt schon auf die Kunst gerichteten technischen Denkens“ (Grundlagen, S. 32f). Aus dem „fruchtbaren Chaos“ komme so viel ordnende Kraft, dass alles im Nennbaren zu Ordnen, von ihr berührt, auch schon geordnet von uns angetroffen werde (Heimito von Doderer: Skizzenbuch S. 134, 1951, /nicht publiziert/. Zit. nach: Tschirky, Posaunen, 1971, S. 22). Das

Bekenntnis Doderers zur Ordnung hängt zweifelsohne mit der Sorge zusammen, dass das Chaos – und sei es auch das „fruchtbare“ – in seinen Büchern immer wieder durchbrechen könnte. „Doderer wusste um diese Gefahr“, schreibt Politzer und fährt fort: „Um ihrer Herr zu werden, um Ordnung zu stiften, Größe und Dauer zu gewinnen, griff er nach der Formensprache der Musik... Er hat die musikalische Führung seiner Erzählungen ebenso wörtlich genommen, wie er diese namentlich in musikalische Formen einzugießen trachtete. Er hat Divertimenti geschrieben... darunter die *Posaunen von Jericho*, die nicht nur ein Musikinstrument im Titel führen, sondern auch nach strengem, musikalischem Satz komponiert sind. Die *Dämonen* beginnen mit einer so genannten ‚Ouvertüre‘, in der sich gleichsam leitmotivisch das Material der folgenden drei Hauptstücke ankündigt. Der groteske Familienroman *Die Merowinger* wird nur dann verständlich und dem Geschmack erträglich, wenn man als seine Grundstruktur die Form eines Rondos mit seinen Repetitionen und Modulationen annimmt... Sein letztes unvollendet gebliebenes Werk, der *Roman Nr. 7*, war nach der Siebten Symphonie Beethovens benannt und sollte aus vier Büchern bestehen, die wiederum den vier Sätzen einer Symphonie entsprechen“ (Politzer, Werk, 1968, S. 430).

Doppler erklärt die Anwendung musikalischer Formen und Techniken durch Doderer folgendermaßen: Doderer sehe im Zusammenbruch der Monarchie nicht den Einsturz einer Welt. Für ihn sei Wien weiterhin ein idealer Schnittpunkt kultureller und sozialer Kräfte. Es sei ein Schauplatz, auf dem sich zeigen lasse, wie sich historisches und gesellschaftliches Leben mit der Innenwelt des Menschen verflechten. Dieser indirekte Weg sei die Darstellung von Welt durch die künstlerische Form. Für den Roman *Die Dämonen* habe Doderer als Formmodell die Symphonie für großes Orchester vor Augen. Alles sei eine simultane Einheit. Doderer übertrage nun diese musikalische Technik, dieses Mit- und Nacheinander, das als Einheit aufgefasst werden solle, in eine poetische Verfahrensweise. Er webe aus einer Fülle von Formelementen, aus Bild- und Motivketten Sinnmuster (Doppler, Aufsätze, 1975, S. 184-186). Formelemente dieser Art seien „die Anatomie des Augenblickes, in dem das Ganze einer Lebensgeschichte enthalten sein kann“ und „die Anatomie einer Situation, die interpretationslose Apperzeption und Beschreibung der Phänomene“ (Doppler, Aufsätze, 1975, S. 186).

Die zweite Ursache für das Bekenntnis Doderers zur Ordnung sieht Schmidt-Dengler in dessen Religiosität. Doderer entstammt einer protestantischen Wiener Großbürgerfamilie. Kurz war er Mitglied der damals in Österreich noch illegalen NSDAP. Bald distanzierte er sich. 1940 ließ er sich katholisch taufen. Es vollzog sich nun bei ihm die Abwendung vom Nationalsozialismus hin zum Katholizismus. „Die Zerstörung des Gegenwärtigen, der Ordnung, die Pseudo-Ordnung, die hierauf entsteht, die Verlogenheit der Gesellschaft – dies alles ist ein Werk dämonischer Wirksamkeit (Schmidt-Dengler, *Analogia*, 1976, S. 96), meint Doderer und stellt die Frage: „Haben die Götter die Welt verlassen, um ihre Altäre den Dämonen einzuräumen?“ (Schmidt-Dengler, *Analogia*, 1976, S. 97). Die religiösen Fragen hätten

Doderer schon immer beschäftigt, schreibt Schmidt-Dengler. „Ihn faszinierte die Gestalt des heiligen Franz von Assisi, obwohl er protestantisch erzogen wurde, er las Thomas von Aquin... Doch der Durchbruch zur engagiert religiösen Reflexion erfolgte erst in der Zeit des II. Weltkrieges... Er trieb seine Religiosität bis zur Grenze dessen, was uns heute als Bigotterie, als bedenklich, als fraglich in dieser Hinsicht erscheinen mag. Für Doderer jedoch war dies mehr. Es war das Bekenntnis zur Form, wenn er seinem Glauben auch durch die peinliche Erfüllung äußerlicher Gebote huldigte, und man darf nicht leichtfertig achselzuckend darüber hinweggehen, wenn er sich darin als übergenau erweisen wollte. Doderer nahm die Arbeit an den *Dämonen* im Jahre 1951 wieder auf, zu einer Zeit, als ihn die religiöse Fragestellung sehr beschäftigte und er sein eigenes Verhältnis zur Kirche abzuklären trachtet“ (Schmidt-Dengler. *Analogia*, 1976, S. 98).

Das Ergebnis dieser Reflexion sei für ihn, dass er in seiner Praxis als Schriftsteller nicht unmittelbar Diener der Kirche zu sein brauche, d.h. keine tendenziös-religiösen Romane schreibe. Doderer könne aber keinen Roman schreiben, der nicht auf dem Boden des Glaubens stehe, denn jeder Roman sei als Ordnungszusammenhang zu verstehen, der seine Ordnung eben jener übergeordneten Einheit verdanke, die von einem göttlichen Wesen überhaupt erst gestiftet werde. Sein ästhetisches Konzept sei somit auch abhängig von einer religiös bestimmten Denkform. Die Sprache sei bei Doderer als Ordnungsmacht gedacht, folgert Schmidt-Dengler (Schmidt-Dengler, *Analogia*, 1976, S. 104).

Gehen wir zu *Divertimento No I* über und versuchen der Form- und Inhaltsanalyse sowie der Erzähltechnik auf die Spur zu kommen. Das *Divertimento No. I* ist 33 Druckseiten lang und setzt sich aus vier Teilen zusammen. Die Teile haben einen unterschiedlichen Umfang: der erste ist 9 Druckseiten lang, der zweite – 7, der dritte – 4 und der vierte – 12. Mit Ausnahme des dritten sind einzelne Teile zusätzlich graphisch durch kleine Abstände untergliedert. Diese Gliederung ist gleichzeitig eine inhaltliche. Das *Divertimento No I* wurde nach Prinzipien einer Sonatensatzform konstruiert. Der vierteilige Bau entspricht den vier Teilen dieser Form, die wenigstens seit der Klassik entwickelt wurde: Exposition, Durchführung, Reprise und nicht unbedingt Coda.

Das *Divertimento No. I* beginnt mit einer kurzen Einleitung, in der der Leser in die Problematik des Werkes eingeführt wird. Das historische Ereignis der Arbeiterunruhen am 1. Dezember 1921 in Wien wird zum Ausgangspunkt der Erzählung und bildet die Basis, auf der sich zwei Themen entwickeln. In der Musik bedeutet das Thema „eine in sich sinnhaft gerundete, prägnante musikalische Gestalt“ (Kühn, *Formenlehre*, 1987, S. 76). Es nimmt also die Gestalt einer abgeschlossenen musikalischen Idee an. In der Literatur heißt es „Grund- und Leitgedanke eines Werkes“ (Wilpert, *Sachwörterbuch*, 1969, S. 782) oder „Grundgedanke, Gegenstand eines Werkes“ (Best, *Fachbegriffe*, 1987, S. 526).

Unter dem literarischen Thema verstehe ich ein kurzes Segment des Textes, das eine geschlossene und gerundete Idee verkörpert. In diesem Fall ist es Adrian

in einem seiner Lebensabschnitte. Es ist das Hauptthema. Adrian ist ein junger Herr von 22 Jahren. Seine Eltern schickten ihn zum Studium von Böhmen nach Wien, weil es bei den damaligen Währungsverhältnissen für ihn günstiger war, in Wien als in Prag zu studieren. Seit vielen Monaten „schien ihm sein Leben gleichsam zerknittert und geriet ihm unter den Händen immer mehr in Unordnung“. (Die im Folgenden in Klammern angegebenen Seitenzahlen stammen aus: Heimito von Doderer: Die Erzählungen. München 1972). Das Studium schritt zwar gleichmäßig mit „jedem Tagespensum“ fort, aber „gerade dies wieder stach ihn“ (S. 10). Für die „Bewegungen im Grundwasser der Stadt“, wie er die Politik nannte, interessierte er sich wenig. An jenem ersten Dezember blieb er von den Kursen weg. „Er bummelte durch die innere Stadt, besuchte eine Ausstellung und langweilte sich“ (S. 11). Das Leben schien ihm sinnlos zu sein.

Nach dem Hauptthema folgt eine Überleitung, in der Adrians Begegnung mit Rufina geschildert wird. Aus der ziemlichen Leere und Stille wurde Adrian durch einen scharfen Schlag herausgerissen und mit Knall und Geklirr sank eine riesenfläche von Glas in sich zusammen. Die Straßen füllten sich mit Lärm. Die „knallenden und klirrenden Explosionen der eingedroschenen Scheiben“ (S. 13) fielen in den Krawall. Adrian wurde fortgerissen, bis er sich dann erschöpft in einer engen Gasse hinter der Kirche auf den Boden niedersetzte. Bald bemerkte er eine „nicht mehr ganz junge blonde Frau“ (S. 14), deren Gesicht voll von Blut war. Sie hieß Rufina und Adrian fuhr sie mit einem Mietautomobil nach Hause.

Dieses Segment des Textes – Rufina in einem ihrer Lebensabschnitte – bildet das zweite Thema, in der Exposition einer Sonatensatzform auch Seitenthema genannt. Im Druck wurde das Einsetzen dieses Themas graphisch durch einen größeren Abstand markiert. Rufina ist „Sitzkassiererin“ in einem Kaffeehaus. Sie lebt dort „in einer fettfreien und darum etwas sterilen Atmosphäre von Zucker, Kaffee... Kümmel, Glas, Messing, Nickel, Marmor“ (S. 15). An jenem Ausbruchs-Tage gingen an den drei Fronten des Kaffeehauses die großen Scheiben „in Brüche und Scherben“ (S. 15). Sie war unter ihr Pult gekrochen. Als sie dann ihr Versteck verließ und mitten durch das Lokal rannte, um sich hinter dem alten Grabmal an der Kirche zu verstecken, traf und verletzte sie ein Splitterregen. Ein Epilog schließt diesen Textabschnitt, in dem beide Themen nebeneinander erscheinen. Rufina war bald wieder arbeitsfähig, obwohl sie noch mit „leicht verbundenem Kopf“ (S. 17) ging. Ihr alter Arbeitsplatz befand sich aber in „sonderbarer veränderter Umgebung“ (S. 17). Die großen Fensteröffnungen, ohne Glas, waren gänzlich mit Brettern verschlagen. Dieses Seitenthema wurde um eine Episode erweitert. Als der Chef ihrer Freundin Josefine Pauly kündigen wollte, setzte sie sich heftig für ihre Berufsgenossin ein. Nach ihrer Entlassung überließ Rufina „einen Teil ihres monatlichen Geldes der Pauly“ (S. 18). Das Hauptthema – das Adrian-Thema, wurde ebenso um eine Episode erweitert. Eines Tages traf Adrian zufälligerweise in einem ungewohnten Stadtteil seinen Onkel. Der Neffe war dem Provinzialen als Gesellschafter und Führer willkommen, wofür ihm der Onkel „ein schwerwiegendes Geldgeschenk“ (S. 18) überreichte. Durch

die Erweiterung beider Themen jeweils um eine Episode bekommt der Epilog einen symmetrischen Bau.

Nun gehen beide Themen ineinander über. Adrian und Rufina trafen sich täglich. Er wartete auf sie und holte sie ab, wenn sie „bis zum Nachtschluss des Kaffeehauses bleiben musste“ (S. 18). Dieser Teil ist 10 Druckseiten lang und wurde von Doderer als Nummer 1 bezeichnet.

Der zweite Teil ist 7 Druckseiten lang und wurde von Doderer als Nummer 2 bezeichnet. Es ist eine Durchführung aus der Sonatensatzform. Das thematische Material aus dem Exposition-Teil wird hier in einer anderen, ganz neuen Weise verarbeitet. Es ist kein Nacheinander, sondern ein Neben- und Ineinander. Adrian und Rufina gehen nebeneinander durch die Straßen der Stadt. Sie reden miteinander, jedoch ihr Gespräch wird auf zwei Ebenen geführt. Adrian spricht in abgeschlossenen, runden Sätzen, mit Pausen und Akzenten. „Freilich müssen die Führer hintennach zugeben“, sagte er, „dass sie über die Massen sozusagen die Gewalt verloren haben, wodurch ganz gegen ihre Absicht diese politische Demonstration in eine allgemeine Plünderung ausgeartet ist... Überhaupt dieses Auf-die-Straße-Gehen reißt bei allen Gruppen immer mehr ein – sinnlos und albern! Aber den Lärm hätte ich nicht mögen hören, wenn die Sicherheitsbehörde etwa von vornherein diesen ganzen Umzug verhindert hätte, was gewiss das Klügste gewesen wäre“ (S. 19).

Rufina hatte zu diesen sozialen Fragen und Problemen der öffentlichen Sicherheit nichts zu sagen. Ohne seine Worte zu beachten und zu verstehen, begann sie in abgehackten und abgebrochenen Sätzen zu sprechen. Ihre Gedanken wurden nicht präzise und zu Ende formuliert. „Weißt’ halt Adrian das wird’ ich schon nimmer los ich seh’ schon – so oft ich über die Kärtnerstrasse gegangen bin war es so mit den Bettlern wie kann ein Mensch das begreifen dass man solche arme Krüppel noch bitten lässt und auf der Straße liegen und steigt noch über sie weg dass er grad’ noch den feinen Parfum riecht und is’ grad’ a so ein Mensch mit Augen wie du und ich auch aber ganz gottverlassen...“ (S. 20). Dieser Satz geht noch weiter. Das musikalische Prinzip des thematischen Dualismus und des klar kontrastierenden „zweiten Themas“ wurde also beibehalten. In dem vom Schriftsteller graphisch durch einen kleinen Abstand im Druck markierten weiteren Textabschnitt gehen die beiden Themen ineinander über. Das Beisammenbleiben Adrians und Rufinas ging „so Wochen und Monate hin“ (S. 20). Er arbeitete mit Schwung, sie saß wieder an der Kasse. Sie verbrachte sogar eine Nacht mit ihm. Auch hier werden die beiden Gesprächsebenen beibehalten. Nach der gemeinsam verbrachten Nacht spricht Adrian über das Leben, sie dagegen über ein Spinnweben vor der Wasserleitung.

Der dritte Teil des ersten Divertimentos ist nur ein wenig länger als 3 Druckseiten und ist dadurch der kürzeste Teil von allen vier, die das *Divertimento No I* ausmachen. Es wird hier nur ein einziges Motiv verarbeitet: das Rufina-Thema. Adrian war aus irgendeinem Anlass verhindert, so dass Rufina den Abend allein verbrachte. Als sie in ihrem Zimmer das Licht einschalten wollte, „erschien ihr das entscheidende Zeichen der Vernichtung“ (S. 26). In jeder der vier Ecken ihres Zimmers hatte sie

in der Dunkelheit einen Pferdeschädel erblickt. Diese vielen Pferdeschädel waren für sie „die Erinnerung an das Jahr 1919, die Erinnerung an jene Zeit, die sie auf der psychiatrischen Klinik verbracht hatte“ (S. 29), denn sie litt unter Wahnvorstellungen. Dieser Teil wurde nach dem Prinzip der Entwicklung und Evolution eines einzigen Gedankens konstruiert.

Der letzte, vierte Teil ist der längste. Er beträgt 12 Druckseiten und setzt sich aus sechs graphisch markierten Abschnitten zusammen, die von ungleicher Länge sind. Der kürzeste ist eine halbe Seite lang, und der längste sieben Druckseiten. Dieser Teil setzt mit dem Seitenthema ein. Rufina erwachte -am Boden liegend- in einer Ecke des Zimmers. Sie zog sich an und ging zur Arbeit. Nun folgt das Hauptthema, das Adrian-Thema. Er verbrachte jenen Abend, an welchem Rufina allein geblieben war, im Kreise von Künstlern, Schriftstellern und leitenden Politikern. Das Hauptthema wird durch die Episode mit Sofja Mitrofanow erweitert, von der er sich vor dem Haustor mit einem Handkuss verabschiedet.

Nach einer kurzen Überleitung, in der sich die Gäste nach Rufinas Befinden erkundigten, folgt das Rufina-Thema. Es wird aber, ebenso wie das vorangegangene Adrian-Thema, um eine Episode mit Josefine Pauly und Toni Jaspinger erweitert. Die beiden nächsten graphisch markierten Textabschnitte bilden einen Epilog. Adrian sucht Rufina vergebens in dem Café, wo sie bedientet gewesen war. Er findet sie dann erst in der psychiatrischen Klinik. Schuld an dem jetzigen Zustand des Patienten, sagte der Dozent zu Adrian, hätten die devastierenden Ereignisse des ersten Dezembers vorigen Jahres. Durch die Diagnose des Dozenten wird die Verbindung zur Exposition hergestellt. (Ereignisse im Dezember 1921 in Wien). Eine weitere Verbindung zur Exposition ist die Wiederkehr beider Themen. Doderer wendet hier die gleiche Technik an, wie im ersten Satz, indem er beide Themen um jeweils eine Episode erweitert.

Eine eine halbe Druckseite lange Coda schließt das *Divertimento No I*. Sofja Mitrofanow verliebte sich an einem Abend „bis über beide Ohren“ (S. 41) in Adrian. Er hebt „den Kelch und trinkt ihr zu“ (S 41).

Zusammenfassend wäre Folgendes zu sagen: Das *Divertimento No I* wurde streng nach der Sonatensatzform aufgebaut. Die Folge von Exposition, Durchführung und Reprise wurde bewahrt.

Das bewusste Übernehmen der Form der Musiksonate für das literarische Werk macht sich in ähnlichen Umfangsverhältnissen bemerkbar. Die Umfangsverhältnisse der drei Abschnitte: Exposition-Durchführung-Reprise in den Sonaten der Wiener Klassiker lassen sich durch folgende Zahlen ausdrücken: 10:9:12,5 (MGG, Bd. XII, S. 893). Das Verhältnis einzelner Teile im *Divertimento* zueinander, gemessen nach der Zahl der Druckseiten, sieht so aus: 10:10,5:12, wobei sich die mittlere Zahl aus 7+3,5 zusammensetzt. Bekannt sind auch Umfangsverhältnisse in den Sonaten aus jener Zeit 10:4:13.

Doderer hat viele Elemente der Kompositionstechnik angewendet, wie: Verarbeitung des thematischen Materials, kontrastierender Charakter beider Themen,

Evolution eines einzigen Gedankens, Augmentation, Diminution, Motivspiel, Phrasengruppierung, Symmetrie u.dgl.m.

Das Prinzip des thematischen Dualismus und des klar kontrastierenden „zweiten Themas“ wurde dadurch beibehalten, dass beide Themen – das Adrian-Thema und das Rufina-Thema – auf zwei Ebenen der Gespräche geführt werden. Adrian spricht in abgeschlossenen, runden Sätzen, mit Pausen und Akzenten. Rufina spricht dagegen in abgehackten, abgebrochenen Sätzen. Ihre Rede war so hingeflossen, „wie ein trauriges Rieseln, ohne jene leichten Senkungen selbst an jenen Stellen wo man etwa, schreibend, Beistrich und Strichpunkt setzen würde“ (S. 20). Beide Themen lassen sich durch den Gebrauch differenzierter sprachlicher Mittel voneinander unterscheiden, was besonders im zweiten Teil des Divertimentos deutlich zum Ausdruck kommt. Es sind vor allem stilistische und agogische Unterschiede. Das erste Thema wird als ein freies und kurzes Andante mit regelmäßigem Rhythmus dargestellt. Das Seitenthema trägt einen wesentlich lebhafteren Charakter. Der Sprachrhythmus ist unruhig, holperig, es gibt keine klare metrische Gliederung.

Doderer wendet im zweiten Satz eine Art der Kompositionstechnik an, die Phrasengruppierung, d.h. das Nebeneinander oder Gegeneinander geschlossener Phrasen (MGG, Bd. XII, S. 890). Dadurch erreicht er „eine polythematische, zusammengesetzte und integrierte Struktur“ (MGG, Bd. XII, S. 890).

Charakteristisch für Doderers Erzähltechnik ist die Anwendung des Motivspiels als strukturelles Verfahren, das die barocke Sonate kennzeichnete.³ Zu solch einem Motiv wurde das Wort „Wasser“, das an verschiedenen Stellen und in verschiedenen Zusammensetzungen erscheint. Zum ersten Mal kommt dieses Wort beim Einsetzen des Hauptthemas noch im ersten Teil vor. Dort heißt es: „Er (Adrian) indessen hatte wenig Aufmerksamkeit für Bewegungen im Grundwasser der Stadt“ (S. 9). Im zweiten Satz kommt das Wort sehr oft vor. Rufina wollte Adrian etwas sagen. „Aber schon stieg die Angst undämmbar wie quellendes Grundwasser in ihr hoch“ (S. 20). Rufina „nahm durchaus noch einige Hoffnung ihrer Wirrnis zu entgehen, sich daraus zu ergießen, wie ein weißer schäumender Wasserfall aus der finsternen Felsenschlucht vorbricht in helle freie Landschaft“ (S. 21). „Der Strahl trommelte dumpf auf den Boden des Gefäßes, in welchem das Wasser rauschend stieg“ (S. 22). Adrian hielt eine Hand am Wasserhahn“ (S. 22). Rufina erzählt von der Wasserleitung“ (S. 23), die stark rauscht und von dem Spinnweben vor der Wasserleitung“ (S. 23). Weiß gekleidete Kinder assoziiert sie mit einem schönen „Wasserfall im Gebirge“ (S. 24). Im dritten Satz tritt das Wort „Wasser“ noch häufiger hervor. „Auf dem Gang fiel Tropfen nach Tropfen aus der Wasserleitung“ (S. 27), aus der Dunkelheit kommt bei Rufina die Sehnsucht, „wie ein weißer schäumender Wasserfall aus

³ In der Literatur versteht man unter dem Begriff „Motiv“ ein „unabhängig von einer Idee bewusst geformtes Stoffelement“, das ständig wiederkehren kann (Wilpert, Sachwörterbuch, 1969, S. 498). Das Motiv in der Musik „ist die kleinste, meist melodische Sinneinheit, ein typisches und einprägsames Gebilde, definiert durch die Kraft zur Verselbständigung: es kann wiederholt werden“ (Michels, Atlas, 1986, Bd. I, S. 107).

der Felsenschlucht in helle, läutende, freie Landschaft“ (S. 28). Erneut kommen die Motive „Spinnweb über der Wasserleitung“ (S. 28), „das quellende Grundwasser“ (S. 28), der Strahl „trommelte dumpf auf dem Boden des Gefäßes, in welchem das Wasser rauschend steigt“ (S. 29).

Aufgenommen werden im dritten Satz erneut zwei Ausdrücke – „menschliche Entwertung“ und „Neid“, die in den vergangenen Sätzen erschienen sind. Im ersten Satz setzte sich Rufina bei ihrem Chef für Josefine Pauly ein, indem sie einen Brief an ihn richtete, der folgendermaßen begann: „Weil Ihnen also durch die menschliche Entwertung, welche der Neid herbeiführte, keinerlei Schaden gemacht worden ist, werter Herr...“ (S. 17). Auf der nächsten Seite spricht man wieder von „schrecklichem Neid, der eigenen menschlichen Entwertung“ (S. 18). Als Adrian Rufina mit verblutetem Gesicht hinter der Kirche fand, sprach sie auch vom großen Neid: „Sie sind ganz blutig, ja, ja, auch Sie, auch Sie lieber Herr, und die armen Menschen denen alles zerschlagen worden ist, oh, oh, und der große Neid“ (S. 14). Im Gespräch mit Adrian fühlt sich Rufina mitschuldig für die Straßenunruhen: „Aber doch bin ich eine schlechte Person denn warum hab' ich es gewünscht? Weil ich eine neidige Person bin und... doch alles um meinetwillen! Und woher kommt's denn!? Von dera menschlichen Entwertung, Jesus Maria“ (S. 20). Im dritten Satz lesen wir: „Besonders die langen Jahre die voll menschlicher Entwertung gewesen waren“ (S. 28). „Wegen ihrer menschlichen Entwertung, damit sie ihren Adrian kriegte, lässt sie den großen Neid los, lässt sie alles zugrunde gehen. Das mit den Brettern die wieder zudecken, das ist einfach ein Schwindel, sonst nichts, der Neid kommt überall durch“ (S. 28). Im vierten Satz weist der Dozent aus der psychiatrischen Klinik im Gespräch mit Adrian auf den Ausdruck „menschliche Entwertung“ hin, den Rufina immer wieder gebraucht. „Unsere Patientin gebraucht unter anderem recht oft den immerhin ungewöhnlichen Ausdruck ‚menschliche Entwertung‘... Sie werden zugeben, dass dieser Ausdruck ‚menschliche Entwertung‘ etwas merkwürdig Treffendes hat“ (S. 387).

Ein anderes Motiv, das von Doderer gern aufgegriffen wird, ist Musik. Adrian küsst Rufina „während der Vogelchor draußen so mächtig lärmte als wären es nicht mehr zahllose Geschöpfe mit winziger befiederter Brust, sondern ein einziges Orgelwerk mit hohen Pfeifen“ (S. 23). Rufina und Adrian hören in einem Wirtsgarten ein Glockengebimmel (S. 24). Die Kinder singen (S. 24) auf einem Schulausflug, in den Gärten hört man Musik (S. 25). Adrian hatte jenen Abend, an welchem Rufina allein geblieben war, in einem Kreise verbracht, wo es „gute Musik gegeben hatte“ (S. 30). Sofja Mitrofanow verliebte sich an einem Abend in Adrian, während „die Musikkapelle eine Ouvertüre rauschen“ (S. 41) ließ. Das Motiv der Musik verbindet sich mit der Liebe und bildet einen Rahmen: als sich Adrian in Rufina verliebte, „lärmte ein Vogelchor“. Als sich Sofja in Adrian verliebte, erklang eine Ouvertüre.

Das von der barocken Sonate übernommene Motivspiel wurde im Divertimento zum strukturellen Verfahren erhoben. Dadurch werden einzelne Sätze in Verbindung gebracht und die Einheit der vielsätzigen Sonate bewahrt.

Kennzeichnend für die Sonatensatzform ist die Wiedereinführung beider Themen in der Reprise. Doderer lässt sie ebenso wiederholen. Bei ihrer Präsentation wendet er die Technik der Augmentation an und erweitert jedes Thema um eine Episode: das Adrian-Thema um die Episode mit Sofja Mitrofanow, und das Rufina-Thema – um eine Episode mit Josefine Pauly. Dadurch wird Symmetrie im Aufbau dieses Teiles sowie ein stärkerer Kontrast zwischen den beiden Themen erreicht. Die Symmetrie der Themen ist ein Merkmal der frühromantischen Sonate (MGG, Bd. XII, S. 900).

Höchst interessant scheinen agogische Umsetzungsversuche festgelegter musikalischer Satzfolgen zu sein, z.B. schnell-langsam-schnell, die Doderer als bewusst angewendete Methoden bei der Übertragung musikalischer Formen in die Literatur verwendet hat. Diesen agogischen Kontrast, der in der Musik mit dem Aufführungstempo einzelner Teile erzielt werden kann, drückte Doderer durch den schnelleren oder langsameren Ablauf der Handlung aus. Die Exposition der Divertimento-Sonate bringt viel Inhalt mit sich. Sie entspricht dem schnellen Satz einer dreisätzigen Folge: Straßenunruhen, Adrian führt ein sinnloses Leben, Stadtbummel, Krawall, Glassplitter, Rufina versteckt hinter der Kirche, Adrian findet und begleitet sie nach Hause, sie ist bald wieder arbeitsfähig, Kaffeehaus, ihr Einsetzen für Josefine Pauly, Besuch des Onkels bei Adrian, Adrian verlässt frühere Kreise der Freunde usw. Die Anhäufung von Ereignissen bewirkt einen raschen Verlauf der Handlung.

Obwohl die Durchführung in der Divertimento-Sonate aus 2 Teilen besteht, ist der Inhalt knapp. Der Verlauf der Handlung ist äußerst langsam: Adrian und Rufina sprechen – auf zwei Ebenen – über soziale Fragen und öffentliche Sicherheit; Wochen und Monate vergehen; Beide arbeiten; Adrian spricht über das Leben, sie versteht nichts und erzählt über das Spinnweben der Wasserleitung; Es wird Sommer; Rufina bekommt Wahnvorstellungen.

Die Reprise in der Divertimento-Sonatenform entspricht wieder einem schnelleren Satz der Musiksonate. Der Verlauf der Handlung wird beschleunigt: Rufina erwacht in der Ecke des Zimmers; Sie geht zur Arbeit, schreibt Blödsinn ins Rechenbuch, Adrian verbringt einen Abend unter Künstlern und Schriftstellern, er begleitet Sofja Mitrofanow heim; das Beisammensein mit der kranken Rufina entfernt die beiden nur voneinander; auf der Straße treffen sie Josefine Pauly, kurzer Streit mit ihr, Rufina verschwindet, Adrian findet sie in der psychiatrischen Klinik, sie ist unheilbar krank; Adrian trifft sich mit Sofja Mitrofanow, beide trinken. Das *Divertimento No I* wurde also in der dreisätzigen Folge der Musiksonate: schnell-langsam-schnell konstruiert.

Wenn der Fortschritt und die Entwicklung der Kunst, auch der Literatur, nicht in der Neugestaltung der Inhalte liege, so könne er nur – meint Doderer – als eine Neugestaltung der Struktur und der Form literarischer Werke realisiert werden. In der Kurzprosa des Schriftstellers macht sich das in seinem Bekenntnis zur Form, zur Ordnung und zur Sprache bemerkbar. Dieses Bekenntnis resultierte aus dem Zweifel

an der Möglichkeit der Erneuerung des Menschen, der Persönlichkeitsbildung, Ap-
 perception und Menschwerdung durch die überlieferten Kunst- und Ausdrucksmit-
 tel in der Literatur.

Bibliographie:

- ADEL, KURT: *Aufbruch und Tradition, Einführung in die österreichische Literatur seit 1945*.
 Wien 1982. Zit.: Adel, *Aufbruch*, 1982.
- ADLER, GUIDO: *Handbuch der Musikgeschichte*. München 1961. Zit.: Adler, *Musikge-
 schichte*, 1980.
- BEST, OTTO F.: *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*. Frankfurt/M
 1981. Zit.: Best, *Fachbegriffe*, 1987.
- BROCKHAUS ENZYKLOPÄDIE in vierundzwanzig Bänden. F.A. Brockhaus, Mannheim
 1988. Zit.: Brockhaus, 1988.
- BROCKHAUS RIEMANN: *Musiklexikon in vier Bänden und einem Ergänzungsband* heraus-
 gegeben von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht. Schott Mainz. Piper Mün-
 chen. Mainz 1989. Zit.: Brockhaus Riemann, *Musiklexikon*, 1989.
- BROCKHAUS WAHRIG. *Deutsches Wörterbuch in sechs Bänden*. Stuttgart 1981. Zit.: Wah-
 rig, 1988.
- CHOMIŃSKI, JÓZEF, WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, KRZYSZYNA: *Formy muzyczne*. Kra-
 ków 1974-1987. Bd. 1-5. Zit.: Chomiński, *Formy*, 1987. Bd. 1 – *Małe formy instrumen-
 talne*. Kraków 1983. Zit.: Chomiński, *Formy*, Bd. 1, 1983.
- CIEŚLIKOWSKA, TERESA, SŁAWIŃSKI, JANUSZ: *Pogranicza i korespondencje sztuk*.
 Warszawa 1980. Zit.: Cieślakowska, *Pogranicza*, 1980.
- *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zit.: MGG.
- DODERER, HEIMITO VON: *Die Erzählungen*. München 1980. Zit.: Doderer, *Erzählungen*,
 1980.
- DODERER, HEIMITO VON: *Grundlagen und Funktion des Romans*. Nürnberg 1959. Zit.:
 Doderer, *Grundlagen*, 1959.
- DODERER, HEIMITO VON: *Meine neunzehn Lebensläufe und neun andere Geschichten*.
 München 1966. Zit.: Doderer, *Lebensläufe*, 1966.
- DODERER, HEIMITO VON: *Tangenten. Tagebuch eines Schriftstellers 1940- 1950*. Mün-
 chen 1964. Zit.: Doderer, *Tangenten*, 1964.
- DODERER, HEIMITO VON: *Wörtlichkeit als Kernfestung der Wirklichkeit* (Essay). In: *Mit
 der Sprache leben*. Veröffentlichungen des Willibald-Pirkheimer-Kuratoriums, Nürnberg
 1965, Folge VII, S. 7-16. Zit.: Doderer, *Wörtlichkeit*, 1965.
- DODERER, HEIMITO VON: *Der Aquädukt*. In: *Der Aquädukt, Ein Jahrbuch*, hrsg. im 175.
 Jahre der C.H.Beck'schen Verlagsbuchhandlung. München 1938, S. 13-19. Zit.: Doderer,
Aquädukt, 1938.
- DODERER, HEIMITO VON: *Strudlhofstiege oder Melzel und die Tiefe der Jahre*. München
 1951. Zit.: Doderer, *Strudlhofstiege*, 1951.

- DOPPLER, ALFRED: *Wirklichkeit im Spiegel der Sprache. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts in Österreich*. Wien 1975. Zit.: Doppler, Aufsätze, 1975.
- FRĄCZKIEWICZ, ALEKSANDER, SKOŁYSZEWSKI, FRANCISZEK: *Formy muzyczne*. T. I-II. PWM Kraków 1988. Zit.: Frączkiewicz, Formy, 1988.
- KASZYŃSKI, STEFAN: *Identität, Mythisierung, Poetik: Beiträge zur österreichischen Literatur im 20. Jahrhundert*. Wydawnictwo Naukowe UAM. Poznań 1991.
- KOLAGO, LECH: *Die Literatur-Musik-Beziehungen als methodologisches Problem*. In: *Acta Philologica*, 16, 1987, S. 23-33. Zit.: Kolago, Literatur, 1987.
- KOLAGO, LECH: *Bekanntnis und Zweifel in der Kurzprosa Heimito von Doderers*. In: *Polyaisthesis. Beiträge zur Integration der Künste und der Wissenschaften*. Wien 5, 1990, H. 1, S. 42-57. Zit.: Kolago, Doderer, 1995.
- KÜHN, CLEMENS: *Formenlehre der Musik*. Kassel 1987. Zit.: Kühn, Formenlehre, 1987.
- MICHELS, ULRICH: *Atlas zur Musik*. München 1986. Zit.: Michels, Atlas, 1986.
- PAPIÓR, JAN; *Studien zur Erzähltechnik in den Romanen Heimito von Doderers*. Diss. masch., Poznań 1973. Zit.: Papiór, Studien, 1973.
- PAPIÓR, JAN: *Untersuchungen zum Werk Heimito von Doderers* (hrsg. von Jan Papiór). Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1991. Zit.: Papier, Untersuchungen, 1991.
- PETRI, HORST: *Form- und Strukturparallelen in Literatur und Musik*. In: *Studium Generale* 19, 1966, S. 72-84. Zit.: Petri, Formparallelen, 1966.
- POLITZER, HEINZ: *Zeit, Wirklichkeit, Musik. Das Werk Heimito von Doderers*. In: *Merkur*, 22, 1968, H. 5, S. 426-432. Zit.: Politzer, Werk, 1968.
- SCHER, STEVEN PAUL (Hg.): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin 1984. Zit.: Scher, Literatur, 1984.
- SCHMIDT-DENGLER, WENDELIN: *Analogia entis oder das Schweigen unendlicher Räume. Theologische Themen bei Heimito von Doderer und Thomas Bernhard*. In: *Bachl, Gottfried*,
- SCHINK, HELMUT: *Gott in der Literatur*. Linz 1976, S. 93-107. Zit.: Schmidt-Dengler, Analogia, 1976.
- SCHMIDT-DENGLER, WENDELIN: *Nachwort zu: Heimito von Doderer: Die Erzählungen*. München 1980. Zit.: Schmidt-Dengler, Nachwort, 1980.
- TSCHIRKY, RENE: *Heimito von Doderers „Posaunen von Jericho“*. Berlin 1971. Zit.: Tschirky, Posaunen, 1971.
- WEBER, DIETRICH: *Heimito von Doderer. Studien zu seinem Romanwerk*. München 1963. Zit.: Weber, Studien, 1963.
- WILPERT, GERO VON: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 1969. Zit.: Wilpert, Sachwörterbuch, 1969.

