



universität  
wien

# DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation /Title of the Doctoral Thesis

„Hier lag die warme schreibende Hand.“  
Schreibszenen in Heimito von Doderers *Dämonen*

verfasst von / submitted by

Andrea Reisner

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 092 332

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /  
field of study as it appears on the student  
record sheet:

Dr.-Studium der Philosophie  
Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Matthias Meyer



**„Hier lag die warme schreibende Hand.“**

Schreibszenen in Heimito von Doderers *Dämonen*



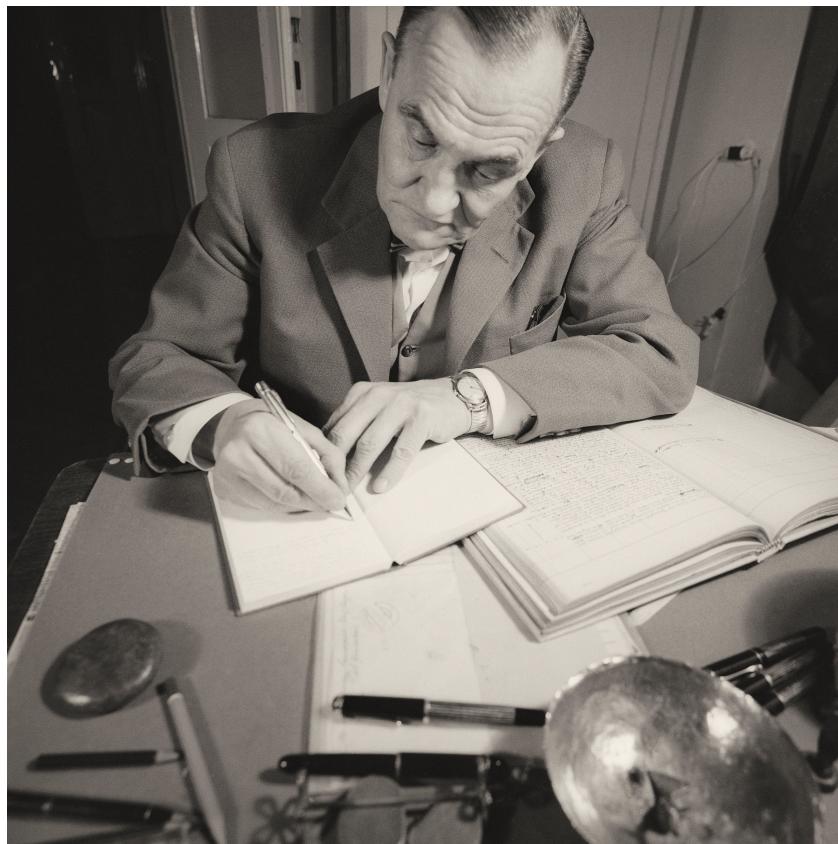


Abb. 1: Heimito von Doderer. Copyright: IMAGNO/Franz Hubmann



# INHALTSVERZEICHNIS

„OUVERTÜRE“ MIT ZEIGEFINGER	11
EINLEITUNG: Liebe zur Schrift und Schreiben als Kampf	15
Forschungskontext	17
Zu den Begriffen „Schreiben“ und „Schreibszene“	19
1 SCHREIBEN IN DER MASSE – SCHREIBEN GEGEN DIE MASSE	25
1.1 DIE WELT DER ALLIANZ: Rahmenbedingungen	31
1.1.1 „HINTER VIELEN HIER STAND IRGENDWER“: Das Personal	31
Die Spitzen der Allianz	33
Väter und Vaterlose	34
Die „Larven“	34
Von Cerberus bis Diktatfräulein	35
Schlaggenberg, Stangeler, Malik, Gyurkicz	36
Ausländischer Einfluss und Abhängigkeit von der Wirtschaft	38
1.1.2 ARCHITEKTUR DER UNRUHE: Das Gebäude	40
Treppen	42
Chefzimmer	43
Gänge und Wartezimmer	43
Eingangstor	44
Dynamik	44
Vertikale Gliederung	45
1.2 IM ZEICHEN DER ROTATIONSPRESSE: Textproduktion	51
1.2.1 HAND VS. APPARAT: René Stangeler	51
Zur Herstellung einer Zeitung im Jahr 1927	51
Der Alpträum vom Mühlrad	56
Nivellierung der Schreiber: Handschrift bei Heidegger	59
Kunstwerk vs. Massenprodukt: Die Benjamin’sche Aura	61
1.2.2 TRÜBE FLUTEN, SAUBERE MANUSKRIPTE: Kajetan von Schlaggenberg	62
Schreiben als Schufterei	62
Anonymität	65
Wasser und Schmutz	66
1.2.3 ANTISEMITISCHE KLISCHEES: Ein Vergleich	71
1.3 DIE ALLIANZ UND DAS FEUER	75
1.3.1 DIE MEDIEN UND DAS UNBEWUSSTE	76
Die bösen Geister des Boulevard: Kapsreiters Dämonen	76
Schizophrenie und Massenmedien	78
Fressen statt Lesen	80
1.3.2 DER 15. JULI 1927	82
Raschelnde Vorboten	83

Brennendes Papier: Mayrinker	84
Petroleum	85
Die Katastrophe	86
<b>2 GESCHLECHTERKAMPF MIT FEDER UND PAPIER</b>	93
<b>2.1 Schreiben oder beschrieben werden: Vorbemerkungen</b>	93
2.1.1 DIE „DICHTERIN“: Rose Malik	95
2.1.2 DAS UNBESCHRIBENE BLATT: Leontine Castiletz	97
<b>2.2 ANSCHREIBEN GEGEN KÖRPERMASSE: Die „Dicken Damen“</b>	103
Der Kampf des Schriftstellers um seine Männlichkeit	103
Schreiben und militärischer Drill	104
Das „Nachtbuch“ als Gegenentwurf	110
<b>2.3 SCHREIBEN, SEX, TOD</b>	111
2.3.1 RENÉ UND GRETE	112
Grete als schreibende Frau	113
Der Streit zwischen Grete und René	114
Der fragmentierte Körper	115
Reine Bücherwelten	116
Der „Paradiesfluch“ des Schreibenden	119
2.3.2 RENÉ UND KÄTHE	121
„[E]s war still“: Stangelers Schreibrefugium	123
Reibungsloses Schreiben	125
Eine Frau „wie von anno 1880“	126
Exkurs: Elisabeth Friederike Krestel	130
Die Frau von gestern als lebende Leiche	132
2.3.3 MONICA UND DONALD	133
„Fräulein Ingenieur (!) Bachler“	135
Schreibfedernfabrik und Maschinenschrift	136
Unheimliche Lettern	139
2.3.4 „WIE DIE BERÜHRUNG EINES NERVS“: Louison und Conrad	144
2.3.5 DAS EISKALTE HÄNDCHEN: Hertha Plankl	148
<b>2.4 AUF DEN LEIB GESCHRIEBEN</b>	153
2.4.1 SCHREIBER UND SCHERGE: Ruodlieb	154
Protokoll/Gerichtssaal	154
Folter/Keller	156
Exkurs: Eine Tätowierte	158
Sex/Kemenate	160
Weiße Körper und Schreibunterlagen	161
Gequälte Männer	163
2.4.2 SEKRETÄRIN UND HEXE: Agnes Gebaur	166
Die Macht der Vorzimmerdame	168
Exkurs: Hedeleg, die gefährliche Sekretärin	170

<b>Schlager</b>	<b>172</b>
<b>1900/1500</b>	<b>173</b>
2.4.3 DER TEXT AUF DEM SEZIERTISCH: René als Historiker	174
<b>Der Historiker als Anatom des Textes</b>	<b>177</b>
<b>René und das Konzept des Wissenschafters als „ganzer Mann“</b>	<b>181</b>
<b>2.5 DER SCHREIBTISCH-ARBEITER: Leonhard Kakabsa</b>	<b>185</b>
2.5.1 BERMUDADREIECK DES GELEHRTEN	187
<b>Sauberkeit</b>	<b>187</b>
<b>Frauen</b>	<b>189</b>
<b>Malva Fiedler</b>	<b>191</b>
<b>Trix K.</b>	<b>195</b>
<b>Elly Zdarsa</b>	<b>196</b>
<b>Vom Dreieck zur Geraden</b>	<b>199</b>
2.5.2 EINE SCHREIBTISCHWERDUNG	201
<b>Kaffee und Zigaretten</b>	<b>201</b>
<b>Eine Tischplatte als Spielwiese des Geistes</b>	<b>204</b>
<b>ZUM SCHLUSS: Die Hand der Leserin</b>	<b>211</b>
<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>215</b>
<b>Bildnachweise</b>	<b>233</b>
<b>Dank</b>	<b>235</b>
<b>Abstract</b>	<b>237</b>



# „OUVERTÜRE“ MIT ZEIGEFINGER

In der initialen Schreibszene der *Dämonen* sitzt der Sektionsrat Georg von Geyrenhoff in einem Dachatelier an der „Zusammenfassung und Überarbeitung“ (DD 10) seiner Chronik. Er überblickt dabei Stadt und Landschaft und reflektiert die Entstehung des Textes, als er eine unheimliche Wahrnehmung macht:

[...] vor dem Randblau rückwärtiger Himmel erscheint mir dort eine riesenhafte Hand, eine Menschenhand, fern und doch ganz fleischhaft geründet, scharf und deutlich, daß jedes einzelne Äderchen wohl sichtbar wird: eine Menschenhand von Turm- oder Bergesgröße vor dem Blau, über den Zwergtürmchen der Kirche und dem Geschäcktel und Spielzeug der Häuser und Gärten: und erst sie ist's, die über das lächerliche Gefäß eines einzelnen Lebens und über all diese Hülsen und Gefäße mich hinausweist mit einem gereckten Zeiger, dessen Ausgestrecktsein wie ein Schuss ist und wie ein Kanonenschlag durch alle meine Kammern rollt. (DD 21)

Im ersten Moment mag man dabei an die Hand Gottes denken. Doch es wird ja eigens betont, dass es eine Menschenhand ist, noch dazu eine überaus fleischliche, auf der man jede Ader sieht. Wem gehört diese Hand also, die am Ende der „Ouvertüre“ auftaucht und mit Apolomb jene Szene beschließt, die die *Dämonen* einleitet?

In dieser Anfangspassage schaut Geyrenhoff von seinem erhöhten Standpunkt aus nicht nur auf die Welt hinab, sondern auch zeitlich zurück: Es sind 28 Jahre vergangen seit den Ereignissen, die er als Chronist verfasst bzw. gesammelt hat. Zu dem Zeitpunkt, von dem aus der alte Geyrenhoff nun Rückschau hält – im Staatsvertragsjahr 1955 – war auch Doderer dabei, nach langem Ringen mit dem Material die *Dämonen* fertigzustellen.<sup>1</sup> Fiktive und reale Genese des Textes werden miteinander verwoben; schon die „Ouvertüre“ führt mitten in die komplexe erzählerische Konstruktion dieses Werkes hinein. Es handelt sich bei den *Dämonen*, wie Yvonne Wolf feststellte, um ein polyphones Gewirr „sich gegenseitig relativierender Stimmen“,<sup>2</sup> wobei die Erzählsituation oftmals unklar bleibt. Robert Walter, der sich wie Wolf mit narratologischen Fragen des Romans beschäftigte, fasst die Verhältnisse so zusammen:

Ein zum Personal der erzählten Welt gehörender Erzähler – der Sektionsrat Georg von Geyrenhoff – hantiert hier, im scheiternden Bemühen, eine Chronik herzustellen, mit Quellenmaterial, er beruft sich auf andere Figuren, die ihm Informatio-

---

<sup>1</sup> Zur Genese der *Dämonen* vgl. u.a. Hesson: Twentieth Century Odyssey, S. 20–53.

<sup>2</sup> Wolf: „... aus war's mit der Chronik. Ich war jetzt Akteur.“, S. 314.

nen zugetragen oder eigene Textteile verfaßt haben, und schließlich gibt es Teile der Erzählung, in denen er nicht auftaucht und deren Ereignisse an ihm vorbeigehen – deren Erzählung wohl also einem sogenannten heterodiegetischen, nicht zur erzählten Welt gehörenden Erzähler zugerechnet werden muß.<sup>3</sup>

Dass Geyrenhoff im Jahr 1955 merklich Abstand zu den beschriebenen Ereignissen und Personen gewonnen hat, spiegelt sich auch in der erhöhten Lage seines Arbeitsraumes wider: „Man sieht weit aus durch die schrägen Fenster. [...] Man sitzt hoch wie auf dem Gefechtstande eines Artilleriebeobachters oder in einem Leuchtturme. Man sitzt hoch über der Stadt [...].“ (DD 7f)<sup>4</sup> Früher, 1927, als der Sektionsrat der Chronist laufender Ereignisse sein wollte, wurde die fehlende Distanz zum erzählerischen Dilemma, wie er anhand eines Bildes erläutert:

Zwar in die Vorgänge nirgends eigentlich selbst verstrickt (das hätte mir gerade noch gefehlt!) stand ich doch vor der Notwendigkeit, mich da oder dort in einer Ecke gleichsam mit abzubilden, wie es manche von den alten Meistern der Malerei getan haben, da eben hier zum Ganzen auch der Chronist gehört [...]. (DD 11)

Geyrenhoffs Position in der Mansarde entspricht zwar „auf narratologischer Ebene jener des heterodiegetischen Erzählers eines fiktionalen Textes, der, mit Blick auf das Ganze von einem quasiolympischen Standpunkt aus erzählt.“<sup>5</sup> Doch im Laufe des Romans wird klar, dass er eben nicht die höchste Erzählerinstanz ist, etwa wenn sich in einer Nebenbemerkung „[d]er Autor [...], als Ehrenbezeigung vor seiner Figur [Leonhard Kakabsa, Anm. AR], für einen Augenblick von seinem Schreibtische [erhebt]“ (DD 1112).<sup>6</sup> Letztlich wird Geyrenhoff durch einen heterodiegetischen Erzähler „redigiert und schließlich relegiert“.<sup>7</sup> Im Roman heißt es dazu ganz konkret: „Er selbst vermeinte übrigens immer, die ‚Letzte Redaktion‘ aller Berichte allein zu vollziehen, wovon natürlich gar keine Rede sein kann. Nicht er redigierte, sondern er wurde redigiert, genauso wie alle anderen (auch Kajetan) [...].“ (DD 670)

Was Geyrenhoff in der riesenhaften Hand am Horizont erkennt, ist der ihm übergeordnete Erzähler, von Robert Walter als „letzter Redakteur“ bezeichnet,<sup>8</sup> der von Beginn des Romans an seine Finger im Spiel hat. Besonders durch den gestreckten Zeigefinger, der an Michelangelo „Erschaffung Adams“ erinnert, erscheint sie als göttlich. Das passt zu Doderers Ansatz,

---

<sup>3</sup> Walter: „Letzte Redaktion“, S. 45.

<sup>4</sup> Vgl. auch DD 21, wo die Passage fast wörtlich wiederholt wird.

<sup>5</sup> Wolf: „...aus war's mit der Chronik. Ich war jetzt Akteur.“, S. 316.

<sup>6</sup> Vgl. Wolf: „...aus war's mit der Chronik. Ich war jetzt Akteur.“, S. 314.

<sup>7</sup> Wolf: „...aus war's mit der Chronik. Ich war jetzt Akteur.“, S. 317.

<sup>8</sup> Vgl. Walter: „Letzte Redaktion“, S. 46.

„daß der einen Roman nicht schreiben könne, der nicht an Gott glaube, denn jeder Roman sei als Ordnungszusammenhang zu verstehen, der seine Ordnung eben jener übergeordneten Einheit veranke, die von einem göttlichen Wesen überhaupt erst gestiftet werde.“<sup>9</sup> Die Hand der „Ouvertüre“ entspricht Doderers Bild von der Autorenhand, auch wenn sie keinen Stift hält; so sprach er in seiner *Athener Rede* über das „Aderngeflecht der schreibenden Hand jedes österreichischen Autors“<sup>10</sup> und deutete damit auf den Zusammenhang zwischen Autorschaft und Körperlichkeit der Hand hin.

Die „Ouvertüre“ wird – als doppelte Schrebszene – damit zur eindrucksvollen Metaszene: Zum einen schreibt Geyrenhoff (natürlich „handschriftlich[ ]“, DS 20, wie wir schon in der *Strudlhofstiege* erfahren) an der und über die Chronik. Zum anderen lenkt der übergeordnete Erzähler den Roman, denn dieser ist ja nicht ident mit der Chronik, sondern wurde nur, so der Untertitel der *Dämonen*, „[n]ach der Chronik des Sektionsrates Geyrenhoff“<sup>11</sup> gestaltet. Geyrenhoff, der sich über weite Strecken der Illusion hingab, Herr über seinen Text zu sein und der schließlich mit dem „Sturz vom Steckenpferd“ (DD 828) sein Scheitern bekennen musste, wird sich hier schlagartig – wie durch einen „Schuss“ oder „Kanonenschlag“ – bewusst, nicht Urheber- oder auch nur Herausgeberinstanz des Berichtes zu sein, sondern lediglich eine Figur, die von der Hand ihres Schöpfers dirigiert wird.

---

<sup>9</sup> Schmidt-Dengler: *Analogia entis*, S. 17.

<sup>10</sup> Doderer: *Athener Rede*, S. 245.

<sup>11</sup> Hervorhebung AR.



# EINLEITUNG: Liebe zur Schrift und Schreiben als Kampf

„Bitte legen Sie ab, Herr Doderer! Vielleicht zuerst die Füllfeder . . .“<sup>12</sup> So begrüßte der Rundfunkjournalist Heinz Fischer-Karwin seinen Interviewpartner Heimito von Doderer und spielte mit einiger Ironie auf dessen Selbstdarstellung als Mann der Feder an. Doderer setzte sein eigenes Schreiben ebenso wie seine Person als Autor stark in Szene, nicht nur in seinem Werk, sondern auch durch sein Auftreten in der Öffentlichkeit. Markant war sein Gebrauch verschiedenfarbiger Tinten, der Poikilographie, derer er sich bei seiner Arbeit bediente – auch dies ein Akt der Selbstinszenierung: „Die Schriften werden zu Komponenten einer großdimensionierten Pose des Autors [...].“<sup>13</sup> Seinen Bezug zur (Hand-)Schrift, deren ästhetische Qualitäten er immer wieder lobte, bezeichnete Schmidt-Dengler als geradezu „sinnlich[ ]“.<sup>14</sup> Auch der Titel der vorliegenden Dissertation – ein Satz aus einem 1953 erschienenen Artikel Doderers über mittelalterliche Bücher<sup>15</sup> – weist auf diese Leidenschaft hin. Schon in seiner Dissertation, mit der er 1925 als Historiker promovierte, schwärmt Doderer richtiggehend von der Handschrift Johannes Tichtels, dessen Aufzeichnungen aus dem 15. Jahrhundert er untersuchte. Beim Anblick dieser Schrift fühle man die warme Hand des Autors nach Jahrhunderten noch auf dem Blatt.<sup>16</sup>

Dieser Liebe zur Schrift bzw. zur Handschrift steht ein Aspekt gegenüber, den Peter Handke einmal sehr salopp so formuliert hat: „Der war zwar ein Nazi, aber ein viel besserer Schriftsteller als Musil, denn er hat den epischen Kampf gegen sich selbst gekämpft.“<sup>17</sup> Schreiben, so lässt sich mit Handke vermuten, ist bei Doderer ein Ringen mit sich selbst. Er arbeitete sich intensiv an seinem eigenen Schaffen und seiner Existenz als Schriftsteller ab, in Tagebüchern und theoretischen Schriften. Immerhin 22 Einträge finden sich in seinem *Repertorium* zum Thema „Schriftsteller“ (und einer zu „Schriftstellerinnen“).<sup>18</sup> Aber auch in seinem literarischen Werk spiegelt sich seine Auseinandersetzung mit der Sprache und dem Dasein

---

<sup>12</sup> Heimito von Doderer im Gespräch mit Heinz Fischer-Karwin, Minute 00:00–00:04.

<sup>13</sup> Sommer: Der Autor als Kalligraph, S. 78.

<sup>14</sup> Schmidt-Dengler: Heimito von Doderer 1896–1966, S. 11.

<sup>15</sup> Vgl. Doderer: Über mittelalterliche Bücher, S. 7.

<sup>16</sup> Vgl. Doderer: Weltstadt der Geschichte, S. 259.

<sup>17</sup> Herwig: Meister der Dämmerung, S. 300.

<sup>18</sup> Vgl. Doderer: Repertorium, S. 211–218.

als Schreibender wider, besonders in seinem 1929 begonnenen<sup>19</sup> und erst 1956 erschienenen Roman *Die Dämonen*, der im Fokus der vorliegenden Untersuchung steht: Es war ein Kampf, diesen Text in der Zweiten Republik so um- und weiterzuschreiben, dass das ursprünglich antisemitisch konzipierte Werk vor dem Papierkorb gerettet werden konnte. Nicht nur das gelang – im Österreich der 1950er avancierte es schließlich zu einer Art Staatsroman. In meiner Arbeit geht es aber weder um die äußert komplexe Entstehungsgeschichte dieses Opus magnum noch um Doderers Pose als Schriftsteller, sondern um fiktive Schreibakte, derer sich so viele in den *Dämonen* finden. Dass sich hier ohnehin Überschneidungen mit Doderers Biographie ergeben, liegt auf der Hand – man denke nur an diverse Alter-Ego-Figuren, die als Wissenschaftler, Journalisten oder Schriftsteller auftreten, etwa René Stangeler oder Kajetan von Schlaggenberg. Liebe zur (Hand-)Schrift und Schreiben als Kampf bilden die beiden Eckpunkte, zwischen denen sich diese Arbeit bewegen wird.

Einer meiner Ausgangspunkte war es, Doderers Œuvre aus einer mediengeschichtlichen bzw. -theoretischen Perspektive zu betrachten. Seine Entstehung – von den 1920ern bis in die 1960er – fiel in eine Zeit massiver medialer Umbrüche. Grammophon, Film und Schreibmaschine hatten, so eine zentrale These Friedrich Kittlers,<sup>20</sup> die Welt bereits verändert. Doderers Werk, dem häufig Anachronismus attestiert wird, blendet diese Entwicklungen jedoch weitgehend aus. „Doderer schreibt medienhistorisch am Ende von McLuhans »Gutenberg-Galaxis«: Er erscheint so als ein lebendes Fossil der hohen Printkultur in Zeiten einer Mediialisierung, die längst auf breiter Front gesiegt hat.“<sup>21</sup> In den Anfängen seines Schaffens führte die Mechanisierung des Schreibens durch die Schreibmaschine zu einer Standardisierung der Schrift; seit dem Zerfall der kontinuierlichen Linie in diskrete Lettern wurde die Handschrift als rückverfolgbare Spur des Individuums gesehen. Doderer betonte ausdrücklich die Bedeutung der Handschrift für die Genese seiner Texte. Während der Film, das Radio und später das Fernsehen die Medienlandschaft revolutionierten und die Rolle der Schrift, der Literatur und des Erzählens veränderten, hielt Doderer an der längst totgesagten Erzählform des großen Romans als Medium einer unmittelbaren und umfassenden Weltanschauung fest. Gerade deshalb dürfte sich die Frage lohnen, wie die medialen Bedingungen der Gegenwart Doderers dennoch auf die Verarbeitung seiner größtenteils rückwärtsgewandten Stoffe einwirkten und wie ein medientechnisch konservativer Autor eine im Umbruch befindliche Kulturtechnik inszeniert bzw. problematisiert, die die Grundlage seiner Praxis darstellt: das Schreiben.

---

<sup>19</sup> Vgl. Hesson: Twentieth Century Odyssey, S. 20f.

<sup>20</sup> Vgl. Kittler: Grammophon, Film, Typewriter.

<sup>21</sup> Treeck: Textuelle Testamente, S. 140.

Das Vorhaben dieser Arbeit ist es, die Thematisierung des Schreibens in den *Dämonen* zu untersuchen, wobei freilich auch Seitenblicke auf andere Werke Doderers erfolgen. Die zentrale These lautet dabei, dass es sich bei solchen Schreibszenen (zu diesem Begriff siehe unten) um Knotenpunkte handelt, an denen sich das Verhältnis zwischen einem literarischen Text und seinen Entstehungsbedingungen verdichtet. In ihnen spiegelt sich die Arbeit des Autors in seinem Werk und unterliegt gleichzeitig Brechungen und Verzerrungen. Sie sind somit Orte der Erzeugung von Differenzen, sowohl innerhalb der Diegese als auch zwischen Fiktion und Realität, deren Mechanismen offengelegt werden sollen.

Ursprünglich war geplant, ein breiteres Textcorpus aus Doderers Œuvre heranzuziehen. Dass sich die *Dämonen* aber als in dieser Hinsicht ergiebigstes und komplexestes Werk erwiesen, verwundert nicht, wenn man annimmt, „daß es (in aller Regel) der spezifische Widerstand beim Schreiben ist, der zur Reflexion anhält, wodurch in einem Text die »Schreibszene« [...] selbst thematisch wird.“<sup>22</sup> Mit ihrer schwierigen Entstehungsgeschichte gilt dies gewiss auch für Doderers *Dämonen*, die man als einen Roman über das Schreiben und dessen Scheitern schlechthin lesen kann.

## Forschungskontext

In den Kulturwissenschaften sind Schreiben und Schrift längst Forschungskonstanten; Rüdiger Campe legte mit dem Begriff der „Schreibszene“<sup>23</sup> die Basis für eine rege Diskussion rund um die Reflexion der komplexen Praktiken von Textproduktion. An der Universität Wien hinterfragte beispielsweise eine Ringvorlesung vielfältige „Konstellationen des Schreibens“<sup>24</sup> in der Literatur der Moderne (Wintersemester 2008/Sommersemester 2009). 2001 startete das Forschungsprojekt „Zur Genealogie des Schreibens. Die Literaturgeschichte der Schreibszene von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart“<sup>25</sup> (Universität Basel bzw. später Universität Dortmund). Dieses Projekt hat neben Sammelbänden zu den drei Phasen des Schreibens – im Zeitalter des Buchdrucks, der Schreibmaschine und des Computers – auch diverse Einzelstudien hervorgebracht.<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> Zanetti: Einleitung, S. 22.

<sup>23</sup> Campe: Die Schreibszene, Schreiben.

<sup>24</sup> 2013 erschien dazu auch der Sammelband *Konstellationen. Versuchsanordnungen des Schreibens*, hrsg. v. Helmut Lethen, Annegret Pelz u. Michael Rohrwasser.

<sup>25</sup> Vgl. [www.schreibszenen.net](http://www.schreibszenen.net) (10. 7. 2017).

<sup>26</sup> Die vollständige Publikationsliste wird unter <http://www.schreibszenen.net/publikationen.html> (10. 7. 2017) angeführt.

Die vorliegende Dissertation befragt keinen Text, der eine bestimmte innovative Schreibtechnik bezeugt oder vorwegnahm, sondern ein Werk, das dies eben verweigert, an den alten Methoden und Werkzeugen festhält und den neueren Entwicklungen Misstrauen und Abwehr entgegenbringt. Doderer – laut van Treeck „sicherlich kein Medienautor“<sup>27</sup> – ließ in seinen Werken die medialen Entstehungsbedingungen in den Hintergrund treten; die Berücksichtigung ihrer Ausschlussmechanismen kann für ein solchermaßen anachronistisch anmutendes Werk jedoch umso aufschlussreicher sein und der aktuellen Schreibszenen-Forschung eine neue Facette hinzufügen.

Die Doderer-Forschung<sup>28</sup> hat sich vielfach mit dem Sprachbegriff sowie mit Fragen der Autorschaft und Erzählerposition auseinandergesetzt, insbesondere in Zusammenhang mit dem Roman *Die Dämonen*.<sup>29</sup> Kleinere Beiträge widmeten sich auch einzelnen Motiven bzw. Aspekten, die für diese Dissertation von Interesse sind, etwa Buch und Schrift in Doderers Romanen<sup>30</sup> oder Lesen, Schreiben und Sprache in *Die erleuchteten Fenster*;<sup>31</sup> eine medientheoretische Sichtweise eröffnete etwa ein Aufsatz von Jan Claas van Treeck.<sup>32</sup> Ausständig ist bisher allerdings eine umfassende Untersuchung des gesamten motivischen Komplexes, den Doderer um Szenen des Schreibens aufbaut; für die *Dämonen* will dies die vorliegende Arbeit leisten.

---

<sup>27</sup> Treeck: Textuelle Testamente, S. 151.

<sup>28</sup> Für eine aktuelle Übersicht zur Doderer-Forschung allgemein samt Systematisierung der Ansätze vgl. Winterstein: Versuch gegen Doderer, S. 10–19.

<sup>29</sup> Vgl. u.a. Yvonne Wolf: „...aus war's mit der Chronik. Ich war jetzt Akteur.“ bzw. Walter: „Letzte Redaktion“.

<sup>30</sup> Vgl. Hübel: Buch und Schrift in Heimoto von Doderers Romanen.

<sup>31</sup> Vgl. Zirnbauer: Lesen – Schreiben – Sprache.

<sup>32</sup> Vgl. Treeck: Textuelle Testamente.

## Zu den Begriffen „Schreiben“ und „Schreibszene“

Dass Schreiben eine komplexe Angelegenheit ist, die vom gelungenen Zusammenspiel vieler Faktoren abhängt, macht dieses Zitat Vilém Flussers deutlich:

Um schreiben zu können, benötigen wir – unter anderen – die folgenden Faktoren: eine Oberfläche (Blatt Papier), ein Werkzeug (Füllfeder), Zeichen (Buchstaben), eine Konvention (Bedeutung der Buchstaben), Regeln (Orthographie), ein System (Grammatik), ein durch das System der Sprache bezeichnetes System (semantische Kenntnis der Sprache), eine zu schreibende Botschaft (Ideen) und das Schreiben. Die Komplexität liegt nicht so sehr in der Vielzahl der unerlässlichen Faktoren als in deren Heterogenität. Die Füllfeder liegt auf einer anderen Wirklichkeitsebene als etwa die Grammatik, die Ideen oder das Motiv zum Schreiben.<sup>33</sup>

Doderer war sich der Fragilität dieses Arrangements bewusst. Im *Repertorium* lesen wir zum Stichwort „Schreiben“ zwei Einträge, jeweils auf 1952 datiert, wobei in beiden Bedrohlichkeit mitschwingt: „Schreiben: Über dem Abgrunde schweben, gehalten nur von der Grammatik.“<sup>34</sup> Und: „Die letzte Wirklichkeit ist chaotisch: sie bedarf nicht unsres Umsorgens; sie ist immer da, braut um des Autors Sessel, sieht ihm aus Augen, die ihr plötzlich hervorschwellen, über die Schulter, und hängt als eine ungeheure Birne von Dunkelheit gegengewichtig an jedem Wort, das er schreibt.“<sup>35</sup>

Als ein „nicht-stabiles Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste“<sup>36</sup> definierte Rüdiger Campe die „Schreibszene“. An dieser Setzung, die einer Analyse der Selbstthematisierung des Schreibens in literarischen Werken einen Rahmen gibt, orientiert sich auch die vorliegende Arbeit. Es wird also nicht Doderers Praktik des Schreibens direkt untersucht werden, da eine solche Vorgehensweise mit zahlreichen Ungewissheiten fertigwerden müsste und zu Spekulationen verleiten würde. Es geht vielmehr um die Art und Weise, wie in einem fiktionalen Text Doderers – *Die Dämonen* – Figuren beim Schreiben inszeniert werden. Dabei soll nicht nur die Darstellung des literarischen Schaffensprozesses Beachtung finden, sondern auch andere Formen des Schreibens – zum Beispiel das wissenschaftliche und journalistische Schreiben, beiläufiges Notieren, Protokollieren etc. Freilich führt diese Vorgehensweise wieder zu Doderers Schreibpraxis zurück, wenn man annimmt, „daß der Prozeß des Schreibens im Geschriebenen eine Wiederkehr erfahren kann, die sich wiederum für die

---

<sup>33</sup> Flusser: Die Geste des Schreibens, S. 261f.

<sup>34</sup> Doderer: Repertorium, S. 209.

<sup>35</sup> Doderer: Repertorium, S. 210.

<sup>36</sup> Campe: Die Schreibszene, Schreiben, S. 271.

Analyse des Schreibprozesses nutzen lässt“.<sup>37</sup>

Der erste der drei von Campe angeführten Punkt, die Sprache, wird als „die **sprachliche Thematisierung** oder poetische Inszenierung des Schreibens“<sup>38</sup> aufgefasst. Die vorliegende Arbeit untersucht nicht „reale“ Schreibszenen (Doderer schreibt), sondern solche zweiter Ordnung, also fiktive (Figuren schreiben). Unter der Semantik des Schreibens soll daher verstanden werden, inwieweit das Geschriebene – dessen Inhalt oder Wortlaut – im fiktiven Text eine Rolle spielt, wie es im Erzählgefüge platziert ist und in welcher Beziehung es zum restlichen Text steht.

Das **gestische Moment** ist für Doderers Verständnis von Schrift grundlegend: Die Hand steht – mehr noch als der Kopf – als pars pro toto für den Autor. Andererseits blendet er in Schreibszenen den Rest des Körpers explizit aus: Das Irrationale, Leibliche, bei Doderer zusammengefasst unter dem Begriff „Gedärm“ (DD 203), kann einem Autor nur im Wege stehen. Diese Spannung innerhalb des Körpers des Schreibenden zwischen rationalen und irrationalen Teilen lässt vermuten, dass die Untersuchung dieses Aspekts aufschlussreich ist.

Für Doderers Männerfiguren ist Identität ein dauerndes Problem; sie bedarf ständiger Reflexion und Stabilisierung. Das geschieht (unter anderem) im Schreiben. Im Sinne Judith Butlers kann man das Schreiben als eine sich wiederholende Praktik sehen, mit der performativ Identitäten festgestellt und abgesichert werden.<sup>39</sup> Als Handlung nimmt es überdies einen besonderen Stellenwert ein, da es direkt mit Sprache operiert, indem es diese hervorbringt und festhält. Indem sich eine Doderer’sche Männerfigur etwa im Schreiben einer eigenen Sprache ermächtigt, sichert sie ihre Identität ab.

Ebenso wie die körperliche Seite des Schreibens zählen auch die **Instrumente bzw. Techniken des Schreibens** zu den oft vernachlässigten Komponenten dieses heterogenen Ensembles. Dass Doderer als Autor am Schreiben mit der Hand festhielt, wurde schon betont. Zu beachten ist dabei das Umfeld, in dem er sich dafür entschied: Als sich die Maschinenschrift als praktikable Alternative etabliert hatte, war der Einsatz der Handschrift in vielen (wenn auch nicht in allen) Bereichen nicht mehr selbstverständlich, sondern eine bewusste oder unbewusste Entscheidung für diese Technik.<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> Giuriato/Stingelin/Zanetti: Einleitung, S. 12.

<sup>38</sup> Giuriato: (Mechanisiertes) Schreiben, S. 7.

<sup>39</sup> Vgl. Butler: Körper von Gewicht, S. 21.

<sup>40</sup> Vgl. Zanetti: (Digitalisiertes) Schreiben, S.14.

Wer *heute* von Hand oder mit der Schreibmaschine schreibt, tut dies unter anderen Vorzeichen als vor dreißig, fünfzig oder gar hundertfünfzig Jahren. Die ‚neuen‘ Medien bestimmen auch den Status der ‚alten‘ mit, die Möglichkeit der *Wahl* des Schreibgerätes charakterisiert auch das jeweilige Konzept des Schreibens.<sup>41</sup>

Mit seinem fokussierten Blick auf die Produktionsbedingungen von Literatur wird unter den Medientheoretikern vor allem Friedrich Kittler Berücksichtigung finden, der den Begriff des Subjekts und seine Voraussetzung für Schrift und Literatur aus einer anderen Richtung als etwa Butler hinterfragt. Seine technikzentrierte Sichtweise brachte teilweise provokante Thesen vor allem für eine Auseinandersetzung mit der Instrumentalität des Schreibens hervor. Die Apodiktik, mit der Kittler mediale Umbrüche statuiert und dabei etwa Interferenzen historischer Entwicklungen außer Acht lässt, kann dabei durchaus kritisch gesehen werden. Für die vorliegende Arbeit sind seine Theorien dennoch – oder gerade deshalb – erhellend.

Ein Punkt, der hier noch eigens angeführt werden soll, obwohl er nicht explizit Teil von Campes Trias ist,<sup>42</sup> ist der **räumliche Aspekt des Schreibens**. Wenn man das Schreiben wie de Certeau als eine Praktik versteht, muss man nicht nur nach dem Körper fragen, der sie ausführt, sondern auch nach dem Ort, an dem sie stattfindet.<sup>43</sup> Das Schreiben weist in dieser Hinsicht allerdings eine größere Komplexität auf als andere Praktiken, da es mehrere Dimensionen der Räumlichkeit vereint:

Das Schreiben als Handlung braucht in der Erzählung einen Ort, den ich hier als *Ort des Schreibenden* bezeichne: ein Arbeitszimmer, einen Schreibtisch, einen Lesesaal etc. Die Schreibszene führt daher meist in Innenräume, die geeignete Rückzugsorte bieten. Oftmals findet eine Abkapselung nach außen hin statt: die schreibende Figur sucht Einsamkeit und Stille. Dadurch werden gewisse Schreibszenen (nicht alle) zu Enklaven der Ruhe, zu Rückzugsorten.<sup>44</sup> Unter bestimmten, jeweils unterschiedlichen Voraussetzungen ist es den Figuren möglich, zu einem Text zu gelangen, was oft genug auch bedeutet, dass der Schreiber bzw. die Schreiberin zu sich selbst findet. Insofern korrespondiert beim Schreiben der architektonische Innenraum auch mit dem Innenraum der Psyche.

Der *Ort des Geschriebenen* ist wiederum jener Raum, den der geschriebene Text konstruiert.<sup>45</sup> Die schreibende Figur erschafft mit dem Geschriebenen einen Ort, der, wenn er zitiert wird, aus der restlichen Erzählung herausfällt und zu ihr in eine Beziehung tritt (z.B. die Kavernen

---

<sup>41</sup> Zanetti: (Digitalisiertes) Schreiben, S. 19 (Hervorhebungen im Original).

<sup>42</sup> Vgl. Campe: Die Schreibszene, Schreiben, S. 271.

<sup>43</sup> Vgl. Certeau: Kunst des Handelns, S. 245–253.

<sup>44</sup> Zu Enklaven bei Doderer allgemein vgl. Schmidt-Dengler: Unsichtbare Grenzen, S. 333.

<sup>45</sup> So bezeichnet de Certeau den Text als einen Ort, den der Leser bewohnen kann wie eine Mietwohnung; vgl. Certeau: Kunst des Handelns, S. 27.

von Neudegg im Roudlieb-Manuskript). Es entsteht ein fiktiver Ort zweiter Ordnung, der in der Diegese alternative Handlungs-, Denk- und Experimentierräume eröffnet.

Als *Ort des Schreibens* fungiert schließlich das (leere) Blatt Papier bzw. eine andere zu beschriftende Fläche. Dieser „Nicht-Ort“,<sup>46</sup> wie de Certeau das Papier bezeichnet, stellt eine Art Grenzraum zwischen dem Ort des Schreibenden und dem Ort des Geschriebenen dar, auf dem der bzw. die Schreibende operiert und sich zum handlungsfähigen Subjekt entwickeln kann, indem ein Text(-Raum) nach eigenen Regeln erbaut wird: „Eine autonome Oberfläche wird unter das Auge des Subjektes geschoben, das sich somit ein Feld für sein eigenes Tun verschafft.“<sup>47</sup> De Certeau nennt dies eine „cartesianische Geste“, mit der „die Herrschaft (und Isolation) eines Subjektes gegenüber einem *Objekt* erzeugt“<sup>48</sup> werde. Schreiben ist insofern die Geltendmachung eines Herrschaftsanspruchs, der sich zuerst auf das Papier und in weiterer Folge auf den im Text erzeugten Ort erstreckt. Dieser soll aber letztlich nicht nur als abgeschlossenes Experiment fungieren, sondern in irgendeiner Weise auf die äußere Welt zurückwirken.

Der Ort des Schreibens ist auch eine Ort der Transformation, an dem innere Räume der Schreibenden (Psyche, Vorstellungen, Erinnerung etc.) veräußerlicht werden.

Die Konzentration auf die Schreibszene ermöglicht einerseits eine klare Abgrenzung der zu untersuchenden Textstellen, andererseits eröffnet sie durch ihre Vielschichtigkeit ein breites Spektrum an Betrachtungsmöglichkeiten. Da die Gewichtung der einzelnen Elemente von Szene zu Szene, wie erwähnt, eben nicht stabil ist, muss sich auch die Herangehensweise entsprechend flexibel gestalten. Die erläuterten Punkte sollen dabei Orientierungshilfen für eine Analyse bereitstellen, werden aber nicht als starres Schema betrachtet, anhand dessen die einzelnen Passagen abzuhandeln sind. Ausgangspunkt war die These, dass das Schreiben der Grenzziehung dient, dass die Handlung des Schreibens also auf eine Abgrenzung des schreibenden Subjektes von einem Gegenüber abzielt. Dass sich daraus im Wesentlichen zwei große Kapitel – um die Themen Masse und journalistisches Schreiben sowie um Geschlechterrollen – herauskristallisierten, ist nicht theoretisch begründet, sondern hat sich erst im Lauf der Arbeit ergeben.

Das erste Kapitel widmet sich dem Themenkomplex Schreiben und Masse, wobei auch eine genaue Analyse des bisher in der Doderer-Forschung wenig beachteten „Allianz“-Kapitels erfolgt. Ein Schwerpunkt liegt dabei stärker auf dem technisch-instrumentellen Aspekt des

---

<sup>46</sup> Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 246.

<sup>47</sup> Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 246.

<sup>48</sup> Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 246 (Hervorhebung im Original).

Schreibens, der sich aus dem Kontrast der massenhaften journalistischen Textproduktion und dem einsamen Schaffen Stangeler oder Schlaggenbergs ergibt.

Das zweite Kapitel dieser Arbeit versammelt jene Schreibszenen, in denen die körperlich-gestische Seite des Schreibens ins Zentrum rückt und Kategorien wie Männlichkeit und Weiblichkeit verhandelt werden.



# 1 SCHREIBEN IN DER MASSE – SCHREIBEN GEGEN DIE MASSE

Zum Bild des Journalismus in den Dämonen

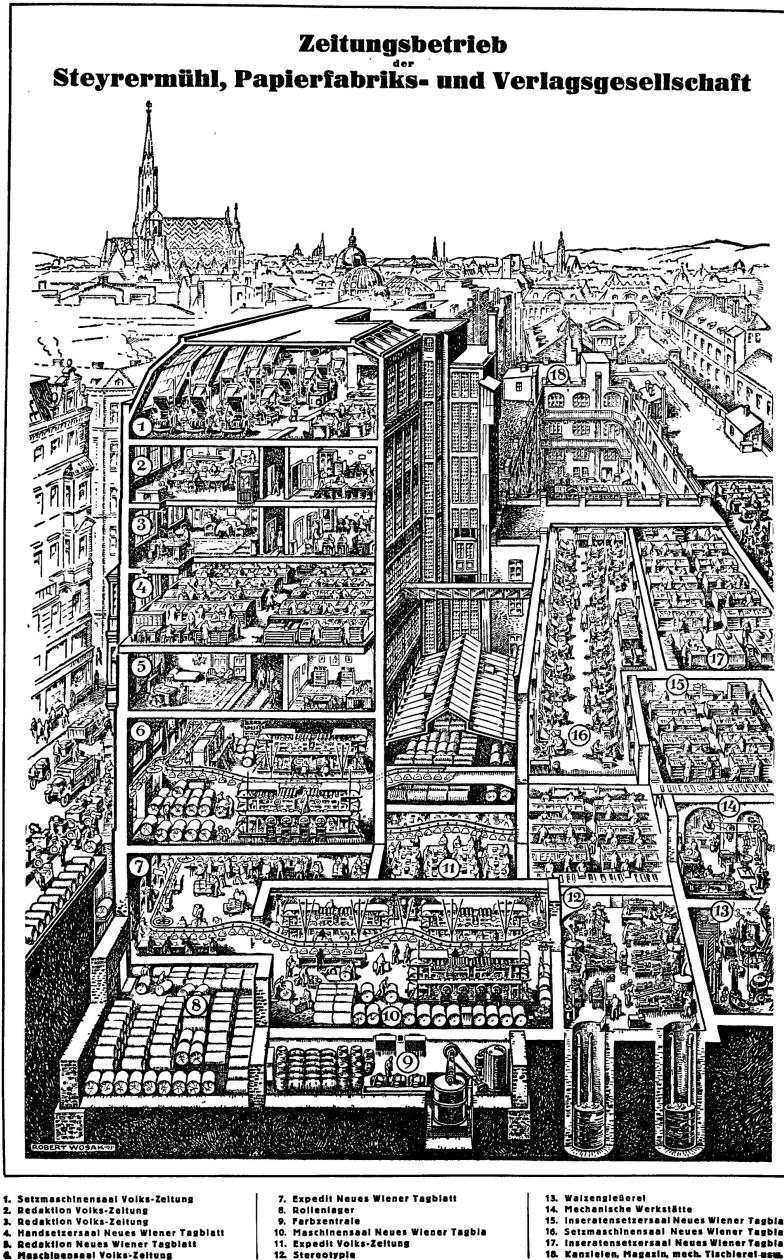


Abb. 2: Darstellung des Steyrermühl-Verlagshauses in einer 1931 erschienenen Sonderbeilage des Neuen Wiener Tagblattes.

In einem Roman, an dessen Höhepunkt die Ereignisse rund um den Justizpalastbrand in Wien stehen, kommt es geradezu zwingend zu einem Gegensatz zwischen dem Einzelnen und der Masse. Der Austragungsort dieses Konfliktes ist jedoch nicht nur die Straße – auch der Schreibtisch wird zum Kampfplatz. Während das Kapitel „Das Feuer“ gegen Ende des Romans das Verhältnis zwischen Masse und Individuum in ihrem konkreten Aufeinanderprallen am 15. Juli 1927 verhandelt, widmet sich im ersten Teil ein ganzes Kapitel („Die Allianz“) der Masse in einer anderen, abstrakteren Erscheinungsform: als Massenmedien. Ihnen tritt in den *Dämonen* das schreibende Individuum gegenüber.

Im „Allianz“-Kapitel geht es um den gleichnamigen fiktiven Wiener Pressekonzern, der durch seine politische und wirtschaftliche Abhängigkeit in einem dubiosen Licht erscheint. Mit dieser Institution treten zwei schreibende Figuren gleichzeitig in Kontakt und in Opposition: Der junge Historiker René Stangeler und der Schriftsteller Kajetan von Schlaggenberg, zwei autobiographisch gestaltete Charaktere. Auch Doderer hatte sich in den späten 1920ern und Anfang der 1930er-Jahre als promovierter Historiker mehr schlecht als recht mit Feuilleton-Artikeln über Wasser zu halten versucht. Beide Figuren liefern als freie Mitarbeiter Texte für die Allianz, bleiben aber betontermaßen Außenseiter in diesem Betrieb. Wie das Schreibverhalten dieser Gestalten inszeniert und in einen Gegensatz zur journalistischen Arbeit gebracht wird – dies gilt es nun näher zu betrachten. Campe hat, wie in der Einleitung bereits dargelegt, den Begriff der Schreibszene als „nicht-stabiles Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste“<sup>49</sup> bezeichnet. Die Aufmerksamkeit liegt im Folgenden – neben einer Analyse des Raumes als integralen Bestandteil dieser Inszenierung – insbesondere auf den Aspekten Körper und Technik. Und soviel sei vorweggenommen: Die Hand des Autors als Individuum ficht in den *Dämonen* gegen ein übermäßig erscheinendes Kollektiv aus Schreibmaschinen und Rotationspressen.

Der Zeitungskonzern Allianz mit Sitz in Wien publiziert mehrere Blätter „von sehr verschiedenenartiger, ja zum Teil fast entgegengesetzter politischer Richtung“ (DD 399f). Er kommt in die Einflussssphäre der Schurkenfigur Levielle, als dessen reale Schablone unschwer Rudolf Sieghart (1866–1934; bis zu seiner Konversion vom Judentum zum Katholizismus 1895: Rudolf Singer) zu erkennen ist. Dieser leitete ab 1910 (mit einer Unterbrechung 1916–1919) die Bodencreditanstalt und führte diese wichtigste Bank der Donaumonarchie in die Krise – bis zu ihrem Zusammenbruch und der Fusion mit der Creditanstalt 1929. Siegharts starker Einfluss auf und durch die Presse war schon früher bekannt. Als „graue Eminenz“<sup>50</sup> zog er im

---

<sup>49</sup> Campe: Die Schreibszene, Schreiben, S. 271.

<sup>50</sup> Lebensaft/Mentschl/Mentschl: Sieghart, Rudolf (Österreichisches Biographisches Lexikon).

Hintergrund die Fäden. Er stand an der Spitze des Steyrermühlkonzerns, zu dem unter anderem die damals auflagenstärkste Wiener Tageszeitung *Neues Wiener Tagblatt* gehörte. Seine letzten Jahre verbrachte er, wie der fiktive Levielle, in Paris.

Abgesehen davon, dass Doderer die Figur des Levielle an die Biographie des Bodencreditanstalt-Leiters anlehnte, taucht in diesem Doderer'schen Doppelgängerspiel auch die reale Person Sieghart im Roman auf: Geyrenhoff berichtet von seiner persönlichen Bekanntschaft mit dem „Gouverneur [...] der ‚Boden‘“ (DD 1143). Er steht an der Spitze jenes Geldinstituts, in dem das Vermögen von Geyrenhoffs zukünftiger Geliebter Friederike Ruthmayr liegt. Geyrenhoff interessiert sich kaum für das Geltungsbedürfnis dieses Mannes sowie „[d]es Gouverneurs Vorzüge, seine stupende Karriere in wenigen Jahren“ (DD 1143). Er ist nur auf die Sicherheit des Ruthmayr'schen Vermögens bedacht und hält Sieghart für nicht vertrauenswürdig (vgl. DD 1143). Dieser „echte“ Sieghart steht, ebenso wie Levielle, in Verbindung mit der Allianz – allerdings nur indirekt, auf assoziativer Ebene: „Merkwürdig war's: bei den wenigen Malen, da ich den Gouverneur [Sieghart, Anm. AR] aus der Nähe gesehen, [...] kam mir jedesmal ein doch sonst von ihm gänzlich verschiedener Mann in den Sinn: der Erz-Journalist Cobler, bis vor kurzem Chefredakteur im ‚Allianz‘-Konzern.“ (DD 1143f)

Die karikaturesk überzeichneten, aber dennoch treffenden Schilderungen des Arbeitsalltags in einer Tageszeitung beweisen Doderers Einblick in die Branche und spiegeln seine Erfahrungen mit der Wiener Presse in der Zwischenkriegszeit wider; Doderers journalistisch produktivste Phase fiel in die Zeit zwischen 1927 und 1932.<sup>51</sup> Es war ihm eine ungeliebte (und wenig lukrative) Erwerbstätigkeit, in der er nie wirklich Fuß fassen konnte. Zusammen mit der Fachwissenschaft bezeichnete er den Journalismus später, 1950, als „Scylla und Charybdis für den Schriftsteller“.<sup>52</sup> Er spezialisierte sich auf Feuilletons über historische Themen, ein Orchideenfach, mit dem er sich als Außenseiter positionierte. Zu den Zeitungen, in denen er am häufigsten veröffentlichte, gehörten unter anderem *Der Tag* (bzw. *Der Wiener Tag*), *Der Abend* und *Neues Wiener Extrablatt*.<sup>53</sup>

Die problematische Entstehungsgeschichte der *Dämonen* ist nicht Gegenstand der vorliegenden Arbeit, die sich auf den Text der letztlich publizierten Version beschränkt. Doch gerade in der Auseinandersetzung mit dem „Allianz“-Kapitel – ursprünglich angelegt als Negativ-Darstellung der jüdischen Presse – können die schwierige Genese dieses Romans und sein

<sup>51</sup> Vgl. Fleischer: Das verleugnete Leben, S. 187; zu Doderers Arbeit im Journalismus vgl. weiters Mayer: Heimito von Doderer als Journalist; Ketzler: Die journalistische Tätigkeit Heimito von Doderers.

<sup>52</sup> Doderer: Tangenten, S. 767.

<sup>53</sup> Vgl. Ketzler: Die journalistische Tätigkeit Heimito von Doderers, S. 43.

antisemitischer Unterboden nicht ganz ausgeblendet werden.<sup>54</sup>

Im *Dämonen*-Projekt der 1930er-Jahre<sup>55</sup> hatte die Allianz einen großen Stellenwert. Sie sollte als eine von drei grundlegenden Sphären neben Privatleben/Sexualität und Wirtschaft den negativen Einfluss des Judentums auf die Gesellschaft durch die (viele jüdische Verleger und Journalisten aufweisende) Presse veranschaulichen. Den Plan, „dieses *Theatrum Judaicum* sozusagen in drei Stockwerken vorzuführen“,<sup>56</sup> notierte Doderer 1936 in sein Tagebuch. In der Letztfassung des Romans tritt die Bedeutung der Allianz und ihres Figurenkreises allein wegen des großen Umfangs an neuem Text in seiner Relevanz zurück. Diese Sphäre bleibt aber, wie zu zeigen sein wird, auch für die Handlung der Nachkriegs-Version entscheidend: Als der Brand des Justizpalastes zum neuen Höhepunkt des Romans erhoben wird – ursprünglich hätte er bis 1933 reichen sollen<sup>57</sup> – kommt dem Konzern eine Hauptrolle in diesem Katastrophenszenario zu, indem eine maßgebliche Beteiligung der Presse an der Eskalation der Ereignisse suggeriert wird. So hat sich in dieser Hinsicht zwischen den frühen *Dämonen der Ostmark* und den *Dämonen* der Zweiten Republik nur der Blickwinkel verschoben, die Essenz blieb dieselbe: Behinderte die (jüdische) Presse ursprünglich das „unterirdische‘ Werden eines neuen Deutschlands“,<sup>58</sup> trägt sie in der letzten, nicht mehr explizit antisemitisch angelegten Fassung Mitschuld am „Cannae der österreichischen Freiheit“ (DD 1328). Doderer wollte den Antisemitismus als grundlegende Tendenz der *Dämonen der Ostmark* in der Nachkriegsversion dadurch relativieren, dass er ihn auf die Figurenebene verlegte. Lediglich einzelne Charaktere, vor allem aus der Gruppe der „Unsrigen“, und nicht mehr der gesamte Roman sollten einen judenfeindlichen Einschlag erhalten. So wurde sozusagen der Antisemitismus „vom Autor auf seine Figuren verlagert“.<sup>59</sup> Doch: „Was er in der Fabel und Exposition an Vorurteilen aufgehäuft hat, vermag Doderer auch auf tausend Seiten nicht wieder wegzuerzählen.“<sup>60</sup> Dass Wolff mit diesem Urteil recht hat, zumindest was die Allianz-Thema-

<sup>54</sup> Ob Doderers 1956 erschienener Roman antisemitisch ist oder nicht – darüber herrscht in der Forschung Uneinigkeit. Vgl. dazu eine publizierte Forumsdiskussion, an der sich neben anderen Diskutanten vor allem Gerald Sommer und Robert Schediwy beteiligten. Vgl. Austerlitz et al.: Beiträge zu einer laufenden Debatte über Antisemitismus in Heimito von Doderers *Die Dämonen*.

<sup>55</sup> Zum Verhältnis der frühen Romanstudien zum 1956 publizierten Werk vgl. Luehrs: Das ausgefallene Zentrum der *Dämonen*; vgl. auch Doderers *Aide mémoire*, eine um 1934 entstandene konzeptuelle Schrift (vgl. dazu Sommer: In die „Sackgasse“ und wieder hinaus), sowie eine ebenfalls etwa zu dieser Zeit durch den Autor erstellte Liste des damals geplanten Allianz-Personals (publiziert in Hesson: *Twentieth Century Odyssey*, S. 98–100).

<sup>56</sup> Doderer: *Tagebücher II*, S. 820. Hervorhebungen im Original.

<sup>57</sup> Vgl. Wolff: Heimito von Doderer, S. 111.

<sup>58</sup> Notiz Doderers aus 1932, zitiert nach Hesson: *Twentieth Century Odyssey*, S. 23.

<sup>59</sup> Wolff: Heimito von Doderer, S. 115.

<sup>60</sup> Wolff: Heimito von Doderer, S. 115.

tik betrifft, wird ein kurзорischer Vergleich mit einer nationalsozialistischen Schrift über die Presse zeigen.

Viele für die Handlung des Romans ausschlaggebende Zusammenhänge der Medien-Thematik mit anderen Stellen des Romans, vor allem rund um den Justizpalastbrand, sind nicht sofort offensichtlich (und wurden in der Doderer-Forschung auch weitgehend übergegangen). Sie treten erst bei eingehender Lektüre zutage. Bevor in diesem Kapitel insbesondere die Inszenierung des journalistischen Schreibens (als Gegensatz zum individuellen Schreiben) in den Fokus genommen wird, ist es daher zunächst nötig, sich – gewissermaßen auf Umwegen – mit einigen Rahmenbedingungen der Allianz in detaillierter Weise auseinanderzusetzen: den Figuren, die mit ihr in Verbindung stehen, und den architektonischen Strukturen des Gebäudes, das als Schauplatz des Kapitels dient. Gerade in der labyrinthischen Beschaffenheit des Allianz-Hauses oder in den undurchsichtigen (Macht-)Verhältnissen der Akteure lassen sich immer wieder auffallende Parallelen zu Kafka ausmachen. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit ist es nicht möglich, diesen Ähnlichkeiten nachzugehen (lediglich in einigen Fußnoten finden sich Hinweise); eine nähere Untersuchung wäre jedoch wünschenswert.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Doderer nannte Kafkas *Prozeß* „eines der besten Bücher überhaupt, von allen, die ich kenne.“ (Doderer: Tagebücher I, S. 273; 4. 8. 1925; Hervorhebung im Original). Zu einem Vergleich mythologischer Motive aus Doderers *Die erleuchteten Fenster* und Kafkas *Schloss* vgl. Winterstein: Was bei Kafka göttlich ist, ist bei Doderer riesig.



## 1.1 DIE WELT DER ALLIANZ: Rahmenbedingungen

### 1.1.1 „HINTER VIELEN HIER STAND IRGENDWER“: Das Personal

Das Gefüge zwischen den einzelnen Personen aus dem Umfeld der Allianz ist – wie schon der Name des Unternehmens ironisch andeutet – von unsichtbaren Beziehungen, Abhängigkeiten und dubiosen Einflüssen geprägt. Um die verdeckten Machtstrukturen innerhalb des Kreises offenzulegen, wird zunächst ein Überblick über das mit der Allianz verbundene Figurenensemble gegeben – auch wenn die Darstellungsform der Liste eine Übersichtlichkeit suggeriert, die im Roman ja gerade verschleiert werden soll.

**Levielle:** „Zeitungs-Magnat“ (DD 399), der „eine ganze Handvoll Zeitungen“ (DD 398) kontrolliert. Er sitzt im Verwaltungsrat der Allianz AG (vgl. DD 290) und hat mit seiner Gruppe die „Aktien-Mehrheit“ (DD 290).

**Oplatek:** Administrationsdirektor des Allianz-Konzerns.

**Redaktion:**

**Cobler:** Chefredakteur eines der führenden Allianz-Blätter; er wird später abgelöst.

**Leopoldine Kienbauer:** Sekretärin des Chefredakteurs.

**Wangstein:** Redakteur.

**Hector Zepler:** Er gehört „sozusagen [zu] den Spitzen der Redaktion“ (DD 333) und ist Gewerkschaftschef (vgl. DD 333f).

**Dr. Trembloner:** Wirtschaftsredakteur.

**Glenzler, Reichel:** Redakteure.

Es gibt noch zwei bis drei weitere Redakteure aus Chronik, Sport und Gerichtssaal, die zwar erwähnt, aber nicht namentlich genannt werden.

**Holder:** Feuilletonredakteur.

**Rose (oder Rosi) Malik:** Schriftstellerin mit guten Kontakten zur Allianz, in deren Blättern Texte Maliks veröffentlicht werden.

**Imre von Gyurkicz:** Karikaturist für verschiedene Blätter der Allianz. Er wird in Doderers

Liste aus den 1930er-Jahren nicht zur Allianz-Gruppe gerechnet, sondern zu den „Zwischenfiguren“.<sup>62</sup>

**Freie Mitarbeiter:** Die sogenannten Larven arbeiten auf Zeilenhonorarbasis und haben eine gewisse Verankerung in der Redaktion.

Weiteres Personal:

**Setzer** (darunter Herr Rucktäschl)

**Redaktionsdiener** (Fittala, Herr Otto)

**Kassier**

**Torwart**

**Diktatfräulein**

Externe freie Mitarbeiter:

Kajetan von Schlaggenberg und René Stangeler. Sie haben keine Anbindung an die Redaktion und versuchen, mehr oder weniger regelmäßig Texte in einem der Allianz-Blätter unterzubringen. Levielle fühlt sich von Schlaggenberg und Stangeler bedroht und fördert die beiden genau aus diesem Grund – Schlaggenberg bekommt unter anderem feste Bezüge, ohne jedoch Mitglied der Redaktion zu werden (auf eigenen Wunsch); auch Stanglers Artikel werden häufiger angenommen.

Ein undurchschaubares Geflecht an Beziehungen und wechselseitigen Einflüssen unterläuft diese Hierarchie, sodass sich die Strukturen rasch als wesentlich komplizierter herausstellen, als sie von außen erscheinen mögen. Unsichtbare Verbindungen zersetzen das offizielle Machtgefüge: „Hier kam es nicht nur darauf an, ob einer was konnte, sondern erstens, wie er etwa bei dem oder jenem angeschrieben sei, [...] und zweitens, dieses aber war das wichtigste: wer etwa hinter ihm stehe.“ (DD 331) Denn: „Hinter vielen hier stand irgendwer.“ (DD 331) Holders Position wird etwa durch Levielle gesichert (vgl. DD 290, 331) und Dr. Trembloner aus dem Wirtschaftsteil steht unter dem Schutz von Geschäftsführer Oplatek.

So geheimnisvoll die Bände dieser politisch-ideologisch motivierten Vetternwirtschaft scheinen, so zuverlässig sind sie. Ein Eindringen Außenstehender wird als nahezu unmöglich dargestellt. Die Kenntnis dieser Verhältnisse ist für ein berufliches Fortkommen unabding-

---

<sup>62</sup> Hesson: Twentieth Century Odyssey, S. 100.

bar und gleicht einer eigenen Wissenschaft: „Es war eine rechte Genealogie. Man könnte da Ahnentafeln aufstellen, die sich von den wirklichen nur dadurch unterscheiden würden, daß eben der ganze edle ‚arbor‘, der Stammbaum, in der Ebene der Gegenwart lag und in ihr koexistierte.“ (DD 331) Es kommt in diesem Netzwerk nicht auf den Einzelnen und seine Fähigkeiten an, sondern auf seine Einbindung in ein größeres Kollektiv.

### Die Spalten der Allianz

An oberster Spalte steht der Kammerrat Levielle, der aus einzelnen Blättern eine „Art von Konzern“ (DD 329) gemacht hat, den er jetzt kontrolliert, finanziert und in seiner politischen Ausrichtung bestimmt. Kurz: „[S]eine Stimme ist dort maßgebend“ (DD 290). Seine Geltung in der Allianz benutzt er, um bestimmte Personen in das Unternehmen zu bringen – neben Feuilletonredakteur Holder (vgl. DD 290) auch Schlaggenberg und Stangeler – und damit auf die öffentliche Meinung einzuwirken. Ein Teil des Geldes und die politische Ausrichtung kommen aus Prag (vgl. DD 329). Damit sind ausländische Beeinflussung des Konzerns sowie wirtschaftliche Abhängigkeit angedeutet. Oplatek und Wangstein fungieren als Vertreter dieser Ausrichtung im führenden Allianz-Blatt, dessen Chefredakteur Cobler<sup>63</sup> ist. Oplatek, als Teil des Direktoriums, repräsentiert und kontrolliert die finanzielle Dependenz, Wangstein, als Mitglied der Redaktion, den neuen politischen Geist. Es stellt sich heraus, dass Chefredakteur Cobler nicht unumschränkt das Sagen in seiner Redaktion hat: „Ein Wangstein beispielsweise mußte keineswegs allzu große Freundlichkeit zeigen, [...] denn in Wahrheit überwachte er, mit Prager Augen, den Herrn Cobler [...].“ (DD 331) Wangstein kann es sich auch als einziger erlauben, Coblers Sekretärin Kienbauer den Handkuss zu verweigern (vgl. DD 340). Coblers unsichere Position zeigt sich nach außen hin in einem ihn stets umgebenden „Schleier von Nervosität“, der „wie die Luft über einer Flamme zittert“ (DD 337). Tatsächlich wird er später abgesetzt werden.

Zu den „Spitzen der Redaktion“ (DD 333) gehört auch Hector Zepler, der als Gewerkschafter eine weitere Schlüsselposition innehält (vgl. DD 333f).<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Der Name Cobler erinnert an Carl Colbert bzw. dessen Sohn Ernst; beide waren Herausgeber des *Abend*; vgl. *Der Abend (Österr. Retrospektive Bibliographie, R. 2, Bd. 2, S. 61)*; zu Doderers Tätigkeit beim *Abend* vgl. Mayer: Heimito von Doderer als Journalist, S. 11f.

<sup>64</sup> Für die Figur des Hector Zepler könnte Marcell (auch Marzell) Zappler Pate gestanden sein. Zappler, 1855 in der Bukowina geboren, arbeitete als Redakteur bei verschiedenen Wiener Zeitungen, unter anderem beim *Neuen Wiener Journal* und beim *Tag*. Er war außerdem konstituierendes Mitglied und späterer Präsident der Journalistengewerkschaft „Organisation der Wiener Presse“; vgl. Duchkowitsch: *Medien*, S. 312; zur Mitarbeit Doderers beim *Tag* vgl. Mayer: Heimito von Doderer als Journalist, S. 10f.

## Väter und Vaterlose

Eine einigermaßen gesicherte Sonderposition innerhalb der Redaktion nehmen die beiden „Väter“ (DD 332) Glenzler und Reichel ein – denn als Chronikredakteure leisten sie im Gegensatz zu vielen anderen wirklich Arbeit. Neben ihnen gibt es noch zwei bis drei andere „Väter[ ] zweiten Grades“ (DD 332) aus der Chronik, dem Gerichtssaal und dem Sport, die es nicht nötig haben, protegiert zu werden, weil sie wirklich „schufteten“ (DD 332). Die prekäre Situation derer, die über keine Verbindungen verfügten, die also nicht unter dem Schutz eines Mächtigen oder eines „Vaters“ stehen, wird folgendermaßen geschildert:

Wer aber hier ganz unsicher im Sattel saß, das waren jene Leute, die zwar lang und breit auf den Gängen Unterhaltungen führten, deren Genealogie jedoch nicht besonders weit hinauf reichte. Sie waren sozusagen da und dort dazwischen gestreut und mit guten Bezügen geduldet. Ihre Stellung gründete sich auf Spinnweben, nämlich auf jene feinen Fäden von Mann zu Mann, welche im ganzen das Gewebe der sogenannten ‚Beliebtheit‘ ausmachen. Zu dieser bildete allerdings unbedingte Fügsamkeit die Voraussetzung, welche Fügsamkeit oder Schmiegksamkeit auf die Dauer nur aus einer ehrlichen und wesensechten Verwandtschaft mit der ganzen Allianz-Welt heraus produziert werden konnte. Diese Leute ohne Genealogie, oder wenigstens ohne wirklich edle Genealogie, hatten ein sehr feines Fingerspitzengefühl und tasteten mit unsichtbaren Tentakeln ständig den Boden rundum ab, hier jemand anlächelnd, da mit einer kleinen Schmeichelei vorschnellend, dort wieder eine ganz knappe, sachliche Frage stellend: durchwegs Sonden, um festzustellen, ob alles in Ordnung sei, ob nichts gegen sie vorgehe. (DD 332f)<sup>65</sup>

## Die „Larven“

Die mit Abstand schwächste Position in diesem Machtgefüge nehmen die freien Mitarbeiter ein. Sie werden als „Larven“ bezeichnet – man beachte die Doppeldeutigkeit des Begriffes, der sowohl Maske als auch das unvollendete Entwicklungsstadium eines Tieres bedeuten kann. Sie sind eine Vorform der Leute ohne Genealogie und benehmen sich ähnlich, nur offensiver. Als Ausnahme, die die Regel bestätigen soll, wird eine Larve mit Spitzbart angeführt, die es schafft sich durchzusetzen (vgl. DD 334f). Die „Larve“ nährt sich „wesentlich vom Zeilenhonorar“ (DD 336). Im Betrieb ist sie vollkommen austauschbar: „Denn nichts war leichter ersetzbar als eine solche Larve. Jeder zerbrochene Türgriff oder Klingeltaster hätte mehr Aufhebens erzeugt als ihr Abgang.“ (DD 336) Diese „armen Teufel“ und „bemitleidenswerten Geschöpfe“ (DD 336), die sich mitunter schon seit langem in der Redaktion abmühen.

<sup>65</sup> Das Gefühl des Ausgeliefertseins an nicht greifbare Mächte sowie die vage Befürchtung, dass irgendetwas nicht näher Bestimmmbares „gegen sie vorgehe“ (DD 332), lässt an Kafkas *Der Prozeß* denken, bei dem der Angeklagte Josef K. nur weiß, dass ihn jemand verleumdet haben musste, nicht aber wer und aus welchen Gründen; vgl. Kafka: *Der Prozeß*, S. 9.

ten, mussten immer wieder erleben, dass ein „mit großer Sorgfalt gekleideter, junger, gar nicht allzu höflicher Mensch, den man früher kaum jemals gesehen hatte, plötzlich als neuer, festbesoldeter Redakteur hinzukam.“ (DD 336) Trotz der Geringschätzung, die den Larven entgegengebracht wird – allerdings auch den anderen Allianz-Leuten: „hier war keiner notwendig“ (DD 331) – sind sie die eigentliche Basis der Textproduktion: Sie leisten „die Mehrarbeit“ (DD 334) in der Allianz.

### **Von Cerberus bis Diktatfräulein**

Nicht zu unterschätzen ist die Rolle vermeintlicher Statisten im Allianz-Personal, zu denen Setzer, Sekretärin, Portier, Kassier, Redaktionsdiener und Schreibkräfte gehören. Eine gewisse Macht üben etwa die Setzer aus, die für die Herstellung der Zeitung, anders als die meisten Journalisten, als unabdingbar dargestellt werden. Sie bestimmen die Zäsur des Blattschlusses, indem sie „ihre Arbeit einstellten und heimgingen . . .“ (DD 332). Unter dem dadurch entstehenden Zeitdruck verwandeln sich Teile der Redaktion zu vorgerückter Stunde in eine „zappelnde[ ], kreischende[ ], klingelnde[ ] Hölle“ (DD 332). Das täglich wiederkehrende Niederlegen der Arbeit deutet schon ein latentes Streikpotential dieser Berufsgruppe an. Anhand der Figur des Setzers Rucktäschl werde ich später darauf zurückkommen.

Innerhalb des Unternehmens entpuppen sich hierarchisch niedrigere Stellen teils als Schlüsselpositionen, zum Beispiel die der Sekretärin und „Maitresse“ (DD 331) des Chefredakteurs, Franziska Kienbauer, die gegenüber dem Außenseiter Schlaggenberg „auch gerne bereit [schien], einmal nicht gut zu tun“ (DD 340). Als mürrische Türhüterin weist sie störende Besucher wie ihn mit einem „Herr Cobler ist besetzt“ (DD 373) zurück. Auch der Portier oder der Kassier sind wichtige Instanzen der Exklusion. Der Torwart dient als Indikator der Zugehörigkeit, denn „daß er bereits grüßte und einen nicht überhaupt aufhielt und befragte, war schon ein Zeichen dafür, daß man ein Stadium der ersten Einführung hier hinter sich gebracht und ein gewisses Hausrecht gewonnen hatte!“ (DD 330; vgl. DD 339). Der Kassier, ebenso unwirsch wie die Sekretärin, zahlt (auf Anweisung Coblers) Schlaggenberg die immergleichen Beträge für seine Texte, egal welchen Umfangs, aus, wodurch dessen Mitarbeit bei der Allianz in die Schranken gewiesen wird (vgl. DD 337). Die Redaktionsdiener,

eine ganz ausgesuchte Art von Menschen, welche die Unverschämtheiten, die sie im Hause erlernten, frisch weg bei den Besuchern anwandten, pflegten fast jedem, der da kam und jemand sprechen wollte, nur mehr mit dem Wort ‚Konferenz!‘ enteilend zu antworten, welches verdeutscht entweder heißen mochte ‚ich kenne Sie nicht‘ oder ‚weder habe ich von Ihnen je ein Trinkgeld noch eine Zigarette erhalten‘. (DD 340)

Ein gewisser Herr Otto, der bei Gyurkicz Presse-Zeichnungen für die Allianz abholt, war „weitaus das frechste von allen dort vorkommenden Individuen“ (DD 862).

Gerade diese satirisch gezeichneten Nebendarsteller im Allianz-Kapitel, Verwandte der Doder'schen Hausmeister, sichern die Grenzen der Presse-Sphäre gegen andere Personen- bzw. Figurengruppen. Gleichwohl stellen sie die Verbindung zu den Kreisen der Unterwelt her. Der Setzer Rucktäschl frequentiert das dubiose Café Alhambra und dem Redaktionsdiener Fittala kommt am 15. Juli 1927 gar die bedeutsame Rolle zu, angeblich den ersten Schuss abgefeuert zu haben (s. Kapitel 1.3.2).

Eine weitere, nur einmal erwähnte Berufsgruppe innerhalb der Allianz sind die Diktatfräulein, die das von den Redakteuren Diktierte auf der Schreibmaschine tippen. Wenn ein Journalist einen Arbeitsauftrag erhält, „stürzte [er] sich auf das nächste freie Diktatfräulein“ (DD 333). Sie stellen wohl, noch nach den „Larven“, die niedrigste Instanz im Prozess der Textproduktion dar. Diese Büroarbeiterinnen bleiben nicht nur gesichtslos, sondern werden, im Gegensatz zu den „Larven“, überhaupt keiner Beschreibung für wert befunden. Während die „Larven“ immerhin unangenehm auffallen, sind die Diktatfräulein unsichtbar. Ihr Status liegt weit unter dem einer Sekretärin wie Kienbauer. Sie sind nicht erwähnenswerte, weil offenbar selbstverständliche und funktionierende Bestandteile des ganzen Apparates (zur Rolle der Sekretärin s. Kapitel 2.4.2).

### **Schlaggenberg, Stangeler, Malik, Gyurkicz**

#### Kajetan von Schlaggenberg:

Seine Existenz im fiktiven Kosmos der Allianz ist ambivalent. Es mischen sich Erlebnisse zweier Zeitebenen: Vor mehreren Jahren schlug er sich über eine gewisse Zeit hinweg mit Beiträgen durch. Damals war Chefredakteur Cobler als sein „Gönner“ (DD 337) der einzige, der ihn in der Redaktion verteidigte, ihn aber gleichzeitig auf Abstand hielt. Als Schlaggenberg später in die Gunst Levielles kommt, beginnt eine neue Phase der Mitarbeit. Seine Verbindungen gehen nun zu einer höheren Stelle. Er bekommt einen festen Vertrag, der für ihn

sehr vorteilhaft ist. Die Aufsplittung der Figur in zwei Hälften wird durch eine doppelte Namensgebung gekennzeichnet – für Cobler ist Schlaggenberg „Kajetan“, für Levielle „Cajétan“ (DD 338). Als „Kajetan“ bleibt er „bei der Zeitung stets ein Fremder und Außenseiter“, was ihn „am meisten ärgerte und verstimmte“ und gleichzeitig „seinen einzigen Vorteil“ (DD 337) ausmachte, weil er für die anderen Redakteure dadurch als ungefährlich gewertet wird. Als ein Buch von Schlaggenberg erscheint und er davon regelmäßige Einkünfte erhält, zieht er sich aus der Allianz zurück. Denn damals war seine Stellung, nur durch Cobler gehalten, schon sehr prekär geworden (vgl. DD 344). Als „Cajétan“ unter dem Schutz von Levielle stehend, verkehrt er dann unter geänderten Bedingungen in der Redaktion.

#### René Stangeler:

Der junge Historiker ist „ein völlig harmloser gelehrter Idiot“ (DD 335), der keine Ansprüche auf eine Anstellung geltend macht und den anderen Mitarbeitern wegen fehlender Konkurrenz gleichgültig ist (vgl. DD 333). Das mag auch daran liegen, dass Stangeler mit seinen historischen Beiträgen eine im Tagesjournalismus unbedeutende Nische bedient. Auch ihn überkommt plötzlicher „Allianz-Segen“ (DD 374), da Levielle glaubt, René habe ein geheimes Gespräch mit Lasch belauscht, und könne dadurch Druck ausüben.

#### Rose Malik:

Im Gegensatz zu Stangeler und Schlaggenberg, die ausdrücklich nicht zur Allianz gehören, wird die Schriftstellerin<sup>66</sup> vollkommen in die Sphäre des Unternehmens eingegliedert.<sup>67</sup> Schlaggenbergs Feststellung, „daß sie ja überhaupt hierher gehörte“ (DD 372), impliziert, dass die Personen aus dem Allianz-Umfeld auf eine scheinbar natürliche und zugleich unerklärliche Weise in ihrer Wesensart miteinander verbunden sind. Äußerlich unterscheidet sich ihre Situation kaum von der Schlaggenbergs: Beide schreiben als Externe literarische Texte für die Allianz, beide werden von Levielle gefördert (zu Maliks Situation vgl. DD 921f). Dennoch, oder gerade deswegen, muss im Roman Schlaggenbergs Außenseitertum in der Allianz betont und entsprechend inszeniert werden.

---

<sup>66</sup> Zu dieser Figur s. auch Kapitel 2.1.1.

<sup>67</sup> Auch aus der Aufstellung des Romanpersonals aus ca. 1934 ist zu ersehen, dass Rose Malik zur Allianz gerechnet wird; vgl. Hesson: Twentieth Century Odyssey, S. 100.

### Imre von Gyurkicz:

Als Karikaturist arbeitet Imre von Gyurkicz für verschiedene Zeitungen des Allianz-Konzerns. Obwohl er auf der Personal-Liste aus den 1930er-Jahren als außerhalb aller Gruppen stehend aufscheint, wird er im *Aide mémoire* eindeutig der Allianz zugeordnet. Doderer notierte: „Wir haben in ihm auch einen wesentlichen Vertreter der »Allianz« zu erblicken, worin uns seine gern und oft geführten antisemitischen Reden in keiner Weise beirren dürfen.“<sup>68</sup> In den *Dämonen* lässt er den Ungarn sagen: „Ich bin durch meinen bürgerlichen Beruf als Presse-Zeichner und politischer Karikaturist heute noch fast ausschließlich auf die nicht-konservativen Zeitungen angewiesen: und also naturgemäß mit den Roten rein beruflich in Verbindung [...].“ (DD 937) In einem gewissen Widerspruch dazu steht unter anderem seine Mitgliedschaft im „Stemmklub Eisen“, einem Sportverein „in politische[r] Rotglut“ (DD 322). Sein Zuspruch zu „Kraft, Saft, Natur!“ (DD 322) sowie seine Ablehnung dieser „ganzen intellektuellen Sachen“ (DD 322; vgl. DD 323) dienen in Geyrenhoffs Augen nur dazu, sich im Kreis der „Unsrigen“ beliebt zu machen. Er verkehrt jedoch auch mit Rose Malik und Holder.<sup>69</sup> Gyurkicz darf für ein Satireblatt des Allianz-Konzern stets das Titelblatt zeichnen, verliert diesen Anspruch aber u.a. an Weilguny, einen Günstling Levielles (vgl. DD 922f).

### **Ausländischer Einfluss und Abhängigkeit von der Wirtschaft**

Verdeckte Abhängigkeiten durchsetzen den Konzern nicht nur nach innen, sondern bestimmen auch seine Beziehungen nach außen hin. Ausländischer Einfluss wird angedeutet: Politischer Geist und finanzielle Mittel kommen aus Prag und werden durch Wangstein und Oplatek vertreten. Levielle sei „Österreicher, Pariser, plus irgend einem unbekannten X“ (DD 104). „Seine Herkunft [...] blieb überhaupt dunkel“ (DD 389) – und das im wahrsten Sinne des Wortes: Levielle war „eben einmal irgendwo ausgekrochen und bis an die sonnige Oberfläche des Lebens gelangt [...] (wo er eigentlich ausgekrochen, ist nicht einmal dem Verfasser dieser Berichte bekannt geworden)“ (DD 213). Er ist in Wien jedenfalls nicht heimisch, wie Cornel Lasch, sondern ein Fremder. Chefredakteur Cobler kommt aus Czernowitz und stammt damit aus derselben Gegend wie die „galizianische Megäre“ (DD 1246) Malik. Der Allianz-Karikaturist Imre von Gyurkicz (vgl. u.a. DD 862, 922) ist Ungar. Seine Identität bastelt er allerdings aus allerlei Schwindeleien zusammen. So lügt er unter anderem bei der Angabe seines Alters und seines Adelstitels: In seinen Papieren steht nicht der Name „Imre Gyurkicz von Faddy und Hátfaludy“ (DD 925), sondern Friedmann (vgl. DD 919), was auf eine

<sup>68</sup> Doderer: *Aide mémoire*, S. 52 (Hervorhebung im Original).

<sup>69</sup> Er soll Malik für die Allianz anlässlich der bevorstehenden Aufführung eines ihrer Stücke zeichnen (vgl. DD 382); bei Levielle ist er gemeinsam mit Holder und Malik zum Essen eingeladen (vgl. DD 921).

jüdische Herkunft hinweist. Der Einfluss ausländischer Kräfte wird, in Zusammenhang mit der Allianz, auch beim Brand des Justizpalastes eine Rolle spielen. Diesen zwielichtigen Mächten wird schließlich das „Cannae der österreichischen Freiheit“ (DD 1328) angelastet werden.

Die Zweifelhaftigkeit der Herkunft manifestiert sich auch in den Attributen, die den Allianz-Figuren teilweise anhaften. Rudolf Sieghart, Vorbild für Levielle, sei Friederike Ruthmayr „unheimlich“ (DD 1174) gewesen. Levielle selbst bleibt im Nebulösen, stiftet durch einen Doppelgänger Verwirrung oder „verdunstet[ ]“ (DD 395) einfach. Oplatek wird wegen seiner Unsichtbarkeit im Betrieb als „beinahe sagenhaft[ ]“ (DD 331) bezeichnet.

Der Zeitungs-Magnat Levielle ist ein Fädenzieher in der Wirtschaft. Er weiß sich überall Verbindungsänner zu schaffen (z.B. Cornel Lasch), wodurch er sich ein dichtes Netz an Beziehungen knüpfte, das er besonders zur „Erlangung von Einfuhr- und Ausfuhrbewilligungen“ (DD 390) nützte und in dessen Mitte er wie eine Spinne sitzt. „Es hat da Leute in Wien gegeben, welche ihn bei solchen Angelegenheiten für unumgänglich hielten [...].“ (DD 390) Levielle wird zum Knotenpunkt der Wirtschaft, sein Spezialgebiet: Holz. Er ist an der für den Aufschwung des österreichischen Holzhandels gegründeten Holzbank maßgeblich beteiligt, zieht sich aber schon vor ihrem Crash wegen allzu „exotisch[er]“ (DD 395) Börsengeschäfte zurück und rettet damit das Ruthmayr'sche Vermögen, das er verwaltet (vgl. DD 395). Er selbst konzentriert sich dann auf die Papierindustrie (vgl. DD 396). Hier ergibt sich ein Konnex zum Journalismus:

Denn daß Levielle eines Tages innerhalb der ‚Allianz – Allgemeine Zeitungs-A.G.‘ jene Führung innehatte, neben den Prager Aktionären und im Einverständnis mit ihnen, welche ihm sozusagen derartige Stückchen ermöglichte, wie die Unterbringung Schlaggenbergs – dieses plötzliche Sich-Verschieben in die Zeitungswelt wird man unschwer aus seiner langjährigen Tätigkeit im Holze herleiten können. (DD 396)

Als Papiererzeuger liefert er den Rohstoff für die Presse und kontrolliert gleichzeitig deren Inhalt, wobei auf die Unterscheidung der beiden nicht allzu viel Wert gelegt wird: Levielle vertritt den Typus des Wirtschaftstreibenden, der „heute an hundert Waggons Milchkonserven herantritt und morgen an die Erzeugung und den Vertrieb von Operetten-Librettis [sic].“ (DD 396) Kunst und Literatur werden in seiner Hand zu ökonomischen Produkten, deren Rentabilität im Vordergrund steht.

Die Abhängigkeit des Journalismus von der Finanz bzw. „die Zusammenarbeit zwischen den

Banken und der Presse“ (DD 399) kommt in einer angedeuteten Bestechungs-Affäre ans Licht, in die Angehörige des Wirtschaftsteils „irgendeiner Zeitung“ (DD 399) gerieten, wobei auch die „Organisation Hector“ (DD 335), eine von Zepler gegründete journalistische Interessensvertretung, beteiligt war und somit ein Konnex zur Allianz besteht. Eine Bemerkung Dr. Trembloners relativiert zudem dessen Ansicht über eine nicht korrumptierbare Presse. Er „äußerte [...] in diesem Zusammenhange recht spaßhaft, ‚es seien‘ (nämlich von Seiten der Redakteure) ‚vielfach so geringfügige Beträge angenommen worden, daß man schon beinahe von Unbestechlichkeit sprechen könne“ (DD 399). Nach dem „Skandal“ (DD 399) sei es einer großen Bank (zu deren Direktoren Edouard Altschul gehörte) gelegen gekommen, eine Reihe von Zeitungen unter ihr Einflussgebiet zu bekommen.

Kurz zusammengefasst zeichnet die Schilderung der Presse in den *Dämonen* ein sehr fragwürdiges Bild (eines wichtigen Teils) des Wiener Zeitungswesens, dessen Abhängigkeit von Wirtschaft und Politik einer objektiven Berichterstattung spottet und die Pressefreiheit konterkariert. In der Allianz wird eine korrupte, von außen kontrollierte Journalistik dargestellt, die maßgeblich von jüdischen Personen mit slawischer Herkunft gesteuert wird.

### 1.1.2 ARCHITEKTUR DER UNRUHE: Das Gebäude

Dass viele von Doderers Texten sehr stark auf einer Inszenierung der topographischen Gegebenheiten basieren, wurde bereits vielfach betont. Schmidt-Dengler bezeichnete ihn als einen Autor, „der seine Texte vom Raum her konzipiert. Ehe die Figuren da sind, schafft er sich die Rampe, auf der er sie auftreten läßt.“<sup>70</sup> Schauplätze werden präzise in der Stadt- bzw. Textlandschaft verortet und fungieren als Markierungspunkte der Handlung. „Der Stadtplan tritt [...] in erkennbare Analogie zur Komposition des Romans.“<sup>71</sup> Als wichtigstes Beispiel in Doderers Romanwerk ist hier die *Strudlhofstiege* zu nennen, deren komplexes Wechselverhältnis zwischen dem realen Bauwerk und seiner literarischen Verarbeitung die Doderer-Forschung intensiv beschäftigt hat.<sup>72</sup> Auch das „Allianz“-Kapitel wird von der Konstruktion seines Schauplatzes her determiniert, allerdings unter umgekehrten Vorzeichen: Sein Ort ist im Stadtplan nicht festgelegt und bleibt merkwürdig abstrakt – der „langgestreckte[ ]“ (DD 346) „Gebäudeblock[ ]“ (DD 329) inmitten „leere[r], rauchtrübe[r] Gassen“ (DD 329) hängt gleichsam im Leeren. Verglichen mit den meisten anderen Roman-Orten ist er eher als Un-Ort im Erzählgefüge anzusehen: Seine Koordinaten sind unbestimmt, der Hand-

<sup>70</sup> Schmidt-Dengler: *Unsichtbare Grenzen*, S. 329.

<sup>71</sup> Schmidt-Dengler: *Unsichtbare Grenzen*, S. 329.

<sup>72</sup> Vgl. v. a. Helmstetter: *Das Ornament der Grammatik*.

lungsraum surreal und die Figuren ungreifbar (s. Kapitel 1.1.1). Das Gebäude, in dem sich das merkwürdige System der „Allianz-Welt“ (DD 332) einschließt, liegt gewissermaßen außerhalb des Roman-Raums. Zusammen mit anderen, ebenfalls aus Zeit und Raum fallenden Orten (zum Beispiel den Kavernen im „Nachtbuch“ der Kaps oder den Verließen des Schlosses Neudegg im Ruodlieb-Manuskript) bricht das „Allianz“-Kapitel die Homogenität der erzählten Welt auf. Die Allianz ist, wenn man Doderers Terminologie folgt, Hort einer „zweiten Wirklichkeit“. In seiner Schrift *Sexualität und totaler Staat* erläutert er, dass der Ort dieser „zweiten Wirklichkeit“ von den Befangenen als „pseudologische[r] Raum“<sup>73</sup> außerhalb der „ersten Wirklichkeit“ errichtet werde. Er sei „wie in einen Glaskörper elastischer Art eingeschlossen [...]: ja, [...] es ist eine geschlossene Sphäre!“<sup>74</sup> die „unter einem anderen Vorzeichen, einem Minus, einem Privativum“<sup>75</sup> stehe. Während viele Schauplätze im Roman unter dem freien Himmel der Analogia entis liegen,<sup>76</sup> ist die Allianz vor allem ein Innenraum, der durch seine Struktur die Bewegung der Figuren in bestimmte Bahnen zwingt. Sie steht diesbezüglich ganz im Gegensatz etwa zu den „Unsrigen“, die sich häufig in der Natur aufhalten.

Die Allianz wird als abgesonderte Einheit beschrieben, als Parallelkosmos. Sie bleibt auf den ersten Blick über weite Strecken vom restlichen Text abgetrennt, sowohl auf der Ebene der Handlung als auch – als eigenes Kapitel – in der Textstruktur. Allerdings wird nach und nach deutlich, dass eine osmotische Ausstrahlung nach außen stattfindet: Negative Ein- bzw. Ausflüsse unterhöhlen die Gesellschaft, bis im dritten Teil des Romans die über die unterirdischen Kanäle der Presse eingeschleusten Dämonen die Ordnung zum Einsturz bringen (s. Kapitel 1.3). Insofern ist Reiningers Ansicht, der Blick auf die Zeitungswelt im „Allianz“-Kapitel sei lediglich ein „Einschub“,<sup>77</sup> der sich im zweiten Teil des Romans wieder schließe, zu relativieren: Er stellt vielmehr die verborgene Quelle einer durch die Presse betriebenen Unterminierung der gesellschaftlichen Ordnung dar, die im zweiten Teil zwar in den Hintergrund tritt, deren subtile Beeinflussungsarbeit aber im dritten Teil in die Katastrophe mündet. Die gezielte Platzierung des Kapitels als Fremdkörper im Textgefüge und seine Abgeschlossenheit im ersten Teil werden somit dem Konzept der „zweiten Wirklichkeit“ auf der Ebene der Textstruktur gerecht.

---

<sup>73</sup> Doderer: *Sexualität und totaler Staat*, S. 279.

<sup>74</sup> Doderer: *Sexualität und totaler Staat*, S. 279.

<sup>75</sup> Doderer: *Sexualität und totaler Staat*, S. 279.

<sup>76</sup> Vgl. Schmidt-Dengler: *Analogia entis*, S. 21.

<sup>77</sup> Reiningers: *Die Erlösung des Bürgers*, S. 148; auch Mosebach ist der Meinung, die „Allianz“-Welt würde „akribisch und glanzvoll beschrieben [...], ohne weiterhin eine besondere Rolle zu spielen.“ (Mosebach: *Die Kunst des Bogenschießens*, S. 29f)

Die Architektur des Gebäudes ist im Wesentlichen auf wenige Basis-Elemente reduziert. Aus folgenden Bausteinen setzt sich das Haus zusammen – geordnet nach der Häufigkeit ihres Vorkommens im „Allianz“-Kapitel (DD 329–347) sowie in einer Unterhaltung Schlaggenbergs mit Geyrenhoff im Kapitel „Die Unsigen II“, in die ebenfalls Schilderungen des Konzerns einfließen (DD 364–376): Treppen/Treppenabsatz/Stiegen/Stiegenhaus (12 Nennungen),<sup>78</sup> Chefzimmer (11),<sup>79</sup> Gänge/Vorzimmer/Wartezimmer (10),<sup>80</sup> Türen/Eingangstor (7),<sup>81</sup> Setzersäle (5),<sup>82</sup> Straßen/Gassen rund um das Gebäude (5),<sup>83</sup> Erdgeschoß mit den Rotationspressen (4),<sup>84</sup> Sekretariat (2).<sup>85</sup> Auf die vier am häufigsten genannten Elemente gehe ich im Folgenden kurz ein.

### Treppen

Ein auffallend häufig eingesetztes Element sind Treppen, Treppenabsätze, Stiegen und Stiegenhäuser, die Schlaggenberg bei seinen Allianz-Gängen beschreitet. Die „breite Treppe“ (DD 329) bzw. „jene Stiegen“ (DD 339) werden zu einem fixen Bestandteil des Pressekonzerns und haben, neben einer stark vertikalen Gliederung des Schauplatzes (siehe unten), eine ähnliche Funktion wie die Gänge und Wartezimmer: Sie erzeugen eine permanente Bewegung der Figuren. Die Treppen werden beschritten, entweder hinauf oder hinunter – eine Ausnahme bestätigt auch hier die Regel: Als Schlaggenberg gegenüber Geyrenhoff ein Zusammentreffen mit Holder und Malik in der Allianz schildert, erwähnt er, dass er zuvor „bis auf den ersten Treppenabsatz“ ging und dort „unwillkürlich stehen blieb“ (DD 364). Während dieses Innenhalts kam ihm „etwas außerordentlich Wichtiges zu Bewußtsein“, nämlich „daß ich – vollkommen allein sei!“ (DD 364). Das Stehenbleiben innerhalb dieses Systems wird hier als (notwendige und freiwillige) Abkapselung beschrieben. Die Verweigerung der Bewegung macht Schlaggenberg zum Außenseiter, ja zum „Fremdkörper“ (DD 341) in der Allianz.

---

<sup>78</sup> Vgl. DD 329, 330, 330, 339, 343, 344; 364, 364, 365, 368, 371, 375.

<sup>79</sup> Vgl. DD 336, 339, 339, 340, 342, 342, 343; 373, 373, 374, 375.

<sup>80</sup> Vgl. DD 330, 332, 334, 335f, 336, 337, 338, 343; 372, 375.

<sup>81</sup> Vgl. DD 336, 337, 342, 342, 347; 364, 373.

<sup>82</sup> Vgl. DD 330, 339, 340, 343; 364.

<sup>83</sup> Vgl. DD 329, 329, 343, 344, 346.

<sup>84</sup> Vgl. DD 330, 343, 347; 364.

<sup>85</sup> Vgl. DD 372, 373.

## Chefzimmer

Nach den Treppen wird das Büro des Chefredakteurs am zweithäufigsten genannt. Dem redaktionellen Mittelbau wird kaum expliziter Platz eingeräumt. Nur einmal kommt das Arbeitszimmer des Feuilletonredakteurs Holder in den Blick (vgl. DD 371f). Das Chefbüro ist der einzige Raum, dem eine Erwähnung bzw. eine spärliche Beschreibung seines Interieurs zukommt: Es beinhaltet Coblers „mit zahllosen durcheinandergeworfenen Papieren bedeckten Schreibtisch[ ]“ (DD 342), auf dem ein Telefon steht (vgl. DD 373), sowie „Fauteuils“ (DD 342). Innerhalb der Allianz bildet es eine Zelle, die durch eine Tür (etwa im Gegensatz zu Gängen oder Treppen) fest verschlossen werden kann und den Machtbereich des Chefs klar definiert. Dieser Schwerpunkt, auf den ich später noch zurückkommen werde, zieht die freien Mitarbeiter an (vgl. DD 336) – der Eintritt bleibt ihnen aber meist verwehrt.

## Gänge und Wartezimmer

Gänge, Vorzimmer, Wartezimmer prägen die Sphäre der Allianz ganz wesentlich. Diese Zwischenräume werden in den betreffenden Textstellen zehnmal genannt und verleihen dem Gebäude labyrinthischen Charakter. Auch Schlaggenbergs freie Mitarbeit in der ersten Phase (als „Kajetan“) hatte sich zu einem großen Teil „auf den Gängen und im Wartezimmer“ (DD 337) abgespielt. Besonders (aber nicht nur) hier klingt Doderers Bitterkeit über wahrscheinlich selbst erlebte Zurückweisung in den Redaktionen an. In dieser ortlos erscheinenden „Vorhölle“ (DD 337) sammeln sich hierarchisch niedrigere Personen, die keine Verbindungen zu Einflussreicherem aufweisen können und nur selten Aufträge bekommen. Vor allem und in großer Zahl sind dies die armen „Seelen“ (DD 336) der prekär Beschäftigten. Diese wurden „vom Cerberus zwar schon anstandslos als richtige Tote durch's Eingangstor der Unterwelt gelassen, gleichwohl [sie] nun hinter demselben nicht weiterkamen und in der Vorhölle herumgeisterten.“ (DD 336f) Sie „warteten auf allen Gängen, belagerten jede Tür“ (DD 336). Gänge, Vor- und Wartezimmer haben keine klar definierten Grenzen, ja mitunter nicht einmal einen festen Boden, denn die Larven befinden sich in einem „dauernden Schwebezustand“ (DD 336). Jene Redakteure, die sich auf keine Beziehungen verlassen konnten, „tasteten mit unsichtbaren Tentakeln ständig den Boden rundum ab“ (DD 333), Schlaggenberg war im Begriff „auf's Glatteis zu geraten, noch dazu dort, wo der Boden abschüssig zu werden begann.“ (DD 338) Dass diese Haltlosigkeit als Druckmittel eingesetzt werden kann, wissen auch die Mächtigen im Betrieb auszunützen. Wollte man einen solchen freien Mitarbeiter aus dem Unternehmen drängen, wird das „Warten auf den Gängen“ (DD 335f) einfach in ein unerträgliches Maß gesteigert. Die Beschreibung dieser Machenschaften vermittelt in Verbindung mit der (alp-)traumhaften Architekturbeschreibung eine kafkaeske Unbehaglichkeit.

keit,<sup>86</sup> wobei die parodistische Überzeichnung des Kapitels einen komisch-karikaturistischen Grundton erzeugt.

### **Eingangstor**

Die „schwere, messingbeschlagene Türe des Haupteinganges“ (DD 347) suggeriert vorerst Abgeschlossenheit des Konzerns nach außen hin. Der Widerstand eines automatischen Türschließers (vgl. DD 347) behindert den freien Zutritt. Um diese Barriere zu überwinden, muss der Eintretende „sich einigermaßen anstemmen“ (DD 347), also körperliche Kraft ausüben. Das Tor fungiert im Text nicht nur als räumliche und semantische Abgrenzung zur Außenwelt, sondern ist auch eine Nahtstelle der Erzählebenen. Die Schwelle zwischen den beiden Sphären wird zum Transitpunkt im wörtlichen Sinn: „[W]ährend dieses Drückens und Hindurchgehens brach in ihm [Schlaggenberg, Anm. AR] der schon geschwächte Damm der Gegenwart vollends ein, und zwei Zeiten flossen schwemmend zusammen, trübe sich mischend.“ (DD 347) Dass der Innenraum der Allianz somit auch zum Ort der Erinnerung und des Unbewussten wird, soll später noch näher betrachtet werden.

Innerhalb des Redaktionsgebäudes dienen Türen vorwiegend dazu, unerwünschte Personen in ihre Schranken zu weisen. Nicht jeder kann sie unbehelligt passieren, die „Larven“ etwa „belagerten jede Tür“ (DD 336), hinter der sich ein Machthaber befindet, z.B. Zepler oder Cobler.

### **Dynamik**

In einer solchen Architektur der Durchgangsräume, wie sie Treppen, Gänge und Vorzimmer ihrer Bestimmung nach sind, formieren sich die anonymisierten Figuren ebenso wie die Sprache zu einem Muster permanenter Dynamik. So entsprechen der Konstruktion des Raumes Aneinanderreihungen wie „zappelnden, kreischenden, klingelnden Hölle“ (DD 332), „plauderte, tastete, lächelte und fragte“ (DD 334), „wühlten, krochen und zappelten“ (DD 334), oder „in dieser ganzen zappelnden, zepelnden, sprudelnden, sudelnden, kollernden, coblernden Wichtigkeit“ (DD 339). Die Individuen werden, wie das zuletzt genannte Zitat zeigt, der Bewegung untergeordnet: Cobler und Zepler, zwei wichtige Personen in der Redaktion, werden entmenschlicht und – als ein aus einem Verb der Bewegung gebildetes Partizip

---

<sup>86</sup> Zu Kafkas Architekturdarstellungen vgl. Neumann: Chinesische Mauer und Schacht von Babel sowie Felka: Das räumliche Gedächtnis, S. 178–207.

– mit einer Art der Bewegung gleichgesetzt. Auch die abgeschlossenen Büros der Redaktion, in die der Text nur selten vordringt, bleiben Durchgangsstationen, die schnell wieder verlassen werden. Als Schlaggenberg erzählt, er sei von Holder zu einem Gespräch in dessen Zimmer gebeten worden, kommentiert er: „Ich nahm Platz, aber nicht mit der Absicht, länger als fünf Minuten hier zu bleiben oder gar hier zu warten ...“ (DD 372) Auch im Büro des Chefredakteurs hält er sich nicht auf: Er wurde zwar „wiederholt zum Platznehmen in einem der Fauteuils aufgefordert“, aber er folgte „dieser Aufforderung [...] höchst selten, sehr auf des Eiligen kostbare Zeit bedacht.“ (DD 342). So war es möglich, „daß in der ersten Minute der Sonntagsartikel angenommen war, in der zweiten halben der deutsche Professor seinen Platz im Blatte gesichert hatte, und in der letzten Halbminute Schlaggenberg nach seinem Befinden und dem Fortgange seiner größeren Arbeiten befragt wurde“ (DD 342f). Das Innere des Allianz-Gebäudes ist also, etwa im Gegensatz zu den ruhigen Zimmern großzügiger Bürgerwohnungen, kein Ort zum Verweilen.

## Vertikale Gliederung

Für die Erzeugung von Dynamik haben die Treppen eine wesentliche Funktion. Sie dienen aber auch, und vielleicht vor allem, einer vertikalen Gliederung, zunächst im räumlichen Sinn. Im Zusammenhang mit der Allianz häufen sich die Thematisierungen des Gegensatzes oben/unten in auffälligem Maße,<sup>87</sup> wobei hier oftmals Stiegen eine Rolle spielen. So wird immer wieder „die breite Treppe [...] empor“ (DD 329) oder „hinab“ (DD 343) gegangen. Auf die vertikale Gliederung des Gebäudes in Stockwerke wird wiederholt hingewiesen, etwa wenn jemand „hinuntertelephonier[t]“ (DD 372) oder „herauf[ ]klingel[t]“ (DD 372). Der archi-

<sup>87</sup> Innerhalb von DD 329–347 („Allianz“-Kapitel) und DD 364–376 (Teil des Kapitels „Die Unsigen II“) an den folgenden Stellen (Hervorhebungen AR): DD 329 („die breite Treppe [...] empor“), 330 („hinauf über jene bewußten breiten Stiegen“), 330 („jene bewußten Stiegen emporgeschritten“), 330 („hinauf gestiegen“), 332 („deren Genealogie jedoch nicht besonders weit hinauf reichte“), 338 („wo der Boden abschüssig zu werden begann“), 339 („jene Stiegen empor“), 340 („an der höchsten Spitze“), 340 („in sein Ressort abkollerte“), 341 („nach oben appellieren“), 341 („von wo ja ständig Ermahnungen heruntertrüpfelten“), 341 („Stimmen aus Oplatek’s Höhen“), 343 („die breiten Treppen hinab“), 343 („hinuntersteigend“), 341 („Oberwelt“), 344 („die Stiegen hinaufgegangen“), 344 („Strömung, die da hochkam“), 346 („Trübsinn quoll schon unter alledem empor, war nicht mehr niederzuhalten“), 347 (Mühlrad, „das ihn hinunterdrehte“), 364 („in einem tiefen gemauerten Schacht, unter der Erde“), 364 (Schlaggenberg „ging [...] ein Licht auf“), 365 („rief jemand durch’s Stiegenhaus herab meinen Namen“), 365 („sah hinauf“), 365 (Holders Kopf neigte „sich zwei Stockwerke weiter oben über’s Geländer“), 371 („Holder sah von oben herunter“), 371 („führte mich hinauf“), 371 („hoch im vierten Stockwerk“), 372 („hinuntertelephonieren“), 372 („es sind viele Leute unten“), 372 („heraufklingeln“), 372 („stieg hinab“), 372 („Auf der Treppe begegnete mir weiter unten“), 373 („Augen lagen tief“), 373 („Du gehst [...] zum Oplatek hinauf.“), 374 („indem ich mich erhob“), 374 („beugte mich ganz leicht zu ihm herunter“).

tektonischen Gliederung entspricht die bereits erwähnte strenge Hierarchie des Konzerns, in deren Zusammenhang ein „oben“ oder „unten“ oft genannt oder angedeutet wird, z.B. wenn für jemanden „der Boden abschüssig zu werden begann“ (DD 338) oder „nach ‚oben‘ appellier[t]“ (DD 341) wird.

Bemerkenswert ist hierbei, dass die rationalen Gesetze des Raumes oftmals außer Kraft gesetzt werden. Denn obwohl Schlaggenberg beim Verlassen des Gebäudes „die breiten Treppe hinab“ (DD 343) steigt, hat er den Eindruck, dabei „wieder an die Oberwelt“ (DD 343) zurückzukehren. In Verbindung mit dem labyrinthischen Charakter der zahlreichen Gänge und Stiegen lässt diese verdrehte Ordnung an die Bildlogik M.C. Escher'scher Räume denken (vor allem an die Lithographie „Relativität“ aus 1953). Dass das Verlassen des Gebäudes als Rückkehr in die „Oberwelt“ beschrieben wird, impliziert, dass es sich bei der Allianz um eine „Unterwelt“ handelt. Entsprechende mythologische Versatzstücke finden sich allenthalben in diesem Betrieb: Der Portier bewacht als griesgrämiger Höllenhund Cerberus (vgl. DD 364) den Eingang zur Allianz. Die freien Mitarbeiter gleichen „jenen Seelen der Nichtbestatteten“ (DD 336), die schon in die Unterwelt eingelassen, von Fährmann Charon aber nicht übergesetzt wurden, sodass sie – nun erfolgt eine Vermischung mit der Begrifflichkeit der katholischen Theologie – in der „Vorhölle herumgeisterten“ (DD 337).

Was „unten“ ist, hat in den *Dämonen* eine negative Konnotation.<sup>88</sup> Vom Keller aus erfolgt der Angriff auf das gesellschaftliche Haus:<sup>89</sup> In der Kanalisation treibt sich der Verbrecher Meisgeier herum, in den verstörenden Traumgesichten der Anna Kapsreiter ist die Stadt von ekelerregenden Dämonen „unterwandert“ (DD 957). Sowohl Meisgeier als auch die Dämonen der Kapsreiter sind in den Brand des Justizpalastes involviert: Ersterer, ein Bösewicht par excellence, greift vom Kanal aus direkt in die Vorgänge am Schmerlingplatz ein, indem er Polizisten durch eine Fußangel zu Fall bringt. Die bösen Geister in Kapsreiters Träumen werden für den Anlass der Unruhen – den Tod des kleinen Pepi Grössing in Schattendorf – verantwortlich gemacht. Die aufständische Masse setzt sich im Roman schließlich nur mehr aus dem „Unterste[n] vom Untersten“ (DD 1308) zusammen, dem „Ruass aus'm Prater“ (DD 1308). Neben diesen dämonisch-dubiosen Elementen, derer Doderer sich bedient, um die Ka-

---

<sup>88</sup> Das heißt jedoch nicht, dass alles, was „oben“ ist, bei Doderer unverdächtig wäre. Folgendes Zitat bezieht sich zum Beispiel auf den Umgang eines „bürgerlichen“ Menschen wie Herzka mit dem Alltag und dem, in seiner Welt, davon abgetrennten Wochenende, an dem er Zeit für das „Höhere“ findet: „Aber, alles ‚Höhere‘ ist nun einmal verdächtig.“ (DD 1029)

<sup>89</sup> Zur Vorstellung des Hauses in der Politik der 1920er-Jahre vgl. Stieg: Frucht des Feuers, S. 122: „Der Jude“ wurde als Eindringling im Haus der Gesellschaft imaginiert und die Angst vor einer solchen Übernahme des Hauses angestachelt. Einer dieser „Verräter“ sei 1927 Pollak gewesen, Chef der österreichischen Staatspolizei und Jude.

tastrophe auf seine Art – und sehr vereinfachend – zu erklären,<sup>90</sup> treibt auch die Allianz ihr Unwesen in der Unterwelt. Durch die Parallelisierung verschiedener Motive der Meisgeier-, Kapsreiter- sowie Allianz-Passagen werden die drei Sphären miteinander verschmolzen zu einem größeren Komplex der „zweiten Wirklichkeit“. Die Assoziation wird mehr oder weniger subtil auf der Motivebene hergestellt. Im Folgenden sollen einige dieser Überschneidungen dargelegt werden:

So ist nicht nur die Allianz von **Gängen bzw. langgestreckten Räumen** geprägt, sondern auch zwei weitere Bereiche des Romans: das Wiener Abwassersystem, in dem Meisgeier sich gekonnt bewegt,<sup>91</sup> sowie die Alptraum-Architektur aus dem „Nachtbuch“ der Kaps.<sup>92</sup> Auch das parallel eingesetzte Bild des **gemauerten Schachtes** wäre hier zu nennen.<sup>93</sup> Dem in der Allianz vom Cerberus bewachten Tor – wo Schlaggenbergs Vergangenheit und Gegenwart, ganz ähnlich wie Abwasser in einem Kanal, „schwemmend zusammen[flossen]“, trübe sich mischend“ (DD 347) – entspricht in der Kaps’schen Unterwelt Toilette, Kanalgitter oder Kellerloch.<sup>94</sup> Damit in Verbindung steht das Bild des **unterirdischen Gewässers**, das alle drei

---

<sup>90</sup> Vgl. Stieg: Frucht des Feuers, S. 152.

<sup>91</sup> „Tunnel“ (DD 1268); „Stollen“ (DD 1268); „Schlauch“ (DD 1269).

<sup>92</sup> „Kavernen“ (DD 956); „in den trockeneren Gängen“ (DD 957); „in die nassen Kavernen“ (DD 957); „unten in den Kavernen“ (DD 1204); „hat das Zimmer doch wie eine Kaverne ausgesehen“ (DD 1204).

<sup>93</sup> Bei der Erkenntnis, mit einem Geisteskranken, Meisgeier, im Kanal festzusitzen, hat Didi die Empfindung, sie sei „eingemauert in diesen Schacht“ (DD 1270). Schlaggenberg spricht von den Rotationspressen, die „die Vorstellung riesiger sich drehender Mühlräder, in einem tiefen gemauerten Schacht, unter der Erde“ (DD 364) vermittelten.

<sup>94</sup> „Das übrige werden Sie auf dem Klosett sehen [...].“ (DD 956); „Durch den Abort wollt’ ich nicht hinuntergehen [...].“ (DD 957); „Dann hab’ ich geträumt, der Bub ist am Klosett und kommt nicht wieder.“ (DD 957); „[...] allein auf’s Häusl hinausgehen lassen.“ (DD 957); „Wie der Bub damals vom Klosett ewig nicht zurückgekommen ist [...].“ (DD 1202); „[...] daß sie den Krächzi holen und sogar herauflangen, wenn er wiescherln geht auf den Abort.“ (DD 1205); „[...] war also schon durch das Kanalgitter durch.“ (DD 956); „Ich bin noch durch’s Kanalgitter gekommen.“ (DD 958); „Und am Schluß steigen s’ noch beim Zwölf-Uhr-Läuten aus alle Kanalgitter zugleich [...].“ (DD 1204); „herauslegen beim Kellerloch“ (DD 1204).

genannten Bereiche, die Allianz, den Kanal und Kapsreiters Kavernen, durchströmt.<sup>95</sup>

Auch das im „Allianz“-Kapitel eingesetzte Motiv des Aufstiegs in die **Oberwelt** wiederholt sich im „Nachtbuch“ der Kaps<sup>96</sup> sowie in der Kanal-Szene.<sup>97</sup> Ein häufig eingesetztes verbindendes Element sind **Schleim und Glitschigkeit**, die Beziehungsfäden zwischen Allianz,<sup>98</sup> Kanal,<sup>99</sup> Kapsreiters Kavernen,<sup>100</sup> aber auch dem (späteren) Schauplatz des Justizpalastbran-des<sup>101</sup> ziehen. In Allianz und Kanal herrscht außerdem eine ähnlich unbeseelte **Atmosphäre**, die einerseits als „maschinell-keimfrei[ ], steril[ ]“ (DD 330), andererseits als „Gegenteil jedes lebendigen und belebenden Dufts“ (DD 1266), jedoch „nicht eigentlich stinkend“ (DD 1266) beschrieben wird. Weiters kehren die „dumpfen und mahlenden“ (DD 330) **Geräusche** der Rotationspressen als „dumpf[es] und gewaltig[es]“ (DD 1266) Donnern im Kanal wieder. Auch

---

<sup>95</sup> Der „unterirdische Fluß“ (DD 1266, vgl. auch 1267) mit seiner „dunkel und eilig strömende[n] Oberfläche“ (DD 1267) führt Meisgeier und Didi auf schnellem Weg ins Stadtzentrum und damit zum Feuer sowie mitten in die Wirren des Tages hinein. In Zusammenhang mit dem Mühlrad aus Stanglers Alptraum, das von Schlaggenberg mit der „Masse von bedrucktem Papier“ (DD 346) der Allianz assoziiert wird, ist von einem „dunklen, von wegreißenden, wegschwemmenden Wassermassen erfüllten Graben“ (DD 347) die Rede. Didi und Meisgeier treten in das Abwassersystem wie „unter den Bauch der Stadt hinein“ (DD 1266), im Pressekonzern gibt es ebenfalls eine „Strömung [...] aus dem innersten Bauche der Allianz“ (DD 344), gegen die Schlaggenberg sich nur mehr schwer halten kann. Auch das Paar im Kanal muss sich „im fließenden Wasser und gegen die Strömung“ (DD 1268) vorarbeiten. Im „Nachtbuch“ der Kaps wird ebenfalls von unterirdischen Gewässern gesprochen: „unten“ gibt es sowohl trockene Gänge als auch nasse Kavernen (vgl. DD 957). Und: „Einmal direkt am Wasser gestanden. Da hat's gerauscht.“ (DD 957)

<sup>96</sup> „[I]ch bin von Zimmer zu Zimmer immer höher gegangen, und es ist immer trockener und noch heller geworden. Da bin ich auf der Straße, vor meiner Haustüre, gestanden [...].“ (DD 956)

<sup>97</sup> Didi verweilt, zusammen mit Meisgeier im Stollen, „mit keinem kleinsten Teil ihrer Erinnerung mehr in der hellen Oberwelt“ (DD 1268).

<sup>98</sup> Die Straßen rund um die Allianz sind „mit dem Schleim eines nebligen und regnerischen Abends überzogen“ (DD 329). Zudem wird das Adjektiv „schleimig“ einerseits in Zusammenhang mit Levielle gebracht, von dessen „schleimigen Verdächtigungen“ (DD 345) die Rede ist.

<sup>99</sup> Im Kanal ist von „der Glätte, ja Glitschigkeit von allem und jedem“ (DD 1267) die Rede; weiters: „glitschige Stufen“ (DD 1268); „auf dem glitschigen Grunde“ (DD 1268).

<sup>100</sup> Kapsreiters Dämonen „da unten“ (DD 1203) sind „schlangenweich und voll Schleim“ (DD 1204); weiters: „nackat und schleimig“ (DD 1203); „kralln [...] hier unterisch genau so weiter und patschen im Schlamm herum“ (DD 1203).

<sup>101</sup> Auch der Erzähler Geyrenhoff verwendet das Motiv: Als er am 15. Juli 1927 von Gürtzner-Gontards Wohnung am Schmerlingplatz weggeht, blickt er auf den Asphalt der Straße, „den irgendeine niedergeschlagene Feuchtigkeit wie Fischhaut glänzen ließ.“ (DD 1275, vgl. 497) Vorerst nur am Rande sei hier erwähnt, dass das Motiv des Schleimes auch an anderen Stellen eingesetzt wird; so ist der Gehsteig „von leichter, schleimiger Feuchtigkeit überzogen“ (DD 139), wenn Leonhard Malva kennengelernt (s. Kapitel 2.5.1).

das Hallen des Schrittes tritt hier wie dort auf.<sup>102</sup> Neben der Parallelisierung durch die Darstellung der Räume wird die Allianz schließlich auch über die **Physiognomik** des Chefredakteurs mit der Unterwelt in Verbindung gebracht: Cobler weist gewisse Ähnlichkeiten zu Meisgeier und schließlich auch zum „Kubitschek“ oder „Kastl-Kubi“ aus Kapsreiters Träumen auf.<sup>103</sup>

Diese motivischen Übereinstimmungen bestimmter niederer Regionen der Roman-Topographie weisen der Allianz einen klaren Platz zu: Sie ist Abschaum, Schmutz, und wird durch entsprechende Bilder, nämlich jene eines Abwassersystems, charakterisiert. Dabei geht es jedoch nicht nur um eine (Ab-)Wertung der Presse als Dreck – durch die Parallelisierungen wird sie auch als Element der dämonischen Unterwelt gekennzeichnet, das heißt, sie trägt Mitschuld an der Eskalation der Ereignisse am 15. Juli 1927. Diese These wird in der Folge noch zu überprüfen sein. Vorläufig genügt die Erkenntnis, dass unter anderem die architektonische Gestaltung des Pressekonzerns auf eine Verbindung mit dem Brand des Justizpalastes und damit dem Angriff auf die bürgerliche Ordnung hindeutet.

Die Rahmenbedingungen der Allianz sind somit umrissen: Verdeckte Machtverhältnisse, ein unübersichtliches Netz an Verbindungen, dunkle Herkunft der Protagonisten, Einfluss von Wirtschaft und Politik; labyrinthartige Architektur aus Gängen und Stiegen, die eine ständige Ruhelosigkeit der Figuren bedingt; Gleichsetzung der Allianz mit der Unterwelt des Meisgeier und der Kapsreiter'schen Alpträume. Vor diesem Hintergrund findet also das Schreiben der Journalisten statt, das es im Folgenden näher zu betrachten gilt – und zwar im Vergleich zu den beiden individuellen Autoren René Stangeler und Kajetan von Schlaggenberg.

---

<sup>102</sup> Nachdem Meisgeier mit Didi in den Kanal eingestiegen ist, geht er „in der Mitte hallenden Schrittes dahin“ (DD 1266). Als Schlaggenberg durch die Gassen zur Allianz schreitet, heißt es, dass „der eigene Schritt unangenehm stark hallte“ (DD 329). Vgl. auch DD 429: Geyrenhoff geht hallenden Schrittes über ein feuchtes Pflaster, als er sich zum Tischtennistee begibt.

<sup>103</sup> Meisgeier wird auch Geierschnabel genannt (vgl. etwa mit dem Polypen in Brasilien, der neben Fangarmen auch „einen hörnernen Schnabel, wie [...] von einem Papagei, oder auch von einem Geier“, DD 816, hat). Cobler hat einen „Geierkopf“ (DD 342) und ist „von außerordentlicher Häßlichkeit“ (DD 342). „Kastl-Kubi“ hat eine „krumme[ ] Nasen wie ein Papagei“ (DD 1204). Meisgeier wird als Spinne beschrieben; in der Allianz beruhen die Beziehungen auf dünnen Spinnenfäden. In eine solche Sphäre passt sowohl der krakenartige Meisgeier als auch unsicher positionierte Journalisten, die ihre Umgebung „mit unsichtbaren Tentakeln“ (DD 333) abtasten. Auffällig ist hierbei die dem antisemitischen Klischee entsprechende Bildlichkeit (z.B. krumme Nase, Geierkopf).



## 1.2 IM ZEICHEN DER ROTATIONSPRESSE: Textproduktion

### 1.2.1 HAND VS. APPARAT: René Stangeler

Für das Wesen des journalistischen Schreibens in den *Dämonen* ist der maschinelle Kontext ausschlaggebend. Der Zeitungstext durchläuft in seiner Entstehung eine ganze Kette von Apparaturen und hebt sich insofern nicht wesentlich von anderen fabrikmäßig erzeugten Massenprodukten ab.<sup>104</sup> Bevor die Thematisierung der Text-Maschinen im Roman analysiert wird, soll ein Blick auf die damaligen Produktionsbedingungen eines Printmediums einen Eindruck von jenen Vorgängen geben, die den realen historischen Hintergrund des Allianz-Kapitels bilden, aber nicht ausdrücklich zur Sprache kommen.

#### Zur Herstellung einer Zeitung im Jahr 1927

Die detaillierte Funktionsweise der Apparaturen, die für die Produktion einer Zeitung nötig sind – von der Schreibmaschine bis zur Rotationsmaschine – ist für die vorliegende Arbeit zwar nicht ausschlaggebend; es ist jedoch nötig, sich dieser Maschinen als (nur teilweise explizit im Roman thematisierten) Hintergrund der Allianz bewusst zu werden. Eine Broschüre über die Herstellung einer Zeitung aus dem Jahr 1927<sup>105</sup> vermittelt eine Vorstellung vom technischen Aufwand, der etwa zur erzählten Zeit dafür nötig war. Publiziert wurde sie vom Steyrermühl-Konzern, den Doderer bei den Beschreibungen der Allianz als Modell im Auge gehabt haben könnte. Die Steyrermühl AG wurde 1872 von Moritz Szeps und August von Barber gegründet und vereinte Papierfabrikation, Druckerei und Verlag. Hauptsächlich wurden periodische Druckwerke herausgegeben (unter anderem das *Neue Wiener Tagblatt*). Zum publizistischen Spektrum gehörte aber auch die Tagblatt-Bibliothek, ein Buchverlag, der preisgünstige Ausgaben herstellte und trotz einer weiteren Bandbreite oft als österreichi-

---

<sup>104</sup> In Zusammenhang mit Leonhard Kakabsa, dem strebsamen Arbeiter, wird eine Gurtweberei geschildert, in der die Arbeiter mechanische Webstühle bedienen (vgl. DD 119). Die Atmosphäre der Rolletschek-Textilfabrik erscheint jedoch geradezu als positives Gegenbeispiel zur Allianz-Textfabrik: Bei Rolletschek herrscht moderater Lärm (vgl. DD 120), die Gerüche sind „rein und bitter“ (DD 119), die Räumlichkeiten hell – ganz allgemein gilt: „Die Gurtweberei [...] ist ein sauberes Geschäft.“ (DD 119), im Unterschied zur Allianz (s. Kapitel 1.2.2). Außerdem: „Hier ist der Mann noch was wert, hier wird das Herz noch gewogen.“ (DD 517) Die Mechanisierung der Fabriksarbeit hängt bei Kakabsa, wie auch in der Allianz, mit Sprache zusammen: Seine Kenntnisse der lateinischen Grammatik eignete er sich durch „maschinelles Exerzieren [...] wie an einem neuen Apparat oder Gerät“ (DD 566) an. Beim Lernen im Saal der Universitätsbibliothek, dem er sich nach Dienstschluss widmet, arbeitet er derart anstrengt, dass er zur Sperrstunde „oft wirklich erschöpft“ (DD 996) ist, wie nach körperlicher Tätigkeit. Anstatt sich „gelehrter Muße“ (DD 995) hinzugeben, betreibt er aus Unerfahrenheit „Raubbau“ (DD 995) an seinen geistigen Ressourcen.

<sup>105</sup> Anonym: Der Werdegang der Zeitung.

sches Pendant zu Reclam bezeichnet wurde.<sup>106</sup> Rudolf Sieghart, Vorbild für Levielle, hatte maßgeblichen Einfluss auf verschiedene Blätter der Steyrermühl.<sup>107</sup> Nicht zuletzt kann das in den *Dämonen* verwendete Alpträum-Bild der Mühle als Anspielung auf den Namen des Unternehmens gelesen werden.<sup>108</sup>

In der Selbstdarstellung des Steyrermühl-Verlags wird die Entstehung einer Zeitung von der Redaktion über die Setzerei, die Prägung der Platten, bis zur Rotationspresse beschrieben: Die Redaktion wird in ihrer Arbeit „unterstützt von allen technischen Hilfsmitteln des Verkehrs, wie Post, Telegraph, Telephon, Radio, Stenographie und Schreibmaschine“.<sup>109</sup> Die mit diesen Mitteln hergestellten Manuskripte kommen in die Setzerei, wo die Hauptmetteure sie einteilen. Anschließend wird der Text gesetzt, größtenteils nicht mehr händisch, sondern maschinell. Diese Setzmaschinen mit dem Namen „Linotype“, 1885 von Ottmar Mergenthaler erfunden, finden in der Druckerei des *Neuen Wiener Tagblattes* schon seit 1898 Verwendung. Zum Zeitpunkt des Erscheinens der *Informationsschrift*, 1927, verfügt der Zeitungsverlag über insgesamt 39 solcher Geräte. Die Setzmaschine erspart den Setzern den mühsamen und zeitraubenden Handsatz, bei dem jeder Buchstabe einzeln gesetzt und wieder abgelegt werden musste. An der von einem Elektro-Motor betriebenen Linotype sitzend wird hingegen, ähnlich wie an einer Schreibmaschine, per Tastatur gearbeitet. (Auf dem Titelblatt einer späteren, 1932 erschienenen Auflage der Steyrermühl-Broschüre ist vor einer Masse aus Zeitungen ein Setzer an einer Setzmaschine zu sehen; s. Abb. 3.) Das Setzen sowie das Ablegen erfolgen automatisch. Bei Druck auf eine Taste wird eine Negativ-Form des entsprechenden Buchstabens aus dem Magazin gelöst und an ihren Platz im Setzrahmen geleitet. Ist eine Zeile vollständig, wird diese auf Hebeldruck vor den Gießapparat befördert. Auch das Variieren der Abstände zwischen den einzelnen Buchstaben, um die Zeilen vollständig auszufüllen, geschieht mechanisch. Die fertige Gussform wird mit heißem Metall aus dem Schmelzkessel ausgegossen, die vollständige Zeile aus Blei („line of type“, daher der Name „Linotype“) gelangt in das Sammelschiff. Eine automatische Vorrichtung sortiert die Matrizen und legt sie wieder an ihren richtigen Ort im Magazin ab.

Die elektrische Abziehmaschine überträgt den Satz auf Papierblätter, was früher ebenfalls mit der Hand durch eine Walze vorgenommen worden ist. Der sogenannte Bürsten-Abzug wird von Korrektor und Revisor geprüft. Der Metteur setzt die einzelnen Stücke zu Artikeln

---

<sup>106</sup> Vgl. Hall: Österreichische Verlagsgeschichte 1918–1938, Bd. II, S. 411–414.

<sup>107</sup> Vgl. Lebensaft/Mentschl/Mentschl: Sieghart, Rudolf (Österreichisches Biographisches Lexikon).

<sup>108</sup> Es gab allerdings noch einen zweiten großen Verlag mit einer Mühle im Namen: Elbemühl; vgl. Hall: Österreichische Verlagsgeschichte 1918–1938, Bd. II, S. 318–321.

<sup>109</sup> Anonym: Der Werdegang der Zeitung, S. 4; zu den nun folgenden Ausführungen (bis S. 53) vgl. darin S. 4–25.

oder anderen Textsorten zusammen und versieht sie mit Überschriften. Die fertigen Artikel werden auf die sogenannten Fahnen abgezogen und gehen zurück an den Redakteur, der nochmals Korrekturen vornehmen kann („Autorkorrekturen“).

Für den sogenannten **Umbruch** werden die einzelnen metallenen Satzstücke auf einen Tisch gestellt. Ein Redakteur und der Metteur en pages fügen den Satz zu Seiten zusammen. Im Vorgang des **Stereotypierens** werden von den flachen Vorlagen für die Seiten sodann Abdrücke in der Form eines halben Zylinders gemacht, die je zwei und zwei zusammengefügt einen vollen Zylinder ergeben. Dafür benötigt man eine elektrische Prägepresse, die mit hohem Druck die Kolumnen (die flachen Vorlagen für die einzelnen Seiten) in feuchtes Papiermaché presst. Die Mater (die Form aus Papiermaché) wird gerollt und kommt in die Druckplattengießanlage. In diesen vollautomatischen Gießwerken werden aus den ausgetrockneten Matern die Platten gegossen.

Das *Neue Wiener Tagblatt* verfügt laut Broschüre über drei **Rotationsdruckmaschinen**, bei denen das Papier ohne Unterbrechung durch die sich drehenden Druckformen läuft. Jede Druckmaschine kann in der Stunde 12.000 bis 14.000 64-seitige Zeitungen liefern. Die durch mehrere Rollen laufende Papierbahn wird gefalzt und geschnitten. Die fertigen Exemplare kommen durch den Auslegeapparat heraus.

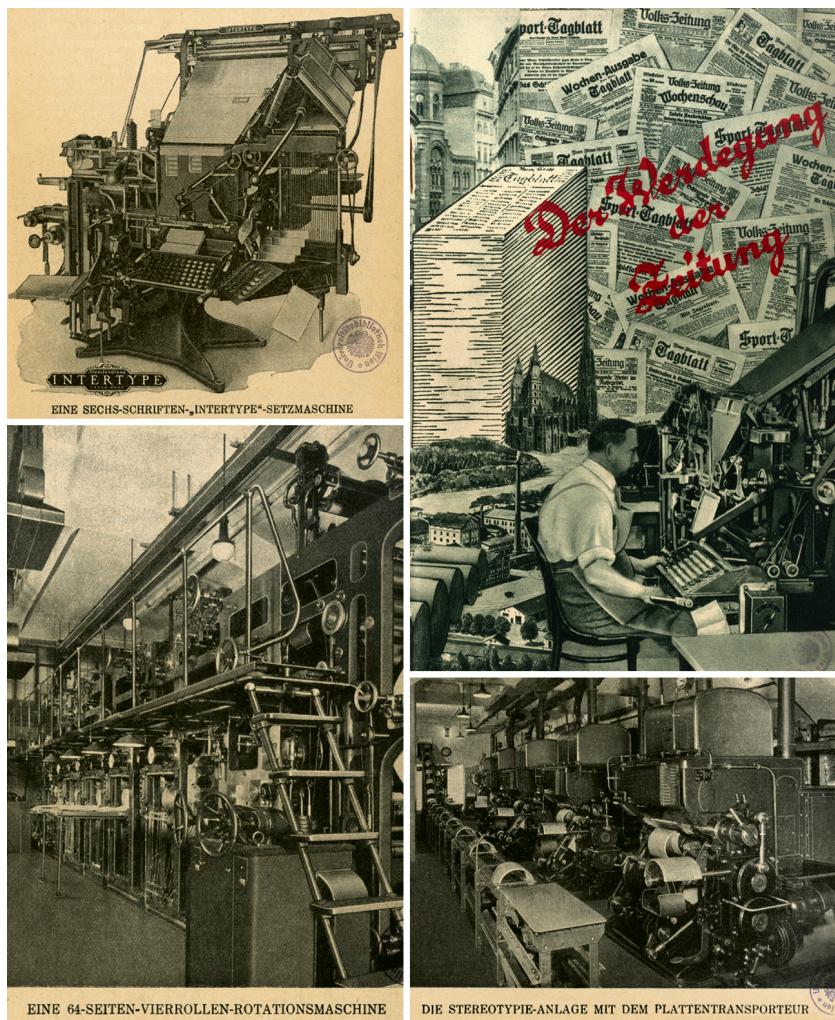


Abb. 3: Teile des maschinellen Ensembles im Herstellungsprozess einer Zeitung. Es handelt sich um das Titelblatt (rechts oben) sowie Illustrationen einer späteren Auflage der Steyrermühl-Broschüre über den *Werdegang der Zeitung*, 1932.

In Doderers „Allianz“-Kapitel werden selbstverständlich nicht sämtliche Bestandteile der Zeitungsproduktion angeführt. Einige finden jedoch Erwähnung und grundieren die Atmosphäre der Allianz mit ihrem „maschinell-keimfreie[n], sterile[n] Wesen“ (DD 330). Ergattert ein Mitarbeiter einen Arbeitsauftrag, so wird das Gewonnene „in dünnster Form über die Walze der Schreibmaschine“ (DD 333) gejagt. Zu diesem Apparat gehört freilich auch eine Schreibkraft, die als nicht näher beschriebenes „Diktatfräulein“ (DD 333) erwähnt wird. Maschinengeschriebene Manuskripte, die nicht im Papierkorb landen, kommen in die Setzerei. Im Falle Schlaggenbergs werden sie meist durch den Chefredakteur persönlich, ohne Umweg über die einzelnen Ressorts bzw. deren Redakteure, dorthin gebracht. Die Setzerei tritt vor allem durch einen „petrolige[n] Dunst“ (DD 330) hervor. Ein Setzer, der Alhambra-Besucher Rucktäschl, nimmt konkrete Gestalt an. Über seine Arbeit heißt es (wobei übrigens auch die Verwendung von Setzmaschinen impliziert wird): „[...] sofern dieser Schriftsetzer im Handsatz arbeitete, also stehend, mußte er auf einen Schemel steigen, so klein war er.“ (DD 1039) Ansonsten entspricht Rucktäschls Körperbau aber ganz seiner Funktion: Er war „mit enormen Händen ausgestattet, deren Unterbringung ihm stets irgendwelche Schwierigkeiten machte, so daß er oft damit [im Wirtshaus. Anm. AR] am Tische herumfuhr, was man nicht eben gerne sah.“ (DD 1039). Die routinierten Gesten haben sich bei ihm automatisiert und setzen sich auch außerhalb der Druckerei fort – eine *déformation professionnelle*, die an den von Charlie Chaplin verkörperten Arbeiter in *Modern Times* erinnert. Obwohl Rucktäschl teilweise ja auch noch wie zu Gutenbergs Zeit mit der Hand arbeitet – dies war zum Beispiel oft bei Überschriften noch nötig – ist das Setzen eine Tätigkeit mit der und für die Maschine. Sie beraubt den Arbeiter bei Doderer seiner Menschlichkeit und verleiht ihm einen roboterhaft-inhumanen Zug, nicht nur in der Setzerei, sondern etwa auch im Café Alhambra: „Eigentümlich war an ihm, daß er niemand in die Augen sehen wollte, und bei solch einer sich ergebenden Gelegenheit sofort mit den Händen herumzufahren begann und wegblickte.“ (DD 1040) Hier hat – in Anlehnung an Sigfried Giedions 1948 erschienene Studie *Mechanization Takes Command* – die Herrschaft der Mechanisierung bereits begonnen und das Kommando über den menschlichen Körper übernommen.

Das Herzstück der Zeitungsproduktion, die Druckerei, wird im „Allianz“-Kapitel dreimal erwähnt. Zu Beginn und am Ende sowie in der Mitte wird immer mit der gleichen Formulierung auf die „dumpfen und mahlenden Geräusche[ ] der Rotationspressen im Erdgeschoß [bzw. Erdgeschoss]“ (DD 330, 343, 347; im folgenden Kapitel ist noch einmal von den Pressen die Rede, die „im Erdgeschoß rumorten“, DD 364) verwiesen, die das Haus durchbeben und das Kapitel rahmen. Die Pressen treten nicht ins Blickfeld, sondern bleiben unter der Oberfläche der visuellen Wahrnehmung bzw. des Bewusstseins und wirken dadurch nur noch bedrohlicher. Diese ganze gewaltige, im Untergrund lärmende Maschinerie scheint, einmal

in Gang gesetzt, von selbst und um ihrer selbst willen zu laufen. Zudem wird explizit festgestellt, dass „so ein Blatt sich eigentlich von selber schreibt“ (DD 331). Es wird also nicht geschrieben, sondern es schreibt sich. Um die Maschinerie „im Gange zu erhalten“ (DD 331), ist lediglich eine „Handvoll Menschen“ (DD 331) notwendig, die sie bedienen. Was jedoch überflüssig ist, ist der Autor als Urheber und Schöpfer eines Textes. Ja, mehr noch: Der Autor, der sich in die Mühlen der Journalistik begibt, läuft Gefahr, darin unterzugehen.

### Der Alpträum vom Mühlrad

Der Schreiber als Individuum wird zwischen den Rädern der Rotationspresse zerrieben zur gesichtslosen Masse – diese bedrohliche Vorstellung wird durch die mahlenden Geräusche<sup>110</sup> der Druckmaschinen vermittelt.<sup>111</sup> Die Angst des schreibenden Einzelnen vor dem Untergang in einer solchen Masse manifestiert sich in René Stanglers Alpträumbild des Mühlrades. Der junge Historiker arbeitet nicht im Gebäude der Allianz, wo er ein Außenseiter bleibt, sondern unter anderem in der Wohnung der Familie seiner Geliebten, Grete Siebenschein. Dieser Ort erscheint ihm als das geeignete Umfeld für das Schreiben literarisch-feuilletonistischer Texte (s. Kapitel 2.3.2). Einmal, als er Grete zu Hause nicht antrifft, legt er sich kurzerhand auf die Couch im Musikzimmer, um zu ruhen. Er träumt von einem Mühlrad, das ihn in die Tiefe ziehen will, ohne dass er jedoch wüsste, woher der Trauminhalt röhrt. Später erkennt er, wie es zu dieser Assoziation gekommen ist: Während er unbemerkt schließt, fand neben ihm ein Gespräch statt zwischen Levielle, der in der Allianz die Fäden zieht, und Lasch, einer zweiten dubiosen Unternehmerfigur. Stangeler hatte im Traum die Vorstellung, er sei eine Kugel, in der Art eines Apfels: „Innen weiß. Nicht fertig. Ein Teil fehlte.“ (DD 319) Sein dringendes Bestreben, sich „kugelig [zu] schließen“ (DD 319) wurde durch etwas „Scharfes, Spitzes“ (DD 319) verhindert. Als vorderste Spitze dieses Eindringenden identifiziert Stangeler später die Stimme Levielles, die „so etwas Fistelndes, Hohes“ (DD 320) hat; in Verbindung mit Laschs „fette[r] Stimme“ (DD 320) wird das Gehörte als „nicht mehr so rein und weiß, schon dunkler“ (DD 320) beschrieben und damit wiederum mit Schmutz in Verbindung gebracht. Die Störung des als – innen weiße, also reine, jedoch verletzliche – Kugel imaginierten Subjektes geschieht hier durch zwei Metaphern: die der Penetration und die der Beschmutzung.

---

<sup>110</sup> Ein Geräusch, das sich in Zusammenhang mit Leonhard wiederholt: Die Donauschlepper geben ein „gleichmäßiges tiefes Mahlen und Stampfen“ (DD 821) von sich (s. Kapitel 2.5.1).

<sup>111</sup> Die Bedrohlichkeit der Rotationspressen für die (körperliche) Integrität des Einzelnen hat bereits Karl Kraus seinem „Nörgler“ in dem Mund gelegt: „Invaliden waren wir durch die Rotationsmaschinen, ehe es Opfer durch Kanonen gab.“ (Kraus: Die letzten Tage der Menschheit, S. 679)

Schließlich kommt noch eine Form der Gefährdung hinzu: René meint, kein Wort von dem verstanden zu haben, was Lasch und Levielle gesprochen haben. Später erst werden ihm Bruchstücke aus der vertraulichen Unterredung bewusst: „mag er fallen“, „in die Versenkung mit ihm!“ (DD 320). Im Traum bezog er die Aussagen, die eigentlich Direktor Altschul betrafen, auf sich. „Ich sollte in die Versenkung. Oder fallen. Bodenlos.“ (DD 320) Die Bedrohungsszenarien des Traumes, die penetrierende Spitze, die Beschmutzung und der Sturz in die Tiefe, zielen auf die Zerstörung des als Kugel begriffenen Subjektes ab.

Mit der befürchteten Zerstörung des ganzen, unabhängigen Individuums durch die schneidende Stimme der Allianz, verkörpert und intoniert durch Levielle, wird ein weiteres Bild assoziiert: „Da war im Traum ein riesiges, finstres Mühlrad, das drehte mich hinunter in die Radgrube, in die wegschwemmenden Wassermassen hinein, und als ich fiel, da schwollen die drehenden, rumpelnden Geräusche bis zum äußersten an ....“ (DD 320f). Die „dumpf mahlenden Geräusche“ (DD 347) aus Renés Schilderungen, an die sich Schlaggenberg später erinnert, stellen eine eindeutige Verbindung mit den Rotationsmaschinen her. Levielles ton-angebende Stimme der Allianz wird als Spitze oder Nadel<sup>112</sup> zum Bestandteil dieser Apparatur.

Doderer zeichnet das Bild der Allianz als gewalttätige Maschinerie. Die bereits erwähnte Informationsschrift des Steyrermühl-Verlags vermittelt durch eine plakative, fast brachiale Rhetorik einen ähnlichen Eindruck von der Herstellung einer Zeitung, mit „stählerne[n] Kollosse[n]“ oder „sausenden Walzen und Rädern“.<sup>113</sup> Der Maschinensaal des *Neuen Wiener Tagblattes*, ein Medium des Steyrermühl-Konzerns mit Sitz im Steyrerhof zwischen Fleischmarkt, Rotenturmstraße und Griechengasse,<sup>114</sup> liegt zwei Stockwerke unter der Erde. Der Besucher hätte darin laut zitierter Werbeschrift den Eindruck, er befände sich im „Maschinenraum eines Mammuth-Ozeandampfers“.<sup>115</sup> Was bei Doderer als dumpfes Mahlen das Haus erfüllt, schwillt in unmittelbarer Nähe, in die sich der (anonyme) Autor der Verlagsbroschüre begibt, zum ohrenbetäubenden Lärm an. Der Mensch muss angesichts der Apparate seine Nichtigkeit erkennen:

---

<sup>112</sup> S. Kapitel 2.5.1: Auch Leonhard ist von einer solchen Spitze bedroht: Malva, Elly und Trix formieren sich in Leonhards Geist zu einem Dreieck, wobei eine Ecke, Elly, weit abseits liegt und sich so eine „weitausezogene Spitze“ (DD 555) bildet.

<sup>113</sup> Anonym: Der Werdegang der Zeitung, S. 21.

<sup>114</sup> Vgl. Steyrerhof (Historisches Lexikon Wien, Bd. 5), S. 344.

<sup>115</sup> Anonym: Der Werdegang der Zeitung, S. 21.

Laufen alle Maschinen und rasselt die Förderbahn mit ihren eisernen Schalen, so ist es nutzlos, sich durch noch so starke Stimmittel mit seinem Nebenmann verständigen zu wollen. Die menschliche Stimme verschwindet in diesem Getöse hier, ebenso wie die menschliche Kraft, vor der Kraft der Motoren und Maschinen.<sup>116</sup>

Das allesübertönende Rauschen der Maschinen wird hier, wie auch in den *Dämonen*, mit Wasser in Zusammenhang gebracht: „Des Besuchers bemächtigt sich ein ganz ähnliches Gefühl, wie bei der Betrachtung eines gewaltigen Wasserfalles. Ein gewaltiges Tosen einer unhemmbaren Kraft.“<sup>117</sup> Der einzelne Mensch geht also im Lärm der Maschinen unter wie in überwältigenden Wassermassen. Sowohl die Verlags-Broschüre als auch Doderer verwenden in Verbindung mit der Zeitungsdruckerei das Bild lärmender Wassermassen – allerdings mit unterschiedlichen Absichten: Was Steyrermühl mit Stolz als Symbol der Mächtigkeit anführt, wird in den *Dämonen* zum Alpträum des bedrohten Individuums: Die Maschine bedeutet den Tod des Autors.

An dieser Stelle ist ein Seitenblick auf einen späteren Roman Doderers angebracht: *Die Wasserfälle von Slunj* (einige Aspekte dieses Werks werden an anderer Stelle noch näherer Betrachtung unterzogen werden; s. Kapitel 2.3.3). Die Angst vor dem Fallen in eine bodenlose Tiefe wird hier tatsächlich zum Verhängnis einer Figur: Donald Clayton rutscht auf einem Steg zwischen Mühlen über dem Katarakt aus und stürzt. Zwar bleibt sein Körper, der kaum nass wird, einige Meter unterhalb des Stegs an einem Vorsprung knapp neben dem Abgrund hängen, doch überlebt Donald den Fall trotzdem nicht – er stirbt vor Schreck. Das Geräusch der Wasserfälle von Slunj hat frappante Ähnlichkeit mit den dumpfen Tönen der Druckerpressen in den *Dämonen*. Aus einiger Entfernung wird der Katarakt so wahrgenommen: „[...] und das dumpfe Geräusch schien als ein schwaches Rumoren aus dem Erdboden zu kommen.“ (WS 384) Es handelt sich um einen „tiefe[n] stehende[n] Ton“ (WS 384). Beim langsam Annähern „wurde allmählich der Falle Mahlen und Rumoren deutlicher, und schon ward's ein Brausen [...].“ (WS 385) In unmittelbarer Nähe heißt es schließlich (ganz ähnlich wie in der zitierten Verlagsbroschüre): „Das Lärm und Toben des Wassers wurde bald gewaltig. Hätte man sprechen mögen, wäre es nur schreiend möglich gewesen.“ (WS 385f) Auch das Motiv des Spitzen, Eindringenden wird bei der Beschreibung des Wasserfalls verwendet: „Scharfen Lichtes, hell und glänzend, lag die Weiße des schäumenden Wassers in der Sonne.“ (WS 387) Das in die Tiefe stürzende Wasser wirkt „glatt und glashart“ (WS 386). Somit finden sich in den *Wasserfällen* mehrere jener Elemente wieder, aus denen der Alpträum Stangelers zusammengesetzt ist: Die Mühlen, die Angst vor der Vernichtung durch

---

<sup>116</sup> Anonym: Der Werdegang der Zeitung, S. 21f.

<sup>117</sup> Anonym: Der Werdegang der Zeitung, S. 22.

einen Sturz in den Abgrund bzw. durch Wassermassen, der Lärm, etwas Spitzes, Scharfes.<sup>118</sup>

### Nivellierung der Schreiber: Handschrift bei Heidegger

Mit seiner unter anderem an diesen Stellen durchscheinenden Skepsis gegenüber der Mechanisierung des Schreibens ist Doderer unter jene Schriftsteller und Denker zu rechnen, die der Technik im Allgemeinen und einer mechanisierten Textproduktion im Besonderen misstrauisch gegenüber stehen.<sup>119</sup> Einer der prominentesten Philosophen, die wie Doderer darin eine Bedrohung für das Individuum durch Gleichmacherei sehen, ist Martin Heidegger. In seiner im Wintersemester 1942/43 in Freiburg gehaltenen Vorlesung über den griechischen Denker Parmenides legt er die Konsequenzen des Aufkommens der Schreibmaschine für den Menschen dar. Denn im Schreiben mit der Hand liegt nach Ansicht Heideggers (und so ähnlich ist es auch bei Doderer dargestellt) die Selbstversicherung des Menschen; es unterscheide ihn vom Inhumanen. Der Mensch hebe sich durch die Handlung, ausgeführt durch die Hand, vom Tier ab. Die mit der Hand geschriebene Schrift, das Wort, sei grundlegend für den Menschen. Die Schreibmaschine habe Konsequenzen für dieses Verhältnis von Mensch und Schrift, weil sie „die Schrift dem Wesensbereich der Hand, und d. h. des Wortes“<sup>120</sup> entreiße. Die Maschinenschrift sei demgemäß nur eine „Abschrift“, das Wort werde in ihr zum „Verkehrsmittel“<sup>121</sup> degradiert, was eine „zunehmende Zerstörung“<sup>122</sup> des selben nach sich ziehe. Auch in Doderers Roman ist die Maschinenhaftigkeit des Setzers Rucktäschl ausgerechnet an seinen Händen abzulesen, die sich, wie Teile eines Apparates, zuweilen selbstständig machen (siehe oben).

Laut Heidegger komme es durch die Schreibmaschine nicht nur zu einer Nivellierung der Buchstaben, sondern auch der Schreiber: „In der Maschinenschrift sehen alle Menschen

---

<sup>118</sup> Der von einer Maschinerie ausgehende Lärm sowie eine Spitze, die schneidend eindringt, erinnern außerdem an Franz Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie* (s. Kapitel 2.4.1). Ein Reisender bekommt einen Apparat vorgeführt, der zur Exekution der Todesstrafe dient und im Grunde „ganz allein“ (Kafka: *In der Strafkolonie*, S. 132), also automatisch, arbeitet. Mit einer Nadel wird das Urteil stundenlang in die Haut eines Delinquenten geritzt und dessen Körper am Ende ganz aufgespießt. Als die Maschine in Gang gesetzt wird, ist sie so laut, dass sich die Umstehenden schreiend verständigen müssen. Zum Schluss nimmt der Offizier, der dem Besucher die Maschine erklärt, die Stelle des Verurteilten ein und wird schließlich von der „Spitze des großen eisernen Stachels“ (Kafka: *In der Strafkolonie*, S. 161) aufgespießt.

<sup>119</sup> Zu Doderers literarischer Darstellung der Technik im Allgemeinen vgl. Schneider: Die technisch-moderne Welt im Werk Heimito von Doderers.

<sup>120</sup> Heidegger: *Parmenides*, S. 119.

<sup>121</sup> Heidegger: *Parmenides*, S. 119.

<sup>122</sup> Heidegger: *Parmenides*, S. 119.

gleich aus.“<sup>123</sup> Die standardisierte Schrift, die nicht mehr mit der Hand geformt, sondern durch einen Mechanismus aufs Papier gebracht wird, anonymisiere die Schreiber. Dieselbe Haltung liegt Doderers Inszenierung des Schreibens einer gesichtslosen Masse in der Allianz zugrunde. Heidegger ist der Ansicht, dass die Druckerpresse – und mit ihr der Vorgang des Setzens, Pressens und Druckens – eine Vorform der Schreibmaschine sei und nicht zufällig am Beginn der Neuzeit stehe. Auch Kittler verweist auf den Zusammenhang zwischen der Entwicklung der Schreibmaschine und der Einführung von Rotationsmaschinen und Endlospapier 1810, die einen zügigeren Setzvorgang erforderten.<sup>124</sup> Laut Heidegger zeige sich in der Apparaturenkette aus Schreibmaschine, Setzmaschine, Presse und Rotationspresse das neue Verhältnis zwischen Mensch und Maschine schließlich besonders deutlich: „In der Rotation kommt der Triumph der Maschine zum Vorschein.“<sup>125</sup> Hier werde in eindrücklicher Weise offenbar, dass die Technik in den ureigenen Bereich des Menschen, als den die Handschrift im Sinne Heideggers verstanden wird, eingreift bzw. ihn angreift. Während das Maschinenensemble der Rotationspresse die Gewalt dieses Vorgangs präsentiere, würden die veränderten Bedingungen den Alltag auf subtile Weise fast unbemerkt durchsetzen. Dabei bleibe es gleichgültig, ob der Einzelne die Schreibmaschine verwende oder sich gegen sie entscheide – allein in der Möglichkeit, sie zu benützen, habe sie das Dasein des Menschen und sein Selbstverständnis beeinflusst.

Besonders in der Figur Stangelers, aber auch Schlaggenbergs, beides Alter Egos Doderers, kommt diese veränderte Situation und eine damit verbundene Existenzangst zum Ausdruck. Theweleit bezeichnet die Opposition des Menschen zur Maschine als grundlegend für das bürgerliche Selbstverständnis:

Als bürgerliche Individuen wurden wir dazu erzogen, uns selbst als Ganzheiten, als Originale zu begreifen. Dieses Selbstverständnis ist im bürgerlichen Denken gleichbedeutend damit, daß man eben nicht so etwas wie ‚Maschine‘, ‚mechanisch‘ Produziertes oder Produzierendes oder gar ein Massenprodukt sein kann.<sup>126</sup>

Das Beharren René Stangelers auf der Handschrift und die Abwehr gegen die maschinell produzierten Texte sind somit auch als Kampf um eine Existenz als bürgerliches Individuum zu werten. Er klammert sich an das, was Kittler das „materielle Substrat aller bürgerlichen Individuen oder Unteilbarkeiten“ nennt: den „kontinuierlich-kohärente[n] Tintenfluß“.<sup>127</sup>

<sup>123</sup> Heidegger: *Parmenides*, S. 119.

<sup>124</sup> Vgl. Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*, S. 281.

<sup>125</sup> Heidegger: *Parmenides*, S. 126.

<sup>126</sup> Theweleit: *Männerphantasien 1*, S. 217.

<sup>127</sup> Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*, S. 287.

Der saubere Strich der Hand hält die Person zusammen und bewahrt sie davor, dass sie „seitwärts in's Beiläufige taumelt“ (DD 458), wie Stangeler mit Bezug auf den Traum vom Mühlrad befürchtet. Zugleich drückt sich darin die Angst des Autors vor der Deklassierung aus: Indem ihn die Tätigkeit an der Maschine einem Fabriksarbeiter annähert, besteht die Gefahr der Proletarisierung und des Aufgehens in der Masse.

### **Kunstwerk vs. Massenprodukt: Die Benjamin'sche Aura**

Die Herauslösung der individuellen Schreiber aus dem maschinellen Ensemble der Massenproduktion ist für die Sicherung der persönlichen Außengrenzen essentiell. Während in der Allianz nicht einzelne Menschen, sondern Menschenmassen bzw. Maschinen den Text produzieren, schreiben Schlaggenberg und Stangeler ihre Werke in ruhigen Räumen, mit penibel geordneten Instrumenten und, vor allem: mit der Hand. Und doch gibt es hier Widersprüche: Schlaggenberg bedient sich nämlich offensichtlich auch einer Schreibmaschine (oder lässt eine solche bedienen), denn ein Text, den er in die Redaktion trägt, ist ausdrücklich mit der Maschine geschrieben (vgl. DD 330). Die notwendige Absonderung findet hier auf anderer Ebene statt: Die Typoskript-Blätter werden als sauber qualifiziert und heben sich somit, wenn schon nicht durch die angewendete Technik, dann doch durch ihre Reinheit von den übrigen Allianz-Erzeugnissen ab. Überdies ist das Allein-Sein des Schriftstellers für Doderer wesentliche Voraussetzung des Schreibens<sup>128</sup> – eine Bedingung, die in der Allianz keineswegs geboten wird.

Das von Schlaggenberg und Stangeler Verfasste wird als Original, als Ureigenes eines Individuums, als vom Schreiber gelegtes „Ei“ (DD 339, 340) verstanden, das aus der düsteren Umgebung förmlich herausstrahlt. Trotz dieses starken Hell-Dunkel-Kontrastes unterscheiden sich die Texte Schlaggenbergs und Stanglers letztlich in einem einzigen Punkt von der restlichen Masse an Artikeln: Sie haben einen Urheber und werden mit dem Gestus des Künstlers geschaffen. Folglich sind sie Kunstwerke, Originale – ihr Leuchten kann als die Walter Benjamin'sche Aura gesehen werden. Die restlichen der in den Allianz-Blättern gedruckten Texte haben keinen Urheber (wie schon erwähnt: die Zeitung schreibt „sich eigentlich von selber“, DD 331) und daher, vergleichbar mit Fotografie und Film bei Benjamin, kein Original und keine Aura, die sie verlieren könnten. Sie werden durch die Rotationspresse nicht reproduziert, sondern überhaupt erst produziert. Das „Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet“<sup>129</sup> und dabei die „einmalige Er-

---

<sup>128</sup> Vgl. Doderer: Sexualität und totaler Staat, S. 275.

<sup>129</sup> Benjamin: Das Kunstwerk, S. 315.

scheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“<sup>130</sup> sind in diesem Fall nicht mehr gegeben. Vielmehr sind es „Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit“<sup>131</sup> der Massen(re)produktion, die die journalistischen Texte auszeichnen. Die technische Vervielfältigung wirke laut Benjamin auch auf die Wahrnehmung der Kunst zurück: „Was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura.“<sup>132</sup> Die massenhafte technische Reproduktion, die in diesem Fall durch die Rotationspresse vorgenommen wird, gefährde die „Echtheit“ des Kunstwerks. Die Abgrenzung gegen den Allianz-Apparat und die Bedeutung eines künstlerischen Schaffensgestus sollen Schlaggenbergs und Stanglers Texte und damit sie selbst als Individuen vor dieser Entwertung retten.

## 1.2.2 TRÜBE FLUTEN, SAUBERE MANUSKRIPTE: Kajetan von Schlaggenberg

### Schreiben als Schufterei

Schreiben wird gemeinhin als intellektuelle Tätigkeit gesehen. Man vergisst leicht, dass es sich dabei nicht nur um einen geistigen, sondern auch um einen körperlichen Vorgang handelt. Bei einem Vergleich des journalistischen Schreibens in seiner Darstellung in den *Dämonen* mit dem wissenschaftlichen Schreiben ist rasch ein Unterschied auszumachen: Der Historiker Stangeler bei der Arbeit wird im Roman einmal so beschrieben: „[E]in ruhiger Kopf bis zum Kragenknopf und zwei gewaschene Hände [...]. Sonst nichts. Kein Gedärm.“ (DD 203) Die berufsmäßigen Zeitungsschreiber in der Allianz treten hingegen stark physisch in Erscheinung, und das in wenig schmeichelhafter Weise: Die Redakteure sind „meist kleine[ ], sowie leicht verfettete[ ] Männer“<sup>133</sup> (DD 333), teilweise „mit rosa Wüstchen im Genicke“ (DD 329). Den Chefredakteur, obwohl „leicht in jeder Bewegung, schlank und grazil“, zierte ein „Geierkopf“ von „außerordentlicher Häßlichkeit“ (DD 342).

Das Verfassen der Texte im Pressekonzern Allianz wird, im Gegensatz zum wissenschaftlichen oder literarischen Schreiben, als harte körperliche Tätigkeit geschildert, als Drecksar-

---

<sup>130</sup> Benjamin: Das Kunstwerk, S. 318.

<sup>131</sup> Benjamin: Das Kunstwerk, S. 318.

<sup>132</sup> Benjamin: Das Kunstwerk, S. 316.

<sup>133</sup> Diese Merkmale, ergänzt durch das Attribut „dunkel“, werden in den *Dämonen der Ostmark* explizit als typische Kennzeichen der Physiognomie der jüdischen Journalisten angeführt. Kajetan, als einziger „arischer“ Mitarbeiter, wird gebeten, zu einem Empfang eines deutschen Schriftstellers zu gehen. Als er sich erfreut und verwundert zeigt, entgegnet Cobler: „» [...] was stellst Du Dir denn vor, soll ich vielleicht einen von – denen da auf die deutsche Gesellschaft [sic] schicken?!« Und diese Auslassung war begleitet und gefolgt von Gebärden, welche die Physiognomie, Haltung und den ganzen Personencharakter jener kleinen, dunklen, meist leicht verfetteten Männer da draussen sozusagen karikaturistisch umrissen.“ (Zitiert nach Kleinlercher: Zwischen Wahrheit und Dichtung, S. 239)

beit, die von einer Vielzahl an schlecht bezahlten Kräften ausgeführt wird. Die meisten fest und reichlich besoldeten Redakteure arbeiten hier zudem gar nicht, sondern stehen auf den Gängen herum und unterhalten sich darüber, „wie das ‚Wochenende‘ am genußreichsten verbracht werden könnte [...].“ (DD 330) Nur wenige Redakteure „arbeiteten wirklich, sie schufteten.“ (DD 332), daher werden sie als „Knechte“ und „Schufte“ (DD 332) bezeichnet. Die „Mehrarbeit“ (DD 334) leisten aber die „Larven“. Diese ausgebeuteten, nicht angestellten Journalisten legen in ihrer „verzweifelten Regsamkeit“ (DD 334) eine „Gier und Tollheit“ (DD 334) an den Tag, die bei den festen Redakteuren nicht mehr zu beobachten ist. Sie „hieben in drei Stunden fünf Artikel in die Schreibmaschine hinein“ (DD 334). Das Arbeitspensum ist weit höher als jenes der Angestellten: „Die Larve leistete im allgemeinen an einem Tage so viel – mitunter völlig vergebens und ohne jedes Entgelt – wie ein durchschnittlicher Redakteur in einem Monat [...].“ (DD 334)

Schon die Verben „hieben“ (DD 334) oder „hauten“ (DD 336) für den Vorgang des Schreibens auf der Schreibmaschine zeigen an, dass es sich bei der Produktion journalistischer Texte um physische Schwerstarbeit handelt und nicht um sogenannte Kopfarbeit, zu der man Tätigkeiten wie das Verfassen von Texten zu rechnen pflegt.<sup>134</sup> Der wesentliche und verantwortungsvolle Teil der Redaktionsarbeit besteht ohnedies nicht aus Schreiben, sondern aus Redigieren. So muss man „das von den Korrespondenzbüros einlaufende Material sichten und für den Druck einrichten, einen Artikel lesen (oder flüchtig durchblättern), den irgendwer brachte, eine Nachricht nach links oder rechts oder glatt oder gelockt frisieren, ferner sehr viel telephonieren“ (DD 331). Besonders wichtig ist es, „die ganze Zeitung richtig ein[zu]teilen“ (DD 331). Mehr als auf den Inhalt der Texte kommt es darauf an, „daß jede Seite übersichtlich und gut angeordnet sei, mit ihren vielen einzelnen Titeln, ohne Verschachtelungen oder Trennungen: hier mußten geschwind noch siebzehn Zeilen dazu, dort aber sechse hinweg, wegen des unteren Randes!“ (DD 331f) In der Darstellung der *Dämonen* ist es dies, und nicht das Verfassen von Texten, das das ganze Können eines erfahrenen Journalisten erfordert.

Hier wird deutlich, dass Doderer einen Umgang mit Sprache verwirft, der diese nur als Rohstoff – heute würde man es „content“ nennen – betrachtet. Dies entspricht auch seiner Poetik, die den Schwerpunkt nicht auf den Inhalt, sondern auf die Form legt; damit ist freilich

---

<sup>134</sup> Im *Repertorium* bringt Doderer auch die Arbeit des Schriftstellers mit körperlicher Arbeit in Zusammenhang, doch sei sie nicht das Wesentliche an seiner Tätigkeit und nach außen hin zu verschweigen: „Das Professionelle, die Stunden, die Mühe, die Schinderei mit einem Worte [...] wird ein wirklicher Autor diskret verhüllen: als den Paradiesfluch und das Verhaftetsein in der Physik.“ (Doderer: *Repertorium*, S. 211f)

nicht der äußere Rahmen gemeint, den ein Medium wie die Zeitung vorgibt, sondern die einem Kunstwerk immanenten Formprinzipien, die der Romancier zuerst zu entwerfen habe, um sie dann mit konkreten Inhalten zu füllen. Das Pramat der Form über den Inhalt betonte Doderer, indem er, als Schriftsteller, einen Komponisten, Ludwig van Beethoven, als Vorbild nannte.<sup>135</sup> In der Journalistik, wie sie in den *Dämonen* dargestellt ist, ist die geschriebene Sprache hingegen ein Werkstoff, der je nach Bedarf behauen und in die vorgegebenen Rahmen gefüllt wird, der mithin nur noch in seiner Materialität von Bedeutung ist. Der Inhalt der Texte sowie künstlerische Formprinzipien sind völlig belanglos:

[H]ier floß der massenhafte Strom, in welchem jede Form, jede Qualität ersoff: ersoff in petroligen Gerüchen, und bereits sich verflüchtigte aus der Hand des Redakteurs, allein schon während des Durchblätterns eines überreichten Manuskriptes. Hier war nichts notwendig, jedes einzelne, und wär' es eine Pindar'sche Ode gewesen, entbehrlich, aber das ganze gemischte Quantum zusammengenommen, das brauchte man. (DD 330)

Der „Erzjournalist“ Cobler (DD 342), der den jungen Autor Schlaggenberg vorbehaltlos unterstützt, persönlich für das Erscheinen seiner Texte sorgt und diese gegen redaktionsinterne Kritik verteidigt (vgl. DD 339), hat von diesem bemerkenswerterweise „niemals auch nur eine Zeile gelesen [...], weder ein Buch, noch eine irgendwo veröffentlichte kleinere Arbeit, und schon gar nicht auch nur ein einziges jener Manuskripte, die er selbst zum Druck beförderte.“ (DD 343)

Die Texte werden völlig auf ihre materiellen Zeichen reduziert, die von den „Larven“ gefertigt, von den Redakteuren bearbeitet und von den Setzern in ihre richtige Gestalt gebracht und in Metall gegossen werden. Sprache ist hier ein Werkstoff, den man beliebig formen kann. Der Vorgang der Zeitungsproduktion gleicht einer fabrikmäßigen Herstellung, deren Prozess sich kaum von anderen Wirtschaftszweigen zu unterscheiden scheint, wobei maschinelle Produktionsbedingungen eine essentielle Rolle spielen (s. Kapitel 1.2.1). Das Schreiben selbst ist die geringste Tätigkeit und wird von minderen Gehilfen in Massen ausgeführt. Die Wertlosigkeit der Autoren und ihrer Erzeugnisse manifestiert sich auch in „einer Geringsschätzung ihrer Arbeitsleistung und einer leichtfertigen Behandlung derselben, die schon sehr weit gingen [...].“ (DD 336) Vier Fünftel des Produzierten werden zudem als Auschussware ausgesondert und landen „in den unersättlichen Papierkörben“ (DD 334).

---

<sup>135</sup> Vgl. Doderer: Literatur und Schriftsteller, S. 193.

## Anonymität

Von der Ungreifbarkeit der Allianz-Mächtigen war bereits weiter oben die Rede. Auch die Redakteure bleiben unbestimmbar; so wird von ihnen oft im generalisierenden Plural gesprochen.<sup>136</sup> Außerdem verdecken sie ihre Identität mit Masken bzw. „Larven“: Ihr falsches, oberflächliches Lächeln steht „nur mehr als Feixen auf dem Gesichte“ (DD 330).

Die Masse der Schreibarbeiter ist ebenfalls namen- und gesichtslos – eine Ausnahme bestätigt indes die Regel: So soll es einer einzigen „Larve“ nach sieben Jahren gelungen sein, in die Redaktion aufgenommen zu werden. Dieser „Spitzbart“ (DD 335) bleibt zwar weiterhin anonym, erhält aber immerhin die groben Züge eines Antlitzes, wenn dieses als „jammervoll verzerrt von Bestrebtheit“ (DD 335) geschildert wird. Die Gesichter jener, die die Texte eigentlich produzieren, bleiben damit im Dunkeln bzw. verbergen sich hinter einer einzigen prototypischen Larve. Die entindividualisierten Schreiber treten zudem in großer Zahl auf und scheinen das ganze Gebäude auszufüllen: Sie „warteten auf allen Gängen, belagerten jede Tür“ (DD 336). Die Redaktion wird in der Betriebsamkeit, vor allem der „Larven“, als „wimmelnde[r] Haufen[ ]“ (DD 340) beschrieben, wobei hier wieder die Bedeutung des Wortes im zoologischen Sinn hervortritt. Als „Nebelstreif“ (DD 336) verfolgen sie einen Redakteur, sie „schwebten und kreisten“ (DD 336) um das Büro Coblers und gehen damit als winzige Partikel in einer großen Masse unter. Die Verkleinerung geht so weit, dass die einzelnen Bestandteile in völliger Bedeutungs- und Wesenlosigkeit verschwinden. Denn: „in solcher bedenklich wesenloser Nachbarschaft“ (DD 337) hat sich auch Schlaggenbergs einstige Mitarbeit abgespielt. In seiner Erzählung von der Allianz verwendet er die Schilderung der Journalisten als krabbelnder Haufen von Maden, um sich selbst, als Einzelkämpfer, in Opposition zu stellen.<sup>137</sup> Durch die Degradierung, die die freien Mitarbeiter in der Allianz im Laufe des

---

<sup>136</sup> Zum Beispiel: das „Benehmen einiger Trembloners“ (DD 338); die „meist kleinen, sowie leicht verfetteten Männer“ (DD 333) etc. Ähnlich werden auch die beiden Direktoren von Verlag und Druckerei Pornberger und Graff, die Stangelers Werk über die Folterungen auf Schloss Neudegg unter Vertrag nehmen wollen, dargestellt. Szindrowits und Abheiter sind beide „Männer um die Fünfzig, allzu modern angezogen und überaus stark parfümiert“ (DD 1194), und „obwohl sie sonst einander keineswegs ähnelten“ (DD 1195), sind sie „nahezu ganz gleich gekleidet“ (DD 1195). Vor allem beim Sprechen erscheinen sie nicht mehr als zwei eigenständige Personen: Sie redeten „unaufhörlich teils gleichzeitig, teils abwechselnd“ (DD 1194) und es ging in unheimlicher Weise „des einen Stimme in die des anderen derart glatt über, daß Stangler einmal vermeinte, es rede noch der Abheiter, während längst der Szindrowits sprach“ (DD 1195).

<sup>137</sup> Vgl. dazu auch Doderer: Der Brandstuhl. Schon in dieser frühen Erzählung verwendet Doderer bei der Schilderung einer Menschenmasse ganz ähnliche Bilder: Im Traum blickt der Ich-Erzähler von einem Balkon auf das „wie die Ameisen“ (S. 41) durcheinanderlaufende Publikum einer Hinrichtung herab, „dessen ganze riesenhafte, schwarzwimmelnde und entfesselte Wut“ (S. 41) sich plötzlich auf ihn richtete; er sieht „über dem Ganzen das helle Gezappel von zahllosen erhobenen und drohend geschüttelten Fäusten“ (S. 40f). Die Delinquentin, eine nackte, auf einen sehr hohen Stuhl gebundene Frau, „wand sich dort oben wie eine weiße Raupe“ (S. 39).

Kapitels durchmachen – von einer „Art von Menschen“ (DD 334) über „Larven“ hin zu wesenlosen Partikeln – erfährt Schlaggenberg, der einzelnägerische „Fremdkörper“ (DD 341), als Individuum eine Aufwertung.

An dieser Stelle lohnt sich ein Blick auf Elias Canettis 1960 erschienenes Werk *Masse und Macht*, in dem sich der überwältigende Eindruck, welchen die Ereignisse des 15. Juli 1927 auf den Autor machten, spiegelt.<sup>138</sup> Die Schrift widmet sich der Furcht des Einzelnen vor der Konfrontation mit einer großen Zahl an Lebewesen auf theoretischer Ebene. Die erste Begegnung des Individuums mit der Masse sieht Canetti in der Konfrontation des Menschen mit einer großen Anzahl von kleinen Tieren, vor allem Insekten. „Es ist sehr wohl möglich, daß überhaupt sie es waren, die dem Menschen dazu verhalfen, in wirklich großen Massen zu denken; seine allerersten ‚Tausender‘ und ‚Millionen‘ waren vielleicht Insekten.“<sup>139</sup> Die Auseinandersetzung des Menschen als Einzelwesen mit einer großen Menge von Insekten oder sogar Bazillen habe laut Canetti in der Geistesgeschichte des Menschen größte Bedeutung, weil sie „das eigentliche Modell für die Dynamik der Macht“<sup>140</sup> sei. Um beherrschen zu können, erniedrigt das Individuum die sich ihm (scheinbar) entgegenstellende Masse von verschwindend kleinen Wesen zum Ungeziefer. In diesem Sinne lässt sich auch bei Doderer die Identifizierung der Masse mit Insekten als Versuch verstehen, ihrer Herr zu werden.

## **Wasser und Schmutz**

Das Massenmedium Zeitung wird in den *Dämonen* mit zahlreichen Bildern aus dem Bereich des Wassers und anderer Flüssigkeiten in Zusammenhang gebracht – der „massenhafte Strom“ (DD 330, vgl. auch 339), der die Qualität ertränkt, wurde bereits erwähnt, ebenso die Ermahnungen, die „herunterräufelten“ (DD 341) oder das Bild des Mühlrades. Weiters wird berichtet, dass Schlaggenberg frühere Allianz-Gänge in schlechter Erinnerung hat, wobei Einzelheiten „wie Quirle und Strudel eines [...] Gewässers“ (DD 344f; vgl. auch 347) im Geiste vorüberziehen. Ihm kam die Rolle eines „Schwimmers im Allianz-Strome“ (DD 344) zu, der sich zuletzt „mitunter recht schwer gegen die Strömung“ (DD 344) bewegte.

Canetti stellt ebenfalls einen Zusammenhang zwischen Wasser und Masse her: Der Fluss wird, neben dem Feuer, dem Meer, dem Wald und auch dem Ungeziefer, als ein Massensym-

---

<sup>138</sup> „Es könnte sein, daß die Substanz des 15. Juli in ‚Masse und Macht‘ ganz eingegangen ist.“ (Canetti: Die Fackel im Ohr, S. 232; zu den Ereignissen vom 15. Juli 1927 vgl. S. 230–237).

<sup>139</sup> Canetti: *Masse und Macht*, S. 430 (Hervorhebungen im Original).

<sup>140</sup> Canetti: *Masse und Macht*, S. 430 (Hervorhebung im Original).

bol angeführt, allerdings mit einer Einschränkung: Denn seine ständig bewegten, in eine Richtung weisenden Fluten stünden nicht für die fertige Masse, wie etwa das Feuer, sondern „für die Zeit, in der sich die Masse bildet, die Zeit, in der sie noch nicht erreicht hat, was sie erreichen wird.“<sup>141</sup> Eines der entscheidenden Merkmale des Flusses als Massensymbol ist laut Canetti die Richtung der Bewegung. Im Falle der Allianz weist die Bewegung nicht vorwärts, sondern vornehmlich hinab in die Tiefe. So suggeriert es auch Renés mit der Allianz assoziierter Traum, in dem ihn ein Mühlrad „hinunterdrehte“ (DD 347). Auch Levielles „mag er fallen“ (DD 320) deutet in diese Richtung und damit auf eine negative Entwicklung hin. Der Fluss ist für Canetti „Symbol eines noch beherrschten Zustandes, vor dem Ausbruch und vor der Entladung [...]“<sup>142</sup> In den *Dämonen* weist die Metapher des Stroms ebenfalls darauf hin, dass man unausweichlich auf eine Katastrophe zusteuert, die nicht nur auf symbolischer Ebene in einem verheerenderen Massensymbol mündet: dem Feuer (s. Kapitel 1.3.2).

Der Strom der Allianz ist keineswegs ein sauberes Gewässer, sondern „im Ganzen trübe[ ] und wenig anheimelnd[ ]“ (DD 344f).<sup>143</sup> Das Arbeitsumfeld wird im Allgemeinen als unappetitlich geschildert – nicht nur wenn sich die Journalisten, ganz im Stil des Sozialreporters Max Winter (1870–1937), in ungemütliche Sphären der Gesellschaft begeben, „Wiener Unterwelt, und so halt.“ (DD 324) Ins Abwassersystem muss der Allianz-Redakteur Holder, anders als der reale Max Winter, nicht steigen,<sup>144</sup> gemahnt doch das Innere des Allianz-Gebäudes ohnehin an eine Kloake, in deren Schlamm die „Larven“ kriechen. Das schmutzige Geschäft hinterlässt dabei seine Spuren auch jenseits der eigentlichen Wirkungsstätte: Die Straßen rund um das Haus sind „mit [...] Schleim [...] überzogen“ (DD 329, s. Kapitel 1.1.2). Das Innere des Gebäudes hat sich in der Erinnerung Schlaggenbergs „übereinander gelagert, schichtenweise, und zusammengepappt durch das Bindemittel eines jedesmal davon zurückbleibenden Breies von Trübsinn!“ (DD 330) Grundierung dieser Stätte ist Druckerschwärze, die sich auch als dunkler Rand unter den Nägeln des Setzers Rucktäschl niederschlägt (vgl. DD 1040). Eine an anderer Stelle formulierte Werbeidee karikiert die Printmedien und zieht diese noch tiefer in den Dreck: Direktor Dulnik, Leiter einer Papierfabrik, erzeugt unter anderem Toilettenpapier, das er auf einer Seite „mit Reklamen“ bedrucken lässt, „sogar mit solchen in Versen. [...] Herr Dulnik verspricht sich solchermaßen einen bedeutenden Einfluß auf die Menschheit und behauptet, dieses sei die einzige Gelegenheit, wo man

<sup>141</sup> Canetti: *Masse und Macht*, S. 96.

<sup>142</sup> Canetti: *Masse und Macht*, S. 97 (Hervorhebungen im Original).

<sup>143</sup> Auch Leonhard ekt vor dem Strom, wobei hier nicht von der Allianz, sondern von der Donau die Rede ist: „Der Strom roch. Der Strom war verunreinigt.“ (DD 119)

<sup>144</sup> „[...] unten, im Kanalnetz war ich [Redakteur Holder, Anm. AR] ja nicht, das haben wir uns einfach von den Kriminalbeamten genau beschreiben lassen.“ (DD 324)

den modernen Menschen noch in einer wirklich gesammelten und aufgeschlossenen Verfassung antreffen könne [...].“ (DD 245f, vgl. auch DD 385) Somit wird die Zeitung, deren Papier ja zunächst ebenso auf einer Rolle aufgewickelt ist (vgl. Abb. 2 mit der Darstellung des Steyermühl-Konzerns), mit Toilettenpapier in Verbindung gebracht.

Umso schärfter heben sich vor diesem Hintergrund „die mit sauberer Maschinenschrift bedeckten wenigen Blätter“ (DD 330) ab, die Schlaggenberg in die Redaktion trägt, oder die ebenfalls saubere Handschrift Renés (vgl. DD 510), mit der er einen Text für die Zeitung schreibt. Das von Schlaggenberg immerhin „mühevoll gewonnene[ ] Manuskript[ ]“ (DD 339) wird an anderer Stelle auch als „Ei“ (DD 339, 340) bezeichnet, das es an die richtige Stelle zu legen gelte, sodass es nicht „von Larven überfallen“ (DD 339) werde. Schlaggenbergs Text ist demnach etwas Schützenswertes, Zerbrechliches, wie auch die Person des Schreibers selbst (man erinnere sich auch an Renés Traum von der Kugel). Das Individuum ist bedroht, im Schmutz-Strom der Allianz zu versinken, stellvertretend auch der vom Individuum produzierte Text, der mit seinem sozusagen sauberen Gesicht aus der Masse journalistischer Texte herausragt. Ei, Apfel, Perle (vgl. DD 319) – Text und Schreiber wollen sich im Bild der Kugel sauber und klar von der Umwelt abschließen.<sup>145</sup> Der eigene Text erscheint als Rettungsversuch des Individuums vor der Vermischung mit der hier als feindlich betrachteten Außenwelt, das Schreiben selbst als Verteidigung persönlicher Grenzen, die sich entlang der Differenzierung von Sauberkeit und Schmutz abzeichnen. An dieser Stelle sei noch einmal das Zitat von Stangelers Körper bei der wissenschaftlichen Arbeit angeführt: „[E]in ruhiger Kopf bis zum Kragenknopf und zwei gewaschene Hände [...]. Sonst nichts. Kein Gedärm.“ (DD 203) Der per se schmutzige Körper („Gedärm“) wird negiert und von den sauberen, funktionellen, unverdächtigen Teilen getrennt, während die „Larven“, ohne Gesicht und Gliedmaßen, das genaue Gegenteil davon sind.

Klaus Theweleit bringt in den *Männerphantasien*, seiner psychoanalytisch orientierten Studie über die Literatur eines faschistischen Männertyps, den Einsatz von Schmutz mit der Selbstversicherung des soldatisch-männlichen Körpers in Zusammenhang.<sup>146</sup> Indem sich das saubere Ich von seiner unreinen Umgebung unterscheidet, definiert es die Konturen, die es vom „wimmelnden Haufen[ ]“ (DD 340) der schreibenden Massen abheben, die in ihrer unappetitlichen Physis dargestellt sind.

Darüber hinaus stellt Theweleit fest, dass in den von ihm untersuchten Texten jegliche Art

---

<sup>145</sup> Zum Motiv der Kugel in den *Dämonen der Ostmark* vgl. Kleinlercher: Zwischen Wahrheit und Dichtung, S. 256–262.

<sup>146</sup> Vgl. Theweleit: Männerphantasien 1, S. 425.

von Fluten als bedrohlich wahrgenommen werden. Statt sich treiben zu lassen, müssen soldatische Männer in ihren literarischen (Selbst-)Inszenierungen fixe Standpunkte beziehen: „Sie wollen fest, mit beiden Füßen, mit jeder Wurzel im Boden verankert stehen, die Fluten, die da kommen, an sich abprallen lassen, sie aufhalten, eindämmen.“<sup>147</sup> Diese Attitüde wird in den *Dämonen* in Zusammenhang mit der Allianz sowohl Stangeler als auch Schlaggenberg zugeschrieben. René will sich im Traum nicht „in die wegschwemmenden Wassermassen“ (DD 320f) stürzen lassen und für Schlaggenberg gilt es, „in dieser Masse von bedrucktem Papier ein paar äußere Stützpunkte zu ergreifen, die alles waren, von deren Halten oder Weichen allein das Stehen oder Fallen noch abhing.“ (DD 346) Es soll, so Theweleit über den untersuchten Männertypus, weder etwas fließen noch sich bewegen, außer man selbst – allerdings nicht unkontrolliert wie die Masse, sondern „wie ein Mann, formiert, auf Kommando als Linie, als Kolonne, als Block, als Keil, als feste Einheit.“<sup>148</sup> Auch Schlaggenberg stemmt sich als (fester) Fremdkörper gegen die chaotische, permanent bewegte Allianz-Masse. Wie in den *Männerphantasien* dargelegt, dringt die Flut nicht nur von außen an das Individuum heran, sondern tobt stets auch in seinem Inneren.<sup>149</sup> Genau diese doppelseitige Bedrohung ist bei Schlaggenberg gleichfalls gegeben. Neben der Gefahr der wegschwemmenden Fluten von außen droht sein zeitweise verflüssigtes Inneres die Konturen der Vergangenheit zu verwischen: Während er zum Redaktions-Gebäude geht,

zogen und wirbelten jene Einzelheiten und noch viele andere vorüber, wie Quirle und Strudel eines im Ganzen trüben und wenig anheimelnden Gewässers. Dann wieder, auf dem Rücken oft nur weniger lebendiger Sekunden voll Dichte und Anschaulichkeit, ritt die Erinnerung blitzartig die Jahre entlang und auf und ab, die hier gestaffelt standen wie bei einer Parade. (DD 344f)

Die beiden Metaphern stellen eine eindeutige Bewertung dar: Die Flüssigkeit ist „trübe[ ] und wenig anheimelnd[ ]“ (DD 345), die stramme soldatische Ordnung hingegen „voll Dichte und Anschaulichkeit“ (DD 345). So wie Schlaggenberg als einzelner Kämpfer gegen die Fluten der Allianz antritt, ist die militärische Ordnung seines Inneren gefährdet, von einem schmutzigen Gewässer vernichtet zu werden.

Das Ringen um die Ordnung wird aus dem Inneren des Schriftstellers wiederum auf seinen Schreibtisch verlegt: Schlaggenberg hatte „sich seinerzeit mit vieler Mühe angewöhnt [...], den Kern seiner Tagesarbeit ganz am Vormittage zu erledigen und nach dem Essen nur Korrekturen zu machen oder sonst eine nicht eben wesentliche und dringende Sache vorzu-

<sup>147</sup> Theweleit: *Männerphantasien* 1, S. 237.

<sup>148</sup> Theweleit: *Männerphantasien* 1, S. 238 (Hervorhebung im Original).

<sup>149</sup> Vgl. Theweleit: *Männerphantasien* 1, S. 240.

nehmen [...].“ (DD 233) Diese hart erarbeitete Disziplin scheint sich im Laufe der Zeit zum Ordnungswahn gesteigert zu haben, wie Geyrenhoff feststellt:

[W]enn man um sechs Uhr zu Ihnen kommt, [...] da kann man sehen, wie Sie gerade Schluß machen und – Ihren Arbeitstisch in Ordnung bringen. Für den nächsten Morgen ist alles überlegt, die Manuskripte werden geschlossen und verwahrt, die Pfeifen ausgeklopft, am Ende liegt der ganze Krempel schön parallel auf dem Schreibtisch ... (DD 369)

Angesichts dieser straffen Ordnung der Schreibutensilien spricht Geyrenhoff gar von „Pedenarie“ (DD 369),<sup>150</sup> die die Arbeit des Schriftstellers überschattet: „Ordnung ist ja an sich lobenswert und vorteilhaft [...]! Jedoch sehe ich Sie [...] hauptsächlich damit beschäftigt – Ordnung zu machen.“ (DD 369) Seine darauf folgende Kritik des übertriebenen Ordnungswahns Schlaggenbergs mündet in der Warnung: „Wie leicht jedoch könnte dann solch einem auch das Wasser des Lebens überhaupt ausbleiben!“ (DD 370) Aus dem relativierenden Mund Geyrenhoffs wird das Bild des Wassers hier wiederum ins Positive konvertiert und entspricht somit eher jenem fruchtbaren, beinahe göttlichen Chaos der Außenwelt, das der Schriftsteller, nach Doderers Theorie, apperzeptiv in sich aufnehmen soll. Schlaggenberg reagiert auf Geyrenhoffs Mahnung „mit einiger Schärfe“ (DD 370) und pocht wiederum auf Ordnung: „Sie bringen alles in unklarer Weise durcheinander“ (DD 370).<sup>151</sup>

Kajetan von Schlaggenberg entspricht somit der figurgewordenen Apperzeptionsverweigerung (also jener Verschlossenheit der Außenwelt gegenüber, die ein Schriftsteller laut Doderer gerade nicht aufweisen sollte<sup>152</sup>). Dies hat Doderer theoretisch in seinem Traktat *Sexualität und totaler Staat*<sup>153</sup> fixiert. Er legt darin dar, dass der Apperzeptionsverweigerer seine durchaus nach logischen Kriterien aufgebaute „zweite Wirklichkeit“ gegen das ständige Herandrängen der „ersten Wirklichkeit“ zu verteidigen suche. Die Grenze zwischen Innen und Außen verlaufe entlang der Körperwand, die zum starren Grenzwall wird:

---

<sup>150</sup> Vgl. dazu eine Stelle aus den *Wasserfällen von Slunj* zu Chwostiks Wohnung: „In den Zimmern war es grauslich aber ordentlich. [...] Am Tische ein Tintenfläschlein mit Federstiel, ein Kamm, ein Bleistift, alles parallel ausgerichtet. Der Postmanipulant war ein Pedant.“ (WS 102)

<sup>151</sup> In den Tangenten bezeichnete Doderer die Ordnung als grundlegend für die Dämonen: „Könnte mein Buch überhaupt thematisch benannt werden ... dann hieße es vielleicht ‚Die Ordnung‘.“ (Doderer: Tangenten, S. 47; Hervorhebung im Original)

<sup>152</sup> So lautet etwa Doderers „Formel“ für den Schriftsteller: „Percipiendo esse.“ (Doderer: Repertorium, S. 213)

<sup>153</sup> Vgl. dazu ausführlich Winterstein: Versuch gegen Heimito von Doderer, S. 121–168.

Dennoch lässt die analogische Brandung an den verhärteten Grenzen nicht nach, und es scheint ihr ganz offenbar die Tendenz inne zu wohnen, das Widernatürliche wegzuspülen, damit es zerfalle, sich auflöse und untergehe, wenn schon eine andere Weise der Wiederherstellung des Grundzustandes unmöglich geworden ist [...].<sup>154</sup>

Aus der Defensive heraus gehe der Apperzeptionsverweigerer rasch zum Angriff über:

Jener unausgesetzte Andrang aber bringt die Apperceptions-Verweigerung zum Excess und zur Aggression, deren eigentliche Tendenz die Vernichtung dessen ist, was nun einmal nicht mehr appercipiert werden kann; und dies ist jetzt schon Alles schlechthin: das Leben also, unser analogisches Dasein [...].<sup>155</sup>

Doderers Konzept von der „analogischen Welt“ und der „zweiten Wirklichkeit“ überschneidet sich in bemerkenswertem Ausmaß – auch sprachlich – mit Theweleits Schilderung der psychischen Konstitution faschistischer Männer und seiner These von der Erstarrung der Körperaußenhaut zum Panzer, der sich vor dem Herandringen der als flutend empfundenen Außenwelt schützen muss und dessen größte Angst die Auflösung ist. Und tatsächlich geht auch Doderer einen Schritt weiter und zieht die Argumentationslinie zum Faschismus. Die Gräuel der NS-Zeit seien nur deshalb möglich gewesen, weil schon vorher eine „sexuelle Herabgekommenheit“<sup>156</sup> und damit ein Verhaftetsein in einer „zweiten Wirklichkeit“ geherrscht habe.

### 1.2.3 ANTISEMITISCHE KLISCHEES: Ein Vergleich

Damit zu einem Thema, das in einer Auseinandersetzung mit der Allianz nicht ganz außer Acht gelassen werden kann und das zu Beginn dieses Kapitels schon angerissen wurde: Der antisemitische Hintergrund der Darstellung des Journalismus im Roman. Doderers Ressentiments gegen die „jüdische Presse“ der Allianz entsprachen einer damals weit verbreiteten Haltung, die den sogenannten Antibolschewismus und Antisemitismus vereinte und sich gegen das konstruierte Feindbild einer jüdisch-kommunistischen Weltverschwörung richtete. Obwohl schon früher verbreitet, fand sie ihre extremste Ausprägung im Nationalsozialismus. Der Vergleich vom Bild der Allianz in den *Dämonen* mit einer NS-Publikation über die Presse aus dem Jahr 1938 soll zeigen, dass Doderers Darstellung des Schreibens auch einer scharfen ideologischen Grenzziehung dient. Freilich ist der Antisemitismus, zumal in Öster-

---

<sup>154</sup> Doderer: Sexualität und totaler Staat, S. 283.

<sup>155</sup> Doderer: Sexualität und totaler Staat, S. 283.

<sup>156</sup> Doderer: Sexualität und totaler Staat, S. 287.

reich, kein von den Nationalsozialisten erfundenes Phänomen. Antisemitische Vorurteile sind in der hiesigen Presse, wie Theodor Venus aufzeigt, schon 1848 vorhanden – zuerst in der Defensive, steigern sie sich stetig, um ab etwa 1880 immens an Zugkraft zu gewinnen.<sup>157</sup> Venus nennt folgende Vorurteile, die von antisemitischer Seite gegenüber der liberalen „Judenpresse“ verbreitet wurden: Amoral, Bestechlichkeit, Widerlichkeit, internationale Absprache („Alliance Israelite“), Streben nach politischem Einfluss, Unruhestiftung, Wucher und Profitgier.<sup>158</sup> Der Nationalsozialismus hat schließlich eine bereits fest in der Bevölkerung verankerte Haltung auf die Spur gebracht, was in einer Broschüre über die „jüdische Presse“ am deutlichsten nachzulesen ist. Schließlich können Doderers ursprüngliche Intentionen für die *Dämonen der Ostmark* und das Allianz-Kapitel nicht ignoriert werden. Die frappanten Parallelen zwischen der NS-Schrift und Doderers Sichtweise der Journalistik laden zu einem Abgleich geradezu ein: Die vom damaligen Reichspressochef der NSDAP, Otto Dietrich, verfasste Propagandaschrift *Weltpresse ohne Maske* bedient sich im Grunde derselben antisemitischen Stereotype wie Doderer, um die „arischen“ Journalisten von der feindlichen Presse zu unterscheiden (wenn auch mit plumper Propaganda-Rhetorik). Massenproduktion durch den Einsatz von Maschinen, Anonymität der Schreiber, verdeckte Machtstrukturen und die Abhängigkeit von Politik und Wirtschaft dienen hier wie dort der Verächtlichmachung der „jüdischen Presse“.

Schon der Titel *Weltpresse ohne Maske* geht von einer Verschleierung aus und verspricht gleichzeitig Entlarvung – durch die Abschaffung der Pressefreiheit. Der erste Satz des Vorworts bekräftigt, „[d]aß der Nationalsozialismus vielen getarnten Feinden der Völker die Maske vom Gesicht gerissen“<sup>159</sup> habe. Die Anonymität des Gegners – schlicht „der Jude“<sup>160</sup> – wird in immer wiederkehrenden Phrasen beschworen (z. B. „anonyme Mächte“,<sup>161</sup> „im Dunkel stehenden Mächte“<sup>162</sup>), ebenso die Undurchschaubarkeit zahlreicher Verknüpfungen mit internationaler Dimension. So ist etwa die Rede von einem „feinmaschige[n] Netz, das die Spinne der getarnten Presseherrschaft über die ganze Welt gezogen hat.“<sup>163</sup> Weiters: „Niemand kennt bei ihnen die Auftraggeber, niemand weiß, wer hinter ihnen steckt.“<sup>164</sup> Allein

---

<sup>157</sup> Vgl. Venus: Der Antisemitismus, S. 200.

<sup>158</sup> Vgl. Venus: Der Antisemitismus, S. 205–206.

<sup>159</sup> Dietrich: *Weltpresse ohne Maske*, S. 5.

<sup>160</sup> Dietrich: *Weltpresse ohne Maske*, S. 5.

<sup>161</sup> Dietrich: *Weltpresse ohne Maske*, S. 10.

<sup>162</sup> Dietrich: *Weltpresse ohne Maske*, S. 17.

<sup>163</sup> Dietrich: *Weltpresse ohne Maske*, S. 6.

<sup>164</sup> Dietrich: *Weltpresse ohne Maske*, S. 23.

im Ausdruck „Weltjudentum“<sup>165</sup> kommen die Verschwörungstheorien der Nazi-Propaganda zum Ausdruck. Auch Korruption und Abhängigkeit von der Wirtschaft werden der feindlichen Presse vorgeworfen: Sie sei „durch tausend geheime Bande gefesselt“.<sup>166</sup> Und: „150 Jahre lang hat sie der jüdisch-liberalistisch-marxistische Geist im stillen seinen Zwecken dienstbar gemacht, hat die Zeitung zur Sklavin des Geschäftes, hat sie – die Repräsentantin des Geistes und der Erziehung der Völker – ihrer hohen Mission entthront und sie zur Dirne des Geldes erniedrigt.“<sup>167</sup>

Auch hier wird das Individuum, die singuläre Persönlichkeit, einem gesichts- und charakterlosen Autor entgegengestellt: „In Redaktionen tritt jetzt an die Stelle der journalistischen Persönlichkeit der gewandte Vielschreiber [...].“<sup>168</sup> Eine Abwertung der Journalisten durch Pluralisierung und Gleichsetzung mit Ungeziefer, bei Doderer die „Larven“, klingt an, wenn davon die Rede ist, „dieser Lügenbrut den Kopf [zu] zertreten“.<sup>169</sup> Eine verschachtelte und unübersichtliche Raumstruktur, wie sie im Allianz-Gebäude vorherrscht, wird in der NS-Schrift nur im übertragenen Sinn angedeutet: „Aus dem Scheinwerferlicht der großen offiziösen Agenturen hat sie [die „Presselüge“, Anm. AR] sich in die kleinen Nachrichtendienste und Winkelbüros zurückgezogen [...].“<sup>170</sup>

Durch die Anführung eines Mussolini-Zitats werden in der NS-Schrift Druckerschwärze und trübe Gewässer thematisiert: „Der Sturm der Druckerschwärze und die Ueberschwemungen trüber Tintenfluten“.<sup>171</sup> Dem begegnet man mit rhetorischem Saubermachen: „Werft die Juden und unsauberer Geschäftemacher aus der Presse heraus [...]!“<sup>172</sup> In Deutschland habe man die Journalistik bereits einem „gründlichen Reinigungsprozeß“<sup>173</sup> unterzogen. Eine Logik der Entmischung liegt, wie gezeigt wurde, auch der Darstellung der Presse in den *Dämonen* zugrunde: Sauberes und Schmutziges sollen klar getrennt werden. Der Topos vom Schaffen einer Ordnung im Chaos ist ein Grundbestandteil nationalsozialistischer Rhetorik: „Innerhalb unserer Grenzpfähle hat der Führer Ordnung geschaffen [...].“<sup>174</sup> In „alten Schriften“

---

<sup>165</sup> Dietrich: *Weltpresse ohne Maske*, S. 5.

<sup>166</sup> Dietrich: *Weltpresse ohne Maske*, S. 17 (ein Zitat des französischen Politikers Nettement).

<sup>167</sup> Dietrich: *Weltpresse ohne Maske*, S. 5.

<sup>168</sup> Dietrich: *Weltpresse ohne Maske*, S. 17.

<sup>169</sup> Dietrich: *Weltpresse ohne Maske*, S. 24.

<sup>170</sup> Dietrich: *Weltpresse ohne Maske*, S. 22f.

<sup>171</sup> Dietrich: *Weltpresse ohne Maske*, S. 40.

<sup>172</sup> Dietrich: *Weltpresse ohne Maske*, S. 43.

<sup>173</sup> Dietrich: *Weltpresse ohne Maske*, S. 9.

<sup>174</sup> Dietrich: *Weltpresse ohne Maske*, S. 5.

sei schon von „Greuelmärchenerzähler[n]“ die Rede, die „mit ihrer bösen Zunge und ihrer spitzen Feder die bestehende Ordnung gefährdeten“.<sup>175</sup>

Das bedrohliche Ensemble der Apparate und seine Möglichkeiten der technischen Massenproduktion werden in der Propagandaschrift naturgemäß nur dem feindlichen Ausland zugeordnet: „Tag für Tag sind Tausende von Rotationsmaschinen in allen Teilen der Erde in Betrieb, Stunde für Stunde speien sie Millionen von Zeitungsexemplaren unter die Völker.“<sup>176</sup> Gegen die Maschinerie der feindlichen Masse kämpfen die deutschen Herolde gezielt (und mit der Hand): „Man kann von uns nicht erwarten, daß wir die Pfeile unserer Presse im Köcher halten, wenn von allen Seiten gegen uns die Dreckschleudern in Bewegung gesetzt werden.“<sup>177</sup> Die Betonung der Abgeschlossenheit gegen die feindliche Masse kommt in folgendem Satz zum Ausdruck (wobei die „Ausgetriebenen“ wiederum an das in den *Dämonen* als „Abtreibung“, DD 335, bezeichnete Hinausekeln nicht erwünschter Mitarbeiter erinnert): „Draußen aber wendet sich der Haß der Ausgetriebenen, der Haß des Weltjudentums gegen uns.“<sup>178</sup>

Dass Doderer sich für die *Dämonen der Ostmark* entsprechender Klischees zur Darstellung des journalistischen Schreibens bediente, überrascht nicht. Immerhin sollte durch die Allianz der zersetzende Einfluss der „jüdischen Presse“ auf die Gesellschaft vorgeführt werden. Aber auch die Nachkriegsversion der *Dämonen* verwendet dieselben Mittel, nur entschärft, subtiler – und doch immer noch deutlich genug. Schon die Tilgung der gröbsten antisemitischen Stellen konnte den Roman vor dem Papierkorb und für die Veröffentlichung retten.<sup>179</sup> Dass dieses Werk dann sogar zum – sowohl vom „schwarzen“ als auch vom „roten“ Lager weitgehend akzeptierten<sup>180</sup> – Staatsroman avancierte, mag als typisch für das Österreich der Zwei-ten Republik gelten.

---

<sup>175</sup> Dietrich: *Weltpresse ohne Maske*, S. 12.

<sup>176</sup> Dietrich: *Weltpresse ohne Maske*, S. 6.

<sup>177</sup> Dietrich: *Weltpresse ohne Maske*, S. 48.

<sup>178</sup> Dietrich: *Weltpresse ohne Maske*, S. 5.

<sup>179</sup> Wolfgang Fleischer gab an, Doderer sei nach dem Krieg kein Antisemit mehr gewesen oder habe zumindest nach außen hin keine solchen Neigungen gezeigt. Vgl. Kleinlercher: *Zwischen Wahrheit und Dichtung*, S. 351.

<sup>180</sup> Vgl. Fleischer: *Das verleugnete Leben*, S. 416.

### 1.3 DIE ALLIANZ UND DAS FEUER

Über die Macht der Presse heißt es in Oswald Spenglers 1918 bis 1922 erschienem *Der Untergang des Abendlandes*:

Kein Tierbändiger hat seine Meute besser in der Gewalt. Man lässt das Volk als Lesermasse los, und es stürmt durch die Straßen, wirft sich auf das bezeichnete Ziel, droht und schlägt Fenster ein. Ein Wink an den Pressestab und es wird still und geht nach Hause. Die Presse ist heute eine Armee mit sorgfältig organisierten Waffengattungen, mit Journalisten als Offizieren, Lesern als Soldaten.<sup>181</sup>

So direkt spricht es Doderer in den *Dämonen* zwar nicht aus, jedoch lassen sich in der im Roman dargestellten Schuldzuweisung Anklänge an Spengler ausmachen. Doderer – und das wird Gegenstand des folgenden letzten Teils dieses Kapitels sein – stellt es so dar, als hätte die Presse (oder genauer gesagt: Blätter des Allianz-Konzerns) einen wesentlichen Einfluss auf die Katastrophe des Justizpalastbrandes gehabt: Indirekt, indem sie aus ihrer Leserschaft eine Masse formt, und direkt, indem sich Personen aus dem Allianz-Umfeld agitatorisch an den Demonstrationen beteiligen. Insofern bedarf Nüchterns Feststellung, Doderer habe in seiner Sicht auf den 15. Juli 1927 „die Presse selbst [...] nicht zum Thema gemacht“,<sup>182</sup> einer Ergänzung: Doderer hat dies vielleicht nicht explizit getan, jedoch wird im Roman durch den subtilen Einsatz bestimmter Motive, von denen es nun einige herauszuarbeiten gilt, ein kausaler Konnex zwischen den Massenmedien, der Masse und dem Brand des Justizpalastes hergestellt.

Zunächst soll es um die Wege gehen, auf denen sich die Medien Zugang zu den Köpfen der einfachen Leute verschaffen. Prototypisch für die Rezipienten boulevardesker Presseprodukte steht die Figur der Anna Kapsreiter – jene ältere Frau, die im Haus zum blauen Einhorn wohnt und deren Neffe Pepi Grössing in Schattendorf erschossen wird. Nicht zufällig machen sich bei ihr Symptome bemerkbar, die auf Schizophrenie hindeuten. Die Bedingungen der Mediengesellschaft, so wird sich herausstellen, erscheinen in den *Dämonen* als pathologischer Zustand.

---

<sup>181</sup> Spengler: *Der Untergang des Abendlandes*, S. 1140f.

<sup>182</sup> Nüchtern: *Kontinent* Doderer, S. 183.

### 1.3.1 DIE MEDIEN UND DAS UNBEWUSSTE

#### Die bösen Geister des Boulevard: Kapsreiters Dämonen

„[...] in unserer Parteipresse les' ich alleweil nix anderes als ‚die Masse‘, ‚die Massen‘, und immer wieder ‚die Masse‘. [...] Ich bin aber doch keine ‚Masse‘. I bin a Mensch für mich.“ (DD 572) Was Doderer dem Arbeiter Zdarsa in einfachen Worten in den Mund legt, gilt bei ihm auch für den Schriftsteller als allgemeines (männliches) Lebensmodell; er tritt in Opposition zur aufbegehrenden Masse, die hier (aber auch an anderer Stelle, vgl. DD 624), ähnlich wie die „Dichterin“ (s. Kapitel 2.1.1), zweifelnd unter Anführungszeichen gesetzt wird. Ein Schriftsteller ist ein Individuum und per se kein Revolutionär,<sup>183</sup> weil er die Welt nicht ändern wollen soll, sondern sie in ihrem Chaos apperzipieren. Ihm tritt die Masse nun aber auch in anderer Form entgegen: als Masse der Lesenden. Wie diese sich formiert, wird Gegenstand der anschließenden Überlegungen sein.

Wie in Freuds Strukturmodell der Psyche das Unbewusste (das Es) von unten her das Ich beeinflusst, greifen auch Doderers Dämonen aus dem Keller heraus nach dem Bewusstsein der bürgerlichen Oberwelt. Über schwarze Schläuche, Abwasserkanäle, Wasserleitungen oder Drähte gelangen sie direkt ins Kleinbürgerinnenhirn einer Kapsreiter. Die illustrierten Sensationsberichte über die Kraken in der Kanalisation treiben diese Figur regelrecht in den Wahnsinn. Im Folgenden soll nun nachgezeichnet werden, über welche unterirdischen Kanäle die Einflussnahme der Massenpresse auf die sogenannten kleinen Leute im Roman verläuft.

Als der Schmetterlingsforscher Dwight Williams von der Unterwanderung einer brasilianischen Stadt durch Kraken erzählt, erinnert sich René, in einer Trafik in der Nähe des Hauses zum blauen Einhorn „eine von diesen Roman-Zeitungen oder Wochenausgaben“ (DD 818) mit der Sensations-Meldung über ebendieses Ereignis gesehen zu haben: „Fangarme schossen oft plötzlich aus den Kanalgittern [...].“ (DD 818). Der Artikel auf dem Titelblatt sei mit einer „tolle[n] Zeichnung“ (DD 818) illustriert gewesen. „Da hat man Leute gesehen, die mit Messern herbeilaufen, und sogar eine Frau mit einer großen Schere.“ (DD 818) Williams, der von dem Vorfall als Augenzeuge berichtet und die Meldungen aus dem Boulevardblatt korrigiert, spricht zudem von Gerüchten, die nach dem Ereignis entstanden seien: „[E]ine Frau sei auf dem Abtritt überfallen worden, und eine andere im Keller“ (DD 817).<sup>184</sup> Die offenbar eben

---

<sup>183</sup> Die Ablehnung alles Revolutionären wird im Roman unter anderem Gützner-Gontard in den Mund gelegt, der wiederum René Stangeler zitiert (vgl. DD 481–488).

<sup>184</sup> Vgl. dazu Doderer: Materialien zur Krakenthematik sowie Sommer: „Schmatzende Geräusche (alles Bello Horizonte)“.

neu erschienene Ausgabe des berichtenden Blattes wurde, so René, von „drei oder vier alte[n] Frauen“ (DD 818) gekauft. Dass sich darunter auch Anna Kapsreiter befindet, wird nahegelegt: Sie wohnt im Haus zum blauen Einhorn und liest regelmäßig (und ausschließlich) jene Wochenblätter, „welche ganz besonders für die Leser ihrer Schichte hergestellt werden“ (DD 892). Unter den Themen, die dieses Blatt seinem Publikum präsentiert, findet sich, wie zufällig, auch die Horrorgeschichte mit den Kraken in Brasilien wieder:

Man holte sich solch ein Blatt allwöchentlich in der Tabak-Trafik, wo es auflag. Am Tage des Erscheinens wurde der Laden, den ja sonst vorwiegend Mannsbilder frequentierten, von auffallend vielen älteren Frauen aus den umgebenden Gassen betreten. Ein Exemplar hing immer aus, Titelseite mit Bild, sei's eine Sensation aus der Geschichte des einstmaligen Herrscherhauses betreffend, oder einen Werdegang vom armen Waisenkind zum weltberühmten Filmstar, oder auch irgend so etwas wie die Memoiren der schönen Helena, oder etwa die Schreckenstage einer Stadt in Brasilien, in deren Kanalnetz riesige Polypen eingedrungen waren. Hiezu auch Bild. (DD 892)<sup>185</sup>

Wesentliche Elemente aus Anna Kapsreiters Alptraumvisionen stammen also aus der Roman-Zeitung, die ihre einzige Lektüre darstellt. Der Artikel im Wochenblatt berichtete von Tentakeln, die aus den Kanalgittern hervorschossen, sodass die Passanten schon einen Bogen um sie machten. Das vom Augenzeugen Dwight Williams Erzählte – nämlich dass der verirrte Kopffüßer mit Schüssen zur Strecke gebracht worden war – nimmt die Ereignisse des 15. Juli 1927 vorweg, als der immer wieder mit einem Kraken assoziierte Meisgeier im Kanal erschossen wird. Williams Geschichte dürfte aber auch in den von Kapsreiter aufgenommenen Bericht eingeflossen sein. Denn im Traum wird befürchtet: „Und am Schluß steigen s' noch beim Zwölf-Uhr-Läuten aus alle Kanalgitter zugleich, [...] freilich rennt dann alles, rette sich wer kann, und das Schießen nützt dann auch nichts mehr.“ (DD 1204) Die Gerüchte von Tentakeln, die eine Frau auf der Toilette und eine andere im Keller überfallen haben sollen, werden ebenfalls in den Traum übertragen. Insbesondere die Toilette wird als Ort eines Angriffs aus der Unterwelt gefürchtet, ebenso der Keller. Auch das Titelbild mit den Fangarmen, die Menschen mit Küchenmessern oder einer Schere zu bekämpfen versuchen, transferiert Kapsreiter in ihre nächtlichen Gesichte: Sie ist im Traum bestrebt, ein Messer oder eine

<sup>185</sup> Als kleinformatige Blätter mit reißerischer Titelblattgestaltung erschienen damals u.a. *Das Kleine Blatt* (ab 1. März 1927), eine sozialdemokratische Tageszeitung, das ebenfalls täglich publizierte *Illustrierte Wiener Extrablatt* (1918–1924 Elbemühl, 1924–1928 Wiener Allgemeine Zeitungs- und Verlags-A.G) oder die *Illustrierte Kronen Zeitung* (die auch Fortsetzungsromane abdruckte). Weiters gab es noch das wöchentlich herauskommende *Interessante Blatt* (mit der Sonntagsbeilage *Wiener Bilder*), das jedoch nicht auf Zeichnungen, sondern Fotografie setzte. Vgl. *Das Kleine Blatt* (Österr. Retrospektive Bibliographie, R. 2, Bd. 2, S. 419), *Illustriertes Wiener Extrablatt* (Österr. Retrospektive Bibliographie, R. 2, Bd. 2, S. 361f.), *Illustrierte Kronen-Zeitung* (Österr. Retrospektive Bibliographie, R. 2, Bd., S. 348), *Das Interessante Blatt* (Österr. Retrospektive Bibliographie, R. 2, Bd. 2, S. 378).

Schere mit hinunter zu nehmen, es gelingt ihr aber nie.

## Schizophrenie und Massenmedien

Als der kleine Pepi Grössing in Schattendorf erschossen wird, verfällt Kapsreiter endgültig dem Wahnsinn. Doch auch schon vorher deutet manches Symptom auf einen pathologischen Geisteszustand hin: Licea/Renata Gürtzner-Gontard gegenüber beklagt sie sich darüber, dass ihr jüngerer Bruder Mathias Csmarits die Türklingel schlampig und an der falschen Stelle, nämlich „ausgerechnet ganz oben beim Plafond“ (DD 899), montiert hätte. Die Drähte, die „nach allen Seiten wegstehen wie die gesträubten Haare“ (DD 900), seien ihr zuwider, sie sähen „schlampig“ (DD 900) bzw. „grauslich“ (DD 900) aus. Dieser „Kastl-Kubi“ (DD 1205) erhält die menschlichen Züge des Csmarits. In den Vorstellungen der Kaps wird dieser – mit seinem „Quadratschädel gesteigert zum Kubi“ (DD 899) und einer Nase, krumm wie der eingeschlagene Nagel am Klingelkasten – mit dem Gerät verwoben; spätestens in den Träumen nimmt der einäugige Invaliden diabolische Züge an (vgl. u.a. DD 1204f). Elektrische Geräte scheinen die Kaps generell zu beunruhigen: Eine Stehlampe mit „einer sehr langen Schnur“ (DD 901) zum Einschalten verstaut sie auf einem Schrank; nur für Gäste räumt sie sie hervor. Kabel, Drähte und auch Schläuche – die Häufung phallischer Symbole ist nicht zu übersehen – sind ihr unheimlich: „alte Dräht“ und Lampen“ (DD 1203) verfolgen sie bis in die Träume; sie nimmt außerdem Anstoß an Weinschlüuchen, die durch eine Luke in den Keller eines Gasthauses gelegt sind – es sähe „merkwürdig“ (DD 898) aus. Und dass bei der Reparatur eines Schlossfundaments wegen eines schadhaften Rohres ein meterdicker grauer Arm von Beton aus dem Klosett gedrungen sei, wie sie erzählt, komme ihr „schauderhaft“ (DD 902) vor.

Ganz ähnliche Beobachtungen machte der Psychoanalytiker und Freud-Schüler Victor Tausk (1879–1919) über die Schizophrenie. In seiner 1933 erstmals publizierten Abhandlung über die Beeinflussungsapparate stellte Tausk, der sich schon früh mit dem Einfluss der Apparate auf den Menschen beschäftigte, fest, dass Schizophrene häufig eine Gerätschaft (wie Kapsreiters „Kastl-Kubi“) halluzinieren, mit deren Hilfe verschiedenste Symptome erklärt werden. Die genaue Konstruktion dieser immer als komplex beschriebenen Maschine ist den Kranken nicht bekannt – sie bleibt stets im Verborgenen.

Weiters nennt Tausk den „Verlust der Ichgrenzen“<sup>186</sup> als Kriterium der Schizophrenie (was übersetzt „gespaltene Seele“ bedeutet). Dies führt dazu, dass die Patientinnen und Patienten glauben würden, ihre eigenen Gedanken seien nicht mehr nur in ihrem Kopf, sondern in

---

<sup>186</sup> Tausk: Beeinflussungsapparate, S. 30.

den Köpfen aller. Auch im Kontext der Allianz ist die Auflösung der persönlichen Grenzen und die Gefahr der Störung der eigenen Integrität ein Thema. Die Intellektuellen Schlaggenberg und Stangeler setzten sich dagegen (im Großen und Ganzen) erfolgreich zur Wehr. Kapsreiter, der einfachen Leserin,<sup>187</sup> gelingt dies nicht. In paranoiden Wahnvorstellungen imaginiert sie die Unterwanderung der Stadt durch ekelhafte krakenartige Dämonen und sieht den Brand des Justizpalastes voraus.

Als Folge der Schizophrenie nennt Tausk den katatonen Stupor, eine Starrheit des Körpers und gleichzeitige Verweigerung der Außenwelt. Dieses Symptom tritt bei Kaps auf: Nachdem das Kind getötet worden ist, „versteint[ ]“ (DD 950) sie und stirbt kurze Zeit später. Laut Tausk sei die psychische Gesundheit von der „Liebe zum Leben“<sup>188</sup> abhängig. Man könne daher durchaus an „gebrochenem Herzen“<sup>189</sup> sterben; genau das passiert – wörtlich – auch Anna Kapsreiter: Als sie beginnt „mit gesenktem Haupte zu gehen, oder meistens zu sitzen“ (DD 950), deutet der Arzt ein nahes Ende an und weist darauf hin, „daß die populäre Ausdrucksweise ‚an gebrochenem Herzen sterben‘ nicht nur eine Redensart sei.“ (DD 950)

In das Schema einer Geisteskrankheit passen nicht nur die bei Kapsreiter auftretenden Symptome. Die Gespräche mit Licea finden überdies in einem Analyse-ähnlichen Kontext statt. Licea, die „künftige Ärztin [...] mit der Witterung für das Symptomatische“ (DD 900), wirft einen Blick in die einfache Geistesmechanik der älteren Frau, indem sie ihrem Gedankenstrom zuhört. „Sie [Kapsreiter, Anm. AR] dachte einfach laut, oder eigentlich halblaut. Sie öffnete einen Schuber und ließ sehen, was in ihr vorging.“ (DD 903) Ihre ungefilterten Reden lassen die besorgte Licea „jedesmal einen Blick tief hinab [werfen], ja, wie aus sich öffnenden Unter-Fenstern des Lebens in eine noch größere Tiefe, über der das Leben schwamm als eine Arche Noah“ (DD 903). Tauschten Licea und Kaps die Plätze, wäre die (psychoanalytische) Sitzung perfekt: Dann läge Kapsreiter auf der Couch und Licea säße daneben auf einem Korbstuhl (es ist jedoch umgekehrt). Nach Kaps’ Tod wird das Mädchen außerdem die Möglichkeit haben, posthum die Träume der älteren Freundin zu deuten, die penibel wie in einem Geschäftsbuch schriftlich festgehalten sind (vgl. DD 892) – aus der Psychoanalyse wird so eine Textanalyse.

Was Tausk als Symptome einer Geisteskrankheit beschreibt, etwa das Misstrauen gegenüber einer im Verborgenen liegenden allmächtigen Apparatur oder das Auflösen der Ich-Grenzen,

---

<sup>187</sup> Als Verfasserin des „Nachtbuches“ ist sie auch Schreibende (s. Kapitel 2.2).

<sup>188</sup> Tausk: Beeinflussungsapparate, S. 46.

<sup>189</sup> Tausk: Beeinflussungsapparate, S. 46.

sind bei Doderer reale Gegebenheiten der Mediengesellschaft. Der Herausgeber des Tausk-Textes, Martin Burckhardt, sieht das Bemerkenswerte der *Beeinflussungsapparate* darin, dass sie in einer Zeit geschrieben wurden, in der die Gesellschaft noch nicht in so umfassender Weise unter dem Einfluss von Massenmedien wie Radio und Fernsehen stand. Der Text nimmt also einen späteren gesellschaftlichen Zustand vorweg. Dabei stellte sich heraus, dass die Bedingungen, die heutzutage längst Alltag geworden sind, von Tausk ursprünglich als Symptome einer Geisteskrankheit beschrieben wurden. Die „Phantasmen der Schizophrenen [haben sich mittlerweile] sozusagen eingebürgert“<sup>190</sup>, so Burckhardt 2008 über die Situation der Gegenwart. Auch in den *Dämonen* werden die durch die Medien hergestellten Bedingungen als pathologischer Zustand beschrieben. Freilich betrifft dies stärker eine bestimmte soziale Schicht. Das Groß- und Bildungsbürgertum in den höher gelegenen Stockwerken der Gesellschaft ist von den Niederungen des Unbewussten sowie seinen Einflüssen und damit auch vom Zugriff der Massenmedien schon etwas weiter entfernt.

### **Fressen statt Lesen**

Die Wirkung des Tausk'schen „Beeinflussungsapparates“ ist unmittelbar und unbewusst. Dies gilt auch für die Maschinerie, in deren Getriebe Kaps geraten ist: Sie rezipiert die Informationen aus der Klatschpresse nicht bewusst: Denn obwohl von einer „Lektüre“ (DD 892) der von ihr regelmäßig gekauften Wochenblätter die Rede ist, heißt es an anderer Stelle: „Frau Kapsreiter las nie.“ (DD 901) Dieser Widerspruch deutet darauf hin, dass die Rezeption solcher Zeitungen nicht unbedingt als intellektueller Akt des Lesens verstanden wird, sondern als unbewusste und daher unreflektierte Aufnahme. Die Illustrationen entkräften zudem die Rolle des Textes in der Berichterstattung zugunsten einer direkteren, visuellen Einflussnahme. Laut Burckhardt wäre „Information nicht bloß als geistiger, sondern als wesensmäßig körperlicher Akt aufzufassen.“<sup>191</sup> Das journalistische Schreiben ist demnach nicht nur in seiner Entstehung ein physischer Vorgang,<sup>192</sup> sondern auch in seiner Rezeption. Dass diese Bemächtigung des Körpers durch die Illustrierten negativ angesehen wird, bringt folgendes Zitat zum Ausdruck: „Stangeler hatte wiederum begonnen, Photographien anzusehen und wegzulegen. Er unterlag dabei einer ähnlichen Katatonie wie die ‚Leser‘ sogenannter ‚Illustrierter‘. Der Mensch wird zur Röhre, die Bilder rinnen durch: ein Bilderdarm.“

---

<sup>190</sup> Burckhardt: Zur Psychoanalyse der Medien, S. 71.

<sup>191</sup> Burckhardt: Zur Psychoanalyse der Medien, S. 79.

<sup>192</sup> Zur harten Arbeit der „Larven“ s. Kapitel 1.2.2.

(DD 718)<sup>193</sup> Von Lesen ist hier, unter relativierenden Anführungsstrichen, keine Rede mehr, es handelt sich vielmehr um ein Verschlingen und anschließendes Verdauen der Druckwerke.

Ein ähnlicher Konsum von Lesefutter wird in einem großen Café am Donaukanal gepflogen. In diesem Refugium der „Dicken Damen“ stapeln sich, neben „Türmchen [...] von Schlagobers“ (DD 56), „Türme von Zeitungen“ (DD 56). Die Gäste, eine erste Kumulation der Masse, sind vorwiegend weiblich: „Hunderte von Frauen, die mit ihrem Geschrei die Luft erfüllten, daß es wie ein Sieden in den Ohren lag“ (DD 87). Diese Formulierung nimmt den 15. Juli 1927 vorweg, an dem die Masse als ebenfalls großteils feminin dargestellt wird und die Stimmen der Rednerinnen „gellend, aber dünn“ (DD 1245) klingen. Im Café macht der Anteil der Frauen unter den Gästen vor Büroschluss vier Fünftel aus; gegen sechs kommen, „wenn überhaupt“ (DD 87), ihre Männer. Hier wird vor allen Dingen gesprochen – obgleich: „Manche lesen.“ (DD 88) Und das wiederum wahllos und in Massen: „Alle vorhandenen Zeitungen. Alle vorhandenen Zeitschriften. Türme von Papier, Druckzeilen, Bildern.“ (DD 89) Bei einem Treffen der „Dicken Damen“ tragen die Kellner zum Beispiel Modejournale zusammen, in denen Bekleidungstipps für Übergewichtige und Kontaktanzeigen gelesen werden (vgl. DD 261). Der Vorgang eines solchen Pseudo-Lesens wird aus der Sicht des Literaten Schlaggenberg geschildert:

Eine wurde von mir beobachtet [...] die nach etwa vier, fünf Zeilen immer unterbrach, herumschaute, weiterlas, fünf Stunden lang im gleichen Wechsel. Sie erwartete nicht etwa jemanden. Sie tat das so jeden Nachmittag. Denn wenn sie las, wollte sie doch auch wieder wissen, was los sei [...]. Und wenn nichts los war, wollte sie doch wieder lesen. Inzwischen aber konnte doch etwas los sein. (DD 89)

Doderers Darstellung schlägt in dieselbe Kerbe wie eine Feststellung Walter Benjamins über den Konsum journalistischer Texte: „Denn Ungeduld ist die Verfassung des Zeitungslesers.“<sup>194</sup> Schlaggenberg stellt sich die von ihm beobachtete Leserin als „Höllenstrafe für einen verdamten Schriftsteller“ (DD 89) vor, „der ihr in alle Ewigkeit zusehen muß, wie sie sein schwierigstes und kompliziertestes Buch liest.“ (DD 89) Die beliebige und unachtsame Rezeption entspricht somit der Massenproduktion dieser Texte.

---

<sup>193</sup> In der Erzählung *Tod einer Dame im Sommer* wird dieses Bild ebenfalls verwendet, in einer Kritik am aufkommenden Phänomen des Massentourismus: „Erst im Herbste beginnt dann die Lizitation der Urlaubseindrücke, werden die endlosen grauen Würste der Photos gezeigt (ein sich entleerender Bilder-Darm) [...].“ (Doderer: *Tod einer Dame im Sommer*, S. 450)

<sup>194</sup> Benjamin: *Die Zeitung*, S. 230.

Auch in anderen Gaststätten werden Zeitungen konsumiert.<sup>195</sup> In den meisten Fällen dient die Lektüre dem Zeitvertreib.<sup>196</sup> Seltener erfüllt die Zeitung ihren Zweck als Informationsquelle.<sup>197</sup> Wenn auch einzelne Zeitungsleser wie René oder Leonhard geschildert werden, so ist die Masse der unkritischen MedienrezipientInnen eindeutig weiblich: Diese bestehen vor allem aus den „Dicken Damen“ des jüdischen (Groß-) Bürgertums, Kapsreiter und den älteren Frauen aus ihrer Umgebung sowie schließlich der Hausmeisterin als Vertreterin einer niedrigeren sozialen Schicht. Sowohl die groß- als auch die kleinbürgerlichen Leserinnen nehmen das Gedruckte nicht in einem intellektuellen, sondern in einem körperlichen Akt auf. Die Journale und Illustrierten werden „gefressen“, nicht gelesen.

### 1.3.2 DER 15. JULI 1927

Der nun folgende abschließende Teil des ersten Kapitels dieser Arbeit soll zeigen, wie die Allianz als Schuldige an der Katastrophe des 15. Juli 1927 dargestellt wird. Dies erfolgt nicht nur anhand des am Höhepunkt der Handlung stehenden „Feuer“-Kapitels, sondern auch schon vorher: Durch den scheinbar beiläufigen Einsatz bestimmter Motive verwebt Doderer die Allianz mit der Katastrophe des Justizpalastbrandes und bereitet das „Feuer“-Kapitel vor. Neben dem Motiv des Petroleums, zu dem weiter unten Ausführungen folgen, sollen zunächst zwei Passagen herausgegriffen werden, die die Presse über das Motiv des (Zeitung-)Papiers mit dem Justizpalastbrand in Zusammenhang bringen. Einmal als papierner Strom, der – die beiden unschuldigen Toten (Pepi und Kaps) auf einem Modellschiff mit sich führend – in die Katastrophe des 15. Juli mündet. Und einmal, bei Mayriner, als konkreter Brandbeschleuniger bei einem Zimmerbrand, der sich unter anderem an herumliegenden Papierabfällen entzündet und als positives Miniaturgegenbild zu den Ereignissen

---

<sup>195</sup> Selma Steuermann blättert beispielsweise im Café Döblingerhof in den Journalen (vgl. DD 73) und im Café Kaunitz belästigen die Gäste während des Tages „einander unausgesetzt wegen der Zeitungen und Zeitschriften [...].“ (DD 125) In einem Café „blätterte er [René, Anm. AR] eine Stunde lang in Zeitungen und Zeitschriften.“ (DD 217) Auch Leonhard liest Zeitungen im Kaffeehaus (vgl. DD 625). Nach dem Mord an Hertha Plankl trinkt Meisgeier Bier und liest in der Zeitung (vgl. DD 599). Schlaggenberg zeigt Geyrenhoff die Ankündigung seines Romans als Fortsetzung (vgl. DD 365).

<sup>196</sup> Zum Beispiel liest Pinta in seiner Hütte im Grenzgebiet zwischen Österreich und Ungarn den Fortsetzungsroman einer Illustrierten (vgl. DD 629, 631). Die Hausmeisterin Pawliček führt sich die Roman-Zeitung zu Gemüte, sie löst Kreuzworträtsel (vgl. DD 617).

<sup>197</sup> Der Geschäftsmann Herzka sieht im Café die Zeitungen durch, eigentlich nur den Wirtschaftsteil (vgl. DD 682). Der Pressezeichner Imre von Gyurkicz studiert im Café Modejournale, um „up to date“ (DD 925, vgl. auch DD 930) zu sein. Mörbischer und Neudegg erfahren vom Tod Slobedeffs aus der Presse (vgl. DD 719). Bemerkenswert ist auch die Betonung, dass Geyrenhoff „zuletzt kaum mehr die Zeitungen gelesen“ (DD 972) habe. Nach dem Justizpalastbrand entnimmt er derselben aber Informationen über die Ereignisse (vgl. DD 1245).

am Schmerlingplatz präsentiert wird. Die Presse hat in Mayriner und Kapsreiter zwei typische Rezipientinnen, wobei die Art der Aufnahme unterschiedlich ist. Während durch das Lesen der Zeitung bei Kaps das Unbewusste einen echten Schaden erleidet, entrinnt Mayriner's Wohnstube nur knapp der totalen Devastierung – und das, obwohl die Hausfrau die Zeitung nur als Packpapier benutzt.

### Raschelnde Vorboten

Schon nach den Ereignissen in Schattendorf, die letztlich zu den Demonstrationen am 15. Juli 1927 führen sollten, wird im Roman eine Beteiligung der Presse an den Vorfällen subtil angedeutet. Renata bekommt nach Anna Kapsreiters Tod Pfeil und Bogen sowie das Modellschiff des erschossenen Pepi.<sup>198</sup> Für den Transport werden die Sachen verpackt: „Die Hausmeisterin kam mit viel Zeitungspapier und Bindfaden.“ (DD 951) Als die Mädchen die Gegenstände zu Hause wieder auswickeln, heißt es: „Das Rascheln des vielen Zeitungspapieres dann beim Auspacken war beiden Mädchen unangenehm im Gehör.“ (DD 952) Das Modellschiff, das Renata einst Pepi geschenkt hatte, „stieg [...] aus seinen papierenen Hüllen. Die Zeitungsblätter schienen weiter zu rascheln, obwohl sie nun stille lagen.“ (DD 953) Das Schmerz und Unbehagen auslösende Geräusch des Zeitungspapiers suggeriert hier bereits einen Zusammenhang zwischen den Medien und den Massen, die sowohl für die Toten in Schattendorf als auch die Opfer des Justizpalastbrandes verantwortlich gemacht werden. In einem Brief Frau Kapsreiters an Renata schreibt jene, dass das Mädchen das Schiff nach ihrem, Kapsreiters, Tod sorgfältig verwahren solle, denn: „In dem Schiff fahrt die Kaps mit dem Krächzi.“ (DD 953) Das heißt, zwei unschuldige Tote, Josef Grössing, genannt Krächzi, und Kapsreiter, die über dessen Tod an gebrochenem Herzen stirbt, treiben auf dem Strom der Massenmedien – versinnbildlicht durch das Zeitungspapier, aus dem das Schiff beim Auspacken auftaucht.<sup>199</sup>

Freilich ist das Geräusch des Blätterraschelns in den *Dämonen* nicht ausschließlich negativ besetzt. Es kommt auf den Kontext an. So herrschte in der Bibliothek „absolute Distanz von

---

<sup>198</sup> Elke Siegel erkannte in Pfeil und Bogen sowie im Schiff (mit seinem Kiel) Embleme des Schreibens; vgl. Siegel: The ‚Dream Diary‘, S. 171.

<sup>199</sup> Auch die Allianz-Sekretärin Kienbauer „raschelte weiter in ihren Papieren“ (DD 373), nachdem sie Schlaggenberg den Eintritt bei Cobler verwehrt hatte, den ihm aber dann der Chefredakteur persönlich gewährt. Weiters wird das Rascheln einer Papiermasse mit dem Republikanischen Schutzbund in Verbindung gebracht: „Die Art dieser Leute [der Schutzbündler, Anm. AR] zu reden [...], engte Pinta gewissermaßen ein oder trocknete ihn aus, es war wie das Rascheln von viel bedrucktem Papier [...].“ (DD 632) Ein „tote[r] Geruch, wie aus Schulzimmern“ (DD 632), haftet ihm an.

der Straße, leise raschelnde Stille, und eine Luft, wie auf einem anderen Planeten, gefiltert durch hunderttausende sauber duftender Druckschriften, gereinigt und beruhigt bis zum festen Untergrunde gelassener Überlegung.“ (DD 662) Das gedruckte Wort alter bzw. gelehrter Bücher bildet zwar auch eine Masse („hunderttausender“), aber sie steht unter den Vorzeichen Stille, Sauberkeit, Gelassenheit, Ordnung – sehr im Gegensatz zu den als schmutzig, lärmend und aufwiegelnd dargestellten Papiermassen der Presse.

### **Brennendes Papier: Mayrinker**

Der Zusammenhang Zeitung – Masse – Feuer wird in der folgenden Szene verdeutlicht: Auch beim kleinbürgerlichen Parallel-Brand en miniature am 15. Juli 1927, der die Hausfrau Mayrinker bei der Marmeladen-Produktion überrascht, spielen papierene Massenmedien eine Rolle. Am Tag vor der in letzter Minute abgewendeten häuslichen Katastrophe bereitet Frau Mayrinker das Einsieden vor, indem sie das in Körben vom Land mitgebrachte Obst putzt. „Die vielen Knödel und Bäusche vom Papier und Stroh, die aus den Obstkörben stiegen und sich gleich breit machten, ließ Frau Mayrinker zunächst einfach auf dem Boden der Küche liegen, samt den Körben selbst, obwohl ihr dieser unordentliche Anblick nicht genehm war.“ (DD 1281) Ob es sich bei der Papiermasse um Zeitungspapier handelt, bleibt offen, liegt aber nahe. Die sprachlichen Parallelen zur Modellschiff-Passage sind überdies deutlich, denn auch das Schiff „stieg“ (DD 953) aus dem Papier; dort sind es explizit Zeitungsblätter. Das bei Mayrinker verstreute Papier wirkt zunächst lediglich „unordentlich[ ]“, also harmlos, wird der bürgerlichen Ordnung jedoch schließlich fast ernsthaft zum Verhängnis: Als die Hausfrau am nächsten Tag beim Einkochen den Ofen nachlegt, in dem „eine körnige helle Lava“ (DD 1282) glüht,<sup>200</sup> fängt der leicht brennbare Unrat Feuer. Als konkreter Auslöser wird die Lackierung eines Obstkorbes vermutet. Bald schon brennen die Körbe, Stroh und Papier lichterloh. Nur die Geistesgegenwart Mayrinkers, die energisch eingreift und löscht, kann eine Ausweitung des Zimmerbrandes verhindern.

Frau Mayrinker demonstriert mit ihrer beherzten Löschaktion zwar noch einen eisernen Willen zur bürgerlichen Ordnung, aber: „Irgendwie war die Möglichkeit des Brandes zutiefst nicht ganz erloschen [...].“ (DD 1285) Die Gefährlichkeit der Medien besteht so gesehen darin, nicht nur auf der Straße Einfluss zu nehmen (siehe Gyurkicz, Malik, Holder – dazu später), sondern, viel schlimmer, auch in die Häuser und Köpfe der Bürger einzudringen und dort Schaden anzurichten, also das gesellschaftliche Haus zu verwüsten. Reale Massen seien, wie

---

<sup>200</sup> Auch in der Allianz „ging's heiß [...] her“ (DD 333). „Mitunter [...] flog aus diesem brodelnden Vulkan des Zeitgeschehens ein roher und unbehauener Lavablock“ (DD 333).

Thewelet feststellte, immer mehr im Verschwinden begriffen und würden von einer durch Medien organisierten „unsichtbare[n] Masse“<sup>201</sup> ersetzt. Die stellvertretenden Leserinnen aus dem kleinbürgerlichen Milieu repräsentieren in den *Dämonen* eine solche virtuelle Masse der Medienkonsumenten oder besser gesagt Medienkonsumentinnen, die sich nicht auf der Straße, sondern in ihren Behausungen formiert, durch den und unter dem Einfluss der Medien. Während laut Thewelet am Ende des 20. Jahrhunderts die Massenmedien (zum Beispiel das Fernsehen) ein Entstehen der Masse im Sinne Canettis oder Marx' verhindern, besteht in Doderers Fiktion ein Zusammenhang zwischen den Massenmedien, ihren Rezipienten und der konkret in Erscheinung tretenden Masse. Die Macht der Medien zeigt sich demnach nicht nur auf der Straße – sie reicht bis in die geschlossenen Stuben und Oberstübchen der Leserschaft. Die Zeitungen sind, in dieser Darstellung, jedoch keine Lektüre im engeren Sinn, die jeder Mensch bewusst wählt<sup>202</sup> – vielmehr schleichen sich die Massenmedien still und heimlich ein, und sei es als Verpackungsmaterial.

## Petroleum

Ein anderes Motiv, das die Verstrickung der Pressewelt in die Unruhen vorbereitet, kommt aus dem Bereich des Olfaktorischen: Ein Geruch von Petroleum haftet der Sphäre des Journalismus an. Der „petrolige Dunst aus den Setzersälen“ (DD 330)<sup>203</sup> erfüllt das Allianz-Gebäude und stellt eine anti-intellektuelle Atmosphäre her. Zum „Ruass“, der die Geschehnisse am 15. Juli bald dominiert, gehört auch der schon genannte Schriftsetzer Herr Rucktäschl, der sich, wie auch Anny Gräven, die Griechen, die Prostituierte Ria, das Ehepaar Hadina sowie Zurek und Rottauscher, im Café Alhambra herumtreibt. Rucktäschl kommt nach Satz-Schluss und Umbruch in die dubiose Gaststätte und „brachte dann etwas von dem ölig-petroligen Geruch der Säle mit, in welchen er gearbeitet hatte.“ (DD 1040) Auch hier vermischt sich der Dunstkreis der Presse mit der Welt der Kleinbürger: Neben Rucktäschl sitzen meist die Hadinas, „ein bürgerliches Ehepaar“ (DD 1040), das „eine Aura von nahrhaften Gerüchen [...] nicht nur nach Käse, sondern auch nach Selchfleisch, Wurst, Heringen, Anchovis, Butter, Salami, Schnittlauch“ (DD 1040) etc. mitbrachte. „Diese Aura nun schnitt sich zuerst immer recht fühlbar mit der petroligen des Herrn Rucktäschl. Im Anfang spürte man's stärker, später ward es vom hiesigen Lokalgeruch besser gedeckt.“ (DD 1040) Auch hier geschieht eine Vermengung der an sich gegensätzlichen Milieus der Presse und der bürgerlichen Welt.

---

<sup>201</sup> Thewelet: Verschwinden der Masse?, S. 91.

<sup>202</sup> „Was einer für einen Vorgesetzten kriegt: es passiert ihm eben. Was einer liest: da hat man ihn, da ist er selbst.“ (Doderer: Literatur und Schriftsteller, S. 190)

<sup>203</sup> Vgl. auch DD 339 und DD 364 mit fast wörtlichen Wiederholungen dieser Formulierung.

Petroleum kommt schließlich auch beim Brand des Justizpalastes zum Einsatz: „Was dort drüben verbrannte, war vor allem Papier [...] Kubaturen von Akten aus Jahrzehnten; solche hatte man ja auch, in Verbindung mit Petroleum, benutzt, um den Brand zu legen.“ (DD 1271)

## Die Katastrophe

An den Demonstrationen am 15. Juli 1927 ist nach der Darstellung in den *Dämonen* die Allianz führend beteiligt. Zwischen der Polizei, deren Handlungen im Roman nicht infrage gestellt werden, und dem „Ruass“ agieren Personen aus dem Wirkungskreis der Allianz: Gyurkicz, Redakteur Holder, Malik und zwei weitere Frauen – despektierlich als „Weiber[ ]“ (DD 1245) bezeichnet – halten Reden und stacheln damit die Massen an. Das abschätzige Kommentar dazu lautet: „Somit war die ‚Allianz‘ hier auch nach Standesgebühr vertreten, wie denn anders.“ (DD 1245) Während in der Allianz – mit Ausnahme von Posten wie Sekretärin oder Schreibkraft – kaum Frauen anzutreffen sind,<sup>204</sup> sind am 15. Juli 1927 die weiblichen Agitatorinnen in der Überzahl, nämlich drei von insgesamt fünf Personen aus dem Allianz-Umkreis. Der beobachtende Geyrenhoff hört von Gürtzner-Gontards Wohnung am Schmerlingplatz aus

die Redner, oder eigentlich die Rednerinnen vor allem, denn es waren mehr Frauen als Männer. Ihre Stimmen klangen gellend, aber dünn herauf, es hörte sich an wie jene Laute, die jemand ausstößt, der den Schluckauf oder, wie man in Wien sagt, das ‚Schnackerl‘ hat. Die Männerstimmen drangen etwas besser und hallender durch. (DD 1245)

Mit Holder wird ein männlicher Redner mit höchst unmännlichen Attributen der Schwäche versehen. So macht „unser sanfter“ (DD 1245) Redakteur Holder einen „armseligen“ (DD 1245) Eindruck, wie er „daneben stand und quäkte“ (DD 1245). Zu seiner Frechheit hatte er sich, wie es heißt, erst „ermannen“ (DD 1246) müssen. Die Gebärden des Journalisten erinnern an die marionettenhafte Gestik des Setzers Rucktäschl (vgl. DD 1039): Sie waren „eckig und verlegen“ (DD 1245). Diese Passage sei laut Stieg „konsternierend“ und für einen Romanzier wie Doderer „fast entehrend“.<sup>205</sup> Hier zeichne sich die Grundhaltung der *Dämonen* am deutlichsten ab: „Hintergründige Fremdenfeindlichkeit und unterschwelliger an Otto Weininger orientierter Antifeminismus und Antisemitismus bestimmen das Klima des Romans

---

<sup>204</sup> Als Ausnahme sei hier Frau Tugendhat genannt, eine „Dicke Dame“ und Mutter eines Allianz-Mitarbeiters, die von Schlaggenberg in der Redaktion angetroffen wird (vgl. DD 375f).

<sup>205</sup> Stieg: Frucht des Feuers, S. 109.

ideologisch.“<sup>206</sup> All dies verdichtet sich im Satz „Die Malik war eine galizianische Megäre.“ (DD 1246)<sup>207</sup> Er folgt auf Maliks feiges Verschwinden in der Masse, während Gyurkicz einen Heldentod durch Polizeikugeln stirbt. Malik löst sich in der Masse auf, deren einzelne Bestandteile ihr zu gleichen scheinen: „[D]ie meisten anwesenden weiblichen Personen [...] hetzten mit gellendem Geschrei“ (DD 1271).

Die Presse, genauer gesagt die Allianz (also nicht die konservativen, regierungsfreundlichen Blätter), wird ganz selbstverständlich – „wie denn anders“ (DD 1245) – als wesentlich mit schuldig an der Eskalation der Ereignisse gezeigt. So merkt Geyrenhoff im Nachhinein an, dass „auf solche Weise [durch agitatorische Reden, Anm. AR] die ‚Massen‘ späterhin sogar dazu gebracht wurden, die Feuerwehr nicht an das Gebäude heranzulassen, als dieses schon brannte [...].“ (DD 1245) In der Frage der Schuld an der Eskalation werden im Roman weder die Handlungen der Polizei noch die Eigendynamik der Menschenmassen berücksichtigt. Der erste Schuss soll, wie Geyrenhoff erwähnt, vom Redaktionsdiener Fittala abgegeben worden sein (vgl. DD 1246), womit eine Kriminalisierung der Presse stattfindet. Der Name Fittala ist eine Anspielung auf eine historische Person: Nach dem Justizpalastbrand behauptete die Polizei, dass „der bekannte kommunistische Parteigänger Franz Fiala“<sup>208</sup> als erster geschossen hätte.<sup>209</sup> Der Mann – er war Redaktionsdiener bei der zwischen Sozialdemokraten und Kommunisten einzuordnenden Tageszeitung *Abend*<sup>210</sup> – wurde verhaftet, jedoch später wieder freigelassen, da die Vorwürfe nicht haltbar waren.

In der Figur des Redaktionsdieners<sup>211</sup> verwischen sich wie schon bei Setzer Rucktäschl die Grenzen zwischen der Presse und dem „Ruass“, die in ihren Grundsubstanzen übereinzustimmen scheinen: Der „Ruass“ sei „ein trefflicher Wiener Volksausdruck für das Unterste vom Untersten, das Letzte vom Letzten, daran man nicht im leitesten anstreifen könne, ohne sich fettig zu beschmutzen, wie an einer rußigen Platte“ (DD 1308). Russ ist außerdem ein

---

<sup>206</sup> Stieg: Frucht des Feuers, S. 109.

<sup>207</sup> Vgl. Stieg: Frucht des Feuers, S. 131. Plausibel erscheint auch Stiegs Hypothese, dass der Name Malik eine Anspielung auf den kommunistisch ausgerichteten Malik-Verlag ist. Der Verlagsname leitet sich wiederum von Lasker-Schülers Roman *Der Malik* ab (vgl. Stieg: Frucht des Feuers, S. 132).

<sup>208</sup> Zitiert nach Botz: Krisenzenen einer Demokratie, S. 114.

<sup>209</sup> Vgl. Stieg: Frucht des Feuers, S. 39.

<sup>210</sup> Vgl. Garscha/McLoughlin: Wien 1927, S. 247.

<sup>211</sup> Der Redaktionsdiener namens Fittala wird als politisch-ideologisch wankelmüsig dargestellt; so behauptet Meisgeier, Hasser der Sozialdemokraten, Fittala habe „einmal zu uns gehört. [...] Bei Versammlungen stänkert er, wenn wer da ist, der den Roten nicht paßt. Das ist ein Hund. Der g'hört der treten.“ (DD 955)

Bestandteil von Druckerschwärze,<sup>212</sup> die „rußige Platte“ erinnert somit auch an eine Druckplatte. Der Russ kann hier als Sinnbild für das Produkt revolutionärer Gesinnung gelten, das Doderer in seiner theoretischen Schrift *Sexualität und totaler Staat* in ähnlicher Form verwendet: Die abstrakten Begriffe einer „zweiten Wirklichkeit“ (in der sich der Revolutionär bewegt) stünden zu den Konkretionen der „analogischen“ Welt im selben Verhältnis wie „die durch das Gitter des Rostes gefallene Asche im Ofen zu den darüber brennenden Holzscheiten, die nicht hindurchfallen können, weil ihre Form noch vorhanden ist (was ein Revolutionär nie leiden mag).“<sup>213</sup> Die „zweite Wirklichkeit“ erscheint demnach als „mausgraue[s] Aschenreich[ ]“,<sup>214</sup> wo sich alles in Gleichförmigkeit auflöst. Der Russ (bzw. Asche, die zwar zwei unterschiedliche Substanzen sind, aber doch beide aus dem Bildbereich des Feuers stammen) ist sowohl konkretes (Ergebnis eines Brandes) sowie abstraktes (Zerstörung der Formen) Produkt der Revolution als auch deren Auslöser (als „Ruass“ und Druckerschwärze).

Der Versuch Doderers, eine objektive Darstellung der Ereignisse am 15. Juli 1927 zu liefern, muss – hierin ist Stieg voll zuzustimmen – als gescheitert gelten, lässt sich doch eine klare Schuldzuweisung ausmachen: Die Allianz gibt bei dieser Katastrophe den Ton an. Nach dem Justizpalastbrand seien vor allem drei Erklärungsmodelle herangezogen worden: die Presse, ein jüdisches Komplott und eine kommunistische Verschwörung.<sup>215</sup> Alle drei Komponenten treten auch bei Doderer, vor allem in Zusammenhang mit der Allianz, in Erscheinung.

### 1. Die Presse:

Als Auslöser wurde von verschiedenen Seiten (auch von der sozialdemokratischen Parteiführung, Karl Renner) der Leitartikel von Friedrich Austerlitz, Chefredakteur der *Arbeiter-Zeitung*, genannt. Sein Text, erschienen im Morgenblatt der Ausgabe vom 15. Juli, habe die Arbeiter zu den Demonstrationen gerufen. Stieg weist darauf hin, dass auch die christliche Reichspost viele, darunter Elias Canetti, auf die Straße rief.<sup>216</sup>

### 2. Die Juden:

Die nationalsozialistische *Deutschösterreichische Tages-Zeitung* (DÖTZ) machte den jüdischen Chef der Staatspolizei, Bernhard Pollak, verantwortlich und forderte die Entlassung aller jüdischen Polizisten. Antisemitismus war damals aber nicht nur unter nationalsozialistisch Ge-

---

<sup>212</sup> Vgl. König: Erkennen Sie den Druck?, S. 98.

<sup>213</sup> Doderer: *Sexualität und totaler Staat*, S. 286.

<sup>214</sup> Doderer: *Sexualität und totaler Staat*, S. 287.

<sup>215</sup> Vgl. Stieg: *Frucht des Feuers*, S. 39–51.

<sup>216</sup> Vgl. Stieg: *Frucht des Feuers*, S. 42f.

sinnten verbreitet, sondern in der ganzen Bevölkerung, auch in der Sozialdemokratie. Doderer notierte am 29. September 1932 in sein Tagebuch: „Was hab' ich in Wien? Kaum eine Redaktion, kaum einen Verleger mehr. Fast alles jüdisch und daher jetzt zergehend wie Eis in der Hand.“<sup>217</sup>

### 3. Die Kommunisten:

Dieses Erklärungsmodell fand sich vor allem im internationalen Echo auf den Justizpalastbrand. Die kleine KPÖ versuchte, das Ereignis für sich zu vereinnahmen, um sich gegen die Sozialdemokratie zu profilieren.

In der Darstellung der Allianz vereinigen sich alle drei Komponenten: Der Kreis um die Allianz ist zu einem großen Teil jüdisch und passt auch in das durch den „Antibolschewismus“ entworfene Klischeebild (eine Kombination aus beiden Ressentiments war damals als Schreckbild des „jüdischen Bolschewismus“ weit verbreitet; später sollte es besonders in der nationalsozialistischen Propaganda eine tragende Rolle spielen). Die Allianz wird in den *Dämonen* zur treibenden Kraft hinter den (oft unter Anführungszeichen stehenden) Massen, mit deren Escalation in der Darstellung des Romans die „anständige“ Arbeiterschaft nichts mehr zu tun hat. Schon an der eleganten Kleidung der Rednerinnen zeigt sich, dass sie „gar nicht ‚proletarisch‘“ (DD 1245) sind. Über die Masse sagt ein sozialdemokratischer Wachmann hingegen bestürzt: „[I]ch weiß nicht, was in die Leut' gefahren ist. Es waren auch keine Arbeiter, das waren bestimmt keine Arbeiter.“ (DD 1277) Hofrat Gürtzner-Gontard bekräftigt: „Mit dem Sozialismus hat das nichts mehr zu tun.“ (DD 1277) Leonhard hat, an der Rückseite aus dem Universitätsgebäude hinaustretend, die Wahl zwischen zwei Wegen, deren symbolischer Gehalt nicht zu übersehen ist: Rechts lockt die Universitätsstraße „frei und leer“ (DD 1306) – links dräut die „Röte des Brandes“ (DD 1306). Als der Vorzeigearbeiter nach einigem Zögern (vgl. DD 1306) zunächst den gefährlichen Weg nach links einschlägt, stößt er bald auf seine Freunde Niki Zdarsa und Karl Zilcher, die verzweifelt aus dem „Hexenkessel“ (DD 1311) herauskommen wollen. „Führst' uns aussi, Leo, mir können des nimmer mit anseh'n. Der Ruass is' los, der ganze Ruass aus'm Prater. Siechst ja kan Arbeiter mehr.“ (DD 1308; vgl. auch 1310) Leonhard, „jetzt rechts sich haltend“ (DD 1311), führt die umherirrenden Arbeiter aus dem finsternen Tal. Sie verlassen den Schauplatz und damit „das Toben dieser Salbengesichter, Prater-Huren und ihrer Zuhälter“ (DD 1308). Auch Meisgeier, der gar nicht auf der Seite der Demonstranten stand, sondern mit den im Schattendorf-Prozess Freigesprochenen sympathisierte (vgl. DD 625), gehört zu diesem „Unterste[n] vom Untersten“ (DD 1308), im wahrsten Sinne des Wortes. Er agiert, begleitet von der ahnungslosen Didi, aus dem Kanal

---

<sup>217</sup> Doderer: Tagebücher I, S. 541.

heraus gegen die Polizei. Als Demagogen dieser heruntergekommenen Massen tritt die Presse, nunmehr feminisiert, in Gestalt einiger Personen aus dem Umfeld der Allianz auf. Somit stehen die Vertreter des Massenmediums hier in ganz direktem Kontakt zu den Massen. Es wird kein Zweifel daran gelassen, dass die Presse einen wesentlichen Teil zur Eskalation am 15. Juli 1927 beigetragen hat.

## **Zusammenfassung**

Dieses Kapitel hat sich vor allem mit der Thematisierung journalistischen Schreibens in den *Dämonen* und dessen Funktion für eine Inszenierung von Masse und Individuum befasst. Zunächst erfolgte eine ausführliche Darstellung der Rahmenbedingungen, unter denen im Pressekonzern Allianz geschrieben und gearbeitet wird; der Fokus lag dabei auf einer Übersicht über das durch strenge Hierarchien und geheime Netzwerke strukturierte Personal sowie auf einer Analyse der räumlichen Gegebenheiten des Verlagsgebäudes. Es stellte sich heraus, dass es anonyme, bedeutungslose Schreiber (die „Larven“) sind, die das Gros der Texte verfassen. Der Schauplatz, das Allianz-Gebäude – mit seinen Treppen, Wartezimmern, Gängen etc. ein Ort permanenter Bewegung – scheint sie in ihrer verzweifelten, hektischen Betriebsamkeit anzutreiben, ja sie überhaupt erst hervorzubringen.

Die gesichtslose Masse der Allianz-Journalisten steht in krassem Gegensatz zum journalistisch arbeitenden Schriftsteller (Schlaggenberg) und Wissenschaftler (Stangeler). Obwohl sie ebenfalls für die Allianz schreiben, produzieren die beiden ihre Texte unter völlig anderen Bedingungen und bedienen sich dabei jeweils anderer Instrumente und Gesten. Ein Vergleich verschiedener Textstellen sollte die Strategien zeigen, mit denen der Gegensatz zwischen Masse und Individuum über unterschiedliches Schreibverhalten konstruiert wird. Im Mittelpunkt des Interesses standen dabei Instrumente (Handschrift versus Maschine, allen voran die Rotationsmaschine) und Körperlichkeit („ruhiger Kopf bis zum Kragenknopf und zwei gewaschene Hände“, DD 203, versus „fetter Mann mit rosa Wüstchen im Genicke“, DD 329), aber auch Schauplätze (stille Räume versus „klingelnde[ ] Hölle“, DD 332).

Das einsame, aus dem Kollektiv herausgelöste individuelle Schreiben entpuppte sich dabei als regelrechter Kampf gegen den Zeitungskonzern als Masse, in der der Einzelne unterzugehen droht. Die saubere Handschrift wird zum Mittel, mit dem eine scharfe Grenze zwischen der einzelnen Person und dem trüben Strom der Massenpresse gezogen wird. Um zu zeigen, dass der Allianz im Roman (Mit-)Schuld an der Katastrophe des 15. Juli 1927 gegeben wird, galt es, einigen Motiven nachzugehen, die eine solche Verkoppelung suggerieren. Spä-

testens beim Brand des Justizpalastes, für den in den *Dämonen* sowohl die Druckerschwärze als auch der „Ruass“ wesentlich verantwortlich gemacht werden, bekommt diese Auseinandersetzung eine politische Dimension.



## 2 GESCHLECHTERKAMPF MIT FEDER UND PAPIER

### Männliche und weibliche Positionen beim Schreiben

#### 2.1 Schreiben oder beschrieben werden: Vorbemerkungen

Literatur ist für Doderer per se eine Männerdomäne. Seine Antwort auf die Frage, was denn ein Schriftsteller eigentlich sei, lautet: „Nichts ist er, garnichts, und man suche nichts hinter ihm. Es ist ein Herr unbestimmbaren Alters, der einem dann und wann im Treppenhause begegnet.“<sup>218</sup> So vage diese Definition bleibt, eines ist doch sicher: Es handelt sich um einen Herrn, keine Dame. Ein Eintrag im *Repertorium* unter dem Titel „Schriftstellerinnen“ spricht deutliche Worte über Doderers Auffassung der Geschlechter bei der Produktion literarischer Texte: „Eine Frau kann unter besonderen komplexen Bedingungen in die Lage kommen, ein Schriftsteller zu sein. Für jeden Mann aber ist gerade das sein naturgemäßer Weg, von welchem er allermeist auf die verschiedenste und fruchtbarste Art dann abkommt.“<sup>219</sup> Diese scheinbar natürliche Rollenverteilung beim Schreibakt lehnt sich stark an Otto Weiningers Konzept von *Geschlecht und Charakter* an.<sup>220</sup> Weiningers Auffassung nach seien zu wahrer Kunst nur Männer befähigt. Sollte es sich fügen, dass eine Frau auf diesem Gebiet etwas Bedeutsames schafft, so läge es nur daran, dass sie verhältnismäßig viel „Männliches“, nach Weiningers Terminologie „M“ abgekürzt, besäße. Daher habe es „einen tieferen Grund, als man glaubt, warum die schriftstellernden Frauen so oft einen Männernamen annehmen; sie fühlen sich eben beinahe als Mann, und bei Personen wie George Sand entspricht dies völlig ihrer Neigung zu männlicher Kleidung und männlicher Beschäftigung.“<sup>221</sup> Als Grund für die (mehr oder weniger freiwillige) Entscheidung vieler Autorinnen, unter einem männlichen Decknamen zu publizieren, sieht er nicht Pragmatismus, der nötig ist, um in einer patriarchalen Gesellschaft Gehör zu finden. Vielmehr müsse die Ursache für die Wahl eines männlichen Pseudonyms laut Weininger „in dem Gefühle liegen, daß nur ein solches der eigenen Natur korrespondiert“.<sup>222</sup>

---

<sup>218</sup> Doderer: Grundlagen und Funktion des Romans, S. 175.

<sup>219</sup> Doderer: Repertorium, S 218.

<sup>220</sup> Zum Bezug Doderers auf Otto Weininger und Hermann Swoboda vgl. Walter: Zwischen „Explosionen der Intelligenz“ und ‚Fusion mit dem Leben‘.

<sup>221</sup> Weininger: Geschlecht und Charakter, S. 81 (Hervorhebung im Original).

<sup>222</sup> Weininger: Geschlecht und Charakter, S. 81.

Ein Schriftsteller zu sein bedeutet nach Doderers Zitat aus dem *Repertorium* nicht unbedingt zu schreiben: Das Dasein als „Schriftsteller“ bezeichnet vielmehr die Beziehung eines Menschen zu seiner Umgebung und die Fähigkeit zur „Apperzeption“, also zu unverstellter Wahrnehmung. Umgekehrt muss ein Schriftsteller im herkömmlichen engeren Sinn nicht unbedingt ein Schriftsteller im Doderer'schen Sinn sein; das heißt, eine literarisch schreibende Person muss nicht zwingend jene Einstellung zur Welt haben, die bei ihm unter dem Schlagwort „Schriftsteller“ zusammengefasst wird. So zeigt das Beispiel der Rose Malik, dass eine Schriftstellerin nicht etwa eine mindere, weil weibliche Form des Schriftstellers sein kann, sondern geradezu dessen Gegenteil.

An Weiningers Gedankengebäude angelehnte Thesen werden in den *Dämonen* vor allem von Schlaggenberg vertreten und kulminieren in einer Rede, die er bei einer Party der „Unsriegen“ hält. Alles Zeitgeistige wird in diesem Kreis zurückgewiesen und Schlaggenberg sagt mit Häme über die „Jugend von heute“: „Wie immer in solchen Fällen erhoben sich zunächst die an der Oberfläche der Sache herumfistelnden<sup>223</sup> Obligat-Stimmen. Das dritte Wort war ‚Sport‘, bald danach kam ‚kameradschaftliches, offenes Verhältnis der Geschlechter zu einander, also eine wirklich freundschaftliche Beziehung zwischen Mädchen und Burschen‘“ (DD 251f).<sup>224</sup> Schlaggenberg verlautbart ganz explizit, dass er die moderne Frau ablehnt und sich nach einem früheren weiblichen Rollenbild sehnt. Sein Diktum: „[D]em Manne von morgen – die Frau von gestern. Nicht das Girl von heute!“ (DD 258). Das „Girl von heute“ treibt nicht nur Sport und hört Schlager am Grammophon (wie etwa Marianne im *Mord*), sondern gefährdet auch, wie sich im Laufe dieses Kapitels noch zeigen wird, das männliche Schreibmonopol. Denn der neue Frauentyp ist auch derjenige, der als Schreibkraft an der Schreibmaschine sitzt. Und von dort ist laut Friedrich Kittler der Weg nicht mehr weit zur Schriftstellerin.<sup>225</sup>

Um das Feld dieses Kapitels abzustecken, sollen nun zunächst zwei sehr gegensätzliche weibliche Figuren und ihre jeweilige Rolle in einer Schreibkonstellation nachgezeichnet werden – die auch politisch aktive Schriftstellerin Rose Malik (*Dämonen*) und die sanfte bis phlegmatische Ehefrau und Mutter Leontine Castiletz (*Mord*). Zwischen diesen beiden Extremen spannt sich in Doderers Werk ein facettenreiches weibliches Figurenensemble auf, in dem die einzelnen Protagonistinnen, wie zum Beispiel Grete Siebenschein, meist Zwischenstellungen einnehmen. Je näher eine Frauenfigur am Typus der Malik ist, desto gefährlicher

---

<sup>223</sup> Diese Wortwahl („herumfistelnden“) stellt eine Verbindung zur Figur des Levielle her, der ebenfalls mit Fistelstimme spricht (vgl. DD 320).

<sup>224</sup> Vgl. dazu außerdem Weiningers *Geschlecht und Charakter*, S. 66f.

<sup>225</sup> Vgl. Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*, S. 257.

wird sie dem schreibenden Mann; entspricht sie jedoch eher einer Leontine Castiletz, wirkt sich ihre Anwesenheit tendenziell positiv auf den Schaffensprozess eines fiktiven Autors aus.

### **2.1.1 DIE „DICHTERIN“: Rose Malik**

Die Schriftstellerin Rose Malik hat als Mitarbeiterin der Allianz bereits im Zusammenhang mit dem Themenkomplex Schreiben und Masse Beachtung gefunden. Die Bewertung der Figur fällt im Roman durchwegs negativ aus, eine Relativierung durch mehrere Sichtweisen (vertreten von unterschiedlichen Figuren oder Erzählperspektiven) findet nicht statt. Schlaggenberg bezeichnet sie als dumme, freche Person mit gestärktem Rückgrat (vgl. DD 372). Ihr Stück „Kapitän Strichpunkt“ wird von ihm im Kreise der „Unsrigen“ als „Schmarrn“ (DD 382) abgetan. Seine vermeintliche Schwester Quapp vertritt ähnliche Ansichten. Auf Gyurkiczs Forderung, sie solle sich von den „Unsrigen“ abwenden und mit seinem Bekann-tenkreis verkehren, reagiert sie empört: „Das könnte dir passen! Die Rosi Malik, die Glöckner, der Holder, vielleicht der Höpfner?! Mich verblöden, ja.“ (DD 412) Auch Mary K., die dem Kreis um die Malerin Likarz gegenüber ansonsten neutral bis positiv eingestellt ist – „Es sind tüchtige junge Leute“ (DD 646) und „nette Leut“ (DD 642) – urteilt über die Schriftstellerin: „Diese Stücke von der Roserl Malik sind komplett blöd. Jetzt wird mit der so ein Kult getrieben.“ (DD 646) Imre von Gyurkicz hat ebenfalls eine Abneigung gegen die Autorin, „deren frecher stupsnasiger Gesichtsausdruck ihm herzlich zuwider war“ (DD 921). Angesehen ist Malik nur innerhalb des losen Personenkreises, der mit der Allianz in Verbindung steht (zum Beispiel beim Feuilletonredakteur Holder oder bei ihrem Förderer Levielle).

Die Figur der Rose Malik vertritt, wenn man nach Kittlers Zeiteinteilung geht, den Frauentyp der Ära mechanisierten Schreibens. Sie gehört zum Umfeld der Allianz und ist daher auch mit der maschinellen Massenproduktion verbunden (auch wenn sie selbst nie an einer Schreibmaschine sitzend dargestellt wird). Geyrenhoff, der die Demonstrationen am 15. Juli 1927 beobachtet, bezeichnet sie – dies wurde schon im Zusammenhang mit der Allianz erwähnt – als „galizianische Megäre“ (DD 1246) und setzt sie damit einer antiken Rachegöttin gleich. Äußerlich wird sie folgendermaßen beschrieben: „Die Malik trug ein klein-getupftes Sommerkleid in Grün und Weiß, aber keinen Hut auf ihrem roten ‚Bubikopf‘ [...].“ (DD 1245) Diese Farbgebung – grün und rot – stimmt mit Dantes Schilderungen der Furien, zu denen auch die Megäre gehört, überein: „Denn dort erschienen wie drei Flammenblitze / drei Furien mit blutgetränkten Händen, / von hoher Weibsgestalt und im Besitze / von grünen Schlangengürteln um den Lenden.“<sup>226</sup>

---

<sup>226</sup> Dante: Die Göttliche Komödie, Inferno, 9. Gesang (ohne Seitenangabe).

Wohl nicht zufällig findet sich die „Megäre“ auch in der Terminologie Otto Weiningers wieder, der bei Frauen die einander entgegengesetzten Typen der Hysterika und der Megäre unterscheidet.<sup>227</sup> Während jene sich unterwerfen will, strebt diese nach der Herrschaft. Unter anderem zeichnet sich die Megäre auch dadurch aus, dass sie „offen und frech“<sup>228</sup> lüge. Wie bereits angemerkt, trägt auch Malik das Attribut „frech“.

In den meisten Fällen ihrer Nennung wird Malik durch die Setzung von Anführungszeichen von der Dichterin zur „Dichterin“ degradiert.<sup>229</sup> Abgesehen davon, dass sie eine Frau ist, gibt es noch weitere Gründe, warum ihr dieser Berufsstand verwehrt wird: Auch ihre Teilnahme an den Demonstrationen am 15. Juli 1927 läuft Doderers Verständnis vom Schriftstellerdasein zuwider. Ein Schriftsteller sei deshalb kein Revolutionär, weil er die Welt nicht verändern wollen soll, sondern sie apperzipieren.<sup>230</sup> Schon deshalb kann, Doderers Logik folgend, Malik keine Dichterin sein. Auch der Titel ihres aktuellen Stücks, „Kapitän Strichpunkt“, deutet darauf hin, dass die Autorin in einer „zweiten Wirklichkeit“ agiert: Ein Interpunktionszeichen wird, aus dem Zusammenhang eines Satzes gerissen, zum titelgebenden Protagonisten. Die Abstraktheit dieses Titels verrät das revolutionäre Wesen der Autorin: Der „pseudologische Raum“, in dem diese Apperzeptionsverweigerer agieren, sei nämlich laut Doderer eigentlich kein Raum, sondern eine zweidimensionale Ebene,<sup>231</sup> in die sich Punkt wie Strich aus Maliks Werktitel problemlos fügen. Der Revolutionär sei ein „Genie der Unanschaulichkeit“<sup>232</sup> – ein zweifelhafter Ehrentitel, der vielleicht auch Malik zukommen könnte, wäre sie nicht eine Frau, die – streng nach Weininger und wohl auch Doderer – überhaupt kein Genie sein kann.

Bezeichnenderweise tritt Rose Malik nie schreibend auf, während männliche Berufskollegen wie Schlaggenberg oder Schreiber anderer Professionen, zum Beispiel Stangeler oder Herzka, sehr wohl am Schreibtisch dargestellt werden. Von Rose Malik ist meist nur indirekt die Rede, wenn von ihr erzählt wird. Erst bei den Unruhen im Zuge des Justizpalastbrandes kommt ihr ein aktiver Part zu. Dann redet sie auf die Massen ein, „gebärdete sich ganz wild

---

<sup>227</sup> Vgl. Weininger: Geschlecht und Charakter, S. 360f.

<sup>228</sup> Weininger: Geschlecht und Charakter, S. 361.

<sup>229</sup> Vgl. dazu auch Doderer: *Aide mémoire*, S. 54. Sommer merkt an, dass darin die Anführungszeichen nachträglich eingefügt wurden.

<sup>230</sup> Zu Doderers Einstellung zu Revolutionen, u.a. zur Russischen Revolution, vgl. Kleinlercher: Zwischen Wahrheit und Dichtung, S. 90–93; vgl. Doderer: *Repertorium*, S. 215: „Ein Phänomenon bei sich selbst lassen“ sei „des Schriftstellers Grundgeschäft“; vgl. auch DD 486: eine „apriorische Unanschaulichkeit“ sei „die Mutter aller Revolutionäre“.

<sup>231</sup> Vgl. Doderer: Sexualität und totaler Staat, S. 285.

<sup>232</sup> Doderer: Sexualität und totaler Staat, S. 285.

und warf einmal beide Arme zugleich über den Kopf.“ (DD 1245) Malik benutzt ihre Hände also nicht, um (wie etwa René) zu blättern oder zu schreiben, sondern um damit wilde Agitation gestisch zu unterstützen.<sup>233</sup> Wer beide Hände in die Luft wirft, hat jedenfalls keine mehr frei, um einen Stift zu halten. Die einzige Schriftstellerin in Doderers *Dämonen* schreibt also nicht – weibliche Autorenschaft wird unmöglich gemacht.

## 2.1.2 DAS UNBESCHRIEBENE BLATT: Leontine Castiletz

Leontine Castiletz aus dem *Mord* ist vielleicht eines der merkwürdigsten Exemplare in Doderers Figuren-Ensemble<sup>234</sup> – eine Frau ohne Eigenschaften, die ihrem Mann Lorenz in dieser Hinsicht diametral gegenübersteht. Schon im ersten Teil des Romans versucht der Erzähler, sich dieser Figur zu nähern, was deshalb kurios, wenn nicht absurd anmutet, weil dies größtenteils durch Verneinungen geschieht oder durch Aussagen, die im Anschluss wieder entkräftet, relativiert oder ganz zurückgenommen werden.<sup>235</sup> Kaum zeichnen sich Konturen einer Figur ab, werden sie gleich wieder verwischt.

Werden etwa Meinungen über sie wiedergegeben, so korrigiert sie der Erzähler unverzüglich: „Sie war eine hübsche Frau. Manche sagten, sie sähe so aus wie ihre Tante als Mädchen [...] aber Leontine war viel zarter [...].“ (M 9) Es werden Aussagen getroffen, nur um sie als falsch zu verwerfen: „Mitunter mochte man den Eindruck haben, daß Frau Leontine ein klein wenig schiele, aber das war nicht richtig.“ (M 9) Letztlich kann weder mit Bestimmtheit gesagt werden, dass sie schielt, noch dass sie dies nicht tut. Neben der Korrektur kommt auch die Negation als Strategie bei Leontines Beschreibung zum Einsatz: „Frau Castiletz gehörte nicht zu den erzählenden Müttern. [...] Sie beanspruchte nicht die Aufmerksamkeit ihrer Mitmenschen, sie drang nicht vor. Sie saß nur irgendwo dabei, mehr nicht.“ (M 10) Leontine Castiletz wird jegliche Substanz abgesprochen, was sich auch an ihrem Äußeren zeigt: „Ihre Haare waren gekraust und sehr locker, und sie hatte überhaupt etwas Aufgekraustes, Zerfließendes oder Zerfahrenes an sich, wie weiße Windwolken an Sommertagen.“ (M 10) Es kommt schließlich zu einem regelrechten Zerfall der Figur: „Aber

---

<sup>233</sup> Allerdings schüttelt auch René bei einem Streit mit Grete die Fäuste (s. Kapitel 2.3.1).

<sup>234</sup> Zu dieser Figur vgl. Loew-Cadonna: *Zug um Zug*, u.a. S. 165f, 170, 182–186.

<sup>235</sup> In radikalerer Form hat diese Art der Erzählung Daniil Charms in seinem Text *Das blaue Heft* Nr. 10 angewendet: „Es war einmal ein Rotschopf, der hatte weder Augen noch Ohren. Er hatte auch keine Haare, so daß man ihn an sich grundlos einen Rotschopf nannte. // Sprechen konnte er nicht, denn er hatte keinen Mund. Eine Nase hatte er auch nicht. // Er hatte sogar weder Arme noch Beine. Er hatte keinen Bauch, er hatte keinen Rücken, er hatte kein Rückgrat, er hatte auch keinerlei Eingeweide. Nichts hatte er! So daß unklar ist, um wen es hier eigentlich geht. // Reden wir lieber nicht weiter darüber.“ (Charms: *Fälle*, S. 207)

mit Worten hörte man sie gar niemals irgendeinen Standpunkt vertreten, irgendeine greifbare Meinung äußern. [...] Wenn sie sprach, zerfielen ihre Sätze, kaum entstanden [...].“ (M 10)

Eine positive Formulierung, die der Erzähler als Charakterisierung Leontines unwidersprochen stehenlässt, ist das merkwürdige Attribut „blümerant“: „Es fanden sich Leute, welche ihr bei alledem Affigkeit nachsagten: das war ebenso unrichtig wie die Beobachtung, daß sie schiele. Sie war nicht affig. Sie war blümerant.“ (M 10) Blümerant ist also das einzige Wort, das sie beschreiben kann, und es wird mangels anderer Eigenschaften zum Ersatz für die Figur selbst – hinter ihrem Rücken wird sie bald nur noch „die Blümerante“ genannt (vgl. M 9). Aber was ist das schon für eine Beschreibung? Kaum jemand dürfte auf Anhieb wissen, was blümerant eigentlich bedeutet. Und selbst wenn, bleibt es reichlich unkonkret: Das Wort kommt von bleu mourant, blassblau, sterbend blau, und steht im Deutschen laut Duden für „flau“.<sup>236</sup> Eine Charakterisierung als „blümerant“, so könnte man behaupten, findet sich mit der schieren Unbeschreibbarkeit der Figur ab. Leontines früher Tod ist – wenig überraschend – kein großes Ereignis. Sie verschwindet einfach in aller Stille aus der Erzählung. Es wird in den Raum gestellt, „daß die Blümerante vielleicht einfach vergessen habe, weiterzuleben, und daher gestorben sei, also aus Zerstreutheit.“ (M 86)

Es ist bemerkenswert, mit welch ungeheurem erzählerischen Aufwand hier eine Figur nicht beschrieben wird. Das deutet darauf hin, dass ihr dennoch eine ganz bestimmte Funktion im Roman zukommt: Leontine Castiletz ist eine sorgsam freigeräumte und eingehend gekennzeichnete Leerstelle im Text, ein weißer Fleck im Erzählgefüge, der nicht zu fassen ist. Sie tritt nicht in Erscheinung, sondern bildet sozusagen einen neutralen Hintergrund: „[J]eder Mensch, der vor sich hinsieht, entsendet einen Blickstrahl wie einen fliegenden Pfeil, kraftvoller oder schwächer vorgeschnellt. Bei Frau Castiletz fehlte ein solcher Strahl. Ihr Schauen breitete sich gleichsam seitwärts aus, wie die Ringe um einen ins Wasser geworfenen Stein.“ (M 9) Dieses sich seitwärts Ausbreitende, Flächige verschmilzt mit dem Hellen, Weißen, das ebenfalls mit ihrer Person in Verbindung gebracht wird – etwa durch den Vergleich mit „weiße[n] Windwolken“ oder einem „Segel am Rand des Lebens draußen“ (M 10). Dadurch liegt eine andere Assoziation nahe: die eines unbeschriebenen Blattes.

Obwohl Leontine in den Metaphern (Wolken, Segel) zerflattert, ist ihre Funktion im Erzählgefüge klar abgegrenzt: Sie wird der Figur ihres Ehemannes quasi untergelegt wie man ein Blatt Papier hinlegt, um die Aktivitäten eines Schreibwerkzeuges darauf zur Entfaltung bringen zu können. Lorenz Castiletz ist im Gegensatz zu seiner Frau gespickt mit Schreib-

---

<sup>236</sup> Vgl. blümerant (Duden; <http://www.duden.de/rechtschreibung/bluemerant>, 23. 11. 2016).

utensilien. Kontrastreicher könnte er sich gar nicht von der Leerstelle Leontine abheben:

Der Vater war ein großer und schöner Mann, mit langem, schwarzem Lockenhaar und einem kräftigen Schnurrbart, beides in anmutiger, ja beinahe koketter Weise von silbernen Fäden und Strähnen durchsetzt. Gutartig, freundlich und außerhalb seiner Geschäfte sehr zerstreut und unordentlich, konnte es jedoch bei ihm unverstehens geschehen, daß er, von einem brutalen und wie nach innen gekehrtem Zorne plötzlich erfaßt, sozusagen schwarz wie Ebenholz wurde vor Wut und die unheimlichsten Beschimpfungen von sich gab. (M 6)

Die cholerischen Anfälle werden auch „Stürze ins Schwarz“ (M 7) genannt. Auslöser dafür sind immer äußerst banale Vorfälle, etwa das Verschwinden kleiner Dinge des täglichen Gebrauchs. In seiner Umgebung ist ständig die Rede von Schreibutensilien: Er ist Geschäftsmann mit dazugehörigem Büro und Sekretärin; in der Privatwohnung hat er ein Schreibzimmer; er gerät in Rage, wenn er einen Bleistift verliert oder etwas unter dem Schreibtisch suchen muss etc.

Als Hintergrund des Gegensatzpaars Lorenz (der Aktive) und Leontine (die „sanfte Hinnahme“, M 8, verkörpert) zeichnet sich das Gedankengut Otto Weiningers ab: „Der reine Mann ist das Ebenbild Gottes, des absoluten **Etwas**, das Weib [...] ist das Symbol des **Nichts** [...].“<sup>237</sup> Sinn erhalten Frauen lediglich „[a]ls des Mannes Gegensatz“<sup>238</sup>, ja sie existieren überhaupt nur, „indem der Mann **sexuell** wird“<sup>239</sup> ihr „Dasein ist an den Phallus geknüpft“.<sup>240</sup> Überträgt man diese beiden Positionen wie auch das Figurenpaar in die Konstellation einer Schreibsituation, ist die Rollenverteilung klar: Der Mann ist der schreibende Part, die Frau der passive, zu beschreibende (wobei die Beschreibung, wie man an der Blümeranten sieht, auch scheitern kann). Das Schreibwerkzeug ist männlich, das Papier weiblich. Die Farbe des Mannes ist Schwarz wie die Schrift, die der Frau Weiß wie das Papier (oder eben Blassblau, eine gängige Farbe für Briefpapier). Schreiben, mit Stift und Papier, wird somit zum Modell einer kulturellen Determinierung der Geschlechterverhältnisse.

Diese Auffassung ist auch bei Sigmund Freud – mit dessen Schriften sich Doderer ja befasst hat – zu finden. In seinen *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* heißt es über die Symbolik im Traum: „Daß Bleistifte, Federstiele, Nagelfeilen, Hämmer und andere Instrumente unzweifelhaft männliche Sexualsymbole sind, hängt mit einer gleichfalls nicht ferne liegenden

---

<sup>237</sup> Weininger: Geschlecht und Charakter, S. 393 (Hervorhebungen im Original).

<sup>238</sup> Weininger: Geschlecht und Charakter, S. 393 (Hervorhebung im Original).

<sup>239</sup> Weininger: Geschlecht und Charakter, S. 396 (Hervorhebungen im Original).

<sup>240</sup> Weininger: Geschlecht und Charakter, S. 396 (Hervorhebung im Original).

Auffassung des Organs zusammen.“<sup>241</sup> Für das weibliche Genital stehe hingegen unter anderem das Papier oder auch das (aus diesem hergestellte) Buch. Das Verhältnis zwischen Papier und Schreibwerkzeug wird hier ganz direkt an die menschliche Anatomie gekoppelt und zum Verhältnis der Geschlechter erklärt. Umgekehrt wird die Beziehung zwischen Mann und Frau durch den Schreibakt in einer bestimmten Weise festgelegt. Damit wird der Schein von Natürlichkeit erzeugt. Denn die Ähnlichkeit in der Form mag beim Bleistift ja noch einleuchten, aber ist das Papier als weibliches Sexualsymbol auch naturgegeben? In Freuds Traumsymbolik scheint sich damit eine bestimmte (Wunsch-)Konstellation im damaligen Schriftdiskurs zu spiegeln – auch wenn sie in Wirklichkeit vielleicht gar nicht mehr gegeben war. Denn Freud erklärte in seiner Vorlesung im Wintersemester 1915/16: „Das Weib besitzt in seinen Genitalien eben auch ein kleines Glied in der Ähnlichkeit des männlichen, und dieses kleine Glied, die Clitoris, spielt sogar im Kindesalter und im Alter vor dem Geschlechtsverkehr die nämliche Rolle wie das große Glied des Mannes.“<sup>242</sup> Um zu sehen, dass die Gleichstellung von Frauen und Männern nicht mehr nur reine Theorie war, musste man sich nur umblicken: Im Hörsaal saßen mittlerweile nicht mehr nur „Herren“, sondern auch „Damen“.<sup>243</sup> Und wenn Freud seine Studierenden daran erinnerte, dass „unsere Träume Wunscherfüllungen sein wollen“,<sup>244</sup> so blieb von der Vorstellung des männlichen Griffels und der weiblichen Schreibunterlage als Modell einer Geschlechterbeziehung nur noch eines: ein Wunschtraum.

Angesichts der Relation zwischen Leontine und Lorenz Castiletz steht auch für Doderers Werk zu vermuten, dass eine bestimmte Rollenverteilung beim Schreiben eingehalten wird und dass das Beschriften von Papier als Modell für das Verhältnis der Geschlechter zueinander dient. Was Bourdieu in seiner Studie über *Die männliche Herrschaft* für die sexuelle Beziehung formulierte, gewinnt ebenso für den Akt des Schreibens Gültigkeit:

---

<sup>241</sup> Freud: Vorlesungen, S. 124 (Hervorhebungen im Original).

<sup>242</sup> Freud: Vorlesungen, S. 125.

<sup>243</sup> Vgl. Kittler: Grammophon, Film, Typewriter, S. 313.

<sup>244</sup> Freud: Vorlesungen, S. 125.

Wenn die Sexualbeziehung als Herrschaftsverhältnis erscheint, dann deshalb, weil sie anhand des fundamentalen Einteilungsprinzips zwischen dem Männlichen, Aktiven, und dem Weiblichen, Passiven, konstruiert wird und weil dieses Prinzip den Wunsch hervorruft, ausformt, ausdrückt und lenkt, den männlichen Wunsch als Besitzwunsch, als erotisierte Herrschaft und den weiblichen Wunsch als Wunsch nach männlicher Dominanz, als erotisierte Unterordnung oder gar, im Extremfall, als erotisierte Anerkennung der Herrschaft.<sup>245</sup>

Unter diesen Vorzeichen kann man sich vorstellen, was es für männliche Figuren bedeutet, wenn ein Stift abhanden kommt, wie es Lorenz Castiletz passiert: Der Verlust eines Bleistiftstummels ist nach dieser Auffassung nichts anderes als der Verlust der Männlichkeit.

Die These, der es nun nachzugehen gilt, lautet allgemein formuliert: In ihrem Umgang mit der Schrift bzw. mit dem Schreiben werden Figuren gekennzeichnet und zueinander in Position gebracht. Besonders könnte das für die Differenz der Geschlechter gelten, die sich entlang dieser Grenze voneinander unterscheiden. Es ist anzunehmen, dass tendenziell eher die männliche Seite als aktiver Teil in einer Schreibkonstellation gesehen wird. Dass dies zumindest für das literarische Schreiben zutrifft, legt das oben angeführte Zitat aus dem *Reptorium* nahe. Andererseits gibt es bei Doderer auch schreibende Frauenfiguren; als Sekretäinnen oder beim Verfassen von Briefen sind sie äußerst aktiv und gewandt.

Es gibt in Doderers Figurenensemble mehrere Frauen, die, würde man sie in die Konstellation einer Schreibszene einbetten, als Schreibunterlage dienen und von männlichen Figuren als Schreiber beschriftet (oder beschrieben) werden. Männliche Figuren, die in der einen oder anderen Weise Schreibende sind, konstituieren ihre maskuline Identität mithilfe solcher passiver Frauen. Die aktiven (schreibenden) Frauen wirken auf den männlichen Schreiber hingegen bedrohlich und hemmen zunächst seine Schaffenskraft. Doch auch sie sind zur Konstitution des schreibenden Individuums nötig, indem sie als Feindbild dienen, von dem es sich abgrenzen kann. Dass solchermaßen sexualisierte Schreibszenen in enger Verbindung mit Liebes- bzw. Sexszenen stehen, ist naheliegend. Mitunter fließen sie auch direkt ineinander, wie zum Beispiel bei der Affäre René Stanglers mit Käthe Storch oder im Erzählstrang um das Ruodlieb-Manuskript.

Zunächst werden nun einige Passagen aus den *Dämonen* betrachtet, in denen Schreibszenen mit erotischen Begegnungen (bzw. deren Scheitern) gekoppelt sind: Auf der Jagd nach dem perfekten Typus der „Dicken Dame“ verliert sich der Schriftsteller Schlaggenberg in peniblen Datensammlungen (s. Kapitel 2.2). – Eine verhinderte Liebesszene zwischen René und

---

<sup>245</sup> Bourdieu: Die männliche Herrschaft, S. 41.

Grete endet in der Bibliothek; eine Schreibszene Renés geht unmittelbar in eine Sexszene mit Käthe Storch über (s. Kapitel 2.3). – Das mittelalterliche Ruodlieb-Manuskript wird zur historischen Vorlage für Sado-Maso-Spiele eines Kaufmanns mit seiner Sekretärin (s. Kapitel 2.4). – Ein Arbeiter überwindet seine Klasse und distanziert sich von seinen Verhältnissen mit jungen Frauen, indem er Latein lernt und Bibliothekar wird (s. Kapitel 2.5).

## 2.2 ANSCHREIBEN GEGEN KÖRPERMASSE: Die „Dicken Damen“

Hat Kajetan von Schlaggenberg im Zusammenhang mit der Allianz um Abgrenzung von der Masse zu kämpfen (s. Kapitel 1.2.2), so kristallisiert sich nun ein zweiter Faktor der Destabilisierung heraus, mit dem es fertigzuwerden gilt: Die Frau. Und zwar nicht nur die eine Frau, seine Gattin Camy, sondern die Sphäre der Weiblichkeit schlechthin. Schlaggenbergs Mittel, um ihrer Herr zu werden, ist ein Schreibprojekt, nämlich das Verfassen seiner „Chronique Scandaleuse“. Nach der Trennung von Camy verfällt der Schriftsteller auf eine fixe Idee: Unter anderem mithilfe von Kontaktanzeigen macht er sich auf die Suche nach älteren, korplenten Damen jüdischer Abstammung. Ziel ist es, den perfekten Typus zu finden; seine Rechercheergebnisse hält er penibel schriftlich fest. Eine Auswahl seiner Aufzeichnungen wird schließlich in Geyrenhoffs Chronik aufgenommen und damit Teil des Romans.

### Der Kampf des Schriftstellers um seine Männlichkeit

Die Figur des Schriftstellers Schlaggenberg wird in den *Dämonen* als zutiefst destabilisiertes Individuum geschildert. Eine Szene zu Beginn des Romans zeichnet das Bild eines im wahrsten Sinne des Wortes Schwankenden: Als Geyrenhoff mit dem Taxi aus der Stadt nach Hause fährt, stößt der Wagen, in dem er sitzt, an einer Kreuzung fast einen Mann nieder, den Geyrenhoff erst im Passieren als Schlaggenberg erkennt.

Ich sah einen jüngeren Mann, einen Herrn eigentlich, der plötzlich schwankte und dabei einen merkwürdigen und beinahe lächerlichen Griff mit beiden Händen tat, bei den Hüften am Wintermantel hinunter tastend, als würde er etwas verlieren und wollte es festhalten. Es schien fast so, als seien ihm die Hosenträger gerissen oder der Leibriemen, und als befürchte er, daß seine Beinkleider herabfallen könnten . . . Im selben Augenblicke trat er, wieder schwankend, mit dem einen Fuße von der Verkehrs-Insel. (DD 51)

Geyrenhoff ist sofort bewusst, dass der Zustand seines Bekannten vom endgültigen Scheitern seiner Ehe herrührt. Die Szene auf der Kreuzung mit Kajetans grotesker Gestik verdeutlicht, dass sein innerer Konflikt eine stark körperliche Komponente aufweist. Es sieht ganz so aus, als würde ihm die Hose hinuntergleiten, das heißt, als könne er womöglich jeden Moment mit entblößtem Unterkörper mitten im Verkehrstrubel stehen.<sup>246</sup> Diese Fokussierung auf den Genitalbereich legt wiederum nahe, dass es sich bei seiner Krise nicht nur um eine des

---

<sup>246</sup> Schlaggenberg erklärt Geyrenhoff später, es sei ihm nicht die Hose hinuntergerutscht, sondern „der untere Deckel herausgefallen“ (DD 62), nachdem er kurz zuvor Camy das letzte Mal gesehen hatte.

Körpers, sondern des männlichen Körpers handelt.

Dass Schlaggenbergs Ehe nach kurzer Zeit in die Brüche gegangen ist, hat wesentlich mit seinem Dasein als Schriftsteller zu tun: Kajetan kann Camy, mit der er nicht einmal eine Wohnung teilt, keine ausreichende finanzielle Basis bieten. Nach Geyrenhoffs Beurteilung hatte er „für seine Frau nie das geringste leisten können. [...] Es fehlte ihm jede Berechtigung zum Heiraten, seine Existenz blieb ganz unsicher [...].“ (DD 62f) Zum Eklat kommt es wegen einer unbezahlten Facharztrechnung und der Weigerung Kajetans, einen Offenbarungseid zu leisten, worauf Camy und ihr Vater ihn zur Rede stellen. Er wird nach eigener Auskunft „vollends desperat und tollwütig und dann auch maßlos verletzend“ (DD 66), fordert die Scheidung und stürmt hinaus – ein Abgang, der an Renés Flucht aus der Wohnung der Siebenscheins erinnert (s. Kapitel 2.3.1). Kurz danach spielt sich die Szene auf der Kreuzung ab.

Die Leistung des Künstlers wird nicht nur durch Camy am Geld gemessen, das Schlaggenberg damit verdient oder eben nicht verdient. Auch eine der „Dicken Damen“, Lea W., ist dieser Ansicht. Sie äußert ganz unverblümt Zweifel an seiner Qualifikation als Schriftsteller: „[W]as Sie schreiben, glaube ich, das ist sicher nichts wert.“ (DD 857) Als er auf ihr Nachfragen gesteht, dass er mit dem Schreiben nicht gut verdiene, vermutet sie: „Wahrscheinlich haben Sie gar kein Talent.“ (DD 858) Sommer sieht in diesem Dialog einen massiven Angriff Leas auf Schlaggenbergs Männlichkeit: „Ein in aller Öffentlichkeit vollzogener prüfender Griff ans Gemächt, gefolgt von einem höhnischen Grinsen, könnte nicht vernichtender sein.“<sup>247</sup> Mit ihren verletzenden Aussagen stelle Lea „die schriftstellerische Potenz eines (bzw. des) Autors in Frage“.<sup>248</sup>

## Schreiben und militärischer Drill

Schlaggenberg ist nicht nur ein Schriftsteller in der Krise, sondern auch ein ehemaliger Soldat. Bevor er sein Plädoyer dafür hält, dass die Männer der Kriegsgeneration sich an ältere Frauen als Partnerinnen halten sollten (s. Kapitel 2.1), ergeht er sich über jene „Generation zwischen zwei Kriegen, die mit dem Gewehr in der Hand ihre Jugend begann und wohl wahrscheinlich ebenso enden wird“ (DD 254). Es ist bezeichnend, dass ausgerechnet bei diesem Anlass das „Trio der fiktiven Autoren, vielleicht die wichtigste Figurenkonstellation des Romans“,<sup>249</sup> so Werkgartner Ryan, zusammenfindet: Geyrenhoff, Stangeler und Schlaggen-

---

<sup>247</sup> Sommer: Doderer, dicke Damen und Dämonen, S. 129.

<sup>248</sup> Sommer: Doderer, dicke Damen und Dämonen, S. 129.

<sup>249</sup> Werkgartner Ryan: Zufall und Freiheit, S. 39.

berg. Alle drei sind nicht nur Schreibende, sondern auch einstige Soldaten. Bei René ist das mitunter sogar noch offensichtlich, hat er doch nach wie vor die Insignien der alten Donaumonarchie am Körper: So trägt er auf einem Skiausflug mangels geeigneterer Sport-Gewandung „zu ein paar alten Reithosen seine einstmalige Uniform-Bluse [...], eine dunkelblaue, wie die Kavallerie-Offiziere im alten österreichischen Heer“ (DD 220). Stangeler trauert dem Krieg hinterher, weil er die Grundlage seiner Existenz war. Als Soldat musste er seinen Status nie erklären, da er unzweifelhaft festgelegt und an der Uniform ablesbar ist, ganz im Gegensatz zum zivilen Leben, in dem er sich dauernd rechtfertigen muss. Sogar die Kriegsgefangenschaft erscheint René rückblickend als „immer noch appetitlicher“ (DD 192) als die bei Siebenscheins versammelte Tischgesellschaft.

Für René wird ein kriegerisches Gefecht sogar zu einer Art Erweckungserlebnis, das man mit Doderers Verständnis von einem Schriftsteller in Zusammenhang bringen kann: Ein Kavallerie-Einsatz habe für Stangeler ein entscheidendes Kriegserlebnis dargestellt, da es nichts weniger als eine Zäsur in seiner Wahrnehmung bedeutete. Denn im Moment der Attacke habe er „die Vielfältigkeit des Nebeneinanders im Leben“ (DD 221) erkannt, indem ihm die idyllisch wirkende Umgebung mit einem kleinen Brunnenhäuschen genauso zu Bewusstsein kam wie das Kampfgeschehen. Über eine solche ungefilterte Wahrnehmung verfügt auch der Doderer'sche Schriftsteller, der im *Repertorium* auf eine einfache Formel gebracht wird: „Percipiendo esse.“<sup>250</sup> Seine „Apperception ist chaotisch wie das Leben selbst, und nichts gibt es, was vor ihr und ehe sie geschieht, noch geordnet werden könnte oder müßte.“<sup>251</sup>

Foucault zufolge gibt es einen Zusammenhang zwischen Schreiben und militärischem Drill. Die flüssige Handschrift sei Resultat einer strengen Körperdisziplinierungsmaschinerie, die das Individuum schon im 18. Jahrhundert formte, und keineswegs Ausdruck einer im Gegensatz zum Maschinellen stehenden Natürlichkeit. Der sogenannte natürliche Körper werde überhaupt erst dadurch konstruiert, dass er an bestimmte Gegenstände wie Schreibwerkzeug oder Waffe angepasst werde. Diese Zurichtung nennt er „instrumentelle Codierung des Körpers“.<sup>252</sup> In diesem Kontext verweist Foucault auf den Zusammenhang zwischen den Vorschriften zum Halten der Feder und zum Halten der Waffe: Ein guter Schreiber brauchte demnach ebensoviel Disziplin wie ein guter Soldat. Nicht nur der Ablauf der einzelnen Bewegungen und Haltungen ist genau vorgeschrieben, sondern der Einsatz des ganzen Körpers wird auf diese Gesten hin abgerichtet, wie ein bei Foucault zitiertes Textbeispiel aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts nahelegt:

---

<sup>250</sup> Doderer: *Repertorium*, S. 213.

<sup>251</sup> Doderer: *Repertorium*, S. 211.

<sup>252</sup> Foucault: *Überwachen und Strafen*, S. 197.

Um gut zu schreiben, ist es notwendig, daß man sich in einer bequemen und in der dazu passenden Lage befindet. Man muß den Körper gerade halten, ein wenig nach der linken Seite geneigt und nur ein wenig vorgebeugt, und zwar so, daß, wenn man den Ellbogen auf den Tisch setzen würde, das Kinn sich auf die Faust stützen könnte, vorausgesetzt, daß die Beschaffenheit des Auges dies gestattet. Das linke Bein muß unter dem Tische um etwas weiter vorgestreckt werden als das rechte. Die Leichtigkeit im Schreiben sowohl als die Gesundheit der Kinder macht es notwendig, daß sie sich mit der Magengegend nicht an den Tisch anlehnen. Der rechte Arm muß vom Körper etwa drei Fingerbreiten entfernt sein und vom Tische beiläufig fünf Fingerbreiten abstehen, der linke Ellbogen auf dem Rande des Tisches und die Hand auf dem Papier ruhen.<sup>253</sup>

Ähnlich präzise sind die Vorschriften für das Halten einer Waffe:

Die Waffe nach vorn! Die erste Zeit hebt man das Gewehr mit der rechten Hand, nähert es dem Körper an, und hält es senkrecht gegenüber dem rechten Knie; das Ende des Laufes ist in Augenhöhe; man faßt das Gewehr mit der linken Hand; der Arm ist in der Höhe des Koppels straff an den Körper angelegt. Die zweite Zeit führt man das Gewehr mit der linken Hand vor den Körper: den Lauf nach innen und senkrecht zwischen den Augen; die rechte Hand faßt den Griff; [...]<sup>254</sup>

Es konnte sich demnach ein militärisch geschulter Mann – und ein solcher war auch Doderer, den Mosebach als „sehr streng und hart Erzogenen“<sup>255</sup> bezeichnet – beim Halten der Feder ähnlich fühlen wie beim Exerzieren oder im Kampf. Theweleit folgerte für das erste Drittel des 20. Jahrhunderts, dass „soldatische“ Männer (wie er die im Fokus seiner Studie stehenden Männer aus dem Umfeld der Freikorps nennt),<sup>256</sup> das Schreiben dazu benützten, um die Zeit zwischen den militärischen Einsätzen, an denen sich ihr Körper aufrichtete, zu überbrücken:

Am Abend, nach dem Dienst, erhalten sie sich damit aufrecht, in die geraden Linien der gestochenen Handschriften und in eine derbe Grammatik zu fügen, was sonst den Körper zerreißen würde. Füllfederhalter und Papier bilden eine Zusammenfügungsmaschine, die die Ganzheitsblöcke der Buchstabenreihen und gebundenen Blätter der Selbsterhaltung des Körperpanzers widmet. Schreiben, um nicht fühlen zu müssen, um nicht zu vergehen.<sup>257</sup>

---

<sup>253</sup> J.-B. de la Salle: *Conduite des Écoles chrétiennes* (1828), zitiert nach Foucault: Überwachen und Strafen, S. 195f.

<sup>254</sup> *Ordonnance du 1<sup>er</sup> janvier*, Titel XI, Art. 2, zitiert nach Foucault: Überwachen und Strafen, S. 196.

<sup>255</sup> Mosebach: *Die Kunst des Bogenschießens und der Roman*, S. 15.

<sup>256</sup> Vgl. Theweleit: *Männerphantasien* 1, S. 32.

<sup>257</sup> Theweleit: *Männerphantasien* 2, S. 230 (Hervorhebung im Original).

Das Schreiben und der Kampf helfen demnach dem im militärischen Drill geformten Individuum dabei, sich selbst als solches wahrzunehmen.<sup>258</sup> Die handschriftlichen Gefechte Stanglers am Schreibtisch können somit als Fortsetzung des militärischen Kampfes oder als dessen Ersatz gesehen werden – anstelle des Degens zückt er eben die Feder. Ebenso greift Schlaggenberg bei drohender Destabilisierung durch seine gescheiterte Ehe zum Schreibzeug, um durch das Verfassen seiner „Chronique“ der Weiblichkeit, nun repräsentiert durch die „Dicken Damen“, Herr zu werden.

Bei Theweleits Auseinandersetzung mit der Funktionsweise der Sprache soldatischer Männer nimmt die Physis einen besonderen Stellenwert ein. Er weist nach, dass die Sprache der unter Drill gestählten Körper nach Abgrenzung von der als chaotisch, schmutzig und flutend empfundenen Weiblichkeit strebte. Auch bei Doderer ist dieses Phänomen zu beobachten: Schmutzströme spielten bereits in Zusammenhang mit der Allianz eine Rolle (s. Kapitel 1.2.2); und auch in Schlaggenbergs Beziehung zu Frauen tauchen wieder Bilder der Verflüssigung und Verunreinigung auf. Einmal scheint es ihm, als sei der von ihm empfundene Gegensatz zwischen ihm und Camy zu „Brei“ (DD 293) geworden. Ein anderes Mal kommt es durch die Kontaktanzeigen zu einem „Anfluten einer ungeheuren Menge von Material“ (DD 855). Besonders im ursprünglichen Romanentwurf werden die „Dicken Damen“ als abstoßend empfunden. Im *Aide mémoire* steht, dass Schlaggenberg über die Betten in den Kreis der „Dicken Damen“ (also in eine jüdische, bürgerliche Gesellschaftsschicht) eindringt, „im untersten Grund der Schweinerei, sozusagen in der Dreckhölle selbst“<sup>259</sup> anlangt und sich hier schmutzig macht. Als er Friederike Ruthmayr kennenlernt, heißt es: „Er steht da, voll Ekel nach den Erlebnissen der Chronique Scandaleuse, welche ihm diejenigen Organe, mit denen er eine Friederike Ruthmayr hätte erfassen können, verschmutzt hat.“<sup>260</sup>

In der Endfassung des Romans ist diese Tendenz stark abgeschwächt. Dennoch spielt Schmutz weiterhin eine Rolle. Bei einem Spaziergang mit einer „Dicken Dame“, Lea W., sieht Schlaggenberg sich tatsächlich einem trüben Gewässer gegenüber: „Den Weg sperrte ein ganzes Meer von wässrigem Dreck, das sich nicht umgehen ließ, rechts Planken, links Gitterzaun.“ (DD 857) Schlaggenberg nimmt seine Begleiterin hoch und trägt sie über die Pfütze. Die Dame hält sich dabei etwas ungeschickt, „so daß ich in der Mitte dieses Sumpfes auf

<sup>258</sup> Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch, dass Doderer, wie er selbst betonte, in russischer Kriegsgefangenschaft die Entscheidung getroffen habe, Schriftsteller zu werden, wobei der 12. Juli 1916, der Tag seiner Gefangennahme, im Nachhinein als Wendepunkt genannt wurde. Die Ursprünge seines Schreibens liegen demnach im Krieg. Ob Doderers Erzählung von den Anfängen seines Schaffens eine nachträgliche Stilisierung ist oder nicht, sei dahingestellt (vgl. Schmidt-Dengler: Heimito von Doderer 1896–1966, S. 9).

<sup>259</sup> Doderer: *Aide mémoire*, S. 48.

<sup>260</sup> Doderer: *Aide mémoire*, S. 55 (Hervorhebung im Original).

dem schlüpfrigen und weichenden Erdreich einen schweren Stand hatte, ja, daß mir einen Augenblick lang angst und bang wurde [...] – aber ich brachte sie doch gut hinüber [...].“ (DD 857)

Wie schon in der Allianz im übertragenen Sinn, so findet Schlaggenberg sich hier tatsächlich inmitten einer verflüssigten Masse wieder, in der er den Verlust seiner Integrität fürchtet – zum einen ganz direkt durch den drohenden Sturz in den Schlamm, zum anderen im übertragenen Sinn, wenn er sich nachher „aufgerauht, aufgefaser“ (DD 858) fühlt. Das Individuum wird gespalten in zwei voneinander getrennte Zonen, „[w]ie vermauert, oder durch einen schweren Vorhang geteilt. Die Wand lief mitten durch mich.“ (DD 858) Die Quelle für seinen desperaten Zustand ortet Schlaggenberg nicht in den Sticheleien, sondern wiederum in sich: „Was mich auf diesem Spaziergange quälte, lag jedoch nicht an meiner Partnerin, sondern in mir selbst.“ (DD 858)

Und er weiß auch ein Mittel: Aufräumen. „[D]a hinein soll [...] Ordnung gebracht werden.“ (DD 859) Das könnte zwar auch für sein aufgespaltenes Inneres gelten, Kajetan bezieht es jedoch auf die „Dicken Damen“. Indem er die mit Amorphem assoziierten Frauen nach einem Schema einteilt, bringt er sie unter seine Kontrolle und bezieht damit, nach der Demütigung durch Camy und der daraus folgenden Krise, wieder eine machtvolle Position. Seine Methode ist präzises Messen, Auflisten und Einteilen. Dazu ermittelt er Gewicht, Körpermaße und Alter und verzeichnet die Daten, etwa „83:116:100:44“ (DD 852) oder „110:135:135(!):53“ (DD 853). Schließlich erfolgt die Bildung von „Typen“, die aufgrund äußerer Merkmale definiert werden, wie zum Beispiel „konvex (nasend) und konkav“ (DD 852); ihnen werden Charaktereigenschaften zugeordnet, etwa: „Letztere Type schwerer zu nehmen (bes. No. 10), wegen essigartiger Intelligenz und enormer Vigilanz.“ (DD 852) Auch der Duktus der Briefe wird zuweilen festgehalten: „verstellte Schrift, nach rechts oben fliehend“ (DD 855).

Schlaggenberg hat ein „Furor des Rasters“<sup>261</sup> ergriffen, den Lethen als typisch für die Zeit zwischen den Kriegen bezeichnet:

---

<sup>261</sup> Lethen: Verhaltenslehren der Kälte, S. 40.

Wenn stabile Außenhalte der Konvention wegfallen, Diffusion der vertrauten Abgrenzungen, Rollen und Fronten gefürchtet wird, antwortet die symbolische Ordnung mit einem klierrenden Schematismus, der allen Gestalten auf dem Feld des Sozialen Konturen verleiht. Alle Phänomene – vom Körperbau bis zum Charakter, von der Handschrift bis zur Rasse – werden klassifiziert.<sup>262</sup>

Der Blick, den Schlaggenberg auf die Objekte seiner pseudowissenschaftlichen Untersuchung wirft, ist kalt:<sup>263</sup> So wird etwa von einer „Suchjagd“ (DD 858, 859), von „Material“ (DD 855, 859), von einem „schräfer differenzierenden Auge“ (DD 859) oder von „Überwachen“ (DD 859) gesprochen. Die näheren Beschreibungen einer Reihe von Frauen bezeichnet Schlaggenberg in seiner „Chronique“ als „Groß- und Nah-Aufnahmen“ (DD 855) und setzt seine Wahrnehmung damit in den Kontext des technisierten Sehens durch eine Kameralinse. Mit Foto- oder Filmkamera, so Lethen, „bieten sich technische Geräte an, die die erstrebenswerten Eigenschaften der Wahrnehmungsschärfe zu besitzen scheinen.“<sup>264</sup> Dass Schlaggenbergs Blick als Schriftsteller auch militärisch anmutet, wird deutlich, wenn Geyrenhoff, in Schlaggenbergs (von diesem allerdings verlassenen) Atelier sitzend, dessen Perspektive einnimmt – „hoch wie auf dem Gefechtsstande eines Artilleriebeobachters oder in einem Leuchtturme.“ (DD 7f)

Die nüchterne (Pseudo-)Wissenschaftssprache, derer Schlaggenberg sich in seiner Schilderung der „Dicken Damen“ bedient, bringt die erotischen weiblichen Körper und deren Beschreibung unter Kontrolle wie ein Korsett: „Gewisse häufig wiederkehrende Fremdwörter“ in der „Chronique Scandaleuse“ erscheinen Geyrenhoff „wie Fischbeine, aus dem Mieder einer DD [Dicken Dame, Anm. AR] gezogen, und dazu verwendet, diesen quabbeligen Galimathias zusammenzuhalten [...].“ (DD 861). Schlaggenbergs Sprache spiegelt sich wiederum in seinem Arbeitsplatz als Schriftsteller, wo die Instrumente seiner Zunft „schön parallel auf dem Schreibtisch“ (DD 369) liegen (s. Kapitel 1.2.2). Winterstein wies darauf hin, dass einer solchen Pedanterie auch Grausamkeit innewohnt, wie eine Stelle in den *Tangenten* nahelegt: „[I]n jedem Pedanten, der Bleistifte oder Werkzeuge parallel ausrichtet, [...] steckt ein Dschingis-Khan [...].“<sup>265</sup> In der Pedanterie der Verzeichnisse versucht Schlaggenberg die Destabilisierung, die er durch eine Frau (Camy) erfahren hat, zu bewältigen und sich mit den Mitteln des Schriftstellers wieder in eine Machtposition zu begeben.

---

<sup>262</sup> Lethen: Verhaltenslehren der Kälte, S. 10f.

<sup>263</sup> Vgl. Király: Enzyklopädist der Einzelfälle, S. 237.

<sup>264</sup> Lethen: Verhaltenslehren der Kälte, S. 189.

<sup>265</sup> Doderer: Tangenten, S. 34. Vgl. Winterstein: Versuch gegen Heimito von Doderer, S. 75.

### Das „Nachtbuch“ als Gegenentwurf

In Zusammenhang mit Schlaggenbergs „Chronique Scandaleuse“ ist es aufschlussreich, einen vergleichenden Blick auf eine schreibende Frauenfigur zu werfen, die in Kapitel 1 bereits eine Rolle gespielt hat, allerdings als Leserin: Frau Kapsreiter. Texte aus ihrem „Nachtbuch“ (DD 892), in dem die Kleinbürgerin ihre Träume aufzeichnet, finden auszugsweise (in zwei eigenen Kapiteln im dritten Teil der *Dämonen*) Eingang in den Roman. Eigentlich verfügt sie über die notwendige Dispositionen für ein Schriftstellerdasein: Sie hat schier unendlich viel Zeit, bezieht seit dem Tod ihres Mannes, eines städtischen Beamten, eine ausreichende Witwenpension und ist kinderlos (vgl. DD 891f). Auch den Stimulanzien der Schriftstellerzunft, Kaffee und Zigaretten, spricht sie – in sehr kontrollierter Art und Weise – zu (vgl. Kapitel 2.5.2). Trotzdem ist sie weit davon entfernt, eine Schriftstellerin zu sein. Schon in der Haltung unterscheidet sie sich von Schreibern wie Schlaggenberg. Sie schreibt nicht an einem Tisch sitzend, sondern „im Bett, sogleich nach dem Erwachen, und zwar in ein großes, dickes, steifgebundenes Buch; es sah wie ein Geschäftsbuch aus.“ (DD 892) Befindet sich etwa Schlaggenbergs (dann von Geyrenhoff eingenommene) Position erhöht über der Stadt, so wird Kapsreiters Schreibstätte in den Niederungen der Romanwelt platziert: Nicht nur, dass sie liegt, wenn sie schreibt – sie wohnt auch in einer tiefgelegenen Gegend der Stadt. Blicken Schreibende wie Schlaggenberg von oben herab, so schaut sie von unten her auf die Ereignisse.

Kapsreiters Herangehensweise an das Schreiben ist konträr zu jener Schlaggenbergs. Ihr „Nachtbuch“ kann als irrationaler Gegenentwurf zur pseudowissenschaftlichen „Chronique Scandaleuse“ gelten: Während Kajetan die beschriebenen Phänomene nach streng wissenschaftlichem Vorbild durch Raster presst, fließen ihre Traumerinnerungen ungefiltert aufs Papier. Dem Chaos ihres Innenlebens, das ebenfalls mit Schmutz und Feuchtigkeit assoziiert wird (s. Kapitel 1.1.2), lässt sie im Gegensatz zu Schlaggenberg freien Lauf. Mit fatalen Auswirkungen: Die Starre und Kälte, die Kajetan in seine Sprache verlegt, kommt bei Kapsreiter als körperliches Symptom zum Ausdruck. Sie verfällt in Apathie, „versteint“ (DD 950) und stirbt wenig später.

## 2.3 SCHREIBEN, SEX, TOD

Sex und Schreiben haben nach Doderers Verständnis einen gemeinsamen Nenner: Beide Handlungen erfordern ein hohes Maß an Apperzeptivität. Im *Repertorium* stellt er unter dem Stichwort „Sexualität und Romanprosa“ einen direkten Zusammenhang her.<sup>266</sup> Der Unterschied zwischen Schreiben und Sex liege wiederum darin, dass man dieses zu zweit, jenes aber ausschließlich allein praktizieren könne.<sup>267</sup> Mehrere Schreibszenen und eine Lektüreszene, in denen das Schreiben bzw. die Schrift jeweils eng an das (erotische) Verhältnis zweier Figuren zueinander gebunden ist, sind die Ausgangspunkte des folgenden Kapitels. Bei den Paaren dieser Passagen aus den *Dämonen*, den *Wasserfällen* und dem *Mord* handelt es sich immer um Mann und Frau, wobei anhand der Konstellationen des Schreibens (bzw. Lesens) auch Geschlechterrollen und Körperbilder entworfen werden.

Zunächst zu den beiden Stellen aus den *Dämonen*, in denen René Stangeler im Mittelpunkt steht. Es ist dies eine Figur, die ihre Identität stark ex negativo definiert. Das hat sich bereits im Zusammenhang mit der Allianz gezeigt: Erst in seiner Opposition zur journalistischen Textfabrik festigt er seine Gestalt, indem er sich – im Kampf gegen die Maschine – der Handschrift bedient. Die Anwendung dieser Technik dient ihm, dem schreibenden Individuum, dazu, sich von der Masse (an anonymen Journalisten wie auch an Texten) abzugrenzen. Dass Schreibverhalten und -techniken auch mit Renés Beziehung zum weiblichen Geschlecht korrelieren, wird sich im Laufe dieses Kapitels erweisen.

Eine nähere Betrachtung seiner (sexuellen) Verhältnisse zu zwei recht unterschiedlichen Frauen soll dies verdeutlichen: Grete Siebenschein und Käthe Storch. Mit Grete ist er fest liiert, wobei es in der Beziehung immer wieder kriselt, was unter anderem mit Renés instabiler beruflicher Situation und – damit einhergehend – seinem Status als Bräutigam in spe zusammenhängt: Es wird von ihm erwartet, dass er im Arbeitsleben Fuß fasst und Grete ehelicht. Mit Käthe Storch, einer älteren, verheirateten Nachbarin Gretes, hat er eine einmalige sexuelle Begegnung. In ihr findet René (kurzfristig) eine bewundernde Leserin, durch die eine geglückte Schreibszene nahtlos in eine geglückte Sexszene übergeht. Hier scheint sich Schlaggenbergs Motto – „dem Manne von morgen – die Frau von gestern“ (DD 258) – zu be-

---

<sup>266</sup> Vgl. Doderer: *Repertorium*, S. 227.

<sup>267</sup> Vgl. Doderer: Sexualität und totaler Staat, S. 275. Zur Unterstützung dieser Behauptung zieht er Charles Baudelaire heran, der der Meinung gewesen sein soll, Sexualität sei der Arbeit des Schriftstellers abträglich. Das Zitat Baudelaires, das Doderer hier nur teilweise wiedergibt, lautet: „Je mehr der Mensch die Künste pflegt, je weniger steht er ihm. / Es geschieht eine immer fühlbarere Trennung zwischen Geistigem und Tierischem. / Nur dem tierischen Lümmel steht er gehörig, und das F..... ist der Lyrismus des Volkes.“ (Baudelaire: *Mein entblößtes Herz*, S. 69)

stätigen. Aus dem Konflikt mit Grete und der Abgrenzung von ihr und ihrer Umgebung bezieht René wiederum so viel Energie, dass er sich voll Tatendrang an den Schreibtisch setzen kann. So oder so: Die Interaktion Renés mit dem weiblichen Geschlecht steht in direktem Zusammenhang mit seinem Erfolg als Gelehrter und Autor.

In der Analyse der beiden Textpassagen, in denen er mit Grete bzw. Käthe in Interaktion tritt, wird besonderes Augenmerk nicht nur auf die Schreibwerkzeuge gelegt, die unter anderem das Verhältnis der Geschlechter definieren, sondern auch auf die räumlichen Bedingungen des Schreibens, die Arbeitsstätte. So hat sich ja bereits im Allianz-Kapitel gezeigt, welch großen Anteil die äußeren Gegebenheiten (z.B. Lärm, Schmutz) an der Charakterisierung einer Schreibsituation haben.

### 2.3.1 RENÉ UND GRETE

Die mit Grete in Verbindung stehende Schreibszene gehört zum Kapitel „Streitereien“ im ersten Teil des Romans: René besucht seine Verlobte zu Hause, streitet heftig mit ihr und bricht überstürzt auf. Anstatt niedergeschlagen zu sein, fühlt er sich frei und geht in die Nationalbibliothek, wo er mit ungewöhnlichem Eifer spätmittelalterliches Material bearbeitet. Renés Verhältnis zu Grete ist, gelinde gesagt, kompliziert. Schon in der *Strudlhofstiege* wird die Verbindung als andauernder Kampf dargestellt. So stellt dort der kleine E. P. einmal fest: „Seine [Renés, Anm. AR] ganze Beziehung zu Grete besteht jetzt seit vier Jahren nur in Versuchen, sich von ihr loszureißen.“ (DS 353) Grete wird in der Beziehung „die Ehre [...] eines Kämpfers“ (DS 729) zugesprochen, und zwar „eines Kämpfers [...] gegen René Stangeler“ (DS 729). Einer der großen Konfliktpunkte ist, dass René sich von Gretes Familie unter Druck gesetzt fühlt, seine Partnerin heiraten zu müssen. Denn trotz ihrer Unabhängigkeit und liberalen Einstellung sehnt Grete sich nach einer Verlobung mit René (vgl. DD 181), was diesen in diverse Nöte bringt. Stangeler reibt sich auf am Gegensatz zwischen dem Geistigen, das er durch seine Arbeit anstrebt, und der Lebensrealität, zu der die Beziehung mit Grete gehört. Dies zeigt auch Robert Walter, indem er die Figur mit den Theorien Otto Weiningers (und Hermann Swobodas) abgleicht und feststellt, dass sie diesen „relativ nah“<sup>268</sup> steht: „Seine [Renés, Anm. AR] implizite Orientierung an den Idealen der Prätexte [Weiningers und Swobodas, Anm. AR] – nämlich an deren Hochschätzung von Geist und Erinnerung – schließt ihn von der Möglichkeit aus, in der Liebe Erfüllung zu finden.“<sup>269</sup>

---

<sup>268</sup> Walter: Zwischen „Explosion der Intelligenz“ und ‚Fusion mit dem Leben‘, S. 446.

<sup>269</sup> Walter: Zwischen „Explosion der Intelligenz“ und ‚Fusion mit dem Leben‘, S. 496.

## Grete als schreibende Frau

Stangeler ist mit einer Frau verlobt, die zwar keine Schriftstellerin, Wissenschaftlerin oder Journalistin ist, jedoch an mehreren Stellen als aktive Teilnehmerin am Schriftdiskurs dargestellt wird. Dass Grete selbst „dichtete und trachtete“ (DD 186), muss nicht wörtlich genommen werden, sondern steht als biblisches Zitat eher in der Bedeutung von „denken und streben“ (1. Mose 6,5). Wenn sie also auch nicht unbedingt „dichtete“, so arbeitete sie doch „zeitweise in der Kanzlei ihres Vaters“ (DD 188), einem Rechtsanwalt. Während diese Tätigkeit in den *Dämonen* nur angedeutet wird, umreißt eine Szene in der *Strudlhofstiege* Gretes Position etwas schärfer. Als Stangeler sie (im Anschluss an einen Seitensprung) besucht, tritt Grete zusammen mit ihrem Vater und zwei weiteren Herren auf, „mit einer Mappe unter dem Arm“ im „weißen Arbeitsmantel,<sup>270</sup> der sie übrigens vorzüglich kleidete.“ (DS 670) Zudem unterrichtet sie, die die „Musik-Akademie absolviert[e]“ (DD 664), Mary K. regelmäßig im Klavierspiel und verfügt somit auch über jene Fingerfertigkeit, die etwa beim Bedienen einer Schreibmaschine hilfreich wäre<sup>271</sup> (explizit erwähnt wird dies im Roman aber nicht). Überdies wird ihr ein gutes Gedächtnis nachgesagt (vgl. DD 367, 825). Ihren „Geschäftsgeist“ (DD 810), der im Text unter einfachen Anführungszeichen steht, führt René auf ihre (jüdische) „Abstammung“ (DD 810) zurück. Trotz dieser wohl negativ gemeinten Zuschreibung nimmt René seine Freundin gerne für kleinere Sekretäinnen-Dienste in Anspruch: In den Redaktionen hat er beispielsweise erreicht, dass man ihn bei Bedarf bei Grete kontaktieren möge, die alles zuverlässig für ihn notiere (vgl. DD 239), wobei er sich durch eine vermeintliche Sekretärin wahrscheinlich außerdem den Anschein von Seriosität zu geben versucht. Grete ist für René jedoch durchaus auch anerkennende Leserin: Ein historischer Artikel über die Jungfrau von Orléans gefällt ihr „ausgezeichnet“ (DD 513). Und als sie noch einmal heimlich darin liest, „da imponierte ihr die Sache sehr“ (DD 513), was sie aber für sich behält.

---

<sup>270</sup> Das Weiß des Mantels steht hier nicht symbolisch für eine Schreibunterlage (s. Kapitel 2.1.2), sondern für das professionelle Schreiben (so ist etwa auch der Arzt und Wissenschaftler Professor Horn in den *Merowingern* mit einem solchen Kleidungsstück ausgestattet; vgl. u.a. Mer 9), zumal Grete ja selbst die Schreibmappe in der Hand hält.

<sup>271</sup> Vgl. Kittler: Grammophon, Film, Typewriter, S. 288. Vgl. dazu außerdem Kracauers 1929 erstmals publizierte Studie „Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland“: „Daß den Maschinen so gern Mädchen vorgesetzt werden, röhrt unter anderem von der angeborenen Fingergeschicklichkeit der jungen Dinger her, die freilich eine zu weit verbreitete Naturgabe ist, um ein hohes Tarifgehalt zu rechtfertigen. Als es dem Mittelstand noch bessering [sic], fingerten manche Mädchen, die jetzt lochen, auf den häuslichen Pianos Etüden.“ (Kracauer: Die Angestellten, S. 29)

## Der Streit zwischen Grete und René

Bevor wir uns jener Textstelle zuwenden, in der René später, am Schreibtisch im Lesesaal sitzend, präsentiert wird, ist es zunächst nötig, sich auch die vorhergehende Streit-Szene anzusehen, in der sich das Paar vorübergehend entzweit. Aus diesem Bruch mit Grete und ihrem familiären Umfeld bezieht René Energie fürs Arbeiten. Ähnlich wie bei der Allianz, wenn auch subtiler, wird diese Umgebung mit Attributen des Schmutzes und der Hinfälligkeit sowie des Zwanges versehen, um sie zu jenem negativen Hintergrund werden zu lassen, vor dem dann die erfolgreiche Arbeitssituation im Lesesaal in Szene gesetzt werden kann.

Die Handlung lässt sich schnell zusammenfassen: René kommt am Montag zu Grete, nachdem er am Samstag zuvor mit Eulenfeld und seinem Gefolge bis in die Morgenstunden unterwegs gewesen ist. Der darauf folgende Kater diente ihm als Grund, Grete an ihrem freien Sonntag zu versetzen. Am nächsten Tag besucht er sie schließlich, immer noch beschwingt von den Ereignissen am Samstag. Doch das Beisammensein mit Grete fällt anders aus als erhofft, nämlich nicht in trauter Zweisamkeit. In der Wohnung sind mit Grete sieben<sup>272</sup> Familienmitglieder zugegen: Gretes Eltern, ihr Onkel Siegfried Markbreiter mit Gattin sowie Gretes Schwester Titi mit ihrem Mann Cornel Lasch. René muss sich zu ihnen setzen, was ihm die Laune gründlich verdirbt. Er bricht überstürzt auf, weshalb es zu einem Streit mit Grete im Vorzimmer kommt. Stangeler geht daraufhin in die Bibliothek und arbeitet.

Kaum tritt Stangeler in die Wohnung von Gretes Familie ein, spürt er eine disziplinierende Wirkung:<sup>273</sup> Bei seiner Ankunft noch „fröhlich befeuert“ (DD 188), möchte er gleich mit Grete in deren Zimmer „eilen“ (DD 188), „[s]ie aber vertrat ihm den Weg“ (DD 188), worauf René „in seinem Schwunge gebremst“ (DD 189) wird. War er „voll und froh dahergesegelt“ (DD 189), in „glückliche[m] Zustand“ (DD 199) ins Vorzimmer getreten, wird er nun sofort gelähmt von einem Raum voller Zwänge, in dessen Zentrum das Speisezimmer mit den Gästen steht: „Wir müssen da hinein [...], wir müssen uns dazusetzen.“ (DD 188) Gretes Sprechweise „mit unterdrückter Stimme“ (DD 189) passt zur Zwanghaftigkeit der Lage. René fühlt sich wie „festgenagelt“ (DD 194), „hölzern“ (DD 189), ihn „drückte furchtbar das Gefühl seiner Ohnmacht“ (DD 194), er „hing [...] an dem Haken“ (DD 201). Lebhafte Bewegung muss ins Innere verlagert werden und kann nur in Sprache bzw. Gedanken kanalisiert werden: Einen energischen Widerspruch „stieß er gehässig hervor“ (DD 191), seine Gedanken „bohrten und

---

<sup>272</sup> Evoziert wird hier das Bild des siebenarmigen Leuchters; zum antisemitischen Gehalt des Namens Siebenschein vgl. Kleinlercher: Zwischen Wahrheit und Dichtung, S. 370–372.

<sup>273</sup> Eine solche haftet diesem Ort allerdings nicht immer an – René empfindet diese Wohnung teilweise als so angenehm, dass er darin sogar arbeitet (s. Kapitel 2.3.2).

stocherten“ (DD 194), in René „tobte jetzt bereits ohne Hemmung bitterster Zorn.“ (DD 195) Im Spannungsfeld der fehlenden Bewegungsfreiheit im Äußeren und der immer stärker werdenden Bewegung im Inneren kommt es zu einer Krise des Körpers.

## Der fragmentierte Körper

Die Instabilität von Renés Physis ist keine temporäre Erscheinung, sondern eine Grundbedingtheit dieser Figur: „Denn Stangeler’s Art war zu jener Zeit recht wunderlich; er verzerrte sich sozusagen selbst durch das Krampfhafte und Gescheuchte seines Wesens, durch das oft maßlos Übertriebene seiner Äußerungen, seines Mienenspieles, seiner Gebärden“ (DD 182). Geyrenhoff beschreibt ihn einmal als „wie in Fetzen zerrissen“ (DD 52). Im Folgenden steigert sich eine solche Krise, um in die Destruktion des Körpers zu münden: Ein erstes deutliches Zeichen der körperlichen Zerrüttung Renés zeigt sich, als Vater Siebenschein seinen Schwiegersohn Lasch lobt: Eine „steile, böse Falte“ erscheint „zwischen Stangelers Brauen“ (DD 191) und teilt das Gesicht in zwei disparate Hälften. Während Lasch davon erzählt, wie er sich im Krieg um den Dienst an der Front hatte drücken können, kämpft René weiter mit sich: „Seine Zähne rieben aufeinander.“ (DD 194) Lasch hat ein Gesicht, „das ihm den Magen umstülpte“ (DD 194). Äußerlich manifestiert sich sein Zorn in einem „bis in’s Grinsen mißlungenen Lächeln“ (DD 196), als er verfrüht aufbricht und Grete trotzig die Hand wegreißt. Im Vorzimmer entspinnt sich ein Streit zwischen den beiden. Mit grotesker Gestik durch die „halb nach rückwärts gebogenen Arme[ ], von dem noch nicht ganz hinaufgezogenen Mantel gleichsam gefesselt“ (DD 197), ringt Stangeler nach verletzenden Worten. Geringsschätzige Bemerkungen über Gretes Umfeld werden „brutal herausgebellt“ (DD 198), schließlich befindet René sich „voll Grauen am Rande äußerster Brutalitäten“ (DD 199). Als Grete gegen Renés Umgang mit Schlaggenberg protestiert, findet eine „fürchterliche Veränderung“ (DD 200) mit Stangeler statt: „Er verschwand sozusagen mit seiner ganzen Person hinter einer maßlosen Verzerrung.“ (DD 200) Was mit einer Falte zwischen den Brauen begonnen hatte, endet nun in totalem Zerfall und der Auflösung seiner menschlichen Züge: „Denn was da von seinem Gesicht übrigblieb, war nichts als ein kontrakter harter Knoten mit zwei schiefen Augenschlitzen.“ (DD 200) Er scheint gänzlich zum Tier verwandelt, wenn er einen „dumpfe[n], knurrende[n] Ton“ (DD 200) von sich gibt und die Zähne fletscht. Das Auseinanderfallen des Körpers geht mit der Dekonstruktion sprachlicher Strukturen einher. René ist nicht mehr in der Lage, ganze Sätze zu bilden, er gibt nur mehr „stoßweise einzelne Bruchstücke von Sätzen“ (DD 200) von sich.

Zum Vergleich: Die Beschreibung von Gretes Verhalten gegenüber René ist in dieser Sequenz

mit zahlreichen Attributen der Starre, Bitterkeit, Härte und Kälte verbunden. Dies gipfelt in der Formulierung, dass ihr „Gesicht [...] eingefroren [war] in kalter Empörung“ (DD 198); die Nase<sup>274</sup> schien „blutlos und schneeweiss, es sah ganz wie eine beginnende Erfrierung aus, und der schmale Rücken, ja fast könnte man sagen die Kante oder Schneide dieser Nase, trat scharf gezogen hervor.“ (DD 198)<sup>275</sup> Damit findet auch in Gretes Gesicht die Absplitterung eines einzelnen Teils statt, nämlich der Nase.

Auch wenn sich später das Gerücht verbreiten wird, René habe Grete geschlagen (vgl. u.a. DD 272), wird physische Gewalt bei dieser Auseinandersetzung doch nur gestisch angedeutet. So „schüttelte [René] ununterbrochen die Fäuste vor ihrem Gesicht“ (DD 200). Der Kampf spielt sich vielmehr auf der Ebene der sprachlichen Bilder ab, wobei Grete trotz eines Panzers von Attributen der Härte als Verwundete unterliegt: René zielt mit einer Beleidigung direkt „in's Herz“ (DD 197). „Es war ein Zurückziehen der Bogensehne bis auf's äußerste, um dem zu schnellenden Pfeil die größte Durchschlagskraft zu geben.“ (DD 197) Auf eine andere Erniedrigung reagierte sie „wie ein Kämpfender, der schon aus vielen Wunden blutet, einer weiteren Verletzung kaum mehr achtet“ (DD 197), wodurch Gretes körperlicher Zusammenbruch metaphorisch schon vorweggenommen wird. Auf Renés Abgang folgt auch bei ihr eine schwere körperliche Krise mit Schwund der Sinneswahrnehmungen: Ihr ist, „als trüge sie Wattepropfen in den Ohren“, eine Welle Blut „verdunkelte den Kopf“, „trübte den [...] Blick“, „riß den Magen mit und empor, und dann setzte das Herz aus. Mit ihm der Atem.“ (alle DD 200) Wenngleich die Figur auf der Handlungsebene nur Gallenschleim erbricht, so stirbt sie doch – Herzstillstand, Atemstillstand – auf einer bildlichen Ebene. René hat Grete, seinen „Feind“ (DD 200), besiegt.

## Reine Bücherwelten

Während Gretes Körper Symptome der Schwäche und Verwundung zeigt, erwachen in Stangeler nun die Lebensgeister: „Sein Leben gehörte ihm und er war er selbst wieder im höchsten

---

<sup>274</sup> Zu einer Diskussion (nicht nur) um Nasen in Doderers *Dämonen* vgl. Austerlitz et al.: Beiträge zu einer laufenden Debatte über Antisemitismus in Heimito von Doderers *Die Dämonen*, S. 434–436.

<sup>275</sup> Weiters ist in dieser Passage die Rede von: „saures Gesicht“ (DD 188), „unangemessenen Strenge“ (DD 188), „empört“ (DD 189), „in ihr Gesicht trat ein harter, bitterer, ja, verzweifelter Zug“ (DD 189), „bitterer, säuerlich-enttäuschter Zug [...], und endlich ein maliziöses Lächeln“ (DD 191), „indigniert und hochmütig“ (DD 192; übrigens dieselben Eigenschaften, die wenig später Levielle und seinem Bruder zugeschrieben werden, vgl. DD 195), sie fragt René „kurz und kühl“ (DD 192), „Ihr Gesicht zeigte eine ganz seltsame Härte“ (DD 196), „Sie flüchtete [...] krampfhaft in einen Starrsinn“ (DD 197), „erstarnten ihre Züge ganz und gar“ (DD 198), „tiefe Erbitterung“ (DD 198), „leichten verächtlichen Verzerrung des Mundes“ (DD 198), „mit kaltem Spotte“ (DD 198).

ten Grade [...]“ (DD 201). Der „Bruch“ (DD 201), der zwischen ihm und seiner Geliebten entstanden ist, tritt an die Stelle seines zerbrochenen Gesichts und heilt den aufgespalteten Körper Renés. Die nunmehr nach außen verlagerte Grenze bezieht sich hier auch deutlich auf eine Auseinanderdifferenzierung entlang der Grenze zwischen Leben und Krankheit, Hinfälligkeit und letztlich Tod, die dem Hause Siebenschein anhaften: Beim vorhergehenden Tischgespräch geht es um eine (vorgetäuschte) Krankheit Laschs (vgl. DD 193f), es werden „entsetzliche Kopfschmerzen“ (DD 189) etc. erwähnt. René verkehrt als „Totenkopf“ (DD 182) im Haus der „sieben Scheine[ ]“ (DD u.a. 671) und wird weiters als Irmas Sargnagel (vgl. DD 183) bezeichnet. Ähnlich wie bei der Allianz werden in dieser Sequenz auch dem Hause Siebenschein und (zu einem großen Teil) seinen Gästen Attribute des Schmutzes zugeordnet: Es beginnt schon damit, dass an jenem Abend die Stadt in „rauchigen Nebel“ (DD 187) versunken liegt. In der Wohnung herrscht „säuerliche[r] Küchengeruch“ (DD 201), Substanzen wie Blut (vgl. DD 200, auch 197), Erbrochenes (vgl. DD 189, 190) und „Gallenschleim“ (DD 200) kommen zur Sprache. Die Anwesenden erscheinen teilweise unappetitlich; so ließ zum Beispiel Lasch „die Worte gleichsam abtropfen, wie ein Esser das Fett“ (DD 190). Sein Gesicht, „das ihm [René, Anm. AR] den Magen umstülpte“ (DD 194), „glänzte auf“ (DD 193) – was doppeldeutig ist: Es wird hier zwar im Sinne von „erhellen“ verwendet, verweist aber auch auf das glänzende, fettige Gesicht eines Salbenschädel (vgl. DD 1213) und damit auf den 15. Juli 1927. Der Hausherr, „Doktor Ferry Siebenschein, Rechtsanwalt, war ein fetter aber dabei bleicher Mann mit einem großen, schwammigen Gesicht“ (DD 183) und weist damit ähnliche körperlichen Merkmale auf wie die Allianz-Journalisten (s. Kapitel 1.2.2). Irma Siebenschein wird unter anderem als Ratte bezeichnet (vgl. DD 185). Der Höhepunkt des Ungestiösen ist erreicht, wenn René Grete folgendermaßen beschimpft: „[...] Und du hast denselben elenden kleinen Schmutz in deinem beschissenem Hirn . . .“ (DD 200).<sup>276</sup>

Mit dem Zuwerfen der Wohnungstür lässt René die Zwänge und den metaphorischen Unflat hinter sich. Trotz der unerfreulichen Szene mit Grete ist er alles andere als betrübt. Das Zerwürfnis weckt in ihm den Eindruck, von den Verpflichtungen Grete gegenüber entbunden zu sein. In der Erkenntnis, nicht heiraten zu müssen, fühlt er sich „befreit und stürmte dahin“ (DD 201). Die Stadt ist jetzt nicht mehr im Nebel versunken, sondern es fallen „ihre weithin an den Lichterketten entlang sich eröffnenden Durchblicke“ (DD 201) ins Auge, „nun lag der Horizont wieder frei“ (DD 201). René empfindet in dieser Situation intensiv und angenehm sein Alleinsein. Kurze Zeit später, eine Stunde nach seinem Aufbruch von Grete,

<sup>276</sup> Weitere Beispiele für die Schmutzrhetorik: „graue Sauce“ (DD 189); René denkt an seine Zeit als Soldat im Krieg bzw. in Kriegsgefangenschaft als „immer noch appetitlicher“ (DD 192); „tiefe, glücksende Töne“ (DD 194); „Laschereien“ (DD 194); „Schweinerei“ (DD 194); „der letzte Dreck“ (DD 197); „pfui Teufel“ (DD 198); „Dreck! Dreckbande!“ (DD 200, vgl. auch DD 198).

„saß er [...] schon im Handschriften-Lesesaale der Nationalbibliothek und transponierte einen Codex aus dem 15. Jahrhundert, und dabei puffte ihm geradezu die Freiheit aus den Nasenlöchern, wie die Kohlensäure bei jemandem, der im Durst ein Kracherl zu gierig hinuntergetrunken hat.“ (DD 202) – Die Krise ist vorbei, vorerst.

Wenn René sich vor seinen privaten Sorgen in die Nationalbibliothek flüchtet, so verlässt er doppelt seinen Alltag: Er zieht sich durch seine Arbeit einerseits in historische Textwelten zurück, die er transponiert, also ins Hier und Jetzt überträgt. Andererseits scheint das alte, geschichtsträchtige Haus gleichsam aus der Zeit gefallen. Die Bibliothek strahlt, wie andere Institutionen auch, ihre Atmosphäre über ihren eigentlichen Standort hinaus aus. „Er fühlte die Nationalbibliothek voraus [...].“ (DD 202f). Es handelt sich um ein „altgewachsene[s] Haus [...] mit den klösterlichen Steinfliesen seiner Gänge“ (DD 202) und „kulturhofrätliche[r]“ (DD 203) Aura. Die Geschichte des Hauses wird durch dieses selbst repräsentiert. „Hier reichten die geordneten und vollends ausgekühlten Schichten der Vergangenheit zurück durch Jahrhunderte, wie durch die Zimmerfluchten der Hofburg selbst.“ (DD 203) Bei den Siebenscheins herrscht in dieser Hinsicht Chaos: Das Haus ist „einer jener schrecklichen, überladenen Kästen der Gründerzeit“ (DD 186), das bunt durcheinandergewürfelte Mobiliar weist „Breschen in einer nicht vorhandenen Tradition“ (DD 187) auf. Im Fall der Nationalbibliothek wird dieser Raum vorderhand mit Attributen der Sauberkeit ausgestattet,<sup>277</sup> die in Opposition zum „säuerlichen Küchengeruch“ bei Siebenscheins stehen: Hier nimmt man „den reinen strengen Duft der Bücher-Repositorien“ (DD 202) wahr; illuminiert wird die Szenerie vom „klare[n] Licht über den Lesetischen“ (DD 202). In Zusammenhang mit der zweiten großen Bibliothek, die im Roman vorkommt, der Universitätsbibliothek, ist an anderer Stelle (im Kontext der Leonhard-Handlung) auch die Rede „vom reinen Aushauche der Bücher-Gebirge, wie von einer Art Alpen-Luft des Geistes“ (DD 1228). Die Nationalbibliothek zeichnet sich außerdem durch angenehme Stille aus: „[D]as leise Rascheln bewegter Blätter“ (DD 202f) grundiert den Raum. In der Siebenschein’schen Wohnung hingegen herrscht, ähnlich wie in der Allianz, eine andere akustische Umgebung: „[E]s läutet alle drei Minuten das Telephon“ (DD 190).<sup>278</sup>

---

<sup>277</sup> Vgl. dazu auch Hölter: Bibliothekar beim Prinzen Croix, S. 276f.

<sup>278</sup> Die Rolle des Telefons in der Beziehung zwischen Grete und René würde eine nähere Betrachtung verdienen. Hier verursacht es einerseits Störung und Ablenkung, andererseits Verwirrung und Täuschung. Hatte Grete am Sonntag mit René per Telefon noch „mit warmer Glockenstimme“ (DD 188) gesprochen, so zeigt sich beim persönlichen Aufeinandertreffen am Montag, dass der versöhnliche Tonfall trügerisch gewesen ist (vgl. DD 189). Als während des Beisammensitzens im Speisezimmer das Telefon klingelt, geht Grete an den Apparat. Obwohl sie sich gegen René abweisend verhält, spricht sie jetzt „zuckersüß“ (DD 195), „glockenrein und fröhlich“ (DD 195) mit Beppo Draxler. Das Telefon scheint die ganze Person schlagartig zu verändern, was René „fast unheimlich“ (DD 195) berührt.

Die Welt der Bücher und der Gelehrsamkeit wird, kurz zusammengefasst, als rein, sauber und geordnet konstruiert, in die es aus schmutzigen, chaotischen Räumen – in diesem Fall die Wohnung der Siebenscheins – zu fliehen gilt.

### **Der „Paradiesfluch“ des Schreibenden**

Dementsprechend hat René nach seinem Aufbruch das Verlangen, „sich durch Händewaschen und Kaffee zu erfrischen“ (DD 201f) – als ob er sich auch von der Unreinheit der Siebenschein’schen Wohnung befreien möchte. Händewaschen und Kaffee – zwei Handlungen, die auf jene beiden Körperregionen abzielen, die er als Wissenschafter braucht: Hände und Kopf (der durch den Kaffee klar wird). Dass der Körper des Wissenschafters nur aus diesen Teilen besteht, ist für René befreiend und bedrückend zugleich. Denn mit Bezug auf das Institut für Österreichische Geschichtsforschung heißt es:

Es half nichts, daß René schon wußte [...] wie geringen Umgang die geisteswissenschaftlichen Sektoren einer modernen Universität mit den einen ganzen Menschen belastenden Kräften des Geistes haben. Dieser reicht da in fachmännischer Weise nur bis zum Kragenknopf, und der Altphilologe ist genau so ein Ingenieur wie der Neu-Historiker. (DD 203f)

Fazit: Der Wissenschafter ist kein ganzer Mensch bzw. darf es nicht sein, um seine Arbeit tun zu können. René schlittert in ein (körperliches) Dilemma, weil er sich nicht damit begnügen kann, nur Kopf und Hände zu sein – eine Kalamität, die vielen Gelehrtentypen in der Literatur inhärent ist.<sup>279</sup> Ein Blick auf ein bis zur Karikatur verzerrtes Beispiel für diese „Tendenz zur Entzinnlichung und Immaterialisierung“<sup>280</sup> des Gelehrtenkörpers führt diese Zwickmühle noch deutlicher vor Augen: Die Figur des Privatgelehrten Dr. Peter Kien aus Elias Canettis Roman *Die Blendung*, „ein langer, hagerer Mensch“,<sup>281</sup> negiert ihre Physis und deren Bedürfnisse bis zum Exzess. Am Schreibtisch sitzend, „vergaß [Kien] seinen Hunger, mittags wie abends.“<sup>282</sup> Nach durcharbeiteter Nacht erhebt er sich „[l]eicht taumelnd vor Hunger“.<sup>283</sup> Als er das (versperrte) Zimmer verlassen will, wird er sich dessen bewusst, dass er etwas essen möchte, und schämt sich dafür, weil es mit einem anderen Bedürfnis, das er ebenfalls bald verspürt, in kausalem Zusammenhang steht: „In der Stufenfolge menschlicher Tätigkeiten stand am allertiefsten das Essen. Man hatte dem Essen einen Kult geweiht, während es in

---

<sup>279</sup> Vgl. Dietrich: Der Gelehrte in der Literatur, u.a. S. 194.

<sup>280</sup> Stocker: Schrift, Wissen und Gedächtnis, S. 134.

<sup>281</sup> Canetti: Die Blendung, S. 8.

<sup>282</sup> Canetti: Die Blendung, S. 153.

<sup>283</sup> Canetti: Die Blendung, S. 153.

Wirklichkeit doch nur andere, sehr verachtete Verrichtungen einleitete.“<sup>284</sup> Als er an der verschlossenen Tür rüttelt, streitet er den Drang nach Nahrungsaufnahme erneut ab, indem er ruft: „Ich will ja nichts essen, ich will ja nichts essen.“<sup>285</sup> Was Stocker am Beispiel von Canettis Figur Kien feststellt, nämlich dass die Institution der Bibliothek ein Ort der „Verdrängung des Körpers und der Sinne in der abendländischen Geistesgeschichte“<sup>286</sup> ist, gilt in gemäßigterer Weise auch für René. Bei beiden Figuren geht es um „Selbstdisziplin und Selbstkontrolle im Namen der Schrift“.<sup>287</sup> Denn auch wenn Stangeler sich in dieser Situation, in der Bibliothek am Schreibtisch sitzend, frei fühlt, so wird er in seiner Ganzheit als Mensch doch derart beschnitten, dass nur Kopf und Hände übrigbleiben. Hier fungieren Schreibtisch und Bibliothek ebenfalls als „Disziplinierungsapparat“<sup>288</sup> wobei das Ergebnis dieser Disziplinierung nach dem fatalen Streit mit Grete zunächst durchaus positiv erscheint. Der Hinweis auf die „klösterlichen Steinfliesen“ (DD 202) in der Nationalbibliothek schafft eine Aura der Gelehrsamkeit, die Sexualität ausklammert. Die Reinheit der Bücherwelt kann somit auch im Sinne von Keuschheit verstanden werden. Während im Hause Siebenschein Ehe und Familienleben dräuen, ist René in der Nationalbibliothek dieser Erwartung enthoben – wie ein Mönch im Kloster.

Doch es erweist sich nicht nur als problematisch, wie die „Larven“ in der Allianz lediglich aus einem Rumpf zu bestehen bzw. „Gedärm“ (DD 203) zu seinem Körper zu zählen. Auch die Reduktion auf Hände und Kopf verursacht Schwierigkeiten. Wenn Doderer der Ansicht war, Fachwissenschaft und Journalismus seien wie Scylla und Charybdis, zwischen denen der Schriftsteller seinen Weg finden muss, so werden diese von zwei Seiten drohenden Gefahren auch in den schreibenden Körper hinein verlagert. Für den Schreibenden ist es folglich ein Problem, überhaupt einen Körper zu haben, obgleich er nicht darauf verzichten kann – Doderer spricht im *Repertorium* auch vom „Verhaftetsein in der Physik“ bzw. vom „Paradiesfluch“<sup>289</sup> des Autors. Als möglicher Ausweg aus diesem Dilemma könnte Doderers Wunsch nach dem Verschwinden des Schriftsteller-Körpers gelesen werden. Um seine Antwort auf die Frage, was ein Schriftsteller sei, noch einmal zu wiederholen: „Nichts ist er, garnichts, und man suche nichts hinter ihm. Er ist ein Herr unbestimmbaren Alters, der einem dann und wann im Treppenhause begegnet.“<sup>290</sup> Der Schriftsteller ist nichts und reprä-

---

<sup>284</sup> Canetti: Die Blendung, S. 153.

<sup>285</sup> Canetti: Die Blendung, S. 154.

<sup>286</sup> Stocker: Schrift, Wissen und Gedächtnis, S. 135.

<sup>287</sup> Stocker: Schrift, Wissen und Gedächtnis, S. 135.

<sup>288</sup> Stocker: Schrift, Wissen und Gedächtnis, S. 135.

<sup>289</sup> Doderer: Repertorium, S. 212.

<sup>290</sup> Doderer: Grundlagen und Funktion des Romans, S. 175.

sentiert nichts. Sein unbestimmbares Alter lässt ihn zu einer gespensterhaften Erscheinung werden, einem aus der Zeit gefallenen Wesen, das sich auch räumlich nicht festmachen lässt, da es nur „im Treppenhause“, also einem halböffentlichen Zwischenraum in unregelmäßigen Abständen („dann und wann“) anzutreffen ist.

### 2.3.2 RENÉ UND KÄTHE

Die zweite zentrale Szene, in der der Schreibakt mit dem weiblichen Geschlecht in Zusammenhang gebracht wird, führt eine Frau vor, die sich in vielerlei Hinsicht antithetisch zu Grete verhält: Käthe Storch. Auch diese Begegnung findet in der Siebenschein'schen Wohnung statt – allerdings in Gretes Zimmer. Die Passage ist Teil des Kapitels „Am anderen Ufer“ im zweiten Teil der *Dämonen*. René arbeitet in Gretes Zimmer – er ist allein in der Wohnung. Von seiner Schwiegermutter in spe bekommt er die Anweisung, Einkäufe, die Frau Storch für sie abgeben wird, entgegenzunehmen. Der besseren Verständlichkeit halber sei die betreffende Passage in einem ausführlichen Zitat wiedergegeben:

Hier saß René Stangeler in Grete Siebenscheins Zimmer und wob Texte für ein Allianzenblatt. Allerdings hatte er diesmal auf die Türklingel acht. Er befand sich allein in der Wohnung. Alle waren fortgegangen, auch Grete. Frau Irma aber, die immer und gern komplizierte Aufträge zu vergeben hatte, war diesmal die Plazierung eines solchen bei René gelungen. [...]

Wohlan. Aber jetzt war Frau Irma glücklich draußen, und es war still: schon seit längerer Zeit. Stangeler schrieb die folgenden interessanten Sätze:

„In Jeanne's Leben gibt es ein Beispiel für hellseherisches Vorauswissen, und, was noch mehr sagen will, es ist dies einer von jenen seltenen Fällen, die sich von selber kontrollieren. Jeanne wurde bei den Kämpfen von Orléans am 7. Mai 1429 um 1 Uhr mittags durch einen Pfeil zwischen Hals und Schulter verwundet. Nun ist uns ein Brief vom 22. April jenes Jahres erhalten, den ein Flame namens Rotselaer an den Herzog Philipp von Brabant geschrieben hat; darin heißt es, er, Rotselaer, habe von einem Ausspruch der ‚Pucelle‘ erfahren, sie würde vor Orléans noch durch einen Pfeil verwundet werden, aber nicht tödlich. Als sich dies nun in der Tat erfüllte, holte der Schreiber in der Rechnungskammer zu Brüssel freilich den Brief hervor und versah die Stelle mit einer Randbemerkung. So ist die Sache auf uns gekommen.“

Worauf denn die Türklingel anschlug.

Die Frau Professor jedoch reichte nicht etwa das erwartete Paketchen einfach zur Türe herein, sondern begann mit irgendwelchen Erklärungen, und ließ sich dabei von René in's Vorzimmer komplimentieren. [...] Stangeler komplimentierte weiter, und Frau Käthe ging voran, und schließlich stand man in Grete's Zimmer.

„Sie arbeiten hier?“ sagte Käthe Storch.

„Ja“, antwortete er, „Grete kommt erst nach acht Uhr. Es ist so schön still hier, es ist niemand zuhause, selbst das Mädchen ist weg [...]. In der Wohnung, wo ich mein Zimmer habe, ist zur Zeit nebenan ein kleines Kind ... das stört mich ... da stellt mir Grete manchmal ihren Raum zur Verfügung, wenn sie für länger weggehen muß ...“

Das mit dem kleinen Kind hatte er im Augenblicke glatt erfunden: sozusagen demagogisch, der Verständlichkeit wegen. [...] Er fügte noch hinzu, daß im zweiten Stockwerke seines Elternhauses, wo sein Zimmer gelegen sei, früher seine Lieblingsschwester Asta mit ihrem Mann, dem Baurat Haupt, und ihren Kindern gewohnt habe. Die sei leider ausgezogen, vor nicht langer Zeit, und nun wären da entfernte Verwandte seiner Mutter in diese Wohnung gekommen. Allerdings hätten die seinem Vater zusagen müssen, daß René sein Zimmer behalten könne. Aber es sei jetzt leider so, daß man ihn dort allmählich hinausekeln wolle, sozusagen [...] Stangeler bemerkte jetzt, daß er bereits die Wahrheit berichtete [...]: und nun staunte er über seine frühere Baby-Erfundung; sie war ganz unnötig gewesen).

Aber, was unter alledem hier wirklich in ihm vorging, war ein ansteigendes Entzücken über diese Frau Käthe Storch, welche er ja beinah zum ersten Mal durch längere Minuten aus der Nähe sah. Und während er sein Hiersein in honetter und irgendwie bürgerlich und vernünftig erscheinender Weise zu erklären versuchte, ward sein instinktives Bestreben in dieser Richtung [...] noch verstärkt durch den Wunsch, bei Frau Storch, die ihm jetzt so sehr gut gefiel, nicht anzustoßen, ihr nicht unverständlich oder befremdend zu sein...

Er war es nicht. [...] Sie hatte ihre Pakete und Paketchen abgelegt. Aber statt jenes eine, das in Frage kam, nunmehr zu öffnen, trat sie an Grete's Schreibtisch und blickte in Stangelers Manuscript. Sie las ohne weiteres die zuletzt geschriebenen Sätze (René's Handschrift war sauber – literarisch ungebildete Menschen scheuen bekanntlich nie davor zurück, in einem offen daliegenden Manuscript sogleich zu lesen).

„Wie merkwürdig“, sagte sie.

„Finden Sie's interessant, gnädige Frau?“

„Oh ja. Und Ihr Stil ist sehr flüssig.“

Das letzte kam ihm vor wie von anno 1880. Doch zugleich bildete diese almodische und längst vollends leere Redensart jetzt in sehr merkwürdiger Weise einen Reiz für René: einen damenhaften Reiz, möchte man fast sagen. Sie hielten einander mit dem Blick.

„Ich danke Ihnen, gnädige Frau“, sagte er, nahm ihre Hand und küßte sie.

Aber es war nicht dieser Blick, es waren schon frühere gewesen, es war der allererste gewesen, noch unter der Türe. Die Hand war langgegliedert und warm. Hatten René's Blicke eben vorhin noch in einer einzigen Garbe Frau Käthe's Gesamterscheinung bestrichen, so schoß er jetzt schon Punktfeuer auf Einzelheiten. Das aschblonde Haar. Die trockene reine Haut. Dann bemerkte er – jetzt erst – und zwar mit einer Art tiefem Erschrecken, ihre sehr hohe Brust.

Die Kraft sprang aus dem Zwinger.

[...]

René war neben sie getreten. Er beugte sich über die Kommode und küßte mehrmals rasch hintereinander ihre Hände, die sie ihm überließ, ohne jedoch die Sachen fahren zu lassen, welche sie hielt.

[...] Bereits saß Frau Käthe auf der Chaiselongue, ja, wirklich, jetzt stellte sie die beiden blauen Keks-Büchsen daneben auf den Boden, legte da Pistazien-Säckchen oben drauf – und schlug einfach die Hände vor's Gesicht. Mehr als dieses auf ‚frei‘ gestellte Einfahrtssignal brauchte der jetzt einherbrausende Express-Zug der Lust nicht. Sie sank zurück. Stanglers Hände flogen. Er pflückte ihre Kleider weg, wie man Blüten-Blätter von einem Blumenkelch zupft, es war auch Blütenweißes dabei. Die Dinge lagen zerstreut, er hatte Frau Käthe fast ganz entblättert. Sie sank glatt dahin in seinen Armen, sie schien wie bewußtlos. Die Kraftentwicklung war kolossalisch, unter einem Platzregen von Küschen, schließlich rasten sie beide zusammen durch's Ziel. René vermeinte, Donner in den Ohren zu haben.

Stangler benahm sich des weiteren richtig, das heißt sehr zärtlich. Es fiel ihm leicht, er neigte überhaupt dazu.

Eben war er nun wieder in seine Kleider gekommen, hatte Haar und Krawatte geordnet, und Frau Käthe auf ihren Wunsch ein Glas Wasser geholt (sie kam derweil auch in geordnete Verhältnisse, war aber noch halb ausgezogen), als die Türklingel anschlug. (DD 507-511)

### „[E]s war still“: Stanglers Schreibrefugium

Die Begegnung mit Käthe Storch findet in Gretes Zimmer statt, in das sich Stangler zum Arbeiten zurückgezogen hat. Da der Ort auch für diese Schreibszene ausschlaggebend ist, soll ihm einige Aufmerksamkeit zukommen. Ist die Sphäre der Siebenscheins in jener bereits abgehandelten Szene, in der Stangler mit Grete aneinandergerät, mit Zwang und Unappetitlichkeit konnotiert, so bietet dieselbe Wohnung nun vorzügliche Arbeitsbedingungen für einen Schreibenden – und unterscheidet sich somit auch von der Allianz. Während in dieser „klingelnden Hölle“ (DD 332) die Technik den Ton angibt, laufen die Leitungen solcher Störfaktoren in Grete Siebenscheins stillem Zimmer ins Leere: Hier sieht man beispielsweise „einen breiten, gestickten Klingelzug an der Wand, der aber keine Klingel in Bewegung setzen konnte (denn diese waren selbstverständlich elektrisch) [...].“ (DD 186) Neben diesem Versatzstück aus dem vor-elektrischen Zeitalter verweisen auch andere antiquarische Dekorationsgegenstände, „schöne, alte Sachen“ (DD 186), auf die Vergangenheit. Der auratische Ort wird zur idealen Umgebung für das Verfassen von Stanglers feuilletonistisch-historischen Artikeln. Allein die Gegend, in der die Wohnung der Siebenscheins liegt, ist günstig für diesen Zweck: Am Althanplatz, im Wiener Alsergrund, einem Stadtteil, von dem Stangler sich angezogen fühlt und in dem er seine Fähigkeiten voll entfalten kann. Die großzügigen Räumlichkeiten sind, wie mehrmals betont wird, ruhig, hell und weitläufig – sehr im Gegensatz zum Allianzgebäude. Die geistige Atmosphäre bei Siebenscheins korrespondiert mit der Offenheit der Räume. Man redet dort sogar miteinander, was René von seinem autoritä-

ren Elternhaus her nicht gewöhnt ist. Das Domizil der Siebenscheins wird auch in räumlicher Hinsicht mit dem der Stangelers kontrastiert, welches „seltsam düster[ ]“ sei, „fast immer dunkel, auch im Frühling und Sommer“ (DD 187).

Alles in allem bietet Gretes Zimmer jene äußeren Grundbedingungen literarischen Schaffens, die Doderers Zeitgenosse Walter Benjamin in der dritten seiner dreizehn Thesen für einen Schriftsteller festsetzte: „In den Arbeitsumständen suche dem Mittelmaß des Alltags zu entgehen. Halbe Ruhe, von schalen Geräuschen begleitet, entwürdigt.“<sup>291</sup> Neben „Stimmengewirr“ oder der „vernehmliche[n] Stille der Nacht“ nennt Benjamin noch „eine[ ] Etude“<sup>292</sup> als geeignete akustische Begleitung für die Tätigkeit des Schriftstellers. Auch diese dem Schreibprozess förderliche Hintergrundmusik kann Gretes Refugium bieten, da das Spielen ihrer Nachbarin und Klavierschülerin Mary K. – vor allem Stücke von Chopin und Albéniz – regelmäßig zu hören ist, „[w]enn Mary gegen Abend zu üben begann und die gedämpften Klänge aus der oberen Wohnung herabsickerten bis in Grete's Zimmer“ (DD 664).

Doderer selbst sah nicht nur die von außen heranrückenden Geräusche als potentiellen Störfaktor, sondern auch die vom Autor beim Schreiben selbst produzierten. Das Arbeiten mit der Hand war – so der Eintrag „Schriftsteller – Handschrift“ im *Repertorium* – nicht zuletzt deshalb eine Selbstverständlichkeit für ihn, weil es relativ leise vonstatten gehen konnte:

Der Schriftsteller, wenn er arbeitet, ist die lautloseste aller Kirchenmäuse: denn er macht sich dünn nicht nur für die Ohren der Anderen, sondern vor allem für's eigene Gehör, damit er sich nicht störe durch die Geräusche seines eigenen Lebens, das er ja gerade aus dem übrigen eliminieren will. So schreibt er auch ganz klein, allein schon deshalb, daß die Feder nicht kratzend plaudere.<sup>293</sup>

Das laute Geräusch einer „Textklapper[ ]“ (M 94), wie die Schreibmaschine im *Mord* genannt wird, schiene demnach undenkbar für den Schaffensprozess.

Die Stille spielt auch in Renés Schreibszene eine Rolle. Unmittelbar bevor er zu schreiben beginnt, heißt es: „[E]s war still: schon seit längerer Zeit.“ (DD 508) Bei Stangelers späterem Versuch, „sein Hiersein in honetter und irgendwie bürgerlich und vernünftig erscheinender Weise zu erklären“ (DD 510), wird er das Fehlen der Stille als (erfundenen) Grund anführen: „In der Wohnung, wo ich mein Zimmer habe, ist zur Zeit nebenan ein kleines Kind ... das

<sup>291</sup> Benjamin: Die Technik des Schriftstellers in dreizehn Thesen, S. 114.

<sup>292</sup> Benjamin: Die Technik des Schriftstellers in dreizehn Thesen, S. 114.

<sup>293</sup> Doderer: *Repertorium*, S. 215.

stört mich ...“ (DD 509). René will sich, indem er ungefragt eine ganze Reihe von Rechtfertigungen bemüht, in die bürgerliche Welt integrieren (in diesem Fall um einer bürgerlichen Dame, Käthe Storch, zu gefallen). Gleichzeitig findet eine Abgrenzung von der Textfabrik Allianz und ihren räumlichen Gegebenheiten statt. Die Unterscheidung von der Allianz ist freilich nicht der einzige Zweck der vorherrschenden Lautlosigkeit. Das leere Feld der Stille korrespondiert auch mit dem leeren Blatt Papier: Erst eine freigeräumte Fläche macht es möglich, mit dem Schreiben anzufangen.<sup>294</sup>

Die hier hergestellte (um nicht zu sagen inszenierte) akustische Leere hat den Effekt, dass ein einzelnes Geräusch umso wirksamer in sie eindringen kann.<sup>295</sup> In diesem Fall ist es die Türklingel, der eine gewisse dramaturgische Funktion zukommt, indem sie den Takt der Szene vorgibt. Als sie das erste Mal anschlägt, unterbricht sie Stanglers Schreiben und läutet die Begegnung mit Storch ein. Ihr erneutes Schrillen markiert wiederum Gretes verfrühte Rückkehr und damit das Ende der Liebesszene.

### **Reibungsloses Schreiben**

Renés Schreibszene wirkt wie die Imagination eines ungehinderten Schreibflusses (der dann freilich gestört wird – jedoch in angenehmer Weise). Ein gewisses Wunschdenken mag mitgespielt haben, als Doderer sein Alter Ego derart sicher die Feder führen ließ. Denn nachdem alle gegangen sind, kann René, der allein in der Wohnung zurückbleibt, mit der Arbeit beginnen. Ohne Umschweife heißt es: „Stangler schrieb die folgenden interessanten Sätze:“ (DD 508) Anschließend werden, durch einen eigenen Absatz auch typographisch abgehoben, etliche Zeilen eines fiktiven historischen Essays über Jeanne d’Arc wörtlich zitiert. Durch diese ausführliche direkte Zitation wird eine reibungslose Textproduktion suggeriert. Es hat den Anschein, als seien die Wörter ohne Zögern aufs Papier geflossen. Zwar wird dies nicht explizit angesprochen, doch der nach dem Doppelpunkt einsetzende Text vermittelt es. Schreibszene und Geschriebenes sind hier, durch die wörtliche Wiedergabe, eins; die Textprobe tritt an die Stelle einer Schilderung des Vorgangs. Das reale Lesen und das fiktive Schreiben der Sätze über Jeanne d’Arc fallen zusammen, was den Eindruck vermittelt, René habe so schnell und mühelos geschrieben, wie wir, die Leserinnen und Leser des Romans, ebendiese Sätze lesen.

---

<sup>294</sup> Vgl. Thüring/Jäger-Trees/Schlafli: Anfangen zu schreiben.

<sup>295</sup> Vgl. Schmidt-Dengler: Posaunenklänge, S. 94–95.

Das direkte Zitat erfüllt noch einen weiteren Zweck: Es scheint die hohe Güte des Textils, das Stangeler da „wob“ (DD 507), gleich zu belegen. Bei diesem sozusagen handgemachten Artikel zählt also, im Unterschied zu den in der Allianz massenhaft produzierten Texten, sehr wohl, *was* geschrieben steht. Es wird sogar einer direkten Wiedergabe für wert befunden. Außerdem werden die Sätze mit dem Attribut „interessant“ versehen und damit inhaltlich bzw. qualitativ positiv beurteilt. Und obwohl es sich bei diesem Aufsatz ja ebenfalls um eine Arbeit für eines der Allianzblätter handelt, steht er durch die völlig konträre Entstehungssituation im Gegensatz zu den minderwertigen journalistischen Artikeln, die im maschinellen Kontext der Allianz fabriziert werden. Stangelers Qualitätshandwerk, so klingt es durch, verhält sich zu einem der üblichen Allianztexte wie ein edler Maßanzug zu billiger Stangenware.

Auf die Beziehung zwischen der Inhaltsebene des zitierten Jeanne-Artikels und der Schreibszene möchte ich an dieser Stelle nicht genauer eingehen. Zwei Aspekte sind hierbei jedoch bemerkenswert: Zum einen handelt es sich bei Renés Aufsatz wiederum um einen Text über das Schreiben. Die *per se* schon selbstreferentielle Schreibszene wird hier zu einer sich vielfach ineinander spiegelnden, sich wechselseitig enthaltenden *mise en abyme*: Doderer (der sich als Journalist übrigens selbst dem Thema Jeanne d'Arc widmete<sup>296</sup>) schrieb über Stangeler, der über einen gewissen Flamen namens Rotselaer schrieb, der über Jeanne d'Arc schrieb... Ein ähnlicher Effekt tritt auch in Zusammenhang mit dem Roudlieb-Manuskript auf (s. Kapitel 2.4). Zum anderen erscheint es bedeutsam, dass in diese erotisch aufgeladene Szene, in der, wie sich herausstellen wird, auch sich wandelnde Geschlechterrollen reflektiert werden, ausgerechnet ein Text über eine Frau, Jeanne d'Arc, eingebaut ist. Und zwar eine, die sich über die ihr zugewiesene weibliche Rolle hinwegsetzte, sich männlich verhielt – und letztlich auf dem Scheiterhaufen landete. Die vorliegende Schreibszene – soviel sei vorweggenommen – führt somit zwei dem Tod geweihte Frauen vor: Johanna von Orléans und Käthe Storch.

### **Eine Frau „wie von anno 1880“**

Renés Schreibszene wird unterbrochen, als die ältere Nachbarin hereinkommt, um Einkäufe für Irma Siebenschein abzugeben. Schließlich stehen René und Käthe Storch in Gretes Zimmer. Frau Storch tritt an den Schreibtisch heran, auf dem Stangelers Text liegt, und „las ohne weiteres die zuletzt geschriebenen Sätze“. Ihre Antwort auf Renés Frage, ob sie es interessant fände, ist bemerkenswert: „Oh ja. Und Ihr Stil ist sehr flüssig.“ Diese „altmodische

---

<sup>296</sup> Vgl. Doderer: Ein deutscher Chronist berichtet von Jeanne (Der Wiener Tag, 18. 6. 1931).

und längst vollends leere Redensart“ hat für René „einen damenhaften Reiz“ (alle DD 510). Storhs Aussage vom flüssigen Stil kommt hier zentrale Bedeutung zu: Sie erscheint René „wie von anno 1880“ – zieht man Kittlers Theorie zur Schreibmaschine heran, gewinnt die Angabe dieser Jahreszahl in verblüffender Weise an Relevanz.

Das Wort „Stil“, vom lateinischen *stilus*, impliziert mehrere Bedeutungen: Zum einen bezeichnet es die sprachliche Ausdrucksweise, die Schreibart, zum anderen aber auch den Schreibstift oder Griffel – und kann in dieser Situation nicht zuletzt als erotische Anspielung verstanden werden. Der „flüssige Stil“ ist mittlerweile, so ist sich René bewusst, zu einer „vollends leere[n] Redensart“ verkommen.<sup>297</sup> Was hier unter flüssigem Stil verstanden wird, ist nur mehr ein hohler Verweis auf jene vergangene Zeit, in der die Schrift alle Sinne anzusprechen vermochte. Diese Monopolstellung verlor sie laut Kittler mit Erfindung der technischen Medien Grammophon, Film und Schreibmaschine um 1900. Die Schrift verfügte nun nicht mehr über die Macht, bei der Leserin oder dem Leser gleichzeitig auch Bilder und Töne aufzurufen; diese Aufgabe haben Film, Fotografie und Phonographie übernommen. Kittlers Thesen, das sei an dieser Stelle nochmals angemerkt, können freilich in etlichen Punkten kritisiert werden, etwa in ihrer teils undifferenzierten Sichtweise auf mediale Entwicklungen. Dennoch dienen sie hier als gewinnbringende Impulsgeber.

Kittler ist der Ansicht, dass die Mechanisierung der Schrift 1881 mit der Produktion des US-amerikanischen Schreibmaschinen-Modells Remington II und der verstärkten Ausrichtung der Marketingstrategie auf arbeitslose Frauen als Zielgruppe eine wesentliche Zäsur erfahren hat.<sup>298</sup> Diese Schreibmaschine wurde zu einem Verkaufserfolg und markiert jenen Punkt in der Statistik, an dem der Anteil der Frauen unter den SchreibmaschinistInnen und StenographInnen exponentiell anzusteigen begann,<sup>299</sup> bedingt durch eine stärkere Nachfrage aus der Industrie ab etwa 1880. Die männlichen Sekretäre mit ihrer geschulten Handschrift seien hingegen rasch aus dem Textverarbeitungsprozess verdrängt worden.<sup>300</sup> Die Handschrift war laut Kittler das Medium bürgerlich-männlicher Selbstversicherung, die unteilbare Person wurde mit der kontinuierlichen Linie der Handschrift umrissen.<sup>301</sup>

---

<sup>297</sup> Die Überholtheit des flüssigen Stils wird mit einem Spott auch an anderer Stelle im Roman thematisiert. Über den Schreibstil der Gymnasiastin Lilly Catona nämlich heißt es: Sie „schrieb einen so genannten ‚flüssigen‘ – auch in Briefen! – also wohl den ärgsten, den es geben kann. Aber er wird gern gelesen oder eigentlich gesehen; man vermag das erstere dabei mit den Augen allein zu tun, ohne auch nur ein einziges Wörtchen innerlich zu hören.“ (DD 518)

<sup>298</sup> Vgl. Kittler: Grammophon, Film, Typewriter, S. 286.

<sup>299</sup> Vgl. Kittler: Grammophon, Film, Typewriter, S. 273.

<sup>300</sup> Vgl. Appelt: Von Ladenmädchen, Schreibfräulein und Gouvernanten, S. 37, 69.

<sup>301</sup> Vgl. Kittler: Grammophon, Film, Typewriter, S. 287.

Seit in den Büros und Schreibstuben überwiegend Schreibmaschinen benutzt werden (natürlich in Kombination mit der handschriftlichen Stenographie), wandelte sich der ursprünglich männliche Beruf des Sekretärs zur vornehmlich weiblichen Stenotypistin (den Begriff gibt es laut Kittler seit Mitte der 1880er-Jahre).<sup>302</sup> Damit habe sich das Geschlecht des Schreibens verkehrt. Bis zu diesem Zeitpunkt waren an der Textproduktion ausschließlich Männer beteiligt – vom Dichter bis zum Sekretär, Setzer, Verleger und Buchbinder. „Die Gutenberg-Galaxis war mithin ein sexuell geschlossener Regelkreis.“<sup>303</sup> Frauen übernahmen in diesem System die Rolle der Leserinnen. Aus der Literaturproduktion blieben sie weitgehend ausgeschlossen. Eine eventuelle Autorinnenschaft, die es ja durchaus gab, versteckte sich oft hinter einem männlichen Pseudonym (so nannte sich, um nur ein Beispiel zu nennen, die Wiener Schriftstellerin und Journalistin Florentine Galliny, 1845–1913, „Bruno Walden“). In diesem Zusammenhang sei auch die gängige Metapher der Frau als weißes Blatt zu sehen, „die dann ein sehr männlicher Griffel mit dem Ruhm seiner Autorschaft beschriften konnte.“<sup>304</sup> Der Feder als männliches Sexualsymbol sei auf der Seite der Frauen die Nadel gegenübergestanden. Sowohl die Handschrift als auch die Handarbeit endeten mit der Industrialisierung. Im Zeitalter der Maschine habe eine reale Differenzierung zwischen den Symbolen Nadel und Feder nicht mehr stattgefunden. „Der polare Geschlechterunterschied samt seinen tragenden Symbolen verschwand auf industriellen Fertigungsstraßen.“<sup>305</sup> Die Folge der Maschinenschrift sei daher eine „Desexualisierung des Schreibens“<sup>306</sup> gewesen, das nun zum reinen „Word Processing“<sup>307</sup> geworden sei. Als Angestellte, Schreibkräfte, Sekretäinnen verrichteten Frauen einen großen Teil der Schreibarbeit, und zwar im Verbund mit einem Mann: Er diktierte, sie schrieb. Die Schreibmaschine habe also erwirkt, dass Paare „miteinander schreiben, statt miteinander zu schlafen“.<sup>308</sup> Und in weiterer Folge ermöglichte sie, dass die Frauen selbst aktiv in den Schriftdiskurs eingebunden wurden und, neben Wissenschaftlerinnen, auch Schriftstellerinnen wurden. „Dichtung seit 1880 kann einfach darum nicht mehr für die Mädchen schreiben, weil Mädchen selber schreiben. Sie gehen nicht mehr darin auf, als Leserinnen zwischen den poetischen Zeilen Gesichte und Geräusche zu halluzinieren. Denn abends sitzen sie im Tonfilm und tagsüber an einer Schreibmaschine.“<sup>309</sup> Für Frauen, die täglich in ihrem Beruf mit Sprache als reinem Material arbei-

---

<sup>302</sup> Vgl. Kittler: Grammophon, Film, Typewriter, S. 273.

<sup>303</sup> Kittler: Grammophon, Film, Typewriter, S. 275.

<sup>304</sup> Kittler: Grammophon, Film, Typewriter, S. 276.

<sup>305</sup> Kittler: Grammophon, Film, Typewriter, S. 277.

<sup>306</sup> Kittler: Grammophon, Film, Typewriter, S. 277f.

<sup>307</sup> Kittler: Grammophon, Film, Typewriter, S. 278.

<sup>308</sup> Kittler: Grammophon, Film, Typewriter, S. 310.

<sup>309</sup> Kittler: Grammophon, Film, Typewriter, S. 257.

ten, habe Dichtung ihren Reiz verloren – zugunsten des Kinos. Die Revolution im Bereich der Technik habe so veränderte Bedingungen im Kampf der Geschlechter geschaffen.<sup>310</sup>

Wenn René die Nachbarin als Dame von „anno 1880“ (DD 510) wahrnimmt, so gehört sie also knapp noch einem Zeitalter an, in dem die Frau nur Rezipientin der Schrift war und nicht selbst geschrieben hat. Das wird auch durch den Hinweis, dass Frau Storch „literarisch ungebildet[ ]“ (DD 510) sei, nochmals betont. Sie schreibt nicht, sondern liest – und bewundert. In Renés bzw. Gretes Arbeitszimmer bekommt die ältere Medientechnik der Handschrift kurzfristig durch die ältere Dame, Frau Storch, noch einmal ungeminderte Aufmerksamkeit. René ist begeistert von diesem Anachronismus. Zwar hatte ihm Frau Storch schon vor ihrer Bewunderung seines Textes „so sehr gut“ (DD 510) gefallen, aber erst die bereits erwähnte „vollends leere Redensart“ (DD 510) vom flüssigen Stil, also eine Aussage über seine Fähigkeit zu Schreiben, lässt ihn zur Tat schreiten. Noch bevor er Einzelheiten sondiert (Haar, Haut, Brust), gilt seine Aufmerksamkeit primär jenem Körperteil, der üblicherweise zum Schreiben gebraucht wird: „Die Hand war langgegliedert und warm.“ (DD 510) Aber die weibliche warme Hand wird hier, anders als die männliche, nicht zum Schreiben benutzt, sondern vom Schreiber abgeküsst. Der Körperteil, der beim männlichen Autor die Feder führt – die „warme Hand“,<sup>311</sup> wie Doderer an anderer Stelle in Bezug auf Tichtel schrieb –, wird bei Frau Storch zum (Teil-)Objekt männlicher Begierde. Die Bürgerin von gestern hält kein Schreibwerkzeug in der Hand, sondern ausgesuchte Ingredienzien hausfraulicher Fürsorge (in diesem Fall zwei Keksdosen und ein Säckchen Pistazien, die sie aber rasch beiseite legt).

Käthe Storch übernimmt im Schreibprozess keine aktive Rolle, sondern die passive des Papiers. Sie besitzt jene Qualitäten, die auch eine Schreibunterlage haben sollte. Damit vertritt sie einen Frauentyp aus jenen alten Zeiten, in denen man Vertreterinnen des weiblichen Geschlechts mit weißen Blättern verglich: Storches Haar ist aschblond, die Haut trocken und rein (vgl. DD 511). Unter ihren Kleidungsstücken war „auch Blütenweißes“ (DD 511). Der Name Storch – bei Doderer gilt fast immer: *nomen est omen*<sup>312</sup> – spielt nicht nur mit dem Storch als Symbol für Kindersegen (der für René hier ja eben nicht droht – vonseiten der heiratswilligen Grete jedoch sehr wohl), sondern ruft auch Assoziationen mit der Farbe Weiß hervor.<sup>313</sup> Der Storch hat allerdings auch schwarzes Gefieder, was, folgte man dieser These, ein Verweis auf eine mögliche Beschriftung des weißen Blattes sein könnte, die durch René

<sup>310</sup> Vgl. Kittler: Grammophon, Film, Typewriter, S. 287.

<sup>311</sup> Doderer: Weltstadt der Geschichte, S. 259.

<sup>312</sup> Vgl. Voracek: Rand der Wissenschaft, Beginn des Magischen, u.a. S. 91.

<sup>313</sup> Löffler wies darauf hin, dass die Farbe Weiß bei Doderer oft in erotischem Zusammenhang steht; vgl. Löffler: Doderer-ABC, S. 156–159, 164–171.

ja im übertragenen Sinn auch stattfindet. Käthe Storch ist eines jener unbeschriebenen Blätter, die laut Kittler im „Aufschreibesystem 1800“<sup>314</sup> durch den männlichen Griffel beschriftet werden. Der Akt des Schreibens und der Geschlechtsakt fließen ineinander.

Und auch in der untersuchten Schreib-/Liebesszene geht ein solcher Übergang nahtlos vonstatten, wie schon ein oberflächlicher Blick auf die Textgestalt zeigt: Renés Niederschrift des Textes wird unvermittelt von der Türklingel unterbrochen. Die Störung durch den Klingelton wird auch in das typographische Bild transponiert: Der letzte Satz des zitierten Essays („So ist die Sache auf uns gekommen.“ DD 509) wird von dem abgesetzten Satz „Worauf denn die Türklingel anschlug.“ (DD 509) jäh abgeschnitten. Sodann, wiederum in einem eigenen Absatz, tritt „[d]ie Frau Professor“ (DD 509) als Subjekt bei der Wohnungstür herein und lässt sich von René bis zum Ende des Absatzes in Gretes Zimmer komplimentieren. Das Papier, das Stangeler in einem Moment noch beschriftet, wird ohne großen erzählerischen Aufwand im nächsten mit dem weiblichen Körper vertauscht, den es nun stattdessen zu bearbeiten gilt. Liebe, in diesem Sinne, ist für René nur mit einer Frau möglich, die den Mann als Schreibenden anerkennt, sich in die Rolle der Leserin fügt und keine Ansprüche auf eigene Autorschaft stellt. Unter diesen Bedingungen kann sodann wieder miteinander geschlafen statt miteinander geschrieben werden, wie zu einer Zeit, als die Dichtung laut Kittler noch Dichtung war und nicht, frei nach Mallarmé, Literatur aus 26 separaten Buchstaben. Nach der „Desexualisierung des Schreibens“<sup>315</sup> durch die Maschinenschrift kommt es hier wenigstens kurzfristig zu einer Resexualisierung des Schreibens durch die Handschrift.

### Exkurs: Elisabeth Friederike Krestel

Zur oben erläuterten „Desexualisierung des Schreibens“ im Zeitalter der Schreibmaschine findet sich ein Beleg in einem späteren Werk Doderers: Im 1962 erschienenen grotesken Roman *Die Merowinger* taucht tatsächlich eine weibliche (Neben-)Figur auf, die eine Metamorphose vom Tippfräulein zur Schriftstellerin durchgemacht hat: Elisabeth Friederike

---

<sup>314</sup> Der von Daniel Paul Schreber übernommene Begriff „Aufschreibesystem“ bezeichnet bei Kittler ein Verständnis von Kultur als umfassendes System zur Verarbeitung, Übertragung und Speicherung von Daten. Das Leitmedium des Aufschreibesystems 1800, abgekürzt als AS 1800, ist das Buch, das seit Erfindung des Buchdrucks bis Anfang des 20. Jahrhunderts vorherrschend ist und von den technischen Urmédien Phonograph, Film und Schreibmaschine abgelöst wird. Davor wurde die deutsche Dichtung geprägt durch Faktoren wie den männlichen Autor als Urheber, die Masse der weiblichen Leserinnen, die Fähigkeit, aus Texten auch Stimmen herauszulesen etc. Vgl. Kittler: Aufschreibesysteme 1800/1900, u.a. S. 352–370.

<sup>315</sup> Kittler: Grammophon, Film, Typewriter, S. 277f.

Krestel,<sup>316</sup> Gehilfin Doctor Döblingers bei der Ausführung der sogenannten Wutmärsche. Döblinger, selbst Schriftsteller, wenn auch die derbe Karikatur eines solchen, hatte Krestel während ihres Studiums der Medizin und Psychologie als „Copistin“ (Mer 179) beschäftigt, damit sie einen seiner Romane vor der Drucklegung mit der Schreibmaschine ins Reine schrieb. So wurde aus den beiden ein Paar, das miteinander schreibt. Dabei hatte sich Krestels „hohe Befähigung“ (Mer 179) gezeigt, „denn sie fand sich trotz der Schwierigkeiten, welche das keineswegs immer klare und übersichtliche Manuscript infolge der vielen Verbesserungen und Einschübe bot, mit rascher Auffassung und bemerkenswertem Kunst-Instinkte stets zurecht.“ (Mer 179) Hier geht es also nicht um geistloses Abtippen, sondern um eine anspruchsvolle Aufgabe, die jener eines Herausgebers gleichkommt. Für Döblinger war es „ein Vergnügen, mit ihr zu arbeiten“ (Mer 179), und als er erfährt, dass sie selbst schreibt, kannte „sein Entzücken [...] keine Grenzen“ (Mer 179). Anders als der Rose Malik aus den *Dämonen* wird Krestel großes Können beschieden: Kleine Erzählungen, die Döblinger zu lesen bekam, sind mit „meisterlichem Geschick“ (Mer 179) verfasst. Später, so heißt es, wurde sie hauptberufliche Schriftstellerin und brachte es „zu Ansehen“ (Mer 180). Döblinger steht mit ihr „in gelegentlicher collegialer Verbindung“ (Mer 180) – sie wird also als Kollegin und damit gleichwertige Berufsgenossin bezeichnet. Freilich trägt auch sie, ähnlich wie Malik, dämonische Züge, wobei jedoch der ironische Grundton der *Merowinger* sowie deren Hauptthema, die Wut, bedacht werden muss.

Interessant ist bei Krestel auch ein Blick auf den für die Schriftstellerei unabdingbaren Körperteil, die Hand, die bei dieser Figur in Szene gesetzt wird: „Während sie mit Döblinger [...] sich unterhielt, hob die rechte ihrer zartgliedrigen Hände jeden Satz wie hervorgezupft aus einem unsichtbaren Untergrunde in die Höhe, wobei sie auch Daumen und Zeigefinger jedesmal in preziöser Weise zusammenlegte.“ (Mer 180) Die beschriebene Gestik erinnert auch an die Bewegung beim Nähen oder Stickern – diese leere Geste der weiblich konnotierten Handarbeit, der das männliche Schreiben mit der Feder entspricht, ist also noch vorhanden. Doch hat diese Frau Nadel und Faden längst weggelegt und sich an die Schreibmaschine gesetzt, um die „Fäden aus dem Geweb des Lebens“ (Mer 179) zu Prosa zu verarbeiten bzw. zu „teuflischen Knödelchen“ (Mer 179) zu rollen, „wie man sie im Magen tollwütiger Hunde findet.“ (Mer 179)

---

<sup>316</sup> Reale Vorlage dieser Figur ist die Schriftstellerin Elfriede Gerstl; vgl. Doderer: Commentarii 1957 bis 1966, S. 231, und Winterstein: Die Geburt der Elisabeth Friederike Krestel.

## Die Frau von gestern als lebende Leiche

Stangelers Geliebte Käthe Storch ist bezeichnenderweise ebenso hinfällig wie der flüssige Stil: Renés Seitensprung in die Vergangenheit sollte diese Frau von gestern nicht mehr lange überleben. Stangler sieht die Nachbarin später kaum mehr wieder und schon ein Jahr nach dem Zwischenfall im Arbeitszimmer, so wird nebenbei erzählt, stirbt sie sang- und klanglos. Ja schon bei ihrer Begegnung mit René ist Käthe Storch krank, „vielleicht noch mehr krank, als sie ahnt“ (DD 512), wie Grete vermutet. Storchs baldiges Verschwinden könnte für das Verschwinden eines ganzen Frauentyps, nämlich der „Gattin [...] im besten Sinn“ (DD 499), stehen. Abgelöst wird er von einem neuen Typus, zu dem das sportlich-schlanke „Girl“, von dem etwa Schlaggenberg in seiner Rede spricht (vgl. DD 253-258), ebenso gehört wie eine „Dichterin“ des Formats Rose Malik.

Die Liebesszene zwischen René Stangler und Käthe Storch gleicht trotz der betonten postkonalen Zärtlichkeit von Seiten Renés (vgl. DD 511) einem Vernichtungskampf. Zuerst bestreicht er sie mit einer „Garbe“ von Blicken, also laut Duden einer „Serie von schnell abgefeuerten Geschossen in kegelförmiger Streuung“,<sup>317</sup> dann mit „Punktfeuern“. Seine „Kraft sprang aus dem Zwinger“ (alle DD 511), während die Frau vollends passiv bleibt<sup>318</sup> (sehr passend heißt es schon früher über Storchs Zustand: „Sie war leidend.“ DD 499): René küsst zum Auftakt mehrmals ihre Hände, „die sie ihm überließ“; gleich darauf „saß Frau Käthe auf der Chaiselongue“ (sie setzt sich nicht), legt die Dinge weg, die sie gehalten hatte, „ – und schlug einfach die Hände vor's Gesicht“ – eine Geste der Kapitulation. „Mehr als dieses auf ‚frei‘ gestellte Einfahrtssignal brauchte der jetzt einherbrausende Expreß-Zug der Lust nicht.“ – „Sie sank zurück.“ Anschließend die lustvolle Vernichtung – eine Defloration, wenn schon nicht im physischen so doch im metaphorischen Sinn: „Er pflückte ihre Kleider weg, wie man Blüten-Blätter von einem Blumenkelch zupft, es war auch Blütenweißes dabei. Die Dinge lagen zerstreut, er hatte Frau Käthe fast ganz entblättert.“<sup>319</sup> Sie gleicht ab diesem Augenblick nahezu einer Toten: „Sie sank glatt dahin in seinen Armen, sie schien wie bewußtlos.“ Verstreute Kleider, ein regungsloser Körper – die Kollision der Frau mit Renés „Expreß-Zug der Lust“ sieht ganz wie ein Eisenbahnunglück aus, wobei das „Blütenweiße[ ]“ ihrer Wäsche gleich als Leinentuch herhalten kann. Ganz anders hingegen Stangler: „Die Kraftentwicklung war kolossalisch, unter einem Platzregen von Küssem, schließlich rasten sie beide zu-

<sup>317</sup> Garbe, die (Duden; [www.duden.de/rechtschreibung/Garbe\\_Getreidebuendel\\_Serie](http://www.duden.de/rechtschreibung/Garbe_Getreidebuendel_Serie), 11. 11. 2016).

<sup>318</sup> Wie Löffler schon feststellte, ändert es nichts, dass sie, die betrogene und sexuell vernachlässigte Ehefrau (vgl. DD 500), sich René sehr wohl als Sexualpartner aussucht; vgl. Löffler: Doderer-ABC, S. 96.

<sup>319</sup> Im *Mord* trägt Conrads Mutter, auch sie ein unbeschriebenes Blatt (s. Kapitel 2.1.2), Kleider mit großen Blumenmustern (vgl. M 11).

sammen durch's Ziel.“ Und wenn Käthe möglicherweise doch auf der Strecke geblieben wäre, hätte René es vermutlich nicht wahrzunehmen vermocht, denn am Ende glaubt er gar „Donner in den Ohren zu haben.“ Nach dieser Szene kehrt Grete zu früh nach Hause zurück. René ist schon wieder „in seine Kleider gekommen, hatte Haar und Krawatte geordnet“ (alle DD 511), Käthe aber, erst halb angezogen, täuscht einen Schwächeanfall vor und schließt sich allein in Gretes Zimmer ein. Ein Jahr nach der Begegnung stirbt sie tatsächlich, aber schon auf Gretes Sofa liegt sie gewissermaßen auf dem Totenbett. Und wäre nicht vorher bereits von Storchs schlechtem Gesundheitszustand die Rede gewesen, könnte man meinen, René habe sie in Gretes Arbeitszimmer umgebracht. Es passt ins Bild, dass der Ehemann dieser weiblichen Leiche ausgerechnet ein Anatomieprofessor<sup>320</sup> ist (vgl. DD 499).

Eigentlich ist Storch, die man „überaus selten zu Gesicht [bekam]“ (DD 499), schon vor ihrem frühen Ableben eher eine geisterhafte Gestalt, eine weiße Frau, die durch die Siebenschein'schen Räume spukt und René erscheint. Storchs Äußeres ist von seltsamer, fast gespenstischer Zeitlosigkeit, da sie „unwahrscheinlich jung“ (DD 499) aussah: René begegnet ihr einmal im Zwielicht des Vorzimmers und verwechselt sie mit ihrer siebzehnjährigen Tochter (vgl. DD 499). Die Affäre zieht auch keinerlei Konsequenzen nach sich (Grete wird ihn „[v]iel später einmal“, DD 513, als sie davon erfährt, für sein Verhalten sogar loben) – ganz so, als wäre nie etwas geschehen. Als Grete die Nachbarin hinausgebracht hat, zieht es René wieder zurück in das Zimmer, wo seine Arbeit unterbrochen worden war. Ohne viel Aufhebens wechselt René zwischen seinem Manuscript und der todkranken Frau hin und her. Dabei wird jene metaphorische Entsprechung zwischen totem Körper und Text sichtbar, die Elisabeth Bronfen in ihrer Studie *Nur über ihre Leiche* untersucht hat.<sup>321</sup> Bronfen interpretiert den Topos der Leiche auch „als unbestimmbare Projektionsfläche“,<sup>322</sup> also als leeres Feld, als weißes Blatt, dessen sich der männliche Überlebende – hier ist es René – bedienen kann.

### 2.3.3 MONICA UND DONALD

In Doderers 1963 erschienenem Roman *Die Wasserfälle von Slunj* findet sich ebenfalls eine Szene, in der sowohl Schreiben als auch Sex eine zentrale Rolle spielen, allerdings in völlig konträrer Weise. Während bei René und Storch in den *Dämonen* beides gelingt, läuft bei Monica und Donald in den *Wasserfällen* alles schief: Es wird weder geschrieben noch miteinander ge-

<sup>320</sup> Er war „Theoretiker – pathologische Anatomie“ (DD 519) und überlässt die medizinische Betreuung seiner Familie Dr. Catona, Lilys Vater, einem guten Praktiker.

<sup>321</sup> Bronfen: *Nur über ihre Leiche*, S. 19.

<sup>322</sup> Bronfen: *Nur über ihre Leiche*, S. 96.

schlafen. Die Geschlechterrollen sind bezeichnenderweise vertauscht: Den Stift hält eine Frau in der Hand – und am Ende stirbt der Mann. Er erleidet einen ähnlichen Tod wie jenen, den René in seinen Alpträumen vom Mühlrad und den wegschwemmenden Wassermassen imaginiert (s. Kapitel 1.2.1): Donald stirbt durch einen Sturz in einen Wasserfall. Da es sich in der gescheiterten Liebesszene zwischen Monica und Donald in mehreren Details um das genaue Gegenteil der Storch-Passage in den *Dämonen* handelt, lohnt es sich, sie genauer in den Blick zu nehmen.

Der in Wien tätige Engländer Donald Clayton und die moderne, selbstbewusste und eigenständige Ingenieurin Monica Bachler sind eigentlich ein Paar, haben aber noch nicht miteinander geschlafen. Irgendwann scheint es endlich soweit zu sein: Donald besucht Monica in ihrer Wohnung. Nachdem er eingetreten ist, sagt sie: „Du wirst mich dann für eine halbe Stunde entschuldigen, Donald, ich muß einen Briefentwurf machen, ich glaub', ich hab' die Sache eben jetzt klar im Kopf und will sie auf den Block werfen.“ (WS 235) Dann geschieht es aber, dass sie einander küssen und zwar derart, dass zumindest für Monica kein Zweifel darin bestehen kann, was jetzt folgen muss. Sie steht also auf und geht ins Schlafzimmer. Und um es noch deutlicher zu machen, nickt sie Donald auffordernd zu. Dieser aber bleibt im Fauteuil sitzen und denkt: „Sie muß Licht machen, wenn sie auf ihren Block einen Briefentwurf schreiben will . . .“ (WS 236) Trotzdem ist ihm bewusst, dass er eigentlich am Zug wäre. Doch er lässt den entscheidenden Augenblick verstreichen. Der Regen am Fenster bildet eine „wahre Wasserswand“ (WS 236), die in ihm den Wunsch entstehen lässt, „aufzuspringen und dort hinunter zu schauen, wo die zerstörende Wassermasse auftraf.“ (WS 236) Dieses Bild verknüpft die gescheiterte Liebesszene bereits mit Donalds Tod.

Monica wartet in der Zwischenzeit nackt im Bett. Langsam wird gewiss, dass Donald ausbleibt. Schließlich steht sie auf, sperrt ab und zieht sich wieder an. Weiter heißt es:

Auf dem Toilette-Tisch lagen, zufällig von ihr in's Schlafzimmer getragen [...] und dann liegen gelassen [...], ein Schreib-Block und ihr silberner Stift. Sie ergriff beides und fühlte sich noch tiefer erleichtert und dankbar wie eben vorhin, wegen der weichen lautlosen Art, in welcher der Riegel sich geschlossen hatte. Einen Augenblick zuckten ihre Mundwinkel verächtlich, als sie bei dem Trostgedanken sich ertappte, Donald könnte vielleicht wirklich vermeint haben, sie wolle jetzt arbeiten .... Sogleich dann trat sie bei Donald ein, Block und Stift in der Hand. (WS 237)

Die Passage wird häufig zitiert, wenn von diesem Roman die Rede ist, weil sie ein Wendepunkt ist, ab dem die Handlung für Donald eine schicksalhafte Richtung nimmt. Von hier aus geht für ihn alles dem Ende zu. Monica trennt sich von ihm und will seinen Vater Robert

heiraten. Donald, danach aus der Bahn geworfen, stirbt letztlich vor Schreck. Gerade weil die gescheiterte Liebesszene eine Schlüsselszene darstellt, halte ich es für interessant, dass das Schreiben bzw. Nicht-Schreiben hier eine Rolle spielt, auch oder gerade weil es nur eine (scheinbare) Nebenrolle ist.

### **„Fräulein Ingenieur (!) Bachler“**

Vergleicht man sie mit Käthe Storch aus den *Dämonen*, so ist Monica Bachler eine durch und durch moderne Frau. Zum Zeitpunkt der Handlung (um 1910) ist sie 36 oder 37 Jahre alt (vgl. WS 178); sie ist lebhaft (vgl. WS 194), von kleiner Statur, schwarzhaarig (vgl. WS 192) und hübsch, wobei ihr „Gesicht von einer wachen Schärfe durchdrungen“ (WS 193) ist. Zehn Jahre hat sie bei einer Firma in der Schweiz gearbeitet und ist nach Wien zurückgekehrt, um hier eine Niederlassung dieses Unternehmens zu leiten. Es handelt sich um einen „große[n] Fachverlag für Ingenieurwissenschaften und Technik“ (WS 177). Monica ist, ebenso wie Donald, „diplomierter Maschinen-Ingenieur“ (WS 177), wie in einer Herrenrunde im Gespräch angemerkt wird. Die Verwendung der männlichen Form war im damaligen Sprachgebrauch zwar üblich, mit der Diskrepanz, dass sie als Frau einen Beruf ergriffen hat, noch dazu einen technischen, wird im Roman aber immer wieder kokett gespielt – beispielsweise wenn sie als „Fräulein Ingenieur (!) Bachler“ (WS 193) oder mehrmals auch als „Ing. Monica“ (WS 199, 205, 221) bezeichnet wird. Dabei wird aber betont, dass sie Talent besitzt (vgl. WS 178) und überaus tüchtig ist. Sie hat eine eigene Wohnung, ein Büro und einen Wagen mit Chauffeur. Für damalige Verhältnisse ist sie also eine bemerkenswert moderne, selbstbestimmte Frau. Im Grunde führt sie das Leben eines Mannes und überschreitet damit eindeutig die Grenzen der zu ihrer Zeit gängigen Geschlechterrollen. Einen Ingenieurstitel zu erwerben war für sie nur deshalb möglich, weil sie am Polytechnikum in Zürich, die spätere Eidgenössische Technische Hochschule, studiert hat (vgl. WS 178). Was nicht explizit erwähnt wird, ist, dass an der 1855 gegründeten Institution schon in der Frühphase Frauen studieren durften<sup>323</sup> – „ich glaube, das gibt es bei uns garnicht“ (WS 178), vermutet im Roman ein Herr von Wasmuth, wohl mit Bezug auf Altösterreich und im Besonderen auf Wien. Und richtig: An der Technischen Hochschule (heute Technische Universität) in Wien, wo der fiktive Donald Clayton 1902 sein Maschinenbau-Diplom erhielt (vgl. DD 147), war dies erst nach dem Ersten Weltkrieg eine Option.<sup>324</sup> Österreich war aber generell, auch an anderen Fakultäten, gemeinsam mit Preußen „das letzte Land Europas, das den Frauen das Studium erlaubte“.<sup>325</sup> Monica

---

<sup>323</sup> Vgl. Rogger/Bankowski: *Ganz Europa blickt auf uns!*, S. 27.

<sup>324</sup> Vgl. Heindl: *Zur Entwicklung des Frauenstudiums in Österreich*, S. 258.

<sup>325</sup> Heindl: *Zur Entwicklung des Frauenstudiums in Österreich*, S. 257.

Bachler wurde etwa 1873 oder 1874 geboren, das heißt, sie müsste wohl in den 1890ern zu studieren begonnen haben. Wäre sie eine reale Person gewesen, hätte sie am Polytechnikum also noch Albert Einstein (1879–1955) und dessen spätere erste Ehefrau Mileva Marić (1875–1948) treffen können, die beide 1896 ihre Studien aufnahmen. Marić war eine der ersten Frauen überhaupt, die ein Physik- und Mathematik-Studium absolvierten. Im Fach Ingenieurwesen, das die fiktive Monica Bachler belegte, dürfte es nicht viel anders gewesen sein.

Wenn Käthe Storch auf René den Eindruck macht, eine Dame aus dem Jahr 1880 zu sein, also eine Frau von gestern, so erscheint Monica umgekehrt als eine Frau von morgen (obwohl die beiden doch ungefähr ein ähnlicher Jahrgang gewesen sein müssen). Dass sie ihrer Zeit weit voraus war, wird auch im Roman thematisiert. „Der ganze für die damalige Zeit wirklich höchst ungewöhnliche Fall – übrigens könnte so etwas auch heute noch als Ausnahme gelten – hatte fast eine Art Aufregung unter den anwesenden Herren hervorgerufen.“ (WS 178) Das Wort „Aufregung“ kann man hier vor allem als überraschtes Staunen, eventuell auch als eine Art Beunruhigung lesen. In der „Aufregung“ schwingt jedoch auch die Bedeutung von sexueller Erregung mit. Monica wird weiterhin nämlich als höchst interessante und anziehende Frau dargestellt – Schmidt-Dengler sieht in ihr „die erotische Drehscheibe des Romans“.<sup>326</sup> So himmeln sie später auf einer Gartenparty vom Gymnasiasten bis zum älteren Herrn „fast alle Mannsbilder“ (WS 247) an. Es ist also keineswegs so, dass nur Frauen von gestern, wie Käthe Storch in den *Dämonen*, reizvoll wirken. Doch im Vollzug der Sexualität gibt es einen wesentlichen Unterschied, wenn man die beiden Paare René und Käthe sowie Donald und Monica vergleicht: Bei den einen klappt es, bei den anderen nicht. Erfüllte Sexualität ist für Monica später mit Roberts Vater möglich, der ihren Sonderstatus als beruflich erfolgreiche Frau nicht akzeptiert – er hält es für selbstverständlich, dass sie im Fall einer Heirat ihre Arbeit aufgibt, was sie dann auch tatsächlich zu tun gedenkt.<sup>327</sup>

## Schreibfedernfabrik und Maschinenschrift

Sowohl bei René und Storch als auch bei Monica und Donald unterbricht eine (erwartete) sexuelle Begegnung das Schreiben: René sitzt tatsächlich an seinem Artikel, als Storch an der Tür läutet. In den *Wasserfällen* ist es die Frau, Monica, die ihre Arbeit wegen Donalds Besuch

---

<sup>326</sup> Schmidt-Dengler: *Suchbilder*, S. 134.

<sup>327</sup> „Aber es mag für die Ingenieurin [...] immerhin kein ganz leichter Entschluß gewesen sein, alles Erreichte liegen und stehen zu lassen. Denn sie hatte es weit gebracht, das war nicht zu leugnen. Anderseits ließ Clayton keinen Zweifel darüber, daß sie, einschlagenden Falles, das Geschäft am Graben dahingehen lassen müsse, und es wäre auch im Falle einer Heirat wirklich nicht gut anders möglich gewesen, schon aus reputativen Gründen, das sah sie selbst ein.“ (WS 320)

weglegt. Denn bevor er eintrifft – so erfährt man am Ende der Szene – geht sie mit Block und Stift in der Hand in ihrer Wohnung auf und ab; als Donald zu erwarten ist, lässt sie ihr Schreibzeug zufällig auf ihrem Toilette-Tisch im Schlafzimmer liegen (vgl. WS 237), wo sie es später dankbar wiederfinden wird.

Auch hier ist die schreibende Person – Monica – der aktive Part. Blieb in der sexuellen Begegnung zwischen René und Storch die Frau passiv, so ist es hier der Mann. Die Initiative geht ausdrücklich von Monica aus: „Alles war ihr eigenes Werk“ (WS 236), wird sie sich später sagen. Donald tut nichts weiter, als in einem Polstersessel Platz zu nehmen, zu lächeln und zu rauchen. Schließlich kommt es noch dazu, dass er mit den Händen „den Umriß ihrer Leiblichkeit langsam nach[formte]“ (WS 235) – zu mehr kann er sich jedoch nicht aufraffen. Es war Monica, die sich zu ihm gesetzt hat, worauf sie einander küssten. Es ist ihre feste Brust, die „ihn [...] ausführlich berührte“ (WS 235), nicht umgekehrt. Ihr aktives Bemühen, Donald endlich ins Bett zu bekommen, zeigt sich auch in der Struktur des finalen Satzes, der eine beachtliche Anzahl von Tätigkeitsverben aufweist, deren Agens Monica ist: „Sie **sprang** von seinen Knien, [...] **stand**<sup>328</sup> vor ihm und **sah** ihn aus aufleuchtenden Augen an; dann **wich** sie [...] zur Türe ihres Schlafzimmers, **griff** nach rückwärts, **öffnete** den hohen weißlackierten Flügel, **glitt**, den Blick immer auf ihm, hinein und **nickte** noch lächelnd aus dem sich schließenden Spalt, **nickte** Gewährung.“ (WS 235f) Donald hingegen „hielt [...] eine Lähmung nieder“ (WS 236), als draußen der Regen gegen die Fenster prasselt. „Er blieb einfach aus. Er war nicht da.“ (WS 236)

Auch als die Situation für Monica im Schlafzimmer allmählich unangenehm wird, ist sie letztlich dazu imstande, Taten zu setzen. Bevor sie sich entscheidet aufzustehen und sich wieder anzuziehen, erinnert ihre Lage übrigens, wenn man so will, an die eines Blattes Papier, eingespannt in eine Schreibmaschine: „Es walzte sie sehr langsam platt, aber wuchtig: von den Füßen her beginnend [...]. Als [...] die unaufhaltsame Walze ihren Magen zu erreichen begann, glitt sie in plötzlicher Behendigkeit darunter weg und aus dem Bett [...].“ (WS 236f) Sie entscheidet sich, selbst Papier und Stift in die Hand zu nehmen und damit Donald entgegenzutreten.

Während Käthe Storch René gegenüber die bewundernde Leserin gibt, pflegt Monica ein höchst professionelles Verhältnis zum Schreiben. Nicht nur, dass sie jetzt für einen wissenschaftlichen Fachverlag tätig ist – nach ihrem Studium hatte sie auch, bevor sie in der Schweiz arbeitete, im englischen Birmingham „in einer Fabrik für Schreibfedern, Brandauer

---

<sup>328</sup> Das Verb „stehen“ ist ein Grenzfall – eigentlich kein Agens, kann es hier dennoch als aktive Tätigkeit im Sinne von „sich vor jemandem aufbauen“ gelesen werden.

& Co.“ (WS 194) praktiziert. Es handelt sich dabei um ein tatsächlich existierendes Unternehmen mit Verbindungen zur österreichischen Firma Carl Kuhn & Co.<sup>329</sup> (Auf den Abbildungen 4 bis 6 sind Reklamen dieses Unternehmens zu sehen, die in den 1880er-Jahren in *The Illustrated London News* geschaltet wurden.<sup>330</sup>) Die Figur der Monica erinnert also daran, dass auch jene Geräte, die zum Schreiben mit der Hand verwendet werden, Produkte industrieller Fertigung sind. Somit rückt sie, die Maschinenbauerin, auch die Handschrift in den Kontext maschineller Massenproduktion – ein Umstand, der bei Doderers schreibenden Männerfiguren für Unbehagen sorgen müsste. Dass Monica nicht nur mit Schreibfedern, sondern auch mit Maschinenschrift vertraut ist, stellt sich später heraus. Nach der peinlichen Begegnung mit Donald kommt sie mit dessen Vater Robert zusammen, der zwar natürgemäß viel älter ist als sein Sohn, jedoch jünger und vitaler wirkt.<sup>331</sup> Während sich Donald auf Geschäftsreise befindet, erhält er gleichzeitig zwei Briefe – einen von Robert und einen von Monica – aus denen er von der Verlobung der beiden erfährt. Auf dem einen Umschlag sieht Donald „die Hand seines Vaters“ (WS 375), jener von Monica „zeigte Maschinenschrift“ (WS 375). Der offenbar in plauderndem Ton verfasste väterliche Brief (der nur referierend wiedergegeben wird) berührt allerlei Gegenstände, geschäftlicher wie privater Natur, bevor zum Schluss „die Mitteilung seiner Verlobung mit Fräulein Monica Bachler, nebst der Ankündigung baldiger Heirat“ (WS 375), folgt.

Monicas Brief enthält „einige maschinengeschriebene, mit ‚M‘ unterzeichnete Zeilen“ (WS 375), in denen sie ihm versichert, sich „niemals zwischen Dich und Deinen Vater drängen“ (WS 376) zu wollen. Dass diese Mitteilung nicht mit ihrem Namen unterschrieben ist, sondern nur mit der Initialie „M“, ist kaum ein Zufall. Wie bereits erwähnt, steht „M“ nach Otto Weininger als Chiffre für das „Männliche“ („W“ hingegen für das „Weibliche“).<sup>332</sup> Bei Männern wie bei Frauen sei immer ein Mischverhältnis zwischen M und W gegeben. Wenn Frauen in einem auf irgendeine Art schöpferischen Gebiet Bedeutung erlangten – und bei Monica Bachler ist dies ja der Fall – dann nur deshalb, weil sie relativ viel von diesem M besitzen. An Weininger zu denken, liegt im Zusammenhang mit Monica auch deshalb nahe,

---

<sup>329</sup> Wegen eines Boykotts zu Beginn des Ersten Weltkriegs sah sich das Unternehmen offenbar gezwungen, per Zeitungsinserat zu erklären, dass es sich um keinen englischen Betrieb handelt. Daraus erfahren wir, dass die Wiener Firma 1843 durch den Ulmer Bürger Carl Kuhn gegründet wurde. 1860 trat Kuhns Schwiegersohn, der Würtemberger Carl Brandauer, in die Firma ein. 1862 gründete Brandauer außerdem das eigenständige Unternehmen in Birmingham. Vgl. Anonym: Erklärung (Neues Wiener Tagblatt, 23. 10. 1914, S. 25).

<sup>330</sup> Die *Illustrated London News* werden in Zusammenhang mit Herrn Mayrinkers Drachen-Faible übrigens auch im Roman erwähnt (vgl. DD 1181).

<sup>331</sup> Um nur ein Indiz dafür zu nennen: „Robert hatte kein einziges graues Haar (an Donald's Schläfen konnten solche damals schon reichlich gesehen werden).“ (WS 257)

<sup>332</sup> Vgl. Weininger: Geschlecht und Charakter, S. 7–12.

weil sein Name in Verbindung mit ihr im Roman tatsächlich fällt. Er und Sigmund Freud sind Gesprächsthema auf Monicas Einstandsparty, wobei die Gastgeberin sich offenbar ausgleichend an einer Diskussion beteiligt:

[M]an sprach durchaus von Sachen, die Donald (und vielleicht auch den beiden anderen Ingenieuren) nicht nur unbekannt, sondern total gleichgültig waren. Wie denn anders hätte dieses, von Ing. Monica gut manövrierte Compositum oder eigentlich Antipositum aus Sigmund Freud und Otto Weininger auf die Herren wirken sollen. (WS 200)

### **Unheimliche Lettern**

Die Funktion der Maschinenschrift im Brief Monicas besteht vor allem darin, die Distanz zwischen Donald und jenen beiden Menschen auszudrücken, die ihm am nächsten standen: Monica und sein Vater. Robert bedient sich hier zwar mutmaßlich der Handschrift,<sup>333</sup> es hat jedoch den Anschein, dass er dem schroffen Inhalt seines Briefes dadurch nur einen warmen, persönlichen Ton geben wollte. Etwas früher im Roman wird erwähnt, dass auch er eine Schreibmaschine (bzw. eine Schreibkraft) benutzt, wenn er mit seinem Sohn korrespondiert. Während Donald sich in England aufhält, wechselt er mit Robert einige Briefe geschäftlichen Inhaltes. Neben deren eigentlichen, expliziten Inhalt tritt etwas für Donald Unbegreifliches – er weiß noch nicht, dass sein Vater und seine Geliebte nun ein Paar sind.

Dieser Briefwechsel – Diktat in der Kanzlei des Werks, Maschinenschrift – war ihm unheimlich. Aus dem munteren Schreiben des Vaters sprang eine stumme Furcht, die mitgegeben war. Ihm schien, als sei von etwas ganz anderem die Rede, während er durch Zeilen lief, in denen stand, welcher Ziegelei den Vorzug zu geben wäre. Hier, aus dem Briefe, drängte sich etwas zwischen den Vater und ihn. Es war unbegreiflich und wurde verscheucht, und es war zugleich nicht deutlich genug, um darüber nachzudenken. (WS 262f)

Schon zu diesem Zeitpunkt nimmt Donald unbewusst wahr, dass ihn nun etwas von seinem Vater trennt. Als Donald dann nach Wien zurückkehrt, trifft er weder Robert noch Monica an, die sich beide auf Reisen befinden. Dass sie gemeinsam in einem Berggasthof abgestiegen sind, weiß der Sohn noch nicht.

Mit der Maschinenschrift sind Unheimlichkeit, Uneigentlichkeit, Furcht und Distanz ver-

---

<sup>333</sup> Da die Adresse handschriftlich verfasst ist und es nicht anders erwähnt wird, ist davon auszugehen, dass auch der Brief selbst mit der Hand geschrieben ist – auch wenn dies nicht ausdrücklich angegeben wird.

bunden, die, konträr zur Semantik des „munteren Schreiben[s]“ (WS 262), auf einer anderen, verborgenen Ebene „mitgegeben“ sind. Distanz suggeriert auch Monicas späterer Brief, obwohl sie darin das Gegenteil behauptet – nämlich sich eben nicht zwischen Donald und seinen Vater zu drängen. Auffällig ist, dass das Dazwischendrängen wörtlich in beiden maschinenschriftlichen Korrespondenzen vorkommt, in jener früheren mit Robert und im Brief Monicas (vgl. WS 262f, 375f).

Warum Maschinenschrift mit Distanz assoziiert wird, lässt sich mit Kittler erklären: Seinen Thesen zufolge habe im „Aufschreibesystem 1800“, also in der Ära vor etwa 1880, die Schrift als Medientechnik vorgeherrscht. Man legte, ganz auf Kontinuität ausgerichtet, auf das mühelose Schreiben mit der Hand und das lautlose Lesen Wert. Seit Erfindung der ‚Skrivekugle‘ („Schreibkugel“) 1865, jener ersten funktions- und marktfähigen Schreibmaschine, auf der auch Friedrich Nietzsche tippte, und der allgemeinen Verbreitung laufend neuer und besserer Modelle in den folgenden Jahrzehnten, hat Schrift ihre Funktion als „Tinten- oder Bleistiftspur eines Körpers“<sup>334</sup> verloren. Beim Schreiben mit der Maschine sind Schrift und Körper nun voneinander getrennt. Das gilt zum einen für den Akt des Schreibens selbst, bei dem Autor und Schrift durch die Zwischenschaltung einer Maschine auf Distanz zueinander gebracht werden. Zum anderen zerfällt beim Tippen die Kontinuität der aus der Feder geflossenen Handschrift in einzelne standardisierte Lettern, die die Schrift anonymisieren<sup>335</sup> und die imaginierte direkte Verbindung zum Schreiber kappen. Auf einem mit Maschine geschriebenen Blatt hat nie die „warne Hand“<sup>336</sup> eines Autors gelegen, wie Doderer sie beim Arbeiten mit mittelalterlichen Manuskripten zu spüren glaubte.

---

<sup>334</sup> Kittler: Grammophon, Film, Typewriter, S. 25.

<sup>335</sup> Auch das freilich nur bedingt – aus Faktoren wie Schreibmaschinenmodell, Farbband, Intensität des Tastendrucks, oder Abnutzungserscheinungen der Typen lassen sich, etwa in der Kriminologie, sehr wohl Rückschlüsse auf den Verfasser eines maschinenschriftlichen Textes ziehen.

<sup>336</sup> Doderer: Weltstadt der Geschichte, S. 259.

### Abbildungen:

Stereotype männlichen und weiblichen Schreibens in Werbungen der Firma C. Brandauer & Co., inseriert in den 1880er-Jahren in *The Illustrated London News*; bei diesem Unternehmen praktizierte die fiktive Monica Bachler in den 1890ern als Maschineningenieurin.



Abb. 4: Weibliches Schreiben: Unterschrift im Heiratsregister. Die beworbenen Federn seien, so der Werbetext, „pleasantly suggestive of a smooth matrimonial course, as these Pens neither ‚scratch nor spurt‘“. Das reibungslose Schreiben sei ein „happy omen“ für eine reibungslose Ehe. Reklame der Firma C. Brandauer & Co. (1889).

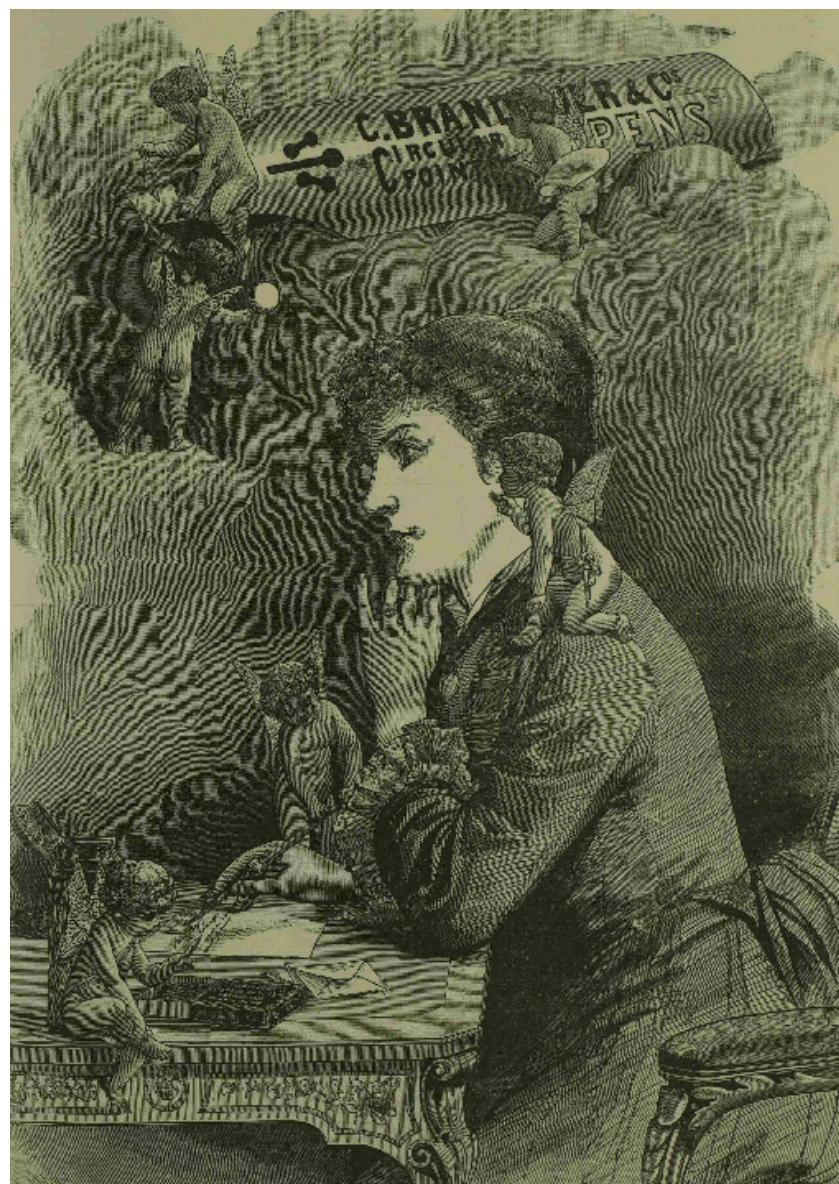


Abb. 5: Das Verfassen eines Liebesbriefs als andere Variante weiblichen Schreibens. Auch hier wird der glatte Zug der Feder betont: „The course of a true love-letter runs smoothest when written with one of C. BRANDAUER and CO.'s Circular-pointed Pens.“ Reklame der Firma C. Brandauer & Co. (1886).

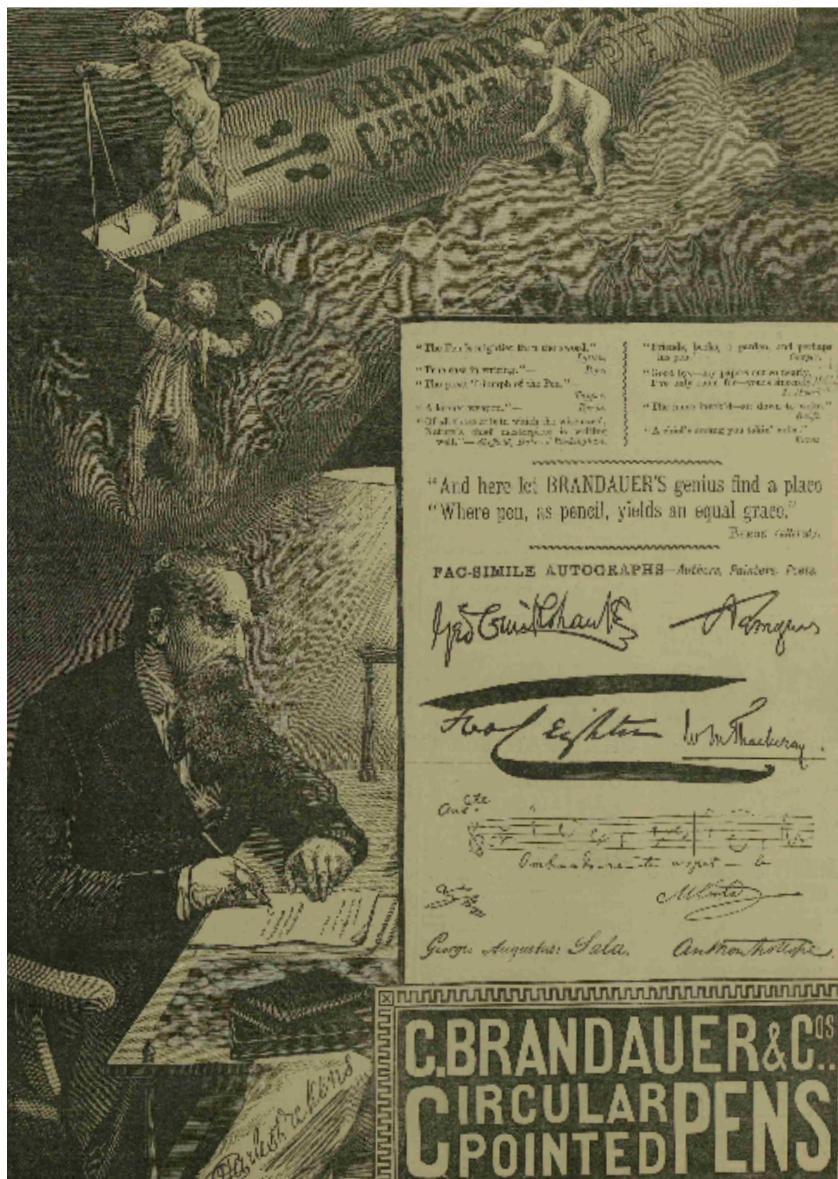


Abb. 6: Männliches Schreiben: Charles Dickens am Schreibtisch mit einer Feder von C. Brandauer, die auch den Ansprüchen der wählerischsten Schriftsteller („most fastidious writers“) genügt. Reklame der Firma C. Brandauer & Co. (1885).

### 2.3.4 „WIE DIE BERÜHRUNG EINES NERVS“: Louison und Conrad

Während im Fall von Donald und Monica ein maschinengeschriebener Brief zwischenmenschliche Distanz unterstreicht, findet sich im *Mord* ein gegensätzliches Szenario. Eine Lektüreszene aus diesem Roman zeigt am deutlichsten, was Handschrift bei einem Leser auszulösen vermag. Die Rede ist von jener entscheidenden Stelle, an der Conrad Castiletz' bloßes Interesse für seine 1921 vermeintlich ermordete Schwägerin Louison in eine obsessive Faszination umschlägt, die ihn dazu treibt, das Verbrechen um jeden Preis aufzuklären.<sup>337</sup> Zwar hatte ihn das Porträt Louisons,<sup>338</sup> deren Todesumstände ihm bereits ansatzweise bekannt waren (vgl. M 109f/123), schon früher fasziniert. Doch es ist nicht das Konterfei, das ihn wirklich berührt, sondern ein Schriftzug. Als Conrad eines Abends mit seiner Frau Marianne lesend im Bett liegt, schlägt er einen „aus dem Englischen übersetzten Abenteuerroman[ ]“ (M 148) aus dem Besitz der Verstorbenen auf:

Es traf ihn hier und jetzt wie die Berührung eines Nervs, wie das Einlaufen einer überraschenden Botschaft. Er schloß das Buch sogleich wieder und sandte aus dem Augenwinkel einen Blick zu seiner Frau hinüber, die mit dem Rücken gegen ihn lag, der Bettlampe beim Lesen zugewandt. Nun öffnete Conrad wieder den Umschlag beim Titelblatte. Hier stand: Louison Veik. Die Schrift war weder modisch noch nervös. Sie sah aus wie eine jener schönen und sorgfältigen Handschriften aus alter Zeit; kugelig und deutlich waren die einzelnen Zeichen aus der Feder geflossen. Castiletz las nicht viel an diesem Abende. Zwei- oder dreimal sah er dazwischen die Schrift an. Bald überwand ihn der Schlaf. (M 148)

Anders als das Frauenbildnis, in das er hineinsieht „wie in eine Landschaft“ (M 134) bzw. „wie in einen fernen Horizont“ (M 135), vermag die Handschrift hier als „Ersatzsinnlichkeit“<sup>339</sup> an die Stelle des Körpers der Toten zu treten und eine Verbindung zum Leser (Conrad) herzustellen. „[K]ugelig und deutlich“ (M 148) formen die Buchstaben den nicht mehr existenten Leib nach. Ja mehr noch: Conrad spürt beim Betrachten der Schrift gleichsam „die Berührung eines Nervs“ (M 148). In der Schrift ist Louison nicht nur in kugeligen Formen abgebildet, sondern auch taktil wahrnehmbar.

Dass dies etwas Gespenstisches hat, zeigt sich am darauffolgenden Tag, als Conrad und Marianne beim Tee erstmals ausführlicher über Louison sprechen. Gerade als Marianne vom Tod ihrer Schwester erzählt, ist von der Straße herauf ein durch Mark und Bein gehender Schrei zu hören – ausgestoßen von einer Mutter, die ihr auf die Straße gelaufenes Kind schon

<sup>337</sup> Zu dieser Szene und zu weiteren Aspekten rund um die Themen Schrift und Schreiben im *Mord* vgl. Reisner: Spurensicherung.

<sup>338</sup> Zur Funktion dieses Bildes im Roman vgl. Schmidt-Dengler: Suchbilder.

<sup>339</sup> Kittler: Grammophon, Film, Typewriter, S. 25.

verloren glaubt, bevor das heranfahrende Auto im letzten Moment noch ausweichen kann. Marianne ist entsetzt und macht Louison dafür verantwortlich: „Man darf nur ihren Namen nennen ... schon kommt für mich ein Unglück. [...] Wie entsetzlich das war, dieser Schrei! Das ist sie, das hat sie gemacht.“ (M 151) Conrads Frau fühlt sich also von ihrer toten Schwester heimgesucht. Kittler vertrat die Ansicht, dass Geistererscheinungen schon immer mediale Phänomene gewesen seien, weil Medien die sinnlich wahrnehmbaren Spuren der Toten aufzeichnen können.<sup>340</sup> Zwar ist Louison ja auch auf dem Gemälde und auf Photographien (vgl. M 136) präsent – das Greifbare dieser Frau wird aber am wirksamsten durch die Technik der Handschrift gespeichert. Diese sorgt im wörtlichen Sinn für die Auferstehung der Toten: „Hier stand: Louison Veik.“ (M 148)

Was Conrad an der Schrift interessiert, ist nicht nur ihre eigentliche Semantik, also der Name selbst, sondern auch die Materialität des Geschriebenen, die eine zweite Bedeutungsebene bildet. Im Lesen oder vielmehr Betrachten dieser Signatur – „Zwei- oder dreimal sah er dazwischen die Schrift an.“ (M 148) – kommt es gleichsam zum Kontaktchluss mit der Toten, deren Körper hier, in ihrer Handschrift, konserviert scheint. Die Erotik dieser Berührung wird nicht nur dadurch erzeugt, dass sie im Bett stattfindet. Am nächsten Tag wird Conrad sich auch bewusst werden, dass er „seine Frau nicht im geringsten mehr begehrte“ (M 151). Haftete der Begegnung zwischen René Stangeler und der todkranken Käthe Storch schon ein nekrophiler Anhauch an, so wird diese Neigung hier, da es sich bei der ersehnten Frau tatsächlich um eine Verstorbene handelt, manifest.<sup>341</sup>

Der Gedanke, dass die Handschrift mehr enthält als nur die Bedeutung des Geschriebenen, liegt der Idee der Graphologie zugrunde. Dieses „Studium des menschlichen Charakters aus der Handschrift“<sup>342</sup> – so unterschiedlich die theoretische Basis der einzelnen graphologischen Schulen auch sein mag<sup>343</sup> – geht davon aus, dass diese die unverwechselbare Spur eines Menschen sei, in dem sich sein eigentliches und einzigartiges Wesen unbewusst ausdrücke. Dieses sei wiederum anhand gewisser Regeln zu entschlüsseln. Das *ABC der Graphologie*,<sup>344</sup> um ein beliebiges Beispiel aus dem populären graphologischen Schrifttum anzuführen, würde den rundlichen Zeichen der Louison'schen Signatur etwa „eine Tendenz zum Umfassen, zur Einbeziehung, zur Erfüllung auch des leeren Raumes mit Bild und Gestalt“<sup>345</sup> zu-

---

<sup>340</sup> Vgl. Kittler: Grammophon, Film, Typewriter, S. 21–25.

<sup>341</sup> Vgl. Löffler: Von Rodenbach zu Hitchcock via Doderer?, u.a. S. 280f.

<sup>342</sup> Singer: Die Handschrift sagt alles, S. 10.

<sup>343</sup> Vgl. Horn: Von Künstlerhand, S. 139f.

<sup>344</sup> So der Untertitel von Singer: Die Handschrift sagt alles.

<sup>345</sup> Singer: Die Handschrift sagt alles, S 65.

schreiben. „Graphologie“, so Eva Horn, „liest Zeichen, aber sie liest nicht sprachliche Zeichen, sondern sie überspringt die Sprache, um jenseits von ihr unmittelbar auf den Menschen zuzugreifen.“<sup>346</sup> Dass Doderer solchen Thesen nicht abgeneigt war, zeigt sich in einer Äußerung, die er in seiner Dissertation über den frühneuzeitlichen Humanisten und Tagebuchschreiber Johannes Tichtel traf: „[D]er ganze Aspect der Handschrift lehrt schon einiges über den Charakter des Mannes!“<sup>347</sup> Dass die Graphologie – nach der Definition des 1896 in Wien geborenen Graphologen Eric Singer „eine Kunst und eine Wissenschaft zugleich“<sup>348</sup> – ausgerechnet im späten 19. Jahrhundert zunehmend an Bedeutung und Beliebtheit gewinnt, sei laut Horn kein Zufall. Denn in dieser Epoche gerät die Handschrift immer stärker in die Krise. War sie bisher konkurrenzloses Medium der Selbstdarstellung des Menschen, so stehen diesem nun auch andere Mittel wie Film und Tonaufzeichnung zur Verfügung. Medien geschichtlich sei die Graphologie daher „das Anzeichen eines Rückzugsgefechts“.<sup>349</sup> Den Höhepunkt ihrer Popularität erreicht sie in den 30er- und 40er-Jahren des 20. Jahrhunderts. Damals ist auch die Schreibmaschine auf dem Gipfel ihrer Bedeutung. Aus den Büros waren diese Geräte und die dazugehörigen Schreibkräfte nicht mehr wegzudenken. Auch im *Mord*, dessen 1930 endende Handlung ja in eben jener Ära angesiedelt ist, sieht Conrad in der Veik'schen Tuchfabrik eine „lange Reihe von kleinen hellgelben Tischchen und auf jedem eine Schreibmaschine“ (M 94). Allerdings stehen zu dem Zeitpunkt, von dem hier erzählt wird, um die Mittagszeit, die „meisten dieser Textklappern [...] bedeckt, nur an zwei oder drei Stellen wurde diktiert.“ (M 94)

Wenn die Technik der Schreibmaschine im Roman auch im Hintergrund bleibt, so geht aus der zitierten Passage um Louisons Namenszug doch hervor, dass es mittlerweile eine andere Stunde geschlagen hat. Durch die Bezeichnung der Schrift als „weder modisch noch nervös“ (M 148) bzw. „aus alter Zeit“ (M 148) verweist Louisons Autograph auf die Vergangenheit. Man erinnere sich hierbei an Käthe Storch, die als Dame aus dem Jahre 1880 wahrgenommen wird und gerade deshalb attraktiv wirkt, während die Beziehung mit der in der Gegenwart verhafteten Frau – dort ist es Grete – problematisch ist. Auch Conrads Gattin Marianne ist eine zeitgenössische Frau und wird es umso mehr, je weiter ihr Mann sich von ihr entfernt, um sich der toten Schwester zuzuwenden. So pflegt Marianne (auch hier übrigens, wie bei Monica, die Initiale „M“,<sup>350</sup> sie findet sich eingraviert auf einem als Zigarettenetui

<sup>346</sup> Horn: *Der Mensch im Spiegel der Schrift*, S. 176.

<sup>347</sup> Doderer: *Zur bürgerlichen Geschichtsschreibung in Wien*, S. 32.

<sup>348</sup> Singer: *Die Handschrift sagt alles*, S. 10.

<sup>349</sup> Horn: *Der Mensch im Spiegel der Schrift*, S. 179.

<sup>350</sup> Sommer hat überdies nachgewiesen, dass die Figur der Marianne in ihrer Entwicklung eine Vermännlichung erfährt. Vgl. Sommer: „Trag sie einmal – bei Nacht“, S. 187f.

dienenden Schnupftabaksdöschen, vgl. M 149) einen modernen Lebensstil, zu dem auch Sportarten wie Bergsteigen und Skifahren gehören. Am Ende des Romans, als Conrad von seiner Reise heimkehrt und sie, „nur mit einem Hemdhöslein bekleidet“ (M 312) mit ihrem Liebhaber, einem neunzehnjährigen Tennispartner, sieht, erscheint sie als einzelnes Satzzeichen. „Ihr starkes nußbraunes Genick wirkte entschieden wie ein Punkt hinter einem Aussagesatze, dessen Subjekt sie war, dessen Objekt – ein vollkommen unbekleideter Mann – neben ihr stand, und über dessen Verbum ein Zweifel nicht obwalten konnte.“ (M 312) Mit diesem „apokalyptischen Bilde“ (M 312) ist der Schluss- und Tiefpunkt eines langen Prozesses der Entfremdung zwischen den Eheleuten erreicht. Die Wahrnehmung seiner Frau und deren Liebhaber erfolgt, obwohl er beide in ihrer nackten Leiblichkeit vor Augen hat, in abstrakter Form – sie werden zu Satzgliedern, Subjekt und Objekt, bzw. zum Interpunktionszeichen.<sup>351</sup> Während ihm aus Louisons Schrift deren Körper ersteht, geschieht hier das gerade Gegenteil. Zu dieser Szene gehört übrigens auch eines der drei Kittler'schen technischen Urmedien: Castiletz erblickt Marianne durch den Türspalt, „über das Grammophon gebeugt“ (M 312), das gerade einen aktuellen Schlager schmettert. Erinnert man sich nun an Schlaggenbergs Rede in den *Dämonen*, in der er seinen Wahlspruch („dem Manne von morgen – die Frau von gestern. Nicht das Girl von heute!“, DD 258) propagiert: Mit dieser „Jugend von heute“ werden Sport und ein „kameradschaftliches, offenes Verhältnis der Geschlechter zu einander [...]“ (DD 251f) assoziiert – beides trifft auf Marianne zu, womit sie wohl unter die Kategorie „Girl von heute“ fallen würde.

Kommen wir noch einmal zurück zu den *Wasserfällen*: In der Beziehung zwischen Donald, Monica und Robert ist bemerkenswert, dass auch der (vermutlich) handschriftliche Brief des Vaters kein Gefühl der Nähe und Wärme zu geben vermag – im Gegenteil. Donald greift, nachdem er Roberts Heiratsankündigung gelesen hat, „mit einer kalten Hand“ (WS 375) nach Monicas Brief. Es scheint, als habe im Kontext der Maschinenschrift auch die Handschrift einen anderen Status erhalten: Sie kann keine Verbundenheit mehr zwischen Schreiber und Leser herstellen, sondern macht – genauso wie Monicas getippter Brief – Kälte und Distanz spürbar. In Zusammenhang mit Walter Benjamin stellte Davide Giuriato fest, dass „[d]urch die Einführung der Schreibmaschine [...] im Schreibvorgang eine Entkoppelung von Hand und Schreibwerkzeug ins Bewußtsein [tritt]“;<sup>352</sup> das gilt nicht nur für die Schreibmaschine, sondern auch für die Handschrift. Vermochte es der händische Namenszug der Louise Veik noch, sogar körperliche Nähe über den Tod hinaus zu vermitteln, ist eine solche

---

<sup>351</sup> Als ein weiteres Beispiel für eine Frau, die zum Satzzeichen wird, kann die Figur der Quiek gelten, die Conrad als Rufzeichen wahrnimmt, was wiederum Gefühle der Distanz bei ihm hervorruft (vgl. M 258 sowie Reisner: Spurensicherung, S. 363f).

<sup>352</sup> Giuriato: Maschinen-Schreiben, S. 316.

Verbindung durch Donalds Brief nicht mehr möglich. Auch das Schreiben mit der Hand wurzelt nun in einem maschinellen Urgrund – das wissen wir ja aus der Biographie Monicas, die als Ingenieurin in der Schreibfedernfabrikation tätig war – und wird somit suspekt.

### 2.3.5 DAS EISKALTE HÄNDCHEN: Hertha Plankl

Eine kleine, aber reizvolle postmortale Schreibszene aus den *Dämonen* spielt ebenfalls mit der engen Verknüpfung von Tod und Schrift, auf die (neben Bronfen, die eine „Analogie [...] zwischen dem entseelten Körper und dem Corpus der toten Buchstaben“<sup>353</sup> sieht) auch de Certeau hinweist. Für ihn ist Schreiben „die Gebärde eines Sterbenden, [...] ein bescheidener Versuch ‚Zeichen zu geben‘“.<sup>354</sup> Auf die letzten, vor dem Tode aufs Papier gekritzten Worte des Mordopfers Hertha Plankl trifft diese Feststellung nicht nur im übertragenen Sinn zu. Die Prostituierte wird von ihrer Freundin am Tisch über Papieren sitzend vorgefunden – tot. Sie wurde offenbar während des Schreibens eines Briefes erstochen. Plankl, ein „dickliches blondes Mädchen“ (DD 594), hat Kontakte zur „Galerie“ unterhalten und ab und zu Pakete bei sich aufbewahrt. Meisgeier, der sich bei den Galeristen für ungerecht geteilte Beute rächen will, dringt, von Anny Gräven beobachtet, in die Wohnung ein, indem er an der Fassade der Hofmauer hinaufklettert, und bringt Hertha um. Als Anny ihre Freundin am nächsten Morgen abholen will, findet sie sie bei brennendem Licht am Tisch über ihren Schreibsachen sitzend. „Kein Atem ging“ (DD 613), der Körper ist „starr“ (DD 612), die rechte Hand „erkaltet“ (DD 613). Während der Leichnam, insbesondere auch die meist zum Schreiben benutzte rechte Hand, reglos daliegt, passiert mit den Schreibutensilien folgendes:

Ein Windstoß fuhr in den Hof, lärmte und tobte darin hinab, warf auch eine geschwächte Wucht bis in den Hintergrund des Zimmers. Vor der Toten lüpften sich ihre Briefsachen ein wenig, ein blander Blick vom Papier, ein Umschlag, mit Marke beklebt, aber nicht beschrieben, ein Blatt mit wenigen Zeilen, der Federstiel, auf das Tintenfläschlein gelegt, fiel durch den Luftdruck herab, ein Bleistift rollte [...]. (DD 614)

Die Lebendigkeit wird hier dem schreibenden Körper entzogen und auf die Schreibwerkzeuge und Papiere übertragen, die sich in leisem Protest zu erheben und auf das Geschriebene hinzuweisen scheinen. Denn auf dem Briefpapier, das auf einer „fleckigen Schreibmappe“ (DD 612) liegt, steht unter den wenigen Briefzeilen mit Bleistift und viel größer: „Es war der Meisgeier Herz Durch das Fenster Ich sterbe Ich schwöre H e r-

---

<sup>353</sup> Bronfen: Nur über ihre Leiche, S. 17.

<sup>354</sup> Certeau: Kunst des Handelns, S. 343.

tha Plankl Prostituierte.“ (DD 614)

Den Schreibsachen kommt in dieser Szene eine relativ hohe Aufmerksamkeit zu. So finden Tintenflasche, Federstiel, Bleistift, Papier, Umschlag, Briefmarke eigens Erwähnung. Es hat den Anschein, als würde sich diese Schreibszenen durch das Eigenleben der Schreibutensilien noch nach dem Tod der Schreiberin fortsetzen. Der Tisch wird hier zu einem abgeschlossenen Mikrokosmos, in dem eigene Gesetze gelten (der Mensch ist tot, die Dinge beginnen zu leben). Die Zweidimensionalität der Schreibtischplatte entfaltet sich bei Doderer oftmals, mit bestimmten Elementen bepflanzt, zu einer ganz eigenen Landschaft des Schreibens.<sup>355</sup>

Während die Objekte zum Leben erwachen, versinkt das schreibende Subjekt – ganz im Gegensatz etwa zu Schreibszenen René Stangelers – durch den Tod in der Bedeutungslosigkeit. Dass es sich bei Hertha Plankls Schreiben um keine Manifestation intellektuellen Strebens handelt, wird ohnehin außer Zweifel gelassen. Plankl, eine Burgenländerin „von unglaublich geringer Intelligenz“ (DD 594), hat ihren – nun neben den Schreibsachen liegenden – Brillantring „wohl deshalb abgestreift, weil er die allerdings wenig schreibgewohnten Finger gestört hatte“ (DD 613). Die Protagonistin obliegt einer typisch weiblichen Art des Schreibens: Sie verfasst einen Brief – und zwar keinen Geschäftsbrief im engeren Sinn wie Monica sondern einen mit amourösen Absichten (wobei dies im Fall Plankls allerdings auch ins Geschäftsmäßige hineinreicht). Dabei handelt es sich um die Antwort auf eine Annonce; mit Tinte geschrieben steht da das Satzfragment: „Geehrter Herr, wie durch Zufall fällt mein Blick auf Ihre werte Anzeige in heutiger Zeitung . . .“ (DD 614) Es wird suggeriert, dass es sich beim (auf dem Kuvert noch nicht angegebenen) Adressaten um Schlaggenberg handeln könnte, der seine Begegnungen mit „Dicken Damen“ auf diesem Weg anzubahnen pflegt. Eine Paarkonstellation wie bei den anderen angeführten Beispielen in diesem Kapitel ist hier also nur im weitesten Sinn gegeben.

Im Angesicht des Todes wechselt die Schreiberin ihr Schreibwerkzeug. Statt der Feder nimmt sie einen Bleistift zur Hand. Praktisch gesehen hat das wohl den Grund, dass das Schreiben mit Tinte und Feder durch wiederholtes Eintauchen ins Tintenfläschchen eines größeren Aufwands bedurft hätte. Weniger Widerstand leistet der Bleistift, welcher, so Goethe über nächtliche Notizen in *Dichtung und Wahrheit*, „williger die Züge hergab“ als die Feder, die durch „Schnarren und Spritzen“<sup>356</sup> den Schreiber in seinem Zug unterbrechen kann. Wäh-

---

<sup>355</sup> Dies wird anhand von Leonhard Kakabsa noch zu zeigen sein (s. Kapitel 2.5.2); auch Schlaggenberg mit seinem pedantisch geordneten Arbeitsplatz wäre hier anzuführen (s. Kapitel 1.2.2).

<sup>356</sup> Goethe: *Dichtung und Wahrheit*, zitiert nach Stingelin: „UNSER WERKZEUG ARBEITET MIT AN UNSEREN GEDANKEN“, S. 284.

rend das belanglose Brieffragment mit Tinte geschrieben ist, steht das Wesentliche, der existentielle Kern der Figur, in Bleistiftschrift auf dem Papier. Diese kann man auslöschen, so wie Hertha Plankls Leben ausgelöscht wurde. Somit eignet sich die ausradierbare Spur des Bleistiftes bestens als Metapher der Vergänglichkeit, als Memento mori auf dem Feld des Schreibens.

Am Ende dient das Schreiben aber auch hier einer Art Selbstversicherung eines Individuums: Sie erfolgt durch die „Generalbeichte in einem einzigen Wort“ (DD 614): „Prostituierte“. Möglich ist diese Selbsterkenntnis erst im Sterben; denn die Anwendung dieser „Bezeichnung [...] auf sie selbst [hätte] die Lebende bestimmt mit ein paar Ohrfeigen oder mindestens mit einer sich leerenden Kloake von Beschimpfungen beantwortet“ (DD 614). Freilich ist diese Art der Identitätskonstitution im Schreiben von ganz anderer Art als jene eines René Stangeler. Während dieser aus dem Schreiben Kraft schöpft, ist Plankl bereits am Ende. Kaum durch Selbsterkenntnis zum Subjekt („Prostituierte“) geworden, wird dieses schon ausgelöscht. Stand das Schreiben im Falle Renés für die Selbstversicherung des Überlebenden, so bedeutet es bei Hertha Plankl Sterben.

## Zwischenresümee

Sex, Tod, Schreiben – diese drei Komponenten sind allen der in diesem Kapitel untersuchten Paar- und Schreibkonstellationen inhärent. Die Passage aus dem *Mord* bildet insofern eine Ausnahme, als bei ihr nicht von einer Schreib-, sondern von einer Leseszene zu sprechen ist. Das Schreiben liegt einerseits in der Vergangenheit, andererseits handelt es sich ja nur um einen Namenszug in einem Buch. Diejenige, die ihn verfasst hat, Louison, wird somit vielmehr als Leserin denn als Schreiberin ausgewiesen. Aufschlussreich ist diese Szene vor allem aus dem Grund, weil sie das Potenzial der Handschrift im Gegensatz zur Maschinenschrift illustriert. Dass neue Techniken wie eben die Schreibmaschine auch auf alte wie die Handschrift zurückwirken, zeigt der Vergleich mit den *Wasserfällen*, in denen die Handschrift durch Monica in einen maschinellen Kontext gebracht wird. Gerade wenn sie, eine moderne Frau, den aktiven Part übernimmt, der die Schreibwerkzeuge in der Hand hält, wird die Handschrift suspekt und das männliche Individuum gerät in eine Krise: Donald stirbt.

Nicht so, wenn eine Frau wie Käthe Storch als passives Pendant zum aktiven Schreibenden auftritt. Für René zeichnet sich diese begehrenswerte Frau durch folgende Aspekte aus: Unbildung in literarischen Belangen; Passivität und Unterwürfigkeit; Krankheit, Zerbrechlichkeit und die Aussicht auf einen baldigen Tod, wobei sie auf der Bildebene bereits wie eine Leiche wirkt – die Erotik bekommt damit eine nekrophile Note.

Renés Verlobte Grete ist demgegenüber eine moderne und am Schriftdiskurs teilhabende Frau; wie Storch liest auch sie – und zwar in einem weit tiefergehenden Sinn – bewundernd in seinem Manuskript, allerdings heimlich. Ihre Bedrohlichkeit ergibt sich vor allem in Kombination mit einem zweiten Umstand: Sie will René heiraten. Erst die Überzeugung, dem entkommen zu sein, sowie sein Rückzug in die klösterlich erscheinenden Hallen der Nationalbibliothek geben ihm das Gefühl der Freiheit und ermöglichen eine ungebremste Forschungsarbeit des Historikers. Eine Triebfeder wissenschaftlichen und schriftstellerischen Schaffens ist die Abkehr von Ehe und Familie. Dies wird nicht nur in Zusammenhang mit René oder auch Schlaggenberg deutlich, der seine Frau Camy verlassen hat und die Hinwendungen zu älteren Frauen ohne reproduktive Ansprüche propagiert. Besonders offensichtlich tritt dieses Muster auch bei Leonhard Kakabsa zutage, worauf später einzugehen sein wird.

Käthe Storch ist die Repräsentantin eines Zeitalters, in dem Schreiben – mit Papier und Stift oder Feder – noch an eine klare Rollenverteilung der Geschlechter gekoppelt war und der Mann sich seiner Anerkennung als schreibende Autorität sicher sein konnte. In der medien-technischen Ära, der Grete – wie auch Monica – angehört, sind diese alten Schemata bereits

über den Haufen geworfen: Durch den Wegfall der Symbole Papier und Stift ist die Kopplung der Schreibszene an Geschlechterdifferenzen hinfällig. René droht dadurch ein Verlust seiner Autorität als schreibender Mann. Um diesen Status aufrechtzuhalten, grenzt er sich von der Frau von heute (Grete) ab – an der Frau von gestern (Käthe Storch) kann er sich hingegen aufrichten. (Was passiert, wenn gar eine Frau von morgen – Monica – Block und Stift an sich nimmt, zeigt das Beispiel aus den *Wasserfällen*: Der Mann stürzt ins Bodenlose.) Nichts desto trotz unterliegen die weiblichen Gegenspielerinnen Renés in einem Vernichtungskampf auf sprachlicher Ebene: Ein Streit mit Grete gerät zum Duell, aus dem René als Sieger hervorgeht, und Käthe wird – metaphorisch – beim Liebesspiel zerstört. „Der tote Körper“, so Bronfen, „ist in der passiven, horizontalen Position, hingestreckt und gestürzt, während der Überlebende aufrecht steht, durchdrungen von einem Gefühl der Überlegenheit.“<sup>357</sup> Der weibliche Tod, so scheint es, spielt dem männlichen Schreiben in die Hände.

---

<sup>357</sup> Bronfen: Nur über ihre Leiche, S. 98.

## 2.4 AUF DEN LEIB GESCHRIEBEN

Die Verknüpfung von Sexualität, Gewalt und Schrift, die der Szene um René und Käthe Storch zugrunde liegt, findet, in einer etwas anderen Ausprägung, auch in den Ruodlieb-Passagen statt. Der ganze Komplex rund um das Ruodlieb-Manuskript ist ein vielschichtiges Gefüge aus Zeit- und Fiktionsebenen, das mehrere Stufen der Verschriftlichung enthält und in das diverse Schreibszenen eingebaut sind: René entdeckt auf Schloss Neudegg eine frühneuzeitliche Handschrift, die von einem gewissen Ruodlieb verfasst worden ist. Der Bericht basiert auf dessen Tätigkeit als Schreiber bei einem Hexenprozess 1464, den er als Jugendlicher in Diensten des Achaz von Neudegg mitgemacht hat. Der Burgherr ließ damals zwei unschuldige Frauen gefangen setzen und der Hexerei anklagen. Es folgte ein inszenierter Prozess samt Folterungen, wobei diese aber nicht auf einen Schaden des Körpers, sondern auf sexuelle Demütigung abzielten. „Niedergeschrieben hat er [Ruodlieb, Anm. AR] das Vorliegende, auf Grund von gleichzeitig mit den Ereignissen gemachten Aufzeichnungen, erst dreiundfünfzig Jahre später, zu Augsburg im Jahre 1517.“ (DD 756)

Dieses Manuskript, das im Roman auf 50 Seiten im frühneuhochdeutschen (fiktiven) Volltext wiedergegeben ist, wird von Stangeler als Historiker mit Kommentaren versehen und transkribiert. Außerdem verspricht René, neben einer den Maßstäben einer wissenschaftlichen Publikation genügenden Version zusätzlich ein sprachlich leicht modernisiertes Typoskript mit Erklärungen zu erstellen. Diese für Laien verständliche Fassung ist für den Erben der Burg, Jan Herzka, gedacht. Herzka hatte René beauftragt, die Bibliothek der Burg zu inspizieren – schon in der insgeheimen Hoffnung, es möge dort ein solches Dokument über Hexenprozesse auftauchen. Als Lohn für seine Arbeit an dem Text winkt Stangeler schließlich, neben regelmäßiger Bezahlung durch Herzka, eine Publikationsmöglichkeit in den USA. Aus dem Manuskript Ruodliebs entstehen also durch Bearbeitung eines Wissenschafters mehrere neue Texte.

Ein weiterer zum Ruodlieb-Komplex gehörender Handlungsstrang entspinnt sich um Jan Herzka und seine Sekretärin. Der Kaufmann hat ein Auge auf seine neue Vorzimmerdame, Agnes Gebaur, geworfen; sie passt perfekt in seine sadomasochistischen Phantasien von gemarterten Frauen, seien es Märtyrerinnen oder vermeintliche Hexen. Aufgrund seiner sexuellen Vorlieben ist er auch daran interessiert, eine Handschrift entsprechenden Inhalts auf Schloss Neudegg zu finden. Durch die Entdeckung und Transkription Renés erhält Herzka eine wissenschaftliche Grundlage und damit eine Art Rechtfertigung für seinen Fetisch. Agnes Gebaur gibt ihre Arbeit als Sekretärin auf, wird Herzkas Ehefrau und erklärt sich bereit, bei solchen Inszenierungen in den – nach Renés Expertise historisch korrekt instandgesetzten – Kellergelassen von Neudegg künftig mitzuspielen.

Das Kapitel gliedere ich im Folgenden in drei Bereiche bzw. Unterkapitel, in denen jeweils auch konkrete Schreibszenen eine Rolle spielen werden: Das im Wortlaut wiedergegebene Ruodlieb-Manuskript selbst (2.4.1), die Beziehung zwischen Jan Herzka und Agnes Gebaur (2.4.2) und Renés Rolle als Historiker (2.4.3).

## **2.4.1 SCHREIBER UND SCHERGE: Ruodlieb**

Es gilt nun zunächst, die verschiedenen Schreibkonstellationen innerhalb des Ruodlieb-Manuskripts aufzuschlüsseln, wobei das Verhältnis von Körper, Schrift und Gewalt anhand der entsprechenden Textstellen nachgezeichnet werden soll. Einerseits stellt der fiktive Autor der Aufzeichnungen, Ruodlieb, sich hier selbst bei seiner Tätigkeit als Gerichtsprotokollant dar; als Schreibakte erscheinen andererseits aber auch die (inszenierte) Folter, an deren Ausführung er ebenfalls beteiligt ist, sowie letztlich das sexuelle Abenteuer mit den beiden Gefangenen. Der Handlungsverlauf lässt sich in drei Stufen gliedern, die sich nicht nur in der Art des Schreibens (zu dem ich hier auch die metaphorischen Schreibakte der Folter und des Geschlechtsverkehrs zähle) unterscheiden, sondern auch durch eine räumliche Separierung gekennzeichnet sind: Protokoll/Gerichtssaal; Folter/Keller; Sex/Kemenate.

### **Protokoll/Gerichtssaal**

Den beiden Knappen Heimo und Ruodlieb, genannt Ruodl, werden bei den Vorbereitungen zum Hexenprozess verschiedene Rollen zugeteilt. Dieser wird aufgrund seiner Schreibkenntnisse zum Protokollführer ernannt: „Ruodl, du kannst wol guet schreiben?“ (DD 765) Der Handlanger bzw. Folterknecht soll hingegen Heimo sein, der zu Ruodlieb sagt: „Du pist der schreiber und ich bin der schörg, und all zwei bedarf man bei der peinlichen frag“ (DD 768). Der Name Heimo – wie Doderer im Familienkreis genannt wurde – macht deutlich, dass es sich hier wiederum um ein Spiel des Autors mit Alter-Ego-Figuren handelt. Dass eben nicht der Schreiber, sondern der Scherge so heißt, mag eine besondere Pointe sein, zumal sattsam bekannt ist, dass Doderer selbst eine Vorliebe für inszenierte Folterungen im Schlafzimmer hatte. Die Verknüpfung beider Figuren mit ihrem Autor legt nahe, dass Heimo und Ruodlieb Facetten einer einzigen Person sind. Sie verkörpern zwei nur scheinbar widersprüchliche Seiten des Schriftstellers: den Teil, der Hand anlegt, der mitten im Geschehen ist, der lebt, und jenen, der darüber schreibt – wobei sich am Ende beide verschränken. Das entspricht auch dem von Doderer im *Repertorium* formulierten Verständnis von einem Schriftsteller, der nicht nur, wenn er schreibt, ein solcher ist, sondern in allen Bereichen seines Daseins: „Wenn einer sich als Schriftsteller nur am Schreibtisch verhält, so fällt seine

Kunst am Ende als Fach in das Geviert seines Arbeitszimmers und neben die übrigen Tätigkeitsarten des Lebens.“<sup>358</sup>

Zuerst werden Ruodliebs Dienste als Schriftführer in Anspruch genommen. Die Schreibszene zu Gericht wird folgendermaßen geschildert: In einer „michel [»groß«]<sup>359</sup> stuben“ (DD 769) sind für den Prozess und vor allem für dessen Protokollierung Vorkehrungen getroffen:

Da waren hindenan [»rückwärts«] etlich Tisch gestellet in ain Reihen und stuel daran, und zue der linken siech ich [Ruodlieb, Anm. AR] ain klain Tisch mit ein Liecht vorgericht, und all, waz zue dem Schreiben gehort und da muesst ich niedersitzen. (DD 769)

Während der Schreiber einen fixen, wohlausgestatteten und gut beleuchteten Arbeitsplatz zugewiesen bekommt, verharrt der Folterknecht zunächst am Rande des Geschehens: „Und der Heimo, der beleib stehent beiseit.“ (DD 769) Dann führt er eine der beiden Frauen mit dem Rücken voran in den Raum (vgl. DD 769f). Ruodlieb richtet seinen Blick daraufhin nicht nur auf seine Aufzeichnungen, sondern auch auf die Angeklagte. Das Mitschreiben beim Verhör gelingt trotz zitternder Hände, denn es „khom alls noch einmal, und ich hett entzwischen weil genung zu dem schreiben.“ (DD 772) Ruodl erläutert weiters, dass er die Gerichtsprotokolle, die er nach den Verhören in seiner Kammer (die er offenbar mit Heimo teilt, vgl. DD 792) noch ergänzt, als Basis für die Jahrzehnte später erfolgende Niederschrift seines Manuskriptes benutzt:

Entzwischen begund ich dertzeit schon, wann ich bei dem Gericht sitzund war, undt selb sach wardt wyder geredt, und hett weyl genung, etwas auffzuschreim, wie alls ist komm undt ergân, da ich dann all zuegehörung zue dem schreyben vor mir liegunder hiett. Undt so begundt ich dazmals [»dazumal«] undt treib daz auch verrer in mein Kammer und bei ain leicht, also daz ich [»zu ergänzen: ‚diese‘, Niederschrift nämlich«] Geschrifft hie nicht frei muess schreiben nach meiner Gedechtnus, sundern der meist tail ist dazmals schon geschriem gewest. (DD 773)

So wird die geschilderte Schreibszene während des Prozesses mit dem später ausgearbeiteten Text in Verbindung gebracht und fungiert als Schnittstelle zwischen den Zeitebenen und auch zwischen den unterschiedlichen Genres, die Ruodlieb in seinen jeweiligen Funktionen produziert: das Protokoll als Gerichtsschreiber, die ergänzenden Aufzeichnungen als Privatperson und das am Ende vorliegende Manuskript als – wenn man es im modernen Sinn se-

---

<sup>358</sup> Doderer: Repertorium, S. 211.

<sup>359</sup> In den folgenden Zitaten sind die erklärenden Begriffe in eckigen Klammern Teil des Originaltextes. Lediglich eine als solche gekennzeichnete Anmerkung in eckigen Klammern stammt von AR.

hen will – Schriftsteller. Durch die erklärenden Anmerkungen wird außerdem bereits auf die historische Fachpublikation René Stangelers verwiesen, der gewissermaßen ebenfalls ein Alter Ego Ruodliebs ist (s. Kapitel 2.4.3).

### Folter/Keller

Da im improvisierten Gerichtssaal kein Fortschritt zu verzeichnen, d.h. kein Geständnis zu erpressen ist, wird der Prozess an einem anderen Ort weitergeführt: Heimo und Ruodlieb bringen die Frauen in das Kellergelass, wo die Foltergeräte aufgebaut sind. Heimo stellt eine der beiden Angeklagten, Agnes Stoecherin, „in ain eckchen wo weniger liecht war; wie dann sonst alls erleucht gewesen in paid kamernn mit ettlich waxliecht an Klawn [»eigentlich Vogelklaue, hier wohl: Haken«] in der Maur“ (DD 778). Nun geht es der Gefangenen tatsächlich an den Leib: Heimo hält Agnes’ Arme fest, fordert Ruodlieb auf, sie auszuziehen und gibt ihm eine Peitsche aus Samt in die Hand, mit der er ihr auf den Rücken schlagen soll. In der Folterkammer vertauscht der Protokollant die Schreibutensilien mit (Pseudo-)Foltergeräten; statt des Papiers (denkbar, wenn auch unwahrscheinlich, wäre auch Pergament) muss der weiße Rücken der Misshandelten herhalten. Denn obwohl im Falle der angeordneten Scheinfolterung der physische Vorgang der Körperverletzung nur durch Gesten angedeutet bzw. angedroht wird, ist explizit von einem Schreibakt die Rede: „Wyr well dir auf dain ruckhen schreiben: zu viell tugent pringet laiden.“ (DD 778) Anstatt *über* die Körper der Frauen zu schreiben, sollen sie nun selbst, wenn auch nur symbolisch, als Schreibfläche benutzt werden. Beim Verhör wurden Schreiber und Scherge noch auseinanderdividiert und der männliche Körper somit aufgespalten in einen Teil, der mit der „sauberen“ Schrift zu tun hat, und einen anderen, der für den Körper zuständig ist. Bei der peinlichen Befragung fallen diese beiden Funktionen wieder zusammen.

Ruodlieb, der Schreiber, ist bei diesen Vorgängen gebannt von der Schreibfläche Frau: „dan noch sach ich immer auff der fraun an der seul irn weiszen leib“ (DD 779). Heimo bindet die Gepeinigte anschließend mit den Armen an einen Haken an der Mauer. Beide betrachten den Körper eingehend, die Frau aber „het ir augen geszlossen und mit irn Antlitz sich abgewendt.“ (DD 780). Dem aggressiven männlichen Blick, der den nackten Körper examiniert, wird also kein weiblicher Blick entgegengehalten. Dann wird die Bürgermeisterswitwe auf eine Streckbank gebunden, es bleibt aber bei der Drohgebärde. Am nächsten Tag wird mit der zweiten Frau genauso verfahren. Die Pseudomarter wird in der Folge fortgesetzt, abwechselnd kommt eine Frau pro Tag in das Kellergelass, später beide gleichzeitig (vgl. DD 783f). Trittmang, ein am Prozess Beteiligter, wird inzwischen ungeduldig. Indem er die bei-

den Knappen dazu anhält, die Frauen härter anzupacken, wird das Bild des Schreibens als Folter und Strafe zugleich in der etwas derberen Aufforderung wiederholt, „ihn’ ir tugendlichkait auf den ploss hinderen ainmal krefftiglichen [zu] schreiben“ (DD 782). Die Verfahrensweise wird immer demütigender; die beiden Knappen erhalten den Befehl, die Körper der Angeklagten nach einem Mal abzusuchen – vergeblich (vgl. DD 789). Zuletzt wird eine der Frauen ganz entblößt auf die Bank gebunden. Mit der Zweiten kommt es in der gleichen Situation fast zu einer Vergewaltigung durch Heimo. Sie wird aber durch einen Pfeil verhindert, den der versteckte Zuseher Achaz von Neudegg aus seinem Beobachtungsposten zur Warnung abfeuert. Ihm ist es nur darum zu tun, dass die Frauen freiwillig ihre Tugendhaftigkeit aufgeben, nicht aber, dass sie körperlich verletzt werden.

Die Schreibszenen im herkömmlichen Sinn werden im Prozess rasch überflüssig – statt der Feder kommt die Samtpeitsche zum Einsatz. Dass der Akt der Folterung eines Delinquenten auch als Schreibszene gesehen werden kann, legt nicht nur Doderers Darstellung, sondern auch Foucaults Definition der Marter nahe. Für einen unabdingbaren Bestandteil derselben hält er die Beschriftung des Körpers: „[S]ie gräbt um den Körper, oder besser noch: am Körper des Verurteilten Zeichen ein, die nicht verlöschen dürfen.“<sup>360</sup> Schrift zieht ebenfalls das Material in Mitleidenschaft, das als Schreibfläche dient, und wirkt verändernd darauf ein – „schreiben“ bedeutet ja auch „ritzen“ (lat. *scribere*) oder „graben“ (gr. *graphein*). Ähnlich wie Foucault betont de Certeau die Rolle des Leibes bei der Ausübung von Macht: „Jede Macht, inklusive die des Rechts, zeichnet sich zunächst auf dem Rücken ihrer Untertanen ab.“<sup>361</sup> Ebendort soll sich auch die Macht des Achaz von Neudegg einprägen, wenn davon die Rede ist, den Frauen ihr Vergehen auf den „ruckhen“ bzw. auf den „hinderen“ zu schreiben. Die Objekte seiner Macht sind allerdings nicht nur die beiden Frauen, sondern auch Ruodlieb und Heimo, die er überwacht und manipuliert. In seinem Versteck über- und außerhalb der Folter-Szenerie thronend, jedoch auf diese einwirkend, ja sie steuernd, nimmt er eine Position ein, die der eines Autors ähnelt, wobei die Frauen als Schreibunterlage, Ruodlieb und Heimo als Schreibwerkzeuge dienen.

Die Ankündigung, die (vermeintlichen) Verbrechen auf dem Körper der Angeklagten anzu bringen, lässt an Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie* denken. Auch hier soll ein Delinquent, „natürlich nackt“,<sup>362</sup> ohne Verteidigung, sein banales Vergehen „auf den Leib geschrieben“<sup>363</sup>

---

<sup>360</sup> Foucault: Überwachen und Strafen, S. 47.

<sup>361</sup> Certeau: Die Kunst des Handelns, S. 254.

<sup>362</sup> Kafka: In der Strafkolonie, S. 134.

<sup>363</sup> Kafka: In der Strafkolonie, S. 136.

bekommen, im wahrsten Sinne des Wortes, jedoch nicht per Hand mit Samtkordeln, sondern mit Hilfe eines „eigentümliche[n] Apparat[s]“<sup>364</sup>, der mit „zweierlei Nadeln in vielfacher Anordnung“<sup>365</sup> bestückt ist. „Ehre deinen Vorgesetzten!“,<sup>366</sup> heißt die Botschaft in diesem Fall. Der Verurteilte kennt sein Vergehen nicht einmal: „Es wäre nutzlos, es ihm zu verkünden. Er erfährt es ja auf seinem Leib.“<sup>367</sup> Ganz im Gegensatz zur Folter wie sie bei Foucault oder Kafka thematisiert wird, findet bei Doderer keine echte Malträtierung des Körpers statt und die Marter bleibt als Schreibszene wirkungslos. Freilich scheitert auch bei Kafka der Schreibakt – der Delinquent vertauscht seinen Platz in der Maschine mit dem Kommandanten, der Apparat versagt und spießt den Körper vorschnell auf, anstatt die kunstvolle Schrift anzubringen. Die inszenierte „peinliche Befragung“ ist bei Doderer von vornherein kein Spektakel der Schmerzen, sondern eine „Affenkomödie der Leidenschaften“ (DD 730), die dazu dient, sexuelle Bedürfnisse zu befriedigen. Da sich mit einer Samtkordel schwerlich Zeichen einritzen lassen, bleibt von der Folter als Schreibakt nur mehr ein Phantom übrig. Der eigentliche Schreibprozess wird verschoben und nimmt, bevor er von Ruodlieb im Verfassen des Manuskriptes vollzogen wird, einen Umweg über das Schlafgemach der Frauen. Ehe das aufgespaltene Ich Ruodliebs im Schreiben wieder zu sich selbst finden kann, muss es den Frauen ihre vermeintlich falsche Tugend auf den Leib schreiben.

### **Exkurs: Eine Tätowierte**

Ein anderer Fall, in dem eine Frau im wahrsten Sinn des Wortes beschrieben wird, ist Doderers 1924 entstandene Kurzgeschichte *Eine Tätowierte*. Die Zirkusartistin Katharina Hoschek wird entlassen, sehr zur Genugtuung ihrer Rivalin Anita Melinatti. Da diese auf Katharina wegen einer Affäre mit dem Zirkusdirektor eifersüchtig ist, will sie sich an der nun arbeits- und obdachlosen Frau rächen. Eine kommende Zerstörung der Unversehrtheit Katharinias wird schon im Waschraum angedeutet, wenn davon die Rede ist, dass sie, mit „weiße[r] Haut“ (Tä 245), „sich dem [Wasserstrahl] hin[gab] wie einer eindringenden Klinge“ (Tä 245). Als Anita, neidisch auf die Porzellanhaut der Konkurrentin, erscheint, wird ihr Körper als Fragment beschrieben: „[D]ie wilden Tätowierungen über Armen, Schultern und Brust zerriissen jede Rundung an ihr.“ (Tä 245) Missgünstig ruht ihr Blick „auf den leuchtend weißen Schultern [...], die sich kindlich rein aus Abgenütztheit und mäßiger Sauberkeit dieses Raumes hoben.“ (Tä 245) Sie gibt Katharina den gar nicht wohlmeinenden Rat, sich über und

---

<sup>364</sup> Kafka: In der Strafkolonie, S. 131.

<sup>365</sup> Kafka: In der Strafkolonie, S. 139.

<sup>366</sup> Kafka: In der Strafkolonie, S. 136.

<sup>367</sup> Kafka: In der Strafkolonie, S. 136.

über tätowieren zu lassen und sich für ihren Lebensunterhalt zur Schau zu stellen. Katharina stimmt zu, von dem Gedanken beseelt, sich ohnehin mit keinem Mann mehr einzulassen. In einer schäbigen Absteige legt Anita unverzüglich Hand an. Sie „arbeitete unaufhaltsam mit Säure Stift [sic] und Tinktur in diesen glatten weißen Leib hinein und schuf aus dessen Süßigkeit eine Art zerhacktes farbiges Beafsteak [sic].“ (Tä 245f) Katharina zieren fortan die Porträts diverser männlicher Persönlichkeiten: „Hier links sehen Sie, meine Herrschaften, Kaiser Wilhelm den Zweiten; ferner den russischen Zaren; hier rechts den Kaiser Franz Josef von Österreich. – Hier (linker Oberschenkel) das Bildnis eines Dichters . . .“ (Tä 246)

Katharina fügt sich stumpf in ihr Leben im Varieté, bis sie einen Mann kennenlernt, an dem sie wirkliches Interesse findet und der einen Ausweg aus ihrer tristen Situation zu bieten scheint. Als sie ihn, der vom Zustand ihrer Haut nichts weiß, schließlich erstmals zu Hause besuchen soll, wird ihr der Weg dorthin zur Qual: „Jetzt fühlte sie ihre geschändete Haut wie ein Nesselhemd, in's Fleisch gewachsen [...].“ (Tä 249) Im Stiegenhaus macht sie kehrt und greift auf der Straße eine fremde Frau an, die sie im Wahn für Anita Melinatti hielt und deren „Gesicht [sie] zerreißen wollte“ (Tä 250).

Reinheit, Unversehrtheit und die Farbe Weiß sind Bilder für Jungfräulichkeit. Die Tätowierung kann in dieser Geschichte als Metapher für den Verlust derselben angesehen werden, auch wenn sie durch eine Frau und nicht durch einen Mann vollzogen wird. Katharina Hoscsek erleidet die Verunstaltung überhaupt erst dadurch, dass sie durch ein Liebesverhältnis Anitas Eifersucht erregt. Die Assoziation des Wasserstrahls mit einem Messer (vgl. Tä 245) nimmt nicht nur die Tätowierungen vorweg, sondern bringt auch Sexualität mit körperlicher Verletzung in Zusammenhang. Das Attribut „kindlich“ (Tä 245) deutet ebenfalls in die Richtung einer verlorenen Unschuld.

Wie auch bei den Frauen von Neudegg stehen in dieser Erzählung Schreiben und Sexualität in Zusammenhang. Die Beschriftung des unversehrten weiblichen Körpers findet hier durch das Stechen und Einätzen der Tätowierungen in einer unumkehrbaren und schmerzhaften Weise statt, die mit dem Schreibvorgang nicht beendet ist, sondern andauert („Nesselhemd“). Die beiden Frauen auf Neudegg sollten hingegen nur zum Schein Schmerz erleiden. Einmal wird der weibliche Körper tatsächlich beschriftet, was Sexualität unmöglich macht. Im anderen Fall wird die praktizierte Sexualität zum symbolischen Schreibakt.

## Sex/Kemenate

Da sich für die beiden verzweifelten Geiseln auf Schloss Neudegg kein Ende ihrer Gefangenschaft abzeichnet, kommen sie mit Heimo und Ruodl überein, dass sie sich erkenntlich zeigen würden, wenn die jungen Männer ihre Freisetzung vorantreiben wollten. Ihre Kemenate stünde ihnen nächtens offen. Heimo und Ruodl nützen das Angebot aus und besuchen die Frauen nacheinander in ihrem Schlafgemach, wo sie sich ausschweifenden Liebesnächten hingeben. Von seinem Herrn, der offenbar von allem wusste und diesen Verlauf sogar geplant zu haben scheint, wird Ruodl hinterher gelobt: „Des het ir guet tan, wann ir denselb weibern ihr falsch tugentlichkait habt verstoeret und zerstoessen; denn das selbig hab ich wellen, daz des geschiecht, undt anders niecht.“ (DD 794) Mit dem Beweis, dass die Frauen nicht so keusch sind, wie sie vorgaben, sollen Prozess und Gefangenschaft enden. Erst im vollzogenen Liebesakt scheint die Drohung eingelöst, den beiden Gefangenen ihre falsche Tugendhaftigkeit auf den Leib zu schreiben. Die Schreibszene, die mit Ruodlieb als Verfasser des Verhörprotokolls begonnen hatte und die in der scheinbaren Folter weitergeführt worden war, konnte somit erst im Liebesakt erfolgreich fortgesetzt werden. Statt Verletzungen oder Narben, wie sie bei einer eigentlichen Tortur entstanden wären (und die auch bei Kafka integraler Teil der Prozedur sind), bleibt eine subtilere, gewissermaßen moralische Schrift zurück: Die Gewissheit auf beiden Seiten, dass die Frauen untugendhaft seien. Während in Kafkas Erzählung das buchstäbliche und sichtbare Resultat des Schreibens den Schrecken ausmacht, geht es bei Doderers Schreibszene stärker um dessen metaphorische Praktik.

Die Linie, die Schreiben, Gewalt und Sex direkt verbindet, verläuft vom Schreibtisch über die Folterkammer ins Schlafzimmer. Am Ende, als Ruodlieb und Heimo sich dessen sicher sein können, dass Achaz von Neudegg ihr Handeln gutheißt, läuft das Ganze aus dem Ruder und wird zu einem „Sodhom undt Ghommorcha“ (DD 795), von dem Ruodlieb letztlich völlig erschöpft befreit zu werden wünscht. Als er am 11. April aufwacht, „zue jeder hant ain von den fraun“ (DD 795), da „schien mir das pest, ich moechte niewan mer erwachen, suendern geslafen undt so von dirre werlde gân“ (DD 795). Der Wunsch aus dem Bett der schnarchenden Frauen zu verschwinden wird vom Anblick eines Objektes verdrängt, der den Dämmernden aufwachen lässt: „Dannoch prannt ain waxlicht, undt standt auff ain tisch.“ (DD 795) Ein Tisch mit Beleuchtung – Teile der Grundausstattung eines Schreibenden, wie er sie schon als Protokollführer gehabt hatte – lassen in Ruodlieb das Bedürfnis entstehen, in seine Kammer und damit weg von den Frauen zu kommen. Man kann dies auch als Wunsch auslegen, sich an seinen Schreibtisch zu setzen, da er seine Kammer ja auch ausdrücklich zum Schreiben benutzt hatte. Ruodlieb möchte also, nachdem die Leiber der Frauen ausreichend beschrieben sind, lieber wieder Blätter beschriften – und wird dies auch tun. Zunächst aber bleibt er

wie gelähmt liegen und starrt in das Licht. Erst als er die Hörner blasen hört, weil man zur Befreiung der Frauen gegen die Burg anrückt, springt er aus dem Bett und läuft in sein Zimmer – allerdings vorerst nicht um zu schreiben, sondern um sich zu bewaffnen. Der Umstand, dass aber letztendlich das Manuskript vorliegen wird, beweist indes, dass Ruodlieb später wieder an den Schreibtisch zurückkehren wird.

### **Weiße Körper und Schreibunterlagen**

In der frühneuzeitlichen Justiz verzahnte sich laut Foucault die schriftlich betriebene Beweisführung der Behörden (die für die Angeklagten weder zu beeinflussen noch einzusehen war) mit einem mündlichen Geständnis. D.h. neben dem Medium der Schrift standen die Körper der Angeklagten im Zentrum der Wahrheitsfindung. Diese beiden Bestandteile bildeten das öffentliche Ritual des Prozesses.<sup>368</sup> Während der Schreiber Ruodlieb dem Papier (oder Pergament) als Medium der Schriftlichkeit zugewiesen wird, kümmert sich sein „böser Zwilling“ Heimo um die Körper der Angeklagten. Ruodliebs Protokollieren während der Verhandlung entspricht der später eingesetzten (Schein-)Folter im Keller. Beide Vorgänge werden nicht nur an den dafür vorgesehenen Orten (Gerichtssaal und Folterkammer) ausgeführt, sondern jeweils später im stillen Kämmerlein weiter betrieben (Ruodlieb ergänzt seine Aufzeichnungen in seiner Kammer; Sexszene in der Frauenkemenate). Dieses Ineinander greifen von Körper und Schrift lässt sich auch in der Entsprechung der weißen Schreibunterlage mit den weißen, nackten Leibern feststellen,<sup>369</sup> die im Laufe des Prozesses schrittweise enthüllt und zu Schreibflächen gemacht werden: Als die Frauen auf dem Schloss ankommen, sind ihre Körper noch vollständig von den Blicken abgeschirmt: Sie fahren in einem geschlossenen Wagen vor (er „war gantz zuegemacht“, DD 760). Als die Knappen Wolf, Heimo und Ruodl sie in die Kemenate bringen, fallen zuerst nicht ihre Körper in den Blick, sondern ihre Gewänder: „war niechts an ihn‘ zu erblicken wann manteln undt Gugln“ (DD 761). Dann richtet sich der Fokus aber bald auf die Physis selbst: „*Dy zwei fraun sein nicht jung, sagt der Wolf, dannoch in dhainlei [»keinerlei«] weis wuest [»unschön«], vielmehr wol ansehende grosz fraun.*“ (DD 761) Mehr und Konkreteres wird zu diesem Zeitpunkt nicht über das Äußere der Frauen mitgeteilt.

---

<sup>368</sup> Vgl. Foucault: Überwachen und Strafen, S. 48–54.

<sup>369</sup> Zur Analogie von Schreibunterlage und Haut stellte de Certeau fest, „daß Pergament und Papier an die Stelle unserer Haut getreten sind und daß sie, die sie die Haut in glücklichen Phasen ersetzt haben, um sie herum ein schützendes Vorfeld bilden“ (Certeau: Kunst des Handelns, S. 255), wobei dies in Krisenzeiten wieder rückgängig gemacht werden könne.

Als die „purgermaistrin“ (DD 769) bei Prozessbeginn vorgeführt wird und sich die Aufmerksamkeit des Schreibers Ruodl auf ihren (noch weitgehend verhüllten) Körper richtet, wird dieser (bzw. Teile davon) gleich zweimal mit dem Attribut „waiss“ versehen. Ruodl fällt auf,

dasz sy ser waiss war in irn angesicht, und ich siech sy zu dem erst malen recht an und schien mir ain vast schoene fraun in ihrn Kleit von rotm Tobin [»bessere Sorte Taft«], und ich sach ihr hoche prust und schlug do gleich die augen aufm podem, und so muesst ich sechen ihr Fussen. Dy waren ploss unt grosz und waiss. (DD 770)

Dies ist die erste ausführlichere Beschreibung des Körpers bzw. einzelner Körperteile. Angesichts der Folterwerkzeuge im Keller hatte Heimo in Aussicht gestellt, dass sie die Bürgermeisterswitwe nackt sehen werden. „Geläubst [»glaubst du«], wir werd ihn vor [»für«] dy marter noch Gugeln und Haubm und mantel anziehen.“ (DD 768)

Die Nacktheit der weiblichen Körper sowie die später erfolgenden sexuellen Handlungen sperren sich der Verschriftlichung durch Ruodlieb. Als die Frau in der Folterkammer entkleidet wird, kommt es erstmals zu einer Leerstelle in seinem Bericht, offenbar Folge einer Verdrängung der Geschehnisse, die ihn sein Lebtag nicht mehr loslassen werden (vgl. DD 777): „Mehrer weiss ich niecht vil.“ (DD 779) Die Unfähigkeit zur Schilderung von Details der entblößten Körper oder expliziter sexueller Handlungen wird mehrere Male formelhaft wiederholt.<sup>370</sup>

Beim Entkleiden der Frau sieht Ruodl den Körper „waiss ueber waiss von ir erm undt schul dern, undt tet ir gleich ab die leibpfaid bis auff mitten des laibs“ (DD 779). Der Rest des Hemdes wird an der Leibesmitte gebündelt. Was Ruodlieb dabei wahrnimmt, ist kein nackter Körper, sondern nur „waiss ueber waiss“, in dem er keine Details mehr zu unterscheiden vermag. Die unversehrte Haut verschwimmt zur gleißenden Fläche – ein Motiv, das auch im Bild des Schnees anklingt. Als die beiden das Hexenmal suchen sollen, heißt es in Bezug auf die zweite Frau, ihr Leib sei „noch voeller, undt all weiss wy ain snee, undt hett lanc Haar, daz geviel [»fiel«] auf ir ploss schul dern und nahent bis an das waiss linnen so ir ergriste [»ärgste, äußerste«] ploess verhuellet.“ (DD 780) Durch das Binden der Frauen auf der Folterbank wird diese weiße Fläche schließlich in die Vertikale gebracht und fixiert – wie ein Blatt Papier auf dem Schreibtisch.

---

<sup>370</sup> Als Trittmang erneut darüber spricht, wie man mit den Frauen zu verfahren habe, „ân [»ohne«] pfait [»Hemd«]“, DD 777, nämlich weder zu sanft noch zu hart, „was niecht zu schreim [»was nicht niedergeschrieben werden kann«].“ DD 776; s. auch: „was nicht zu schreim“, DD 781; „als niecht zu schreim“, DD 782. Auch die eigentlichen Sexszenen werden ausgespart: „Undt mer weisz ich niecht undt kann des auch niecht schreim.“ (DD 792; s. auch DD 793: „als nicht zue schreim“).

Die Assoziation des weiblichen Körpers mit Papier findet auch durch Herzka statt: Der Märtyrerinnen-Fetisch wurde bei ihm ja erst durch ein Buch ausgelöst, d.h. insbesondere durch die Abbildung einer Heiligen in diesem Werk. Ausgangspunkt für seine Neigung ist also schon eine papierene Frau – die Druckvorlage für Agnes Gebaur. Wie bei Ruodlieb dominiert auch in Herzkas Vorstellung die Farbe Weiß, wenn er an Frauenkörper denkt. In Bezug auf Agnes Gebaur, die er vorerst nur in seiner Phantasie entkleiden darf, heißt es: „Der Schein des Linnens, das sie darunter trug, flügelte auf wie der weiße Bauchflaum eines Schwanes.“ (DD 682) Und später ganz ähnlich: „Mit einem bleichen Leib wie Mondstein. Enthüllt, aufgeblättert, weiß wie der Bauchflaum eines Schwanes.“ (DD 707). Das „[A]ufgeblättert“-Sein schreibt Agnes nun eindeutig in den Kontext eines Druckwerks ein, dem sie später leibhaftig entsteigen wird, um Herzkas sexuelle Wünsche zu erfüllen.

Die Neudegg'sche Schreibkonstellation steht, wie sich bisher gezeigt hat, in einem Spannungsfeld zwischen Schreiben und Nicht-Schreiben, Schrift und leer gebliebener Schreibfläche: Weiße Haut; die Unfähigkeit des Schreibers darüber zu schreiben; die Folter als Schreibakt auf der Haut, der aber nur angedroht und nicht ausgeführt wird; und schließlich das Manuskript selbst, das aus beschrifteten wie auch aus unbeschrifteten Seiten besteht (vgl. DD 730). Zudem findet eine Parallelisierung von weiblichem Körper und Schreibunterlage statt: Echte Frauen, deren Haut zur Schreibfläche wird (Agnes Stoecherin); papierene Frauen im Märtyrerinnen-Buch, die durch eine echte Frau ersetzt werden (Agnes Gebaur), welche wiederum die Nachfolge der menschlichen Schreibunterlage aus dem Mittelalter in der Gegenwart antreten soll. Der nackte Frauenkörper, so das Grundthema, wird zum Ort männlichen Schreibens. Und dieses wird wiederum zur Repräsentation der Macht schlechthin, der nackte Frauenkörper aber zum Sinnbild des Objektes.

### Gequälte Männer

Auffällig ist allerdings, dass auch den Körpern der Männer große Aufmerksamkeit zu kommt, und zwar indem sie als gequält geschildert werden. Während die Leiber der Frauen unversehrt bleiben, werden die männlichen Körper stark in Mitleidenschaft gezogen und die Konstellation der Marter verkehrt sich ins Gegenteil: Die Gefolterten quälen die Folternden. Schon als die Bürgermeisterin in den Gerichtssaal geführt wird, fährt ihr Anblick dem Schreiber derart in die Glieder, dass es seine Tätigkeit als Protokollant zu beeinträchtigen droht: „Ich wart etwas zittern mit Handen.“ (DD 770) Nachdem Trittmang Heimo und Ruodl auffordert, die Frauen nicht allzu sanft zu behandeln, machen sich bei Letzterem erneut körperliche Symptome bemerkbar:

mein knei waren zittern, und wart ich übring [»plötzlich«] alle switzen vor angstn, undt meinat, ich hett ain hunger, war aber niecht zu verstehn, dann es war nicht lang nach essens. [...] Dem Trittmanger sein wuest abscheilich reden, das gie in mir umb, und ruerat mich vaste auff, undt ich gedacht der purgermaistrin undt irs kleits von dem roten Tobin und der grosz, ploss, weiss fussen undt meinat ich muesst schrein anheben, weil ich in der selb venchcknus [»Gefangenschaft«] schon war wie mein arm gnedig herr. (DD 775f)

Auch dieser, Achaz von Neudegg, leidet: Er „het nahent drey taeg niecht mehr gegessen, undt waer plass [»blaß«] wie ain weiss pettziechen [»Bett-Linnen«].“ (DD 776) Paradoxerweise fühlen sich Herr wie Knappe von den Frauen in „venchcknus“ gesetzt, obwohl es doch tatsächlich genau umgekehrt ist. Als es an den Einsatz der Samtpeitsche geht, ist Ruodlieb schon „nahent von sinnen“ (DD 779). Während bei der (Schein-)Folter die Frau zwar Scham verspürt, aber keine Schmerzen, ist Ruodl physisch sehr angegriffen, als würden sich echte Schläge gegen ihn selbst richten: „Undt ich vermocht mich auff mein fussen niecht gehalten und liesz ab und stellt mich an dy maur undt mir waren dy knie als zittern undt flatern under mir undt wurdten weich wy ain tuechel, so man in den windt gehengt hett“ (DD 779). Beim Anblick des weißen Leibes ergeht es ihm folgendermaßen: „mir wardt noch mer heisz undt der michel [»stark«] gesmach von den Kertzen undt dem Thus nam mir mein atem und verstandt [»Atem und Besinnung«]“ (DD 779). Ruodlieb gerät im Laufe der Ereignisse in immer schwerere körperliche Krisen, bis er sich „wie kranckh“ (DD 781) fühlt. Beim Gedanken an ihn und eine der gefangenen Frauen fühlt er sich „entzwei geslân wy ain schaitl [»Scheit«] und schrai auff“ (DD 785f). Am Ende, als sich das Geschehen schon längst ins Schlafgemach verlagert hat, werden die Frauen gar als Teufelinnen angesehen, die Ruodlieb in der Hölle gefangen halten. Sie „hieten macht zu ainer ewig straff undt pein ueber unns, niechten etwan wyr ueber sy“ (DD 795). Damit tritt eine Verdrehung der tatsächlichen Rollen ein, die man heute als Täter-Opfer-Umkehr bezeichnen würde. Die Akte des Schreibens/Folterns, die sich vorderhand gegen weibliche Körper zu richten scheinen, wenden sich somit gegen das schreibende/folternde Individuum selbst – und der Sadismus verkehrt sich zur Selbstquälerei.

„[S]ich selbst in Mitleidenschaft ziehen“<sup>371</sup> – dies ist für Roland Barthes konstitutives Moment modernen Schreibens. Insofern könnte Ruodlieb als moderner Schreiber verstanden werden. Dass er im 15./16. Jahrhundert verortet wird, ist kein Widerspruch dazu, setzte Barthes die Geburt des Autors als moderne Figur ja eben am Ende des europäischen Mittelal-

---

<sup>371</sup> Barthes: Schreiben, ein intransitives Verb?, S. 247f.

ters an.<sup>372</sup> Barthes versuchte, das Schreiben der Moderne in der grammatischen Kategorie des Mediums zu fassen, also jener reflexiven Form zwischen Aktiv und Passiv, wie sie das Altgriechische kennt. Gemeint war damit eine Art des Schreibens, „in der das Subjekt sich nicht mehr als außerhalb des Aktes agierende Instanz begreift, sondern als Produktivfaktor, der durch den Akt selbst permanent mitentworfen, aber auch in Frage gestellt wird.“<sup>373</sup>

Der nackte Frauenkörper – wie auch die leere Seite – wird zu jenem Ort, an dem sich das (männliche) Subjekt reflektiert und im Schreiben (wieder)findet. Im Sinne Lacans könnte man diese Fläche als den Spiegel sehen, in dem sich, der Theorie vom *Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion* zufolge, der Schreiber erst als körperliche Ganzheit wahrnimmt.<sup>374</sup> Folgt man Butlers Konzept von der Konstitution des Subjekts in der Rückwendung auf sich selbst, so könnte man im Akt des Schreibens in diesem Zusammenhang eine solche Wende erkennen. Der weibliche Körper/das Papier als Leerstelle bildet den Ort oder Nicht-Ort des Schreibens, an dem die Reflexion stattfinden kann.<sup>375</sup> Dort laufen die Folterungen als Schreibakte einerseits ins Leere und kehren sich andererseits gegen das Subjekt, das sich damit unter Schmerzen selbst konstituiert.

Zuletzt gewinnt das Individuum seine verlorene Kohärenz zurück, indem es die aufspaltenden Grenzen in seinem Inneren auflöst und, im Schreiben, nach außen hin verlagert. Achaz von Neudegg fasst seine Gefühle am Ende in Worte, die auch auf Ruodlieb zutreffen: „Undt mir ist, als wuerdt ich aus zweien halbeten mannern wyder ain ainiger gantzer; undt war von den halbeten der ain von holtz.“ (DD 805)<sup>376</sup> Das Schreiben ist demnach, so wird anhand der untersuchten Konstellation deutlich, sowohl Ausgangspunkt einer Identitätskrise als auch deren Bewältigung. Das, was Barthes als „das verborgene, aber eigentliche Prinzip, Ziel und Ende allen Schreibens“ ansah, hat Ruodlieb erreicht: die „Bildung eines Schreib-Subjekts“.<sup>377</sup>

---

<sup>372</sup> Vgl. Barthes: *Der Tod des Autors*, S. 186.

<sup>373</sup> Zanetti: *Einleitung*, S. 19.

<sup>374</sup> Vgl. Lacan: *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion*.

<sup>375</sup> Vgl. Butler: *Psyche der Macht*, S. 12; Bublitz: *Judith Butler zur Einführung*, S. 87.

<sup>376</sup> Zum Motiv des Holzes in den *Dämonen* vgl. Petutschnig: *Von Holz und Menschen*.

<sup>377</sup> So Hayden White, der auf Barthes rekurriert. White: *Schreiben im Medium*, S. 259.

## 2.4.2 SEKRETÄRIN UND HEXE: Agnes Gebaur

Schreiben bzw. Nicht-Schreiben sind nicht nur im Zusammenhang mit Ruodliebs Manuskript von Relevanz, sondern prägen auch das Verhältnis zwischen Jan Herzka und Agnes Gebaur. Diese ist eine Mitarbeiterin in Herzkas Unternehmen, wo sie seit einem Jahr arbeitet – vom Chef „bisher absolut nicht beachtet“ (DD 677). Das ändert sich schlagartig: „Plötzlich saß dem Jan Herzka ein Fräulein Agnes Gebaur im Pelz.“ (DD 677) Sie erhält eine Stelle in seiner nächsten Nähe – denn „[w]enn einem Chef eine Angestellte plötzlich im Pelze sitzt, wird sie meistens Vorzimmerdame, was jedenfalls ein Avancement bedeutet, auch pekuniär.“ (DD 677) Ihre erste Tätigkeit in der neuen Position ist das Durchstellen eines Telefonanrufs. Es ist freilich kein Zufall, dass es ausgerechnet der Notar Philemon Krautwurst ist, der Herzka das Neudegg'sche Erbe verkündet, also jenes Schlosses, in dem er später mit Agnes – dann nicht mehr in der Rolle der Sekretärin, sondern der Gemarterten – seine Phantasien würde ausleben können. Herzka, an seinem Schreibtisch sitzend, sieht inzwischen die Post durch, wie üblich mit großem Schreibblock neben sich, um Einfälle aufzuschreiben. Aber an diesem Tag, an dem er auf Agnes Gebaur aufmerksam wurde und von Schloss Neudegg erfuhr, funktioniert es nicht: „Heute blieb die weiße Fläche leer.“ (DD 679) Den naheliegenden Gedanken, seine Sekretärin um Hilfe zu bitten, verwirft er. Auch wenn er als Kaufmann nur Geschäftliches notiert, wird seine Tätigkeit mit der eines Literaten verglichen: „Zum Kaufmann und zum Schriftsteller gehört eine Art nüchterner aber energischer Phantasie.“ (DD 679) Agnes, in ihrer Doppelrolle als Sekretärin (und damit schreibende Frau) sowie potentielle Geliebte, blockiert das Schreiben des Kaufmanns.

Herzka trifft nun Vorbereitungen zu einer Reise nach Kärnten, wo er sich das ererbte Schloss ansehen will. Als er durch die Stadt geht, überkommt ihn eine Befangenheit, die sowohl von außen (dampfiges Wetter) als auch von innen kommt. Er hat Visionen von Agnes in den Händen von Folterknechten, die sich mit den Erinnerungen an einen Vorfall mit seiner früheren Freundin Magdalena Gülich vermischen (wie man aus der Erzählung *Die Bresche* weiß, hatte er diese in einem Hotelzimmer mit dem Gürtel verprügelt und vergewaltigt)<sup>378</sup>. Erst der Anblick der Universität, Stätte der Wissenschaft, macht der quälenden Phantasie ein Ende: „In der Folterkammer schien man Feierabend gemacht zu haben. Nichts mehr war zu sehen. Es war erleichternd. Die Sonne kam von rechts, jetzt sehr kräftig, aus einer eröffneten Weite. Dort drüben die Universität.“ (DD 690) Im Arkadenhof trifft Herzka René, der sich eben von seinem Schreibtisch am Institut für Österreichische Geschichtsforschung erhoben hat (vgl. DD 690). Stangeler, den Herzka flüchtig kennt, soll für ihn die Neudegg'sche Bibliothek begutachten; insgeheim hofft der neue Burgherr, dort Dokumente nach seinem Ge-

---

<sup>378</sup> Vgl. Doderer: *Die Bresche*, S. 135f.

schmack, das heißt Schilderungen von Hexenprozessen, zu finden. René sagt Herzka unter der Bedingung zu, dass er das alleinige Veröffentlichungsrecht an den Neudegg'schen Beständen bekommt (vgl. DD 691).

Nachdem Herzka mit René vereinbart hat, dass dieser ihn als Historiker nach Kärnten begleiten werde, schreibt Jan zu Hause mit einer Reiseschreibmaschine die Erklärung und eine Quittung für Stangeler (vgl. DD 705), wobei diese Vorgänge penibel festgehalten werden: „Dann bewahrte er den Durchschlag der für Stangeler verfaßten Erklärung auf. Dann legte er den Geldbetrag in einen Briefumschlag. Er nahm seine Füllfeder hervor, unterfertigte das zweite Exemplar des Schriftstückes, faltete das Blatt, und schob es zu dem Gelde in das Couvert.“ (DD 705) Jan erledigt hier teilweise Arbeiten, die Geschäftsmänner üblicherweise einer Sekretärin übertragen. In diesem Fall aber will Herzka, so scheint es, seine Schreibutensilien (Stift und Block bzw. Schreibmaschine) eben nicht in die Hände der Agnes Gebaur geben. Der Schreibende bleibt in dieser Konstellation er selbst; sie wird sich in weiterer Folge – mit gefesselten Händen ohnehin unfähig zu schreiben – in die Rolle der Beschriebenen fügen müssen. (Lediglich für die Zeit von Herzkas Abwesenheit, als er wegen der Erbschaftsangelegenheit nach Kärnten fahren muss, gibt er ihr den Auftrag: „[S]chreiben Sie alles für mich auf“, DD 681.) Es hat den Anschein, als würde hier die Rückgängigmachung der Kittler'schen These, dass Frauen und Männer im Aufschreibesystem 1900 nicht mehr miteinander schlafen, sondern miteinander schreiben, angestrebt: Herzka will mit seiner Sekretärin offensichtlich keineswegs mehr schreiben.

Herzka tätigt seine administrativen Schreibakte in dieser Situation auch als Ablenkungsmanöver, als „Gegenstoß“ (DD 705) gegen den Impuls, sich wieder jenes Märtyrerinnen-Buch anzusehen, über dem er schon den gestrigen Sonntag verbracht hatte (vgl. DD 705). Es handelt sich dabei um einen Band mit den gesammelten Hagiographien weiblicher Heiliger. Unter den bildlichen Darstellungen der Märtyrerinnen gibt es eine, die der Agnes Gebaur ähnlich sieht, zumindest in den Augen Herzkas. Bevor er sich nämlich energisch seinen Schreibarbeiten widmet, ist er in seinem Arbeitszimmer sitzend eingeschlafen; beim Aufwachen spürt er noch, „wie das weiße Linnen des Lendentuches um ihre gewölbten Hüften lag (oder was es schon sein mochte, vielleicht das unterste Hemd, zusammengeschürzt und geknotet)“ (DD 704). Es wird angedeutet, dass der Traum bei Herzka auch körperliche Reaktionen auslöste: „Um seine Hüften war eine leichte Spannung, vielleicht von dem modisch geschnittenen Beinkleid.“ (DD 704) Um sich von dem noch im Halbschlaf empfundenen „warmen Dunst ihres sonst nackten Körpers“ (DD 704) zu befreien, holt er seine Schreibmaschine hervor und geht an die Arbeit. Das Schreiben dient ihm hier als „Akt einer auf kurzem Wege

wieder gewonnen Selbstbeherrschung“ (DD 706) – wobei diese nicht von langer Dauer ist: Gleich darauf übermannt ihn wieder die Leiblichkeit der Agnes Gebaur. Er holt besagtes Buch hervor und betrachtet die Illustration jener Märtyrerin, die ihn an die Sekretärin erinnert. Während diese im Geschäft stets „tief verhüllt[ ]“ (DD 706) zu sein pflegt, taucht sie in Herzkas Vorstellung unbekleidet und mit „durch starke und tiefe Schatten überplastisch gemachten Formen“ (DD 706) auf. Bei der Beschreibung des dargestellten „wulstigen, da und dort aus der Form gegangenen“ (DD 706) Körpers ist von ihrem hervortretenden Bauch die Rede, weiters von den übereinander gedrückten Knien, den zu breiten Schenkeln, den vor der Brust gekreuzten Armen und den mageren sehnigen Füßen. Den Blick hat sie schamhaft niedergeschlagen.

Bei Herzkas Fetisch geht es offenbar vorderhand um die Vorstellung von Marter. Eine Differenzierung zwischen Märtyrerinnen und Hexen findet dabei nicht statt. Herzka ist von den Buchillustrationen malträtieter Heiliger genauso fasziniert wie von Renés Vortrag u.a. über Hexenprozesse (vgl. DD 442–451). So wird Agnes ja auch zuerst als Märtyrerin imaginiert, später schlüpft sie aber in die Rolle einer der Hexerei Beschuldigten. Ausschlaggebend sind für Herzka, so scheint es, Hilflosigkeit und Beschämung einer ihren Folterknechten ausgelieferten, ehemals relativ selbstbestimmten Frau, ob nun Heilige oder Hexe.

Es findet eine Aufspaltung der Gebaur in zwei Hälften statt, die miteinander nicht kompatibel sind: Sekretärin im Geschäft (hier ist sie eine von Berufs wegen Schreibende) und Symbol sexueller Wünsche in der Freizeit. Beides gleichzeitig ist sie nicht. Als Sekretärin und daher (nicht nur) schreibende Frau übt Gebaur eine gewisse Macht aus, die Herzkas sadistischen Phantasien zuwiderläuft. Als Privatperson wird sie als Abwesende für ihn zur „Hieroglyphe“ (DD 1030), die „eine tiefe Kerbe“ (DD 1030) bedeute – bevor sie also in den Kavernen von Neudegg selbst zur Schreibfläche wird, prägt sie sich als rätselhaftes Schriftzeichen bei Herzka ein (vgl. DD 1029f).

## Die Macht der Vorzimmerdame

Wenn schon die einfachen Stenotypistinnen, wie Appelt feststellte, nichts anderes als „die Hände der Vorgesetzten“<sup>379</sup> waren, so ist der Einfluss der Sekretärin viel weitreichender. Tucholsky sieht in dieser „Herrin über die Zeit des Chefs“<sup>380</sup> „eine ausgekochte Dame, der

---

<sup>379</sup> Appelt: Von Ladenmädchen, Schreibfräulein und Gouvernanten, S. 69.

<sup>380</sup> Tucholsky: Bilder aus dem Geschäftsleben, S. 493.

keiner etwas erzählen kann“.<sup>381</sup> Sie „ist gerissen, sehr fleißig und lügt weitaus besser als die meisten Leute im Hause.“<sup>382</sup> Hartmut Böhme definiert das Büro als „ein[en] formal abgegrenzte[n] Raum mit einer informationsverarbeitenden Binnenstruktur, die In/Output-Beziehungen regularisiert“.<sup>383</sup> Darin spielt der Sekretär bzw. die Sekretärin, dieses „Medium von Daten und Botschaften“<sup>384</sup> eine zentrale Rolle. Auch Gebaur ist eine solche Schaltstelle der Macht: Im Vorzimmer von Herzkas Büro sitzend hält sie die Fäden seiner Kommunikation in der Hand; es fließen nicht nur die Informationsströme per Post und Telefon über sie, sondern sie führt auch die „Kartotheke“ (DD 680), das heißt sie kontrolliert diverse Daten des Unternehmens. Dass diese Stellung nicht nur die einer einfachen Schreibkraft ist, zeigt sich außerdem daran, dass Gebaurs Vorgängerin, Christine Schnabel, als Filialleiterin einer Zweigstelle nach Graz beordert wurde (vgl. DD 677). Gleichzeitig hat die Sekretärin eine untergeordnete Position im Schriftdiskurs inne, weil sie letztlich ausführt, was andere ihr auftragen bzw. aufschreibt, was andere ihr diktieren. Ruodlieb, der als Protokollführer ebenfalls subalterne Schreiberdienste ausführt, avanciert später zum Autor, während Gebaur von der (relativ gutgestellten) Sekretärin zur Gemarterten wird. Darin zeigt sich, dass die Rollen einerseits anhand der Geschlechterdifferenz verteilt werden, diese andererseits aber auch mit mittlerweile vollzogenen medienhistorischen Veränderungen einhergeht: Aus dem Sekretär/Schreiber der Frühen Neuzeit wurde gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Sekretärin, was auch eine Abwertung des Berufs bedeutete: „[M]it Durchsetzung der Schreibmaschine wird die Schreibarbeit zur Industriearbeit, ein Umschlag, der bezeichnenderweise mit der Ablösung des Sekretärs zur Sekretärin einhergeht [...].“<sup>385</sup> Wenn der „Hexen-Referent“ (DD 809) René Stangeler sich schließlich als „Privatsekretär“ (DD 811) Herzkas sieht, so ist dies eher wieder in einem höherwertigen Sinne zu verstehen. Dass aus der Sekretärin Gebaur – zumindest in der Inszenierung – eine Hexe wird, kann man als Strafe verstehen: Der (potentiell) mächtigen Frau, die über das Vorzimmer wacht, droht der Scheiterhaufen. Da die Rollen von Opfern und Tätern jedoch changieren und die „Hexen“ auch Macht über ihre Folterer ausüben, könnte man die Frau auf dem Scheiterhaufen als ebenso mächtige Position wie jene der Sekretärin interpretieren.

---

<sup>381</sup> Tucholsky: Bilder aus dem Geschäftsleben, S. 493.

<sup>382</sup> Tucholsky: Bilder aus dem Geschäftsleben, S. 493.

<sup>383</sup> Böhme: Das Büro als Welt, S. 98.

<sup>384</sup> Siegert/Vogl: Vorwort, S. 7.

<sup>385</sup> Wenzel: Sekretäre – heimlichere, S. 42f.

### Exkurs: Hedeleg, die gefährliche Sekretärin

Neben der im Allianz-Konzern beschäftigten Sekretärin Kienbauer, deren Einfluss in der Redaktion in Kapitel 1.1.1 angedeutet wurde, ist es zum Vergleich auch gewinnbringend, Anny Hedeleg, Sekretärin von Conrad Castiletz' Vater in *Ein Mord den jeder begeht*, heranzuziehen. Anhand dieser Figur, „bewährte Kraft“ (M 78) ihres Vorgesetzten und gleichzeitig dessen größte Schwachstelle, lässt sich gut nachvollziehen, auf welche Art und Weise eine Sekretärin Macht ausüben kann. Als Hedeleg bereits eine Affäre mit Conrad hat, wird sie auch von dessen Vater, ihrem Chef, zu einem Rendezvous gebeten. Conrad ermutigt sie zu diesem Treffen und lässt sich anschließend alle Details von ihr erzählen, bis hin zum Wortlaut der Dialoge. Er prägt sich ihre Schilderungen genau ein, um sie später zu Hause zu Protokoll zu nehmen (vgl. M 83f). Es folgt eine weitere Verabredung zwischen Hedeleg und dem Vater, von der die Sekretärin später sogar „mehr als ausführlich“ (M 87) berichten sollte. Mutter und Sohn essen an diesem Abend ohne den Vater zu Abend, der erst später nach Hause kommt. Conrad zieht plötzlich in Erwägung, „daß Anny alles erlogen haben könnte.“ (M 85) Sie hätte ja auch wissen können, wann der Vater einen Abendtermin haben würde und deshalb später nach Hause kommen würde.

Doch, sie konnte alles wissen, sie arbeitete seit zehn Jahren mit dem Vater, sie wußte, wann irgendwelche große Holländer oder Engländer, die auf der Durchreise sich befanden, im Hotel den Vater noch abends erwarteten [...]. Oft hatte die Hedeleg sogar mitgehen müssen zu derlei Besprechungen, als Stenographin. (M 86)

Der durchaus bedrohliche Schluss Conrads ging über die Feststellung „sie konnte alles wissen“ noch weit hinaus: „Sie konnte alles im voraus wissen.“ (M 86) Damit strahlt die Figur der Sekretärin eine Unheimlichkeit aus, die sich auch in ihrem Antlitz widerspiegelt: Als Conrad im Bett liegend über Hedelegs Möglichkeit zur Lüge nachdenkt, sieht er ihr Gesicht vor sich, das „bei heller Farbe der Haut doch dunkel“ (M 86) war. Einen Hauch dieses Grauens hatte schon Lorenz Castiletz mitgebracht, als er nach seinem Treffen mit ihr nach Hause kam. Als Conrad ihn im Vorzimmer hört, hat er „die deutliche Empfindung von etwas Unheimlichem“ (M 85).

Von Hedeleg geht also Bedrohung, Aggression aus, was sich auch in der Beschreibung der körperlichen Annäherung zwischen Conrad und ihr spiegelt. Während in der Liebesszene zwischen René und Storch, der „Frau von gestern“ (DD 258), der weibliche Part unterliegt, so ist die Sekretärin Anny Hedeleg keineswegs passiv. Sie ist diejenige, die den Sohn des Chefs verführt. Auch auf sprachlicher Ebene ist diese Figur offensiv: Als sie sich über ihn beugt „stach die rechte von ihren drallen Brüsten mit der Spitze bereits so deutlich gegen seine Schulter, daß es war, als stieße ihn jemand mit dem Ellenbogen in die Seite, um ihn nach-

drücklich auf etwas aufmerksam zu machen.“ (M 78) Conrad ist derjenige, der passiv bleibt (allerdings aus Berechnung). Er beschließt, „sich nicht zu rühren, die Hände auf den Knien liegen zu lassen“ (M 78), um Hedeleg noch weiter herauszufordern. Schließlich kommt es zum Kuss. „Frau Hedeleg war es, die dabei zuerst die Zungenspitze gebrauchte.“ (M 79) Als Conrad am nächsten Tag in Annys Wohnung kommt, war es, als ob ihn ihre weiche und warme Körperlichkeit „überfuhr“ (M 80). Die „Trompetentöne des Reizes“ (M 80), die in Conrads Körper anklingen, verweisen wiederum auf den Bereich des Militärischen: Es wird zum Kampf geblasen. Durch eine Anspielung auf Amor/Eros wird die Liebesszene in einen mythischen Kontext gesetzt, um dann ganz direkt mit einer Schlachtszene aus der Ilias (16. Gesang, Vers 790ff) verglichen zu werden:

Schon schüttelte ihn [Conrad, Anm. AR] der hier zuständige Gott so gewaltig, als hielte die kleine rosige Faust des himmlischen Bogenschützen den Conrad Castiletz beim Genicke gepackt, und als beutle er ihm die Kleider vom Leibe, beinahe so rasch, wie einst Apollon den Patroklos in der Schlacht seiner Rüstung beraubte, durch einen Schlag mit der flachen Hand zwischen die Schulterblätter. (M 80f)

Und so wie Patroklos erging es auch dem jungen Castiletz: „Conrad taumelte [...] und jetzt verlor er das Gleichgewicht und fiel [...] hin.“ (M 81) Doderers Held stürzt jedoch nicht auf den staubigen Boden eines Kampfplatzes, sondern auf ein „rotes Ruhelager“ (M 81). Die Beobachterin Anny Hedeleg, „deren Augenlider ein starrer Funke spreizte“ (M 81), bekommt etwas Distanziertes. Als wenig später unter Conrads Griff die Brüste aus Hedelegs Bluse „sprangen“, war es „wie eine Explosion dicht vor seiner Nase“ (M 81).

Die Rollenverteilung erscheint hier, im Gegensatz zu René und Storch, umgekehrt: Die Frau ist aktiv, der Mann, der als im Kampf Unterlegener präsentiert wird, eher passiv. Hedeleg verfügt also nicht nur im Büro, sondern auch im Schlafzimmer über ein ganzes Waffenarsenal, mit dem sie das Gegenüber zur Strecke bringt (sie „stach“, sie „überfuhr“, sie explodierte). Statt Conrad (oder auch Lorenz, der später ebenfalls einen Flirt mit Hedeleg beginnt) stirbt jedoch eine andere Figur: Leontine Castiletz. Dass ihr Tod in die Schilderungen der sich anbahnenden Affäre ihres Mannes mit der Sekretärin quasi eingeflochten wird, kann kaum Zufall sein. An jenem Abend, an dem Lorenz sie mit Anny Hedeleg betrügt und Leontine mit Conrad allein diniert, vergisst sie zu essen – ein Hinweis auf ihr nahes Ende. Somit wird das unbeschriebene Blatt Leontine genau dann hinfällig, als Lorenz, der schreibende Mann, sich mit Hedeleg, einer schreibenden Frau einlässt.

## Schlager

Damit Herzka ein Liebesverhältnis mit Agnes Gebaur eingehen kann, muss sie den Status der Sekretärin aufgeben. Solange sie seine Mitarbeiterin ist, bleibt es bei den Wunschgedanken – es kommt zu keinen Annäherungen gegenüber seiner Angestellten (vgl. DD 1030). Stattdessen probiert er, die ersehnten Erfahrungen mit anderen zu machen (vgl. DD 1030): In der Zeit, in der Agnes noch ihren Dienst im Unternehmen versieht, versucht Herzka, seine Phantasien mit den Prostituierten Anny und Anita auszuleben. Er heuert die beiden für die Inszenierung dieses sadistischen Schauspiels an – unter der Bedingung, dass sie keine Schlager trällern. Zunächst halten sie sich auch daran, doch die Sache läuft aus dem Ruder, als die betrunkene Anita ins Waschbecken uriniert. Herzka bezahlt angewidert und schickt sich an zu gehen – da beginnt Anny zu singen: „Wie hab' ich nur leben können – ohne dich – ohne dich ...“ (DD 1036), ein in der Interpretation von Lilian Harvey (1906–1968) aus dem Film *Ich und die Kaiserin* populärer Schlager (wobei der Film erst 1933, also einige Jahre nach der Handlung des Romans, erschien). An Herzkas Gesicht erkennt Anny die Wirkung dieses Liedes auf ihn: „[E]s war wirklich so, als hätte sie was ausgespuckt und das ränne nun an seinem Gesicht langsam herab.“ (DD 1036) Wenn es nicht ums Geschäft, sondern um die Inszenierung seiner Sexualität geht, hat Herzka eine tiefe Aversion gegen die Produkte der (damals) neuen Medien Film und Grammophon, die, durch den zitierten Schlager verknüpft, beide besungen werden. Zudem ist ihm daran gelegen, in den Kavernen von Neudegg, dem Raum seiner sexuellen Phantasien, die Spuren des modernen Zeitalters zu tilgen, zumindest von der Oberfläche: Elektrische Leitungen müssen verdeckt installiert werden. Herzkas Sexualität basiert auf dem Heraufbeschwören einer weit zurückliegenden Vergangenheit, deren Illusion durch offen verlegte elektrische Leitungen oder Schlager singende Frauen zerstört würde.

Im Zeitalter des Grammophons, des Films und der Schreibmaschine seien Schlager laut Kittler nichts anderes als die moderne Lyrik; die Schlager summenden jungen Frauen, wie *Das Kunstseidene Mädchen* Irmgard Keuns, werden zu Dichterinnen, die das männliche Schreibmonopol untergraben und den männlichen Autor gefährden – oder zusammengefasst in Kittlers Worten: „Plattenrillen graben das Grab des Autors“.<sup>386</sup> Anny Gräven, die im Gegensatz zur plumpen Anita Herzkas Wünsche sofort erfasst hat, ist sich der Wirkung ihres Liedes wohl bewusst. Ihr ist, als verscheuche sie damit nicht nur ganz absichtlich diesen einen Kunden, sondern mit ihm gleich eine Reihe von Männern, die in letzter Zeit ihre Dienste in Anspruch genommen haben: Leonhard, Schlaggenberg „und noch einige von seiner Art“ (DD 1036). Beide explizit Genannten sind Schreibende bzw. im Begriff es zu werden. Indem Anny

---

<sup>386</sup> Kittler: Grammophon, Film, Typewriter, S. 129.

durch ihr Singen also der neuen Medienepochen huldigt, bricht sie, so scheint es, mit dem schreibenden Mann schlechthin.

Nach dem Scheitern seines Vorhabens mit Anny und Anita macht Herzka schließlich Agnes Gebaur zum Objekt seiner Begierden (vgl. DD 1045–1048). Da sie heimlich in ihn verliebt ist, fällt es nicht allzu schwer, sie dafür zu gewinnen. Innerhalb kurzer Zeit werden sie ein Brautpaar; Agnes sitzt noch einige Wochen im Büro ab, dann verlässt sie ihre Stellung (vgl. DD 1049). Dass letztlich gerade die Sekretärin die Rolle der Geliebten (und Ehefrau) für Herzka übernehmen wird, ist in Anlehnung an Kittlers Theorien bemerkenswert: Die Figur der Sekretärin ist für Kittler sozusagen eine Ikone der medialen Veränderung, die um die Jahrhundertwende stattgefunden hatte.

## 1900/1500

Herzkas und Agnes' Gegenwart ist, zumindest grob gesprochen, eine medientechnische Umbruchzeit. Nicht von ungefähr fällt aber auch die Ära, auf die das Ruodlieb-Manuskript (und damit die Vorlage für ihre Sexualpraktiken) verweist, in eine diesbezüglich revolutionäre Phase: Die Erfindung und Verbreitung des Buchdrucks durch Johannes Gutenberg. Niedergeschrieben wurde das Manuskript dann ausgerechnet 1517, jenem Jahr, in dem Martin Luther seine 95 Thesen präsentierte – ein Ereignis, von dem Doderer nachweislich wenig hielt.<sup>387</sup> Ohne die Technik des Buchdrucks hätten Luthers Reformen in der Folge kaum so rasche Verbreitung gefunden. Allerdings fiel ins Jahr 1517 etwa auch die Vollendung des Ambraser Heldenbuches und damit einer großen mittelalterlichen Prachthandschrift (was dem Historiker Doderer geläufig gewesen sein dürfte).<sup>388</sup> Dass es sich bei Ruodliebs Aufzeichnungen um eine Handschrift und nicht um einen Druck – und damit eben nicht um ein Produkt der damals neuesten Technik handelt – wird offen thematisiert. Erst nachdem René bei einer ersten Inspektion der Bibliothek die gedruckten Bücher durchgesehen hat, nimmt er die kleine Handschriftensammlung in Angriff.

---

<sup>387</sup> So findet sich am 22. 12. 1952 folgender Eintrag in den Commentarii: „Luther ist wahrlich ein »Reformator« gewesen: also ein Weltverbesserer! Alles neu mußte eingeteilt werden! Keine Sau kennt sich aus! Dies Dir, Doctor Martinus, von Doctor Heimito!“ (Doderer: Commentarii 1951 bis 1956, S. 174) Luther wird in ähnlicher Weise auch am 25. April 1939 erwähnt (vgl. Doderer: Tagebücher II, S. 1190).

<sup>388</sup> Für den Hinweis danke ich Matthias Meyer.

Er befand sich jetzt seiner eigenen Frage gegenüber: was ihn denn, seit gestern schon, vernunftgemäß überhaupt zu der Annahme berechtige, die Neudegger Handschriftensammlung könne irgendwelches Material in der von Herzka gemeinten Richtung enthalten?! Und warum gerade die Handschriftensammlung? Warum nicht die Sammlung gedruckter Bücher? (DD 725)

Anschließend wird zwar ein rationales Argument vorgebracht, warum ein solcher Bericht eher in Form einer Handschrift zu erwarten sei – nämlich weil der Druck derartiger Texte generell selten gewesen sei – aber eigentlich geht René schon instinktiv davon aus, bevor er sich diese Rechtfertigungsgründe im Nachhinein zurechtlegt.

Mit Ruodliebs Text im Vollzitat, der auf den ersten Blick als merkwürdiger Fremdkörper im Roman erscheinen mag, werden demnach zwei Epochen miteinander verknüpft, in denen das Medium der Schrift gravierende Zäsuren erfuhr: Der Buchdruck Gutenbergs mit seinen beweglichen Lettern drängte die durch Schreiber handschriftlich hergestellten mittelalterlichen Bücher zurück und machte Wissen einer breiteren Masse von Leserinnen und Lesern zugänglich. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts untergruben Schreibmaschine, Grammophon und Film die mediale Monopolstellung der Schrift.<sup>389</sup> Freilich bedeutet das in beiden Fällen nicht eine vollständige Ablösung der alten Techniken; die Handschrift wurde und wird ja weiterhin verwendet, man denke nur an stenographisch verfasste Protokolle. Wohl wirkt das Aufkommen einer neuen Technik aber auf die ältere zurück.<sup>390</sup> Doderer zog ebenfalls explizit eine Parallele zwischen den beiden Epochen, wenn auch nicht speziell in Hinblick auf die (Schreib-)Technik. Auf die Frage, welche Ära ihn als Historiker besonders interessiert habe, antwortete er in einem Interview: „Immer das späte Mittelalter, eine katastrophale Zeit, in der sich alles und jedes auflöste und vieles in Hysterien überging, und eine Zeit, die der unseren nicht so ganz unähnlich ist.“<sup>391</sup>

#### 2.4.3 DER TEXT AUF DEM SEZIERTISCH: René als Historiker

Der an sich komplexen Konstellation aus Schreiben, Folter und Sex wird schließlich mit Renés wissenschaftlicher Arbeit eine weitere Ebene hinzugefügt: Die Linie endet nun nicht mehr in der frühneuzeitlichen Frauenkemenate (bzw. in Ruodliebs Kammer), sondern zieht sich von den damaligen Ereignissen bis in die Gegenwart. Vermittler zwischen den beiden

<sup>389</sup> Peter Berz betont allerdings die Differenzen zwischen dem Buchdruck mit seinen beweglichen Lettern und modularen Mechanismen (wie der Schreibmaschine), die lange Zeit miteinander verglichen wurden. Vgl. Berz: 08/15, S. 38f.

<sup>390</sup> Vgl. Giuriato: Maschinen-Schreiben, S. 316.

<sup>391</sup> Heimito von Doderer im Gespräch mit Heinz Fischer-Karwin, Minute 08:20–08:36.

Zeitebenen ist der Historiker Stangeler,<sup>392</sup> der sich mit der alten Handschrift – einer „regelrechten Gebrauchsanweisung für die Anlagen“<sup>393</sup> von Neudegg – auseinandersetzt und sie für seine Zeitgenossen (allen voran Jan Herzka) les- und verstehbar macht. Seine Arbeit wird es Herzka schließlich ermöglichen, den Ruodlieb-Text als Schablone für die Verwirklichung seiner sexuellen Fantasien zu verwenden. Aber auch die Wissenschaft zieht ihren Nutzen aus dem Fund des Manuskriptes, da es neue Erkenntnisse über Hexenprozesse bringt.

Renés Arbeit am frühneuzeitlichen Text – bis hin zu einer in Aussicht gestellten Edition sowie begleitenden wissenschaftlichen Aufsätzen – erfolgt in mehreren Stufen. Die eigentliche Schreibszene, die den Kern der nun folgenden Überlegungen bildet, schildert Renés wissenschaftliche Vorarbeit auf Schloss Neudegg, die er nach dem Fund des Manuskriptes am Abend beginnt und am Vormittag des nächsten Tages fertigstellt. Im Wesentlichen besteht seine Tätigkeit darin, die Handschrift zu lesen „und einige etwas schwierigere oder fragliche Stellen“ (DD 729) in sein Heft zu übertragen. Danach inspiziert er die Kavernen und trägt Herzka den Text vor. Die beiden Teile der Schreibszene, abends bzw. vormittags, setzen jeweils mit ihrem Ende ein. So beginnen jene zwei Abschnitte, in denen René in seinem Gästezimmer am Schreibtisch geschildert wird, mit folgenden Sätzen: „Es war tief in der Nacht, gegen ein Uhr, als Stangeler die Arbeit abbrach.“ (DD 729) Und: „Spät am folgenden Vormittag brachte Stangeler die letzten Notizen bezüglich der Handschrift in sein Heft.“ (DD 736) Das Abbrechen oder Beenden kommt als Motiv in diesem Kontext öfters vor. In mehreren Situationen wird betont, dass René der Beschäftigung mit dem Manuskript überdrüssig sei. „Aber nun war's genug, und er konnte seine Notizen nicht fortsetzen“ (DD 731), heißt es etwa, wenn er nachts die Arbeit weglegt. Und als er sie am nächsten Tag abschließt: „Er hatte nun vollauf genug davon.“ (DD 737)<sup>394</sup>

Den Gestus des Abbrechens könnte man auch darin erkennen, dass die Konstitution des überlieferten Manuskriptes auf Unvollständigkeit hindeutet. Der Text ist in sich zwar abgeschlossen (deutlich erkennbar etwa an der Schlussformel), doch es ist, wie damals nicht untypisch, nur ein Teil der heftartig zusammengelegten Blätter beschrieben; der Rest blieb leer (vgl. DD 730) – man kann hierin geradezu eine Einladung zum Weiterschreiben sehen. Und in gewisser Weise folgt René ihr auch, womit er Ruodliebs Platz in der Gegenwart einnimmt. Wie Herzka von seinen Vorfahren sowohl Burg als auch sexuellen Fetisch erbt, so tritt René die Nachfolge Ruodliebs an. Nicht nur dass er diesem seine Stimme lehrt, indem er Herzka

---

<sup>392</sup> Zu Doderer als Historiker vgl. Schmidt-Dengler: *Historia magistra vitae*.

<sup>393</sup> Werkgartner Ryan: *Zufall und Freiheit*, S. 77.

<sup>394</sup> Vgl. auch DD 725: „Genug, genug“, sagt sich René nachdem er oberflächlich die Bibliothek begutachtet hat und sich dem Schrank mit den Handschriften zuwendet.

das Manuskript vorliest. Er bringt auch zu Ende, was Ruodlieb in der Vergangenheit begann. Renés Schreiben, das ebenfalls auf Neudegg stattfindet, bildet das Schreiben Ruodliebs ab, wiederholt es und führt es außerdem fort: Einst verhinderte Johannes Chrysostomus von Neudegg die Verbreitung dieses Manuskriptes, indem er es um teures Geld kaufte und in seiner Burg verschwinden ließ (vgl. DD 730f); nun wird durch René und seine neuen Kontakte in die USA eine Publikation im Druck in die Wege geleitet.<sup>395</sup>

René arbeitet das Manuskript erstmals nachts durch, um Jan Herzka am nächsten Tag den Inhalt ohne Schwierigkeiten vorlesen und erklären zu können. Die „saubere Bücher-Kursive“ (DD 729) bereitet keine Probleme, schwierige Passagen schreibt er heraus. Um ein Uhr früh muss er abbrechen – nicht die Arbeit hat ihn erschöpft, sondern der Inhalt des Manuskriptes. Dieser bestürzt ihn, weil sich genau das bestätigt, was er längst vermutet hat: Dass Hexenprozesse oft nicht mit einer leiblichen Beschädigung der Angeklagten oder gar deren Tod verbunden waren, sondern sexuellen Zwecken dienten. Am nächsten Vormittag beendet er sein Penum und macht die letzten Notizen ins Heft. Dann heißt es:

Ein strahlender Tag war aufgegangen. René saß beim offenen Fenster, das ungefähr nach Süden sehen mochte. Er hatte, um beim Schreiben nicht geblendet zu werden, den lavendelblau gemusterten Vorhang etwas hereingezogen; dieser hing still. Kein Wind regte sich. Nur dann und wann rieselte zarte Bewegung durch die Falten. René las noch einmal den Schluß des Manuskriptes: (DD 736)

Die hierauf zitierten letzten Zeilen der Handschrift geben den Zeitpunkt des Beendens der Niederschrift wieder. Es handelt sich um den 19. Mai 1517 (damit ist auch im Datum eine Parallele zwischen Ruodlieb und René zu erkennen – dessen erste Arbeit am Text fällt nämlich auf den 17. und 18. Mai 1927). Der vollendete Schreibakt Ruodliebs im Manuskript korrespondiert demnach mit dem Ende von Renés wissenschaftlicher (Vor-)Arbeit auf Neudegg. Nachdem er mithilfe eines mitgebrachten Handbuchs das genaue Datum der Niederschrift Ruodliebs klärt, beendet er die Arbeit:

René schraubte die Füllfeder zu, schloß Manuskript und Heft, und verwahrte beides. [...] Stangeler blieb vor dem Schreibtisch stehen. Er schlug den Vorhang ganz zurück, die Sonne überflutete ihn und fiel tief in's Zimmer, während dort draußen in der Ferne ihr Glanz alles verwob und die Konturen zerfließen ließ. (DD 737)

---

<sup>395</sup> Nicht zuletzt wird Ruodliebs Text schließlich auch Teil von Geyrenhoffs Chronik und des Romans selbst. Laut Embry korrespondiert Doderers Arbeit an den *Dämonen* mit der Konstellation der Chronik, die Ruodliebs Manuskript als eigenständigen Text integriert; vgl. Embry: The philosopher and the storyteller, S. 87.

Mit dem Ende der Schreibszene, signalisiert durch das Zuschrauben der Feder und das Schließen der Unterlagen, verlässt René den beengenden Kosmos des Ruodlieb-Manuskriptes wieder; mit dem Heft bzw. der Handschrift schlägt er gleichsam auch eine Tür zum einstigen Neudegg, zum Folterkeller, zur Kemenate, zu Ruodliebs Kammer etc. zu. Die Beschränktheit der frühneuzeitlichen Räume entspricht der Abgeschlossenheit von Renés Arbeitsraum, die sich erst jetzt, durch das Wegziehen der Vorhänge, ins schier Unendliche, in eine durch das Sonnenlicht grenzenlos scheinende Weite öffnet. Das Beenden der Schreibszene kommt hier einer Befreiung gleich. Da sich Renés Zimmer ja auf demselben Schloss befindet, das Schauplatz der Handschrift ist, könnte es identisch mit jener Kammer sein, in der Ruodlieb seine Aufzeichnungen begann. Ruodliebs Schreiben wird dadurch mit jenem Renés überblendet und die beiden Figuren ineinander geschoben. Die ganze Ruodlieb-Passage kann mit der Roman-Gegenwart parallelisiert werden: Herzka, der Burgherr, beschäftigt den Schriftkundigen René Stangeler – so wie Ruodlieb von der Vlantsch einst im Dienste des Achaz von Neudegg stand. Agnes Gebaur nimmt die Rolle der Agnes Stoecherin ein. Der Schauplatz bleibt derselbe.

### **Der Historiker als Anatom des Textes**

Der professionellen Arbeit des Historikers kommt hier einige Aufmerksamkeit zu, besonders als René sich reisefertig macht und seinen Koffer packt:

Leselupe aus der Lade. Abkürzungslexikon von Capelli [...]. [...] Grotfend muß auch mit, wegen dem chronologischen Zeug, den Datierungen.‘ (DD 695)

Alles für eine Übernachtung Erforderliche legte er in ein Köfferchen. Dazu die zwei Bücher, die Leselupe; ein leeres Heft. Das Blatt mit den Notizen über Neudegg wurde in die Brieftasche geschoben; die Feder gefüllt, der Drehbleistift nachgesehen ... (DD 697).

Hier wird vermittelt, dass auch der Historiker wie etwa ein Mediziner sein spezifisches Instrumentarium braucht, womit ihm der Status des Letzteren verliehen werden soll. Das hygienische Gebaren Renés erinnert nicht nur an einen Mann, der zu einem Rendezvous geht, sondern eben auch an einen Arzt: Als er sich anschickt, die Bibliothek, in der die Handschrift aufbewahrt wird, zuerst einmal alleine zu durchforsten, heißt es: „René wusch die Hände – wie sich's gehört, bevor man mit wertvollen Büchern verkehrt – erfrischte sich mit Lavendel, bürstete sich zurecht und ging schließlich hinab.“ (DD 721) Das Motiv wird später wiederholt, wenn René ankündigt: „Ich werde dann noch einmal durch den großen unterirdischen Gang gehen und von da durch das Treppenhaus in mein Zimmer, um die Hände zu

waschen und das Manuskript zu holen.“ (DD 750f) Diese einfache und wiederholt ausgeführte Hygienemaßnahme scheint also zum Beruf des Historikers ebenso zu gehören wie – seit Ignaz Semmelweis – zu jenem des Arztes. Nicht nur das Händewaschen vor dem Umgang mit alten Schriften lässt René ganz im Stil eines Mediziners auftreten, auch Herzkas Wahrnehmung zeigt, dass die Assoziation keineswegs willkürlich ist: Herzka bringt „[d]as Geben“ (DD 749) des Historikers mit dem Arzt in der Kindheit in Zusammenhang, der ihn „mit kühlen reinen Händen“ untersuchte, „einer Welt von unendlicher Ordnung und Vollkommenheit angehörend; mindestens aber: ganz draußen, unvorstellbar frei.“ (DD 749) Und dann, wenn René ihm die Schrift vorgelesen haben wird, wird der Kaufmann sich wie ein fieberndes Kind fühlen, das der Doktor untersucht und dem dessen „Karbolgeruch“ (DD 756) in die Nase steigt.<sup>396</sup>

Später, in Wien, zeigt Stangeler seinen Fund einem in den USA lehrenden Professor. René und der amerikanische Gelehrte „mit dicken Hornbrillen“ (DD 1237) wirken wie zwei Anatomen, die eine Leiche auf dem Seziertisch untersuchen, wenn sie das Manuskript begutachten, „das dort auf der Schreibtischplatte vor dem Professor und unter dessen Brillengläsern lag.“ (DD 1252) Das zwischen Wissenschafter und Untersuchungsobjekt geschobene optische Hilfsmittel der Brille verstärkt diesen Eindruck noch. Die in Schrift transformierten oder besser transkribierten Körper der Protagonistinnen in Neudegg liegen nun, 463 Jahre später, bestens konserviert in Papierform auf dem Seziertisch der Wissenschaft. Begeisterte sich Ruodlieb noch für die Frauenkörper, so ruft jetzt das Konvolut aus Papier bei den Wissenschaftern (und bei Herzka) Enthusiasmus hervor (vgl. DD 1106f). Ruodliebs Schreibakt ist die Umwandlung der Körper in ein Textcorpus zu verdanken und damit in jenes Medium, dem sich der Historiker nähern kann wie der Arzt einem Körper – oder der Anatom einer Leiche.

Den Konnex zwischen den toten Buchstaben eines Textes und einer weiblichen Leiche hat Elisabeth Bronfen in ihrer Studie über den Zusammenhang von Tod, Weiblichkeit und Ästhetik hergestellt. Bei der Analyse von Gabriel von Max' Gemälde *Der Anatom*, auf dem der in schwarz gekleidete Wissenschafter über einer teilweise mit einem weißen Tuch verhüllten Frauenleiche sitzt, neben ihm ein mit Schriften und Totenschädeln bedeckter Schreibtisch, stellt Bronfen eine „metaphorische Analogie zwischen Leiche und Text“<sup>397</sup> fest.

---

<sup>396</sup> Vgl. auch jene Stelle, an der Mörbischer und Herzka über das angebliche Können der Absolventen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung (zu denen auch René zählt) staunen; Herzka fallen als Vergleich mit den Geschichtswissenschaftern sofort die Mediziner ein (vgl. DD 751). Geyrenhoff wird später die Wahrnehmung machen, dass Stangeler in Bezug auf Herzka „klinisch“ (DD 1092) spricht.

<sup>397</sup> Bronfen: Nur über ihre Leiche, S. 19.



Abb. 7: Gabriel Cornelius von Max (1840–1915): *Der Anatom* (1869), Öl auf Leinwand, Neue Pinakothek München; <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artist/gabriel-cornelius-von-max/der-anatom> (18. 5. 2017).

Dieses 1869 entstandene Kunstwerk eignet sich – trotz der zeitlichen Diskrepanz – gut, um die Neudegg'sche Konstellation aus weiblichem Körper, Manuskripten und Schreiber zu verdeutlichen: Wie laut Bronfen die Leiche für den Anatomen eine „hermeneutische[ ] Aufgabe“<sup>398</sup> darstellt, so wird für den Historiker Stangeler der Text zur Leiche, die er seziert. René nimmt somit die Rolle des Gelehrten ein, von dem man auf dem Gemälde nur die Hände und einen nachdenklichen Kopf sieht,<sup>399</sup> während der Rest des Körpers vor dem dunklen Hintergrund unsichtbar bleibt bzw. von der Toten verdeckt wird. Der vor ihm auf einem Holzbrett liegende Frauenleichnam auf dem Bild korrespondiert einerseits mit dem Ruodlieb-Manuskript, das in einem „Wandschrein von gemasertem Birkenholz“ (DD 725) wie in einem Sarg in der Bibliothek verborgen ist; andererseits mit dessen Inhalt, den Gefangenen von Neudegg, die im Manuskript beschrieben werden: blass, unbekleidet, nur mit einem Leintuch bedeckt, von den Schergen beim Suchen des Hexenmals begutachtet, reglos auf der Streckbank liegend – wie die Tote hier auf dem Seziertisch. Die im Gemälde gezeigten Schriften auf dem Tisch verweisen laut Bronfen darauf, dass die Frauenleiche als wissenschaftliches Untersuchungsobjekt in Text übersetzt und gleichzeitig durch diesen ersetzt werden wird.<sup>400</sup> Wie René mit sauberen Händen im Manuskript blättert, so hebt der Anatom mit der rechten Hand das weiße Leinentuch auf und betrachtet den Körper, die Linke nachdenklich am Kinn, als würde er in einem Buch lesen. Ähnlich dem Mediziner vor der Autopsie begutachtet Doktor Stangeler zunächst ausführlich die äußere Erscheinungsform der Handschrift<sup>401</sup> (ein Vorgang, den man ebenfalls als Autopsie bezeichnet), bevor er sich ihrem Inhalt widmet. Das Gemälde bannt jenen Moment, „wo nach dem Entfliehen der Seele der Zerstörung vertilgende Hand die Linien der Schönheit noch nicht hinweggelöscht“<sup>402</sup> hat. Denn während der Historiker René mit seinem Handwerkszeug den Text hier nur metaphorisch zergliedert, wird der Anatom dies mit der Leiche tatsächlich tun.

---

<sup>398</sup> Bronfen zitiert hier M. Higonnet; Bronfen: Nur über ihre Leiche, S. 17.

<sup>399</sup> Vgl. Bronfen: Nur über ihre Leiche, S. 21.

<sup>400</sup> Vgl. Bronfen: Nur über ihre Leiche, S. 18.

<sup>401</sup> Es handelt sich um einen „Codex, der zwar Quartformat hatte, aber sehr dünn war: eher ein Heft als ein Buch.“ (DD 727) Die „Papierhandschrift“ (DD 727) datiert René zunächst auf „vor 1500“ (DD 727) – was sich später dadurch erklärt, dass deren Verfasser um die Mitte des 15. Jahrhunderts das Schreiben erlernt hat (vgl. DD 730). Der Titel lautet: „Vermerckt wie mit den Zaubrinnen gehandelt ze Neudegck als man sy vieng MCCCCLXIIJ°.“ (DD 727) Es sind 56 Blatt, „eigentlich achtundzwanzig gegen den sonstigen Gebrauch der Zeit einfach ineinander gelegte Doppelbogen, aber der Text reichte kaum mit einem Drittel über den Bund hinaus, das übrige war leer [...].“ (DD 730) Links oben auf dem ersten Blatt findet sich der „Vermerk einer späteren Hand“ (DD 730), der über den Kauf der Schrift in Augsburg 1518 Auskunft gibt.

<sup>402</sup> Mann: Gabriel Max, S. 28.

## René und das Konzept des Wissenschaftlers als „ganzer Mann“

In seiner Studie *Die männliche Disziplin* untersucht Falko Schnicke die *Vergeschlechtlichung der deutschen Geschichtswissenschaft 1780–1900*, so der Untertitel, und stellt darin eine Maskulinisierung des Faches in seiner Etablierungsphase (und darüber hinaus) fest. Als grundlegend wies er dabei eine Orientierung am sozialen Konzept des „ganzen Mannes“ sowie eine Ablehnung von Weiblichkeit als unwissenschaftlich nach.<sup>403</sup> Dem Ideal des „ganzen Mannes“ entsprach eine Forscherpersönlichkeit dann, wenn sie „das gesamte Repertoire menschlicher Eigenschaften simultan ausfüllen konnte“<sup>404</sup> und sowohl im Beruf als auch im familiären und gesellschaftlichen Leben etabliert und anerkannt war.<sup>405</sup> Finanzielle Absicherung und gesellschaftliche Reputation bildeten dabei die Voraussetzung für das Eingehen einer Ehe und das Begründen einer Familie.<sup>406</sup>

Betrachtet man nun René als Historiker und Schreibenden unter diesem Aspekt, so lassen sich einige weitere Aufschlüsse über die Figur und ihr Verhältnis zu Frauen, insbesondere Grete, gewinnen. Das Konzept des „ganzen Mannes“ in dem bei Schnicke geschilderten Sinn lehnt er ab und fasst seinen Widerwillen in die (später leicht abgewandelt wiederholte) Formel: „Professor sein und verheiratet, das ist für mich eine geradezu grausliche Vorstellung“ (DD 205f, vgl. DD 489). Er selbst ist denkbar weit von diesem Lebensmodell entfernt – in seiner Zerrissenheit (vgl. u.a. DD 52) oder seinem manchmal ins Dandyhafte gehenden Auftreten<sup>407</sup> entspricht er eher dem Gegenbild dieses Ideals.<sup>408</sup> Dennoch ist immer wieder zu beobachten, dass er sich am Schreibtisch, bei der intellektuellen Arbeit, dem Schema des bürgerlich-männlichen Gelehrten zumindest zeitweise annähert. Mit seinem beruflichen Erfolg im Zuge seiner Entdeckung des Ruodlieb-Manuskriptes bewegt er sich, wie noch zu zeigen sein wird, einen weiteren Schritt darauf zu.

Die Figurenzeichnung des René Stangeler, der im Kontext wissenschaftlicher Arbeit wiederholt auf Kopf und Hände beschränkt wird, entspricht dem „körperenthobenen Habitus der

---

<sup>403</sup> Vgl. Schnicke: *Die männliche Disziplin*, S. 546.

<sup>404</sup> Schnicke: *Die männliche Disziplin*, S. 114.

<sup>405</sup> Vgl. Schnicke: *Die männliche Disziplin*, S. 115.

<sup>406</sup> Vgl. Schnicke: *Die männliche Disziplin*, S. 118.

<sup>407</sup> Aus dem Blickwinkel der Mary K. wird er in der *Strudlhofstiege* einmal so geschildert: „Einmal hatte sie ihn unten auf dem Platze vor dem Bahnhof gesehen, offenbar auf Grete wartend: er lümmelte mit dem Rücken gegen den Sockel des Uhrtürmchens, die Beine gekreuzt, die Hände in den Taschen, den Hut im Genicke. So auf offener Straße. Es lag Herausforderung in seiner Haltung. Sie erschien Mary keineswegs nachlässig und natürlich, sondern betont. Und dies war lächerlich, unsolid, wenig Vertrauen erweckend.“ (DS 26)

<sup>408</sup> Vgl. Schnicke: *Die männliche Disziplin*, S. 121.

Historiker des späten 18. und 19. Jahrhunderts“.<sup>409</sup> Bei der Analyse einiger Historiker-Porträts, die ebenso wie Texte zur Inszenierung von Männlichkeit dienten, stellte Schnicke fest, dass die Kleidung den Körper weitgehend verdeckte, was dem „bürgerliche[n] Körperverhalten des 19. Jahrhunderts generell“<sup>410</sup> entsprach. „Im Ergebnis“, so Schnicke, „sind die körperlichen Dispositionen in den Bildern nur über die Statur, die Hände und den Kopf zugänglich.“<sup>411</sup> Durch die so vermittelte Körperlosigkeit sollte der Wissenschaftler auf seinen Intellekt reduziert werden. Kopf und Hände „sind nicht Teil der sexuellen Reproduktion und konnten das Ideal des nicht von seinem Körper beherrschten bürgerlichen Mannes und Historikers deshalb nicht gefährden.“<sup>412</sup>

Die Darstellungen bürgerlich-männlicher Historiographie haben außerdem gemeinsam, dass sie mit etlichen Attributen wissenschaftlicher Arbeit ausgestattet wurden. So gehörten zu den Visualisierungen der Forscherpersönlichkeiten GelehrtenSymbole wie Bücher, Bibliothek, Arbeitstisch, Schreibfeder oder Manuskripte<sup>413</sup> – Objekte, die auch in der literarischen Inszenierung Stanglers eine nicht unbedeutende Rolle spielen. Man denke nur an den Inhalt seines Koffers, den er nach Neudegg mitnimmt. Neben den genannten Utensilien taucht laut Schnicke in den von ihm untersuchten Darstellungen weiters das Rauchen (neben anderen Genussmitteln wie Alkohol) als „legitime Begleitung von wissenschaftlich-männlicher Arbeit“<sup>414</sup> auf. Auch René Stangler ist Raucher; während seines Aufenthaltes auf Neudegg greift er mehrfach zur Zigarette.<sup>415</sup> (Zur Koppelung des Rauchens mit intellektueller Arbeit s. auch Kapitel 2.5.2, das Leonhards Kaffee- und Zigarettenkonsum thematisiert.)

Mit Adriano Cappelli (1859–1942)<sup>416</sup> und Hermann Grotewold (1845–1931)<sup>417</sup> als Autoren

---

<sup>409</sup> Schnicke: Die männliche Disziplin, S. 168.

<sup>410</sup> Schnicke: Die männliche Disziplin, S. 167.

<sup>411</sup> Schnicke: Die männliche Disziplin, S. 168.

<sup>412</sup> Schnicke: Die männliche Disziplin, S. 169.

<sup>413</sup> Vgl. Schnicke: Die männliche Disziplin, S. 152.

<sup>414</sup> Schnicke: Die männliche Disziplin, S. 310.

<sup>415</sup> Vgl. u.a. DD 728, 731, 736. In jener Passage, in der Herzka und René den Folterkeller inspizieren und René zum Unbehagen seines Auftraggebers einen Zigarettenstummel hinterlässt (vgl. DD 747), hat das Rauchen eine andere Funktion: Das moderne Genussmittel, das in dieser Umgebung „befremdlich“ (DD 745) wirkt, stört Herzkas Illusion einer abgeschlossenen „zweiten Wirklichkeit“ (in Doderers Terminologie), ähnlich wie schon die Schlager singende Anny. Da diese Räumlichkeiten stark sexuell konnotiert sind, liegt es freilich auch nahe, im weggeworfenen Zigarettenstummel ein – mit Füßen getretenes – Phallussymbol zu sehen (ebenso wie in dem mit Renés Rock verhüllten Säulenstumpf, vgl. DD 747).

<sup>416</sup> Vgl. Lasagni: Cappelli, Adriano. Im Roman wird der Name „Capelli“ (DD 695) geschrieben.

<sup>417</sup> Vgl. Ulrich: Grotewold, Hermann.

zweier von René mitgenommener historischer Handbücher werden gleichzeitig auch etablierte Historiker genannt, die nun sinnbildlich an Renés Seite stehen. Dieser wird, auch durch seine stupenden Fachkenntnisse, auf eine Stufe mit ihnen erhoben. Grotefend tritt sogar in Personifikation auf, wenn es heißt: „Aus René’s Aktentasche ließ sich inzwischen der Geheime Archivrat Grotefend vernehmen und teilte kurz aber präzise mit, daß der ‚Eri- tag vor Auffahrt‘, also der Dienstag vor Christi Himmelfahrt, im Jahre 1517 auf den 19. Mai gefallen sei.“ (DD 736f) Fast scheint es, als stehe René im direkten, kollegialen Kontakt zu Grotefend. So fügt sich Stangeler, der bisher keinen festen Tritt fassen konnte, in eine Reihe etablierter Historiker seiner Zeit ein.<sup>418</sup> Freilich klingt im ironischen Unterton gleichzeitig auch eine Distanzierung von diesen Instanzen an.

All dies versetzt René in eine Position, die der eines „ganzen Mannes“ angenähert ist. Das Bild vervollständigt sich, als er im Anschluss an das Treffen mit Professor Bullog am 15. Juli 1927, also nach getaner Arbeit, seine Verlobte besucht. Die Szene, in der René zu Siebenscheins kommt und ihnen das Manuskript präsentiert, ist geradezu konträr zu jener Passage im ersten Teil des Romans, in der er mit Grete aneinandergerät und überstürzt aufbricht (s. Kapitel 2.3.1). Während er früher Skepsis und Unverständnis auf sich gezogen hat, gewinnt er nun allseits „erhebliche[n] Respekt[ ]“ (DD 1320). Hatte René sich damals geärgert, dass man Cornel Lasch mit einem „moderne[n] Condottieri“ (DD 191) verglich, wird nun er selbst „zum Helden des Tages“ (DD 1319). Er sitzt auf der Couch, von der ganzen Familie für seinen Erfolg bewundert und umsorgt, bekleidet mit dem Bademantel und den Hausschuhen von Gretes Vater. „So war denn aus dem armen Tropfe für diese Augenblicke so etwas wie ein Pascha geworden, ein Pascha in einem lila Bademantel.“ (DD 1320f) Er schlüpft damit nicht nur in die Kleidung des bürgerlichen *pater familias*, sondern gleich auch in dessen Rolle.<sup>419</sup> Freilich handelt es sich dabei wohl nur um ein patriarchales Kostüm, das er später wieder ablegt; die Einschränkung „für diese Augenblicke“ deutet schon an, dass die Entwicklung nicht unbedingt von Dauer sein muss.

Das (wissenschaftliche) Schreiben ist für René eine Möglichkeit, seine Existenz auf eine feste Basis zu stellen, in beruflicher Hinsicht wie in privater. Denn es hilft ihm auch, sich gegen die Fährnisse von Seiten einer Frau zu wehren: Als er aus Neudegg nach Wien zurückgekehrt

---

<sup>418</sup> Später erscheint René selbst stilisiert zum historischen Werk, in dem Alfons Croix und Leonhard Kakabsa „gleichsam [...] nachschlugen wie in einem griffbereit stehenden Handbuch der alten und mittleren Geschichte, und etwa auch der Latinität.“ (DD 1104)

<sup>419</sup> Da René ausgerechnet am 15. Juli 1927 in dieser Verkleidung präsentiert wird, eröffnet sich freilich noch eine andere Facette: Mit der betont bürgerlich-häuslichen Aufmachung wird Stangeler demonstrativ von den Ereignissen rund um den Justizpalastbrand abgesetzt.

ist und Grete trifft, fühlt er sich „abgegrenzter gegen sie und gesicherter vor ihr. Wollte man das in der Sprache René's ausdrücken, dann müßte man sagen: „Sie gewann Objektscharakter.“ (DD 808) Das heißt im Umkehrschluss, dass René aus seiner Arbeit mit Ruodliebs Manuskript als gestärktes Subjekt hervorgegangen ist. Flüchtete er früher vor den Siebenscheins an den Schreibtisch, so kehrt er nun aufrechten Rückgrats vom Schreibtisch in die Familie seiner Verlobten zurück.

## 2.5 DER SCHREIBTISCH-ARBEITER: Leonhard Kakabsa

Im Spannungsfeld zwischen Sexualität und Schreiben bewegt sich auch die Figur des Leonhard Kakabsa. Sein Werdegang ist schnell zusammengefasst: Als Arbeiter einer Gurtfabrik beginnt er, Latein zu lernen. Sein Streben nach Bildung führt schließlich zur Überwindung der „Dialekt-Grenze“ (DD 532).<sup>420</sup> Das heißt, er entfernt sich mehr und mehr vom ihm vertrauten Dialekt und wendet sich dem Hochdeutschen zu, bis ihm bewusst wird, dass er „in einer neuen Sprache zu denken begann“ (DD 531). Diese Veränderung manifestiert sich auch topographisch: Er verlässt seinen Wohnbezirk, die Brigittenau, um Bibliothekar im Palais des Prinzen Croix im dritten Wiener Bezirk zu werden.<sup>421</sup> Auch auf erotischem Gebiet schafft er den Aufstieg: Nach einigen Umwegen geht er eine Beziehung zu einer älteren bürgerlichen Dame, Mary K., ein. Dieser Eintritt in eine höhere gesellschaftliche Sphäre ist stark mit einer Hinwendung zu intellektueller Arbeit verbunden. Zwar handelt es sich im Falle Leonhards meist nicht um Schreib-, sondern um Lektüreszenen, doch sind diese beiden Praktiken – ganz im Sinne Kristevas<sup>422</sup> – nicht getrennt voneinander zu sehen, zumal hier ja das Lesen bzw. Lernen dem späteren Schreiben vorausgeht. Es wird vorweggenommen, dass Leonhard in einer außerhalb des Romangeschehens liegenden Zukunft studieren und promovieren wird (vgl. DD 1112). Das heißt, auch er wird zum Schreibenden werden. Im Gegensatz zu anderen geistig tätigen Figuren wie René oder Schlaggenberg ist Kakabsa kein Alter Ego Doderers, wenn auch einige Schreibtisch- oder Bibliotheksszenen der (idealisierten) Arbeitssituation des Autors entsprochen haben dürften. Löffler bezeichnet Leonhards Entwicklung als „Menschwerdung“,<sup>423</sup> welche Hölter hier wiederum mit einer „Bibliothekarwerdung“<sup>424</sup> gleichsetzt. Man könnte ebenso von einer Autorwerdung sprechen. Als Literat ist die Leonhard-Figur zwar nicht angelegt, sie weist aber, wie sich zeigen wird, etliche Züge eines Doderer'schen Schriftstellers auf.

Laut Petutschnig, der sich ausführlich mit der Figur befasst hat, entwarf Doderer diese 1952 und versah sie im Jahr darauf mit den wesentlichen Konturen.<sup>425</sup> Leonhard war also nicht

---

<sup>420</sup> Vgl. dazu u.a. Schmidt-Dengler: *Unsichtbare Grenzen*, S. 332; Werkgartner Ryan: *Zufall und Freiheit*, S. 99f.

<sup>421</sup> Zur Entwicklung Kakabsas vom Arbeiter zum Bibliothekar vgl. Hölter: *Bibliothekar beim Prinzen Croix*, v.a. S. 258–265.

<sup>422</sup> Lesen, so Kristeva, weise „auf eine aggressive Teilnahme, auf eine aktive Aneignung des anderen hin“; im Schreiben sieht sie „ein zur Produktion, zur Tätigkeit gewordenes ‚Lesen‘“ (Kristeva: *Zu einer Semiolologie der Paragramme*, S. 171).

<sup>423</sup> Löffler: *Doderer-ABC*, S. 230.

<sup>424</sup> Hölter: *Bibliothekar beim Prinzen Croix*, S. 254.

<sup>425</sup> Vgl. Petutschnig: *Ist er die Mitte?*, S. 21.

Teil des Romanpersonals der *Dämonen der Ostmark*, sondern wurde erst im Nachhinein eingefügt. Die Figur zeichnet sich unter anderem dadurch aus, dass sie aus Sicht des Erzählers ausschließlich positiv bewertet wird – Schmidt-Dengler bezeichnet Kakabsa als „edle[n] Arbeiter“,<sup>426</sup> Chevrel und Mosebach sehen eine „Lichtgestalt[ ]“<sup>427</sup> in ihm. Die wiederholten Sympathiebekundungen des Erzählers gegenüber Leonhard vermitteln den Eindruck, dass keine Zweifel an den guten Eigenschaften dieses Charakters bleiben dürfen.<sup>428</sup> Er ist fleißig, sauber, anständig, er trinkt nicht, ist zufrieden und unverheiratet – oder wie ein Teilnehmer eines Online-Literaturforums zu den *Dämonen* treffend feststellte: „So hat der Fabrikant seinen Arbeiter gern!“<sup>429</sup> (Wobei die nicht auf einen Zweck gerichtete humanistische Bildung, die Leonhard sich anzueignen beginnt und wegen der er letztlich, nach einigem Zögern, seinen Arbeitsplatz aufgeben wird, aus kapitalistischer Perspektive wiederum geradezu verdächtig, wenn nicht subversiv erscheinen muss.)

Eingeführt wird Leonhard indirekt durch seine beiden Schwestern Anna und Ludmilla, beide Dienstbotinnen in feinen Häusern, die eine in London, die andere in Wien. Sie wechseln „törichte Briefe“ (DD 116), in denen sie ihre jeweilige Dienstgeberin in den schönsten Farben malen und sich darin gegenseitig zu überbieten versuchen. Ihr Bruder hebt sich von den einfältigen jungen Frauen deutlich ab: „Dieser Leonhard, der uns weiterhin noch in der angenehmsten Weise auffallen wird, unterschied sich ganz wesentlich von den beiden Gänsen.“ (DD 116) Die Floskeln, mit denen Ludmilla ihrer Schwester regelmäßig über den Bruder Bericht erstattet, sagen jedoch mehr, als man auf den ersten Blick meinen würde: „Leonhard geht es gut, er ist zufrieden.“ (DD 116) Der Zustand der Zufriedenheit impliziert, dass Kakabsa an den herrschenden Verhältnissen nichts ändern will, wodurch er in Konflikt mit sozialdemokratisch gesinnten Arbeitern kommt. Als er in einer Weinstube einmal äußert, „daß er zufrieden sei“ (DD 123), erntet er Hohn und Widerspruch. Die scheinbar sinnentleerte Phrase „er ist zufrieden“ bedeutet im Falle Leonhards also, dass er sich in einem entscheidenden Punkt von der Masse der Arbeiterschaft abhebt und damit eine Grundvoraussetzung für einen Schriftsteller à la Doderer erfüllt: Er ist kein Revolutionär.<sup>430</sup>

---

<sup>426</sup> Schmidt-Dengler: Bruchlinien, S. 74.

<sup>427</sup> Chevrel: Die Dämonen: Doderer und der Fall Dostojewski(s), S. 165; Mosebach: Die Kunst des Bogenschießens und der Roman, S. 30.

<sup>428</sup> Vgl. u.a. DD 580 („Nun, man weiß, welche Vorliebe der Autor für den Leonhard hat [...].“) und DD 532 („unser Vortrefflicher, Lieber“).

<sup>429</sup> finsbury: Forumseintrag; <http://www.klassikerforum.de/index.php?topic=4614.0> (12. 3. 2017).

<sup>430</sup> In den *Merowingern* wird die Zufriedenheit jedoch als eine Eigenschaft bezeichnet, die ein Schriftsteller nicht aufweisen sollte – hier allerdings in Kombination mit Unwissenheit: „[E]r war ahnungslos und zufrieden. Beides sollte ein Dichter nie sein.“ (Mer 137)

## 2.5.1 BERMUDADREIECK DES GELEHRTEN

Wesentlich für die Konturierung der Figur ist ihre Abscheu vor der Sphäre der Familie und des Weiblichen (in seiner bedrohlichen Form). Auf seinem Weg zum Intellektuellen muss Leonhard einige Hindernisse überwinden, die sich ihm in Form dreier Frauen in den Weg stellen. Bevor ich zu diesen Begegnungen komme, sei das Motiv der Sauberkeit bzw. des Schmutzes näher ins Auge gefasst.

### Sauberkeit

Die Differenz zwischen Sauberkeit und Schmutz spielt, ähnlich wie schon bei Schlaggenberg und der Allianz, auch bei der Figurenzeichnung Leonhards eine erhebliche Rolle. Die gegenwärtige Situation des 24-jährigen Arbeiters wird wiederholt mit Reinheit in Verbindung gebracht, sodass es lohnend scheint, die Grenze zum Dreck auszumachen: Er ist ein „anständiger und sauberer Bursch“ (DD 117), der „ein sauberes Kabinett in der Brigittenau“ (DD 117) bewohnt und, wie auch seine Schwestern, „eine saubere Hand“ (DD 120) schreibt. Die Branche, in der er arbeitet, die Gurtweberei, „ist ein sauberer Geschäft“ (DD 119); die Fabrik zeichnet sich durch „Helligkeit“ (DD 119) aus, einerseits deshalb, weil sie „überwiegenden Teils aus neueren und neuesten Zubauten“ (DD 119) besteht, andererseits weil das dort verarbeitete Material „von heller Art“ (DD 119) ist. Der Geruch ist „rein und bitter, dem einer Sattler- oder Seilerwerkstatt verwandt“ (DD 119);<sup>431</sup> einen ähnlichen Duft dürfte übrigens auch Leonhards Couch verbreiten, die ja aus demselben Stoff gemacht ist wie ein Sattel, nämlich Leder. Das Produkt der fiktiven Firma Rolletschek läuft „in saubere Holzkisten [...] mit trockenen, reptilischen Schlingen“ (DD 119). Zudem ist „[d]er Lärm [...] verhältnismäßig geringer als etwa in einer Tuchfabrik, man konnte sich zwischen den Stühlen mühelos verständigen. Ein gleichmäßiges Rattern und Rasseln war's, was diese Säle erfüllte.“ (DD 120) Insgesamt herrschte eine „durchaus genehme Atmosphäre“ (DD 120), anders als etwa in der Textfabrik Allianz, in der Schmutzströme fließen und das Stampfen der Druckerpressen durch das ganze Haus dröhnt.

Die Tätigkeit der Arbeiterinnen und Arbeiter (Doderer führt hier explizit beide Geschlechter

<sup>431</sup> Der Verweis auf das Sattlergewerbe stellt eine Verbindung zu einer real existierenden Lederwarenfabrik Rolletschek in Graz her. Laut Bericht der sozialdemokratischen Zeitung *Arbeiterwille* legten dort sämtliche Gehilfen am 27. April 1908 wegen schlechter Bezahlung die Arbeit nieder. Es folgten noch etliche Meldungen über diesen Streik der Sattler, Taschner und Riemer; vgl. Anonym: Achtung, Sattler, Taschner und Riemer (*Arbeiterwille*, 28. 4. 1908, S. 4); auch Anonym: Streik der Sattler, Taschner und Riemer (*Arbeiterwille*, 14. 5. 1908, S. 4). Bei Doderer werden bei Rolletschek hingegen – nomen est omen – unter anderem „Rouleauxschnüre“ (DD 119f) hergestellt.

an) wirkt, verglichen mit der Schufterei der Larven in der Allianz, geradezu hochstehend. Außerdem werden jene als Individuen angeführt, nicht als gesichtslose Masse: „Es bedient immer ein Arbeiter oder eine Arbeiterin [...] zwei mechanische Webstühle [...].“ (DD 119) Dabei geht es nicht um stupide Fließbandarbeit: „Die Tätigkeit ihrer Hände ist keineswegs eine ununterbrochene, vielmehr haben sie vor allem bei Störungen einzugreifen, und zwar mit Sachkenntnis.“ (DD 119) Anders als im Pressekonzern ist das Personal also nicht beliebig ersetzbar; es handelt sich vielmehr um „wohlgelernte Leute“ (DD 119).

Die Sauberkeit der Umgebung Leonhards wird dadurch hervorgehoben, dass sie in Kontrast zu seiner Vergangenheit gesetzt wird. Zum einen wird seine frühere Tätigkeit auf Donauschleppern genannt, zum anderen seine Schulzeit. Leonhards persönliche Geschichte manifestiert sich in seinem (unbewussten) Denken vor allem in olfaktorischer Weise.<sup>432</sup> Erinnert er sich an seine Schulzeit, so steigt ihm der Geruch des Desinfektionsmittels in die Nase, der dort „traurig und armselig“ (DD 120) in der Luft lag. Der „geölt[e]“ (DD 120) Boden sorgte für ein Gefühl der „Gedrücktheit“ (DD 120). Demensprechend niedergehalten wurden hier Fähigkeiten und Talente. Weiters gehörten zur schulischen Atmosphäre der Pfeifenrauch „des (gutmütigen und etwas versoffenen) Schuldieners“ (DD 120), der einen „recht bäuerlichen Knaster rauchte“ (DD 120), sowie ein „Aushauch von Kalk oder Tünche“ (DD 120) und, wenn auch nur schwach, vom Pissoir. Diese Mischung, der eine gewisse Gefährlichkeit zugeschrieben wird,<sup>433</sup> steht auch mit dem Gemeindehaus und gewerkschaftlichen Lokalen in Verbindung. In „Broschüren, die man gelegentlich erhielt“ (DD 121), trat dieser Geruch sogar „konzentriert“ (DD 121) auf. Der schlechte Geruch, so wird dadurch angedeutet, hängt mit der Arbeiterschaft bzw. der Sozialdemokratie zusammen, auf welche die hier nicht näher genannten Broschüren verweisen.

Noch stärker manifestierte sich seine Zeit auf Donauschleppern als Geruch in seinem Gedächtnis: „Der Strom roch. Der Strom war verunreinigt.“ (DD 119) Damit ist, so wird erklärt, nicht die Donau selbst gemeint, sondern „das Leben auf den Schleppern“ (DD 119), die nur „von außen stattlich und sauber aussahen“ (DD 119). Diese Gerüche „beleidigten und verunreinigten“ (DD 119) ihre Umgebung. Verantwortlich für den Gestank werden weder die Mannschaft noch der Teer, mit dem das Schiff bestrichen ist, oder der Qualm aus den Schloten gemacht, sondern „Küche und Schlafraum, die Weiber und Kinder, die auf derartigen Fahrzeugen sich auch oft befanden“ (DD 119). Die „stockige Dumpfheit und

---

<sup>432</sup> Zur Funktion des Riechens bei Leonhard vgl. u.a. Werkpartner Ryan: Zufall und Freiheit, S. 83–86, und Dietz: „Wer nicht riechen will, muss fühlen.“, S. 9–15.

<sup>433</sup> „[...] ganz harmlos wurde er [der Schulgeruch, Anm. AR] nie [...].“ (DD 121)

Unreinlichkeit“ (DD 119) erzeugen bei Leonhard nicht Ekel, sondern vorderhand „tiefe Unruhe“ (DD 119). Der schlechte Geruch wird hier auch ausdrücklich mit dem schlechten Gewissen in Verbindung gebracht. Wenn Leonhard in seinem Kabinett auf der Ledercouch liegt, wird er immer wieder von diesen Eindrücken heimgesucht. „Plötzlich verdichtete sich jener aus dem Schlafraum des Schleppschiffes geradezu über Gebühr. Er sprang auf [...].“ (DD 121). Gleich darauf blickt er „auf das etwas klapprige Messingbett“ (DD 121), das „nicht mehr ganz blank zu kriegen“ (DD 121) war und „eine Art dunklen Glanz“ (DD 121) ausstrahlte. Der Schlafraum des Schiffes wie auch das Bett in Leonhards Zimmer sind Verweise auf die Sphäre der Sexualität, die dem 24-Jährigen offenbar Unbehagen bereitet – sofern sie eine gewisse Verbindlichkeit erzeugt. Denn Leonhards regelmäßiger Verkehr mit der Prostituierten Anny Gräven steht dem nicht entgegen. Im Roman wird mitgeteilt, dass Leonhard eine Scheu vor „Verstrickung[en]“ (DD 117) jeglicher Art hat. In einem einzigen Satz werden schließlich die Arten der Verpflichtungen aufgezählt, auf die er sich nicht einlassen möchte:

Das führte zum Beispiel dahin, daß er mit vierundzwanzig Jahren noch kein festes Verhältnis zu einer Frauensperson, keine Geliebte oder Braut gefunden hatte; weiterhin, daß er etwa ein Sozialdemokrat von recht mittlerer Güte war: mit der Bindung an eine politische Partei und ihre Grundsätze haperte es also auch bei ihm, und vielleicht mit dem Klassenbewußtsein überhaupt. (DD 117)

Im Olfaktorischen verschwimmen die Grenzen zwischen den Bereichen des Weiblichen, der Sozialdemokratie und der Arbeiterklasse, also einer größeren Masse. Der von Frauen und Kindern bevölkerte Schlafraum auf dem Schiff steht in ebenso schlechtem Geruch wie gewerkschaftliche Lokale oder mutmaßlich sozialdemokratische Broschüren. Die negative Bewertung wird außerdem dadurch verstärkt, dass dem Riechen eine unfehlbare Urteilskraft zugesprochen wird: „Es gab keinen Zweifel an seiner [des Riechens, Anm. AR] Wahrhaftigkeit.“ (DD 121) Demnach ist schlecht, was schlecht riecht.

## Frauen

Leonhard hat „ein an Widerwillen grenzendes Gefühl der Abneigung gegen kompliziertere Lebensverhältnisse, wie sie eben durch Ehe und Kinderaufzucht [...] entstehen“ (DD 117). Familiären Bindungen weicht er tunlichst aus, beginnend bei seiner eigenen Mutter, die, früh verwitwet, einen neuen Mann ehelichte und dann noch vier Kinder bekam. Leonhard wird „dieser häusliche Stall zu eng“ (DD 117) – er zieht aus. Ein spontaner Besuch bei einem verheirateten Kollegen, Karl Zilcher, umreißt jene Situation, der Leonhard offenbar entfliehen will. Außer dem Ehepaar Zilcher sind noch zwei ältere Leute anwesend, zwei Kinder laufen

„zwischen der Küche und den beiden Zimmern hin und her“ (DD 149). Diese Anmerkung impliziert, dass in einer Zwei-Zimmer-Wohnung (mindestens) sechs Personen leben – für die damaligen Verhältnisse, die gerade in den unteren Schichten immer noch katastrophal waren, nichts Außergewöhnliches.

Man sitzt in der Küche, jener den Frauen zugerechneten Sphäre, die Leonhard schon auf dem Schiff Unbehagen bereitet hatte. Auch hier, in Zilchers Küche, hängt ein unangenehmer Geruch in der Luft (vgl. DD 150), der allerdings von Kaffee zugedeckt wird. Anna Zilcher, Gattin Karl Zilchers und Herrscherin über dieses Reich, wird negativ geschildert, fast wie eine böse Märchengestalt; auch Anklänge an Hausmeisterinnen-Figuren wie jene der Wewerka aus den *Wasserfällen* sind unübersehbar:<sup>434</sup> Die „kleine und unersetzte knollige Person“ (DD 149) vermutet (vielleicht mit gutem Grund, jedoch diesmal zu unrecht), dass man ihren Gatten mit ins Wirtshaus nehmen will, und „verfinsterte sich zusehends“ (DD 149). Sie macht sich sofort zum Angriff auf Kakabsa bereit, indem sie sich „harnischte“ (DD 149). Als Leonhard ihrem Mann auf dem Gang vor der Wohnung diskret Geld und Zigaretten gibt, „stürmte [sie] heraus“ (DD 150), voll „Erbosung und Angriffslust“ (DD 150), und „pfauchte [...] böse und knollig“ (DD 150). Als sie sich doch noch bedankte, kam es „hart und unfreundlich“ (DD 150) heraus. Kurz: Ein Drache von einer Frau.

Als Leonhard nach seinem Besuch bei Zilchers nach Hause geht, wird ihm, auf der Couch liegend, zum ersten Mal in seinem Leben klar, „daß er allein sei, vollständig und glatt allein.“ (DD 151) Einsamkeit ist hier eindeutig positiv konnotiert. Wenn Kakabsa an den Nachmittag zurückdenkt, erscheinen ihm Zilchers „abscheuliche“ (DD 151) Gattin und der „Lärm“ (DD 151) der Kinder abstoßend. Frau Zilcher steht hier für den Prototyp der keifenden Ehefrau und Mutter mehrerer Kinder, die Leonhard nicht nur anwidert, sondern die sein Dasein als Grübelnder, Lernender, Lesender und später Schreibender schlichtweg gefährden würde. Das hat allein den einfachen Grund, dass ein Arbeiter mit Familie damals kein *Zimmer für sich allein* gehabt hätte – jene Grundvoraussetzung schöpferischer Arbeit, die Virginia Woolf in ihrem 1929 erschienenen Essay (in Hinblick auf Frauen) formulierte. Als Leonhard sich später der Buchhändlerstochter Malva annähert, vergleicht der Erzähler den Gedanken an eine ernsthafte Beziehung und in weiterer Konsequenz an Ehe und Familie sogar mit jenem an „Selbstmord[ ]“ (DD 560). Denn „war er bisher nur umschrankt gewesen,

---

<sup>434</sup> Die Hausmeisterin Wewerka ist „ein troglodytisches Knollengewächs, das aus der Hüfte hinkte“ (WS 28). In ihren Wirkungsbereich im Parterre eines Mietshauses „gab es das furchtbar überflüssige Böse, die höllisch unermüdliche List“ (WS 52). Es kam vor, dass sie „aus dem Loche fuhr, den Torkel [ihren Gatten, Anm. AR] mit ihren Klauen ergriff und hinabzerrte.“ (WS 68) Als ihr Möbel geschenkt werden und sie das entsprechende Dokument liest, heißt es: „Weil sie nur Unrat witterte (es war ihr eigener), erhellt sich ihre gespannte Beiß-Physiognomie in keiner Weise.“ (WS 86)

dann würde er hier endgültig umschlossen sein“ (DD 560) – „damit wäre alles zu Ende“ (DD 560). Fühlt er sich allein zu Hause „vollständig und glatt“ (DD 151), so droht ihm mit Frau und Kindern die Aufspaltung, denn dann würde er „nicht weniger als getrennt von seinem eigenen Leben“ (DD 560) sein. „In der Familie“, so schrieb Doderer im *Repertorium*, „gibt es keine Abgeschlossenheit und ihrer keine Achtung. Sie ist der Persönlichkeit feind.“<sup>435</sup> Dieser Persönlichkeitsverlust ist – auch für Leonhard – mit dem Tod gleichzusetzen. Oder, nach einem von Doderer häufig gebrauchten Bonmot: „Wer sich in Familie begibt, kommt darin um.“<sup>436</sup>

Im weiteren Verlauf der Leonhard-Handlung wird er auf drei recht unterschiedliche Frauen treffen, die, anders als Zilchers Ehefrau, auf ihn anziehend wirken und gerade deshalb als wirkliche Gefahr für sein Junggesellendasein und damit für seine geistige Freiheit und Integrität wahrgenommen werden: Malva, Trix und Elly.

### **Malva Fiedler**

Die Buchhändlerstochter Malva Fiedler ist die erste und vielleicht schwierigste dieser Prüfungen, die Kakabsa bestehen muss. In dieser Figur schneiden sich zwei für Leonhard wie auch für den Duktus des Romans unvereinbare Sphären: Die der Bücher, der Literatur, der Bildung. Und die der Sexualität, der Weiblichkeit, der Körperlichkeit. Erstere wird mit Attributen der Sauberkeit und Klarheit gekennzeichnet, letztere mit Schmutz und Trübe. Da Malva, eine ebenso attraktive wie gebildete Buchhändlerin, beide Bereiche in sich vereint, wirkt sie auf Leonhard verwirrend, wenn nicht gar bedrohlich, zumal er bei einem Besuch bei ihr und ihrem Vater von „doppelter Begier“ (DD 157) getrieben wird: Nach der schönen Tochter Fiedlers dürstet es ihn ebenso wie nach der Bildung, die dieser repräsentiert. Es lässt sich anfangs noch nicht sagen, welche dieser Sehnsüchte die Oberhand gewinnen wird.

Die Konstruktion der Malva-Figur erfolgt stark über das Physische. Als Leonhard ihr das erste Mal begegnet, dekoriert sie die Auslage des Buchgeschäftes neu. Dabei droht ihr ein Stapel

---

<sup>435</sup> Doderer: *Repertorium*, S. 77.

<sup>436</sup> Hierzu sei als Seitenblick auf die Person Doderers Schmidt-Dengler zitiert: „Wer sich in Familie begibt, kommt darin um“, dieser bereits in den zwanziger Jahren formulierte und in der Folge immer wieder variierte Leitsatz ist mehr als ein sarkastisches Aperçu, es ist auch ein beispielhafter Ausdruck für die mitunter schmerzliche Erfahrung der Unmöglichkeit, zwischen einem Familienleben und dem »schöpferischen Solipsismus« des Schriftstellers zu vermitteln. Von jenen, die ihre »Produktivität in die Lenden verlegt« hätten und sich ihrer Kinderschar rühmten, dachte er nachweislich stets gering.“ (Schmidt-Dengler: *Heimito von Doderer 1896–1966*, S. 9)

Bücher herunterzufallen. Kakabsa springt herbei und hält die Bücher fest. „Nun standen sie ganz dicht aneinander, Leonhard und das Mädchen, beide die Bücher unterstützend, die zwischen ihnen eingeklemmt steckten.“ (DD 140) Dabei „spürte Leonhard mit einer kaum glaublichen Plastik den Körper seiner Partnerin, an die er ja dicht gedrängt stand. Er empfand ganz unzweideutig ihre Fülle, ja, die Wölbung ihres Bauches.“ (DD 140) Gleich darauf hatte er auch „ihre breiten Hüften, ihre hohe Brust bemerkt“ (DD 140). Nur nebenbei nimmt er „zwei grüne[ ] Augen in einem Katzengesicht“ (DD 140) wahr. Bei ihrer nächsten Begegnung – Leonhard verlangt eine Lateingrammatik – holt sie ein Buch aus der Auslage und „bückte sich dabei“ (DD 152f), was Leonhard, ohne hinzusehen, genau wahrnimmt. Dann, am Verkaufstisch, blickt er Malva „voll in's Gesicht“ (DD 153): „Die grünen Augen standen schräg. Der Mund war groß.“ (DD 153) Als Malva, die sich ebenfalls zu Leonhard hingezogen fühlt, am Abend nach dieser Begegnung allein zu Hause ist, heißt es: „Das Kreuz wurde hohl. Das Kleid spannte sich um den Busen, der zwei Fußbällen gleich sich vordrängte.“ (DD 155) Direkt danach tritt sie übrigens als Schreibende auf, indem sie sich an den Tisch setzt „und [...] die Aufstellung einer Liste von Remittenden“ (DD 155) beendet.

In Leonhards Vorstellung setzt sich „Malva Fiedler's Bäuchlein“ (DD 143) fest und wird mit einem „Tumor“ (DD 143) verglichen. Man ahnt, dass dieser eben nicht gutartig ist, vergleicht man sie mit der Prostituierten Anny Gräven – eine Art unterweltliche Muse, die Leonhard von Zeit zu Zeit aufsucht und die für seine Entwicklung „eine höchst bescheidene und doch nicht zu unterschätzende Hilfsrolle spielte“ (DD 130). Denn Anny, die gewissermaßen ein Gegenbild zu Malva darstellt, ist „vertrauenswürdig, gutartig und beruhigend“ (DD 141). Ihr „magere[s] Gesichtchen[ ]“ (DD 142) schaut „gutmütig-leichtsinnig[ ]“ (DD 142), dann wieder „freundlich-spitzmäusig“ (DD 142) drein. Die „zutraulich[e]“ (DD 562) Anny, deren Harmlosigkeit sogar bei der Kriminalpolizei amtsbekannt ist (vgl. DD 616), gleicht einer Maus, während Malva die Augen einer Katze und den „Rachen“ (DD 560) eines Raubtieres hat. Annys Körper war „zwar schlank, aber doch rundlich-zart [...], an den eines kleinen Kindes gemahnen“ (DD 142); sie wirkt also eigentlich, obwohl sie ihren Lebensunterhalt mit Sex verdient, asexuell. Weiters behauptet sie von sich selbst – wenn auch scherhaft – nur „ein Achtel Hirn“ (DD 142) zu haben, und demnach auf intellektueller Ebene weit unter Leonhard zu stehen.

Ganz anders die gebildete Malva, die Leonhard mit Altgriechisch-Kenntnissen verstört (die im Roman auch wörtlich zitiert werden): „Hier saß Malva, die sogar Griechisch konnte: sie brüstelte, sie katz-äugelte, sie ließ auch Unterfutter sehen, gleich vorne bei den Augen heraus.“ (DD 160) Leonhard fühlt sich dabei unwohl: „Es kroch ihm über die Haut.“ (DD 160) Das

hat vielleicht auch damit zu tun, dass Malva, die 27-jährige Jungfrau, bei aller Sinnlichkeit doch „im Grund kalt“ (DD 155) ist. So lag auch „[d]ie grüne Farbe ihrer Augen [...] an der ungenauen Grenze zwischen Eis und Wasser“ (DD 155). Ihre weiblichen Reize sind zwar üppig, aber ihr Inneres gleicht einer unwirtlichen Einöde, von plötzlichen Stürmen heimgesucht, ähnlich wie auf der „Oberfläche des Mondes“ (DD 155), auf dem menschliches Leben bekanntlich nicht möglich ist.

Abgesehen von der fast aggressiven Anziehungskraft Malvas spickt Doderer die Figur und ihr Umfeld mit sprachlichen Bildern, die ihre Bedrohlichkeit bestätigen. (Hierin weist sie gewisse Ähnlichkeiten mit der Figur der Sekretärin Hedeleg im *Mord* auf, s. Kapitel 2.4.2.) Es beginnt damit, dass Malvas Blick Leonhard „traf“ (DD 140) wie eine Kugel oder ein Pfeil. Eine Begegnung mit ihr wird dann auch als eines der „Projektilen des Lebens“ (DD 152) bezeichnet. Malva ist im wahrsten Sinne des Wortes eine Sexbombe: „Die Brust war die Ahnung einer Explosion“ (DD 153). Ihr Vater, der Leonhard gern als Schwiegersohn sähe, begeistert sich ausgerechnet für antike Waffenkunde (vgl. DD 155). Auch der Buchhändler bereitet Leonhard – indirekt – Unbehagen in puncto Sexualität: An der Wand seines Arbeitszimmers hängt ein „klassizistischer Kupferstich“ (DD 158), der ein Paar „in antikischer Aufmachung“ (DD 158) zeigt, die Frau „mit fast enthüllten strotzenden Brüsten, der Mann mit musterhafter Muskulatur des Arms“ (DD 158), wobei er seine Gattin „mit einer Geste der Besitz-Ergreifung“ (DD 158) ansieht. Fiedler erklärt Leonhard, es handle sich um ein Fruchtbarkeitssymbol; dass der potentielle Schwiegervater ausgerechnet beim Wort „Fruchtbarkeit“ lächelt, „machte Leonhard [...] geradezu ängstlich.“ (DD 158) Nicht von ungefähr hängt diese Darstellung in der „Studierstube“ (DD 158) des Alten. Resultat des Besuches bei Fiedlers: „Leonhard war in ein Pulver-Magazin getreten.“ (DD 155) „Hier war sozusagen alles scharf geladen.“ (DD 157)

Es sollte sich letztlich auch herausstellen, dass Malva, nachdem Leonhard sich von ihr abgewandt hat und sie ihn mit Lil(l)y und Fella vorbeispazieren sieht, tatsächlich einen Anschlag auf Leonhard verübt: Sie erstattet Anzeige und beschuldigt ihn der Beziehungen mit Minderjährigen, was nach einem Gespräch mit einem wohlwollenden Polizisten aber rasch ad acta gelegt wird (vgl. DD 1114–1116). Beim Hinausgehen spürt er jedoch „die Berührung des dunklen Stachels, der da [...] gegen ihn hergefahren war“ (DD 1115). Es „brannte ein fallengelassener Tropfen vom Gift des Hasses noch auf der Haut“ (DD 1115).

Neben Bedrohlichkeit wird Leonhards Flirt mit Malva auch mit Motiven des Schmutzes grundiert. Schon ihre erste Begegnung steht im Zeichen der Unreinheit: Er geht die in der

Nähe seiner Wohnung gelegene Wallensteinstraße entlang. Auf der Fahrbahn liegt „blau-grauer Dunst“ (DD 139), vom Strom her ist „Nebel“ (DD 139) eingefallen, der Gehsteig ist „von leichter, schleimiger Feuchtigkeit überzogen“ (DD 139). Das Motiv des Schleims oder der Glitschigkeit kommt auch in Verbindung mit der Allianz, den Träumen der Anna Kapsreiter und dem Justizpalastbrand vor (s. Kapitel 1.1.2). Die „weiche Fülle“ (DD 140) Malvas, von der später die Rede ist, kann ebenfalls in Zusammenhang mit den Kapsreiter'schen Dämonen („schlangenweich und voll Schleim“, DD 1204) gesehen werden. Als Leonhard die Bücher rettet, die auf den Boden zu fallen drohen, steigen „Rauchbänder [...] an ihrem [Malvas, Anm. AR] Gesicht vorbei.“ (DD 139) Auch später, als er als Kunde im Buchgeschäft ist, „wölkte Zigarettenrauch über Malva's Gesicht“ (DD 155f). Hierin lässt sich deutlich eine Parallele zum 15. Juli 1927 ausmachen: Die unheilvolle Kombination aus Rauch und Büchern, als deren Retter Leonhard in beiden Situationen auftritt – einmal, indem er die Bücher vor dem Hinunterfallen bewahrt, einmal, indem er am Tag des Justizpalastbrandes die Schließung des Universitätstores veranlasst und so die Bibliothek vor einer Verwüstung durch Demonstranten schützt.<sup>437</sup> Freilich ist die Zigarette hier, noch dazu im Mundwinkel einer gebildeten Frau, gleichzeitig Phallussymbol und Fanal weiblicher Emanzipation<sup>438</sup> – was auf Leonhard auch nicht gerade beruhigend wirken kann.

Wie Petutschnig feststellte, sind „die Motive Malva und Buch [...] grundsätzlich unvereinbar“.<sup>439</sup> Dies wird etwa bei Leonhards zweiter Begegnung mit Malva deutlich. In der Buchhandlung – er hat gerade ihre körperlichen Vorzüge taxiert – „spürte [er] zugleich unaufhörlich den reinen und sterilen Geruch der vielen Bücher im Raume.“ (DD 153) Der Wahrnehmung des Körpers wird sofort die der Bücher entgegengesetzt, wobei dies durch eine Synästhesie geschieht: Er „spürte“ den Geruch, empfindet ihn also wie eine körperliche Berührung. Es hat den Anschein, als habe sich das Verlangen nach Malva auf die Bücher übertragen. Gleichzeitig werden diese als rein und steril empfunden, während Malva mit Schmutz, Körperlichkeit und Fruchtbarkeit assoziiert wird (insofern kann man steril hier in seiner Doppeldeutigkeit lesen: keimfrei und unfruchtbar). Die Bücher werden an anderer Stelle auch als ein „Gegenmittel“ (DD 559) gegen das Verlangen nach Malva bezeichnet, wobei eingeräumt wird, dass Malva eigentlich das passende Gegenmittel wäre und die Bücher „vielleicht nur einen Vorwand bildeten“ (DD 559). Bevor Leonhard die Buchhandlung betritt und „[d]ie ganze Sache [...] in Fahrt [kommt]“ (DD 152), steht er vor der Auslage und betrachtet etwas abwesend die ausgestellten Titel. Dabei fällt ihm auch der Roman Schlaggenbergs

<sup>437</sup> Vgl. auch Petutschnig: *Ist er die Mitte?*, S. 110.

<sup>438</sup> Vgl. Brändli: „Sie rauchen wie ein Mann, Madame“, S. 102f.

<sup>439</sup> Petutschnig: *Ist er die Mitte?*, S. 91.

(alias Dr. Döblingen) auf. Angesichts der gescheiterten Ehe Schlaggenbergs (s. Kapitel 2.2) könnte man dies auch als Warnung verstehen, sich nicht mit Malva einzulassen. Dass es sich bei Buch und Frau jedenfalls um einander entgegenstehende Entitäten handelt, wird explizit betont: „Die Lage spannte sich wie ein Trommelfell, wie zwischen fühlbaren Gegensätzen auseinandergerrt.“ (DD 153)

### Trix K.

Nachdem Malva ihn zu den Büchern gebracht und zugleich das Spannungsfeld zwischen Bildung und Sexualität eröffnet hat, ist Mary K.s Tochter Trix die zweite Frau, die Leonhard zu nahe zu kommen droht. Sie ist Angestellte in einem ebenfalls in der Brüggenau gelegenen Unternehmen, das Lumpen für die Papiererzeugung bearbeitet, und zwar nicht für Zeitungspapier, so wird betont, sondern für qualitativ höherwertiges, wie man es etwa für Bücher verwendet (vgl. DD 520). Der Verweis des Erzählers, dass ohne diesen Industriezweig „der Leser den Text hier schwerlich auf rein weißem Grunde“ (DD 520) habe, ist eine der vielen Metalepsen im Doderer'schen Romanwerk.<sup>440</sup> So steht auch Trix, obwohl sie sich nicht für ein Studium interessierte und gleich nach dem Gymnasium eine kaufmännische Ausbildung machte, indirekt für einen bibliophilen Kosmos. Sie lernt Leonhard kennen, indem ihre Freundin Fella Storch, eine Gymnasiastin, ihm absichtlich ihre Ledertasche mit Schulbüchern vor die Füße schmeißt.

Leonhard nimmt die jüngere Trix, anders als Malva, nicht in körperlicher Weise wahr. Ihr Äußeres ist eher nebensächlich. Zwar heißt es, dass „[i]hr Aug' erdunkelte“ (DD 523); Leonhard sieht auch das „Rotgold“ (DD 523) ihres Haares und fühlt, dass ihn von ihrer Seite ein „rosiger Schein, in jedem Sinne“ (DD 523), anweht. Doch vorderhand interessieren ihn weniger die Teenager als die Bücher. Trix hingegen mustert sein Äußeres sehr genau.<sup>441</sup>

Leonhard bittet, sich den Inhalt der Tasche genauer anschauen zu dürfen. Als Fella einen historischen Atlas, Herodot und eine Lateingrammatik auspackt, wird er fast euphorisch. Er „hielt ihn [den Atlas, Anm. AR] sogleich fest“ (DD 524) und „besah es [das Werk, Anm. AR] lang“ (DD 524), die griechische Schrift der Herodot-Ausgabe betrachtet er ebenfalls „[l]ange, sehr lange“ (DD 524), und das Lateinbuch, das auch er besitzt, erkennt er freudig wieder wie einen alten Bekannten. Bei all dem schweigt er andächtig, atmet „mehrmals tief“ (DD 524)

---

<sup>440</sup> Zu dieser Vermischung der Erzählebenen bei Doderer vgl. Niebler: Metalepsen, u.a. S. 118.

<sup>441</sup> Sie bemerkt sein „braunes, sehr schlankes Genick [...], das dichte, klein gekräuselte Haar“ (DD 523), seine Augenbrauen, die „über der kurzen, graden Nase zusammengewachsen“ (DD 524) sind; der „Kopf rund, gedrungen“ (DD 524), „Brust und Schultern [...] enorm breit“ (DD 524); „ungewöhnlich kräftig[e]“ (DD 524) Unterarme sowie eine Anker-Tätowierung.

bzw. schaut in den Sonnenuntergang. Die Romantik, die hier, im Gras am Ufer des Donaukanals sitzend, aufkommt, gilt nicht den beiden Mädchen, sondern ausschließlich den Büchern.

Parallel zu Leonhards Frauengeschichten entwickelt sich hier seine – fast erotische – Bibliophilie. Nach einer intensiven Tuchfühlung (beim Auffangen der herunterfallenden Bücher) kommt es nun zu einer Vertiefung der Beziehung bei einem Stelldichein, das sich noch öfter wiederholen wird.<sup>442</sup> Die Mädchen finden erst später heraus, dass Leonhard sich mit den Büchern, insbesondere einer Lateingrammatik, eingelassen hat. Als Trix, zu der er schon zarte Bande geknüpft hat, ihn darauf anspricht, klingt es beinahe so, als würde sie ihn mit einer anderen Geliebten konfrontieren: Es entstehen „merkwürdige Augenblicke, nicht ohne Schmerz“ (DD 529). Zwischen den beiden tut sich ein „Spalt des Unverständlich-Seins“ (DD 529) auf, eine unüberbrückbare Kluft.

In diesem Moment kommt ein Donauschlepper stromaufwärts gefahren und Leonhard denkt an das „Zusammengesperrtsein: bis zur Angst. Die Unmöglichkeit, sich wegzugeben. Auch der Geruch kehrte wieder.“ (DD 530) Diese klaustrophobischen Empfindungen, die für Kakabsa ebenso auf das Familienleben zutreffen, plagen ihn schließlich in der Nacht wieder: Er träumt den hochsprachlichen Satz „Der Optativ (Wunschform) zieht jeden Satz in's Konjunktivische, und die Grundbedeutung geht dabei verloren.“ (DD 530) Als er erwacht, wird ihm bewusst, dass er eine neue Sprache verinnerlicht hat, womit das Überschreiten der Dialekt-Grenze gemeint ist. Sodann fühlt er sich im Bett, als läge er zwischen Malva und Trix „wie zwischen Brettern, die Arme lang am Körper“ (DD 531), aber von beiden nun abgeschieden wie durch eine Wand. Das Überwinden der Dialektgrenze hin zur Hochsprache, das heißt zur Welt des Geschriebenen, „womit, wenigstens im mittleren Europa, jedes eigentliche Leben des Geistes beginnt“ (DD 532), geht mit einer Abgrenzung von zwei Frauen einher.

### **Elly Zdarsa**

Elly Zdarsa hat im Gegensatz zu Malva und Trix nichts mit Büchern oder Papier zu tun, sondern repräsentiert vor allem den Bereich der Sexualität. Obwohl sie als Figur eindimensional bleibt, spielt sie für Leonhards Entwicklung hin zum Schreiber eine nicht unbedeutende Rolle. Elly ist eine Verwandte von Nikolaus Zdarsa, einem Kollegen Leonhards. An den Wochenenden unternehmen die beiden Wiener Arbeiter öfters Ausflüge ins Burgenländische Stinkenbrunn, wo Elly mit ihrer Familie wohnt. Während Niki sich dem Wein widmet,

---

<sup>442</sup> Das Durchgehen der Lehrbücher wird später zur Routine: „Eine genaue Inspektion von Fella's Büchertasche war zur Gepflogenheit geworden.“ (DD 528)

macht sich Leonhard mit allerlei kleinen Arbeiten im Haus nützlich, wobei ihm Elly zur Hand geht. Es kommt zur Annäherung zwischen den beiden.

Während in Zusammenhang mit Malva Elemente des Trüben und des Schmutzes eher subtil in die Figurenzeichnung einflossen, werden bei Elly Unappetitlichkeit und Unreinheit explizit genannt. Schon allein der Ortsname Stinkenbrunn rückt die Szenerie in den Bereich des Ungestiösen. Diese „Geruchssymbolik“<sup>443</sup> dürfte neben der geographischen Lage unweit von Schattendorf für Doderer bei der Wahl des Schauplatzes ausschlaggebend gewesen sein.

Zwar ist das Haus außen „sauber getüncht“ (DD 543), doch täuscht die Fassade. Es handelt sich um eine „Wohnstätte kleiner, halb bäuerlicher Leute“ (DD 543) – und „[d]em bäuerlichen Menschen, wenn er nicht mehr den Acker bestellt, und jetzt in geschlossener Straßenzeile zwischen städtischem Hausrate wohnt, kommt leicht ein merklicher Grad von Unappetitlichkeit zu“ (DD 543). Typischerweise werde bei solchen Leuten „Schmalz und Eier in großen Gefäßen auf dem polierten Schrank des frostigen Schlafzimmers“ (DD 543) aufbewahrt, so auch bei den Zdarsas. Mit geschmolzenem Fett kann man auch die Körperperformen Ellys und ihrer Schwester in Verbindung bringen, die zwar als „schlank“ (DD 552), jedoch „zerlassen“ (DD 552) beschrieben werden – nicht „drall“ (DD 552) wie Malva. Auch in Ellys Gesicht spiegelt sich das Schmalzige: „Die Haut [...] neigte auch zum Fettglanz.“ (DD 568) Sie wird weiters als „weich in den Bewegungen“ (DD 552) beschrieben; Weichheit und Fettglanz stehen wiederum in Verbindung mit der Katastrophe des Justizpalastbrandes (auch das Motorrad, das Ellys Vater fährt und das „einen ölichen und zeitweise stark petroligen Geruch“, DD 544, verströmt, weist auf dieses Ereignis hin; s. Kapitel 1.3.2).

Das Haus der Zdarsas wird als „verschlamppt“ (DD 551) bezeichnet, Elly später als „schlampterts Menscherl, [...] bei der hätt' sich einer was feines holen können [...].“ (DD 655). Weiters schlägt sich die Unsauberkeit dieser Stätte auf die Antlitze der Schwestern nieder: Ihre Gesichter werden als unrein und „nicht glatt“ (DD 552) beschrieben, „da und dort zeigte sich in der Haut eine Störung, ein entstehender Pickel oder ein Fleck. Durch das Weiß der Haut wurde das noch sichtbarer.“ (DD 552)

Der Kontrast zwischen heller Haut und Dunkelheit tritt bei Elly an anderer Stelle noch deutlicher in Erscheinung. Als sie Leonhard, der auf einer Leiter steht und eine elektrische Sicherung repariert, mit einer Kerze leuchtet, „glitt der Ärmel von dem gestreckten Arm und Leonhard [...] sah in die Dunkelheit ihrer Achselhöhle, die aber schon eine rechte Finsternis war. Ihm schien's auffallend stark.“ (DD 551) Diese Finsternis, die sich bei Leonhard tief einprägte, passte nicht „zu dem schwachen wachsbleichen Arme, nicht zu Elly Zdarsa's übriger

---

<sup>443</sup> Hölter: Bibliothekar beim Prinzen Croix, S. 261.

Person.“ (DD 552)

Auch was die Topoi der Dunkelheit und der Schatten betrifft, sind diese im Haus der Zdarsas wiederzufinden. Die Beschreibung des verwinkelten Gebäudes gemahnt in mancherlei Hinsicht an den Sitz der Allianz: Bei Zdarsas gab es „viel Winkel und Gänge, einen fensterlosen gewölbten Hausflur, keine Veranden, allerlei Kammern und dafür wenig eigentliche Zimmer.“ (DD 543)

Nicht zuletzt wird mehrmals betont, dass das Haus schattig ist (vgl. DD 542, 543). Dies stellt einen Konnex zum nicht allzu weit entfernten Schattendorf her, mit dem die Familie Zdarsa auch sonst in verschiedener Weise verbunden ist. Der Vater, Franz Zdarsa, fährt zu Kundgebungen des Schutzbündlers Thomas Preschitz. Zdarsas Schwiegersohn, Alois Pinter, trägt denselben Nachnamen wie einer der drei historischen Frontkämpfer, die die Schüsse auf die Schutzbündler abgaben und zwei Menschen töteten.

Elly verkörpert die dunkle Begierde Leonhards. Es gibt zwar Annäherungen, einmal in einem Schuppen, einmal auf einer Couch, doch sie werden gestört (vgl. DD 553, 557). Beide Male kommt es zu sexuellen Anspielungen. So blieb die Finsternis von Ellys Achselhöhle „hartnäckig in Leonhard stehen“ (DD 552), im Schuppen brachten die beiden „erst nach einigem Bemühen das lange sperrige Ding in die richtige Lage und an seinen Platz“ (DD 552) – gemeint ist die Leiter. Dann, auf dem „roten Sofa“ (DD 557) kommt es zu einem weiteren Kontakt: „Das Folgende ward heftig, wenn auch Leonhard keineswegs dazu überging, den sich zeigenden Spalt hier und jetzt sofort zur Bresche zu erweitern: denn es konnte ja jeden Augenblick jemand unter die Haustüre treten; was dann auch geschah.“ (DD 557) Der eben heimkehrende Niki streift sich daraufhin geräuschvoll die vom Regen „klebrig[en]“ (DD 557) Schuhe ab.

## Vom Dreieck zur Geraden

Mit Elly erweitert sich die Linie zwischen Malva und Trix nun zu einem „Dreieck“ (DD 554),<sup>444</sup> wobei die drei Punkte nicht auf einer Ebene liegen, sondern Elly als weiter abgelegener und tieferer Punkt empfunden wird. Die drei Ecken werden nun präzisiert auf bestimmte Stellen der weiblichen Körper: „Es gründete dieser Triangel [...] auf Malva Fiedlers Bauch, auf Trix K.s rötlich durchschielenem Haar, auf Elly Zdarsa's erschauten und darüber hinaus noch möglichen Finsternissen.“ (DD 554f) Dieses Dreieck „spreizte und spannte [ihn] in seinem Innern“, wobei es ihn „zugleich [...] von außen einschloß“ (DD 554). Jedoch verdankt er ihm einen wichtigen Schritt seiner geistigen Entwicklung: Er empfindet sich als unfrei und „eingeschrankt“ (DD 555), vermag es aber, diesen „Sachverhalt wie von außen“ (DD 555) zu sehen, gewinnt also Objektivität. Im Nachdenken über das Dreieck und insbesondere Ellys Platz darin findet er dafür den Begriff „Benachbarte Verstrickung“ (DD 555). Mit der Geometrisierung im Sinne einer Intellektualisierung macht er damit, nach Überwindung der Dialekt-Grenze, den zweiten Schritt in seiner „Geistes-Geschichte“ (DD 555).

Die Episoden mit Malva, Trix und Elly konzentrieren sich in Leonhards Gedanken schließlich auf drei Regionen unterschiedlicher weiblicher Körper: ein hervortretender Bauch (Malva), rotes Haar (Trix) und dunkle Scham (Elly). Verschmilzt man diese drei disparaten Körperteile zu einem einzigen Körper, so dräut eine für das Männerbild, das hinter Leonhard wie auch hinter anderen männlichen Schreiber-Figuren steht, beängstigende Vision herauf. Die schwarze Schambehaarung Ellys verweist auf die für den einsamen Mann bedrohliche sexuelle Begierde. Malvas gewölbter Bauch ist nicht nur erotisch anziehend, sondern gemahnt auch an die Gefahren, die für den Schreiber mit Heirat und Familiengründung einhergehen. Und das rötliche Haar der Trix, ebenso weibliches Sexualsymbol, erinnert blass an die „Röte des Brandes“ (DD 1306) im Juli 1927 und damit an die Gefahren, die von einer zügellosen Masse ausgehen.<sup>445</sup> Rose Malik, eine der Aufhetzerinnen dieser Menschenmenge, hat nicht von ungefähr ebenfalls rotes Haar – obwohl Trix, die brave Angestellte aus gutbürgerlichem Haus, mit der zur Brandstifterin stilisierten Malik ansonsten nichts gemein hat. Ein eindeutiges Signalzeichen ist dieses Attribut jedoch keineswegs – immerhin ist auch Mary K., Trix' Mutter, rothaarig.

Die in Leonhards Denken eingebrannten drei Punkte markieren aber auch Gebiete bzw.

---

<sup>444</sup> Löffler sieht in diesem Dreieck auch eine „Metapher für das bei den drei jungen Damen unerreicht Gebliebene“ (Löffler: Thomas Hans Petutschnig, Ist er die Mitte? S. 518).

<sup>445</sup> Löffler verwies auf den wiederholten Einsatz eines rötlichen Scheins als Vorbote des Brandes; vgl. Löffler: Doderer-ABC, S. 159f.

Funktionen des Körpers, die für den Schreiber nutzlos oder sogar hinderlich sind. Mit dem Begriff „Gedärm“ wird bei Doderer explizit das „gewöhnliche[ ] Leben“ (DD 203) beschlagwortet. Die eigentliche Gefahr, auf die Malvas Bauch, aber auch Ellys Schamhaar und Trix' Haar verweisen, ist also der Alltag oder der Familienalltag, der mit dem Dasein eines Gelehrten nicht vereinbar wäre.

Leonhard wird zunächst von diesen drei Grenzpfählen umgeben und eingesperrt. Nachdem er, am Schreibtisch sitzend, sich in die Mitte des Dreiecks bewegt hat (vgl. DD 564), gelingt es ihm bei seinem letzten Burgenlandausflug vor dem Winter, es ganz hinter sich zu lassen. Nachdem Niki und er im Gasthaus mit Alois Gach über den Krieg gesprochen haben, fahren sie zu zweit auf dem Motorrad.

Er aber, Leonhard, stieg, zog aufwärts. Wie ein großes, blankes Blatt Papier sank hinter ihm und unter ihm jenes Dreieck zurück, zwischen dessen Spitzen er schon fast mit Regelmäßigkeit hin und her gewechselt hatte: Malva, Elly, Trix. Es war hier nicht eine durch die andere zu verdrängen [...]. Jetzt aber schlügen sich alle drei, gleich einer weißen Schwinge, noch einmal aufleuchtend, nach abwärts, und verschwanden schon im Dunkel, wie ein Taubenschwarm, der auf den Grund einer Gasse fällt. (DD 589)

Damit werden Blatt (die drei Frauen) und Schreiber (Leonhard) zueinander in die richtige Hierarchie gebracht: Der Autor befindet sich oben, und das Papier liegt unter ihm. Malva, Trix und Elly, die er nun aus der Distanz zu betrachten vermag, verschmelzen zu einer weißen Schreibunterlage. Gleich im Anschluss an die Papier-Metapher ist davon die Rede, dass Leonhard nun, wo Nikis Motorrad eingewintert ist, mehr Zeit zum Lateinlernen hat, da die Sonntage dafür wieder zur Verfügung stehen. Es folgt ein Lob auf die Lehrer als kleiner Exkurs. Dann streckt sich das Dreieck aus Malva Trix und Elly, die ihm nun nichts mehr bedeuten und daher alle in eine Reihe zurücktreten, in seinem Geiste „zu einer gleichgültigen Geraden“ (DD 591). Das Gefühl der Unfreiheit, des Eingeperrt-Seins, das Leonhard angesichts der Figur des Dreiecks empfunden hatte (vgl. DD 555), ist einer Linie gegenüber nicht mehr möglich – sie kann nicht einschließen.

Direkt danach kommt es zu einer Szene mit seiner Vermieterin, die ihm einen Zettel mit einem (für sie unverständlichen) lateinischen Satz zeigt. Leonhard erfasst ihn auf Anhieb, behält jedoch die Übersetzung – „Reiße mich heraus, Herr, aus dem, was mich nötigt.“ (DD 592) – für sich und vermeidet es, ein Gespräch anzuknüpfen. Genauso wie in seinem Verhältnis zu den drei Frauen zeigt sich hier eine neue „Technik des geistigen Lebens“ (DD 592), die Leonhard immer stärker verinnerlicht: „sich nicht einzulassen“ (DD 592), sondern Distanz zu der ihn umgebenden Welt zu schaffen.

Nachdem die drei jungen Frauen erfolgreich abgewehrt sind, kann nun die ältere Dame Mary K. in Leonhards Leben treten. Leonhard ist sofort begeistert von ihr. Und das erst recht, als sie Interesse für seine Lateinstudien zeigt und sich bereitwillig von ihm belehren lässt, wobei sie „[e]in wenig belustigt, auch neugierig, ja, sogar keck“ (DD 649) dreinsieht. Ihren Flirtkünsten, in denen sie den jüngeren Geschlechtsgenossinnen offenbar weit überlegen ist, hält Leonhard nicht stand. Schließlich verkündet sie: „Möcht' auch Lateinisch lernen“ (DD 650), und es werden Nachhilfestunden vereinbart, die dann an Winterabenden romantisch vor dem knisternden „kaminartigen Ofen“ (DD 651) in der K.'schen Wohnung abgehalten werden. Dass dabei nicht nur Mary belehrt wird, sondern auch Leonhard, wird angedeutet, wenn es bei der ersten Begegnung der beiden heißt: „Er mußte in die Schule. [...] Wie beim Scheindler.“ (DD 649)

Ausgangspunkt der sich von da an entwickelnden Beziehung ist, dass Mary Leonhard als Lehrten anerkennt, ähnlich wie etwa Käthe Storch René in seiner Rolle als Schreibender ihren Respekt zollte (s. Kapitel 2.3.2). Ob die beiden Frauen dies wirklich aus Interesse und Überzeugung tun oder als Mittel zum Zweck der Anbahnung einer kürzer- oder längerfristigen Beziehung, sei dahingestellt.

## 2.5.2 EINE SCHREIBTISCHWERDUNG

Um Leonhard zum Schreibenden zu machen, muss er mit dem passenden Instrumentarium ausgestattet werden. Bevor ich näher auf Leonhards Ausrüstung mit eigentlichen Schreibutensilien eingehe, sei das Augenmerk zunächst auf zwei andere Hilfsmittel gerichtet, die die geistige Entwicklung der Figur begleiten: Kaffee und Zigaretten.

### Kaffee und Zigaretten

Wie Schmidt-Dengler feststellte, versorgte Doderer ihm sympathische Figuren gerne „in moderater Dosierung mit Kaffee, Spirituosen und Tabak.“<sup>446</sup> Auch bei Leonhard ist dies der Fall. Im Zuge seiner Entwicklung vom Arbeiter zum Geistesarbeiter gewöhnt er sich den Genuss von Kaffee und Zigaretten an – zwei Substanzen, die für unzählige Schreibende zum Schaffensprozess gehörten und gehören.<sup>447</sup> Man denke nur an Honoré de Balzac, der zum Schrei-

---

<sup>446</sup> Schmidt-Dengler: *Unsichtbare Grenzen*, S. 333.

<sup>447</sup> Für eine Reihe von Beispielen vgl. etwa aktuell Manojlovic/Putz: *Im Rausch des Schreibens*.

ben Unmengen an Kaffee brauchte.<sup>448</sup> Oder an Walter Benjamin, den das Rauchen vom mühelosen Schreiben träumen ließ: „Wenn der Zigarettenrauch in der Spitze und die Tinte im Füllhalter gleich leichten Zug hätten, dann wäre ich im Arkadien meiner Schriftstellerei.“<sup>449</sup> Auch im Doderer'schen Œuvre begleiten oder unterstützen Kaffee und Tabak (sowie andere Genussmittel, zum Beispiel der Alkohol) immer wieder dargestellte Schreib- oder Denkprozesse.<sup>450</sup> Dass Kakabsa, bevor er zum Intellektuellen wird, weder regelmäßiger Kaffeetrinker noch Raucher war, wird eigens angemerkt (vgl. DD 122). Während bei René Kaffee, Tee oder Zigaretten selbstverständlicher Teil seines Habitus sind (vgl. u.a. DD 202, 699, 722) und bei Schlaggenberg die Pfeifen sogar zur fixen Schreibtischausstattung gehören (vgl. DD 369), muss Leonhard an das Zusammenspiel von geistiger Arbeit und Koffein- bzw. Nikotinkonsum erst langsam herangeführt werden.

Der Geruch von Kaffee, aber auch jener von Zigaretten, wird mit Sauberkeit in Verbindung gebracht. Immer wieder dienen sie dazu, schlechte Odeurs zu überdecken: Sei es beim Besuch in der beengten Behausung der Zilchers, wo es „noch unangenehmer [hätte] riechen können, ohne den Kaffee“ (DD 151), oder früher auf den Donauschleppern, wo „der Kaffee- oder Tabaks-Geruch üble Dünste geschnitten [hatte] wie eine Klinge.“ (DD 151) Der Duft von Kaffee und Tabak erweist sich als Antidot gegen die Abscheu, die gewisse Gerüche bei Leonhard hervorrufen. Sieht man in der Empfindung von Ekel „das starke Alarmsignal einer Individualität, die ihre Grenzen von der Auflösung bedroht sieht“,<sup>451</sup> so gilt zu vermuten, dass der Einsatz von Kaffee und Zigaretten eine Gegenmaßnahme bedeutet. Leonhard versichert sich demnach als Subjekt seiner Grenzen, wenn er zu diesen Genussmitteln greift. Eben die-

---

<sup>448</sup> Die Wirkung des (auf bestimmte Art zubereiteten) Getränks schilderte er in einer „Abhandlung über moderne Reizmittel“: Kaffee lasse „die Funken bis ins Gehirn hinauf sprühen. Die Folge davon ist eine allgemeine Aufregung, die Gedanken kommen in eine Verwirrung wie die Bataillone der grossen Armee auf dem Schlachtfelde, und die Schlacht findet eben statt. Die Erinnerungen stürmen im Laufschritt eines heftigen Angriffs mit fliegenden Fahnen. Die leichte Kavallerie der vergleichenden Vorstellungen entfaltet sich in einem grossartigen Galopp, die Artillerie der Logik kommt mit ihrem Train und dem schweren Geschütz, die Geistesblitze sind sozusagen die Sprengbomben, die Figuren stellen sich auf, das Papier bedeckt sich mit Tinte, denn die nächtliche Arbeit beginnt jetzt, und sie endet ja mit ganzen Strömen von schwarzem Wasser so wie das Schlachtfeld mit schwarzem Pulver.“ (Balzac: *Physiologie des Alltagslebens*, S. 237)

<sup>449</sup> Benjamin: *Einbahnstraße*, S. 102f.

<sup>450</sup> So setzt sich in der *Strudlhofstiege* Eulenfeld betrunken an die Schreibmaschine, um im Namen Edithas Briefe an deren Eltern zu schreiben (vgl. DS 602–604). Melzers „Denkschlaf“ (DS 296) wird von Kaffee- und Tabakgenuss begleitet (vgl. u.a. DS 295f). Im *Mord* ist Alkohol für Conrad Castiletz ein Mittel, um zu einem neuen Denken zu gelangen (vgl. u.a. M 198f). Zu Tabak in Doderers Werk allgemein vgl. Löffler: Doderer-ABC, S. 375–377; zu Alkohol vgl. Sommer: „Schlaftrunk“ – „Umtrunk“ – „Satteltrunk“ sowie Löffler: Doderer-ABC, S. 17–24.

<sup>451</sup> Raulff: *Chemie des Ekels und des Genusses*, S. 242 (Hervorhebung im Original).

sem Zweck, nämlich das (männliche) Individuum vor der Desintegration zu retten, dient auch das Schreiben René Stangelers (s. Kapitel 1.2.1). Kein Wunder also, dass das Schreiben und der Genuss von Kaffee oder Zigaretten oft Hand in Hand gehen.

Leonhard entdeckt Kaffee und Zigaretten als Lernbehelf für sich, als er sich eines Sonntagmorgens zu seinen Büchern setzt. Er will explizit „studieren“ (DD 563) – es handelt sich also nicht um eine Schreibszene im engeren Sinn. Der Tag droht unfreundlich zu beginnen, da es im Zimmer kalt ist. Durch die unaufgeforderte Intervention der Hausfrau wird die ungemütliche Atmosphäre aber sogleich in eine äußerst behagliche umgewandelt. Die Magazineurs-Witwe heizt nicht nur ein, macht das Bett und lüftet, sondern bringt auch „heißen schwarzen Kaffee“ (DD 563). Zufällig hatte Leonhard, obwohl dies „ganz ungewöhnlich“ (DD 563) war, auch eine Zigarettenenschachtel auf dem Nachttisch liegen, die vom Vorabend mit Anny Gräven übriggeblieben war.

Er versuchte zum Kaffee eine von den Zigaretten. Der Tabakgeruch am frühen Morgen verursachte ihm eine ganz neue Empfindung. Es schien der Duft durchdringend köstlich zu sein und ein völlig anderer als gestern in dem Bierlokal zuletzt, wo Anny Gräven eine Zigarette an der anderen angezündet hatte und er immer in ihren Rauchwolken gesessen war. Hier aber war dies vereinzelt. Auch mischte sich der Kaffee hinein. [...] Hier saß er nun in der Wärme, im Lichtschein, hielt die Nase über die Tasse und sog den Kaffeeduft ein. Der erste Zug aus der Zigarette erzeugte einen leichten Rausch. (DD 563f)

Es wird hier eigens betont, dass sich der Tabakkonsum des Gelegenheitsrauchers Leonhard gravierend von jenem der Kettenraucherin Anny Gräven unterscheidet. Diese produziert schlicht „Rauchwolken“, jener aber einen „köstlich[en]“ „Duft“. Neben der sonntags um 6 Uhr 15 morgens herrschenden Stille versetzt der angesprochene „leichte[ ] Rausch“ (DD 564) Leonhard in jene distanzierte Lage, die typisch für Doderers Imagination eines Schriftstellers ist:<sup>452</sup> „Hier in der Stille, dem feiertäglich verspäteten Heraufkommen des Getriebes weit voraus, fühlte er sich gleichsam auf dem Dache des Lebens sitzend, fühlte er sich Herr aller seiner Entschlüsse [...].“ (DD 564) Kaffee und Zigaretten scheinen Leonhard also jenen Überblick zu verschaffen, den man zum Schreiben respektive Studieren braucht. Dass die Reizmittel überhaupt eine aufputschende bzw. berauschende Wirkung zeigen können, liegt daran, dass Leonhard sie zurückhaltend einsetzt. Unter dem Stichwort „Enthaltung“, die als „wichtiges sekundäres Mittel des Geistes“<sup>453</sup> bezeichnet wird, geht Doderer im *Repertorium* auch auf die

<sup>452</sup> So notiert er etwa im *Repertorium* unter dem Stichwort „Schriftsteller – Matinalität“: „Auf dem Dache des Lebens: so muß der Schriftsteller sitzen am Morgen, ante lucem, und dem Aufgehen des Tags zusehen [...].“ (Doderer: *Repertorium*, S. 215)

<sup>453</sup> Doderer: *Repertorium*, S. 64.

Rolle anregender Genussmittel ein: Abträglich sei „das Schlampampen der Stimulantien, die hiedurch ihren Wert verlieren – so daß reinigende Exzesse nicht mehr möglich sind – sonst aber einen fast unschätzbaran Wert haben, solange sie distinkt und solitär bleiben: Kaffee, Tee, die Zigarette, der Alkohol.“<sup>454</sup>

Das Einheizen und Servieren des Kaffees durch seine Quartiergeberin werden zum wiederkehrenden Ritual, das die Lernsequenzen in der Treustraße begleitet<sup>455</sup> und an das Leonhard sich gewöhnt. Als er dann dazu übergeht, nach der Fabrik in die Universitätsbibliothek zu fahren und dort zu lernen, übernimmt er den Usus des Kaffee- und Zigarettenkonsums – jetzt schon explizit wegen der „vorteilhafte[n] Wirkung“ (DD 995): Jedes Mal bevor er nach Dienstschluss aufbricht, besucht er den Tischlermeister Krawouschtschek, bei dem er seinen Rock hängen hat.

Der gemütliche Böhm' pflegte um diese Zeit Kaffee zu trinken. Immer mußte Leonhard im Stehen auch eine halbe Tasse voll nehmen. Er merkte die vorteilhafte Wirkung davon dann auf der Bibliothek. Keine Müdigkeit suchte ihn mehr heim. Solches Aufgepulvertsein erhöhte sich noch, wenn Leonhard zu Krawouschtschek's starkem Kaffee ein paar Züge aus einer Zigarette nahm. (DD 995)

Zu den Substanzen, mit denen Leonhard sich fürs Lernen „aufgepulvert“ hat, kommt dann noch hinzu, „was seine Autoren hier auf der Bibliothek mit sicher treffenden Pfeilen an Reizstoffen in seine Blutbahn brachten.“ (DD 995) Der Konsum von Genussmitteln, die ja ebenfalls „Reizstoffe[ ] in seine Blutbahn brachten“, wird also mit der Wirkung geistiger Inhalte in Verbindung gebracht. Dieses wie jenes, so wird vermittelt, hat direkten Einfluss auf den Organismus. Krawouschtschek ist übrigens nicht nur jener Mann, der Leonhard vor den Bibliotheksbesuchen mit seinen Lerndrogen versorgt. Er ist auch jener Tischler, der bei der Einrichtung eines angemessenen Schreibplatzes hilft – insofern hat diese ansonsten unbedeutende Nebenfigur einen nicht zu unterschätzenden Anteil an Kakabsas Entwicklung. Damit nun zum eigentlichen Instrumentarium des Schreibens.

### **Eine Tischplatte als Spielwiese des Geistes**

Leonhards Aufrüstung zum Gelehrten findet schrittweise statt. Er beginnt mit einer bescheidenen mobilen Grundausstattung und „führte jetzt kleine Zettel bei sich und einen Bleistift.“ (DD 528) Damit notiert er sich bald regelmäßig Titel, Jahreszahl und Auflage der

---

<sup>454</sup> Doderer: Repertorium, S. 65f.

<sup>455</sup> Vgl. DD 589, 591, 657.

Bücher, die er in Fellas Tasche findet. Bald darauf (im Café Kaunitz, wo er Pico della Mirandola im Lexikon nachschlägt) zieht er für ähnliche Zwecke schon „ein in Leder gebundenes Notizbuch und einen Taschenstift“ (DD 661; vgl. DD 996) hervor. Ausschlaggebend ist jedoch die Installation eines Schreibtisches, die im Folgenden näher betrachtet werden soll.<sup>456</sup>

Die ersten Schritte seiner Geistes-Geschichte macht Leonhard nicht am Schreibtisch, sondern an bzw. in anderen Möbeln. So gelingt ihm die Überschreitung der Dialekt-Grenze im Bett liegend. Auch die Ledercouch spielt eine immense Rolle für seine (frühe) Entwicklung.<sup>457</sup> Die nächste Stufe seines intellektuellen Werdegangs erreicht er dann zwar schon an einem Tisch – doch es ist ein Wirtshaustisch (vgl. DD 555). Das ausschlaggebende Einrichtungsstück für Kakabsas Menschwerdung ist freilich der Schreibtisch.<sup>458</sup> Das heißt, anfangs ist es noch kein Schreibtisch, sondern ein profaner Esstisch, denn ein einfacher Arbeiter der Zwischenkriegszeit, der in einem kleinen Kabinett wohnt, hat (und braucht) für gewöhnlich keinen eigenen Schreibtisch. Während Kakabsa also eine Mensch- bzw. Autorwerdung durchmacht, absolviert sein Esstisch eine Schreibtischwerdung. Diese Transformation wird im Roman in allen Einzelheiten geschildert.

Zunächst wurde vom ehemaligen Esstisch die „Plüscher-Decke“ (DD 653) entfernt. Unter dem kleinbürgerlich-beschönigenden Überzug kommen die Stigmata des Alltagslebens zum Vorschein: Man erblickte nun „die ordinäre Tischplatte aus weichem Holz [...], darin sich einige dunkle Ringe fest eingefressen hatten, und sogar Brandspuren von nachlässig neben ihren zuständigen Rost gestellten Plätteisen.“ (DD 653) Die Narben, die dem Tisch zugefügt worden waren, stammen also von so banalen Tätigkeiten wie Essen, Trinken und Bügeln – mithin Handlungen, für deren Besorgung damals weitgehend Frauen zuständig waren (Kochen, Bügeln). Die Nahrungsaufnahme wiederum beansprucht einen Bereich des Körpers, der beim Schreiben ausgeblendet wird („Gedärme“, s. Kapitel 1.2.2). Beides hat am Arbeitsplatz eines Intellektuellen nichts verloren. Der Anblick dieser schnöden Spuren täglicher Verrichtungen scheint für Leonhards Vermieterin, eine kleinbürgerliche Hausfrau in Reinform, ein Affront zu sein. Sie protestiert gegen das Entfernen der Tischdecke: „Wie schaut denn dös aus?“ (DD 653) Der Blick hinter die saubere Fassade bzw. unter die Decke bedeutet auch eine (unerwünschte) Enthüllung kleinbürgerlichen Innenlebens. Ähnliches lässt sich, wie bereits dargelegt, zum Beispiel auch am Haus der Familie Zdarsa (vgl. DD 543) oder an den Donau-

<sup>456</sup> Mit dem Schreibtisch in der Literatur beschäftigte sich eingehend Annegret Pelz; vgl. u.a. Pelz: Was sich auf der Tischfläche zeigt; Pelz: Literarische Tisch-Tableaus; Pelz: Der Schreibtisch.

<sup>457</sup> Vgl. etwa DD 119, 121, 139, 149, 151.

<sup>458</sup> Auch Hölter sieht in der Installation eines Schreibtisches Leonhards Eintritt in „eine weitere Phase“ seiner intellektuellen Entwicklung (Hölter: Bibliothekar beim Prinzen Croix, S. 260).

schleppern (vgl. DD 119) beobachten.

Um den Ansprüchen des frischgebackenen Geistesarbeiters gerecht zu werden und die Sphären des Alltags auszublenden, muss statt der hausfraulichen Tischdecke nun eine andere Abdeckung her: „Man belegte die Platte doppelt mit dickem grünen Naturpapier, das regelmäßig angeordnete gelbe Reißnägel niederhielten.“ (DD 654) Außerdem schiebt man den Tisch nun von der Mitte des Zimmers an dessen Rand, ans Fenster (vgl. DD 653). Anders als viele bei Doderer geschilderte Schreibplätze bietet jener Leonhards lediglich einen „unbedeutende[n] Ausblick“ (DD 654) auf die gegenüberliegenden Häuser, was ein *Zerstreutes Hinausschaun* wie in Kafkas Prosaskizze gar nicht erst möglich macht. Kakabsa kommt dieser Umstand jedoch entgegen: „Wenn er da etwa den Kahlenberg im Fenster stehen hätte oder die Baumwipfel eines Parkes, [...] nein! Damit hätte man jedesmal erst wieder fertig werden müssen.“ (DD 654) Es hat den Anschein, als müsste er behutsam an sein neues geistiges Leben herangeführt werden. Die Räume im obersten, neu aufgesetzten Stockwerk des Palais Croix, die er später beziehen wird, haben tatsächlich Blick auf die Baumwipfel des Gartens, wogegen Leonhard anfangs auch Bedenken hegt: „Einen Augenblick lang ritzte Leonhard die Empfindung, daß er nun ein Normal-Maß verlasse, ein gutes Gegengewicht, gleichsam einen soliden Ballast über dem Kiele; nur mit sehr erhöhter Vorsicht konnte er in der neuen Lage sich bewähren.“ (DD 1117) Doch die Sorge ist unbegründet, er wird den an ihn gestellten Ansprüchen vollends genügen.

Für seinen ersten Schreibtisch in der Treustraße benötigt er einige wenige Gegenstände: Der Tischler Krawouschtschek fertigt für ihn Buchstützen an, die mit Bleiplatten beschwert sind. Überzogen sind sie mit Leder – das heißt mit demselben Material wie die Couch, auf der Leonhard große Fortschritte gemacht hat. Weiters legt er sich eine kleine elektrische Lampe zu, mit der er seine Arbeitszeit unabhängig von der Jahreszeit und vom Sonnenuntergang bestimmen kann (vgl. DD 591). Zur Grundausstattung des Schreibenden gehört damit ein Gerät, das eine andere Kleinbürgerin im Roman, Anna Kapsreiter, auf dem Kasten verstaut und damit aus ihrem Blickfeld verbannt; nach eigener Erklärung geschieht dies deshalb, weil sie es nie benütze – doch der Gegenstand ist ihr auch unheimlich (vgl. DD 900f; s. Kapitel 1.3.1). Leonhard wird schließlich beides, seine Lampe und die Buchstützen, an seine neue Wohn- und Arbeitsstätte im Palais Croix mitnehmen (vgl. DD 1116).

Das Ergebnis der Metamorphose durch die veränderte Oberfläche, die neue Positionierung im Raum und die Ausstattung: „Es war ein Schreibtisch geworden.“ (DD 654) An die Stelle des nun fehlenden Esstisches rückt ein kleiner, fester, blau lackierter Tisch. Damit sind Ess-

und Schreibbereich deutlich getrennt, und auch die Prioritäten klar gesetzt: Der Schreibtisch ist groß (vgl. DD 653), der neue Esstisch klein. Innerhalb von Leonhards engstem Lebensraum findet hier eine neue Differenzierung zwischen Kopf (Schreibtisch) und „Gedärm“ (Esstisch) statt. Seine Freunde, die ihm bei der Umgestaltung des Zimmers geholfen haben, bleiben in der Sphäre des „Gedärms“ verhaftet – sie sitzen nun mit Leonhard am Esstisch, trinken Wein und blicken auf den neuen Schreibtisch. Mit diesem Möbelstück scheint der weitere Lebensweg Kakabsas vorherbestimmt: „Da wird er alsdann studier'n, unser Herr Dokter“ (DD 654), merkt Zilcher an. Gegen Ende des Romans wird dies in einer Durchbrechung der Erzählebenen bestätigt:

Der Autor erhebt sich hier, als Ehrenbezeugung vor seiner Figur, für einen Augenblick vom Schreibtische. Der Zilcher Karl hat ganz recht gehabt, als er, vor Leonhard's ad hoc hergerichtetem Schreibtische stehend, sagte: ‚Da wird er also studieren, unser Dokter‘. Für uns ist er's jetzt schon. Wir nehmen keinen Anstand, ihn zu promovieren. Herr Doctor philosophiae Leonhard Kakabsa, fürstlich Croix'scher Fideikommiß-Bibliotheks-Direktor. Wohlan! Denn das ist er später alles geworden.  
(DD 1112)

Durch das grüne Papier wird aus der Ödnis der verunstalteten hölzernen Esstischplatte im Handumdrehen eine frisch begrünte Spielwiese des Geistes, auf dem gelbe Reißnägel wie erste Blümchen sprießen. Die Installation des Schreibtisches und damit das intellektuelle Aufblühen Leonhards fällt ins Frühjahr 1927, läuft also parallel mit dem Grünen in der Natur:<sup>459</sup> Unmittelbar bevor die Entstehung seines Schreibtisches geschildert wird, liegt Leonhard „ein Duft von Erde, von den Uferböschungen, vom vielleicht bald wieder sprießenden Grase“ (DD 653; vgl. auch DD 660) in der Nase. In diesem Zusammenhang sei auch an den ersten Kontakt mit Trix und Fella bzw. deren Büchern erinnert, der ebenfalls auf einer Wiese, nämlich am Ufer des Donaukanals, stattgefunden hatte; hier wurde umgekehrt das Papier mit dem Gras verglichen: „Die Farbe des Grüns am Wasser wurde tiefer und schärfer, fast unnatürlich jetzt, wie Buntpapier.“ (DD 523)

Nun liegt vor Leonhard – der ja selbst quasi ein unbeschriebenes Blatt ist, da geistiges Leben erst jetzt beginnt (vgl. DD 532) – diese „leere, jetzt gleichmäßig blaugrün hingestreckte Platte“ (DD 655) wie eine *Tabula rasa*. Während das weiße, leere Blatt Papier den Beginn jedes Schreibens markiert, steht die grüne, leere Platte hier am Beginn des Lesens und somit eines geistigen Lebens. Auf dieser Freifläche werden nun jene Bücher platziert, die Leonhard be-

<sup>459</sup> Zur Parallelisierung von Schreibtischplatte und grünender Landschaft sei auch folgende Stelle aus der *Strudlhofstiege* erwähnt: „Sie [Referenten im Ministerium, Anm. AR] ließen sich in aller Stille den Strom-Meister Ferdinand Schachl auf ihr Zimmer kommen und erfuhren so [...] dasjenige an Anschaulichkeiten, was aus der Platte ihres Schreibtisches nicht zu sprießen vermochte.“ (DS 213)

reits besitzt. Flusser sieht hinter dem Bestücken eines leeren Schreibtisches – für ihn übrigens ein „nie zureichendes Ideal“<sup>460</sup> – einen spezifischen „Willen zur Macht“,<sup>461</sup> den man auch dem aufstrebenden Leonhard attestieren kann. Bei dieser Gelegenheit lässt Doderer Kakabsas bescheidene kleine Handbibliothek aufmarschieren, „zuvörderst Scheindler, mit Übungsbuch; der Gallische Krieg, mit sämtlichen lästigen Völkern; Herodot und Xenophon, mit Realienkunde; alles in deutscher Sprache [...].“ (DD 655)<sup>462</sup> Dank der neuen Bücherstützen können die Genannten, wie es ihnen gebührt, „am Tische aufrecht stehen“ (DD 655). Das passt auch zu der Art, wie Leonhard sich anfangs Latein aneignet: „wie Militärmusiker üben“ (DD 566), nämlich gründlich, aber ohne Sinn für die Schönheit des Gelernten.

Zu den schon vertrauten Weggefährten gesellt sich nun ein weiteres Werk hinzu: Das erste Gewächs, das auf dieser Wiese neu und absichtsvoll gepflanzt wird, stammt von René: Das „dicke[ ] Buch“ (DD 655), das Leonhard von einem Treffen im Hause K. mitbringt und auf den Tisch legt, ist Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter*, ein „starker Farbfleck“ (DD 655) in „hellgelb“ (DD 655). Leonhard lässt es zunächst aber – nicht aus Ablehnung oder mangeldem Interesse, sondern aus Angst, zu lange darin zu blättern – noch links liegen, im wahrsten Sinne des Wortes: Er schob es „an die linke rückwärtige Ecke des Schreibtisches.“ (DD 657) Stattdessen greift er zum altbekannten „Landesschulrat“ (DD 657), also der hier personifizierten Lateingrammatik Scheindlers. Durch die Platzierung dieser wenigen, aber für Leonhard wichtigen Bücher, wird der Schreibtisch zum „Ort des Geistes und der auktorialen Setzungen“,<sup>463</sup> zum intellektuellen Raum, in dem die verschiedenen Einflüsse angeordnet werden wie Koordinaten. Hier wird die Basis von Kakabsas geistiger Entwicklung gelegt. Später kommt noch eine weitere Größe in seinem (neuen) Leben hinzu: Mary K. schreibt ihm eine Karte mit Urlaubsgrüßen. Die Zimmerwirtin hatte ihm das Poststück an die auf dem Schreibtisch stehende Bücherreihe gelehnt, sodass nun auch Marys Karte „aufrecht und auffällig“ (DD 997) auf dem Tisch steht. Damit sind alle bedeutsamen Protagonisten in Leonhards Dasein auf der Schreibtischplatte versammelt wie auf einer Bühne.

---

<sup>460</sup> Flusser: Die Schrift, S. 124.

<sup>461</sup> Flusser: Die Schrift, S. 124.

<sup>462</sup> Vgl. Hölter: Bibliothekar beim Prinzen Croix, S. 260.

<sup>463</sup> Vogel: Kampfplatz spitzer Gegenstände, S. 72.

## Zusammenfassung

Die literarische Thematisierung des Schreibens, so hat es dieses Kapitel gezeigt, geht in den *Dämonen* häufig mit der Ausdifferenzierung von Geschlechterrollen einher. Schreiben ist per se zwar eine einsame Tätigkeit, ihrer poetischen Inszenierungbettet sie jedoch häufig in die Konstellationen einer Paarbeziehung. Das Schreiben dient dann dazu, männliche Individuen zu stabilisieren oder sie überhaupt erst zu konstituieren: So schreibt sich Schlaggenberg, dessen Krise als Schriftsteller gleichzeitig die eines Mannes ist, mit seiner „Chronique Scandaleuse“ die Weiblichkeit schlechthin, stellvertretend für seine Gattin, vom Leib, indem er die Objekte seiner Begierde mit kaltem Blick vermisst und durch seine Aufzeichnungen – trotz erotischer Annäherung – auf Distanz bringt. Dass Frauen, wenn sie die passive Rolle des Papiers einnehmen, dem männlichen Autor als Reflexionsfläche seiner selbst dienen und ihm damit erst ermöglichen, sich als (schreibendes) Subjekt zu konstituieren, hat sich nicht nur bei René (und Käthe Storch) gezeigt, sondern auch bei Ruodlieb.

Die Voraussetzung männlichen Schreibens sind demnach nicht nur Ruhe, Einsamkeit sowie ein geeigneter Arbeitsplatz (der vor allem im Falle Leonhards effektvoll in Szene gesetzt wird), sondern zunächst ein Gegenüber, an dem der Schreibende sich – in verschiedener Art und Weise – abarbeiten kann. Diese Funktion erfüllen die „Dicken Damen“ für Schlaggenberg, Käthe Storch für René, die beiden Geiseln auf Neudegg für Ruodlieb, Agnes Gebaur für Herzka und Malva, Trix und Elly für Leonhard. Ist es hingegen die Frau, die aktiv wird und den Stift zur Hand nimmt, hat das Konsequenzen: In einem der angeführten Fälle stirbt der Mann (Donald), in anderen die Schreibende selbst (Hertha Plankl, Kapsreiter).



# ZUM SCHLUSS: Die Hand der Leserin

Wenn es stimmt, dass sich, so Annegret Pelz, „die Autoren der Moderne [...] gerne an ihren Tischen aufhalten“,<sup>464</sup> dann sind Doderers Dämonen ein zutiefst moderner Roman. Der Tisch als „Ort des Übergangs von sinnlicher Präsenz und Schrift lässt sich in den Begriffen der antiken Theatertheorie als szenographischer Punkt bezeichnen, an dem sich der ‚Akt‘ des Schreibens mit dem Begriff des ‚In-Szene-Setzens‘ verbindet.“<sup>465</sup> In der Schreibszene hebt sich der Autor also selbst auf die literarische Bühne, und mit ihm die Bedingtheit seines Schreibens. Schon in der „Ouvertüre“ vergleicht Geyrenhoff die Arbeit eines Chronisten mit dem Brauch mancher alter Meister, sich selbst „da oder dort in einer Ecke gleichsam mit abzubilden“ (DD 11). Als ähnliches Phänomen lässt sich die Schreibszene in einem literarischen Werk begreifen. Sie ist ein – um einen von Doderer häufig verwendeten Ausdruck zu benutzen – archimedischer Punkt literarischen Schaffens. Selbstverständlich darf man in ihr keine naturgetreue Spiegelung der Realität sehen, sondern eine verzerrte, teils idealisierte, teils karikierte, jedenfalls vielfach gebrochene Imago poetischen Selbstverständnisses. Das betrifft besonders, aber nicht nur die autobiographisch gestalteten Figuren. Diese bedienen sich des Schreibens, um ihre fragile Identität zu stabilisieren oder überhaupt erst zu konstituieren. Ausschlaggebend dafür ist das Schreiben mit der Hand. Mit Stift oder Feder ziehen sie immer wieder die Demarkationslinien ihrer Identität nach und bewahren sie so vor der Auslöschung. Und auch bei Doderer selbst geht es in seinem Gebrauch der Handschrift um weit mehr als um eine bloße handwerkliche Konvention, die ihm näher lag als die Schreibmaschine. Das Schreiben war für ihn die Basis seines Selbstverständnisses als Person und (bürgerliches) Individuum, mit dem er sein Leben lang gerungen hat.

Es haben sich im Lauf der Arbeit vor allem zwei Bereiche ergeben, gegen die Doderers (männliche) Schreiber sich abzugrenzen trachten: Die Sphäre des Massenhaften und jene des Weiblichen, wobei diese beiden Größen immer wieder ineinanderfließen: So sind es angeblich Frauen, die die aufgebrachte Menschenmenge am 15. Juli 1927 dominieren. In Gestalt der „Dicken Damen“, um ein zweites Beispiel zu nennen, tritt dem Schriftsteller Schlaggenberg wiederum fleischgewordene Masse – nämlich Körpermasse – entgegen. Von beiden Seiten geht Bedrohung für das männliche Individuum aus.

Die Masse wird repräsentiert durch den Pressekonzern Allianz mit seiner maschinellen, anonymen Textproduktion, die unter der Herrschaft der dumpf mahlenden Rotationspresse

---

<sup>464</sup> Pelz: Was sich auf der Tischfläche zeigt, S. 34.

<sup>465</sup> Pelz: Was sich auf der Tischfläche zeigt, S. 34.

steht. Diese kann als Symbol für das ganze maschinelle Ensemble gelten, das das journalistische Schreiben determiniert – von der Schreibmaschine über die Setzmaschine bis hin zur Druckerpresse. Dass diese Techniken im Roman nur beiläufig erwähnt werden, mindert ihre Bedeutung nicht. Im Gegenteil: Sie bilden den Hintergrund, von dem sich schreibende Figuren – vor allem René Stangeler und Kajetan von Schlaggenberg – abheben. In der Inszenierung des Schreibens überschneiden sich jene Faktoren, durch die sie sich von der Masse unterscheiden: Stille, Sauberkeit, Einsamkeit, Qualität, Originalität – im Gegensatz zu Lärm, Schmutz, Hektik, Anonymität, Quantität etc. Während im ersten Kapitel – das auch eine genauere sprachliche Analyse des in der Doderer-Forschung bisher meist vernachlässigten „Allianz“-Kapitels liefert – besonderes Augenmerk auf der Technik lag, rückte im zweiten Kapitel vor allem der Körper in den Mittelpunkt. Ein in beiden Kapiteln immer wieder auftauchendes Thema ist Schmutz: Sowohl die Sphäre des Journalismus als auch verschiedene Frauenfiguren werden auf konkreter und metaphorischer Ebene mit Unreinheit in Verbindung gebracht. Schreiben (in dem Sinn wie es Stangeler, Schlaggenberg oder Kakabsa betreiben) ist bei Doderer hingegen ein sauberes Geschäft.

Weil sie den Fokus auf zwei sonst vernachlässigte Größen im Ensemble des Schreibens lenkte, hat sich die Schreibszene als Ansatzpunkt für diese Arbeit als praktikabel erwiesen: Diese beiden Faktoren, Instrumentalität und Körperlichkeit des Schreibens, verschränken sich in der Hand des Autors, die schon in der „Ouvertüre“ der *Dämonen* über den Roman und seinen Kosmos hinausweist. In ihr kann man auch einen Nexus zwischen Fiktion und Realität sehen und gleichzeitig einen Berührungsplatz zwischen Autor und Leser, die Jean-Luc Nancy zufolge auf der Buchseite in physischen Kontakt treten.

Dieses Berühren ist unendlich umgeleitet, aufgeschoben – Maschinen, Transporte, Fotokopien, Augen und wieder andere Hände haben sich dazwischen gestellt –, doch sie bleibt der winzige, beharrliche, hauchdünne Kern, das winzige Staubkorn eines allenthalben unterbrochenen und doch allenthalben fortgeführten Kontakts.<sup>466</sup>

Den Stellenwert des Lesers für ein literarisches Werk betonte auch Sartre. In seinem Aufsatz *Warum schreiben?* vertritt er die Ansicht, dass ein Text nicht allein durch das Schreiben, sondern letztlich erst durch das Lesen entsteht. Ohne diesen Vorgang bleibe Literatur „nur schwarze Striche auf dem Papier“.<sup>467</sup> Der Leser sei der eigentliche Schöpfer, die Autorität des Werkes. Am Beginn dieser Arbeit stellte sich die Frage, wem die in der „Ouvertüre“ am Himm

---

<sup>466</sup> Jean-Luc Nancy, zitiert nach Zanetti: Einleitung, S. 16.

<sup>467</sup> Sartre: *Warum schreiben?*, S. 108.

mel erscheinende Hand gehöre. Es sei, so war die Vermutung, die Hand des übergeordneten Erzählers bzw. des Autors. Folgt man aber Sartres Verständnis von Literatur, könnte es ebenso die Hand des Lesers oder der Leserin sein. Und in deren Macht steht es, so Sartre, „jenes Buch auf dem Tisch liegenzulassen. Aber wenn man es öffnet, übernimmt man dafür die Verantwortung.“<sup>468</sup>

---

<sup>468</sup> Sartre: Warum schreiben?, S. 111.



# Literaturverzeichnis

## Siglen

Häufig zitierte Werke Heimito von Doderers werden im Text mit folgenden Siglen und Seitenzahlen ausgewiesen:

- DD Die Dämonen. Nach der Chronik des Sektionsrates Geyrenhoff
- DS Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre
- M Ein Mord den jeder begeht
- Mer Die Merowinger oder Die totale Familie
- Tä Eine Tätowierte
- WS Die Wasserfälle von Slunj

## Werke Heimito von Doderers

„Aide mémoire zu: „Die Dämonen der Ostmark““. Hrsg. u. komment. v. Gerald Sommer. In: Gassen und Landschaften. Heimito von Doderers „Dämonen“ vom Zentrum und vom Rande aus betrachtet. Hrsg. v. Gerald Sommer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 39–72.

Athener Rede. Von der Wiederkehr Österreichs. In: Doderer, Heimito von: Die Wiederkehr der Drachen. Aufsätze / Traktate / Reden. Hrsg. v. Wendelin Schmidt-Dengler. München: Beck <sup>2</sup>1996, S. 239–247.

Der Brandstuhl. In: Doderer, Heimito von: Die Sibirische Klarheit. Texte aus der Gefangenschaft. München: Biederstein <sup>2</sup>1992, S. 36–41.

Die Bresche. Ein Vorgang in vierundzwanzig Stunden. In: Doderer, Heimito von: Frühe Prosa. Hrsg. v. Hans Flesch-Brunnigen, Wendelin Schmidt-Dengler u. Martin Loew-Cadonna. München: Beck 1995, S. 119–205.

Commentarii 1951 bis 1956. Tagebücher aus dem Nachlaß. [1. Bd.] Hrsg. v. Wendelin Schmidt-Dengler. München: Biederstein 1976.

Commentarii 1957 bis 1966. Tagebücher aus dem Nachlaß. Zweiter Band. Hrsg. v. Wendelin Schmidt-Dengler. München: Biederstein 1986.

Die Dämonen. Nach der Chronik des Sektionsrates Geyrenhoff. München: dtv <sup>6</sup>2005.

Grundlagen und Funktion des Romans. In: Doderer, Heimito von: Die Wiederkehr der Drachen. Aufsätze / Traktate / Reden. Hrsg. v. Wendelin Schmidt-Dengler. München: Beck <sup>2</sup>1996, S. 149–175.

Literatur und Schriftsteller. In: Doderer, Heimito von: Die Wiederkehr der Drachen. Aufsätze / Traktate / Reden. Hrsg. v. Wendelin Schmidt-Dengler. München: Beck <sup>2</sup>1996, S. 189–193.

Materialien zur Krakenthematik in Heimito von Doderers Roman *Die Dämonen*. Hrsg. u. komm. v. Gerald Sommer. In: Gassen und Landschaften. Heimito von Doderers „Dämonen“ vom Zentrum und vom Rande aus betrachtet. Hrsg. v. Gerald Sommer. Würzburg: Königs hausen & Neumann 2004, S. 15–23.

Die Merowinger oder Die totale Familie. München: dtv <sup>14</sup>2010.

Ein Mord den jeder begeht. München: dtv <sup>13</sup>2001.

Repertorium. Ein Begreifbuch von höheren und niederen Lebens-Sachen. Hrsg. v. Dietrich Weber. München: Beck <sup>2</sup>1996.

Sexualität und totaler Staat. In: Doderer, Heimito von: Die Wiederkehr der Drachen. Aufsätze / Traktate / Reden. Hrsg. v. Wendelin Schmidt-Dengler. München: Beck <sup>2</sup>1996, S. 275–298.

Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre. München: dtv <sup>18</sup>2003.

Tagebücher 1920–1939. Hrsg. v. Wendelin Schmidt-Dengler, Martin Loew-Cadonna u. Gerald Sommer. München: Beck 1996.

Tangenten. Aus dem Tagebuch eines Schriftstellers 1940–1950. München: dtv 1995.

Eine Tätowierte. In: Doderer, Heimito von: Die Erzählungen. Hrsg. v. Wendelin Schmidt-Dengler. München: Beck <sup>3</sup>1995, S. 244–250.

Tod einer Dame im Sommer. In: Doderer, Heimito von: Die Erzählungen. Hrsg. v. Wendelin Schmidt-Dengler. München: Beck <sup>3</sup>1995, S. 450–463.

Die Wasserfälle von Slunj. München: dtv <sup>12</sup>2004.

Weltstadt der Geschichte. In: Doderer, Heimito von: Die Wiederkehr der Drachen. Aufsätze / Traktate / Reden. Hrsg. v. Wendelin Schmidt-Dengler. München: Beck <sup>2</sup>1996, S. 259–262.

### **Andere literarische Werke**

Alighieri, Dante: Die Göttliche Komödie. Übers. v. Hans Werner Sokop. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 2015.

Balzac, Honoré de: Physiologie des Alltagslebens. Unveröffentlichte Aufsätze. Eingel. u. hrsg. v. [Alfred] W. Fred. München: Müller <sup>3</sup>1912.

Baudelaire, Charles: Mein entblößtes Herz. Die beiden Tagebücher nebst Bildnissen und Zeichnungen. Übers. u. eingel. v. Friedhelm Kemp. München: Kurt Desch 1946.

Canetti, Elias: Die Blendung. Frankfurt am Main: Fischer <sup>37</sup>2007.

Canetti, Elias: Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921–1931. Frankfurt am Main: Fischer <sup>24</sup>2015.

Canetti, Elias: Masse und Macht. Frankfurt am Main: Fischer <sup>30</sup>2006.

Charms, Daniil: Das blaue Heft No. 5. In: Ders.: Fälle. Szenen, Gedichte, Prosa. Hrsg. u. übersetzt v. Peter Urban. Zürich: Haffmans Verlag 1984, S. 207.

Kafka, Franz: In der Strafkolonie. In: Ders.: Erzählungen. Hrsg. v. Michael Müller. Stuttgart: Reclam 1995, S. 129–163.

Kafka, Franz: Der Prozeß. Frankfurt am Main: Fischer 1994.

Kraus, Karl: Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog. Hrsg. u. mit einem Nachw. vers. v. Franz Schuh. Salzburg, Wien: Jung und Jung 2014.

Tucholsky, Kurt: Bilder aus dem Geschäftsleben. In: Ders.: Gesammelte Werke in zehn Bänden. Bd. 3, 1921–1924. Hrsg. v. Mary Gerold-Tucholsky u. Fritz J. Raddatz. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1975, S. 490–495.

### **Sekundärliteratur zu Heimito von Doderer**

Austerlitz, Friedrich et al.: Beiträge zu einer laufenden Debatte über Antisemitismus in Heimito von Doderers *Die Dämonen*. Ausgew. u. bearb. v. Frank Bleker. In: Gassen und Landschaften. Heimito von Doderers „Dämonen“ vom Zentrum und vom Rande aus betrachtet. Hrsg. v. Gerald Sommer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 413–465.

Chevrel, Éric: *Die Dämonen*: Doderer und der Fall Dostojewski(s). In: Gassen und Landschaften. Heimito von Doderers „Dämonen“ vom Zentrum und vom Rande aus betrachtet. Hrsg. v. Gerald Sommer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 141–168.

Dietz, Christopher: „Wer nicht riechen will, muss fühlen.“ Geruch und Geruchssinn im Werk Heimito von Doderers. Phil. Dipl. Wien 1998.

Embry, Charles R.: The philosopher and the storyteller. Eric Voegelin and twentieth-century literature. Columbia, London: University of Missouri Press 2008.

Fleischer, Wolfgang: Das verleugnete Leben. Die Biographie des Heimito von Doderer. Wien: Kremayr & Scheriau 1996.

Helnstetter, Rudolf: Das Ornament der Grammatik in der Eskalation der Zitate: „Die Strudlhofstiege“, Doderers moderne Poetik des Romans und die Rezeptionsgeschichte. München: Fink 1995.

Hesson, Elizabeth C.: Twentieth Century Odyssey. A study of Heimito von Doderer's *Die Dämonen*. Columbia: Camden House 1982.

Hölter, Achim: Bibliothekar beim Prinzen Croix – Heimito von Doderers Kulturideal und sein Hintergrund. In: Gassen und Landschaften. Heimito von Doderers „Dämonen“ vom Zentrum und vom Rande aus betrachtet. Hrsg. v. Gerald Sommer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 254–278.

Hübel, Thomas: Buch und Schrift in Heimito von Doderers Romanen. In: Sprachkunst 20 (1989), H. 1, S. 23–43.

Ketzler, Herbert: Die journalistische Tätigkeit Heimito von Doderers in den Jahren 1920 bis 1934. In: Relation 2 (1995), Nr. 2, S. 41–45.

Király, Edit: Enzyklopädist der Einzelfälle. Über das Sammeln in Heimito von Doderers Roman *Die Dämonen*. In: Gassen und Landschaften. Heimito von Doderers „Dämonen“ vom Zentrum und vom Rande aus betrachtet. Hrsg. v. Gerald Sommer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 235–242.

Kleinlercher, Alexandra: Zwischen Wahrheit und Dichtung. Antisemitismus und Nationalsozialismus bei Heimito von Doderer. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2011.

Loew-Cadonna, Martin: Zug um Zug. Studien zu Heimito von Doderers Roman „Ein Mord den jeder begeht“. Wien: Braumüller 1991.

Löffler, Henner: Doderer-ABC. Ein Lexikon für Heimitisten. München: Beck 2000.

Löffler, Henner: Thomas Hans Petutschnig, Ist er die Mitte? (2007). In: „Die Wut des Zeitalters ist tief“. *Die Merowinger* und die Kunst des Grotesken bei Heimito von Doderer. Hrsg. v. Christoph Deupmann u. Kai Luehrs-Kaiser. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, S. 517–519.

Löffler, Henner: Von Rodenbach zu Hitchcock via Doderer? In: Doderer, das Kriminelle und der literarische Kriminalroman. Zu Heimito von Doderers *Ein Mord den jeder begeht*. Hrsg. v. Gerald Sommer u. Robert Walter. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 272–288.

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

Mayer, Helga: Heimito von Doderer als Journalist. Anmerkungen zu einer biographischen Episode. In: *Medien & Zeit* 2 (1991), S. 8–13.

Mosebach, Martin: Die Kunst des Bogenschießens und der Roman. Zu den „Commentarii“ des Heimito von Doderer. München: Carl Friedrich von Siemens Stiftung 2006.

Nieberle, Sigrid: Metalepsen. Heimito von Doderer: *Die erleuchteten Fenster oder die Menschwerbung des Amtsrates Julius Zihal*. In: *Narration und Geschlecht. Texte – Medien – Episteme*. Hrsg. v. Sigrid Nieberle u. Elisabeth Strowick. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2006, S. 117–139.

Nüchtern, Klaus: Kontinent Doderer. Eine Durchquerung. München: Beck 2016.

Petutschnig, Thomas Hans: Ist er die Mitte? Anmerkungen zu Funktion und Bedeutung der Figur Leonhard Kakabsa in Heimito von Doderers Roman „Die Dämonen“. Wien: Praesens 2007.

Petutschnig, Thomas Hans: Von Holz und Menschen. Motivische Beobachtungen an Heimito von Doderers Roman *Die Dämonen*. In: *Gassen und Landschaften. Heimito von Doderers „Dämonen“ vom Zentrum und vom Rande aus betrachtet*. Hrsg. v. Gerald Sommer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 243–253.

Reininger, Anton: Die Erlösung des Bürgers. Eine ideologiekritische Studie zum Werk Heimito von Doderers. Bonn: Bouvier 1975.

Reisner, Andrea: Spurensicherung. Schrift und Schreiben in Heimito von Doderers *Ein Mord den jeder begeht*. In: Doderer, das Kriminelle und der literarische Kriminalroman. Zu Heimito von Doderers *Ein Mord den jeder begeht*. Hrsg. v. Gerald Sommer u. Robert Walter. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 355–366.

Schmidt-Dengler, Wendelin: „Analogia entis“ oder das „Schweigen unendlicher Räume“? Die positive Theologie Doderers und die negative Bernhards. In: Ders.: *Der Übertreibungskünstler. Zu Thomas Bernhard*. Wien: Sonderzahl 1986, S. 13–25.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. St. Pölten, Salzburg: Residenz <sup>3</sup>2010.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Heimito von Doderer 1896–1966. In: Heimito von Doderer 1896–1966. Selbstzeugnisse zu Leben und Werk. Ausgew. u. hrsg. v. Martin Loew-Cadonna. München: Beck 1995, S. 7–34.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Historia magistra vitae – ein anmaßendes Sprichwort? Heimito von Doderer und die Geschichtsforschung. In: Ästhetik der Geschichte. Hrsg. v. Johann Holzner und Wolfgang Wiesmüller. Innsbruck: Inst. für Germanistik an d. Univ. Innsbruck 1995, S. 141–162.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Posaunenklänge: Lautes und Leises bei Doderer. In: „Erst bricht man Fenster. Dann wird man selbst eines.“ Zum 100. Geburtstag von Heimito von Doderer. Hrsg. v. Gerald Sommer u. Wendelin Schmidt-Dengler. Riverside/Calif.: Ariadne Press 1997, S. 93–106.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Suchbilder – zum Bildnis der Louison Veik in Heimito von Doderers Roman *Ein Mord den jeder begeht*. In: Doderer, das Kriminelle und der literarische Kriminalroman. Zu Heimito von Doderers *Ein Mord den jeder begeht*. Hrsg. v. Gerald Sommer u. Robert Walter. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 125–136.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Unsichtbare Grenzen. Zur Funktion eines Bildes in Heimito von Doderers *Die Dämonen*. In: Gassen und Landschaften. Heimito von Doderers „Dämonen“ vom Zentrum und vom Rande aus betrachtet. Hrsg. v. Gerald Sommer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 325–336.

Schneider, Karl Heinrich: Die technisch-moderne Welt im Werk Heimito von Doderers. Frankfurt am Main. Bern, New York: Lang 1985.

Siegel, Elke: The ‚Dream Diary‘. Heimito von Doderer’s Poetics of the Journal. In: Doderer-Gespräche. Mit einer Grundlegung zu Paul Elbogen. Hrsg. v. Achim Höltner et al. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016, S. 155–171.

Sommer, Gerald: Der Autor als Kalligraph. Zur Handschrift Heimito von Doderers. In: Handschrift. Hrsg. v. Wilhelm Hemecker. Wien: Zsolnay 1999, S. 71–84.

Sommer, Gerald: Doderer, dicke Damen und *Dämonen*. In: Krachkultur 11 (2007), S. 127–132.

Sommer, Gerald: In die „Sackgasse“ und wieder hinaus. Über den zur Romantendenz erhobenen Antisemitismus in Heimito von Doderers „Aide mémoire“. In: Gassen und Landschaften. Heimito von Doderers „Dämonen“ vom Zentrum und vom Rande aus betrachtet. Hrsg. v. Gerald Sommer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 73–86.

Sommer, Gerald: „Schlaftrunk“ – „Umtrunk“ – „Satteltrunk“: stets ein Anlaß zum Trinken. Alkoholgenuss und die Folgen im Werk Heimito von Doderers. In: „Die Wut des Zeitalters ist tief“. *Die Merowinger* und die Kunst des Grotesken bei Heimito von Doderer. Hrsg. v. Christoph Deupmann u. Kai Luehrs-Kaiser. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, S. 485–501.

Sommer, Gerald: „Schmatzende Geräusche (alles Bello Horizonte)“ – Anmerkungen zu Genese und Funktion der Krakenthematik in Heimito von Doderers Roman *Die Dämonen*. In: Gassen und Landschaften. Heimito von Doderers „Dämonen“ vom Zentrum und vom Rande aus betrachtet. Hrsg. v. Gerald Sommer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 24–38.

Sommer, Gerald: „Trag sie einmal – bei Nacht“. Fetisch und Tabu in Doderers Roman *Ein Mord den jeder begeht*. In: Doderer, das Kriminelle und der literarische Kriminalroman. Zu Heimito von Doderers *Ein Mord den jeder begeht*. Hrsg. v. Gerald Sommer u. Robert Walter. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 167–194.

Treeck, Jan Claas van: Textuelle Testamente und Dr. Doderers Stimmen aus dem Grab. In: Doderer-Gespräche. Mit einer Grundlegung zu Paul Elbogen. Hrsg. v. Achim Hölter et al. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016, S. 139–154.

Voracek, Martin: Rand der Wissenschaft, Beginn des Magischen. Zu Doderers Figurennamen. In: „Exzentrische Einsätze“. Studien und Essays zum Werk Heimito von Doderers. Hrsg. v. Kai Luehrs. Berlin, New York: De Gruyter 1998, S. 88–107.

Walter, Robert: Zwischen „Explosionen der Intelligenz“ und ‚Fusion mit dem Leben‘. Texte Weiningers und Swobodas als Prätexte der *Strudlhofstiege*. In: Doderer, das Kriminelle und der literarische Kriminalroman. Zu Heimito von Doderers *Ein Mord den jeder begeht*. Hrsg. v. Gerald Sommer u. Robert Walter. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 397–530.

Walter-Jochum, Robert: „Letzte Redaktion“ – Erzählerverwirrungen und Montage in Heimito von Doderers *Die Dämonen*. In: Doderer-Gespräche. Mit einer Grundlegung zu Paul Elbogen. Hrsg. v. Achim Hölter et al. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016, S. 45–58.

Werkgartner Ryan, Ingrid: Zufall und Freiheit in Heimito von Doderers „Dämonen“. Wien, Köln, Graz: Böhlau 1986.

Winterstein, Stefan: Die Geburt der Elisabeth Friederike Krestel. Ein Interview mit Elfriede Gerstl im Februar 2006. In: „Die Wut des Zeitalters ist tief“. *Die Merowinger* und die Kunst des Grotesken bei Heimito von Doderer. Hrsg. v. Christoph Deupmann u. Kai Luehrs-Kaiser. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, S. 449–450.

Winterstein, Stefan: Versuch gegen Heimito von Doderer. Über „Ordnungspein“ und Faschismus. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014.

Winterstein, Stefan: Was bei Kafka göttlich ist, ist bei Doderer riesig. Zu einem sagenhaften Vergleich. In: „Die Wut des Zeitalters ist tief“. *Die Merowinger* und die Kunst des Grotesken bei Heimito von Doderer. Hrsg. v. Christoph Deupmann u. Kai Luehrs-Kaiser. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, S. 429–436.

Wolf, Yvonne: „...aus war's mit der Chronik. Ich war jetzt Akteur.“ Zur Erzählerproblematik in Heimito von Doderers Roman *Die Dämonen*. In: Gassen und Landschaften. Heimito von Doderers „Dämonen“ vom Zentrum und vom Rande aus betrachtet. Hrsg. v. Gerald Sommer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 309–324.

Wolff, Lutz-W.: Heimito von Doderer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000.

Zirnbauer, Thomas: „Lesen – Schreiben – Sprache. Poetologische Aspekte in Heimito von Doderers *Die erleuchteten Fenster*. In: „Er las nur dieses eine Buch.“ Studien zu Heimito von Doderers *Die erleuchteten Fenster*. Hrsg. v. Stefan Winterstein. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 73–188.

## Sonstige Sekundärliteratur

Anonym: Der Werdegang der Zeitung. Ein Führer durch den Zeitungsbetrieb der „STEYRER-MÜHL“ Papierfabriks- und Verlagsgesellschaft. Wien: Steyrermühl 1927.

Appelt, Erna: Von Ladenmädchen, Schreibfräulein und Gouvernanten. Die weiblichen Angestellten Wiens zwischen 1900 und 1934. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1985.

Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hrsg. u. komm. v. Fotis Jannidis et al. Stuttgart: Reclam 2000, S. 185–193.

Barthes, Roland: Schreiben, ein intransitives Verb? In: Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagenexte. Hrsg. v. Sandro Zanetti. Berlin: Suhrkamp 2012, S. 240–250.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [2. Fassung]. In: Ders.: Ein Lesebuch. Hrsg. v. Michael Opitz. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 313–347.

Benjamin, Walter: Die Technik des Schriftstellers in dreizehn Thesen. In: Ders.: Medienästhetische Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 114–115.

Benjamin, Walter: Die Zeitung. In: Ders.: Medienästhetische Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 230.

Benjamin, Walter: Einbahnstraße. In: Ders.: Ein Lesebuch. Hrsg. v. Michael Opitz. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 75–138.

Berz, Peter: 08/15. Ein Standard des 20. Jahrhunderts. München: Fink 2001.

Böhme, Hartmut: Das Büro als Welt – Die Welt im Büro. In: Work & Culture. Büro. Inszenierung von Arbeit. Hrsg. v. Herbert Lachmayer u. Eleonora Louis. Klagenfurt: Ritter 1998, S. 95–103.

Botz, Gerhard: Krisenzenen einer Demokratie. Gewalt, Streik und Konfliktunterdrückung in Österreich seit 1918. Frankfurt am Main, New York: Campus 1987.

Bourdieu, Pierre: Die männliche Herrschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013.

Brändli, Sabina: „Sie rauchen wie ein Mann, Madame“. Zur Ikonographie der rauchenden Frau im 19. und 20. Jahrhundert. In: Tabakfragen. Rauchen aus kulturwissenschaftlicher Sicht. Hrsg. v. Thomas Hengartner u. Christoph Maria Merki. Zürich: Chronos 1996, S. 83–109.

Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München: Antje Kunstmann 1994.

Bublitz, Hannelore: Judith Butler zur Einführung. Hamburg: Junius 2002.

Burckhardt, Martin: Zur Psychoanalyse der Medien. In: Tausk, Victor: Beeinflussungsapparate. Zur Psychoanalyse der Medien. Berlin: Semele 2008, S. 68–92.

Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Berlin: Berlin 1995 .

Butler, Judith: Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

Campe, Rüdiger: Die Schreibszene, Schreiben. In: Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagen-  
texte. Hrsg. v. Sandro Zanetti. Berlin: Suhrkamp 2012, S. 269–282.

Certeau, Michel de: Kunst des Handelns. Berlin: Merve 1988.

Dietrich, Otto: Weltpresse ohne Maske. Dortmund: Gauverlag Westfälische Landeszeitung – Rote Erde 1937.

Dietrich, Ronald: Der Gelehrte in der Literatur. Literarische Perspektiven zur Ausdifferenzierung des Wissenschaftssystems. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.

Duchkowitsch, Wolfgang: Medien: Aufklärung – Orientierung – Missbrauch. Vom 17. Jahrhundert bis zu Fernsehen und Video. Wien u.a.: LIT Verlag 2014.

Flusser, Vilém: Die Geste des Schreibens. In: Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagen-  
texte. Hrsg. v. Sandro Zanetti. Berlin: Suhrkamp 2012, S. 261–268.

Flusser, Vilém: Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft? Göttingen: Immatrix Publications 1987.

Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.

Freud, Sigmund: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Frankfurt am Main: Fischer 1977.

Garscha, Winfried R. u. Barry McLoughlin: Wien 1927. Menetekel für die Republik. Berlin: Dietz Verlag 1987.

Giuriatio, Davide, Martin Stingelin u. Sandro Zanetti: Einleitung. In: „Schreiben heißt: sich selber lesen“. Schreibszenen als Selbstlektüren. Hrsg. v. Davide Giuriato, Martin Stingelin u. Sandro Zanetti. München: Fink 2008, S. 9–17.

Giuriato, Davide: Maschinen-Schreiben. In: Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte. Hrsg. v. Sandro Zanetti. Berlin: Suhrkamp 2012, S. 305–317.

Giuriato, Davide: (Mechanisiertes) Schreiben. Einleitung. In: „SCHREIBKUGEL IST EIN DING GLEICH MIR: VON EISEN“. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte. Hrsg. v. Davide Giuriato, Martin Stingelin u. Sandro Zanetti. München: Fink: 2005, S. 7–20.

Hall, Murray G.: Österreichische Verlagsgeschichte 1918–1938, Bd. II, Belletristische Verlage der Ersten Republik. Wien, Köln, Graz: Böhlau 1985.

Heidegger, Martin: Parmenides. Gesamtausgabe, II. Abteilung, Bd. 54. Hrsg. v. Manfred S. Frings. Frankfurt am Main: Klostermann 1992.

Heindl, Waltraud: Zur Entwicklung des Frauenstudiums in Österreich. In: Hochgeehrter Herr Professor! Innig geliebter Louis! Ludwig Boltzmann, Henriette von Aigentler. Briefwechsel. Hrsg. v. Dieter Flamm. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1995, S. 257–267.

Herwig, Malte: Meister der Dämmerung. Peter Handke. Eine Biographie. München: Deutsche Verlags-Anstalt 2011.

Horn, Eva: Der Mensch im Spiegel der Schrift. Graphologie zwischen populärer Selbsterforschung und moderner Humanwissenschaft. In: Zwischen Literatur und Anthropologie. Diskurse, Medien, Performanzen. Hrsg. v. Aleida Assmann, Ulrich Gaier u. Gisela Trommsdorff. Tübingen: Narr 2005, S. 175–199.

Horn, Eva: Von Künstlerhand. Graphologische Theorien über das Genie. In: Die Wissenschaft vom Künstler. Körper, Geist und Lebensgeschichte des Künstlers als Objekte der Wissenschaften, 1880–1930. Hrsg. v. Bettina Gockel u. Michael Hagner. Berlin: Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte 2004, S. 139–149.

König, Adalbert: Erkennen Sie den Druck? Geschichte der Druckformen und die Erkennungsmerkmale der Drucke von der Frühzeit bis 1955. Wien: Verlag Ing. Adalbert König 1998.

Kracauer, Siegfried: Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971.

Kristeva, Julia: Zu einer Semioleie der Paragramme. In: Strukturalismus als interpretatives Verfahren. Hrsg. v. Helga Gallas. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand 1972, S. 163–200.

Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion *wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint*. In: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Hrsg. u. komm. v. Dorothee Kimmich, Rolf G. Renner u. Bernd Stiegler, S. 175–185.

Lethen, Helmut: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.

Felka, Rike: Das räumliche Gedächtnis. Berlin: Brinkmann & Bose 2010.

Kittler, Friedrich: Aufschreibesysteme 1800/1900. München: Fink <sup>3</sup>1995.

Kittler, Friedrich: Grammophon, Film, Typewriter. Berlin: Brinkmann & Bose 1986.

Lethen, Helmut, Annegret Pelz u. Michael Rohrwasser (Hrsg.): Konstellationen. Versuchsanordnungen des Schreibens. Göttingen: V & R unipress 2013.

Mann, Nicolaus: Gabriel Max. Eine kunsthistorische Skizze. Leipzig: Weber <sup>2</sup>1890.

Neumann, Gerhard: Chinesische Mauer und Schacht von Babel. Franz Kafkas Architekturen. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur und Geistesgeschichte 83 (2009), S. 452–471.

Manojlovic, Katharina u. Kerstin Putz (Hrsg.): *Im Rausch des Schreibens. Von Musil bis Bachmann*. Wien: Zsolnay 2017.

Pelz, Annegret: Literarische Tisch-Tableaus. In: *UmOrdnung der Dinge*. Hrsg. v. Gisela Ecker u. Susanne Scholz. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer 2000, S. 20–30.

Pelz, Annegret: Der Schreibtisch. Ausgrabungsort und Depot der Erinnerungen. In: *Autobiographien von Frauen. Beiträge zu ihrer Geschichte*. Hrsg. v. Magdalene Heuser. Tübingen: Niemeyer 1996, S. 233–246.

Pelz, Annegret: Was sich auf der Tischfläche zeigt. Handke als Szenograph. In: Peter Handke. *Poesie der Ränder*. Hrsg. v. Klaus Amann, Fabjan Hafner u. Karl Wagner. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2006, S. 21–34.

Raulff, Ulrich: Chemie des Ekels und des Genusses. In: *Die Wiederkehr des Körpers*. Hrsg. v. Dietmar Kamper u. Christoph Wulf. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 241–258.

Rogger, Franziska u. Monika Bankowski: *Ganz Europa blickt auf uns! Das schweizerische Frauenstudium und seine russischen Pionierinnen*. Baden: Hier + Jetzt 2010.

Sartre, Jean-Paul: Warum schreiben? In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hrsg. u. komm. v. Fotis Jannidis et al. Stuttgart: Reclam 2000, S. 106–123.

Schnicke, Falko: *Die männliche Disziplin. Zur Vergeschlechtlichung der deutschen Geschichtswissenschaft 1780–1900*. Göttingen: Wallstein 2015.

Siegert, Bernhard u. Joseph Vogl: Vorwort. In: *Europa: Kultur der Sekretäre*. Hrsg. v. Bernhard Siegert u. Joseph Vogl. Zürich, Berlin: Diaphanes 2003, S. 7–9.

Singer, Eric: *Die Handschrift sagt alles. Das ABC der Graphologie*. München: List 1954.

Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte*. Sonderausgabe in einem Band. München: Beck 1963.

Stieg, Gerald: *Frucht des Feuers. Canetti, Doderer, Kraus und der Justizpalastbrand*. Wien: ÖBV 1990.

Stingelin, Martin: „UNSER WERKZEUG ARBEITET MIT AN UNSEREN GEDANKEN“. In: Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte. Hrsg. v. Sandro Zanetti. Berlin: Suhrkamp 2012, S. 283–304.

Stocker, Günther: Schrift, Wissen und Gedächtnis. Das Motiv der Bibliothek als Spiegel des Medienwandels im 20. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997.

Tausk, Victor: Beeinflussungsapparate. Zur Psychoanalyse der Medien. Berlin: Semele 2008.

Theweleit, Klaus: Männerphantasien 1 + 2. München, Zürich: Piper <sup>4</sup>2009.

Theweleit, Klaus: Verschwinden der Masse? In: Canettis Masse und Macht oder wie man das Jahrhundert an der Gurgel packt. Hrsg. v. John Pattillo-Hess u. Mario R. Smole. Wien: Löcker 1998, S. 87–118.

Thüring, Hubert, Corinna Jäger-Trees u. Michael Schläfli (Hrsg.): Anfangen zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozeß im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts. München: Fink 2009.

Venus, Theodor: Der Antisemitismus im österreichischen Pressewesen 1848–1938. In: Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen. Hrsg. v. Jüdischen Museum der Stadt Wien. Wien: Picus 1995, S. 192–211.

Vogel, Juliane: Kampfplatz spitzer Gegenstände. Schneiden und Schreiben nach 1900. In: Konstellationen. Versuchsanordnungen des Schreibens. Hrsg. v. Helmut Lethen, Annegret Pelz u. Michael Rohrwasser. Göttingen: V & R unipress 2013, S. 67–81.

Weininger, Otto: Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung. Wien, Leipzig: Braumüller <sup>25</sup>1923.

Wenzel, Horst: Sekretäre – heimlichaere. Der Schauraum öffentlicher Repräsentation und die Verwaltung des Geheimen. In: Europa: Kultur der Sekretäre. Hrsg. v. Bernhard Siegert u. Joseph Vogl. Zürich, Berlin: Diaphanes 2003, S. 29–43.

White, Hayden: Schreiben im Medium. In: Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte. Hrsg. v. Sandro Zanetti. Berlin: Suhrkamp 2012, S. 251–260.

Zanetti, Sandro: Einleitung. In: Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte. Hrsg. v. Sandro Zanetti. Berlin: Suhrkamp 2012, S. 7–34.

### **Nachschlagewerke und Online-Quellen**

Der Abend. In: Lang, Helmut W. u. Ladislaus Lang: Österreichische Retrospektive Bibliographie, Reihe 2, Bd. 2. München: Saur 2003, S. 61.

blümerant. In: Duden (Onlinefassung [www.duden.de/rechtschreibung/bluemerant](http://www.duden.de/rechtschreibung/bluemerant), 23. 11. 2016)

finsbury: Forumseintrag zu Heimoto von Doderers *Dämonen*; <http://www.klassikerforum.de/index.php?topic=4614.0> (12. 3. 2017).

Garbe, die. In: Duden (Onlinefassung [www.duden.de/rechtschreibung/Garbe\\_Getreidebuerndel\\_Serie](http://www.duden.de/rechtschreibung/Garbe_Getreidebuerndel_Serie), 11. 11. 2016).

Illustrierte Kronen-Zeitung. In: Österreichische Retrospektive Bibliographie, Reihe 2, Bd. 2, S. 348.

Illustriertes Wiener Extrablatt. In: Österreichische Retrospektive Bibliographie, Reihe 2, Bd. 2, S. 361f.

Das Interessante Blatt. In: Österreichische Retrospektive Bibliographie, Reihe 2, Bd. 2, S. 378.

Das Kleine Blatt. In: Österreichische Retrospektive Bibliographie, Reihe 2, Bd. 2, S. 419.

Lasagni, Roberto: Cappelli, Adriano. In: Dizionario biografico dei parmigiani. Parma: PPS 1999, S. 429–432 (Onlinezugriff über World Biographical Information System <https://db.saur.de/WBIS>, 17. 7. 2017)

Lebensaft, E., Ch. Mentschl u. J. Mentschl: Sieghart, Rudolf. In: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950. Bd. 12 (2002), S. 239 (Onlinezugriff über [http://www.biographien.ac.at/oebl/oebl\\_S/Sieghart\\_Rudolf\\_1866\\_1934.xml](http://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_S/Sieghart_Rudolf_1866_1934.xml), 23. 11. 2016).

Steyrerhof. In: Czeike, Felix: Historisches Lexikon Wien. Bd. 5. Wien: Kremayr & Scheriau 1997, S. 344f.

Ulrich, Theodor: Grotfend, Hermann. In: Neue Deutsche Biographie. Bd. 7 (1966), S. 165f (Onlinefassung <http://www.deutsche-biographie.de/pnd116874732.html>, 17. 7. 2017).

Zur Genealogie des Schreibens. Die Literaturgeschichte der Schreibszene von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. Onlineauftritt des Forschungsprojekts; [www.schreibszenen.net](http://www.schreibszenen.net) (10. 7. 2017).

#### **Archivalien, Zeitungsartikel, Sonstiges**

Anonym: Achtung, Sattler, Taschner und Riemer. In: Arbeiterwille, 28. 4. 1908, S. 4.

Anonym: Erklärung. In: Neues Wiener Tagblatt, 23. 10. 1914, S. 25.

Anonym: Streik der Sattler, Taschner und Riemer. In: Arbeiterwille, 14. 5 1908, S. 4.

Doderer, Heimito von: Ein deutscher Chronist berichtet von Jeanne. In: Der Wiener Tag, 18. 6. 1931, S. 6. Kopie, Doderer-Archiv/Mappe Primärliteratur 1930–1960, 77.

Doderer, Heimito von: Über mittelalterliche Bücher. In: Der deutsche Buchhandel, 3. 6. 1953, S. 7f. Abschrift, masch., Doderer-Archiv, Mappe Primärliteratur 1930–1960, 103a/b.

Doderer, Heimito von: Zur bürgerlichen Geschichtsschreibung in Wien während des 15. Jahrhunderts. Dissertation. Wien o. J. [1925]. Duplikat, Doderer-Archiv/Schuber Heimito von Doderer Texte.

Heimito von Doderer im Gespräch mit Heinz Fischer-Karwin. Veröffentlicht auf: Heimito von Doderer 1896–1966. Das Original. ORF Edition Radio Literatur. 3 Audio-CDs. 1996. CD 1, Track 1.



# Bildnachweise

Abb. 1 (S. 5): Heimito von Doderer. Copyright: IMAGNO/Franz Hubmann.

Abb. 2 (S. 25): Zeitungsbetrieb der Steyrermühl, Papierfabriks- und Verlagsgesellschaft. In: Wien/Oesterreich. Sonderbeilage des „Neuen Wiener Tagblattes“ anlässlich der Hauptversammlung des Vereines Deutscher Zeitungsverleger, 31. 5. 1931, S. 16.

Abb. 3 (S. 54): Teile des maschinellen Ensembles im Herstellungsprozess einer Zeitung. In: Anonym: Der Werdegang der Zeitung. Ein Führer durch den Zeitungsbetrieb der „STEYRER-MÜHL“ Papierfabriks- und Verlagsgesellschaft. Wien: Steyrermühl-Verlag 1932, Titelblatt sowie S. 13, 21, 25 (Collage: Iris Friedenberger).

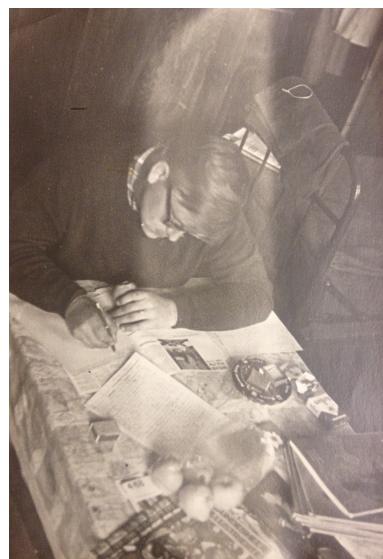
Abb. 4, 5, 6 (S. 141–143): Reklamen der Firma C. Brandauer & Co. In: The Illustrated London News, 9. 3. 1889, S. 52/25. 9. 1886, S. 343/24. 1. 1885, S. 95.

Abb. 7 (S. 179): Gabriel Cornelius von Max (1840–1915): „Der Anatom“ (1869), Öl auf Leinwand, Neue Pinakothek München; <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artist/gabriel-cornelius-von-max/der-anatom> (18. 5. 2017).



# Dank

Für die sorgsame und unterstützende Betreuung dieser Dissertation sowie für alle über die Jahre angefallenen Gutachten, Empfehlungsschreiben etc. danke ich Univ.-Prof. Dr. Matthias Meyer, für Diskussionen und Anregungen den Kolleginnen und Kollegen aus dem Dissertant-Innenkolloquium sowie Univ.-Prof. Dr. Michael Rohrwasser, Univ.-Prof. Dr. Franz Eybl und Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder, für Beratung und Lektorat Dr. Saskia Haag, für Arbeiten am Manuskript Mag. Christina Krakovsky sowie Mag. Barbara Ottawa, für Auskünfte zur Geschichte des Journalismus Prof. Alfred Schiemer, für die graphische Gestaltung DI Ralph Reisinger – und für alles andere Martin Gantner. Nicht zuletzt sei Univ.-Prof. Dr. Wendelin Schmidt-Dengler (†) gedankt, ohne dessen Anregung diese Arbeit gar nicht erst begonnen worden wäre.



Für Jonny (1946–2015)



# Abstract

## DE

Heimito von Doderers Faszination für die Handschrift als Basis poetischen Schaffens drückte sich nicht nur in seiner Selbstinszenierung als Autor sowie in theoretischen Schriften aus, sondern auch in seinen fiktiven Werken. Besonders im Roman *Die Dämonen* ist der Vorgang des Schreibens in vielfältiger Weise dargestellt, unter anderem durch Schriftsteller-, Wissenschaftler- oder Journalisten-Figuren. Diese unterschiedlichen Inszenierungen des Schreibens werden – aus literaturwissenschaftlicher Perspektive, aber auch unter Berücksichtigung medientheoretischer Ansätze – untersucht.

Solche Schreibszenen, so die These, bilden Knotenpunkte, in denen sich das Verhältnis zwischen einem literarischen Text und seinen Entstehungsbedingungen verdichtet. In ihnen spiegelt sich die Arbeit des Autors in seinem Werk, wobei es zu Brechungen und Verzerrungen kommt. Im Fall der *Dämonen* ist dies von besonderem Interesse, weil die Entstehung des Romans – von seinem antisemitischen Ursprung bis zur 1956 erschienenen Version – von zahlreichen Zäsuren und Widerständen geprägt ist.

Wenn Doderer in den *Dämonen* Akte des Schreibens thematisiert, dann dient dies häufig der Abgrenzung eines schreibenden Subjekts von einem Gegenüber. Als solches fungieren zum einen die Massen, zum anderen die Frauen. Ausgehend von dieser Beobachtung gliedert sich die vorliegende Arbeit in zwei große Kapitel. Der erste Abschnitt widmet sich dem Schreiben in der Masse – dem Journalismus. Ein Schwerpunkt liegt dabei auf dem Aspekt der Technik. Die Hand des Autors als Individuum, so stellt sich heraus, ficht mit der Feder gegen ein übermächtig erscheinendes Kollektiv aus Schreibmaschinen und Rotationspressen. Der politisch-ideologische Hintergrund dieses Kampfes wird aus dem Zusammenhang mit dem Justizpalastbrand 1927 deutlich.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit jenen Szenen, in denen die körperlich-gestische Seite des Schreibens in den Vordergrund rückt. Es zeigt, wie sich Schreiben, Sexualität und Gewalt verschränken und den Figuren Kategorien wie Männlichkeit und Weiblichkeit auf den Leib geschrieben werden. In den hier untersuchten Schreibszenen konstituiert sich die männliche Identität durch Abgrenzung von Frauenfiguren, wobei diese wiederum mit dem Phänomen der Masse assoziiert sind.

Heimito von Doderer's fascination with handwriting as a basis for poetic creation not only shows in his self-staging as an author or his theoretical scriptures. It can also be found in his fictional works. Particularly the novel *Die Dämonen* (English title: *The Demons*) depicts the process of writing in many varieties, among others through characters that are writers, scientists or journalists. These diverse stagings of writing are analysed from a perspective of literary studies but also by taking into account media-theoretical approaches.

Such scenes of writing, according to the thesis, create intersections in which the relationship between a literary text and the conditions of its creation are compressed. They mirror the work of the author in his literary oeuvre leading to refractions and distortions. In the case of *Die Dämonen* this is of particular interest as the genesis of the novel – from its anti-Semitic origins to the version published in 1956 – is characterised by many turning points and oppositions.

When Doderer makes acts of writing a subject in *Die Dämonen* he often uses them to differentiate the writing character from a counterpart. He uses the masses on the one hand and women on the other hand to function as these counterparts. Based on this observation this paper is divided into two main chapters. The first part is looking at masses writing for the masses – i.e. journalism. One focus is placed on the aspect of the technology. It turns out the hand of the author as an individual is fighting with a pen against a seemingly superior collective made up of typewriters and rotary presses. The political-ideological background of this fight becomes clear from the connection to the 1927 fire in the Vienna Palace of Justice ("Justizpalast").

The second chapter is looking at those scenes placing the physical-gestural side of writing into focus. It shows how writing, sexuality and violence are interlinked and how the characters are branded with categories like masculinity, femininity. In the analysed writing scenes the masculine identity constitutes itself by delimitation vis-à-vis female characters. The latter, in turn, are associated with the phenomenon of the masses.