

PUCHALSKI, LUCJAN (2023): *Alles Theater. Über die Romane von Heimito von Doderer*. Wien: Praesens. 236 S.

Heimito von Doderer zählt zu den bedeutendsten österreichischen Autoren der literarischen Moderne. Erste Veröffentlichungen erschienen in den 1920er-Jahren, seine bekanntesten Romane jedoch erst nach dem Zweiten Weltkrieg. Mit *Die Dämonen. Nach der Chronik des Sektionsrates Geyrenhoff* (1956) und *Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre* (1951) sicherte er sich einen Platz in der Weltliteratur – auch ins Polnische wurde er übersetzt – und gehörte seinerzeit zu den populärsten Prosaikern der österreichischen Literatur. Heute ist diese Popularität merklich verblasst, wohl nicht zuletzt deshalb, weil Doderers Werke alles andere als leicht zugänglich sind: Seine Sätze sind lang und verschachtelt, durchzogen von Austriazismen und stilistischen Schnörkeln. Weitläufige Passagen widmen sich Beobachtungen von Personen, Gegenständen, architektonischen Details oder scheinbar nebensächlichen

Begebenheiten, in denen ‚nichts passiert‘ – um Musils Ausdruck zu gebrauchen. Die Romane entwickeln parallel verlaufende Handlungsstränge, die durch eine Vielzahl von Figuren miteinander verflochten sind; wer nicht aufmerksam liest, verliert leicht den Überblick. Für heutige Leser:innen stellt diese narratologische Strategie eine Herausforderung dar, ja beinahe eine Falle, der nicht alle gewachsen sind. Die Literaturwissenschaft hat Doderer weniger vernachlässigt; seit 2010 sind einige wertvolle Publikationen erschienen: mehrere Monographien und Sammelbände, u.a. WINTERSTEIN (2014), SCHMIDT-DENGLER (2012, 2017), INNERHOFER / MEYER / WINTERSTEIN (2018), KLEINLERCHER (2011), letztere Studie setzt sich intensiv mit Doderers NS-Vergangenheit auseinander. Zum 120. Geburtstag und 50. Todestag im Jahr 2016 legten MENASSE (2016) und NÜCHTERN (2016) zwei anregende Bücher vor. Darüber hinaus

Received: 27.07.2025. Accepted: 06.09.2025.



© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: University of Lodz. **Conflicts of interests:** Article was authored by the editor-in-chief; editorial and review handled independently by: Gudrun Heidemann. **Ethical considerations:** The Author assures no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

blieb es jedoch relativ still um den einstigen Erfolgsautor.

Vor diesem Hintergrund ist LUCJAN PUCHALSKI'S Studie eine bemerkenswerte Ausnahme: Sie konzentriert sich auf die zentralen Werke Doderers – neben den beiden großen Romanen *Die Dämonen* und *Die Strudlhofstiege* auch auf *Die erleuchteten Fenster oder die Menschwerdung des Amtsrates Julius Zihal* (1951) sowie auf die autobiographischen Schriften, insbesondere die Tagebücher.

Schon der Titel überrascht: *Alles Theater* bezieht sich auf die Gattung Roman und explizit auf die narratologischen Mäander in Doderers Werk. Die Idee, das Theatralische als zentrales Merkmal von Doderers Œuvre hervorzuheben, ist ein hervorragender Denkansatz, mit dem PUCHALSKI einen Schlüssel zum Verständnis dieses Autors bereitstellt. Denn Doderers Romane erzählen nicht von einer ‚Wirklichkeit‘, in der sie zwar verortet sind, sondern von Spiel, Verstellung, Verkleidung, Rollen und Posen – von all dem, was die Realität von Zeit und Raum, in denen die Romane angesiedelt sind, auf eine imaginierte Bühne hebt. Dies geschieht auf mehreren Ebenen: Figuren inszenieren sich selbst und das Leben anderer; der Autor inszeniert die Wiener Gesellschaft, indem er sie aus ihrer Wirklichkeit herausnimmt und ihr eigens erfundene Rollen zuweist; und schließlich erscheint die Stadt Wien selbst als Theater – Bühne und Kulisse für die Figuren gleichermaßen. Mit der Theatermetapher findet PUCHALSKI somit den Deutungsrahmen für sein Buch.

Konsequent setzt er bei der Frage nach dem Autobiographischen – oder anders formuliert: nach dem Authentischen – in Doderers Schaffen an. Obwohl Doderer

selbst die autobiographische Grundlage seiner Werke bestritt, beharrt PUCHALSKI auf der These einer besonderen Form von Identität zwischen Autor und Werk: einer Identität, die sich jedoch nicht unmittelbar, sondern über Selbstinszenierung, Rollenspiel und Theatralität herstellt.

Das erste Hauptkapitel ist dem Raum, also der Bühne der Inszenierung, man könnte dies als das *Mise en Scène* der Romane beschreiben, gewidmet. Dabei handelt es sich – für Doderer-Kenner selbstverständlich – um Wien, aber auch um Orte außerhalb der Hauptstadt, die mit ihr durch vielfältige assoziative Fäden eng verbunden sind. PUCHALSKI zeigt sehr anschaulich, wie die Topographie Wiens in Doderers Stadtbeschreibungen einerseits der Realität entspricht, andererseits aber als imaginäre Landschaft neu erfunden wird, um Figuren, Lebensweisen, die Funktion der Held:innen und die Entwicklung ihrer Lebensgeschichten zu spiegeln. Dies gilt sowohl für die Stadt selbst als auch für ihre Umgebung und für weiter entfernte Orte.

Es ist beispielsweise von der Rolle des ‚Ostens‘ die Rede, womit das an Ungarn grenzende Burgenland gemeint ist. Der ‚Orient‘ wird verstanden als der domestizierte Teil der östlichen Exotik, nämlich der Balkan, insbesondere das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von den Habsburgern annektierte Bosnien. Auch Konstantinopel gehört zu diesen Schauplätzen, die von Wien aus als räumlicher Hintergrund in Doderers Werk fungieren. Es handelt sich dabei – so PUCHALSKI – um Kulissen oder Bühnenbilder, die wie im Theater nicht der Wirklichkeit entsprechen, sondern eine eigene Semantik entwickeln.

Sehr überzeugend wird dies am Beispiel der Szene gezeigt, in der René Stangler

im Musikzimmer der Konsularakademie einer Schumann-Sonate lauscht und anschließend in die Stammgasse zu seinem Elternhaus zurückkehrt. Zwischen diesen beiden Innenräumen, die in der Realität geographisch nah beieinanderliegen, symbolisch jedoch für zwei völlig unterschiedliche geistige Dispositionen stehen, befindet sich die Strudlhofstiege, die René überqueren muss. Im Text heißt es ausdrücklich, er habe das Gefühl, dieses „Herab- und Heraufsteigen und Begehen in der Mitte“ sei „opernhaft“ (S. 78). Man kann sich plastisch vorstellen, wie diese Stadttreppe eine neue Funktion erhält: Unterhalb und oberhalb der Stiege entfalten sich zwei verschiedene theatralische Situationen, die der Regisseur und Bühnenbildner voneinander trennen muss, um zwei unterschiedliche Lebenswelten des Protagonisten zu rahmen – dort die Welt der abstrakten, berausenden Kunst, hier die der pragmatischen Bürgerlichkeit.

PUCHALSKI konkretisiert seine Theater-These an zahlreichen Textpassagen in einer Weise, die vollkommen überzeugt. Das nächste ausführliche Kapitel, das in vier kleinere Abschnitte unterteilt ist, widmet sich dem scheinbaren Hauptthema in Doderers Romanen: der Liebe – oder besser, wie der Verfasser dies nennt, den „Liebesgeschichten und Heiratssachen“ (S. 83). Der Autor betont mehrfach die triviale Anlage dieses Motivs, das an einigen Stellen durch Kriminalgeschichten ergänzt wird, die sich jedoch zumeist im narrativen Fluss wieder auflösen. Das Triviale ist allerdings bewusst als Zitat eingesetzt – nicht, so PUCHALSKI, aus den sogenannten ‚Dienstmädchenromanen‘, sondern aus unterschiedlichen theatralischen Genres, die die Wiener Bühnen

prägen: aus Opern und Operetten, dem Volksstück oder auch – wenn auch selten – aus echten Tragödien.

Auch in Szenen, die tragisch enden, etwa mit dem Tod oder einer schweren Verletzung von Figuren, hebt PUCHALSKI die ironische Distanz hervor, mit der der Erzähler seine Geschichten akzentuiert. Besonders anschaulich wird dies in der Episode, in der Melzer Mary K. das Leben rettet, nachdem sie von einer Straßenbahn überfahren wurde: Genau 15 Jahre nach der Trennung der beiden Liebenden findet er sich zur richtigen Zeit am richtigen Ort ein und verbindet ihr schwer verletztes Bein professionell, sodass Mary nicht verblutet. Diese Szene wird – wie in einem klassischen Drama oder in einer Oper – lange vorbereitet. Sie wirkt daher keineswegs zufällig, sondern erscheint schicksalhaft. Zugleich ist sie, wie dies überzeugend verdeutlicht wird, nicht tragisch, sondern vielmehr ‚handwerklich‘ gestaltet.

Das Theatralische wird in der Studie auf mehreren Ebenen in Doderers Romanen herausgearbeitet: Zum einen tritt der direkte Theater- bzw. Opernbesuch in den Vordergrund; zum anderen gibt es zahlreiche Passagen, die wie eine Bühne inszeniert sind – etwa die Strudlhofstiege, auf der sich „die Dramaturgie des Wiener Vorstadttheaters“ (S. 89) entfalten lässt. Hinzu kommen die Fenster, die einerseits wie Logen, andererseits wie Bühnen wirken, sowie das Fernglas als Requisit, das eine zentrale Funktion übernimmt – Julius Zihal benutzt es, um die nackten Frauen in den gegenüberliegenden Wohnungen zu beobachten.

Die Deutung der drei Romane ist durchweg einfallsreich, und es scheint, als amüsiere sich der Verfasser beim

Schreiben seiner Analysen. Mit einer seiner Thesen bin ich jedoch nicht einverstanden, auch wenn sie überzeugend vortragen und mit plausiblen Argumenten gestützt wird. Im Unterkapitel mit dem ironisch eingesetzten Titel „Lieto fine“ (3.2) polemisiert PUCHALSKI zunächst gegen die Forschung, die Doderers Prosawerke – insbesondere *Die Dämonen* und *Die Strudlhofstiege* – in die Tradition des Bildungsromans einordnet und den Protagonisten eine „Menschwerdung“ zuschreibt, wie sie bereits im Untertitel von *Die erleuchteten Fenster* anklingt. PUCHALSKI hingegen beharrt auf seiner Theaterthese: Die Figuren werden nicht verwandelt, sondern vielmehr in derselben Verfassung aus der Inszenierung entlassen, in der sie eingeführt wurden. So schlüssig diese Überlegung auch ist, so problematisch erscheint mir hingegen PUCHALSKIS Deutung einer zentralen Passage der *Dämonen*: des vorletzten Kapitels, in dem am 15. Juli 1927 der Justizpalast in Flammen steht. Diesem Ereignis widmet die Studie viel Aufmerksamkeit, da zahlreiche Schicksale der Protagonist:innen auf diesen Tag und diesen Ort zulaufen. Dennoch versucht er nachzuweisen, dass „[d]er Brand des Justizpalastes in der Wirklichkeit des Romans [...] lediglich eine effektvolle Episode“ (S. 128) ist, die „auf keinerlei politische oder ideologische Argumentation zurückgreift [...]“. Im Roman werden bloße Tatsachen registriert und dabei manchmal überraschende oder gar groteske Sachverhalte entdeckt“ (S. 133).

Die theatrale, künstliche und zugleich distanzierte Darstellung dieser Ereignisse, die für Wien und Österreich bis heute eine traumatische Dimension haben, ist nicht zu bestreiten – die Argu-

mentation ist in sich stimmig; sie bleibt jedoch unvollständig, da PUCHALSKI den historischen Abstand zwischen erzählter Zeit und Entstehungszeit unterschätzt. Doderer positioniert sich hier selbst als Zuschauer, der den Untergang einer Welt, die er noch kennenlernte, mit Distanz betrachtet und seine Figuren wie Marionetten auf der Bühne der großen Historie agieren lässt. Verstrickt in ihre privaten Banalitäten oder unwissend in das Zentrum der Ereignisse hineingezogen, tragen sie alle gemeinsam zu diesem Untergang bei – nicht obwohl, sondern gerade weil sie von Politik nichts verstehen und ihr Leben schön, aber sinnlos führen.

Ob Doderer sich mit dieser Darstellung zugleich indirekt auch selbst für seine nationalsozialistische Vergangenheit anklagt, lässt sich nicht eindeutig behaupten. Doch was *Die Dämonen* nahelegen, scheint mir eindeutig: Am 15. Juli 1927 fiel eine Entscheidung – endgültig, sowohl für Österreich als auch für Europa (wovon Europa bis heute nichts weiß, denn Österreich hat es ihm nicht verraten). An diesem Tag wurden die Weichen in eine bestimmte Richtung gestellt. Und niemand nahm es wahr.

Das nächste Unterkapitel thematisiert ein Motiv, das man nie im Leben vergisst, wenn man *Die Dämonen* einmal gelesen hat: die dicken Damen. Doch im Zentrum stehen wieder „Liebesgeschichten und Heiratssachen“, vor allem die Liebesbeziehung zwischen Grete und René, sodass ich nicht ganz verstehe, warum die Unterkapitel 3.1 und 3.3 von dem hauptsächlich dem Justizpalastbrand gewidmeten Unterkapitel 3.2 getrennt wurden. Zumal der Teil 3.3 auch mit dem berühmten Brand endet, jedoch, um zu zeigen, dass Doderer das politische Ereignis mit der

Alltagsbanalität auf eine Ebene stellt: mit dem (verhinderten) Brand in der Küche einer Hausfrau, weil sie für das Kochen des Eingemachten zu viel Kohle in den Herd geschoben hat. Und hier muss ich wiederum widersprechen, denn gerade diese Parallele ist deutlich als ein Wink an die Leser:innen zu verstehen. Ihnen geht ein Licht auf, was damals alles vernachlässigt, beiseitegelegt, nicht begriffen worden ist. Es wäre bestimmt besser gewesen, wenn das Eingemachte durch den Küchenbrand verloren gegangen wäre, als dass die Sozialdemokratie (und das Gesetz) am Justizpalast ihre Niederlage erlitt. Die Umkehrung dieser Logik in den *Dämonen* ist ein politisches Signal – in einer Narration, der PUCHALSKI das Politische abspricht, was ich für eine Fehleinschätzung halte. Das Theatralische ja, aber es ist ein hochpolitisches Theater, das Doderer inszeniert.

Das Unterkapitel 3.4 mit dem Titel „Kleine (und große) Auftritte des Alltags“ thematisiert hauptsächlich – wie die Unterkapitel 3.1 und 3.2 – Liebesgeschichten; allerdings steht im Zentrum ein umfangreicheres Motiv: das Identitätsspiel der Zwillingsschwestern Pastré aus der *Strudlhofstiege* und die inszenierte und keineswegs echte Versöhnung Mimis mit ihren Eltern. Hier rücken die Intrigen in den Mittelpunkt, die man durch die Ähnlichkeit von Editha und Mimi spinnen konnte. Diese Intrigen hatten gleichwohl meist einen erotischen Hintergrund. Es ist keine große Schwäche der Monographie, doch wäre eine andere Untergliederung möglicherweise glücklicher gewählt, um die unterschiedlichen Stränge von Doderers Romanen klarer aufzufangen.

Das vierte Kapitel stellt eine zentrale Frage zu Doderers Werk: die nach der

narrativen Strategie seiner Prosawerke. PUCHALSKI beginnt mit *Die erleuchteten Fenster* und analysiert die komplexe Beziehung zwischen Erzähler und Zihal. Einerseits behält Zihal seine narrative und intellektuelle Selbständigkeit, andererseits scheint er Gedanken oder Worte zu äußern, die sein eigenes Wissen und Verständnis übersteigen. Mit Recht betont der Verfasser, dass nicht Zihal, sondern der Erzähler und sein Spiel mit der Handlung von besonderem Interesse sind.

Anschließend werden *Die Strudlhofstiege* und *Die Dämonen* auf ihre narrative Kunst hin untersucht, wobei das Theatralische im Vordergrund steht: Die Erzähler wenden sich direkt an die Leser:innen – wie Schauspieler:innen an das Publikum im Theater. Hervorgehoben werden die Dialoge sowie der Hintergrund, der sich gut mit der Szenographie eines Theaterstücks vergleichen lässt. Die größte künstlerische Leistung erkennt PUCHALSKI in den *Dämonen*, in denen zwischen Chronik und ‚eigentlichem‘ Roman hin und her gewechselt wird. Er arbeitet die Feinheiten Doderers sehr präzise heraus und weckt bei Liebhaber:innen komplexer Romane die Lust auf neue Lektüre. Während die ersten beiden Kapitel (im Buch Kapitel II und III) stellenweise Motive und Stränge, die vor allem Liebesintrigen betreffen, wiederholen, ist der abschließende, der Narration gewidmete Teil meines Erachtens sehr ausgewogen.

Abschließend macht PUCHALSKI auf ein Theaterprojekt in Wien aufmerksam, im Zuge dessen *Die Strudlhofstiege* als Folge von zwölf Aufführungen 2008 auf die Bühne kam: Dies wäre der explizite Beweis für die Theaterfähigkeit von Doderers Romanen. Man kann dem Fazit zustimmen, dass Doderers Werk die Leser:innen mit

„mittels der Sprache konstruierten Räumen, Zeiten, Menschen und Handlungen“ (S. 229) konfrontiert, es ist ein Kunstwerk, das sich der Wirklichkeit bedient, um mit ihr zu spielen. Von der wiederholt betonten These, dass bei Doderer „Probleme der Gesellschaft oder der Politik“ nie „zur Debatte“ stehen (S. 229), bin ich nicht überzeugt. Das Spielerische und Theatralische schließt eine vertiefte sozial-politische Analyse nicht aus – Doderer passte sie dem Tenor der Atmosphäre seiner Zeit an, die alles, was nicht bequem war, unter den bunten Teppich der Wiener Sorglosigkeit kehrte.

Ein kleiner, vom Autor unabhängiger Mangel besteht im Druck: Dieser ist sehr dicht und klein gesetzt, insbesondere die Zitate fallen dadurch besonders klein aus und sind anstrengend zu lesen. Dadurch ist die Monographie – obwohl sie stellenweise amüsant ist und Doderers Humor hervorragend hervorhebt – nicht einfach und schnell zu lesen.

Literatur

INNERHOFER, ROLAND / MEYER, MATTHIAS / WINTERSTEIN, STEFAN (eds.) (2018): *Keime fundamentaler Irrtümer. Beiträge zu einer Wirkungsgeschichte Heimito von Doderers*. Würzburg.

KLEINLERCHER, ALEXANDRA (2011): *Zwischen Wahrheit und Dichtung: Antisemitismus und Nationalsozialismus bei Heimito von Doderer*. Wien.

MENASSE, EVA (2016): *Heimito von Doderer. Ein Porträt*. Berlin / München.

NÜCHTERN, KLAUS (2016): *Kontinent Doderer: eine Durchquerung*. München.

SCHMIDT-DENGLER, WENDELIN (2012): *Jederzeit besuchsfähig*, ed. von GERALD SOMMER. München.

WINTERSTEIN, STEFAN (2014): *Versuch gegen Heimito von Doderer: über „Ordnungspein“ und Faschismus*. Würzburg.

Joanna Jabłkowska, Łódź