

Jahrbuch der Österreich-Bibliothek  
in St. Petersburg

(2015/2016)  
Band 12

**Österreichische Literatur:  
Gefühle, Gedanken, Gestaltungen**

**Австрийская литература:  
чувства, мысли, формы**

Herausgeber  
Alexander W. Belobratow

St. Petersburg  
Verlag „PETERBURG. XXI VEK“

2017

*Achim Hölter*  
(Wien)

**Das Erhabene und der Tod in Heimito von Doderers Roman  
*Die Wasserfälle von Slunj***

Doch still, ich höre schrecklich Rauschen  
wie Donnerton und Wasserfall.  
Ja, fürchterlich ist dieses Rauschen  
wie fernen Donners Widerhall!

(Mozart, *Die Zauberflöte*, 2. Akt)<sup>1</sup>

Adolf Muschg hat einmal etwas boshaft von einer Wanderung berichtet, die er gemeinsam mit Marcel Reich-Ranicki zu einem sehenswerten Wasserfall unternommen habe. Reich-Ranicki aber, ins Gespräch vertieft, notorisch schwer zu beeindrucken, vor allem aber immer im Dienst ästhetischer Kritik, habe nur kurz aufgeblickt und gemeint: „Müßte weiter links fallen.“<sup>2</sup> ‚Verhalten bei Wasserfällen‘ könnte man diesen Persönlichkeitstest nennen, der zugleich auch zu einem traditionellen Topos ästhetischer Debattierlust wurde. Die Malereigeschichte kennt eine ganze Serie berühmter Wasserfall-Bilder, etwa Jakob Philipp Hackerts „Die großen Wasserfälle in Tivoli“ (1783),<sup>3</sup> mit maßstabgebendem Hirten im Vordergrund, dessen „Villa des Maecenas und Wasserfälle in Tivoli“ aus demselben Jahr,<sup>4</sup> Joseph Anton Kochs schweizerischer „Wasserfall“ (1796)<sup>5</sup> oder auch „The Falls of the Clyde“ (ca. 1840) von William Turner<sup>6</sup> — alles Gemälde, die zugleich einen ästhetischen Eindruck inszenieren und Theorie-Statements sind. Wasserfälle künden auf dramatische Weise von der Kunst.

Bekanntlich hatte Heimito von Doderer die Wasserfälle von Slunj nur in Gestalt einer Grafik kennengelernt<sup>7</sup> und wurde sich, als er Fotos der in Wirklichkeit weit weniger dramatischen Landschaft (vermutlich wären die Katarakte des Nationalparks Plitvicer Seen geeigneter gewesen) zu Gesicht bekam, des Problems bewusst: „Ich bin froh, daß ich nicht — wie es ursprünglich ja meine Absicht gewesen ist — hingefahren bin. Ich hätte meinen Roman möglicherweise gar nicht so beendigen können wie er heute dasteht.“<sup>8</sup> Gerade aus der Enttäuschung seiner Phantasie läßt sich das ästhetische Gewicht seiner fiktionalen Slunjčica-Fälle, ihrer Höhe, Wassermassen und Aufbauten indirekt ablesen. Denn was er, bezogen auf das immerhin den Titel des Romans prägende

Motiv entwickeln wollte, war sein altes, in den Hebel-Variationen<sup>9</sup> bereits gültig formuliertes und in *Ein Mord den jeder begeht* klassisch durchgeführtes Motiv ‚Tod durch Schrecken‘. ‚Dieser Mann‘, heißt es am Ende über Donald Clayton, ‚ist vor Schrecken gestorben‘,<sup>10</sup> was eben nicht nur die für den Moment denkbare These eines Todes durch Ertrinken oder Genickbruch negieren soll, sondern auch explizit eine zitathafte Einfügung in Doderers Todesarten-Schema unabweisbar beglaubigt. Deshalb ist es wichtig, daß — als angebliche Übersetzung aus dem Ungarischen und daher notwendig wörtlich zu wiederholen — formell ausgesprochen wird: ‚Dieser Mann ist vor Schrecken gestorben‘.

Was aber kann einen Tod durch Schrecken, wie es die Poetik des realistischen Romans erfordert, mit natürlicher Erklärungskraft motivieren: 1. physiologisch-medizinisch, 2. psychologisch und 3. schließlich auch ästhetisch? Wer (1.) unvermutet und, wie es Doderers Roman pathographisch vorbereitet, durch Herzschwäche gefährdet<sup>11</sup> bei abbrechendem Geländer in einen Wasserfall stürzt, den wir uns schwindelerregend hoch denken müssen, mag am Herzschlag sterben. Auch wer (2.), wie Donald Clayton und zahlreiche episch weniger elaborierte Doderer-Gestalten, subjektiv einen Hohlraum unter sich spürt,<sup>12</sup> also eine schicksalhafte Offenheit, die nur ausnahmsweise auch positiv genutzt werden kann, mag, wenn er sich der Leere unter sich schockartig bewußt wird, am Herzschlag sterben. Insofern erfüllt sich Donalds kardiologische Bestimmung an einem Ort, der Anlaß genug bietet, den inneren Sturz ins Bodenlose äußerlich zu bestätigen. Wie aber ist es (3.) mit dem Tod durch Schrecken in ästhetischer Hinsicht? Können die geschilderten Umstände den Schock rechtfertigen? Dazu wohl hätte Doderer die höheren Wasserfälle, den tieferen Abgrund benötigt, den er in der Umgebung von Wien nicht fand und exzentrisch an den Wassern der Slunjčica zu finden vermeinte.

„Soon to our ears came the distant thunder of falling waters, and to our eyes appeared on the far horizon ahead the titanic spray of a monstrous cataract, wherein the oceans of the world drop down to abysmal nothingness.“<sup>13</sup> Dieses Zitat aus H. P. Lovecrafts Erzählung *The White Ship* ist vielleicht geeignet zu veranschaulichen, was sich generell ästhetisch und auch im Spezialfall des Narrativen mit dem Motiv des Wasserfalls assoziieren und vor allem rhetorisch verbinden läßt. Von Lovecraft, dem Poe-Nachfolger im Genre des Phantastischen, ist bekannt, daß er sämtliche Register ausschöpft, wenn es um den Maßstab des Gräßlichen oder des Beeindruckenden geht. Seine Wortwahl veranschaulicht, was man von einem erzählten Wasserfall maximal erwarten kann. Diese und andere weltliterarische Inszenierungen fallenden Wassers sind im Prinzip schematisch aus einer Anzahl einander überbietender Stereotype zusammengesetzt, gleich, ob es sich um fiktive oder der Realität ekphrastisch nachempfundene Katarakte handelt. Die Komponenten sind Wassermassen, Höhe bzw. Tiefe, eine umgebende Felsformation, der Nebel der zerstäubenden

Fluten, das unablässige Geräusch. Sie werden zumeist ergänzt durch ein Vokabular, das Gefahr und Schrecken erfaßt, eine Metaphorik, die diese Wirkung illustriert, inklusive der Erregung von Schwindel im physiologischen Sinn,<sup>14</sup> und nicht zuletzt verschwindend kleine Menschen als Subjekte der Empfindung und Objekte des Terrors.

Fallendes Wasser romantisiert Texte fast automatisch. Ein berühmtes Wasserfall-Gedicht ist die „Vodopad“-Ode (1791–94) des Russen Gavriil Deržavin, von der sich die Literaturhistoriker einig scheinen, daß man „förmlich die tobenden Wasser“ hört.<sup>15</sup> William Wordsworth richtete im Gedicht „Tintern Abbey“ den Blick auf die Entwicklung seines inneren Ich: „I cannot paint / What then I was. The sounding cataract / Haunted me like a passion: the tall rock, / The mountain, and the deep and gloomy wood, / Their colours and their forms, were then to me / An appetite; a feeling and a love [...]“<sup>16</sup> Seine Schwester Dorothy beschreibt in *Recollections of a tour made in Scotland*,<sup>17</sup> die sie mit William und Samuel Taylor Coleridge unternahm, den Eindruck des Clyde-Wasserfalls Cora Linn und wie die romantischen Poeten das richtige Beiwort für ihren Eindruck suchten. Ihre Frage, ob ein Wasserfall gleichzeitig „sublime“ und „beautiful“ sein könne, wird oft zitiert, geht es doch um nichts Geringeres als die Probe auf Edmund Burke, der die beiden Begriffe entschieden dissoziierte, während sich dann das 19. Jahrhundert mit der Frage zu befassen hatte, ob eine Vermittlung von „schön“ und „erhaben“ im Kunstwerk möglich sei. Behalten wir von dieser Verfeinerung der Debatte in der Romantik, daß gemeinhin das Schöne als eine Kategorie des Pazifizierten verstanden wurde. Liest man nun den Eingang von Doderers Roman unter dem Gesichtspunkt der Landschaftsästhetik, so ist die geschilderte Gegend in England mit dem sanften Wechsel von Hügel und Tal und dem „dreimal gebogenen, fast stehend-spiegelnden Flußlauf“<sup>18</sup> beinahe das Klischee einer lieblichen Landschaft aus dem 18. Jahrhundert. Schon die mehrfachen Krümmungen des Flusses erfüllen dabei Hogarths Definition des Schönen, der „waving line“ als „line of beauty“ und als deren Steigerung der „serpentine line [...] waving and winding at the same time different ways“.<sup>19</sup> Und ein Klischee soll das Ganze ja sein, wie käme sonst Roberts künftige Frau „schon auch [...] von links“ geritten?<sup>20</sup>

Wenn nun die Claytons ihre Hochzeitsreise trotz dortiger Verwandtschaft explizit nicht nach Kanada unternehmen,<sup>21</sup> heißt das im Horizont eines sehr begüterten Milieus nichts anderes, als daß sie die Niagara-Fälle als Ziel bewußt ausschlagen, *das* übermächtige Wasserfall-Motiv mindestens für Doderers Generation. Sie entgehen dem Besuch eines Wasserfalls aber nicht. Hören wir, wie die erste erzählerische Annäherung an die Wasserfälle vor Donalds Zeugung, fokalisiert auf dessen Vater, den seine frisch angetraute Frau begleitet, verbal und mit einer Anzahl gleichsam atemstockender Absätze, verwirklicht wird:

Aber als sie, nach einer Wagenfahrt von Cetin bis zur Korana, an dieser entlang ihren ersten Spaziergang machten, wurde bald offenbar, daß der immerwäh-

rende und zunehmende Donner, welcher hier den Luftraum erfüllte, unmöglich von dem eingeschnittenen Flußbette neben ihnen ausgehen konnte.

Wie aufgerissen war dieses linker Hand nach einer Biegung. Die Einmündung aber zeigte sich bald abgeschlossen durch eine senkrechte weiße Wand von enormer Höhe, die, eins mit ihrem Donner, jetzt in geringer Entfernung vor ihnen stand.

Einen Augenblick lang rang Clayton nach Atem, als wäre ihm dieser wirklich ausgeblieben. Man kann nicht annehmen, daß ihm die einfachste Erklärung damals oder später eingefallen ist für die Übermacht des Eindruckes, den er jetzt erlitt: daß nämlich große Wassermengen von ihm bis dahin nur als waagrechte gesehen worden waren — etwa auf Seereisen — nie aber als senkrechte Wand aufgerichtet (sie erschien wenigstens im ersten Augenblicke als senkrecht und als einheitlich).

Auch Harriet schwieg. Auch sie war doch dem Schrecken zugänglich.

Oben an der weiß-schäumenden Kante — der untere Teil der Fälle stand in Schleiern — zeigten sich unverständliche Einzelheiten: Dächlein, Brücken, Gitter oder dergleichen, von altem braunem Holze. Diese Dinge dort oben wirkten schrecklich; gerade sie waren eigentlich das Schrecklichste an dem Katarakt, und doch lag es so ganz jenseits der Sagbarkeit, warum eigentlich.

Sie gingen jetzt weiter. Der Donner stand links, dann hinter ihnen, der Fall ihren Blicken entzogen.<sup>22</sup>

Die zu buchenden Details sind der immerwährende Donner, die senkrechte weiße Wand aus Wasser und deren Einheitlichkeit. Die übrigen Angaben dienen hauptsächlich dazu, diese physikalischen Grundzutaten eines Wasserfalls ästhetisch zu vermitteln, das bedeutet zunächst: den Eindruck zu verbalisieren, den der Katarakt auf Robert Clayton und Harriet macht. Wenn es also heißt, daß er von „enormer Höhe“ sei, so ist dies bereits eine relative Angabe, bezogen auf menschliches Maß. Des weiteren wird ausdrücklich in Innensicht mitgeteilt, daß Robert die quasi dynamische, also im Kräfteressen mit der Natur a priori scheiternde Impression einer „Übermacht“ erleide, womit schon eine qualitativ-psychologische Bewertung vorgegeben wird. Und ferner sucht der Erzähler — nicht der Betroffene selbst — sogleich nach einer Erklärung für diesen starken Eindruck, wobei weniger die simple Unerfahrenheit Claytons in solchen Dingen von Interesse ist als das explizite Herüberklappen einer abstrakten Wasserfläche von horizontal auf vertikal. Schließlich teilen die beiden Neuvermählten das Gefühl, es sei jenseits des ‚Sagbaren‘, worin eigentlich das Beeindruckende dieses Naturschauspiels bestehe. Ob sie überhaupt kunstinteressiert sind, wird nicht klar — der Bericht zu ihrer Hochzeitsreise schweigt darüber –, aber sicher sind sie keine Connaisseurs, sonst würden sie ohnehin nach Italien reisen, geschweige denn Experten. Nun könnte man darüber hinweggehen mit der Idee, es sei ja gerade das Wesen von Naturschauspielen, daß sie einfach da sind und keiner eigentlichen Analyse zugänglich. Tatsächlich aber zeigt die Geschichte der Ästhetik, daß kaum etwas in einer bestimmten Phase der europäischen Philosophie so sehr zum Erklären reizte wie die ewig-

gleichen Naturphänomene, nämlich in bezug auf das, was sie in der menschlichen Seele auflösen. Für Heimito von Doderer ist keine besondere Vorliebe für die Philosophie der Aufklärung bekannt; indes stammt die Hauptfigur der *Wasserfälle* bzw. deren Vater aus England, dem Mutterland des Sensualismus und des Landschaftstourismus, so daß sie auf fast allegorische Weise dafür prädestiniert scheint, besonders empfindsam zu sein für eines der heimatlichen Lieblingsphänomene, ohne dies freilich zu erkennen.

Was war für Doderer das Naturerhabene? Man darf wohl unterstellen, daß dies in Bergmassiv (Rax) und Wasserfläche (Donau) bestand und in der Weite der sibirischen Steppe mit ihren unabmeßbaren Schneeflächen. Vielleicht hat die Sibirien-Erfahrung sogar den Initialimpuls für den Städter gegeben, das Erlebnis auszuarbeiten. Jedenfalls scheint Doderer hin- und hergerissen zwischen dem aufrichtig-offenen Naturerlebnis des Bergwanderers und einer Ironie des Wiener Intellektuellen, wie er sie in die wiederholte Rede von der „spinatgrüne[n] Erhabenheit“<sup>23</sup> der Wälder kleidet. Ähnlich kommentierte sein Vorbild Hermann Swoboda den Naturgewalten-Enthusiasmus einmal ernüchternd: „Der herrlichste Wasserfall fällt nach dem simplen Gesetz der Schwere“.<sup>24</sup> Auf jeden Fall ist evident, daß Doderer im Motiv des Wasserfalls die ästhetischen und psychischen Wirkungen des Erhabenen auf die Mühle seines Romans leiten will.

Analysieren wir zunächst weiter das oben zitierte Tableau: Am Sturz der Slunjčica sind namentlich die „unverständliche[n] Einzelheiten“ interessant, denn sie vereinen zwei Funktionen: Da es sich um hölzerne Aufbauten handelt, „Gitter oder dergleichen“, sind sie geeignet, durch ihre vorläufige Unverständlichkeit die riesenhafte Größe der Wasserfälle zu veranschaulichen. Sie implizieren einen Vergleichsvorgang, sollen dem Auge als Maßstab dienen, was sie indes nicht können, solange sie unidentifiziert sind. Dadurch entsteht zunächst ein beunruhigendes Vexierbild. Außerdem aber verleiht gerade ihre Unverständlichkeit ihnen den Charakter von Traumrequisiten. Die Mühlen, oder was es schon sein mag, geben ein bleibendes Rätsel auf, das in der Psyche haftenbleibt, mindestens so sehr wie das unablässig fallende Wasser selbst. Wenn hier aber eben vor dem einheitlichen Hintergrund einer geraden Wasserswand eine Fülle von nicht-geraden, nicht-verständlichen Hüttchen und Stegen sich präsentiert und wenn dies einen rätselhaften und in Teilen schrecklichen Eindruck hervorruft, dann ist damit das Prinzip des Grotesken gestreift.<sup>25</sup> Die Erklärung dafür, was auf oder in den Wasserfällen als „Bekrönung“ zu sehen sein sollte, mindestens im Jahr 1877, liefert der Erzähler hinterher. Damals nämlich, sagt er,

breitete sich noch dies eigentümliche Gerümpel mitten im schäumenden Wasser über die ganze obere Kante des Absturzes, mit Verbindungs-Stegen, geringen Geländern, Hüttchen und nicht immer Vertrauen erweckenden Brücken dazwischen. Es waren Mühlen, was sich da über die Breite des Kataraktes zog; und zwar sehr viele.<sup>26</sup>

Es bleibt das Wichtigste an dieser Szene aber noch festzuhalten: der Affekt, den das Ehepaar Clayton teilt und dem sogar Harriet ausnahmsweise zugänglich scheint. Scheint, denn der Satz „Auch sie war doch dem Schrecken zugänglich“ ist möglicherweise erlebte Rede Roberts, mindestens aber ganz auf ihn fokalisiert, der ihr Schweigen so deuten und — wenn man sein Ziel des Spaziergangs im Sinne gewisser Durchbruchs-Strategien versteht — den Panzer ihrer Emotionslosigkeit durch Schrecken knacken will. Roberts vermeintliches Erfolgserleben bringt also nicht nur wegen der schon angesprochenen Verbindung zum Grotesken und auch nicht nur wegen der begrifflichen Herleitung aus dem Eindruck des übermächtigen Wassersturzes den Schrecken ins Spiel, sondern führt zugleich auch schon, beinahe ohne Vorwarnung, Doderers Leitidee ein, wenn der Erzähler von „schrecklich“ und vom „Schrecken“ spricht.<sup>27</sup> Das bedeutet: Die reine ästhetische Qualität des ‚Schrecklichen‘ (terribile, horribile) ist in diesem Roman von vornherein mit der Potentialität ausgestattet, wirklichen Schrecken, einen ‚Schock‘ auszulösen, der es Robert ermöglicht, seiner Frau emotional die Unschuld zu nehmen. Ihm ist der Wasserfall zugleich ein ästhetisches Erlebnis und willkommenes Mittel zum Zweck. Daß damit im Raum des Ästhetischen *eine* zentrale Kategorie aufgerufen ist, nämlich das Erhabene, kann ihm egal sein. Der Leser hingegen kann nicht umhin, die pittoreske Szene in diesem Rahmen zu sehen.

„Anders als im philosophischen Diskurs zur Aktualität des Erhabenen ist“, wie Torsten Hoffmann konstatiert, „dem Erhabenen in *zeitgenössischer* Literatur kaum nachgegangen worden.“<sup>28</sup> Noch weniger, darf man sagen, ist dies für die nicht mehr ganz zeitgenössische Erzählkunst geschehen. Im 1. Jahrhundert n. Chr. befaßte sich ein als „Longinus“ bekannter Rhetoriker zwar hauptsächlich mit der stilistischen Produktion des „hypsos“, des Hohen, woraus dann in der ästhetischen Debatte des 17./18. Jahrhunderts das „Erhabene“ wurde, doch betonte er auch schon, daß die wichtigste Quelle dafür die „kraftvolle Fähigkeit“ sei, „erhabene Gedanken zu zeugen“,<sup>29</sup> womit er nebenher den Weg zur Genieästhetik wies. Johann Georg Sulzer hielt in seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* fest, daß das Erhabene „in der Kunst das Höchste“ sei.<sup>30</sup> Zentraler Gewährsmann für diesen Begriff ist zunächst Edmund Burke mit seinem erstmals 1757 erschienenen *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Burke leitet das Erhabene aus den Affekten Schreck und Schmerz her: „The passions which belong to self-preservation, turn on pain and danger; they are simply painful when their causes immediately affect us; they are delightful when we have an idea of pain and danger, without being actually in such circumstances [...]. Whatever excites this delight, I call *sublime*.“<sup>31</sup> „Alles“ mithin, „was auf irgendeine Weise geeignet ist, die Ideen von Schmerz und Gefahr zu erregen [...], ist eine Quelle des *Erhabenen*“.<sup>32</sup> Indes fallen seine Schlüsse und Verallgemeinerungen wie etwa die, daß, was „für den Gesichts-

sinn schrecklich ist“, „auch erhaben“ sei,<sup>33</sup> noch zu einfach aus. Kant wird später wesentlich komplexer erläutern: „Die Qualität des Gefühls des Erhabenen ist: daß sie ein Gefühl der Unlust über das ästhetische Beurteilungsvermögen an einem Gegenstande ist, die darin doch zugleich als zweckmäßig vorgestellt wird [...]“. <sup>34</sup> Die aus Lust und Unlust, Attraktion und Terror gemischten Empfindungen machen gewissermaßen erst den Reiz des Erhabenen aus, das Fliehenwollen und doch Anschauenmüssen. Zum erhabenen Effekt speziell des Wasserfalls aber zählt Burke auch das unablässige Geräusch, weil es in „kaum wahrnehmbaren Abstufungen“ schwinde, dadurch — so behauptet er — in der Einbildungskraft noch lange fortwirke und so qua Wiederholung die (erhabene) Idee der Unendlichkeit evoziere.<sup>35</sup> Burkes Feststellung, das „Geräusch gewaltiger Wasserfälle oder tosender Stürme“ erwecke „im Gemüt eine Empfindung von Großem und Furchtbarem“,<sup>36</sup> versteht sich von selbst; sie wird aber im wiederholten Ausgestalten der akustischen Eindrücke der Wasserfälle von Slunj bestätigt, die als „dumpfe[s] Geräusch“, als „mächtig“ wirkender „tiefe[r] stehende[r] Ton“, als „Mahlen und Rumoren“ und schließlich als das „Lärmen und Toben des Wassers“, das „bald gewaltig“ wird, apostrophiert sind.<sup>37</sup> Und noch eine Verbindung zu Doderer ist schon von Burke her zu ziehen: Den Zustand der Seele, „in dem alle ihre Bewegungen gehemmt sind und ein gewisser Grad von Schrecken besteht“, nennt der Philosoph „Erschauern“ (astonishment).<sup>38</sup> Hier sehen wir Donalds Stupor als typische, ja geradezu postulierte Reaktion auf Erhabenes.

Kant war es, der in seiner *Kritik der Urteilskraft* eine Analytik des mathematisch und des dynamisch Erhabenen entwickelte, das, wie man vielleicht schlagwortartig resümieren könnte, eine reizvolle Kränkung des Erkenntnis- bzw. des Begehrungsvermögens evoziert. Das schwer zu Messende oder Maßlose in der Natur, vom Hochgebirge bis zu den Milchstraßensystemen,<sup>39</sup> dies seien die Objekte, von denen die Einbildungskraft affiziert werde.<sup>40</sup> Die Natur wirke „dynamisch-erhaben“, insofern sie Furcht erregt, ja furchtbar ist, ohne daß man sie konkret fürchten müßte.<sup>41</sup> In diesem Zusammenhang zählt Kant Beispiele für das Naturerhabene auf, wobei er durch das „gleichsam“ schon auf die anthropomorphe Bildsprache aufmerksam macht, die unsere ästhetischen Systeme konditioniert:

Kühne überhangende gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung, der grenzenlose Ozean, in Empörung gesetzt, ein hoher Wasserfall eines mächtigen Flusses u. d. gl. machen unser Vermögen zu widerstehen, in Vergleichung mit ihrer Macht, zur unbedeutenden Kleinigkeit. Aber ihr Anblick wird nur um desto anziehender, je furchtbarer er ist, wenn wir uns nur in Sicherheit befinden [...].<sup>42</sup>

Kant geht es also letztlich immer um das ästhetisch domestizierte, in Dichtung oder Malerei eingesperrte Erhabene. So ist es eine gewisse Ironie, daß Donald

Clayton im *realen* Erhabenen stirbt, wenn wir uns die bewußte Topographie als „hohe[n] Wasserfall eines mächtigen Flusses“ denken.

Für unseren Roman ist aber auch die bereits in der Antike formulierte Andeutung wichtig, daß das Empfinden und das Erzeugen des Großen nicht allen gegeben ist, wogegen sich gerade *Περί ὑψους* wendet, das 1. Erhabenheit als theoretisch erfahrbar und rhetorisch erlernbar kennzeichnet<sup>43</sup> und 2. die Erlebbarkeit durch jedermann geradezu zum Kriterium für wahre Erhabenheit macht.<sup>44</sup> Es sei hinzugefügt, daß hier primär an Texte gedacht ist, die als mißlungen gelten müssen, wenn das Erhaben Intendierte nicht von allen Rezipienten so empfunden wird. Zwar konstruieren sowohl Pseudo-Longinus als auch später Burke ein universelles Subjekt, um allgemeine ästhetische Aussagen treffen zu können. Damit ist aber für die individuelle Empfindungs- und Urteilsfähigkeit keine Garantie gegeben; im Gegenteil: Der Banause verrät sich durch seine Unfähigkeit, ein *universale* wie das Erhabene zu erfassen.<sup>45</sup> Robert Clayton kennt durchaus Momente, in denen er gleichsam in Hohlräume fällt,<sup>46</sup> er ist trotz seines physischen Mutes sensibel für den Terror des Überdimensionierten. Vor allem die sorgfältig komponierte Schilderung der Bahnfahrt über den Semmering bietet reichlich Gelegenheit, Elemente des Erhabenen im Bereich der Gebirgslandschaft zu kombinieren. Wäre es nötig, so könnte als Beglaubigung einer einschlägig sublimen ästhetischen Wirkung der Satz gelten: „Clayton empfand den Ausblick geradezu als ein Übermaß“,<sup>47</sup> der die Kantische Vorstellung der Überforderung der Einbildungskraft deutlich anspricht. Schon auf der Semmering-Fahrt zeigt sich zudem, daß die gefühlskalte Harriet für das Erhabene der Landschaft nicht empfänglich ist.<sup>48</sup> Als sie den Wasserfall auf sich wirken lassen, ist immerhin der Eindruck — wirklich auf beide? — „fast vernichtend“.<sup>49</sup>

Die eben kommentierend angestellten Reflexionen leistet der Erzähler auf anderer Ebene, nämlich, wenn man so will, ohne ästhetische Leitbegriffe zu bemühen, die das Buch zu einem Roman-Essay umfunktionieren würden. Das Wort „erhaben“ kommt denn auch im ganzen Roman nicht vor, und schon deshalb geht es hier auch nicht um die Beweisführung für eine Longinus-, Burke- oder Kant-Lektüre des Romanciers.<sup>50</sup> Dennoch ließe sich Doderer als Sensualist des 20. Jahrhunderts lesen, wenn man seine Sensibilität für Aesthetica aus dem geradezu auffälligen Verzicht auf explizite Terminologie (im Roman, nicht in den Tagebüchern, wo freilich das Erhabene dennoch keine eigentliche Rolle spielt!) herauslesen will.<sup>51</sup> In den *Wasserfällen* überlegt der Erzähler nur etwas daran herum und berichtet also gewissermaßen oberflächlich („Wie auch immer“) Folgendes:

Was an dem gesehenen Bilde auf Clayton und Harriet innerlich tief und für den Augenblick fast vernichtend einwirkte, ist schwer zu sagen. Ein Wasserfall ist kein seltenes Naturphänomen. Die Mühlen<sup>52</sup> an seinem oberen Rand allerdings bildeten eine Curiosität, die sie doch gerade als solche nicht zu empfinden und

also abzuwehren vermochten. Beim Heimwege wandten sie sich noch einmal nach den Fällen um und sahen oben wiederum klein deren Bekrönung. Wie auch immer — das Ganze drängte sie zueinander und sie machten den Weg zum wartenden Wagen zurück Arm in Arm längs des Flusses; und waren glücklich, abends in der Wirts-Stube, und glücklich in ihrem Schlafzimmer.<sup>53</sup>

Das also ist das vordergründige Resultat des gemeinsamen Schreckens, den die Wasserfälle bei den beiden hinterlassen haben — wenigstens dies, wenn schon nicht die Krebse und nicht der Semmering —, daß sie auf ihrer Hochzeitsreise unter dem unmittelbaren Eindruck des Gesehenen Donald zeugen, der dann am 10. Mai 1878 als unmittelbare Frucht der Szene in Slunj geboren wird.<sup>54</sup> Nehmen wir diese fatologische Variante ernst, so müssen wir fragen, mit wieviel Überzeugung Doderer das Schicksal des unglücklichen Sohnes auf ein vorgeburtliches Trauma oder gar korrekter auf einen quasi-horoskopischen Effekt des Zeugungsmoments oder -motivs zurückführt. Die Folge ist jedenfalls klar — ein wiederkehrender Alptraum, ein Angstbild, wie es dem Freud-Gegner und Psychologen Doderer gelingen mußte:

Es kam nachts. Es war nie vorher zu erwarten; blieb monatelang aus; erschien dann wieder mit voller Wucht. Der See hatte sich geschwenkt wie um eine Achse; aus dem waagrecht hingestreckten seines Spiegels wurde eine senkrecht und furchtbar aufragende Wand von unermeßlicher Höhe. Sie stand unmittelbar vor den Fenstern des Zimmers, in welchem Donald schlief und drohte jeden Augenblick aus ihrer hochgetürmten Stauung über ihn hereinzubrechen. Die Wand bewegte sich rasend rasch von oben nach unten, sie bebte und zitterte von dieser Bewegung. [...]. Einmal fiel er aus dem Bett. Er hockte im Dunklen auf dem Fußboden. Der Regen rauschte stark draußen. Hätte er sich doch aufgerafft, das Fenster geöffnet, hinunter geschaut, dorthin, wo die Wasserswand auftraf: er hätte sie damit längst in harmlosen Regen verwandelt, der dem Garten keinen Schaden tat.<sup>55</sup>

Donalds Traumängste weisen den typischen Widerspruch zwischen Anziehung und Abschreckung auf, den wir schon aus der protopsychologischen Forschung des 18. Jahrhunderts kennen, etwa dort, wo Karl Philipp Moritz den Fall eines Neurotikers beschreibt, der der Versuchung, sich aus großer Höhe herabzustürzen, nur schwer begegnen kann.<sup>56</sup> Für Donald und die habituell auftretende „Wasserswand“ heißt das: „Donald wollte ihren Fuß unten sehen, wo sie donnernd auftraf, wo es grauenvoll sein mußte; aber er vermochte es nicht, sich dem Fenster zu nähern und hinaus und hinunter zu schauen, so sehr er's wollte, so gewaltig es ihn anzog.“<sup>57</sup> Daß die „Wasserswand“ undinenhaft weiblich codiert ist, anziehend-abschreckend, sei hier schon am Rande vermerkt. Ulrich Dronske hat einige der Elemente des Schrecklichen in den *Wasserfällen* unter dem Stichwort „Naturgewalt“ subsumiert,<sup>58</sup> vor allem aber hat er, und mit Recht, Donalds Versagen angesichts des Gewitterregens in direkten Zusammenhang mit den Weiblichkeitssymbolen gebracht.<sup>59</sup> Insofern ist die aufgeregte geräuschvolle Wasserlawine immer schon eine Überforde-

nung durch das Erotische. Daß das Sich-Auftun dieser „nächtliche[n] Wasserswand“<sup>60</sup> durch das Gitarrenspiel der Kate Thürriegl seinen Schrecken verlieren kann, zitiert als Motiv die zahlreichen Mythen über Besänftigung durch Musik, von Orpheus bis zum Besänftiger in Tiecks *Gestiefeltem Kater*, der das infantile Publikum mit Weisen aus der *Zauberflöte* ruhigstellt, überhaupt die göttliche Fähigkeit zum Stillen des Sturms und Glätten der See- oder Meeresflut.<sup>61</sup> Donalds seit jeher befriedete Wasserlandschaft aber sind die Donau-Auen.<sup>62</sup> Und auch mit der Schilderung des idyllischen Chiffington ist eine glatte Wasserfläche verbunden; diese birgt jedoch logischerweise keine Gefahren und bleibt ganz in ihrer einzigen Möglichkeit, der Horizontalen. Daher läßt sich auch das Reiten über die dortige Holzbrücke als typologisches Gegenteil des brüchigen Stegs in Slunj lesen: „Das Wasser zog still und glatt darunter durch, sein Spiegel lag vielfach in fast gleicher Höhe wie die Wiesen links und rechts, das Flußbett war nur wenig eingesenkt.“<sup>63</sup> In der Summe sind Chiffington und Donau-Auen zu dechiffrieren als Bild einer geradezu außergewöhnlichen Horizontalität und Flachheit, die Negation auch nur des Hauchs von Erhabenheit. Donald holt diese völlig besänftigte Wasserfläche, „von keinem Windhauche bewegt, glatt und sanft“, durch Kates Musik in seinen Erlebnisbereich.<sup>64</sup>

Was aber der Erzähler noch über das „geheime [...] Leiden“<sup>65</sup> des jungen Donald mitteilt, birgt den Schlüssel zur Einordnung, denn es heißt: „[D]as Kind ertrug die Schrecklichkeit dieser Sache — der dabei doch Großartigkeit eignete! — in vollkommenem Schweigen darüber und in tiefster Abgeschlossenheit.“<sup>66</sup> ‚Schrecklich‘ und ‚großartig‘ also — mit dieser Formel ist die „Wasserswand“ nun ästhetisch eindeutig definiert. In der punktuellen Schlüsselzene von Donalds Versagen bei Monica Bachler ist das *tertium comparationis* zwischen dem Regen und Donalds Alptraum ein rein rhetorisches, erzeugt durch die kolloquiale Rede von der „wahr[e] Wasserswand“<sup>67</sup> die einen Platzregen bezeichnet:

Er war nicht da. Der Regen stürzte wild am Fenster herab, wusch es in Bächen, trommelte unten auf dem Kies. Und Donald starrte hinaus in diese wahre Wasserswand. Wenn er irgendetwas wollte, dann wäre das gewesen, aufzuspringen und dort hinunter zu schauen, wo die zerstörende Wassermasse auftraf. Indessen hielt ihn eine Lähmung nieder, die wie von außen kam, und als sei eine Barrière quer über ihn gefallen.<sup>68</sup>

Am 4. September 1932 hatte Doderer notiert: „[D]er Regen rauscht, sein Ton sagt in erhabener Weise aus...“<sup>69</sup> Damit ist man wohl in größter Nähe zu der in den *Wasserfällen* zusammengespannten Szenerie, der fallenden Wasserswand im Regen und dem traditionell mit dem Erhabenen assoziierten Wasserfallgeräusch, und ausnahmsweise verwendet Doderer explizit den passenden Terminus.

Für Burke war klar gewesen, daß vor allem der Ozean „Objekt eines starken Schreckens“<sup>70</sup> sein müsse. In Doderers *Wasserfällen* ist allgemein das Was-

ser primäres Leitelement für die ästhetische Codierung. Diverse Schiffsfahrten führen das Manövrieren im Fluß und auf dem Meer an Bord der „Leda“ oder „Cobra“ vor Augen. Das Thema des Schwimmenlernens und Schwimmenkönnens durchzieht den Roman in Gestalt von Fini und Feverl, Frau Dr. Bachler und Globusz.<sup>71</sup> Auch die Möglichkeit des Ertrinkens wird in der Kindheitsepisode um Monica Bachler angesprochen.<sup>72</sup> Ist das Wasser Donalds Element des ‚astonishment‘, der lähmenden Erschütterung, so muß man dem sogar strenggenommen das Feuer gegenüberstellen, denn Margots Feuermal, an das sich Donald sogleich beim Aufwachen als „brandrote Breite“ erinnert,<sup>73</sup> verkörpert, analog zu dem schrecklichen Urbild der flammenden Trockenofen-Reklame im Keller der Wiener Villa<sup>74</sup> ein weniger ausgeführtes, nicht, wie die Wasserfälle, die Bedeutung eines Titelmotivs erreichendes Gegensujet:<sup>75</sup> die Feuerprobe nach und vor der Wasserprobe.

Nun hatte schon Sulzer im Anschluß an Pseudo-Longinus differenziert, daß ein Gegenstand von sich aus groß sein könne oder „durch die besondere Weise, wie er vorgestellt wird“. Das nennt er das „zufällige“ (besser wäre: akzidentelle) Erhabene.<sup>76</sup> Deshalb ließe sich bei Doderer, versteckter gleichsam auch die mehrfach artikulierte Vorstellung einer „dunkle[n] Hitze“<sup>77</sup> (das Feuermal Margots erscheint als „finsterer Glanz“)<sup>78</sup> als Figuration des Erhabenen entschlüsseln, einmal über die bei Burke formulierte Idee, daß trübe und dunkle Farben („schwarz, braun oder tief-purpurn“) das Erhabene begünstigen,<sup>79</sup> zum andern über das Oxymoron, daß übermäßiges Licht (also wie bei Doderer auch hochsommerlicher „Sonnenglast“) zur Verdunklung, und sei es des Gemüts, führen könne. Hintergrund ist der Grundsatz, nach dem „delightful horror“ die ureigenste Wirkung und das verlässlichste Symptom des Erhabenen sei.<sup>80</sup> Burke zitiert dafür Milton („Dark with excessive light“)<sup>81</sup>; im 20. Jahrhundert muß aber unbedingt auch an Thomas Mann erinnert werden, schreibt dieser doch Hans Castorp im Hochgebirge des „Schnee“-Kapitels „Empfindungen der Erhabenheit und des Heiligen“ zu<sup>82</sup> und belegt passend dazu den Schneesturm mit Oxymora wie „weiße[ ] Finsternis“<sup>83</sup> und „weiße[ ] Verfinsterung“.<sup>84</sup> Mann signalisiert durch diese und andere Indizien, daß Castorp am Meeresstrand oder eben in der endlosen Weiße des Schnees auf riskanteste Weise mit dem Tod konfrontiert wird. Doderers sorgsam aufgebaute und verteilte „Metaphorie“<sup>85</sup> aber bildet einen Subtext, der mindestens von Fall zu Fall auf Beziehungen zu traditionellen ästhetischen Diskursen wie dem prominenten des Erhabenen zu prüfen ist.

In seinem Kapitel über „vastness“ schreibt Burke, er sei zu der Hypothese gelangt, „daß Höhe weniger großartig ist als Tiefe und daß wir stärker berührt sind, wenn wir in einen Abgrund hinab-, als wenn wir an einem Objekt von gleicher Höhe hinaufsehen“. Und er fügt hinzu: „Eine senkrechte Fläche hat mehr Kraft, erhaben zu wirken, als eine schiefe, und die Wirkung einer rauen

und gebrochenen Oberfläche ist stärker als die einer glatten und polierten.<sup>86</sup> Genau hier sitzt das Paradox: Burke scheint geradezu modellhaft den Absturz eines Wasserfalls von oben zu beschreiben, dann aber kommt er mit seiner eigenen Theorie (er selbst hätte es eher als empirische Beobachtung aufgefaßt) in Konflikt, daß dem Erhabenen das Rauhe, Zerklüftete zuzuordnen sei, das Glatte hingegen dem Schönen, Sanften. Denn Burke stellt dem Erhabenen bekanntlich das Schöne als Widerspruch gegenüber; zu einer der wichtigsten Konstituenten von „beauty“ aber deklariert er eben die Glätte („smoothness“).<sup>87</sup> Dazu paßt nicht, was Doderer inszeniert. Dies entspricht vielmehr, vielleicht überraschenderweise, genau Elias Canettis Ausführungen in *Masse und Macht*, die ausgehen von den Eigenschaften der Zähne — „Glätte und Ordnung“:

Der Sprung vom Stein zum Metall war vielleicht der größte Sprung in dieser Richtung zunehmender Glätte. Der Stein mochte noch so gut geschliffen sein, das Schwert, erst aus Bronze und dann aus Eisen, war glatter. Es ist das eigentlich Anziehende und Bestechende am Metall, daß es so glatt ist wie sonst nichts. In den Maschinen und Fahrzeugen unserer modernen Welt hat sich diese Glätte gesteigert; sie ist zu einer Glätte der Funktion überhaupt geworden. Die Sprache drückt den Sachverhalt am einfachsten aus, man sagt, daß etwas glatt geht oder glatt funktioniert.<sup>88</sup>

Inzwischen habe Canetti zufolge der „Hang zur Glätte im modernen Leben [...] überhand genommen“, etwa an Häuserfassaden, was nicht so sehr von Funktionalität zeuge als vielmehr vom „geheime[n] Prestige der Macht“,<sup>89</sup> die der Glätte innewohne. Es wäre zu einfach zu behaupten, daß hier das Erhabene paraphrasiert werde. Der Gegenstandsbereich von Canettis Erläuterung läßt jedoch deutlich werden, daß er mit den abweisenden polierten Steinfassaden des 20. Jahrhunderts sicher nicht Burkes Idee der Schönheit meint, sondern eher das, was jener mit „terrible“ verbindet, etwas Distanzgebietendes, Einschüchterndes, Abschreckendes, vielleicht gar Tödliches.<sup>90</sup> Mindestens also codiert Canetti das Glatte um.

Eine fundamentale Antithese bei Doderer, die so komplex ist, daß sie hier nicht einmal ansatzweise entwickelt werden kann, ist nun genau die zwischen dem Glatten und dem Rauhen (was später Deleuze und Guattari das „Gekerbte“ nennen).<sup>91</sup> Der Wasserfall inkludiert diese Antithese, insofern das stehende und fließende Wasser a priori und bei Doderer als Oberfläche eine glatte Struktur bietet, die freilich gerade im Wasserfall dynamisiert und aufgerauht wird.<sup>92</sup> Bei Burke war das Glatte eindeutig dem Schönen zugeordnet worden. Bei Doderer aber — und hier ist eher auf Canetti zu verweisen — gilt die Unmöglichkeit, Glätte (etwa des Wassers) mit Erhabenheit zu assoziieren, nicht mehr.

Man kann das ästhetische Dilemma so formulieren: Das Erhabene resultiert aus dem (Lebens-)Gefährlichen. Der Wasserfall repräsentiert diese finale Lebensgefahr, den Tod, und zwar, gleichgültig, ob man ihn als um 90 % gekippte glatte Oberfläche liest, wie Doderers Erzähler insinuiert, oder in ihm

naturalistisch eher die aufgebrochene Wassermasse erkennt. Wenn für Deleuze und Guattari der Ozean als glatter Raum *par excellence* erscheint (der freilich gerade deshalb nur durch zahlreiche ‚Kerbungen‘ zu beherrschen ist), dann verweist die in dieser universalen Antithese umschlossene Problematik mindestens auch auf den einstigen Gegensatz zwischen dem Schönen und dem Erhabenen. Auf Doderer bezogen, bedeutet dies, daß er 1. im Motiv von Wasser und Wasserfall das schreckliche Erhabene realisiert, daß er 2. die Qualität der Glätte neutralisiert, die nun sowohl schön als erhaben wirken kann, und daß er 3. das Wertkriterium in die Achse horizontal vs. vertikal verlagert.

Speziell für Donalds Verhältnis zum Weiblichen entsteht so eine Komplikation, denn einer herkömmlichen Geschlechterantithetik folgend, würde im Wasser vorzugsweise das weibliche Prinzip symbolisiert (wobei dies eine komplexe Mythologie beherbergt), während eine herkömmliche Richtungssymbolik (z. B. auf die Achsen des Kreuzes bezogen) dem Vertikalen das Männliche, dem Horizontalen das Weibliche zuordnet.<sup>93</sup> Genau diese binären Werte werden zu Donalds Konfusion verdreht. Damit taucht Doderer ein in eine Geschlechtersymbolik, deren dichotomische Anlage, aber auch Ambivalenz und Relativierung ihm von Weininger vertraut war. Aus den diversen Marmorbildern der Romantik ist bekannt, wie der weibliche Körper als Erhabenes oder in Verbindung mit dem Erhabenen auftritt und sein männliches Gegenüber durch Terror paralysiert. Doderer konzentriert sich im *Roman No. 7/1* nicht auf das Steinerne, sondern auf das Wasser. Erinnern wir uns: „Der See hatte sich geschwenkt wie um eine Achse; aus dem waagrecht hingestreckten seines Spiegels wurde eine senkrecht und furchtbar aufragende Wand von unermeßlicher Höhe.“<sup>94</sup> — Eine veritable, nahezu strukturalistisch-schematische und fast gänzlich unmetaphorische Umcodierung, wie sie Robert Clayton in Slunj halb bewußt geworden war.

Als es am Schluß heißt, daß das Wasser „in dicken Schlangen zwischen den Mühlen durchschoss, glatt und glashart aussehend“,<sup>95</sup> lauert auch hier eine alles andere als willkürliche Formulierung und Bildkombination. Das zweifache „gl“ unterstreicht die körperliche Qualität des Wassers, dem die Fließgeschwindigkeit eine gefährliche Härte, fast mineralische Struktur verleiht. Zugleich aber erscheinen diese Wasserstränge wie „dicke[ ] Schlangen“, zitieren also die aus Doderers früheren Romanen bekannte Begegnung mit den Schicksalstieren, seien es Molche, Nattern oder Drachen. Und: Donald wird im Tod von solchen Tieren umflossen, beinahe wie das todeinflößende, schreckliche Medusenhaupt.

Wasserfälle sind lebensgefährlich, direkt und indirekt: In Thomas Manns *Zauberberg* ist der Wasserfall nicht nur ebenfalls ein Konzert des Erhabenen (das ließe sich als generelle Konstante des Motivs verrechnen), sondern eine ‚Todverkündigung‘. In der Nacht nach der stummen, weil vom Tosen des Katarakts

übertönt den Abschiedspredigt begehrt Pieter Peeperkorn Selbstmord. Die Annäherung an das Naturschauspiel und dessen akustisch-physische Wirkung werden so geschildert:

Eine Wegbiegung gab den Blick auf die überbrückte Wald- und Felsenschlucht frei, in der der Wasserfall niederging; und indem man seiner ansichtig wurde, kam auch die Gehörswirkung auf ihren Gipfel, — es war ein Höllenspektakel. Die Wassermassen stürzten senkrecht nur in einer einzigen Kaskade, deren Höhe aber wohl sieben oder acht Meter betrug, und deren Breite ebenfalls beträchtlich war, und schossen dann weiß über Felsen weiter. Sie stürzten mit unsinnigem Lärm, in welchem sich alle möglichen Geräuscharten und Lauthöhen zu mischen schienen, Donnern und Zischen, Gebrüll, Gejohle, Tusch, Krach, Geprassel, Gedröhn und Glockengeläut, — wahrhaftig wollten einem die Sinne davon vergehen.<sup>96</sup>

Im Gegensatz zu Conrad Castiletz etwa, in dessen traumhaften seelischen Zustand der Leser bis beinahe zum Ende Einblick hat,<sup>97</sup> wird Donald in den *Wasserfällen* während der letzten Phase seines Lebens zunehmend nur noch von außen gesehen. Sein letaler Ausrutscher, sorgsam in Wien präfiguriert,<sup>98</sup> ist die Kopie einer früheren Bewegung. Wir deuten seine Verwirrung wie Zdenko, der das Ausgleiten nach Empfang der im Grunde schon mit Langzeitwirkung tödlichen Nachricht beobachtet hat<sup>99</sup> oder wie die Pastorsfrau, die das versehentliche Wegwerfen der Pfeife<sup>100</sup> mit Bestürzung wahrnimmt. Donald war nie ein redseliger Charakter. Nun erleidet er einen schweigenden Tod in einem Roman, der zumindest insofern stumm, „muet“ sein könnte, als nicht erzählt wird, ob ihm in seinen letzten Augenblicken ein epiphaner Moment vergönnt war. Immerhin hat er in Budapest begriffen, daß er eine Türe in Wien hätte passieren müssen, „statt dem Regen zu lauschen“.<sup>101</sup>

Nähern wir uns vorsichtig dem Ende des Romans, dessen finale Sequenzen natürlich die wachsende Fließgeschwindigkeit der Erzählung simulieren, ehe nach den Stromschnellen ein beruhigtes Tempo den Schluß markiert: Spiegelbildlich zum Herantreten des Brautpaares Clayton zu Beginn nähern sich am Ende mehrere Personengruppen den Wasserfällen, in Doderers Strukturterminologie einen „Stern“ bildend.<sup>102</sup> Wieder wird zunächst echohaft die akustische Steigerung beschworen, vom „dumpfe[n] Geräusch“, das „als ein schwaches Rumoren aus dem Erdboden zu kommen“ schien,<sup>103</sup> über den „tiefe[n] stehende[n] Ton“,<sup>104</sup> über das „Mahlen und Rumoren“, das „deutlicher“ und bald zum „Brausen“ wird,<sup>105</sup> bis zum „Lärmen und Toben des Wassers“,<sup>106</sup> das nun „gewaltig“ ist und die Menschen gegebenenfalls zum Schreien zwingt. Zdenko erlebt den Gang durch den Wasserfall in erster Linie unter diesem Eindruck, der „Wucht des Wasserlärmes“,<sup>107</sup> die für ihn eine räumlich-körperliche Wirkung erzeugt. Ihn affiziert das „Übermächtige an diesem Gange, der drohende Überhang gleichsam“,<sup>108</sup> und das ist eine bildliche Umschreibung zugleich der Geräuschkulisse und des erhabenen Effekts. Auch im weiteren

Verlauf dieser breit ausgeführten Szene spielt nicht die vermutliche Höhe oder Tiefe des Wasserfalls die Hauptrolle, nicht das visuelle also, sondern gleichsam das naturmusikalische Erhabene. Die Erklärung ist einfach, weil Zdenko und seine Begleiter sich inmitten des Katarakts befinden, so daß die nötige optische Distanz nicht erreicht werden kann, statt dessen aber das akustische Eingebundensein auf plausible Weise übermächtig wirkt: „Der Lärm schien viele Lagen oder Schichten zu haben, höhere und tiefere, Donnern sowohl wie helles Pfauen, dumpfes Mahlen ebenso wie schneidendes Gespritze; und darunter, als das eigentlich Schrecklichste, war ein ununterbrochenes Heulen hörbar.“<sup>109</sup> Die Analogie zur Musik wird in der weiteren Schilderung beinahe überdeutlich mit den Attributen instrumentaler oder symphonischer Erhabenheit gekoppelt:

Zdenko tat ein paar Schritte abseits gegen das Wasser zu. In tiefer Beruhigung stand der Ton der Fälle, von hier nicht mehr heulend, rauschend und zischend, sondern als ein einiger Orgelpunkt. Die gewaltige Bewegung der Wasser ward solchermaßen stehend, ein in sich gekehrter Donner, das Kommen und Gehen in einem, im Ohr ein Massiv aufrichtend, an dessen sonorer Ruhe all sonstiges klein vorüberging.<sup>110</sup>

Die Figur des jungen Zdenko erhält im Wasserfall noch eine weitere Funktion: diejenige, indirekt die Lage des todgeweihten Donald von innen verständlich zu machen. Plötzlich nämlich ist ein bis dahin empfundener Schwindel abgeklungen; Zdenko fühlt sich wieder sicher, weiß aber, daß der Weg „über den Fall ihm hätte furchtbar werden können“.<sup>111</sup> Eine Funktion dieser Innensicht ist, daß im Umkehrschluß die Disposition Claytons näherungsweise vorstellbar wird. Der wohlige Schauer, den die Möglichkeit, in den Wassermassen unterzugehen, erzeugt, läßt sich mit Burke auf eine kontrollierte Todesgefahr, ein domestiziertes Risiko zurückführen: „When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight, and are simply terrible; but at certain distances, and with certain modifications, they may be, and they are delightful, as we every day experience.“<sup>112</sup>

Das Erhabene ist mit dem Tod mithin traditionell verbunden (1.) durch den Schrecken, der Bedingung des Erhabenen ist; der Schrecken aber ist umso effektiver, je stärker seine Quelle. Echte Lebensgefahr, echte Todesfurcht sind dazu zwar nicht erforderlich, in der Simulation aber mitgedacht; (2.) durch die Unendlichkeit. Infinite Größe in der physischen Welt korrespondiert der Ewigkeit, aber auch der Unbestimmtheit dieser Transzendenz; (3.) dadurch, daß der Tod a priori alle Affekte bündelt, die aus der Bedrohung der Existenz resultieren; (4.) und schließlich im Schillerschen Sinn<sup>113</sup> dadurch, daß die Tragödie erhabene Charaktere präsentiert, die den Tod riskieren und oft auch erleiden. — Von alldem ist bei Donald nichts zu merken. Sein Tod im Wasserfall, diktiert von Geburt an, schöpft nur den bewußten ‚Kindheitseimer‘ aus dem Beginn des *Mord*-Romans<sup>114</sup> aus. Ein Akt der Freiheit, an dem der deutsche Idealismus das Erhabene aus der Natur in die Moral importiert, wird durch ihn nicht gesetzt.

Im *Zauberberg* bedeutete die gleichgültige Erhabenheit der Natur Lebensgefahr. Hans Castorp ist bekanntlich kein Intellektueller, aber ihm eignet eine wache Auffassungsgabe, auch für das Erhabene. Donald Clayton hingegen, weder dumm noch ungeschickt im Umgang mit Menschen, ist, ganz deperceptiver Sohn seiner deperceptiven Mutter, für das Erhabene nicht empfänglich. Vermutlich stirbt er deshalb nicht als Vollendung eines Umwegs, sondern getäuscht von seinem eigenen Glauben an das Fatum einen unheroischen Tod, vielleicht keinen schlechten (denn er ist, Postfiguration des Conrad Castiletz, an einer Erkenntnis über seinen Vater und seine Existenz angelangt, die er sinnvollerweise nicht überleben kann), aber einen dummen Tod, vielleicht keinen würdelosen, aber einen unwürdigen. Das Erwachsenwerden ist für ihn tödlich geworden, denn nachdem Donald sich selbst mit dem Trost von Doderers Standard-Idee des Schicksals-Umwegs betrogen hat, steht für ihn ironisch-bittererweise keine Menschwerdung bereit. Wenn der Leser nach dem erwarteten Anblick Münsterers die Szenerie des Buches verläßt, dann soll er dies wohl im Anblick eines Erhabenen tun, aber nicht der Naturformation, nicht des Todes, sondern eines noch Erhabeneren: der Komplexität und Simplität des Schicksals.

### Anmerkungen:

<sup>1</sup> Wolfgang Amadeus Mozart: *Die Zauberflöte*. Libretto: Emanuel Schikaneder. Vollständiger Text, Notenbeispiele, Kommentar. Verf. u. hrsg. v. Kurt Pahlen unter Mitarbeit v. Rosemarie König. München 51985, S. 127. — Dieser Text wurde am 2. Mai 2008 präsentiert im Rahmen der Tagung „Austrian Faces“ der Heimito von Doderer-Gesellschaft an der Universität Zagreb. Sehr herzlicher Dank für die sorgfältige redaktionelle Durchsicht gilt Sarah Kohl.

<sup>2</sup> Rolf Michaelis: Der Literaturpapst. In: *DIE ZEIT* Nr. 19 (1987), S. 52.

<sup>3</sup> Öl auf Leinwand, 170 x 120 cm, Eremitage, St. Petersburg.

<sup>4</sup> Öl auf Leinwand, 169 x 121,5 cm, Eremitage, St. Petersburg.

<sup>5</sup> Öl auf Leinwand, 100 x 75 cm, Kunsthalle Hamburg.

<sup>6</sup> Öl auf Leinwand, 89 x 119,5cm, Lady Lever Art Gallery, Liverpool.

<sup>7</sup> „Wasserfall der Szluiniczka bey Szluin in Croatiën. Cascade de la Szluiniczka près de Szluin en Croatie. Aufgenommen vom Grl. Dedowitsch.“ Heute: Österreichische Gesellschaft für Literatur.

<sup>8</sup> An Ivar Ivask am 10. September 1964; dort auch: „In Slunj waren wir nicht. Dagegen ist der Dr. Dietrich Weber dort gewesen, hat auch alles fotografiert. Die Veränderungen sind desaströs. Von den Mühlenhöfen stehen nur zwei oder drei am Rande [...]“. Heimito von Doderer: *Von Figur zu Figur. Briefe an Ivar Ivask über Literatur und Kritik*. Hrsg. v. Wolfgang Fleischer u. Wendelin Schmidt-Dengler. München 1996, S. 85. Vgl. die Abbildungen in: Wolfgang Fleischer: *Heimito von Doderer. Das Leben. Das Umfeld des Werks in Fotos und Dokumenten*. Mit einem Vorwort v. Wendelin Schmidt-Dengler. Wien 1995, S. 196. — Fotos von Wiltrud Weber (heute: Österreichische Nationalbibliothek).

<sup>9</sup> Heimito von Doderer: Sieben Variationen über ein Thema von Johann Peter Hebel (1760 — 1826). In: ders.: *Die Erzählungen*. Hrsg. v. Wendelin Schmidt-Dengler. München 31995, S. 190 — 207.

<sup>10</sup> Heimito von Doderer: *Die Wasserfälle von Slunj*. München 1995, S. 390.

<sup>11</sup> Vgl. ebd., S. 131 u. 143.

<sup>12</sup> Vgl. Doderer: Sieben Variationen, S. 193, 194, 196, 200 u. 204.

<sup>13</sup> H. P. Lovecraft: The White Ship. In: The H. P. Lovecraft Omnibus. Vol. 2: *Dagon and other ma-*

cabre Tales. With an introduction by August Derleth. London 2000, S. 63. Vgl. die Übersetzung in: H. P. Lovecraft: „Das Weiße Schiff“. In: ders.: *Die Katzen von Ulthar und andere Erzählungen*. Hrsg. v. Kalju Kirde. A. d. Amerikan. übers. v. Michael Walter. Frankfurt a. M. 1997, S. 16: „Bald drang an unsere Ohren der ferne Donner stürzender Wasser, und vor unseren Augen tauchte voraus am fernen Horizont die Gischt eines monströsen Kataraktes auf, in dem die Ozeane der Welt ins bodenlose Nichts taumeln.“

<sup>14</sup> Vgl. die Schilderung der Reichenbach-Fälle in den *Memoirs of Sherlock Holmes*, in denen der Detektiv sein (vorläufiges) Ende findet: „It is, indeed, a fearful place. The torrent, swollen by the melting snow, plunges into a tremendous abyss, from which the spray rolls up like the smoke from a burning house. The shaft into which the river hurls itself is an immense chasm, lined by glistening coal-black rock, and narrowing into a creaming, boiling pit of incalculable depth, which brims over and shoots the stream onward over its jagged lip. The long sweep of green water roaring forever down, and the thick flickering curtain of spray hissing forever upward, turn a man giddy with their constant whirl and clamour.“ Arthur Conan Doyle: *Memoirs of Sherlock Holmes*. In: ders.: *The Penguin Complete Sherlock Holmes*. With a preface by Christopher Morley. London 1981, S. 478.

<sup>15</sup> *Geschichte der russischen Literatur von den Anfängen bis 1917*. Hrsg. v. Wolf Düwel u. Helmut Grasshoff. Berlin u. Weimar 1986. Bd. 1: Von den Anfängen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Redaktion: Helmut Grasshoff, S. 215. Vgl. Joachim Klein: „18. Jahrhundert“. In: *Russische Literaturgeschichte*. Unter Mitarbeit v. Christine Engel, Andreas Guski, Wolfgang Kissel, Joachim Klein und Wolf-Heinrich Schmidt sowie Dirk Uffelman (Redaktion) hrsg. v. Klaus Städtke. Stuttgart u. Weimar 2002, S. 63 — 115, hier: S. 102f.

<sup>16</sup> William Wordsworth: Lines written a few miles above Tintern Abbey. On revisiting the banks of the Wye during a tour, July 13, 1798. In: ders.: *Selected Poems*. Ed. by Damian Walford Davies. London u. Rutland, VT 1994, S. 114 — 118, hier: S. 116 (V. 76 — 81).

<sup>17</sup> Dorothy Wordsworth am 21. August 1803: „We [...] were directly opposite to the great waterfall. I was much affected by the first view of it. The majesty and strength of the water, for I had never before seen so large a cataract, struck me with astonishment, which died away, giving place to more delightful feelings; though there were some buildings that I could have wished had not been there, though at first unnoticed. The chief of them was a neat, white, lady-like house, very near to the waterfall. [...] We sat upon a bench, placed for the sake of one of these views, whence we looked down upon the waterfall, and over the open country, and saw a ruined tower, called Wallace's Tower, which stands at a very little distance from the fall, and is an interesting object. A lady and gentleman, more expeditious tourists than ourselves, came to the spot; they left us at the seat, and we found them again at another station above the Falls. Coleridge, who is always good-natured enough to enter into conversation with anybody whom he meets in his way, began to talk with the gentleman, who observed that it was a majestic waterfall. Coleridge was delighted with the accuracy of the epithet, particularly as he had been settling in his own mind the precise meaning of the words grand, majestic, sublime, etc., and had discussed the subject with William at some length the day before. 'Yes, sir,' says Coleridge, 'it is a majestic waterfall.' 'Sublime and beautiful,' replied his friend. Poor Coleridge could make no answer, and, not very desirous to continue the conversation, came to us and related the story, laughing heartily.“ Dorothy Wordsworth: *Recollections of a Tour Made in Scotland*. Introduction, Notes and Photographs by Carol Kyros Walker. New Haven a. London 1997, S. 62 - 64. Die Pointe besteht darin, daß für Ästhetik-Spezialisten wie Coleridge und Wordsworth „sublime“ und „beautiful“ einander ausschließen. Übrigens merkt die zitierte Edition auch für die Clyde-Fälle an, daß diese sich seitdem „significantly“ verändert hätten, „with far less water shooting from the dramatic heights of Dorothy Wordsworth's time.“ Ebd., S. 62.

<sup>18</sup> Doderer: *Die Wasserfälle von Slunj*, S. 5.

<sup>19</sup> William Hogarth: *The Analysis of Beauty. With the Rejected Passages from the Manuscript Drafts and Autobiographical Notes*. Ed. with an Introduction by Joseph Burke. Oxford 1955, S. 55 [Kap. VII].

<sup>20</sup> Doderer: *Die Wasserfälle von Slunj*, S. 5.

- <sup>21</sup> Vgl. ebd., S. 5. u. 136.
- <sup>22</sup> Ebd., S. 16.
- <sup>23</sup> Die parodistische Verwendung des Begriffs im Naturkontext ist zunächst Doderers eigene Rede: „spinatgrüne Erhabenheit mugel-auf und mugel-ab“. Heimito von Doderer: *Tangenten. Tagebuch eines Schriftstellers 1940 — 1950*. München 31995, S. 676 (15. September 1949). In der *Strudlhofstiege* wird das Grün der imposanten Wälder vom Erzähler dann systematisch als „spinatgrüne Erhabenheit“ apostrophiert (Heimito von Doderer: *Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre*. München 1995, S. 228, vgl. a. ebd., S. 531, 715 u. 731), der auch ausdrücklich, und nicht minder ironisch vom „Spinatgrün erhabener Waldesnatur“ (ebd., S. 483) spricht. Daß dies (auch) personenzentrierter Stil wird, der Melzers gewollt-distanziertes, modernes Verhältnis zur Natur ausdrückt, zeigt sich, wenn der Erzähler an anderer Stelle berichtet, wie der Major nach einem Spaziergang innerlich noch ganz erfüllt ist durch „das Grün von dem Gang im Freien auf dem erhabenen Kamme und mit den wahrhaft erhabenen Bildern, welche sich von dort dem ausfallenden Blicke geboten hatten“. Ebd., S. 536. Der diesbezüglichen Verwandtschaft zu der negativen Figur Zienhammer im *Grenzwald*, von der es angesichts der sibirischen Wälder heißen wird: „Wenn man aus Groß-Schweyntzkreuth stammt hat man doch wenigstens diesen einen Vorteil, daß man gegen den pathetischen Hereinfall, welchen der Städter mit dem Worte ‚die Natur‘ vollzieht, gefeit ist, und überhaupt gegen diese ganze spinatgrüne Erhabenheit mugel-auf und mugel-ab.“ (Heimito von Doderer: *Der Grenzwald*. München 1995, S. 137f.), wird man um so mehr mißtrauen, je stärker man in Melzers Attitüde die Pseudo-Kälte erkennt.
- <sup>24</sup> Hermann Swoboda: *Das Siebenjahr. Untersuchungen über die zeitliche Gesetzmässigkeit des Menschenlebens*. Bd. 1: Vererbung. Wien u. Leipzig 1917, S. vi.
- <sup>25</sup> Hauptaspekte und weiterführende Literatur bei Christian W. Thomsen: Grotteske, das. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze — Personen — Grundbegriffe*. Hrsg. v. Ansgar Nünning. 4., aktualis. u. erw. Aufl. Stuttgart u. Weimar 2008, S. 268 — 269.
- <sup>26</sup> Doderer: *Die Wasserfälle von Slunj*, S. 17.
- <sup>27</sup> Ebd., S. 16.
- <sup>28</sup> Torsten Hoffmann: *Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts (Handke, Ransmayr, Schrott, Strauß)*. Berlin u. New York 2006 (Spectrum Literaturwissenschaft; 5), S. 5. Hervorhebung original.
- <sup>29</sup> Longinus: *Vom Erhabenen*. Gr./Dt. Übers. u. hrsg. v. Otto Schönberger. Stuttgart 1988, S. 18f. [§ 8]. Vgl. abkürzend für die umfangreiche Literatur: Hanjo Berressem: Erhabene, das. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, S. 168 — 169.
- <sup>30</sup> Johann Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*. Zweyter Theil. Reprografischer Nachdruck der 2. vermehrten Auflage Leipzig 1792. Hildesheim 1967, S. 98.
- <sup>31</sup> Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Ed. with an Introduction and Notes by J. T. Boulton. London 1958, S. 51 [I 18].
- <sup>32</sup> Edmund Burke: *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*. Übers. v. Friedrich Bassenge. Neu eingel. u. hrsg. v. Werner Strube. Hamburg 21989 (Philosophische Bibliothek; 324), S. 72.
- <sup>33</sup> Burke: *Philosophische Untersuchung*, S. 91.
- <sup>34</sup> Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. In: ders.: *Werke in sechs Bänden*. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Wiesbaden 1956 — 1964. Bd. 5: *Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie* (1957), S. 347.
- <sup>35</sup> Burke: *A Philosophical Enquiry*, S. 73: „Another source of the sublime, is infinity [...]. After a long succession of noises, as the fall of waters, or the beating of forge hammers, the hammers beat and the water roars in the imagination long after the first sounds have ceased to affect it [...].“ [II 8] (Hervorh. Orig.).
- <sup>36</sup> Burke: *Philosophische Untersuchung*, S. 121.
- <sup>37</sup> Doderer: *Die Wasserfälle von Slunj*, S. 384ff.

- <sup>38</sup> Burke: *Philosophische Untersuchung*, S. 91.
- <sup>39</sup> Vgl. Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 343f.
- <sup>40</sup> Für Sulzer ist die Maßstäblichkeit wichtig: „[N]ur da, wo wir noch einige Vergleichung anstellen können, entsteht die Bewunderung der Größe.“ Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, S. 98.
- <sup>41</sup> Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 348.
- <sup>42</sup> Ebd., S. 349. Zum von Lukrez (*De rerum natura*, II,1-2: „Suave mari magno turbantibus aequora ventis/ e terra magnum alterius spectare laborem“; Titus Lucretius Carus: *De rerum natura. Welt aus Atomen*. Lat. u. dt. Übers. u. m. e. Nachw. hrsg. v. Karl Büchner. Stuttgart 1973, S. 84) abgeleiteten Topos des ästhetischen Reizes der Gefahr für den ungefährdeten Beobachter vgl. Hans Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt a. M. 1979. Hartmut Böhme erweitert die Kant-Stelle: „Beim Wasserfall ist an die vielen, oft beschriebenen alpinen Fälle sowie an den auch von Wilhelm Heinse und Goethe eindrucksvoll nach dem Schema des Erhabenen geschilderten Rheinfall bei Schaffhausen zu denken.“ Hartmut Böhme: Das Steinerne. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des „Menschenfremdesten“. In: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Hrsg. v. Christine Pries. Weinheim 1989, S. 119 — 141, hier: S. 125.
- <sup>43</sup> Vgl. Longinus: *Vom Erhabenen*, S. 6f. [§ 2].
- <sup>44</sup> Vgl. ebd., S. 16f. [§ 7].
- <sup>45</sup> Inwieweit fehlende Offenheit für ästhetisches Erleben mit „Apperceptionsverweigerung“ gleichgesetzt werden darf, soll hier nicht diskutiert werden.
- <sup>46</sup> Vgl. Doderer: *Die Wasserfälle von Slunj*, S. 6f.
- <sup>47</sup> Ebd., S. 11.
- <sup>48</sup> Vgl. ebd., S. 7ff.
- <sup>49</sup> Ebd., S. 17.
- <sup>50</sup> Immerhin aber zeigt auch dieses Problem die dringende Notwendigkeit einer systematischen und umfassenden Erforschung von Doderers Bücherbesitz und -benutzung.
- <sup>51</sup> In der *Strudlhofstiege* etwa gehört eine „heranbrausende Schnellzuglokomotive“ zu den „Dinge[n] oder Erscheinungen“, die „von ungleich größerer Kraft“ sind „als er, der Leutnant Melzer selbst, und ihm um ein Vielfaches überlegen.“ Doderer: *Die Strudlhofstiege*, S. 67.
- <sup>52</sup> Mühlen sind ein beliebtes ikonographisches und literarisches Motiv, namentlich in der Romantik. Doch trotz der Spannweite von Lebens- und Jahreszeitsymbolik, Idyll und auch Spukgeschichten ist die eher unterbewußt-traumhafte Wirkung der Mühlgehäuse oberhalb der Wasserfälle nicht traditional vorgegeben. Vgl. *Alte Mühlen in Mythen, Märchen und Erzählungen*. Hrsg. v. Timur Schlander. München 1988.
- <sup>53</sup> Doderer: *Die Wasserfälle von Slunj*, S. 17f.
- <sup>54</sup> Vgl. ebd., S. 19f.
- <sup>55</sup> Ebd., S. 131f.
- <sup>56</sup> ΓΝΩΘΙ ΣΑΥΤΟΝ oder *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde als ein Lesebuch für Gelehrte und Ungelehrte*. Hrsg. v. Karl Philipp Moritz. 1. Bd. 2. Stück, 1783. Nördlingen 1986, S. 161: „Ich stand verschiedenemal auf einem hohen Thurme, wo mir das Geländer bis an die Brust ging, und ich also vor dem Herunterstürzen völlig gesichert war: demohngeachtet aber fiel mir plötzlich ein schrecklicher Gedanke ein: wie wenn ich mich nothwendig gedungen fühlte, oben auf den Rand des Geländers zu steigen, und so herunterzuspringen!“
- <sup>57</sup> Doderer: *Die Wasserfälle von Slunj*, S. 131.
- <sup>58</sup> Ulrich Dronske: Erzählgewalt und Naturgewalt. Zu Doderers „Die Wasserfälle von Slunj“. In: *Zagreber Germanistische Beiträge* 11 (2002), S. 169 — 179, hier: S. 175 — 179.
- <sup>59</sup> Vgl. ebd., S. 177.
- <sup>60</sup> Doderer: *Die Wasserfälle von Slunj*, S. 132.
- <sup>61</sup> vgl. Mt 8, 23 — 27; Mk 4,37 — 41; Lk 8,22 — 25.
- <sup>62</sup> Vgl. Doderer: *Die Wasserfälle von Slunj*, S. 142.
- <sup>63</sup> Ebd., S. 260.

- <sup>64</sup> Ebd., S. 262.
- <sup>65</sup> Ebd., S. 131.
- <sup>66</sup> Ebd.
- <sup>67</sup> Ebd., S. 236.
- <sup>68</sup> Ebd.
- <sup>69</sup> Heimito von Doderer: *Tagebücher 1920 — 1939*. Hrsg. v. Wendelin Schmidt-Dengler, Martin Loew-Cadonna u. Gerald Sommer. München 1996, S. 529 (4. September 1932).
- <sup>70</sup> Burke: *Philosophische Untersuchung*, S. 92.
- <sup>71</sup> Vgl. Doderer: *Die Wasserfälle von Slunj*, S. 53, 66 u. 97f.
- <sup>72</sup> Vgl. ebd., S. 59 — 62.
- <sup>73</sup> Ebd., S. 371. Die beabsichtigte Terrorisierung Donalds durch eine Frau könnte dabei eine ähnliche Konfiguration wie in *Ein Mord den jeder begeht* aufgreifen. Vgl. Achim Hölter: Doderers Kriminalroman — ein Wahnsinnstext. 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 2011 (Schriften der Heimito von Doderer-Gesellschaft; 6), S. 339 — 354, hier: S. 347.
- <sup>74</sup> Vgl. Doderer: *Die Wasserfälle von Slunj*, S. 49.
- <sup>75</sup> Zählt man den Justizpalastbrand hinzu, so gewinnt die Antithetik der Elemente in Doderers Werk noch ein größeres Gewicht. Vgl. Gerald Stieg: *Frucht des Feuers. Canetti, Doderer, Kraus und der Justizpalastbrand*. Wien 1990, S. 149 — 152. Ebenso wäre zu spekulieren, ob in einem späteren Teil des Romans No 7 das Feuer als Gegen- und Schlußmotiv ausgearbeitet werden sollte.
- <sup>76</sup> Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, S. 102.
- <sup>77</sup> Doderer: *Die Wasserfälle von Slunj*, S. 374.
- <sup>78</sup> Ebd., S. 364.
- <sup>79</sup> Burke: *Philosophische Untersuchung*, S. 120.
- <sup>80</sup> Ebd., S. 73. [II 8]
- <sup>81</sup> Ebd., S. 118. Richtig: „Dark with excessive bright“. John Milton: *Paradise Lost* [III, 380]. Ed. by Alastair Fowler. 16th impr. London, New York 1996, S. 165.
- <sup>82</sup> Thomas Mann: *Der Zauberberg*. In: ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke — Briefe — Tagebücher. Hrsg. v. Heinrich Deterich, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke u.a. Frankfurt a. M. 2001pp. Bd. 5.1: *Der Zauberberg* [Text] (2002). Hrsg. u. textkritisch durchges. v. Michael Neumann, S. 710.
- <sup>83</sup> Mann: *Der Zauberberg*, S. 711.
- <sup>84</sup> Ebd., S. 727.
- <sup>85</sup> „Wozu auch sonst brauchte ich als Naturalist Hunderte von Seiten einer erzählenden Darstellung, die als Ganzes eine einzige Metapher ist?“ Doderer: *Tangenten*, S. 134 (6. Juli 1942). Vgl. Gerald Sommer: *Vom „Sinn aller Metaphorie“. Zur Funktion komplexer Bildgestaltungen in Heimito von Doderers Roman „Die Strudlhofstiege“ — Dargestellt anhand einer Interpretation der Entwicklung der Figuren Mary K. und Melzer*. Frankfurt a. M., Berlin, Bern [etc.] 1994 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; 1452).
- <sup>86</sup> Burke: *Philosophische Untersuchung*, S. 109.
- <sup>87</sup> Vgl. ebd., S. 154.
- <sup>88</sup> Elias Canetti: *Masse und Macht*. Frankfurt a. M. 1990, S. 229.
- <sup>89</sup> Ebd., S. 229f. Vgl. Achim Hölter: Glätte versus Grimm in Heimito von Doderers „Die Merowinger“. Eine spekulative Grundlegung. In: *Doderer-Gespräche. Mit einer Grundlegung zu Paul Elbogen*. Hrsg. v. Achim Hölter, Gerald Sommer, Sarah Kohl, u.a. Würzburg 2016 (Schriften der Heimito von Doderer-Gesellschaft; 7), S. 539-550, hier: S. 548.
- <sup>90</sup> Hartmut Böhme hat das „Steinerne und de[n] Tod“ als „eng benachbart“ bezeichnet. Böhme: *Das Steinerne*, S. 127.
- <sup>91</sup> Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*. A. d. Frz. übers. v. Gabriele Ricke u. Ronald Vouillé. Berlin 2005, S. 657 — 693.
- <sup>92</sup> Vgl. zum Wassermotiv Henner Löffler: *Doderer-ABC. Ein Lexikon für Heimtitisten*. München

- 2000, S. 442 — 444.
- <sup>93</sup> Vgl. Manfred Lurker: Kreuz. In: *Wörterbuch der Symbolik*. Unter Mitarb. zahlr. Fachwissenschaftler hrsg. v. Manfred Lurker. Zweite erw. Auflage. Stuttgart 1983, S. 376 — 377, hier: S. 376. Vgl. a. ders.: Wasser. In: ebd., S. 753 — 754, hier: S. 753.
- <sup>94</sup> Doderer: *Die Wasserfälle von Slunj*, S. 131.
- <sup>95</sup> Ebd., S. 386.
- <sup>96</sup> Mann: *Der Zauberberg*, S. 938.
- <sup>97</sup> Vgl. Hölter: Doderers Kriminalroman — ein Wahnsinnstext, S. 345 u. 351.
- <sup>98</sup> Vgl. Doderer: *Die Wasserfälle von Slunj*, S. 284.
- <sup>99</sup> Vgl. ebd.
- <sup>100</sup> Vgl. ebd., S. 325.
- <sup>101</sup> Ebd., S. 364.
- <sup>102</sup> Lutz-Werner Wolff sprach von „Konvergenzen der Bahnelemente“. Vgl. Lutz-Werner Wolff: *Wiedereroberte Außenwelt. Studien zur Erzählweise Heimito von Doderers am Beispiel des „Romans No 7“*. Göttingen 1969 (Göttinger Arbeiten zur Germanistik; 13). Zugl. Phil. Diss. Tübingen 1969, S. 176f.
- <sup>103</sup> Doderer: *Die Wasserfälle von Slunj*, S. 384.
- <sup>104</sup> Ebd.
- <sup>105</sup> Ebd., S. 385.
- <sup>106</sup> Ebd., S. 385f.
- <sup>107</sup> Ebd., S. 386.
- <sup>108</sup> Ebd.
- <sup>109</sup> Ebd.
- <sup>110</sup> Ebd., S. 393.
- <sup>111</sup> Ebd., S. 387.
- <sup>112</sup> Burke: *A Philosophical Enquiry*, S. 40 [I 7].
- <sup>113</sup> Schiller beginnt seine Abhandlung „Vom Erhabenen“ mit der Fortführung der Kantischen Argumentation: „*Erhaben* nennen wir ein Objekt, bei dessen Vorstellung unsre sinnliche Natur ihre Schranken, unsre vernünftige Natur aber ihre Überlegenheit, ihre Freiheit von Schranken fühlt; gegen das wir also *physisch* den kürzern ziehen, über welches wir uns aber *moralisch*, d. i. durch Ideen erheben.“ Friedrich Schiller: *Vom Erhabenen*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Auf Grund der Originaldrucke hrsg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert. München 1958 — 1959. Bd. 5: *Erzählungen. Theoretische Schriften*. 5., durchges. Aufl. München 1975, S. 489 — 512, hier: S. 489. Hervorhebungen original.
- <sup>114</sup> Vgl. Heimito von Doderer: *Ein Mord den jeder begeht*. München 1995, S. 5.



*Jakob Philipp Hackert: Die großen Wasserfälle in Tivoli (1783)*



*Jakob Philipp Hackert: Villa des Maecenas und Wasserfälle in Tivoli (1783)*



Joseph Anton Koch: *Wasserfall* (1796)



William Turner: *The Falls of the Clyde* (ca. 1840)



Wasserfall der Szluinčica bei Szluin in Croatien. Aufgenommen vom Grl. Dedowitsch



*Wasserfälle von Slunj. Fotos von Wiltrud Weber*