

**ACHIM AURNHAMMER**

## Erzählexperimente mit Kippfigur

Heimito von Doderers „Sieben Variationen über ein Thema von  
Johann Peter Hebel (1926)“

## Erzählexperimente mit Kippfigur Heimito von Doderers *Sieben Variationen über ein Thema* von Johann Peter Hebel (1926)

In seinem Überblick über die poetische Rezeption Johann Peter Hebels zieht Ludwig Rohner ein entmutigendes Fazit: »So oft man vergleicht: Hebel gewinnt«. <sup>1</sup> Auch die *Sieben Variationen über ein Thema von Johann Peter Hebel*, die Heimito von Doderer 1926 verfasste, verfehlten – so Rohner – Hebels ›Thema‹ »auf artistische Weise«. <sup>2</sup> Um dieses Urteil zu überprüfen und, wie ich gleich vorausschicke, zu revidieren, ist es sinnvoll, die Gattungsbezeichnung ›Variationen‹ – seit dem 18. Jahrhundert im Plural als musikalischer Formbegriff etabliert – sowie ihre Techniken und Funktionen zu klären. <sup>3</sup> Die Musikwissenschaft fordert als einheitsstiftendes Moment einer Variationenfolge ihre Zentrierung auf ein wiedererkennbares Thema. Dabei unterscheidet die musikwissenschaftliche Terminologie strenge ›Formal- oder ›Figuralvariationen‹, die ein Thema unverändert als harmonischen *cantus firmus* beibehalten, von den ›Charaktervariationen‹; letztere können das Grundthema abwandeln, doch müssen sich immer wieder Beziehungen zum Ausgangsthema herstellen lassen. <sup>4</sup> Doderer orientierte sich in seiner »Motivtechnik« gezielt an musikalischen Kompositionstechniken und verfasste 1926 neben den Hebel-Variationen nach musikalischem Vorbild auch sieben *Divertimenti* genannte Erzählwerke. Um zu erörtern, inwieweit Doderers Hebel-Variationen ein musikalischer Formbegriff zugrunde liegt, werde ich im Folgenden

---

1 Ludwig Rohner: *Kalendergeschichte und Kalender*. Wiesbaden 1978, S. 310.

2 Ebd.

3 Vgl. Horst Weber: *Varietas, variatio/Variation, Variante*. In: Hans-Heinrich Eggebrecht (Hg.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Bd. 6. Stuttgart 1986 (14. Lieferung), S. 1–48, bes. 24–38.

4 Zur Transposition der musikalischen Form auf die Literatur eignete sich vor allem die zweite Spielart: Als literarische Charaktervariationen ließen sich etwa Josef Weinhebers *Variationen auf eine Holderlinsche Ode* (1932) bestimmen. Gerade in der weniger beachteten modernen Lyrik finden sich unter dem Stichwort ›Variation‹ zahlreiche Dialoge mit traditionellen Mustern; vgl. etwa Georg Aehling: *Zahlkönigs Apokalypse*. Lyrische Variationen zu Goethe, Heine und Thomas Mann. Düsseldorf 2000.

zunächst das Thema oder – in intertextueller Terminologie – den Prätext, nämlich Hebels Kalendergeschichte, gehalten wie erzähltechnisch analysieren. Es gilt zu bestimmen, was genau Doderer als das Grundthema erachtet hat, um anschließend seine Modifikationen in den *Sieben Variationen* und seinen Dialog mit Hebel zu charakterisieren.

### Thema: Hebels Erzählung *Tod vor Schrecken* (1814)

Das »Thema«, welches Doderer siebenfach variiert, ist Johann Peter Hebels Kalendergeschichte *Tod vor Schrecken* aus dem Jahrgang 1814 des *Rheinischen Hausfreunds*.<sup>5</sup> Die Kalendergeschichte inszeniert das Motiv des *memento mori* ähnlich dialogisch wie das frühere Gedicht *Die Vergänglichkeit*, freilich nicht als pädagogisches Gespräch zwischen »Bueb« und »Ätti«, sondern in Gestalt einer in einem Rahmendialog erzählten Wirtshauswette. Als ein aufgeklärter Buchhalter jeden Gespensterglauben verwirft und sich brüstet, unerschrocken zu sein, wettet ein Schreiber mit ihm, er würde ihm einen Schrecken einjagen. Zu diesem Unterfangen besorgt sich der Schreiber den Unterarm einer Wasserleiche. Damit weckt er nachts den Buchhalter, der den Armstumpf im Glauben packt, es wäre der Arm des Wettpartners. Als er erkennt, eine Totenhand in Händen zu halten, erschrickt der Buchhalter so sehr, dass er erkrankt und bald darauf stirbt.

Hebels Kalendergeschichte gliedert sich in eine Rahmenerzählung, einen Dialog, den der Doktor von Brassenheim mit dem Hausfreund beim Gang über den Friedhof angesichts eines frischen Grabes führt, und in eine Binnenerzählung, welche die Geschichte des Begrabenen rekapituliert. Da die Binnenerzählung ihrerseits wieder zeitlich untergliedert ist, ergibt sich eine Sechsteilung:

1. Extradiegetische Erzählung I (Dialog Doktor/Hausfreund: »Als einmal«, 1–4)
2. Intradiegetische Erzählung I (Dialog Schreiber/Buchhalter: »Im Wirtshaus«, 5–13)

<sup>5</sup> Johann Peter Hebel: *Tod vor Schrecken*. In: J.P.H.: *Erzählungen und Aufsätze*. Zweiter Teil. *Sämtliche Schriften*. Bd. 3. Kritisch hg. von Adrian Braunbehrens, Gustav Adolf Benrath u. Peter Pfaff. Karlsruhe 1990, S. 422f. Vgl. den Text im Anhang, auf ihn beziehen sich die eingeklammerten Zeilenzahlen im Text.

3. Intradiegetische Erzählung II (Dialog Schreiber/Wundarzt: »Jetzt«, 14–17)
4. Intradiegetische Erzählung III (Dialog Wundarzt/Schreiber: »Nach einiger Zeit«, 17–22)
5. Intradiegetische Erzählung IV (Schreckensszene und Dialog Schreiber/Buchhalter: »Jetzt«, 22–43)
6. Extradiegetische Erzählung II (Deiktischer Hinweis auf Grab: »Kurz, den andern Morgen«, 43–47)

Hebels Kalendergeschichte erscheint auf den ersten Blick als Schwank, der traditionell einen Konflikt gestaltet, in dem die streitenden Parteien unterschiedlichen sozialen Schichten angehören oder unterschiedliche Ambitionen haben.<sup>6</sup> Doch ist die Konfiguration, die Hebel seiner Erzählung zugrunde legt, nicht schwanktypisch asymmetrisch, sondern symmetrisch: Schreiber und Buchhalter. Auch der Ausgang ähnelt nur scheinbar einem Schwank, in dem einer der Konfliktpartner üblicherweise den Sieg davon trägt. Obwohl der Gespensterleugner die Wette verliert, wird die Spannung nicht aufgelöst. Der unangemessene tragische Ausgang, der Tod des Wettpartners, verkehrt den vordergründigen Erfolg des Herausforderers ins Gegenteil. Den unaufgelösten »Spannungstyp« verstärkt der spiegelsymmetrische Aufbau der Dialogpartien. Er strukturiert die Erzählung und verdeutlicht die fatalen Folgen der Wette, die im zweiten Teil ihre tödliche Wendung nimmt. Auch das dreifache Erschrecken des Buchhalters, dessen gesteigerte Wiederholung bereits Binnenvariationen darstellen, veranschaulicht, wie die Wette den Herausforderer dazu führt, Grenzen des Anstands zu überschreiten und eine destruktive Energie zu entwickeln. So treibt der Schreiber den Arm eines toten Selbstmörders auf und verschafft sich »heimlich« Zutritt zur Wohnung des Buchhalters, nur um diesen zu erschrecken. Umgekehrt wird die aufgeklärte Selbstgewissheit, mit welcher der Buchhalter übersinnliche Erscheinungen leugnet, im Zuge der Erzählung als Hybris entlarvt. Doch gewinnt der Herausforderer die Wette nicht mit Hilfe einer wirklichen Gespenster-Erscheinung, sondern eines Leichenteils:

6 Die Schwankforschung unterscheidet je nach Ausgang der asymmetrischen Konfiguration zwischen einem »Ausgleichstyp« (Unterlegener gleicht Nachteil mit List aus und hat Erfolg), »Steigerungstyp« (Überlegener hat Erfolg) und »Spannungstyp« (Streit bleibt unentschieden); vgl. dazu Hermann Bausinger: Bemerkungen zum Schwank und seinen Formtypen. In: *Fabula* 9 (1967), S. 118–136.

Zum Drittenmal fuhr ihn der Schreiber langsam über das Gesicht; und als er schnell nach ihm haschte, und als er sagen wollte: ›Hab ich dich, blieb ihm eine kalte todte Hand und ein abgelöster Armstümmel in den Händen, und der kalte tödtende Schrecken fuhr ihm tief in das Herz und in das Leben hinein. Als er sich wieder erholt hatte, sagte er mit schwacher Stimme: ›Ihr habt, Gott sey es geklagt, die Wette gewonnen.‹ (33–41)

Die Schreckensszene bildet das Zentrum von Hebels Kalendergeschichte. Sie ist polysyndetisch gedehnt und sprachlich-stilistisch als ›Kippfigur‹ gestaltet: Mit dem wahrnehmungspsychologischen Begriff ›Kippfigur‹ (auch Inversions- oder Reversionsfigur) sei hier das Phänomen einer multistabilen Wahrnehmung verstanden, das den plötzlichen Gestaltwandel beziehungsweise die spontan wechselnde Deutung eines Perzepts bezeichnet.<sup>7</sup> Den Übergang vom scheinbar Vertrauten zum Unheimlichen bildet ein tautologisches Spiel mit dem Substantiv ›Hand‹ ab: »blieb ihm eine kalte todte Hand [...] in den Händen« (36f.); auch die modifizierte Zitation des Konkreten (›kalte todte Hand‹) als Abstraktum (›der kalte tödtende Schrecken‹), das in ein ebensolches abstrakt-konkretes Zeugma mündet: »fuhr ihm tief in das Herz und in das Leben hinein« (38f.), gibt die plötzliche Konfrontation mit dem Tod wieder. Auch syntaktisch ist die Schreckensszene charakteristisch: Die beiden jeweils mit ›und‹ und der Konjunktion ›als‹ eingeleiteten Temporalsätze als Vorsätze im Vorfeld verzögern den Hauptsatz und schieben das Überraschungsmoment, den Schrecken, in der Gleichzeitigkeit auf.

Wie der Seufzer »Gott sey es geklagt« der Einsicht in die Vergänglichkeit entspringt, so zeigt sich in dem Eingeständnis, die Wette verloren zu haben, schon die Gewissheit des eigenen Sterbens. Der anschließende kurze Dialog mit dem Schreiber wirkt wie eine neuerliche Wette, doch dieses Mal behält der erschreckte Buchhalter recht: Der Tod holt ihn. Der fast unmerkliche Übergang von der zitierten Rede der Binnenerzählung zur

7 Robert Gernhardt hat unter dem Titel *Kippfigur* (Zürich 1986) eine Sammlung von Erzählungen veröffentlicht, in denen es um ›Kippphänomene‹ geht, die jeweils zum Umschlagen der erzählten Geschichte führen. Gernhardt knüpft allerdings nicht an die Kalendergeschichte an, sondern – wie in den *Florestan-Fragmenten* – an die novellistische Erzähltradition (Boccaccio).

Die Begriffe ›Kippfigur‹ und ›Multistabile Wahrnehmung‹ werden mittlerweile auch in der Literaturwissenschaft gebraucht. Zur Theorie der ›Kippfigur‹ vgl. Svenja Flaßpöhler, Tobias Rausch, Christina Wald (Hg.): *Kippfiguren der Wiederholung: Interdisziplinäre Untersuchungen zur Figur der Wiederholung in Literatur, Kunst und Wissenschaft*. Frankfurt a.M. 2007.

wörtlichen Rede des Arztes in der Rahmenerzählung konfrontiert den Hausfreund wie den Leser unvermittelt mit der Gegenwart des Todes. Der scheinbare Schwank gewinnt so einen doppelten Ernst: im Übergang von der Binnen- zur Rahmenerzählung und über den realistischen Rahmen, der zyklisch den Anfang der Kalendergeschichte wieder aufnimmt, den Gang über den Friedhof, wird auch der Leser zu einer *meditatio mortis* eingeladen:

Der Schreiber lachte und sagte: ›Am Sonntag trinken wir den Burgunder.‹ Aber der Buchhalter erwiderte: ›Ich trink ihn nimmer mit.‹ Kurz, den andern Morgen hatte er ein Fieber, und den siebenten Morgen war er eine Leiche. ›Gestern früh – sagte der Doktor zum Hausfreund, ›hat man ihn auf den Kirchhof getragen; unter selbigem Grab liegt er, das ich euch gezeigt habe.‹ (41–47)

Hebels wirkungsästhetische Strategie zeigt sich nicht nur im Rahmen, sondern auch in der Faktur der Binnenerzählung. Auf empathetische Aktualisierung der Schreckensgeschichte zielen die Dialogpassagen in wörtlicher Rede, welche die Distanzierung des Präteritums ebenso abschwächen wie das zweifach verwendete Zeitadverb ›jetzt‹.

### Doderers *Sieben Variationen*

Die doppelbödige Erzähltechnik Hebels reizte Heimito von Doderer im Jahre 1926 zu mehreren Bearbeitungen. Seine *Sieben Variationen über ein Thema von Johann Peter Hebel* sind schon des Öfteren, aber noch nicht erschöpfend behandelt worden.<sup>8</sup> Die Forschung hat kompositorische Analogien zu Hebel wie zur musikalischen Form mehr behauptet als nachgewiesen. Während Torsten Buchholz lediglich eine »etappenweise Entfernung vom Hauptthema« sowie Wechsel im Erzähltempo konstatiert, hat Lech Kolago auch auf Gemeinsamkeiten in Syntax und Stil hingewiesen, welche die *Variationen* als Zyklus zusammenhalten.<sup>9</sup> Als

8 Vgl. Heimito von Doderer: *Sieben Variationen über ein Thema von Johann Peter Hebel (1760–1826)* [1926]. In: H.v.D.: *Unter schwarzen Sternen. Erzählungen*. München 1966, S. 213–238. Auf diese Ausgabe beziehen sich im Folgenden die eingeklammerten Seitenzahlen im Text.

9 Vgl. die musikästhetisch ausgerichteten Studien von Torsten Buchholz: *Musik im Werk Heimito von Doderers*. Frankfurt u.a. 2001, bes. S. 75–86; Lech Kolago: *Heimito von*

Markierung des Prätexts wurde zu Recht das Substantiv ›Hand‹ bestimmt, das in Hebels Schreckensszene zentral ist und in allen *Sieben Variationen* vorkommt. Für die weiteren lexikalischen Übereinstimmungen, welche die Variationen intern verbinden, findet sich kein Rückhalt bei Hebel: Neben dem durchgängigen Gegensatzpaar ›Licht‹ vs. ›Schatten‹ ist es vor allem der leitmotivische ›Hohlraum‹, der in vielen Variationen begegnet. Daraus leitet Reinhold Tremml die Angst vor der Leere als gemeinsamen Nenner der Variationen ab;<sup>10</sup> auch Rüdiger Görner hebt auf das Motiv des Hohlraums ab, in dem er ein metapoetisches Muster für Doderers ›tangenciales Schreiben‹ sieht, das sich dem Gegenstand nur annähert.<sup>11</sup>

Wenn ich im Folgenden die *Sieben Variationen* mustere, werde ich mehr narratologisch als inhaltlich argumentieren und vor allem nach strukturellen Bezügen zu Hebel suchen. Dabei möchte ich zeigen, dass Doderer die sprachlich-stilistische Faktur von Hebels Schreckensszene in allen *Sieben Variationen* nachahmt. Übergreifend sei vorausgeschickt, dass Doderer in seinen Variationen das Thema Hebels auf dreierlei Weise adaptiert: Zum einen verlegt er den Schauplatz vom ländlichen Oberrhein in die Großstadt Wien, zum anderen aktualisiert er das Geschehen, indem er es in seine eigene Erzählgegenwart transponiert, und zum dritten psychologisiert er die Reaktion des zu Tode erschrockenen Buchhalters jeweils als einen Beziehungskonflikt. Trotz dieser übergreifenden Bearbeitungsprinzipien unterscheiden sich die *Sieben Variationen* nach Umfang, Personal, Geschehen, Stil, Erzählhaltung sowie in ihrer Nähe zu Hebel beträchtlich voneinander. Doch alle Variationen drehen sich um das Moment des plötzlichen Umschlags.

Eng auf den Prätext bezogen sind nur die ersten beiden Variationen, die komplementär konstruiert sind.

---

Doderer: »Sieben Variationen über ein Thema von Johann Peter Hebel (1760–1826)«. In: *Studia niemcoznawcze/Studien zur Deutschkunde* 9 (1993), S. 77–96.

10 Vgl. Reinhold Tremml: Fälle ins Leere. Von Stümpfen, Kunstbeinen und Redner-Arten. In: Gerald Sommer, Kai Luehrs-Kaiser (Hg.): »Schüsse ins Finstere«. Zu Heimito von Doderers Kurzprosa. Würzburg 2001, S. 97–110. Siehe auch die recht allgemeine Würdigung von Torsten Buchholz: Die Hebel-Wirkung auf die Kurzprosa oder Doderers vergrabene Pfunde im Schatzkästlein. In: Sommer, Luehrs-Kaiser: »Schüsse ins Finstere«, S. 87–96.

11 Rüdiger Görner: Grenzen, Schwellen, Übergänge. Zur Poetik des Transitorischen. Göttingen 2001, S. 50–52.

*Variation I* erzählt Hebels Geschehen aus der Sicht des Herausforderers als fast durchgängige Präsens-Erzählung. In der szenischen Vergegenwärtigung der Begebenheit mit aktorialer Fokalisierung auf den ›Täter‹ und uneigentlichem Inneren Monolog intensiviert Doderer Hebels Aktualisierungstechnik. Das fünffach in Anfangsstellung gebrauchte Zeitadverb ›jetzt‹ bereitet die Schreckensszene vor:

Jetzt zum drittenmal. [...] – aber jetzt ist es Zeit. Und als er Licht macht, und als er eben den vollen Ertrag einstreichen will, und als er eben sagen will »Ja, ja, man soll sich nicht vermessen–« Da sieht er in den Kissen ein blutloses Gesicht, aus dem zwei verdrehte Augen ihn anstarren, daß ihn nun selbst das Grauen anpackt: [...]. (217f.)

Unverkennbar imitiert hier Doderer die Syntax von Hebels Schreckensszene: Den beiden mit ›und als‹ eingeleiteten Temporalsätzen folgt der Hauptsatz, in dem sich der Schrecken umkehrt und auf den Herausforderer überträgt. Der lakonische Schlusssatz der *Variation I*, durch Präteritum deutlich von der Erzählung abgesetzt, lässt sich damit nicht nur auf den Verlierer der Wette, sondern auch auf den Herausforderer beziehen: »Ein paar Tage später starb der Geschreckte« (218).

*Variation II* übernimmt wörtlich Incipit (»Wirtshausgespräch: Gibt es Geister, Gespenster?!« [218]) und Schlusssatz der ersten *Variation* (»Ein paar Tage später starb der Geschreckte« [220]): Erneut wird das Geschehen im Präsens, dieses Mal aber aus der Perspektive des Opfers, erzählt. Im Zentrum steht wiederum die Schreckensszene. Sie ist gedehnt und deutlich subjektiviert. Das mehrfach in Anfangsstellung verwendete temporal-lokale ›da‹, welches die Desorientierung des Erschrockenen illustriert, ersetzt in dieser *Variation* das Zeitadverb ›jetzt‹ aus Hebels Kalendergeschichte. Doch auch die verinnerte Schilderung macht sich Hebels syntaktisches Muster zunutze. So wird der Vergleich des Schreckens mit einem paronomastisch motivierten Sturz in der charakteristischen ›Und als-da‹-Konstruktion wiedergegeben: »[...] und als er schon daran denkt, wie man den morgen auslachen wird, da entsteht plötzlich ein aufgerissener Hohlraum unter ihm, in den er hinabstürzt, das ganze finstere Zimmer ruckt ein paar Meter tief hinunter, er fällt, fällt und hält die tote kalte Hand umkrampft« (219). Das Satzmodell fungiert als Kippfigur, welche den Umschlag scheinbarer Überlegenheit in bodenlose Angst darstellt. Im weiteren Verlauf der gedehnten Schreckensszene wird das Muster sogar noch ein weiteres Mal verwendet:



Und als er eben sich zusammennehmen will und sich auch fast schämt so he-  
reingefallen zu sein und als er eben wieder vertraut wird mit den Dingen um  
ihn herum – da fühlt er so eine tiefe Schwäche und die kann er nicht greifen,  
wenn er sich gleich vorhält, daß alles Scherz und Täuschung war – »Bitte um  
ein Glas Wasser – dort, der Krug«, sagt er, um seine Schwäche zu verbergen,  
um irgendetwas zu sagen. (219)

Auch wenn das Opfer sein Entsetzen wie bei Hebel zu verbergen sucht,  
wo der Buchhalter mit »schwacher Stimme« den Sieg des Herausforderers  
anerkennt, wertet Doderer nicht nur die Schreckensszene aus, sondern  
auch die intrapsychischen Folgen, die in einer stark subjektivierten Prosa  
mit Bezugnahmen auf Hebels ›Herz-Leben-Zeugma‹ ausgemalt werden:  
»[...] Leere, ausgeronnene Worte, nichts antwortet ihnen aus dem Leben,  
dem Herzen: tief hinein ist dort der kalte, tötende Schrecken gefahren,  
sitzt drinnen, sicher vor der tastenden Vernunft [...]« (219f.).

*Variation III*, eine knappe Anekdote, mit Ausnahme des präteritalen  
Schlusssatzes im Präsens gehalten, berichtet, wie eine Hausfrau Opfer des  
Trugs eines Freundes wird: Die Frucht, in die sie hineinbeißt, ist nicht  
eine saftige Birne, wie sie wähnt, sondern eine täuschend ähnliche Marzi-  
panfrucht. Auch wenn hier kein schrecklicher Armstumpf, sondern eine  
falsche Frucht täuscht, und die Gefoppte schließlich lacht, ist die szenisch  
geschilderte Erkenntnis nur vordergründig komisch. Die Beziehungskrise,  
die in dieser merkwürdigen parodistischen Inversion des Sündenfalls auf-  
scheint, ruft bei der Getäuschten einen Schrecken und ein existentielles  
Misstrauen, verbildlicht als Einbruch in einen Hohlraum, hervor. Das  
verlangsamte Erzähltempo verdeutlicht die komplexe Ambivalenz, die  
auch ein Schlaglicht auf die ausgesparte Beziehung zu dem Schwindler  
wirft. Die Ambivalenz bildet Doderer erneut im syntaktischen ›Und als-  
da-Muster‹ Hebels ab. Als Kippfigur präsentiert sie den gleichzeitigen und  
unauflösbaren Konflikt gegensätzlicher Affekte:

Die lebenswürdige Hausfrau legt das Obstmesser weg und als sie eben recht  
lustig in die Frucht hineinbeißt und schon den rinnenden Saft erwartet und das  
Kinn ein wenig vorstreckt über den Teller, und als sie schon mit den Augen  
dem Freund ihr Erstaunen zeigen will und ihre Anerkennung für dieses gelun-  
gene Produkt – da kommen ihre Zähne in den trockenen, mehligem, süßen  
Marzipan, es bleibt ihr der vorige Ausdruck noch in den Zügen stehen, darun-  
ter aber ist es wie ein Hohlraum, jetzt bricht diese zwecklos gewordene Maske  
entzwei wie eine Eisdecke, unter der das Wasser gesunken ist, sie findet in den

Scherz hinein und auch in ihren eigenen neuen Gesichtsausdruck – und sie lacht: [...]. (221) ,

Doderer überbietet in dieser Miniatur sogar die Verzögerung des plötzlichen Umschlags, indem er den doppelten Temporalsatz noch syndetisch um drei weitere elliptische Nebensätze erweitert, so dass das Vorfeld des Hauptsatzes dieses Mal insgesamt fünf Nebensätze umfasst. Das aktualisierende ›jetzt‹ verschiebt Doderer in den Hauptsatz.

*Variation IV*, das Mittelstück, in dem sich einzig ein Erzähler-Ich beiläufig zu Wort meldet, berichtet, wie ein Versicherungsbeamter, der mit seiner Schwester zusammen lebt, auf einen dreisten Diebstahl reagiert. Als er abends mit einem Geschenk nach Hause zurückkehrt, erfährt er, dass tagsüber die Wohnung ausgeraubt wurde. Das Erzähltempo verlangsamt sich in der Begegnung mit der fassungslosen Schwester. Dazu trägt auch der doppelte ›Und als‹-Vorsatz bei, auf den ein polysyndetischer ›Da-Hauptsatz folgt. Der Umschlag der Situation geht mit einem Tempuswechsel einher, durch den der Schrecken in der Retardation vergegenwärtigt wird:

Nun kommt er in seine Gasse, biegt ein, steigt die Stiegen, und als er eben auf seine Wohnungstüre zuschreiten wollte, und als er eben dachte, ob seine Schwester wohl schon daheim sei, und was sie dazu sagen würde, daß er nun das Kästchen doch endlich gekauft habe – da öffnet sich die Türe langsam und sie tritt heraus, im Hut und Mantel, und bleibt am Türpfosten angelehnt stehen und sieht ihn an. (222)

Das wiederholte Zeitadverb ›eben‹ verstärkt im Vorfeld noch den Moment, welcher die freudige Erwartung in eine böse Überraschung umschlagen lässt. Die Variation ähnelt Hebels Kalendergeschichte strukturell durch ihre Zweiteilung in einen einleitenden Bericht und eine szenische Schilderung. Doch statt der Wette scheint hier ein bloßer Zufall, der Kauf eines Kästchens, ursächlich für die Katastrophe zu sein. Auch das Motiv von Arm und Händen, freilich zur Metapher verblasst und in Erlebter Rede subjektiviert, verweist auf das ›Thema‹. Gespenstisch »wirtschaftende Hände« werden für den namenlosen Versicherungsbeamten zur Erklärung des unerklärlichen Raubes: »Aber auf der Straße, da griff es ihn an [...] – welche Hände wirtschaften da in unserem Leben? [...] ›Welche Hände wirtschaften da in unserem Leben, aus welchem Dunkel kommen solche Hände...?« (223).

Wie die beiden ersten Variationen gehören auch die *Variationen V* und *VI*, die längsten Stücke des Zyklus, thematisch eng zusammen.

*Variation V* schildert im auktorialen Gestus die nächtliche Begegnung zwischen dem Wiener Dandy Teddy und der eben entlassenen Köchin Rosa. Die angebahnte Liebesbegegnung endet in einer Absteige. Teddy mietet ein Zimmer, verlässt aber die alternde Rosa, die zunächst verwundert über den karitativen Akt des vermeintlichen Liebhabers plötzlich in Tränen ausbricht. Auf Hebels Thema verweist wiederum die zweiteilige Struktur von Erwartung und Enttäuschung. Auch wenn die einleitende Erzählerrede die Einmaligkeit jeglichen Geschehens, sogar des Nebensächlichen, mit »deine[r] Hand auf dem Wirtshaustisch« verbürgt, ist dies ein unverkennbarer Bezug auf das Thema. Die Geschichte von Teddy und Rosa, »wo es nicht gar viel zu berichten geben wird« (224), beglaubigt, in struktureller Analogie zum Verhältnis von Rahmen- und Binnenerzählung bei Hebel, diese »Einmaligkeit«, die eben auch »Vergänglichkeit« bedeutet. Die Figurenkonstellation wird nach getrennten Kurzcharakterisierungen wie eine Versuchsanordnung präsentiert: »Also geht Teddy auf die Bank zu, als er unsere Rosa da so im Dunkel sitzen sieht, eine schlanke Gestalt...« (226). Aus der zufälligen Begegnung wird aber keine Liebesnacht, da Teddys Blick auf Rosa mit einer plötzlichen Entfremdung einhergeht, die sich wiederum des Hebelschen Satzmusters bedient:

Nun, und als er eben denkt »na also«, und als er sich eben herumwendet und ihr den Arm bieten will um sie hinaufzuleiten, und als er eben so ein bißchen die Erwartung in sich spürt – da blickt er in ein Gesicht, das gewöhnlich, verbraucht und beinahe alt zu nennen ist. (228)

Hier sind die temporalen Vorsätze um ein drittes »und als« amplifiziert, durch ein vorgeschaltetes »nun« und durch ein dreifaches »eben« wird das Augenblickshafte der Entfremdung, der Wahrnehmungsinversion, verdeutlicht. Diesen Umschlag der Gefühle variiert auf ganz andere Weise der Schlusssatz, welcher die Reaktion der verlassenen Rosa schildert: »Sie setzt sich jetzt auf den Bettrand, blickt ein wenig vor sich hin – und dann weint sie plötzlich« (229).

Mit der einleitenden nächtlichen Beschreibung der Ringstraße greift *Variation VI* situativ *Variation V* auf. In den unpersönlichen »Man«-Passagen meldet sich jedoch unverkennbar der Erzähler zu Wort, der betont, wie leicht der erotische Blick zu irritieren sei: »es muß nicht viel sein, es kann

auch ein Mund genügen, der das Gesicht beim Lächeln nicht mehr verschönt, sondern schon verhäßlicht« (230). Geschildert werden in personaler Fokalisierung Erlebnisse des jungen Herrn Milan im Wiener Nachtleben auf der Suche nach einem Abenteuer. Nachdem er eine Nachbarin ergebnislos besucht hat, sprechen ihn auf der Straße zwei Huren an, mit denen er sich in eine Absteige begibt – Hauswart (»Torwart«) und Hotel ähneln *Variation V*. Der Umstand, dass eine der beiden Prostituierten einen kleinen körperlichen Makel hat, ernüchtert Herrn Milan jedoch derart, dass er das Liebesabenteuer unverrichteter Dinge abbricht. Als er auf der Straße bemerkt, dass ihn die Huren bestohlen haben, richtet er seinen misogynen Blick auf eine Schwangere. Auch diese Variation teilt mit Hebels Thema die strukturelle Analogie von Erwartung und Enttäuschung. Zentral ist jedoch die Entfremdung angesichts des kleinen Makels einer der Prostituierten:

Nun, und als er eben so im Zusehen an alles dachte, was die Mädchen versprochen hatten, und als er eben seiner Nachbarin auf dem Bettrand den Arm um die Mitte legen und sie an sich ziehen und auffordern wollte, es ihrer Genossin gleich nachzutun, und als er schon den runden Körper des Mädchens durch die Kleidung fühlte [...], und als er ihr schon das Kleid aufknöpfen wollte – da traf sein Blick auf etwas – es war nicht viel, nur eine Kleinigkeit – daran das Auge hängen blieb, wie an einem scharfen Vorsprung: Dem Mädchen da neben ihm auf dem Bettrand fehlte an der linken Hand ein Fingerglied – fast gleichzeitig damit bemerkte Milan noch andere Kleinigkeiten: [...]. (232f.)

Doderer forciert in dieser Variation ein weiteres Mal das Satzmodell Hebels. Er behält das vorgeschaltete Zeitadverb »nun« bei, fügt aber ein viertes »und als« hinzu, denen jeweils ein den Wahrnehmungswechsel markierendes Zeitadverb – »eben« und »schon« – beigegeben ist. Im Hauptsatz stärkt er die subjektivierte Deixis durch das Ortsadverb »da«, das in den Variationen neben Hebels Zeitadverb »jetzt« den Moment des Umschlags bezeichnet. Auch wenn es mit dem körperlichen Makel der einen Prostituierten einen scheinbaren Stimulus für den Wahrnehmungswechsel gibt, so ist doch der endogene Charakter der Kippfigur unverkennbar. Die instabile Wahrnehmung des Herrn Milan verrät die Ausdehnung der Kippfigur auf »andere Kleinigkeiten«. Sie zeigt sich auch in der Konfrontation mit der Schwangeren:

Und als er eben kurz auflachen und mit einem höhnischen Grinsen schief und seitwärts schielen wollte, gleichsam sich selbst eine Fratze zeigend, als er eben so seiner Stimmung und der gefundenen Wahrheit (wie er glaubte) Ausdruck verleihen wollte – da trafen sein höhnischer, beleidigender Blick und sein schiefes Grinsen beide voll in das Gesicht eines jungen Weibes, die mit einem Kopftuch und in einem langen Mantel etwas mühsam an einem Stock daherkam – er vermochte nicht mehr abzubremser und rasch zurückzuziehen, was sein Gesicht da ausschrie, bemerkte aber im selben Augenblick, daß diese Frau da hochschwanger war, ihr Leib trat unter dem Mantel stark vor. (236)

In dieser Szene entspringt die Kippfigur keiner Handlung, sondern nurmehr der Absicht des Herrn Milan, seiner schlechten Erfahrung mit den Prostituierten Ausdruck zu verleihen. Das bekannte syntaktische Muster, erneut mit dem doppelten Zeitadverb ›eben‹ intensiviert, wird durch das doppelte Modalverb ›wollte‹ in den gedanklichen Entschluss vorverlegt. Den Gesichtsausdruck bezieht eine schwangere Passantin auf sich, die Korrektur des Missverständnisses gelingt nicht mehr rechtzeitig, so dass der höhnische Blick des Herrn Milan seinerseits eine Wahrnehmungsinversion bei der Frau verursacht.

Die ›Verinnerung‹ des Wahrnehmungswechsels zeigt sich noch deutlicher in *Variation VII*, welche die Reihe der Hebel-Variationen beschließt. Die Präsensskizze kommt ohne jegliche Figuren-Konstellation aus: Beschrieben wird in personalem Erzählen ein einzelner müder Wanderer in der Landschaft zwischen Licht und Schatten. Als der Wanderer sich aufrichtet, verändert sich seine Wahrnehmung; ein Monolog, der ebenso dem Wanderer wie dem Erzähler zuzuschreiben ist, reflektiert danach die Veränderlichkeit der menschlichen Seele. Der Wahrnehmungswechsel, den das Sich-Aufrichten des Wanderers bewirkt, ist in Form von Hebels syntaktischer Kippfigur präsentiert:

Nun, und als er sich eben so träge aufrichten und die Schultern zurecht-schupfen will, und als er eben so einen müden öden Blick gegen den Himmelsrand zu entlassen will – da scheint ihm plötzlich, als sei das Land ringsum heller, als sei jetzt die Sonne durchgebrochen und mache die Ferne offener, und umgieße die näheren Hügel mit Freundlichkeit: [...]. (238)

Erneut wird hier die Wahrnehmungsinversion in den Entschluss vorverlegt, der im doppelten ›Und als‹-Temporalsatz, mit einleitendem ›nun‹ und doppeltem ›eben‹ präsentiert wird. Ein weiterer Aspekt der Verinnerli-

chung: Die »plötzliche« Inversion wird im konjunktivischen »Als ob«-Modus als rein subjektive Wahrheit vergegenwärtigt. Der Erzähler selbst macht auf die Diskrepanz einer inneren Wende bei äußerlich unveränderten Wahrnehmungsbedingungen aufmerksam:

[A]ber es hat sich in Wahrheit durchaus nichts am Himmel und am Sichtbaren ringsum geändert, die grauen Wolkenzüge liegen vor der Sonne ganz wie vorhin. Dennoch, der da geht, das ist ein anderer Wandersmann, das kann wohl nicht mehr derselbe sein: Das Antlitz durchleuchtet, der Blick schweift fröhlich und kraftvoll aus in Nah und Fern, die Hände in den Taschen, der Schritt so leichtthin – – – (238)

Die Erzählerrede, die in der unscheinbaren Wendung »Hände in den Taschen« noch einmal auf Hebels Thema verweist, korrigiert nicht den Umschlag, sondern bezeichnet ihn als unerklärliches Faktum. In einer Reflexion über die Wandelbarkeit der menschlichen Seele wird das Thema des unvermittelten Wahrnehmungsumschlags, das zuvor poetisch variiert wurde, abschließend anthropologisch erklärt:

Ach unsere verwunderliche Seele, die oft des äußeren Einschubes gar nicht bedarf als Angel und Ecke, um darum zu wenden: nein, sie vermag's aus sich allein in wenigen Augenblicken, baut sich selbst die Ecke, pflanzt sich selbst Angel und Achse auf und kippt und schwingt drum herum [...]. (238)

## Fazit

Die Einzelanalysen führen zur Antwort auf die Gattungsfrage: Heimito von Doderers *Sieben Variationen über ein Thema von Johann Peter Hebel* (1926) stellen nach musikalischer Terminologie sowohl Figural- als auch Charaktervariationen dar. Wie Charaktervariationen wandeln sie Hebels Thema des Wahrnehmungsumschlags ab und entfernen sich sukzessive von dem Prätext, wie Figuralkompositionen bewahren sie durchgängig ein zentrales Bauelement von Hebels Schreckensgeschichte, das syntaktische Muster der Kippfigur. Dass Doderer den doppelten, mit »und als« eingeleiteten Temporalsatz, den ein mit »da« beginnender Hauptsatz ergänzt, in allen *Sieben Variationen über ein Thema Johann Peter Hebels* zitiert und variiert, blieb bislang unbemerkt, da die Forschung sich fast ausschließlich auf motivliche und lexikalische Übernahmen konzentriert hat.

Erst die strukturelle Intertextualität verdeutlicht Doderers Modernisierung von Hebels syntaktischer Kippfigur. In seiner Reihe von Erzählexperimenten wandelt Doderer den Umschlag von Scherz in Ernst, von Vertrautem zu Unheimlichem ab, indem er den Anlass der Kippfigur zunehmend relativiert und ›verinnerlicht‹: Zum einen genügt immer weniger, um eine Situation auf den Kopf zu stellen. Zum andern schwächt Doderer in seinen Variationen die externen Einflüsse zugunsten der endogenen Ursache ab: Der Wahrnehmungsumschlag kommt immer weniger von außen als vielmehr von innen. Gerade dieser Umstand macht die Kippfigur zu einem Signum der Moderne, wie es in *Variation VI* über den jungen Herrn Milan heißt: »Es ist eine Kleinigkeit, ein Nichts, wohl: aber es genügt, um jetzt seine ganze neugewonnene Stimmung und Haltung zu unterhöhlen und sie zusammenbrechen zu lassen« (235). Dementsprechend werden auch die Beziehungskonstellationen in den Variationen immer unwichtiger für den plötzlichen Stimmungswechsel. Die prinzipielle Ambivalenz stellt nicht nur jede zwischenmenschliche Konstanz in Frage, sondern macht die Inkonstanz zu einem Spezifikum des vereinzelt Individuums. Jeden Moment können die Gefühle, ohne äußerlichen Anlass, ins Gegenteil umschlagen. Diese moderne Einsicht entwickelt Doderer im imaginären Dialog mit Johann Peter Hebel: Er unterwirft Hebels stilistisches und strukturelles Muster insofern auch einer inhaltlichen Transformation, als er es sukzessive subjektiviert sowie den äußeren Anlass verschwinden lässt. Mit seinem Erzählexperiment erweist Doderer aber auch die latente Modernität von Hebels Erzählkunst.

## Anhang

*Tod vor Schrecken*

Als einmal der Hausfreund mit dem Doktor von Brassenheim an dem Kirchhof vorbei gieng, deutete der Doktor auf ein frisches Grab und sagte: »Selbiger ist mir auch entwischt. Den haben seine Kameraden geliefert.«

- 5 Im Wirthshaus, wo die Schreiber beisammen saßen, bei einem lebhaften Disputat, schlug einer von ihnen auf den Tisch »Und es gibt doch keine!« sagte er, – nemlich keine Gespenster und Erscheinungen. – »Und ein altes Weib«, fuhr er fort, »ist der, der sich erschrecken läßt.« Da
- 10 nahm ihn ein anderer beim Wort und sagte: »Buchhalter, vermiß dich nicht, gülts sechs Flaschen Burgunder Wein, ich vergellstere dich, und sag dirs noch vorher.« Der Buchhalter schlug ein: »Es gilt.«

- Jetzt gieng der andere Schreiber zum Wundarzt: »Herr
- 15 Landchirurgus, wenn ihr einmal einen Leichnam zum Verschneiden bekommt, von dem ihr mir einen Vorder-Arm aus dem Elnbogen-Gelenk lösen könntet, so sagt mirs.« Nach einiger Zeit kam der Chirurgus: »Wir haben einen todten Selbstmörder bekommen, einen Siebmacher. Der
- 20 Müller hat ihn aufgefangen am Rechen,« und brachte dem Schreiber den Vorderarm. »Gibts noch keine Erscheinungen Buchhalter?« – »Nein es giebt noch keine.« Jetzt schlich der Schreiber heimlich in des Buchhalters Schlafkammer und legte sich unter das Bett, und als sich der Buchhalter
- 25 gelegt hatte, und eingeschlafen war, fuhr er ihm mit seiner eigenen warmen Hand über das Gesicht. Der Buchhalter fuhr auf und sagte, dann er wirklich ein besonnener und beherzter Mann war: »Was sind das für Possen? Meinst du ich merke nicht, daß du die Wette gewinnen willst?« Der
- 30 Schreiber war mausstille. Als der Buchhalter wieder eingeschlafen war, fuhr er ihm noch einmal über das Gesicht.



Der Buchhalter sagte: »Jetzt laß es genug seyn, oder wenn ich dich erwische, so schaue zu, wie es dir geht.« Zum Drittenmal fuhr ihn der Schreiber langsam über das Gesicht; und als er schnell nach ihm haschte, und als er sagen wollte: »Hab ich dich,« blieb ihm eine kalte todte Hand und ein abgelöster Armstümmel in den Händen, und der kalte tödende Schrecken, fuhr ihm tief in das Herz und in das Leben hinein. Als er sich wieder erholt hatte, sagte er mit schwacher Stimme: »Ihr habt, Gott sey es geklagt, die Wette gewonnen.« Der Schreiber lachte und sagte: »Am Sonntag trinken wir den Burgunder.« Aber der Buchhalter erwiderte: »Ich trink ihn nimmer mit.« Kurz, den andern Morgen hatte er ein Fieber, und den siebenten Morgen war er eine Leiche. »Gestern früh,« – sagte der Doktor zum Hausfreund, »hat man ihn auf den Kirchhof getragen; unter selbigem Grab liegt er, das ich euch gezeigt habe.«

(JOHANN PETER HEBEL: *Tod vor Schrecken*. In: *Der Rheinländische Hausfreund* 1814; zitiert nach: J. P. H. : *Erzählungen und Aufsätze*. Zweiter Teil. Sämtliche Schriften. Bd. 3. Kritisch hg. von Adrian Braunbehrens, Gustav Adolf Benrath und Peter Pfaff. Karlsruhe 1990, S. 422f.)