



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Illusionsgefährdung in den Romanen von Leo Perutz“

verfasst von / submitted by

Barbara Sieber

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

Wien, 2018/Vienna, 2018

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

A 190 333 313

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

Lehramtsstudium, UF Deutsch,
UF Geschichte, Sozialkunde und Politische Bildung

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder

Inhalt

1. Einleitung.....	1
2. Literaturgeschichtliche Einordnung.....	3
3. Begriffsdefinition Illusion.....	6
3.1 Ästhetische Illusion	6
3.2 Narrative Illusion.....	10
4. Elemente des Illusionsaufbaus nach Werner Wolf.....	12
4.1 Werkseitige Faktoren.....	13
5. Illusionsdurchbrechung und ihre Möglichkeiten	17
5.1 Metafiktion und ähnliche Methoden.....	18
5.2 Entwertung der histoire	21
5.2.1 Sinn-, Ordnungsüberschüsse und Fremddetermination	21
5.2.2 Fehlende Interessantheit und Inkohärenz des Textes.....	22
5.2.3 Reduktion von Sinn und Ordnung	23
5.3 Foregrounding des discours.....	25
5.4. Komik	26
6. Analyse	27
6.1 Zwischen Neun und Neun	27
6.1.1 Metafiktionale und metaästhetische Elemente.....	28
6.1.2 Histoire-Entwertung.....	30
6.1.3 Discours	34
6.1.4 Ironische Elemente.....	35
6.2 Der Marques de Bolibar	36
6.2.1 Metafiktionale Elemente durch Rahmenkonstruktionen.....	36
6.2.2 Entwertung der histoire.....	40
6.2.3 Discours	44
6.3 Turlupin	46
6.3.1 Authentizitätsfiktion als metafiktionales Element	47
6.3.2 Entwertung der histoire.....	49
6.3.3 Discours	50
6.4 St. Petri-Schnee	53
6.4.1. Reflexionen des Erzählers als metafiktionale Elemente	53
6.4.2 Entwertung der histoire.....	55
6.4.3 Discours	59
6.5 Nachts unter der steinernen Brücke.....	62

6.5.1 Rahmenkonstruktionen als metafiktionale Elemente.....	63
6.5.2 Entwertung der histoire.....	67
6.5.3 Discours	72
6.6 Der Judas des Leonardo.....	75
6.6.1 Metafikcionalität und metästhetische Verhandlungen.....	76
6.6.2 Entwertung der histoire.....	80
6.6.3 Discours	81
7. Conclusio	84
8. Bibliographie.....	87
8.1 Primärliteratur.....	87
8.2 Sekundärliteratur	87
8.3 Nachschlagewerke	93
8.4 Ergänzende Literatur	93
9. Anhang.....	94
9.1 Abstract.....	94
9.2 Inhaltsangaben	95

1. Einleitung

„Ich bin der Meinung, daß es für junge wissenschaftliche Arbeiter wichtigere Themen gibt als die sogenannten germanistischen. [...]“¹

Mit diesen Worten antwortete Leo Perutz selbst einem interessierten Studenten, der sich mit seinem Werk auseinandersetzen wollte. Doch gerade ab den 70er Jahren bis in die 90er Jahre erfreute sich Leo Perutz als Forschungsgebiet größter Beliebtheit.

Die vorzulegende Arbeit allerdings versucht einen neuen Zugang zu diesem Autor des 20. Jahrhunderts zu finden. Oftmals, wie sich im Literaturüberblick sowie im folgenden Kapitel zeigen wird, wurde sein Werk unter dem Aspekt des Phantastischen, der Kriminalliteratur oder aber auch des historischen Romans untersucht. Jedoch bieten sich auch andere Zugänge an. Tom Kindt und Jan Christoph Meister stellen in der Einleitung zu ihrem Sammelband bereits eine interessante Ausgangsfrage:

Darf aber ‚gute‘ Literatur das im 20. Jahrhundert noch tun? Steht sie nicht unter dem unausgesprochenen Gebot, an die Stelle [...] der illusionsstiftenden Handlung das illusionskritische Bewusstsein [...] zu rücken?²

Aber ist Leo Perutz‘ Werk als rein illusionsstiftend einzuordnen oder lassen sich an seinem Werk, an dessen Textoberfläche, bereits Anklänge der späteren postmodernen Illusionsstörung nachweisen? Dieser Frage geht diese Diplomarbeit nach.

Werner Wolf, auf dessen Arbeiten das theoretische Gerüst dieser Arbeit beruht, legt das in einem Beitrag jedenfalls nahe:

The period of modernism, which I would like to extend from the 1890’s to the 1930’s, is of special importance [...] because the decisive break from the Great Tradition of Illusionism took place here [...].³

¹ Leo Perutz in einem Brief an einen Journalismusstudenten. Zitiert nach Müller, Hans-Harald: Leo Perutz. München: Beck 1992, S. 98.

² Kindt, Tom/ Meister, Jan Christoph: Einleitung: Leo Perutz‘ Romane. Von der Struktur zur Bedeutung. In: Kindt, Tom (Hg.): Leo Perutz‘ Romane: von der Struktur zur Bedeutung. Mit einem Erstabdruck der Novelle „Von den traurigen Abenteuern des Herrn Guidotto“. Tübingen: Niemeyer: 2007, S. 1–9, S. 2.

³ Wolf, Werner: Illusion and Breaking Illusion in Twentieth-Century Fiction. In: Burwick, Frederick/Pape, Walter (Hg.): Aesthetic Illusion: Theoretical and Historical Approaches. Berlin/ Boston: DeGruyter 2012, S. 284–297, S. 285.

Leo Perutz' Arbeiten sind somit zeitlich an dieser Schwelle einzuordnen. Da der Umfang der Arbeit keine Analyse aller Romane erlaubt, musste eine Auswahl getroffen werden. Das Korpus wurde so gewählt, dass die gesamte Schaffensperiode des Autors abgedeckt wurde und darüber hinaus auch verschiedene Strömungen seiner Werke, wie sie Jan Christoph Meister⁴ festlegt, miteinbezogen werden. Daraus ergibt sich folgendes Korpus, das einer Analyse unterzogen wird: *Zwischen Neun und Neun*⁵, *Der Marques de Bolibar*⁶, *Turlupin*⁷, *St. Petri-Schnee*⁸, *Nachts unter der steinernen Brücke*⁹ und *Der Judas des Leonardo*¹⁰. Inhaltsangaben der Romane finden sich im Anhang, zur besseren Lesbarkeit wird allerdings zu Beginn der jeweiligen Analysekapitel eine kurze Einführung in die Thematik des Textes gegeben.

Die Arbeit teilt sich in einen theoretischen und einen praktischen Teil, in dem die Analyse erfolgen wird. Zunächst müssen allerdings der Autor Leo Perutz und dessen Werk in einen literarhistorischen Zusammenhang gebracht werden. Zur Übersicht wird hier Wynfrid Kriegleders Literaturgeschichte¹¹ eine Rolle spielen. Pionierarbeit in der Perutz-Forschung hat Hans-Harald Müller geleistet, der auch einen guten Überblick zum Leben und Werk des Autors bietet.¹²

Der folgende Teil der Arbeit setzt es sich zunächst zum Ziel, den Begriff Illusion zu definieren und in weiterer Folge ein Instrumentarium zu beschreiben, das die Analyse von Erzählliteratur ermöglicht. Zentral ist hier das umfassende Werk von Werner Wolf¹³, das allerdings um einige ergänzende Ansätze erweitert werden muss. Es handelt sich hier vor allem um Texte, die sich genauer mit jenen Phänomenen auseinandersetzen, die bei Perutz' Romanen zu erwarten sind. Beispielhaft zu nennen sind hier Authentizitätsfiktionen, Eigenheiten des historischen Romans sowie Merkmale des jeweiligen Erzählers. Anzumerken ist, dass es um keine Gesamtdarstellung der theoretischen Arbeiten von Werner Wolf geht, sondern eine Auswahl

⁴ Vgl. Meister, Jan Christoph: Leo Perutz' Novellenroman *Nachts unter der steinernen Brücke* oder: Vom Hunger der Interpretation. In: Kindt, Tom (Hg.): *Leo Perutz' Romane: von der Struktur zur Bedeutung*. Mit einem Erstabdruck der Novelle „Von den traurigen Abenteuern des Herrn Guidotto“. Tübingen: Niemeyer: 2007, S. 123–140, S. 125–126.

⁵ Perutz, Leo: *Zwischen neun und neun*. München: Dt. Taschenbuch Verlag 2013.

⁶ Perutz, Leo: *Der Marques de Bolibar*. München: Dt. Taschenbuch Verlag 2006.

⁷ Perutz, Leo: *Turlupin: Roman*. Wien: Zsolnay 1995.

⁸ Perutz, Leo: *St. Petri-Schnee*. München: Dt. Taschenbuch Verlag 2007.

⁹ Perutz, Leo: *Nachts unter der steinernen Brücke*. München: Dt. Taschenbuch Verlag 2003.

¹⁰ Perutz, Leo: *Der Judas des Leonardo*. München: Dt. Taschenbuch Verlag 2012.

¹¹ Kriegleder, Wynfrid: *Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich*. Wien: Praesens 2014.

¹² Müller, Hans-Harald: *Leo Perutz*. München: Beck 1992.

¹³ Wolf, Werner: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1993. (= Buchreihe der Anglia 32).

getroffen werden musste, die jene Aspekte in den Vordergrund stellt, die für die Analyse von Bedeutung sind.

Der weitaus größte Teil der Arbeit wird sich mit der Analyse auseinandersetzen, die mit den im theoretischen Teil geschaffenen Kategorien arbeitet. Auf die Werkauswahl wurde zuvor bereits eingegangen. Die Kapitel wurden in ihrer Ausrichtung bei allen Romanen, wenn auch mit unterschiedlichen Schwerpunkten, gleich gestaltet und aufgebaut, um Vergleichbarkeit zu gewährleisten.

Dieser Vergleich bildet gleichzeitig die Conclusio der Arbeit und versucht die oben aufgeworfene Frage nach Aspekten der Illusionsgefährdung zu beantworten.

2. Literaturgeschichtliche Einordnung

Leo Perutz wurde im November 1882 als Leopold Perutz in eine wohlhabende jüdische Familie geboren, war zuerst als Versicherungsmathematiker tätig und begann erst in den 20er Jahren seine Karriere als Schriftsteller. Bevor seine Werke ab 1933 unter der nationalsozialistischen Diktatur verboten wurden, war Perutz auch kommerziell erfolgreich. 1938 zog er sich ins Exil zurück, kehrte allerdings 1950 nach Österreich, nach Bad Ischl, zurück. Am Buchmarkt fasst Perutz zu seinen Lebzeiten nicht mehr Fuß.¹⁴ Auch wenn Leo Perutz in diesem Fall, und auch sonst, der Zwischenkriegszeit zugeordnet wird, darf bei der Betrachtung seines Werkes nicht vergessen werden, dass es sich um eine fast 30-jährige Schaffensperiode handelt, geprägt von Krisen, dem Aufstieg des Nationalsozialismus und letztendlich dem Zweiten Weltkrieg und dem Leben im Exil.

Abgesehen von der zeitlichen Einordnung des Autors, stellt sich insbesondere für die Problemstellung dieser Arbeit die Frage nach der Rezeption. Reinhard Lüth hat sich mit den rezeptionsgeschichtlichen Fragen Perutz betreffend näher auseinandergesetzt. Er stellt dabei fest, dass Perutz vor allem im Zusammenhang mit der steigenden Beliebtheit der phantastischen Literatur wieder mehr Anklang fand.¹⁵ Diese Annahme bestätigt auch die zuvor gebotene Übersicht über die Sekundärliteratur, bei der bereits gezeigt wurde, dass sich viele Arbeiten mit der phantastischen Komponente Perutz' auseinandersetzen. Außerdem spiegelt es sich auch in der Einordnung in der Literaturgeschichte wider. Auch Wynfrid Kriegleders

¹⁴ Vgl. Kriegleders, Kurze Geschichte, S. 379–380.

¹⁵ Vgl. Lüth, Reinhard: Drommetenrot und Azurblau: Studien zur Affinität von Erzähltechnik und Phantastik in Romanen von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia. Meitingen: Corian-Verlag 1988, S. 33–34.

Literaturgeschichte beschlagwortet den Absatz über Perutz mit „Phantastische Literatur“¹⁶. Der zweite Komplex, innerhalb dessen Leo Perutz‘ Romane immer wieder verhandelt werden, ist die Trivialliteratur. Hans-Harald Müller stellt in seinem Überblicksband über Leo Perutz fest, dass Letzterer oftmals unterschätzt wurde. Aufgrund seiner guten Verkaufszahlen und den durchaus spannenden, oftmals historischen Handlungssträngen, wurde er nicht der Hochliteratur zugerechnet.¹⁷ Diesem Urteil schreibt Müller es auch zu, dass Perutz lange nicht Thema präziser wissenschaftlicher Arbeiten war.¹⁸ Heute zeigt sich hier ein anderes Bild. So stellt auch Kriegleder fest, dass Perutz erzähltechnisch als hochwertig gewertet werden kann.¹⁹

Literaturgeschichtlich ist Leo Perutz durch seine lange Schaffensperiode nicht einfach einzuordnen. Kriegleder betont in seiner Literaturgeschichte vor allem die Thematiken, derer sich Perutz bedient. Zwar kann man die Romane als phantastische Romane oder auch als Kriminalromane einordnen, jedoch muss hervorgehoben werden, dass sie sich eingehend mit Fragen der Jahrhundertwende nach Identität, Wahrheit und der menschlichen Wahrnehmung auseinandersetzen.²⁰ Müller führt diese Feststellungen genauer aus. Er sieht die Identitäts- und Diskontinuitätsfrage bei Perutz als zentral, jedoch meint er, dass der Autor sich anders damit befasst hätte als seine Zeitgenossen. Während diese – Müller fasst sie als das Junge Wien zusammen – versuchten, das Ich nicht mehr als eindimensional wahrzunehmendes zu analysieren und es wissenschaftlich einzuordnen, hätte Perutz es einfach gezeigt. Am Text ließe sich das daran erkennen, dass Perutz‘ Protagonisten nicht sich selbst erforschen, sondern einfach als das, was sie sind, handeln, gleichzeitig dabei aber einem gewissen Determinismus unterliegen.²¹ Wie sich diese Annahme die Perspektive betreffend bestätigt und wie sich diese Thematik im Bereich der Illusion zeigt, wird sich später in den Analysen ablesen lassen.

Ein zweiter nicht zu vernachlässigender Rezeptionsweg ist der des historischen Romans. Müller stellt fest, dass Perutz historische Romane sich immer mit den historischen Ereignissen oder den Ausschnitten beschäftigen, die unbekannt oder nicht eindeutig belegt sind. Perutz entzieht sich damit, ganz parallel zur Identitätsfrage, ein wenig der Diskussion seiner Zeit. Selbst hat Perutz 1907 gefragt, ob der Dichter oder Historiker Recht behielte, sich selbst aber immer davor gehütet, eine Antwort auf diese Frage finden zu wollen. Generell handelte es sich dabei aber um eine aktuelle Fragestellung seiner Zeit. Nietzsche beschäftigte sich damit, wer Geschichte

¹⁶ Kriegleder, Kurze Geschichte, S. 379.

¹⁷ Vgl. Müller, Perutz, S. 7–9.

¹⁸ Vgl. Müller, Perutz, S. 99.

¹⁹ Vgl. Kriegleder, Kurze Geschichte, S. 380.

²⁰ Vgl. Kriegleder, Kurze Geschichte, S. 379–380.

²¹ Vgl. Müller, Perutz, S. 123.

schreiben würde, eben der Dichter oder der Geschichtswissenschaftler. Perutz scheint sich allerdings nie ernsthaft mit dieser Frage und schon gar nicht mit ihrer endgültigen Beantwortung auseinandergesetzt zu haben.²²

Aus all diesen Zusammenhängen ergibt sich nun eine gewisse Einteilung, die sich für das Werk von Leo Perutz treffen lässt. Zwei Hauptrichtungen lassen sich nach Jan Christoph Meister ausmachen. Die erste ist jene, in der die Handlung ambivalent bleibt und der Leser/die Leserin für sich eine Entscheidung treffen muss. Bei den vorgestellten Versionen gibt es nach Meister einige Merkmale, die sich in den Romanen festmachen lassen.

Beide Lesarten seien

- logisch möglich.
- Es sind aber nicht gleichzeitig beide möglich.
- Keine ist komplett zufriedenstellend.
- Es gibt kritische Leerstellen in beiden Versionen, die nur die andere Version ausfüllen könnte.²³

Romane, die laut Meister in diese Kategorie fallen, sind: *Die dritte Kugel*, *Zwischen Neun und Neun*, *Der Marques de Bolibar*, *Der Meister des Jüngsten Tages* und *St. Petri-Schnee*. *Turlupin*, *Der schwedische Reiter* aber auch *Der Judas des Leonardo* fallen unter eine andere Kategorie. Hier handelt es sich um subjektbezogene Deutungsfehler, die das Geschehen vorantreiben. Nach Meister finden sich hier auch philosophische Fragestellungen in zahlreichen Formen, die aufgeworfen werden.²⁴ Dementsprechend bildet *Nachts unter der Steinernen Brücke* eine Ausnahme im Werk Perutz‘.

Bereits im Vorfeld lässt sich sagen, dass es sich hier nur um eine sehr grobe Kategorisierung handelt, die sich mittels illusionstheoretischer Mittel noch verfeinern lässt.

Meisters Kategorisierung liegt allerdings auch, wie bereits in der Einleitung beschrieben, der Werkauswahl zu Grunde. Im Sinne der Möglichkeit, eine Entwicklung der illusionsrelevanten Kategorien abzulesen, wurden aus allen Kategorien Werke herangezogen, die in chronologischer Reihenfolge einer Analyse unterzogen werden.

²² Vgl. Müller, Perutz, S. 109.

²³ Vgl. Meister, Hunger, S. 125–126.

²⁴ Vgl. Meister, Hunger, S. 126.

3. Begriffsdefinition Illusion

Die erste Frage, die sich im Zusammenhang mit der Fragestellung nach Illusionsgefährdung in den Romanen von Leo Perutz stellt, ist die nach dem Wesen der Illusion selbst. Laut Brockhaus sind Illusionen

subjektive Verzerrung und Fehldeutung von Sinneseindrücken, denen (im Unterschied zur Halluzination) objektive Erscheinungen zugrunde liegen. Im übertragenen Sinn sind Illusionen nicht erfüllbare Wunschvorstellungen oder beschönigende Selbsttäuschungen.²⁵

Jedoch ist dieser allgemeine Illusionsbegriff von der ästhetischen und in weiterer Folge narrativen Illusion zu unterscheiden.

3.1 Ästhetische Illusion

Prinzipiell folgt die Definition in dieser Arbeit den Forschungen von Werner Wolf, ergänzt werden diese mit anderen Ansätzen. Festzuhalten ist in diesem Zusammenhang, dass sich die Literatur bei ihrer Definition von Illusion nicht einig ist und sich die verschiedenen Autoren auf jeweils andere historische Argumentationslinien beziehen. An dieser Stelle wird versucht, einige Grundtermini und Ansichten zu verhandeln und in Beziehung zu setzen.

Walter Pape und Frederick Burwick haben einen Sammelband zum Thema ästhetische Illusion herausgegeben und weisen gleich zu Beginn auf die Historizität des Begriffes hin. Ästhetische Illusion als Konzept wurde laut ihnen erst im 18. Jahrhundert ein Begriff, wurde dann aber schnell aufgegriffen und als wichtiges Thema der Beschäftigung mit Kunst begriffen. Als Grund für diesen Boom sehen die Autoren die neue Vorstellung von Realität und damit auch von der Funktion von Literatur, die mit der Aufklärung einherging. Literatur imitierte die reale Welt, aber zeigte gleichzeitig eine bessere. Sie hatte eine soziale Aufgabe.²⁶ András Horn hat einige der historischen Ansätze für Illusion verglichen und orientiert sich bei seiner Definition von ästhetischer Illusion an Gorgias' Zugangsweise, also einem antiken Ansatz. Dieser sei davon ausgegangen, dass die Seele während der Illusion wie verblendet sei. Dichtung lasse einen Schein entstehen, den der Rezipient dann für Wirklichkeit halte. Moritz Geiger hat von Scheingefühlen gesprochen und bereits Dubos meinte im 18. Jahrhundert, dass es besonders

²⁵ Illusion. In: Brockhaus Enzyklopädie Online (<http://brockhaus.de/ecs/enzy/article/illusion> , aufgerufen am 22.02.2018)

²⁶ Vgl. Pape, Walter/ Burwick, Frederick: Aesthetic Illusion. In: Burwick, Frederick/Pape, Walter (Hg.): Aesthetic Illusion: Theoretical and Historical Approaches. Berlin/ Boston: DeGruyter 2012, S. 1–15, S. 1–2.

sei, dass man während einer Illusion nicht vor unangenehmen Gefühlen zurückweiche.²⁷ Eine der bekanntesten Definitionen, auf die Wolf zurückgreift, ist jene von Samuel Coleridge, nämlich, dass Illusion „willing suspension of disbelief for the moment“²⁸ sei.

Werner Wolf grenzt den ästhetischen Illusionsbegriff, den er als Rezenten definiert, zunächst von anderen Forschungsrichtungen ab. Dabei kommt er zu seiner ersten Kurzdefinition, die, ähnlich wie bei den bereits genannten, folgendermaßen lautet: Ästhetische Illusion ist der „Schein des Erlebens von Wirklichkeit“²⁹. Umfassender formuliert er in dem Aufsatz *Aesthetic Illusion as an Effect of Fiction*:

Aesthetic Illusion is a pleasurable state that emerges during reception of an artefact [...] from the conjunction of factors that, [...] are located in the artefact (performance) itself, in the recipient, and in certain cultural and historical contexts.³⁰

Neben den nachweisbaren Signalen innerhalb des Textes müssen also auch andere Maßstäbe angelegt werden. Einer dieser Maßstäbe ist der Rezipient/die Rezipientin selbst. Bei diesem/dieser müssen allerdings sehr individuelle Faktoren angelegt werden. Dazu zählen Alter, Geschlecht, Interessen, kultureller Hintergrund, aber auch die jeweilige Situation, in der sich das Individuum befindet.³¹ Um trotzdem eine Theorie aufstellen zu können, bei der man sich auf textseitige Faktoren bezieht, nimmt man bei der Illusionstheorie einen durchschnittlichen Rezipienten/eine durchschnittliche Rezipientin an.³² Außerdem hängt das illusionistische Potential vieler Signale mit der Erfahrungswelt des Lesers/der Leserin zusammen und den Gattungskonventionen, das heißt, dass zum Beispiel innerhalb des Fantasygenres andere Dinge illusionistisch wirken als in einem Kriminalfilm oder -buch.

Bei der Wahrnehmung des Werkes selbst und der Entstehung von ästhetischer Illusion spielen allerdings zwei Elemente eine zentrale Rolle. Einerseits eben das Hineinversetztwerden in etwas – die Illusion selbst – und andererseits die Distanz. Daraus ergeben sich vor allem für die Illusionsdurchbrechung wichtige Punkte.

²⁷ Vgl. Horn, Andrés: Grundlagen der Literaturästhetik. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993, S. 249–251.

²⁸ Coleridge, Samuel: Biographia Literaria (<https://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm> , aufgerufen am 22.02.2018)

²⁹ Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S.31.

³⁰ Wolf, Werner: Aesthetic Illusion as an Effect of Fiction. In: Style 38 (2004), S. 325–361, S. 331.

³¹ Vgl. Wolf, Effect, S. 334.

³² Vgl. Wolf, Effect, S. 334.

Einer davon ist, dass illusionsstörende Elemente ästhetische Illusion nicht endgültig zerstören, da Distanz immer schon mit angelegt ist.³³ Dieses Vorhandensein der Distanz lässt sich auch schon bei Coleridge erkennen, der es *disbelief* nennt. Bereits Anfang des 20. Jahrhunderts gab es in Bezug auf Illusion ähnliche Theorien. Einer der Vertreter war Konrad Lange, der sich für seine Theorien auch rechtfertigen musste. Er sah ästhetische Illusion als das Ergebnis zweier Vorstellungsreihen: einer täuschungsfördernden und einer täuschungshindernden. Beide davon müssten vom Rezipienten/der Rezipientin in einer Art Wahrnehmungszillation erlebt werden.³⁴ Auch András Horn nimmt dazu Stellung. Nach Władysław Tartarkiewicz' *A History of Six Ideas* ist das implizite Zugleich von Realitätsbewusstsein und Nichtrealitätsbewusstsein eine Komponente von Illusion.³⁵ Andrea Kern beschäftigt sich auch mit ästhetischer Illusion, bedient sich allerdings einer anderen Begrifflichkeit als Lange und daher auch einer anderen als Werner Wolf. Bei der ästhetischen Illusion, so meint sie, ist sich der Rezipient/die Rezipientin immer dessen bewusst, dass es sich um Illusion und nicht um Realität handelt. Das unterscheidet die ästhetische von der alltäglichen Illusion. Es handle sich um eine reflektierte Art davon.³⁶ Reflexion gehört somit – wie bei Wolf die Distanz – notwendigerweise zur Entstehung von ästhetischer Illusion dazu, ist aber mit dieser nicht 1:1 gleichzusetzen.

Worum es sich bei Distanz laut der rezenten Forschung handelt, soll in den nächsten Absätzen anhand von Werner Wolf gezeigt werden. Auf die Frage, wie Distanz entsteht, gibt Wolf folgende Antwort:

Diese Distanz entsteht im Rahmen einer Rezeption zu secondary-frame-Bedingungen, als deren Sonderfall ästhetische Rezeption gelten kann und zwar als Funktion einer speziellen Markierung. Zu dieser gehören nicht nur die *äußerlichen* ‚brackets‘, die distanzierenden Fiktionsindizien eines Kunstwerkes, sondern auch, wenn nicht zuvorderst, die ‚keys‘: eine aus dem Wahrnehmenden selbst kommende, *innerlich* distanzierende „Einstellung“.³⁷

Zwei Punkte werden hier angesprochen. Letzterer ist die Einstellung des Rezipienten/der Rezipientin. Dieser/Diese ist sich der Fiktionalität des Gelesenen bewusst. Ersterer ist, dass Dinge wie die Materialität des Werkes selbst bereits auf die Fiktionalität hinweisen.

³³ Vgl. Wolf, *Illusionsdurchbrechung*, S. 33–34.

³⁴ Vgl. Lange, Konrad: Die ästhetische Illusion und ihre Kritiker. In: *Annalen der Philosophie* 1 (1919), S. 424–472, S. 427–428.

³⁵ Vgl. Horn, *Grundlagen*, S. 249–251.

³⁶ Vgl. Kern, Andrea: „Illusion“ und „Reflexion“ in der ästhetischen Erfahrung. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 54 (2006), S. 111–120, S. 114.

³⁷ Wolf, *Illusionsdurchbrechung*, S. 39.

Der Zusammenhang, der hier aufgezeigt wird, ist jener zwischen Fiktionalität und Distanz als Element der Illusion. Dieser Unterschied wird in der Literatur nicht immer klar herausgearbeitet. Jochen Vogt vermischt diese zwei Begriffe 2014. Er geht davon aus, dass Fiktion Illusion erschaffe, geht aber auf den Illusionsbegriff nicht mehr weiter ein³⁸, stattdessen arbeitet er nur mit dem Begriff Fiktion und setzt diese beiden somit gleich. Joseph Schöpp geht 2009 noch vorsichtiger mit diesen Begriffen um. Er bezeichnet Kohärenz, Kontinuität, Totalität und Illusion als „Charakteristika traditioneller Fiktionen“³⁹. Illusion wird damit als Teil der Fiktionsliteratur anerkannt und nicht als Synonym gebraucht. Werner Wolf führt zum Umgang mit Illusion und in weiterer Folge mit Illusionsdurchbrechung einige wichtige Termini ein.

Wolf unterscheidet zwischen dem *fictio*- und dem *fictum*-Status eines Werkes. Nichtfiktionale Werke weisen lediglich einen *fictio*-Status auf. Sie sind gemacht. Fiktionale Werke hingegen sind auch inhaltlich von der Realität zu differenzieren. Bei ihnen lässt sich auch ein *fictum*-Status feststellen. Die Illusionswirkung wird dadurch nicht verändert.⁴⁰ Da die folgenden Punkte für die Analyse eine wichtige Rolle spielen, sollen diese genauer beschrieben werden. Ein Werk, das seinen *fictum*-Status bestreitet, erhebt somit Authentizitätsanspruch. Dem Rezipienten/der Rezipientin wird nahegelegt, dass er bei der Rezeption die Wirklichkeit miterlebt. Hat das Kunstwerk diesen Anspruch jedoch nicht, ist es eine Welt, die miterlebt wird, aber eben nicht die referenzierbare Wirklichkeit.⁴¹ Zur besseren Unterscheidbarkeit dieser zwei Möglichkeiten führt Wolf die Begriffe Erlebnisillusion und Referenzillusion ein. Bei der Erlebnisillusion handelt es sich um das beim Rezipienten/der Rezipientin ausgelöste Gefühl, dass er sich in der vom Text entworfenen Welt befindet und dessen Realität erlebt. Referenzillusion hingegen bezeichnet die Referenzierbarkeit von Geschehen in der außerfiktionalen Realität, also Authentizität. Wolf relativiert diese Authentizität, da er von einem wirkungsästhetischen Effekt ausgeht. Um von Referenzillusion sprechen zu können, reicht es, wenn das *fictum*-Element scheinbar nicht zutrifft.⁴²

Für die ästhetische Illusion als Gesamtes ist von einer Dominanz von Erlebnis- über Referenzillusion auszugehen. Referenzillusion kann aber die Illusion bekräftigen. Für

³⁸ Vgl. Vogt, Jochen: Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie. Stuttgart: UTB ¹¹2014, S. 29.

³⁹ Schöpp, Joseph: It's these interruptions that make it a story oder von den Unmöglichkeiten fiktionalen Erzählens im Neuen Roman. In: Arcadia – Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft / International Journal for Literary Studies 11 (2009), S. 139–149, S. 143.

⁴⁰ Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 55–56.

⁴¹ Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 56.

⁴² Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 57.

Illusionsdurchbrechung kann diese Unterordnung der Referenzillusion so nicht festgestellt werden. Darauf soll aber im Kapitel zum Thema Illusionsstörung eingegangen werden.

Festzustellen ist nach all den Ausführungen, dass Fiktionalität immer wieder mit dem Thema Illusion gemeinsam behandelt wird, generell aber für den wirkungsästhetischen Effekt eines Werkes unerheblich ist.

3.2 Narrative Illusion

Ästhetische Illusion als ein Begriff der gesamten Kunst muss für die Anwendung auf Literatur, in diesem speziellen Fall auf Erzählliteratur, eingegrenzt werden. Werner Wolf hat in diesem Zusammenhang auf sechs Spezifika der narrativen Illusion aufmerksam gemacht, die im Folgenden erläutert werden.

Das erste davon ist die „Bedeutung des spezifischen – textuellen – Auslösers“⁴³ Zusammengefasst hat er diese Besonderheit bereits in einem Aufsatz. Anders als bei anderen Kunstformen ist die narrative Illusion an das Zeichensystem der Schrift gebunden. Das unterscheidet die Literatur von anderen ikonischen Medien.⁴⁴ Ein zweiter Punkt dabei ist die geringe Subjektautonomie. Der Leser muss einen hohen Beitrag leisten, um die Illusion herzustellen. Insbesondere, weil es bei Texten noch Unbestimmtheitsstellen gibt, die der Rezipient/die Rezipientin selbst erst füllen muss.⁴⁵

Der zweite Punkt nach Wolf ist die „Zeitlichkeit narrativer Illusion“⁴⁶. Lesen ist ein Prozess und damit stärker zeitlich gebunden als andere Medien. Wichtig wird das in Bezug auf die Entstehung, aber auch auf die Störung von Illusion. Die Prozesshaftigkeit führt zu der Möglichkeit, dass Illusion, deren Durchbrechung, aber auch deren Zerstörung – also alle Intensitätsgrade zwischen Illusion und Distanz – in einem Text auftreten.⁴⁷

Das dritte Charakteristikum ist der Gegenstandsbereich. Die Dominanz der Erlebnis- über die Referenzillusion wurde bereits erläutert. Innerhalb ersterer ist allerdings auch noch eine Hierarchie feststellbar. Zentrale Illusionsform ist die Geschehensillusion, gefolgt von der

⁴³ Wolf, Illusionsdurchbrechung, S.88.

⁴⁴ Vgl. Wolf, Effect, S. 331.

⁴⁵ Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 90–91.

⁴⁶ Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 92.

⁴⁷ Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 94.

Redeillusion. Darauf folgen Figurenillusion und Situationsillusion. Die beiden letzteren werden unter Seinsillusion zusammengefasst, deren Diskursform die Deskription⁴⁸ ist.⁴⁹

Punkt vier ist die Erzählebene, auf der Illusion entsteht. Hier plädiert Wolf für die Vorrangigkeit der Ebene der Story. Er meint zwar, dass es auch eine Erzählillusion gibt, aber das Zentrum bleibt die Story.⁵⁰ Präziser wird Wolf in seiner Monographie. Die Primärillusion sei auf der diegetischen Ebene zu finden, während sich auf hypodiegetischen, sowie auf extradiegetischen Ebenen, Sekundärillusionen aufbauen. Bei der Sekundärillusion handelt es sich um

eine Illusion [...], die sich auf zweitrangigen Textebenen (Anm. hypo- und extradiegetische Ebenen) außerhalb der diegetischen Ebene entfaltet, daneben aber auch eine mittelbare, quasi auf den Trümmern einer Primärillusion aufbauende Illusion.⁵¹

Das heißt, Illusionsbildung findet vorrangig auf der Ebene der zentralen Diegese statt, in diesem Fall nennt sie sich Primärillusion. Es können aber auf anderen Ebenen noch eine oder mehrere Sekundärillusionen etabliert werden.

Über die Hierarchie sagt Wolf Folgendes:

Der Primat der obersten diegetischen Ebene im innerdiegetischen Bereich ergibt sich also aus der Hierarchie der Fiktionsebenen. Solange diegetische und hypodiegetische Ebene [...] gleichermaßen illusionistisch sind, spielt die Hierarchie keine große Rolle. Dies ändert sich allerdings im Konfliktfall. Die Gesamtwirkung des Werkes wird dann im Wesentlichen davon bestimmt, wie die Verhältnisse auf der jeweils übergeordneten Ebene aussehen.⁵²

Das bedeutet, dass die Effekte auf die Illusionswirkung des Werkes im Einzelfall festgestellt werden müssen, da es auf das Verhältnis der Ebenen zueinander ankommt. Nichtsdestotrotz ist das Zentrum der Illusionsbildung – in Folge der bisherigen Ausführungen – in der Geschehensillusion auf der diegetischen Ebene zu suchen.⁵³

⁴⁸ Zur näheren Bestimmung der Deskription sei hier auf folgenden Artikel verwiesen: Nünning, Ansgar: Towards a Typology, Poetics and History. In: Wolf, Werner/ Bernhart, Walter (Hg.): Description in literature and other media. Amsterdam/ New York: Rodopi 2007, S. 91–128.

⁴⁹ Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 101.

⁵⁰ Vgl. Wolf, Effect, S. 332.

⁵¹ Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 102.

⁵² Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 103.

⁵³ Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 103.

Das vorletzte Charakteristikum ist die besondere Beschaffenheit der Vorstellungen, die Narrationen beim Leser hervorrufen. Wolf vergleicht diese mit einem unscharfen Film.⁵⁴

Der letzte Punkt ist der Zusammenhang mit der Identifikation. Dabei unterscheidet man zwischen affektiv-normativer Identifikation und perspektivischer Identifikation. Ersteres ist die spielerische Form, eine Art Rollenspiel, bei der die Distanz möglichst zurückgenommen wird. Bei der perspektivischen Form wird der *point-of-view* eingenommen und die ledigliche Vorstellung wird zum Miterleben.⁵⁵

4. Elemente des Illusionsaufbaus nach Werner Wolf

Zu Beginn der Arbeit wurde eine Kurzdefinition ästhetischer Illusion von Werner Wolf gegeben. Eine aktualisierte Version davon bezieht nun die in den letzten Kapiteln erläuterten Punkte mit ein und soll als weitere Arbeitsbasis für die Erarbeitung der illusionsfördernden und in weitere Folge illusionsstörenden Signale und Elemente von Texten dienen:

Ästhetische Illusion ist eine von Kunstwerken mittels der Imitation vor allem von Strukturen und daneben auch von Inhalten lebensweltlicher Wahrnehmung im Rezipienten hervorgerufene lebhaftere Vorstellung: der Schein des dominant sinnlichen (Mit-)Erlebens *einer* (nicht *der*) Wirklichkeit, wobei dieser Schein selbst Analogien zu lebensweltlicher Erfahrung aufweist und gerade deshalb überzeugend wirkt, gleichzeitig aber stets von einem latenten Moment rationaler Distanz relativiert wird: dem kulturell erworbenen und in der ästhetischen Einstellung zum Tragen kommenden Wissen um die Scheinhaftigkeit.⁵⁶

Nimmt man diese zusammenfassende Definition zur Hand und kombiniert sie mit den Besonderheiten narrativer Illusion, lassen sich für diese verschiedene Faktoren ableiten, die Illusionsbildung unterstützen. Diese lassen sich zunächst in textinterne und textexterne einteilen. Als Unterkategorien der zweiten sieht Wolf lese- oder kontextabhängige.⁵⁷

Kontextabhängige Faktoren sind vor allem Gattungskonventionen und hier ebenso inhaltliche wie formale „Spielregeln“. Komplexer – und vor allem literaturhistorisch nicht so gut nachzuvollziehen wie erstere – sind die leserabhängigen Faktoren. Ähnlich wie bereits geschildert, handelt es sich hierbei um sehr individuelle Punkte, weshalb die

⁵⁴ Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 106.

⁵⁵ Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 110.

⁵⁶ Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 113.

⁵⁷ Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 115.

Literaturwissenschaft hier von einem mittleren annehmbaren Leser ausgehen muss. Dieser ist während seiner Erstlektüre des Werkes dazu bereit, sich auf ästhetische Illusion einzulassen.⁵⁸ Wolf hat an dieser Stelle herausgearbeitet, was bei Pionieren der Illusionsforschung wie Lobsien noch sehr unscharf formuliert war. Dieser spricht lediglich von dem Anteil, den der Leser nimmt.⁵⁹

4.1 Werkseitige Faktoren

Hierzu sind zunächst die drei Ziele der werkseitigen Illusionsbildung zu nennen:

1. Wahrscheinlichkeit von Inhalt
2. Verhüllen der Künstlichkeit
3. Interessantheit für den Rezipienten⁶⁰

Daraus werden wieder sechs Prinzipien der Illusionsbildung abgeleitet.

Das erste davon ist das Prinzip anschaulicher Welthaftigkeit. Es geht dabei darum, eine fass- und vorstellbare Welt zu schaffen. Die Beschreibungen sollen dabei durch Mehrfachbestimmungen passieren. Außerdem soll diese über ihre Funktion für den *plot* hinausgehen.⁶¹ Ähnlich wie Wolf sieht das auch András Horn, der allerdings bei seiner Illusionstheorie kaum Systematik an den Tag legt. Seine Maxime der Anschaulichkeit ist allerdings gut mit Wolf in Verbindung zu bringen:

Doch je mehr eine dargestellte Welt in ihrer sinnlichen Fülle uns vor Augen steht, umso mehr erweckt sie, zum anderen, den Schein einer wirklichen Welt, umso stärker unsere Illusion.⁶²

Wolf konkretisiert das Prinzip noch, indem er definiert, wie dies passiert, und zwar durch Mehrfachbestimmungen, deren Ziel die möglichst gute Vorstellbarkeit ist. Diese sollen sowohl Seins- als auch Situationsillusion, schwerpunktmäßig miteinbeziehen und nicht nur auf den eigentlichen *plot* beschränkt sein.⁶³

Das zweite Prinzip nennt Wolf Sinnzentriertheit, seinen Ausführungen folgt dieser Absatz auch. In einem ersten Schritt bedeutet das, den Erfahrungshorizont der Leser/der Leserin zu beachten

⁵⁸ Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 130.

⁵⁹ Vgl. Lobsien, Eckhard: Theorie literarischer Illusionsbildung. Stuttgart: Metzler 1975, S. 17.

⁶⁰ Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 32.

⁶¹ Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 140.

⁶² Horn, Grundlagen, S. 253–254.

⁶³ Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 140.

und abhängig von literarischen Konventionen eine gewisse Wahrscheinlichkeit zu gewährleisten. Dabei meint Wolf, dass Illusion besonders dann entstehe, wenn sowohl *histoire* als auch *discours* in diesem Erfahrungshorizont lägen. Ein erster Schritt dabei ist die Desambiguierung. Damit gemeint ist, dass klar sein muss, ob ein Objekt innerfiktional real ist.⁶⁴ Wolf geht hier auf die Objekte nicht näher ein, Horn jedoch schon. Wenn auch nicht in den selben Kategorien, so ist *Polykontextualisierung* sicherlich als Methode, die dies unterstützt, zu verstehen. Er meint, ein Gegenstand werde von mehreren Figuren gleich erkannt und auch in verschiedenen Handlungskontexten erwähnt und habe dieselbe Qualität. Der Leser kann aus dieser Mehrfachperspektive nun auf die Echtheit des gesamten Illusionsraums schließen.⁶⁵ Wolf konzentriert sich auf das *Ambiguitäts- und Widerspruchsverbot*. Innerfiktionale Realität oder eben Fiktion muss als solche klar erkennbar sein. Ebenso wenig sollte ein Rätsel ohne Lösung bleiben. Grund dafür ist, dass dies beim Leser zu einem Reflexionsprozess führen würde, der die Distanz zu Ungunsten der Illusion vergrößert.⁶⁶

Zwei weitere Bemerkungen zu diesem Prinzip müssen noch gemacht werden. Zur Sinnzentriertheit gehört auch, dass der Leser davon ausgehen muss, dass der Autor das für die Geschichte Wichtige auch im Werk erwähnt, da er sich prinzipiell des *fictio*-Status bewusst ist und auch erwartet, dass alles Sinn ergibt. Des Weiteren neigen illusionistische Texte nach Wolf auch dazu, dem „Prinzip der leichten Rezeption“ zu folgen⁶⁷, welches „ein bestimmtes Maß an Konformität mit Lesererwartungen, Konventionen und Konzepten“⁶⁸ verlangt.

Das dritte Prinzip nach Werner Wolf ist das „Prinzip der Perspektivität“. Wolf fragt hier, wie die drei Konstituenten Perspektivenzentrum, Horizont und Partialität zur Illusion beitragen können. Im ersten Fall sollte durch klare Benennung oder Markierung klar sein, wessen Perspektive momentan eingenommen wird, so dass keine ambige Leseweise möglich ist. Diese klare Perspektive kann durch die Vorstellung des Perspektiventrägers in der Hypodiegesen unterstützt werden.⁶⁹ Partialität bedeutet, dass nicht alle Details genannt werden und so natürlich Stellen bleiben, die der Leser selbst füllen muss. Dies wirkt illusionsfördernd, da es sich generell mit der Lebensrealität deckt, weswegen auch innerdiegetische Perspektiventräger vorzuziehen sind. Bei zu viel notwendiger Reflexion kann allerdings das Gegenteil eintreten,

⁶⁴ Vgl. Wolf, *Illusionsdurchbrechung*, S. 141–142.

⁶⁵ Vgl. Horn, Andrés: *Literarische Modalität. Das Erleben von Wirklichkeit, Möglichkeit und Notwendigkeit in der Literatur*. Heidelberg: Winter 1981, S. 37–39.

⁶⁶ Vgl. Wolf, *Illusionsdurchbrechung*, S. 143–144.

⁶⁷ Vgl. Wolf, *Illusionsdurchbrechung*, S. 146–148.

⁶⁸ Wolf, *Illusionsdurchbrechung*, S. 148.

⁶⁹ Vgl. Wolf, *Illusionsdurchbrechung*, S. 155–156.

es braucht also eine balancierte Partialität.⁷⁰ Die dritte Konstituente ist der Horizont, was sich auf das zu einem jeweiligen Zeitpunkt im Werk mögliche Wissen bezieht. Dazu sollen Vorausdeutungen und Voraussagen vermieden werden. Der zweite Punkt hier betrifft Zufälle, genauer gesagt deren Vorkommen und Art. Kataphorische Zufälle, auf denen aufgebaut wird, finden sich eher zu Beginn eines illusionsfördernden Textes, anaphorische gegen Ende. Das hängt stark mit dem Erwartungshorizont des Lesers zusammen.⁷¹

Das vierte Prinzip ist jenes der Mediumsadäquatheit. Um Künstlichkeit zu verhüllen, dürfen die Möglichkeiten des Mediums - und das ist Sprache bzw. Erzählung - nicht überschritten werden. Das Medium Sprache erlaubt nur ein Maß an Deskriptionen – soweit es eben für die anderen Prinzipien notwendig ist –, da die simulierte Wahrnehmung in der Lebenswelt zeitgleich passiert, im Text aber eine Schilderung sein muss. Illusionsfördernd ist die Nutzung von Redeillusion. Sie rangiert zwar hinter der Geschehensillusion, ist aber durch ihre besondere Adäquatheit in Bezug auf Sprache zu nennen. Bei dem Medium Erzählung ist es besonders fördernd für die Illusion, wenn eine *histoire*, die auf Dynamik basiert, aufgebaut wird. Darüber hinaus sind Narrationen etwas, das erzählt und somit vermittelt werden muss, da wir es ja nicht wie in der Realität sehen und nachverfolgen können. Als Beispiel führt Wolf hier die Inquitformel im Fall von Redeillusion an. Diese braucht es in der Narration, um feststellen zu können, wer spricht.⁷²

Das vorletzte Prinzip ist das der „Interessantheit der Geschichte“ und explizit der Geschichte, *histoire*, und nicht des Diskurses. Der *discours* kann aber natürlich unterstützend wirken. Strukturmerkmale sind hier ein als zentral dargestellter *plot* sowie eine Übersichtlichkeit der Handlungslinien. Zu den qualitativen Merkmalen interessanter Geschichten ist mehr Erklärung notwendig. Das erste Kennzeichen ist deren Ereignishaftigkeit. Mit dem Erwartungshorizont des Lesers/der Leserin muss zu Gunsten des Verhinderns von Langeweile gebrochen werden. Es soll zu einer „Fremderfahrung“ kommen. Des Weiteren sind äußere Handlungen, die den *plot* miteinbeziehen, illusionsfördernder. Der dritte Punkt innerhalb der qualitativen Merkmale ist das emotionale Ansprechen des Rezipienten/der Rezipientin.⁷³ Zusammenfassend zu diesem komplexen Punkt beschreibt Wolf noch einmal den Idealtypus:

Es ist eine Geschichte, in der eine nicht allzu zersplitterte, an äußeren Geschehnissen und Handlungen reiche, zumeist diegetische Fabel im Zentrum steht und das

⁷⁰ Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 156–160.

⁷¹ Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 162–163.

⁷² Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 166–170.

⁷³ Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 177–186.

hauptsächliche kohärenzstiftende bzw. -tragende Element des Textes bildet, und zudem eine ‚ereignishafte‘ Erzählung, die den Leser mit Unbekanntem konfrontiert und durch Spannung und andere emotionale Apelle seine Affekte mobilisiert.⁷⁴

Das letzte Prinzip ist das des *Celare-Artem*, der Verhüllung der Künstlichkeit. Wolf unterscheidet hier zwischen dem *fictio*- und dem *fictum*-Status des Werks. Ersterer darf nicht thematisiert werden, wie es im Fall von Metaphänomenen das Medium Sprache oder die Narration betreffend der Fall wäre. Außerdem ist nach Wolf alles bedenklich, was dazu führt, über Wahrnehmung zu reflektieren. Das Gleiche gilt, wenn sich der Vermittler zu sehr in den Vordergrund drängt. Dem stimmt auch Horn zu, der in seiner Aufarbeitung davon spricht, dass es keinen Autor zu geben scheint.⁷⁵ Bei der Verschleierung des *fictum*-Status ist die Varietät an Phänomenen größer. Die Geschichte soll als unabhängig vom Autor wahrgenommen werden. Eine erste Möglichkeit ist die partielle Sinnzerstreuung, deren Ziel der Balanceakt zwischen zu viel und zu wenig Sinnzentriertheit ist.⁷⁶

Eine besondere Technik, um Künstlichkeit zu verhüllen, ist die Authentizitätsfiktion. Dazu gehören Rahmenerzählungen, in denen die historische Wahrheit beteuert wird, oder auch im Verlauf des Textes eingearbeitete Wahrheitsbekundungen.⁷⁷ Neuhaus betont dieses Phänomen als etwas, dessen sich vor allem der historische Roman bedient habe:

[...] we have many examples where the make-believe character takes form, becomes a narrative technique in elaborate fictions of authentic source material, original documents published, letters, chronicles, period manuscripts [...]⁷⁸

Der Fiktionalität des Gegebenen wird also nicht nur die Beteuerung, sondern sogar durch Beweisführung widersprochen. Diese Beweisführung wird meist von einem Herausgeber angetreten, den Koepke als illusionsfördernd sieht, da dieser einen Erzähler zurückdrängen würde.⁷⁹ Der *fictio*-Status wird zwar in das Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt, der *fictum*-

⁷⁴ Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 188.

⁷⁵ Vgl. Horn, Grundlagen, S. 276.

⁷⁶ Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 194–196.

⁷⁷ Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 196–198.

⁷⁸ Neuhaus, Volker: Illusion and Narrative Technique: The Nineteenth-Century Historical Novel Between Truth and Fiction. In: Burwick, Frederick/Pape, Walter (Hg.): Aesthetic Illusion: Theoretical and Historical Approaches. Berlin/ Boston: DeGruyter 2012, S. 275–283, S. 276.

⁷⁹Vgl. Koepke, Wulf: Epistolary Fiction and Its Impact on Readers: Reality and Illusion. In: Burwick, Frederick/Pape, Walter (Hg.): Aesthetic Illusion: Theoretical and Historical Approaches. Berlin/ Boston: DeGruyter 2012, S. 263–274, S. 269.

Status aber umso stärker bestritten. Auch Horn sieht in der Authentizitätsfiktion eine Möglichkeit der Illusionsverfestigung.⁸⁰

Zeigen sich in den sechs Prinzipien die übergeordneten Arten, wo Illusionsbildung auf Werkebene passieren kann, hat Werner Wolf vier „Charakteristika“ gebildet, welche die einzelnen Techniken kategorisieren können.

- Heteroreferentialität: Die Textwelt ist autonom.
- Die Geschichtsebene ist zentral.
- Die Vermittlungsebene ist unauffällig.
- Die Texte sind ernst gestaltet.⁸¹

5. Illusionsdurchbrechung und ihre Möglichkeiten

Illusionsstörung erfüllt die oben ausgeführten Prinzipien der Illusionsbildung nicht, was sich in den folgenden Charakteristika niederschlägt. Diese lauten: Autoreferentialität, Entwertung der *histoire*-Ebene, Auffälligkeit des *discours* und Tendenz zur Komik.⁸² Dabei muss gesagt werden, dass es nicht immer zu Illusionsdurchbrechung, sondern auch lediglich zu Gefährdung jener kommen kann. Diese kann auch nur punktuell auftreten, was dazu führt, dass ein Werk einen gesamt illusionistischen Eindruck hinterlässt, teilweise aber mit illusionsabbauenden Techniken arbeitet. Werner Wolf hat zur Kategorisierung dieser Differenzen drei Stufen definiert:

- Grundstufe: Hier ist lediglich die natürliche Distanz zu ästhetischen Kunstwerken gemeint, die im ersten Kapitel bereits beschrieben wurde.
- Erste Aktualisierungsstufe: Wenn die Illusion Gefahr läuft, durch Verfahren des Illusionsabbaus in den Hintergrund zu geraten, ist diese Stufe erreicht. Es ist noch nicht von Durchbrechung, sondern von Gefährdung zu sprechen.
- Zweite Aktualisierungsstufe: Hier wird die Illusionsstörung deutlich erkennbar. Der erkennbare Schwerpunkt liegt deutlich auf der Distanz.⁸³ Es geht darum, die Ambivalenz zu beseitigen und das Wissen um die Fiktion die Überhand gewinnen zu lassen.⁸⁴

⁸⁰ Vgl. Horn, Modalität, S. 37.

⁸¹ Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 203.

⁸² Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 214.

⁸³ Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 217–219.

⁸⁴ Vgl. Horn, Modalität, S. 43.

Werner Wolf markiert für die englischsprachige Erzählliteratur die Epoche der Moderne als wichtigsten Abschnitt für seine Theorie. Zwischen 1890 und den 1930er Jahren habe der Realismus einen Höhepunkt feiern können, gleichzeitig seien aber bereits andere Formen zu Tage getreten.⁸⁵ Das bestätigt auch die Annahme, dass illusionsfördernde und illusionsdurchbrechende Verfahren und Techniken in ein- und demselben Werk angewandt werden können.

Schließlich definiert Wolf Illusionsstörung folgendermaßen:

Von Illusionsstörung ist [...] zu sprechen, wenn unabhängig vom möglichen und dann auch theoretisch zu berücksichtigenden Aufbau einer kompensatorischen Sekundärillusion [...] die *Primärillusion* auf diegetischer Ebene durch ein bestimmtes Verfahren grundsätzlich gefährdet wird.⁸⁶

Im Folgenden werden die Techniken der Illusionsgefährdung nach Werner Wolf erläutert. Hierbei liegt der Schwerpunkt auf jenen, die für die Analyse von Perutz' Romanen eine entscheidende Rolle spielen.

5.1 Metafiktion und ähnliche Methoden

Zum Thema Metafiktion gibt es innerhalb der Literaturwissenschaft zahlreiche verschiedene Meinungen. Diese Arbeit richtet sich nach Werner Wolf. An einigen Stellen wird aber auf gegensätzliche Meinungen verwiesen. Metafiktion als Fiktion offenlegendes Merkmal verstößt somit gegen das Gebot, die Künstlichkeit zu verdecken. Prinzipiell geht Werner Wolf von einer sehr weiten Definition von Metafiktion aus:

Metafiktional sind binnenfiktionale metaästhetische Aussagen und alle autoreferentiellen Elemente eines Erzähltextes, die unabhängig von ihrer impliziten oder expliziten Erscheinung als Sekundärdiskurs über nicht ausschließlich als *histoire* bzw. (scheinbare) Wirklichkeit begriffene Teile des eigenen Textes, von fremden Texten und von Literatur allgemein den Rezipienten in besonderer Weise Phänomene zu Bewusstsein bringen, die mit der Narrativik als Kunst und namentlich ihrer Fiktionalität (der *fictio*- wie der *fictum*-Natur) zusammenhängen.⁸⁷

⁸⁵ Vgl. Wolf, *Effect*, S. 285.

⁸⁶ Wolf, *Illusionsdurchbrechung*, S. 210.

⁸⁷ Wolf, *Illusionsdurchbrechung*, S. 228.

Einer solch weiten Definition widerspricht zum Beispiel Alexander Bareis, allerdings in erster Linie wegen des unterschiedlichen Fiktionsverständnisses.⁸⁸ Dirk Frank wiederum meint, dass Metafiktion immer die Distanz aktualisiert, da sie das Erzählen selbst vor den Vorhang bringt.⁸⁹

Für die illusionsgefährdende Wirkung beziehungsweise deren Analyse nimmt Wolf selbst eine Einschränkung auf explizite Metafiktion vor, die seiner Definition immer außerhalb der Narration in einer argumentativen Form stattfindet. Allerdings muss auch hier die illusionsstörende Wirkung im Einzelfall argumentiert werden. Für ihre Einordnung bestimmt er drei Anhaltspunkte: die Vermittlungsebene, die qualitativ/quantitativen Unterschiede und die jeweiligen Bezugnahme auf *fictum*- oder *fictio*- Status.⁹⁰

Für den Bereich der Illusionsgefährdung ist vor allem zu bemerken, dass explizite Metafiktion – zum Beispiel eine, die deutlich auf der *discours*-Ebene zu finden ist – immer durch den Aufbau einer Sekundärillusion in ihrer störenden Wirkung abgefangen werden kann.⁹¹ Im Weiteren wird noch zwischen *histoire*- und *discours*-vermittelter Metafiktion unterschieden. *Histoire*-vermittelte Metafiktion ist aufgrund der möglichen verschiedenen Lesarten – es gibt immer auch eine illusionskompatible – als weniger illusionsstörend einzuschätzen als explizite Metafiktion auf *discours*-Ebene.⁹²

Als zweiten Punkt sieht Wolf den Ort der metafiktionalen Passagen als kritisch. So sind die Passagen als Rahmen weniger problematisch als mitten im Text. Das führt zur Frage nach verbundener oder unverbundener Metafiktion. Damit einher geht auch, dass das illusionsgefährdende Potential niedriger ist, wenn die Textteile auch formal getrennt sind. Ein dritter Punkt in diesem Zusammenhang ist, wie klar erkennbar die Metafiktion ist. Über all diesen Fragen steht auch die Frage, wie hoch der Anteil dieser Passagen ist. Steigt der Anteil, steigt auch dessen illusionsstörendes Potential.⁹³

Inhaltlich stellt sich als wichtigste Frage, ob der *fictio*- oder der *fictum*-Status thematisiert wird. Offenbart sich die Gemachtheit des Textes, so ist die Erlebnisillusion gefährdet. Wird klar, dass alles erfunden ist, sind sowohl Erlebnis- als auch Referenzillusion gestört.⁹⁴ Ein weiterer Punkt

⁸⁸ Vgl. Bareis, J. Alexander: Fiktionales Erzählen. Zur Theorie der literarischen Fiktion als Make-Believe. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis 2008. (Göteborger germanistische Forschungen 50), S. 196–200.

⁸⁹ Vgl. Frank, Dirk: Narrative Gedankenspiele. Der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag 2001, S. 48–49.

⁹⁰ Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 231.

⁹¹ Vgl. Wolf Illusionsdurchbrechung, S. 235.

⁹² Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 239.

⁹³ Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 239–242.

⁹⁴ Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 248.

bezieht sich auf die Unterscheidung zwischen Eigen- und Fremdmetafiktion. Ersteres ist aufgrund des Verstoßes gegen das *Celare-Artem*-Prinzip potentiell stärker illusionsstörend. Lenkt ein Text durch starke Bezugnahme auf Fremdtexte die Aufmerksamkeit aber auf deren Entstehungs- oder Rezeptionsstrategien, dann kann dies auch in eine Reflexion über den eigenen Text münden.⁹⁵

Eine besondere Rolle bei der *fictum*-basierten Metafiktion nimmt die Authentizitätsfiktion ein. Pichler zählt diese nicht wie Wolf zur Metafiktion und spricht der Beteuerung der Wahrheit des Erzählten auch keinerlei illusionsstörendes Potential zu.⁹⁶ Wolf ist hier differenzierter. Nicht nur bei der Frage nach *fictum*- oder *fictio*-Status-Thematisierung spiele die Authentizitätsfiktion eine Rolle, sondern diese sei dem Schema den affirmativen Techniken zuzuordnen, insofern sie nicht ironisch oder übertrieben wirke. Aber selbst diese affirmativen Kommentare führen beim Rezipienten zu einer Reflexion.

Als eine spezielle Form von metafiktionalen Passagen - und auch nicht klar abzutrennen - sind relevante Paratexte zu werten, wobei sie durch die qualitativen/quantitativen Parameter bereits von Haus aus ein geringeres Potential mitbringen. Als relevant werden jedoch Titel, Untertitel, Kapiteltitel, Widmungen, Motti, Fußnoten o. Ä. beziehungsweise Vor- und Nachworte gesehen. Oben angesetzte Parameter sind prinzipiell auch bei den Paratexten anwendbar.⁹⁷ Genauer zu dem Thema Paratexte hat Barbara Benedict gearbeitet. Sie meint, dass jegliche Paratexte die Aufmerksamkeit des Rezipienten bereits weg von der eigentlichen Narration lenken.⁹⁸ Illusionstheoretisch ist dies bereits relevant, da es somit von der *histoire* ablenkt und den *discours* betont. Des Weiteren kategorisiert sie verschiedene *discours*-relevante Paratexte. Ein erstes ist dabei das Vorhandensein eines Herausgebers. Einerseits kann dieser die Authentizität des vorliegenden Materials wieder betonen, andererseits, und auf die Möglichkeit wird hingewiesen, kann er auch dessen Wahrheitsgehalt in Frage stellen.⁹⁹ Das würde sowohl *fictum*- als auch *fictio*-Status der Erlebnisillusion verhandeln, die Referenzillusion aber bliebe bestehen. Koepke spricht dem Herausgeber eine weitere Möglichkeit zu, die er einem Erzähler voraussetzt. Wenn er nicht dezidiert etwas Gefundenes erzählt, arrangiert er quasi nur die

⁹⁵ Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 251–253.

⁹⁶ Vgl. Pichler, Doris: Das Spiel mit Fiktion: ästhetische Selbstreflexion in der italienischen Gegenwartsliteratur. Eine Typologie metafiktionaler Erzählverfahren. Heidelberg: Winter 2011, S. 92.

⁹⁷ Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 260.

⁹⁸ Vgl. Benedict, Barbara: Editorial fictions: paratexts, fragments, and the novel. In: Caserio, Robert/ Hawes, Clement (Hg.): The Cambridge History of the English Novel. Cambridge: University Press 2012, S. 213–229, S. 213.

⁹⁹ Vgl. Benedict, Paratexts, S. 214.

vorhandenen Dokumente.¹⁰⁰ Es gilt dabei dasselbe wie zuvor, allerdings noch mit dem Zusatz, dass dem Herausgeber dabei auch nicht das Bearbeiten und Verändern unterstellt werden kann. Das wäre bei Briefen der Fall.

Mit einer weiteren Spielart beschäftigt sich Volker Neuhaus. Das Bearbeiten von historischen Quellen schaffe eine besonders umfassende Authentizität und wird dann eben herangezogen, um besonders Unglaubliches zu beweisen.¹⁰¹

Für all diese Paratexte als Art von Metafiktionalem gilt, dass ihre illusionsgefährdende Wirkung von dem jeweiligen Umgang abhängt, allerdings sind die verschiedenen Formen zu unterscheiden.

Für Titel und Untertitel beziehungsweise Gattungsangabe gilt es vor allem, deren Wirkung im Sinn der Entwertung der *histoire* zu beachten.

5.2 Entwertung der *histoire*

Wolf unterscheidet zahlreiche Formen von Entwertung der *histoire*, in diesem Zusammenhang soll allerdings nur auf jene Formen eingegangen werden, die für die Analyse von Belang sind. Prinzipiell verstoßen Techniken dieser Kategorie gegen das *Celare-Artem*-Prinzip oder das Prinzip der Sinnzentriertheit.

5.2.1 Sinn-, Ordnungsüberschüsse und Fremddetermination

Ein erster Unterpunkt dabei betrifft die Produktion von Sinnüberschüssen, die über das normale Maß der Sinnzentriertheit hinausgehen. Darunter fallen übertrieben sprechende Namen von Menschen oder Orten. Schwerer ins Gewicht fällt, in illusionstheoretischer Hinsicht, die Überladung der Geschichte mit einem Sinn. Dabei kann es sich um eine didaktische, eine satirische aber auch eine ästhetisch-metafiktionale Botschaft handeln.¹⁰²

Der zweite Punkt betrifft von außen herangetragene Strukturen, die sich im Text zu erkennen geben, genauer gesagt um Intertextualität. Neben der Frage des literarischen Charakters des Prätextes stellt sich auch die nach der Beziehung zwischen Prätext und Text. Affirmativ sind diese, wenn der Prätext nur Erwähnung findet und als Teil des Textes gehandhabt wird, was zu einer wenig illusionsgefährdenden Wirkung führt. Eigen- oder prätextkritische, also Parodien

¹⁰⁰ Vgl. Koepke, *Readers*, 268–269.

¹⁰¹ Vgl. Neuhaus, *Technique*, S. 276–277.

¹⁰² Vgl. Wolf, *Illusionsdurchbrechung*, S. 270–274.

oder Verdeutlichung des eigenen Textes als etwas bereits Dagewesenes, sind allerdings aufgrund ihrer Fremdbestimmtheit sehr wohl illusionsstörend.¹⁰³

Ein weiterer Fall ist die Fremddetermination durch das narrative Medium, dessen Konventionen oder Elemente in übertriebener Form im Text zu finden sind. Eines dieser Elemente ist der Zufall, anaphorisch oder kataphorisch.¹⁰⁴ Dannenberg hat sich mit Zufällen in Narrationen näher auseinandergesetzt und einige Merkmale für das 20. Jahrhundert ausgemacht. Dabei definiert er vor allem die analoge Beziehung als solches. War zuvor noch Verwandtschaft ein wichtiger Punkt, sind es nun scheinbare oder vorgebliche Verbindungen, wie ein gleicher Nachname.¹⁰⁵ Werden diese Zufälle, die zum Treffen oder Wiedersehen führen und somit den *plot* bestimmen, an den falschen Stellen eingesetzt, so kann es zur Illusionsgefährdung kommen.

Der dritte Unterpunkt ist die innertextuelle Wiederholung und die *mise en abyme*, wobei Wolf drei Hauptgattungen identifiziert: Variation, Symmetrie oder Spiegelungen. Letzteres bezieht Wolf vor allem auf die *mise en abyme*, bei der es sich um die Spiegelung einer Struktur auf einer anderen Erzählebene handelt.¹⁰⁶ Klimek betont dabei, dass es sich dabei in den Modellen nur selten um die extreme Form der *mise en abyme* handelt, sondern meist, wie bei Wolf auch, die Spiegelung an sich gemeint ist.¹⁰⁷ Die erste Form, die *mise en abyme fictionelle* (Spiegelung von Elementen der *histoire* und der Vermittlungssituation), ist, sparsam verwendet, wenig illusionsstörend. Die zweite mögliche Form ist die *mise en abyme énonciative*, eine Spiegelung der Vermittlungssituation. Um einen illusionsgefährdenden Effekt zu erzielen, muss diese Spiegelung aber mehrfach stattfinden. Einen Spezialfall stellt hier die *self-begetting novel* dar.¹⁰⁸

5.2.2 Fehlende Interessantheit und Inkohärenz des Textes

Im Bereich der quantitativ auftretenden Verfahren ist im Zusammenhang der Arbeit insbesondere die Pluralisierung der Erzählungen zu nennen. Um das Primat der Narration nicht zu gefährden, dürfen nicht zu viele verschiedene Fabeln Eingang in den Text finden. Sind zu

¹⁰³ Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 281–284.

¹⁰⁴ Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 286.

¹⁰⁵ Vgl. Dannenberg, Hilary P.: A Poetics of Coincidence in Narrative Fiction. In: Poetics Today 25 (2004), S. 399–436, S. 407.

¹⁰⁶ Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 296.

¹⁰⁷ Vgl. Klimek, Sonja: Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der phantastischen Literatur. Paderborn: Mentis 2010, S. 52.

¹⁰⁸ Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 302–304.

viele parallele Ereignisstränge vorhanden, kann sich der Leser schwerer orientieren und ist dazu verleitet, stärker über das Gelesene zu reflektieren. Außerdem fällt es dem Rezipienten/der Rezipientin schwerer, eine Fabel zu rekonstruieren, und die Kontinuität der Illusion könnte verloren gehen.¹⁰⁹

Neben der oben erläuterten Möglichkeit der quantitativen Entwertung der Fabel nennt Wolf noch Möglichkeiten der qualitativen Entwertung. Hierbei zuallererst zu nennen ist das Pendant zur oberen, bei der neben einer reinen Pluralisierung auch der Zusammenhang der Fabeln für den Leser nicht auf Anhieb erschließbar ist. Dies führt zumindest zu einer Reflexion über den Zusammenhang, wenn diese auch oft durch nachträgliche Sinnstiftung in Grenzen gehalten wird.¹¹⁰

Diesem Verfahren kann sein exaktes Gegenteil zur Seite gestellt werden: das Nichtvorhandensein von Handlung beziehungsweise Ereignissen. Drei Abstufungen müssen hier unterschieden werden. Der erste besitzt ein relativ schwach ausgeprägtes Potential zur Illusionsstörung. Dabei werden statt äußeren Ereignissen einfach innere beschrieben. Die zweite Möglichkeit ist durch ihren Mischformcharakter geprägt. Die Handlung wirkt zwar stark illusionistisch, jedoch wird sie – oft gegen Ende des Textes – als sinnlos entlarvt. Die letzte Stufe zeichnet sich durch radikale Reduktion der Handlung und Ereignislosigkeit aus.¹¹¹

5.2.3 Reduktion von Sinn und Ordnung

Diese Kategorie arbeitet mit Unmöglichkeiten oder Verstößen gegen die Erfahrungswerte des Rezipienten/der Rezipientin, wobei es sich dabei um außerliterarische Dinge, wie Erfahrungshorizonte des Erlebten, aber auch um literarische Konventionen handeln kann.¹¹²

So kann es illusionsstörend wirken, wenn Phantastisches Eingang in den Text erhält, ohne der literarischen Konvention zu entsprechen oder kompensiert zu werden. Eine solche Kompensation liegt vor, wenn wir beim Erlebenden von einer falschen Wahrnehmung ausgehen.¹¹³ Lisa Zunshine analysiert in ihrem Aufsatz, wie ein Text eine solche falsche Wahrnehmung der innerfiktionalen Realität konstituiert. Sie geht davon aus, dass der Leser das Innenleben der Figuren auch dadurch einschätzt, wessen Kommentare er ernstnimmt.¹¹⁴ Diese

¹⁰⁹ Vgl. Wolf, *Illusionsdurchbrechung*, S. 317–319.

¹¹⁰ Vgl. Wolf, *Illusionsdurchbrechung*, S. 321.

¹¹¹ Vgl. Wolf, *Illusionsdurchbrechung*, S. 327–329.

¹¹² Vgl. Wolf, *Illusionsdurchbrechung*, S. 335.

¹¹³ Vgl. Wolf, *Illusionsdurchbrechung*, S. 336–337.

¹¹⁴ Vgl. Zunshine, Lisa: *Cognitive alternatives to interiority*. In: Caserio, Robert/ Hawes, Clement (Hg.): *The Cambridge History of the English Novel*. Cambridge: University Press 2012, S. 147–162, S. 159–160.

Fälle von Wahnsinn beziehungsweise nicht-ernstzunehmenden Erzählern fallen unter die Kategorie des unzuverlässigen Erzählens.

Eine weitere Möglichkeit in diesem Bereich ist das Vorhandensein von unaufgelösten Ambiguitäten. Diese wirken aufgrund ihrer fehlenden Pendanten in der lebensweltlichen Wahrnehmung und dem Zwang, über sie auf einer Metaebene zu reflektieren, illusionsstörend. Eine Spielart davon ist das Brechen der Handlungseinheit: Das heißt, es gibt mehrere Enden oder aber das Ende bleibt aus. In weiterer Folge können Widersprüche nicht aufgelöst werden und die Eindeutigkeit bleibt aus.¹¹⁵

Neben Ambiguitäten im Bereich der Handlung spielt auch die Konstanz der Identitäten eine Rolle in Sachen Illusion. In der außerfiktionalen Realität müssen wir von stabilen Identitäten ausgehen, das bedeutet aber auch, dass Verschiebungen innerhalb eines Werkes nur bei einem akzeptablen Gattungskontext, wie Fantasy, zu akzeptieren sind. Ist dieser Gattungskontext nicht klar oder wechselt abrupt wirkt das auf den Leser illusionsstörend.¹¹⁶

Zuletzt erläutert Werner Wolf noch Techniken, die er als Sonderfälle bezeichnet, die beide mit der unklaren Trennung der Ebenen des Erzählten zusammenhängen. Der erste davon betrifft die Vermischung von Realem und Fiktion. Die erste Möglichkeit ist hier das Einbringen von spezifischen Einzelreferenzen. Wie auch bei der Authentizitätsfiktion können diese illusionsverstärkend wirken, außer sie widersprechen dem Wissen des Rezipienten/der Rezipientin. Das ist vor allem bei historischen Romanen heikel. Prinzipiell würde die Gattung hier die Realreferenz plausibilisieren, allerdings verstärkt sich bei einer merklichen Abwandlung der Realreferenz die illusionsgefährdende Wirkung. Ebenso kritisch sind Realreferenzen zu sehen, die der Gattungsrahmen eigentlich nicht zuließe. Die extremste Form davon ist der Autoreauftritt, wobei hier natürlich auch der *fictio*-Status Betonung findet. Wichtig ist hier die Klarheit des Einbruches, vage Parallelitäten gelten hier nicht.¹¹⁷

Der zweite Sonderfall kann deutlich komplexere Formen annehmen. Es handelt sich dabei um die Durchlässigkeit der innerfiktionalen Ebenen, was Wolf als Metalepse bezeichnet. Für diese Arbeit von Belang ist hier vor allem der erste Typ, bei dem es zur Überschreitung zwischen extradiegetischer und innerdiegetischer Ebene kommt. Illusionskompatible Formen sind hier zwar vorstellbar – wie die Anrede der Figur durch den Erzähler, aber auch die des Lesers durch

¹¹⁵ Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 338–342.

¹¹⁶ Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 344–345.

¹¹⁷ Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 350–355.

den Erzähler. Auf jeden Fall aber verstoßen diese Formen gegen das *Celare-Artem* Prinzip.¹¹⁸ Ähnlich, aber mit einer anderen Form von Systematisierung, greift Klimek dieses Phänomen auf. Absteigende Metalepsen sind jene, bei denen von einer extradiegetischen Ebene auf eine innerdiegetische Ebene zugegriffen wird.¹¹⁹ Das kann einerseits einfach der Eingriff einer übergeordneten Instanz sein oder aber auch, dass man, zum Beispiel als Leser/Leserin, in eine Geschichte hineinversetzt wird, sodass die Grenzen einfach verschwimmen. Das wiederum ist eine Verdoppelung des Illudierungsprozesses, was eine Reflexion über diesen zur Folge hat.

Aufsteigende Metalepsen wiederum meinen das Aufsteigen einer innerfiktionalen fiktiven Figur auf eine Ebene darüber.

Alles in allem sind die Techniken der Entwertung der *histoire* breit gefächert und spielen selbstverständlich mit der Metafiktion und deren Möglichkeiten zusammen.

5.3 *Foregrounding des discours*

Die letzte große Kategorie, die hier eine Rolle spielt, ist jene der starken Präsenz des Diskurses. Allerdings werden die Techniken in diesem Bereich stark gerafft, da sie für die folgende Untersuchung keine vordergründige Rolle spielen.

Prinzipiell ist das *foregrounding* des Diskurses im Zusammenhang dieser Arbeit nicht von zentraler Bedeutung, auf einzelne Aspekte soll dennoch eingegangen werden.

Der zu beachtende Punkt ist hier die Perspektive. Die erste mögliche Form ist der auktoriale Erzähler. Zwei Argumente wirken hier illusionsschwächend. Zunächst neigt der auktoriale Erzähler dazu, das Geschehen zu kommentieren, was die innerdiegetische Illusion gefährdet. Darüber hinaus nimmt diese Erzählform eine allwissende Position ein, die der lebensweltlichen Wahrnehmung widerspricht, jedoch wird dies oft durch den konventionellen Charakter dieser Erzählform abgefangen. Ein Sonderfall in diesem Bereich stellt der unzuverlässige Erzähler dar.¹²⁰ Dieser kann einerseits den Eindruck erwecken, dass er das Geschehen erfindet, was den *fictum*-Charakter deutlich zum Vorschein bringt, oder aber einfach defizitär erzählt, ohne dass sich dem Rezipienten die Gründe dafür zweifelsfrei erschließen. Vieles davon spielt in den Bereich der *histoire*-Entwertung hinein.

¹¹⁸ Vgl. Wolf, *Illusionsdurchbrechung*, S. 359–360.

¹¹⁹ Vgl. Klimek, *Metalepse*, S. 231.

¹²⁰ Vgl. Wolf, *Illusionsdurchbrechung*, S. 409–411.

Die zweite Erzählform, die Wolf als relevant ansieht, ist die Ich-Erzählung. Im Gegensatz zu dem allwissenden Erzähler, ist die Ich-Form mit der lebensweltlichen Wahrnehmung kompatibel. Außerdem werden auch reflexive Kommentare eher akzeptiert, da sie einfach der Konvention des autobiographischen Schreibens entsprechen und wiederum eine starke Sekundärillusion ausbilden können. Ein letztes Thema bei diesem *Point-of-View* ist die Subjektivität, die die Ich-Form mit sich bringt. In dem Fall führt dies allerdings zu erhöhter emotionaler Anteilnahme. Jedoch, und das wird noch zentral werden, kann Subjektivität zu einer Reflexion der prinzipiellen Frage nach der Objektivität der eigenen Wahrnehmung führen.¹²¹

Eine letzte Perspektive ist nach Stanzel die personale. Theoretisch führt dieses extreme Zurücknehmen der Erzählerinstanz zu einer unmittelbareren Erfahrung der *histoire*, das heißt die Vermitteltheit rückt in den Hintergrund. Was eigentlich die Illusion stärkt, führt allerdings auch zu dem Fehlen der desambiguierenden Instanz. Außerdem ermöglicht die personale Form eine wiederkehrende Verschiebung des Perspektivenzentrums, was gegen das Postulat der Perspektivengebundenheit verstößt.¹²²

Gemeinsam mit der Frage nach der Sprecherposition stellt sich auch die des Erzähltempus. Für gewöhnlich ist das epische Präteritum hier in Gebrauch. Benutzt ein Erzähltext eine andere Zeitform, liegt darin schon ein illusionsgefährdendes Potential. Ein Beispiel dafür ist die durchgehende Verwendung einer Präsensform, bei der eine unmögliche Gleichzeitigkeit von Erzählakt und Geschehen evoziert wird. Da das außer bei Briefromanen der Erzähllogik widerspricht, entsteht eine illusionsstörende Wirkung.¹²³

Bei der Analyse sollen diese Ausführungen Wolfs noch mit Elementen der Erzähltheorie nach Martínez und Scheffel¹²⁴ ergänzt werden.

5.4. Komik

Eine Form der Komik ist das ironische Erzählen. Wolf unterscheidet dabei, ob sich diese Art des Erzählens auf Teile der *histoire* oder Teile des *discours* beziehen. Wobei zu bemerken ist, dass die letztere Form das weit höhere illusionsgefährdende Potential in sich trägt, jedoch zumeist in anderen Techniken aufgeht. Bei Bezug auf die *histoire*-Ebene meint Wolf, dass

¹²¹ Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 413–415.

¹²² Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 416–417.

¹²³ Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 423–425.

¹²⁴ Martínez, Matias/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. 9. erweiterte und aktualisierte Auflage. München: C.H. Beck 2012.

komische Elemente meist illusionskompatibel seien. Bei der Ironisierung einzelner Figuren würde die dadurch entstehende Distanz durch zugänglichere Protagonisten kompensiert. Außerdem sei es im Sinn einer meistens vermittelten didaktischen Botschaft, die ironisierten Figuren noch so illusionistisch real zu halten, dass die Kritik ernst zu nehmen ist.¹²⁵

Insgesamt zeichnen sich diese Formen durch geringe Illusionsgefährdung aus, wenn diese ohne weitere Verfahren textuell Anwendung finden.

6. Analyse

Im Folgenden werden die Werke von Leo Perutz nach den oben erarbeiteten Kategorien analysiert. Dabei ist von einer Sonderstellung auszugehen, da Werner Wolf bereits meint, dass man für die Zeit zwischen 1890 und den 1930ern in Sachen Illusion bereits andere Maßstäbe anlegen müsste. Er argumentiert, dass hier die ersten nennenswerten Spuren von Illusionsbruch zu finden seien und der Postmodernismus diese aufgegriffen und radikaler ausgestaltet habe. Die Ambivalenz, die im Modernismus spürbar sei, sei das, was diese auszeichnet.¹²⁶

Die Auswahl der Werke bezieht sich, wie bereits in der Einleitung erwähnt, auf die Einteilung nach Jan-Joseph Meister. In Hinblick auf den Umfang der Arbeit musste eine Einschränkung getroffen werden. Jedoch soll an dieser Stelle noch Leo Perutz' früher Roman *Das Mangobaumwunder* erwähnt werden. Bereits dieser weist ein interessantes Detail auf, heißt es doch bereits im Untertitel *Eine unglaubliche Geschichte*¹²⁷. Damit stellt dieser, zwar nur in Form eines Paratextes seinen eigenen Realitätsanspruch in Frage.

6.1 Zwischen Neun und Neun

Der Roman entsteht im Jahr 1917 und wird im Albert-Langen-Verlag ein Jahr später erstveröffentlicht. Es handelt sich dabei um den dritten Roman, den Perutz veröffentlicht hat, und gleichzeitig um den ersten wirklich erfolgreichen.¹²⁸ Jan Christoph Meister sieht *Zwischen Neun und Neun* als Teil der ersten Phase von Perutz' Schaffen, in dem er sich mit der

¹²⁵ Vgl. Wolf, Illusionsdurchbrechung, S. 448–449.

¹²⁶ Vgl. Wolf, Breaking, S. 285.

¹²⁷ Vgl. Perutz, Leo/ Franz, Paul: *Das Mangobaumwunder. Eine unglaubliche Geschichte*. München: Albert Langen Verlag o.J.

¹²⁸ Vgl. Martinez, Martin: *Das Sterben erzählen. Über Leo Perutz' Roman Zwischen Neun und Neun*. In: Kindt, Tom (Hg.): *Leo Perutz' Romane: von der Struktur zur Bedeutung. Mit einem Erstabdruck der Novelle „Von den traurigen Abenteuern des Herrn Guidotto“*. Tübingen: Niemeyer: 2007, S. 23–33, S. 23.

Wahrnehmung des Menschen, dem Verwirrspiel darum und dem Spiel mit Formalitäten auseinandersetzt.¹²⁹ Damit widerspricht Meister einer häufigen Verortung des Romans im Zusammenhang mit Fantastik.

6.1.1 Metafiktionale und metaästhetische Elemente

Ein erstes als erwähnenswert zu bezeichnendes Phänomen findet sich bereits zu Beginn des zweiten Kapitels. Der Erzähler stellt dabei zwei Nebenfiguren - Hofrat Klementi und Professor Ritter von Truxa - vor und definiert diese über ihre wissenschaftlichen Leistungen. Dabei handelt es sich vor allem um Werke aus dem sprachwissenschaftlichen und literarischen Bereich.

Mit seinem [Hofrat Klement, Anm.] grundlegenden, von der Akademie der Wissenschaften geförderten Werke über die ‚Bildung altassyrischer Eigennamen‘ hat er sich in der Gelehrtenwelt eine angesehene Stellung gesichert, [...] ¹³⁰

Der Erzähler spricht weiter über die wissenschaftlichen Werke: „Von seinen [Truxa, Anm.] zahlreichen sprachwissenschaftlichen Arbeiten ist sein vorzügliches kalmückisch-deutsches Wörterbuch an erster Stelle zu nennen.“¹³¹

Beiden Passagen und der Erzählerrede in diesem Kontext ist an sich kein großes illusionsstörendes Potential zuzuschreiben.

Zwar wird hier über geschriebene Werke gesprochen, jedoch handelt es sich dabei um nicht-fiktionale wissenschaftliche Texte, was die Kategorisierung als metafiktionale ausschließt.

Anders stellt sich die Situation in Bezug auf den Rahmen dar. Im Zusammenhang mit Metafiktion war bisher vor allem von Authentizitätsfingierenden Rahmenhandlungen die Rede. Bei *Zwischen Neun und Neun* findet sich eine spezielle Situation vor. Reinhard Lüth stellt in diesem Fall eine nachgeholte Einrahmung fest.¹³² Der Rezipient/die Rezipientin stellt kurz vor Ende fest, dass es sich bei den Erlebnissen Stanislaus Dembas um eine Vision oder einen Traum gehandelt hat, also um eine weitere diegetische Ebene, als die, die bisher nicht bekannt war. Die Tatsache, dass es sich um eine innerfiktional irreale Handlung handelt, wird nicht explizit thematisiert. Der *fictio*- und *fictum*-Status wird nicht angesprochen, wonach es sich nach

¹²⁹ Vgl. Meister, Hunger, S. 126.

¹³⁰ Perutz, Neun, S. 13.

¹³¹ Perutz, Neun, S. 13.

¹³² Vgl. Lüth, Drommetenrot, S. 165.

Werner Wolf um implizite Metafiktion handelt, die in den meisten Fällen – und auch in diesem – eng mit Phänomenen der *histoire*-Entwertung einhergeht.

Eine weitere ähnliche Passage findet sich auf Seite 29. Im Gespräch mit dem einer jungen Frau sagt Stanislaus Demba:

Ich müßte Ihnen vor allem erklären, wie wenig und wie Gewöhnliches hinter seinen [Ibsens, Anm.] Symbolen verborgen liegt. Wie alle seine Menschen sich am leeren Klang ihrer Worte berauschen. – Aber lassen wir das, mich langweilen literarische Gespräche. Nur etwas noch: Haben Sie es noch nicht bemerkt? Seine Menschen sind alle geschlechtslos.¹³³

Handelt es sich bei der ersten Passage noch nur um die Erwähnung von Fremdtexen, so wird hier einen Schritt weitergegangen. Der Abschnitt rekurriert zwar weiterhin auf einen Fremdtext, in dem Fall einen aus der Realität. Demba lädt hier über die Reflexion von Literatur ein, was beim Leser/der Leserin in weiterer Folge auch zur Distanzierung vom vorliegenden Roman führen kann.

Eine weitere metaästhetische Passage bezieht sich wiederum auf die Reflexion über Sprache. Bei dem Treffen mit Willy Eisner stellt Demba fest:

Sie haben gebundene Hände, ich weiß. Bei Ihnen verreckt alles, was einem andern einmal blutiges Erlebnis war, zu einer blechernen Redensart.¹³⁴

Im ersten Moment als Anspielung auf die Tatsache gemünzt, dass Demba ja tatsächlich die Hände mit Handschellen gebunden sind, kann der Leser/die Leserin wiederum weiter in die Reflexion über solche Doppeldeutigkeiten kommen, was im Falle von *Zwischen Neun und Neun*, wo bereits im Titel eine solche angelegt ist, besonders prekär wäre. Beide Zweideutigkeiten - die gebundenen Hände und der Titel - wurden von Perutz auch durchaus so angelegt, dass der Leser/die Leserin nicht zu früh um die wahre Bedeutung weiß. 1915, in einer ersten Idee zum Roman, wollte Perutz noch den Titel *Der Mann mit den Handschellen* verwenden, änderte diesen später. Martinez geht davon aus, dass das Ziel dieser Änderung eben die Aufrechterhaltung des Rätselcharakters ist.¹³⁵

Eine weitere eigenmetafiktionale Bemerkung soll noch Erwähnung finden: „Die wissenschaftliche Tätigkeit dieser beiden Herren spielt jedoch in dieser Erzählung keine

¹³³ Perutz, Neun, S. 29.

¹³⁴ Perutz, Neun, S. 71.

¹³⁵ Vgl. Martinez, Sterben, S. 24.

bedeutende Rolle[...]“¹³⁶. Der vorliegende Text wird hier klar als Erzählung thematisiert und der Erzähler als derjenige, der die Entscheidung trifft, was erzählt wird. Das widerspricht hier - wenn auch nur punktuell - dem *Celare-Artem*-Prinzip, und betont den *fictio*-Status des Romans.

Paratexte und explizite Rahmungen, und das stellt durchaus eine Ausnahme bei Leo Perutz dar, kommen in diesem Roman nicht vor.

6.1.2 *Histoire*-Entwertung

Die erste Technik, die im Rahmen der *histoire*-Entwertung erläutert wurde, sind Sinn- und Ordnungsüberschüsse, wobei im Fall von *Zwischen Neun und Neun* hier nur auf die Intertextualität einzugehen wäre, die aber im letzten Kapitel bereits angesprochen wurde. Zu erwähnen ist hier nur noch, dass es für die *histoire* eher als affirmativ zu sehen ist, dass Fremdtex te in den Text selbst eingewoben werden.

Kritischer ist der Roman in Hinsicht auf die Qualität der *histoire* zu sehen. Bei *Zwischen Neun und Neun* ist nach Werner Wolf die zweite Art der qualitativen *histoire*-Entwertung zu sehen. Das heißt, es gibt zwar Ereignisse und eine Handlung, die aber gegen Ende ad absurdum geführt werden. In Kapitel 20, dem letzten Kapitel, will Stanislaus Demba mit Steffi Prokop fliehen, was ihm aber nicht gelingt. Auf der letzten Seite heißt es dann:

Nur seine Augen wanderten. Seine Augen lebten. Seine Augen irrten ruhelos durch die Straßen der Stadt, schweiften über Gärten und Plätze, tauchten unter in der brausenden Wirrnis des Daseins, stürmten Treppen hinauf und hinunter, glitten durch Zimmer und durch Spelunken, klammerten sich nocheinmal an das rastlose Leben des ewig bewegten Tages, spielten, bettelten, rauf ten um Geld und Liebe, kosteten zum letztenmal von Glück und Schmerz, von Jubel und Enttäuschung, wurden sehr müde und fielen zu.¹³⁷

Diese eine Passage fasst die innerfiktional äußere Erfahrung von Demba zusammen. Das ruhelose Irren durch die Straßen Wiens auf der Flucht, die Begegnungen mit den Frauen, seine Eifersucht und der Versuch, doch noch an Geld zu kommen, um seine Flucht zu finanzieren. Dem Rezipienten/der Rezipientin wird nun klar, dass sich das alles nur im Bewusstsein Dembas

¹³⁶ Perutz, Neun, S. 14.

¹³⁷ Perutz, Neun, S. 211–212

während seiner letzten Momente abgespielt hat. Die Ereignisse werden von äußeren erlebten, zu inneren. Die Handlung des Romans wird im Nachhinein als sinnlos und unreal entlarvt.

Die Entwertung der *histoire* stellt immer das Prinzip der Zentralität der Fabel in Frage. Die nachträgliche Auflösung im Fall von *Zwischen Neun und Neun* lenkt nicht nur durch ihre Sinnentleerung der bisherigen Ereignisse von der Fabel ab, sondern der Rezipient/die Rezipientin wird dazu verführt, über den Konstruktionscharakter des Romans nachzudenken. Das heißt, es findet eine Aufmerksamkeitsverschiebung von der *histoire* hin zum *discours* statt. Es stellt sich die Frage, inwiefern man die innerfiktionale Irrealität des Erlebten entdecken hätte können, also die Frage nach dem Wie der Erzählung. Und im Fall von *Zwischen Neun und Neun* gibt es einige dieser Andeutungen und Hinweise. Zuallererst ist hier der Titel zu nennen, der sich dem Leser/der Leserin im Nachhinein erschließt. *Zwischen Neun und Neun* wird zunächst als Angabe der Zeitspanne gelesen, in der die Flucht stattfindet. Erst danach erschließt sich, dass es sich hier nur im den Moment handelt, in dem Demba stirbt. Bereits Matias Martínez hat auf die Motivwiederholungen hingewiesen, die der Leser/die Leserin im Nachhinein als Klammer zwischen dem Sprung und der Todesszene lesen kann.¹³⁸ Im achten und zwanzigsten Kapitel wird jeweils der Sprung – vermeintlich zwei Sprünge – geschildert.

Im achten Kapitel erzählt Demba:

Ich glitt das Schieferdach hinunter, das weiß ich noch. Und dann schossen zwei Schwalben aus ihrem Nest neben der Dachluke.[...]Das Grammophon aber spielte noch immer, und noch immer hielt es bei: Hinüber rucken. Vom Kirchturm her hallten die Glockenschläge, neun Uhr.¹³⁹

Bei dem zweiten Sprung am Ende des Textes spricht der Erzähler abwechselnd mit der inneren Stimme Dembas (zum *discours* später mehr):

Verdammt! Der Malzgeruch! Wie kommt der furchtbare Malzgeruch hierher? Eine Turmuhr schlägt. Neun Uhr! [...] Ein Grammophon in der Ferne spielt den `Prinz Eugen` - Jetzt – das Schieferdach glänzt so fröhlich in der Morgensonne – zwei Schwalben schießen erschreckt aus ihren Nestern.¹⁴⁰

Der Leser/Die Leserin kann nun am Ende des Lektüreprozesses diese Andeutungen kombinieren und über deren Zusammenhang reflektieren. Da ist der Malzgeruch, das Lied aus

¹³⁸ Vgl. Martínez, *Sterben*, S. 26.

¹³⁹ Perutz, *Neun*, S. 100–101.

¹⁴⁰ Perutz, *Neun*, S. 211.

dem Grammophon („hinüber rucken“ ist ein Textteil aus dem Lied *Prinz Eugen der edle Ritter*) sowie das Schieferdach und die Schwalben sind ident.

Neben den Motivwiederholungen, die der Leser/die Leserin später rekonstruieren kann, finden sich auch weitere Vorausdeutungen. So lässt sich der Zeitablauf zu Beginn nachvollziehen und die häufigen Uhrzeitnennungen fallen auf. Im späteren Verstehensrahmen erhält die anfängliche Erwähnung, dass Demba „kurz nach neun Uhr“¹⁴¹ das Geschäft betreten hätte, einen Hinweisscharakter. Um neun geschah der Sprung, seine Vision seiner Flucht beginnt kurz danach.

In dem Zusammenhang ist auch ein weiteres Mal auf die Szene mit Willy Eisner zu verweisen, auf die auch Martinez hingewiesen hat. Im sechsten Kapitel sagt Eisner zu Demba: „Es können nicht alle Ihre Phantasie haben.“¹⁴² und spricht weiter von einem „Sprung ins Ungewisse“¹⁴³. Von Eisner zwar metaphorisch gemeint, nimmt Demba das jedoch anders auf, was bereits als Andeutung verstanden werden kann.

Eine weitere ähnliche Szene ergibt rückwirkend für den Leser ebenso mehr Sinn. Im Gespräch mit seiner Freundin Steffi sagt Demba selbst:

Ja. Vielleicht träume ich. [...] Sicher ist alles nur ein Traum. Ich liege zerschlagen und zerfetzt irgendwo im Spitalbett, und du und deine Stimme und das Zimmer da, ihr seid nur ein Fiebertraum der letzten Minuten.¹⁴⁴

Es handelt sich hierbei um eine relativ genaue Beschreibung der innerfiktionalen Realität. Der Träumende oder Halluzinierende erkennt seine wahre Situation.

Durch all diese Andeutungen kann der Leser/die Leserin zumindest im Nachhinein die Konstruktion des Romans und dessen Strategie nachvollziehen. Matias Martínez meint allerdings in einem ähnlichen Kontext, dass dem Leser diese Andeutungen erst bei wiederholtem Lesen bewusst werden würde.¹⁴⁵ Diese Aussage trifft nur teilweise zu. Selbstverständlich kann der Leser/die Leserin nicht vor der ersten Lektüre des Schlusses um die Bedeutung der Andeutungen wissen, jedoch sind diese so präsent, dass sie zumindest bei der Lektüre des Schlusses noch einmal in das Aufmerksamkeitsfeld des Rezipienten/der

¹⁴¹ Perutz, Neun, S. 5.

¹⁴² Perutz, Neun, S. 71.

¹⁴³ Perutz, Neun, S. 71.

¹⁴⁴ Perutz, Neun, S. 83.

¹⁴⁵ Vgl. Martínez, Sterben, S. 26.

Rezipientin rutschen dürften. Damit ist der erste Schritt zur Reflexion der Bedeutung dieser sowie der Konstruktion des Romans getan.

Ein zweiter großer Komplex bei der Frage nach dem illusionsgefährdenden Potential der *histoire*-Entwertung ist die des Verstoßes gegen Erfahrungswerte des Lesers/der Leserin. Eine Frage dabei, und der geht auch Matias Martínez nach, ist die nach der Möglichkeit, das Sterben zu erzählen. Perspektivisch stellt es ein Ding der Unmöglichkeit dar, dass Dembas Vision dem Leser erschließbar ist, findet diese doch kurz vor seinem Tode statt und Tote können nicht mehr erzählen. Werner Wolf allerdings gibt ja zu bedenken, dass Gattungen wie phantastische Literatur die störende Wirkung solcher Unmöglichkeiten kompensieren können. Matias Martínez und Reinhard Lüth sind sich in diesem Punkt uneinig. Martínez will *Zwischen Neun und Neun* auf keinen Fall als phantastischen Roman verstanden wissen. Vielmehr sieht er die Möglichkeit, den Tod zu erzählen, als eine Erzählkonvention, die somit auch keines phantastischen Elements bedürfe.¹⁴⁶ Lüth wiederum sieht darin durchaus phantastische Anklänge. Er meint, da Perutz den Moment zwischen Leben und Sterben erzählt, ist er der Phantastik zuzuordnen. Der Mensch könne diese Erfahrungen von Raum und Zeit, so wie sie Demba da erlebt, in der Realität nicht machen.¹⁴⁷ Bei der letztendlichen Frage nach der Gattung und damit den Gattungskonventionen spielt wiederum Martínez eine Rolle. Er macht einen Alternativvorschlag.

Er bezeichnet *Zwischen Neun und Neun* als Rätselroman, als eine „rückwirkende Überraschungsgeschichte“.¹⁴⁸ Das Element des Rätsels würde zumindest die *histoire*-Entwertung entschärfen, in der Hinsicht, dass die aufgelöste Rätselspannung die enttäuschende Tatsache, dass eigentlich gar nichts passiert ist, abfangen würde. Die Tatsache, dass aber das Sterben erzählt wird, lässt sich somit weiterhin nur mit der Erzählkonvention erklären.

In Bereich der *Reduktion von Sinn und Ordnung* ist auch ein Sonderfall erwähnenswert, der allerdings, wie im Theorieteil erörtert, relativ illusionsungefährlich ist. Der Erzähler stellt hier zwei Figuren, die zwei Wissenschaftler, vor und spricht im selben Zug den Leser/die Leserin direkt an: „[...]“, muß den Lesern wohl nicht erst vorgestellt werden.“¹⁴⁹

¹⁴⁶ Vgl. Martínez, *Sterben*, S. 29.

¹⁴⁷ Vgl. Lüth, *Drommetenrot*, S. 286.

¹⁴⁸ Vgl. Martínez, *Sterben*, S. 27.

¹⁴⁹ Perutz, *Neun*, S. 13.

6.1.3 Discours

Um die Wirkung des Wie einer Erzählung einschätzen zu können, muss zunächst eine übersichtsartige Analyse der Erzählsituation angestellt werden. Diese folgt den Kriterien von Martínez und Scheffel und wird dann mit den illusionstheoretischen Perspektiven Wolfs, die im Theorieteil erläutert wurden, kombiniert.

Die erste Kategorie ist jene der Zeit, bei der sich als erste Frage jene nach der Ordnung stellt. Bei *Zwischen Neun und Neun* wird prinzipiell chronologisch erzählt, sieht man von Passagen ab, bei denen Demba von seinem Sprung erzählt. Die Chronologie gilt allerdings nur für die angenommene Hypodiegese, also Dembas Traum. Außerhalb davon werden ja quasi nur wenige Sekunden erzählt. Man kann somit von einer Ellipse sprechen. Die Erzählzeit steht quasi still, während die erzählte Zeit weiterläuft.

Daraus ergeben sich auch Konsequenzen für die Frage nach der Dauer. Auch hier muss man wieder beide Ebenen der Diegese beachten. Auf der diegetischen Ebene, dem was Lüth als Rahmen definiert hat, wird in der vorhandenen letzten Szene zeitdeckend erzählt. Davor werden allerdings die wenigen Sekunden, zwischen Sprung und letzter Szene, stark zeitdehnend geschildert. Immerhin findet darin die gesamte Hypodiegese Platz. Auf dieser hypodiegetischen Ebene wiederum wird zeitdeckend bis zeitraffend erzählt.

Die zweite Analysekategorie nach Martínez und Scheffel bezieht sich auf den Modus der Erzählung. Bei der Erzählung von Ereignissen stellt sich dabei die Frage nach der Selbstvergessenheit des Erzählers. Obwohl relativ selten, kommentiert und reflektiert der Erzähler im Roman einige Male, so kommentiert er die wissenschaftliche Tätigkeit der beiden Professoren, die Demba trifft.¹⁵⁰ Die zweite Unterkategorie hierbei betrifft die Fokalisierung. Man kann von einer Nullfokalisierung – der Erzähler weiß mehr als Demba – sprechen.

Die letzte relevante Frage stellt sich nach der Stimme. Durch das verwendete epische Präteritum ist von späterem Erzählen auszugehen, wobei die Unmöglichkeit, was den Inhalt der Erzählung angeht, bereits angesprochen wurde. Gegen Ende wechselt die Erzählung allerdings kurz in das Präsens, um dann den Tod aus einer Außenperspektive auf der diegetischen Ebene wiederum im Präteritum zu schildern. Das führt bereits zur letzten relevanten Unterkategorie, dem Ort des Erzählens. In *Zwischen Neun und Neun* werden, wie schon öfter erwähnt, zwei Erzählebenen

¹⁵⁰ Vgl. Perutz, *Neun*, S. 12–13.

eröffnet. Einerseits jene am Ende, wo die Sterbeszene Dembas erzählt wird und andererseits die Innensicht auf Dembas Vision.

Das achte und neunte Kapitel sind in Hinblick auf die Stimme insofern interessant, als dass darin Demba seine Vorgeschichte erzählt¹⁵¹ und der Leser/die Leserin erstmals Einblick in Geschehnisse vor Einsetzen der Erzählung bekommt. Es wird eine neue Erzählebene eröffnet, in der Demba autodiegetisch erzählt und das Rätsel seiner vermeintlichen Verhaftung rückwirkend auflöst.

Illusionstheoretisch sind auktoriale Erzähler wie der im angesprochenen Roman immer ein wenig problematisch, da sie das Erzählen kommentieren können, was bei *Zwischen Neun und Neun* durchaus vorkommt. Die Quantität dieser Vorkommnisse mindert den illusionsstörenden Effekt allerdings. Lüth, der mit den Stanzel'schen Kategorien arbeitet, sieht in der zweiten Hälfte des Werkes eher eine personale Erzählperspektive gegeben, da nach der Auflösung rund um die Handschellen mit mehr Innensicht gearbeitet wird.¹⁵² Legt man diese Feststellung auf die Kategorien von Martínez und Scheffel um, so muss man sagen, dass sich im Bereich des Modus die Distanz verringert. Dieses stärker mimetische Erzählen bedeutet eine Rücknahme der Erzählerstimme und das wiederum, dass das *foregrounding* des Diskurses unwahrscheinlicher wird.

Zuletzt ist im Bereich des Diskurses noch der unzuverlässige Erzähler zu erwähnen. Markus Fleckinger hat sich in diesem Zusammenhang über *Zwischen Neun und Neun* geäußert und meint, dass es sich dabei um einen Fall von unzuverlässigem Erzählen eines auktorialen Erzählers handelt.¹⁵³ Martínez wiederum betont, dass der Erzähler hier den Leser/die Leserin zwar täuscht, aber nicht lügt.¹⁵⁴

6.1.4 Ironische Elemente

Auch wenn die Botschaft nicht vordergründig ist, so bemerkt der Leser/die Leserin doch, dass Dembas' Fluchtgeschichte auch eine Reise durch die Wiener Gesellschaft darstellt.¹⁵⁵ Besonders deutlich wird das im zweiten Kapitel bei der Vorstellung der beiden Wissenschaftler. Die weitschweifige Ausführung und Vorstellung der beiden über fast eineinhalb Seiten wirkt

¹⁵¹ Perutz, Neun, S. 91ff.

¹⁵² Vgl. Lüth, Drommetenrot, S. 132.

¹⁵³ Vgl. Fleckinger, Markus: Der unzuverlässige Erzähler bei Leo Perutz. Universität Innsbruck: Dissertation 2006, S. 86.

¹⁵⁴ Vgl. Martínez, Sterben, S. 29.

¹⁵⁵ Vgl. Lüth, Drommetenrot, S. 133.

gemeinsam mit der Bemerkung, dass die beiden „den Lesern wohl nicht erst vorgestellt werden [müssten]“¹⁵⁶ ironisch auf den Leser/die Leserin.

Ironie löst zumindest in ihrer Rezeption Distanz aus, auch wenn Wolf selbst sagt, dass es sich dabei zu keiner Zeit um echte Illusionsgefährdung handelt.

6.2 Der Marques de Bolibar

Der Marques de Bolibar wurde von Perutz zwischen 1918 und 1919 geschrieben und dann zunächst im Berliner Tagblatt abgedruckt. Erst ein Jahr später wurde auch dieser Roman im Albert-Langen-Verlag veröffentlicht. Ebenso wie *Zwischen Neun und Neun* war *Der Marques de Bolibar* auch kommerziell erfolgreich.¹⁵⁷ Nach *Die dritte Kugel*, dem *Mangobaumwunder* und dem bereits behandelten Werk *Zwischen Neun und Neun* handelt es sich dabei um den vierten Roman Perutz'. Es geht darin um die Niederlage der deutschen Truppen im spanischen La Bisbal. Erzählt wird die Geschichte von Leutnant Jochberg in Form seiner persönlichen Aufzeichnungen, die vor allem auch die privaten Konflikte von ihm und seinen Kollegen behandeln.

6.2.1 Metafiktionale Elemente durch Rahmenkonstruktionen

Am auffälligsten im Bereich der metafiktionalen Elemente ist das Vorwort des Herausgebers. Bereits an der Bezeichnung „Vorwort“¹⁵⁸ muss bei einer Analyse nach Werner Wolf von einem Paratext, also einer Spezialform der Metafiktion, ausgegangen werden. Damit können einige Unterscheidungen getroffen werden. Es handelt sich somit um unverbundene Metafiktion, die nicht mitten im Text, sondern zu Beginn gefunden werden kann. Damit ist sie zumindest der Form nach für die Illusion wenig gefährlich.

Inhaltlich sieht die Sache ein wenig anders aus. Der fiktive Herausgeber - der namenlos bleibt - stellt gleich zu Beginn fest, dass sich

[...]in seinem Nachlaß, sorgfältig geordnet, verschnürt und versiegelt, ein Stoß Schriften vorfand, die sich bei ihrer Durchsicht als des Leutnant Jochbergs Denkwürdigkeiten aus dem spanischen Feldzug Napoleons I. erwiesen.¹⁵⁹

¹⁵⁶ Perutz, Neun, S. 13.

¹⁵⁷ Vgl. Martinez, Matias: *Doppelte Welten. Struktur & Sinn zweideutigen Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck und Rupprecht 1996, S. 177.

¹⁵⁸ Perutz, Bolibar, S. 7.

¹⁵⁹ Perutz, Bolibar, S. 7.

Damit wird zunächst der *fictio*-Status des Textes freigelegt, als etwas, was von Jochberg verfasst/vermittelt worden, später gefunden und nun von dem Herausgeber dem Leser/der Leserin präsentiert wird.

Im Bereich Bloßlegung des *fictio*-Status, also Verstoß gegen das *Celare-Artem*-Gesetz, fällt aber der Schluss des Paratextes weit stärker ins Gewicht. Darin wird die Rolle des Herausgebers als Bearbeiter der Memoiren klargestellt:

Die Denkwürdigkeiten des Leutnants Jochberg sind auf etwa zwei Drittel ihres ursprünglichen Inhalts gekürzt worden. Vieles, was nicht unmittelbar zur Sache gehörte, [...] – alles das fiel dem Stift des Bearbeiters zum Opfer. Mag damit auch manches zeitgeschichtlich Wertvolle dem Leser vorenthalten worden sein, die Erzählung selbst hat an Wirkung und innerer Spannkraft gewonnen.¹⁶⁰

Damit zeigt sich, dass von den innerfiktional reellen Memoiren Jochbergs im vorliegenden Text bereits wenig über bleibt. Der Herausgeber zeigt sich als jener, der entschieden hat, was berichtenswert ist und was schließlich Eingang in den Text gefunden hat. Zugunsten der Spannung hat der Herausgeber Authentisches gestrichen. Dem Leser/der Leserin wird bereits durch diese Passage bewusst, dass es sich bei dem folgenden Text nicht um ein authentisches Werk Jochbergs handelt, sondern um etwas, was durch den Herausgeber geschaffen wurde. Das stört die Primärillusion stark, stärkt aber die Sekundärillusion, auf welcher der Herausgeber/Bearbeiter an reellem Material Änderungen vornehmen musste.

Neben der mehrmaligen Thematisierung des *fictio*-Status, spielt allerdings auch der *fictum*-Status in diesem Paratext eine zentrale Rolle. Und zwar fragt sich der Herausgeber, allerdings immer auf der Ebene einer intakten Sekundärillusion, nach der Authentizität der ihm vorliegenden Schriften. Zunächst scheint der Herausgeber quellenkritisch herausfinden zu wollen, ob die geschilderten Ereignisse in anderen historischen Schriften zu finden sind:

„Über diese Episode des spanischen Feldzuges ist in der einschlägigen Literatur nur wenig zu finden. [...]“¹⁶¹. Danach listet er allerdings sämtliche vorhanden Quellen auf. Einige Beispiele dazu sind:

August Scherbruch, großherzoglich-hessischer Hauptmann, der bekannte Kriegshistoriograph des Napoleonischen Zeitalters, erübrigt in seinem sechsbändigen, bei Langermann in der Halle erschienenen Werk „Der Kampf auf der

¹⁶⁰ Perutz, Bolibar, S. 10.

¹⁶¹ Perutz, Bolibar, S. 8.

Pyrenäischen Halbinsel, 1807 bis 1813“ für die Tragödie von Bisbal im ganzen zwei und eine halbe Zeile.¹⁶²

Die geschichtswissenschaftliche Arbeit stärkt stark die Sekundärillusion und bestreitet den *fictum*-Status der Rahmenhandlung. Martínez hat die Auswirkung dieser Illusion auch auf seine Zeitgenossen untersucht und zitiert als Beispiel die Frau von Leo Perutz. Darin berichtet sie von einem Offizier, der Perutz nach seinen Quellen gefragt habe, da er alle Bücher nach Jochberg durchsucht hätte. Auf Perutz' Antwort, dass alles erfunden sei, reagierte dieser eher negativ.¹⁶³

Festzuhalten ist somit auf jeden Fall, dass der Aufbau der Sekundärillusion gelungen ist. Geht man aber eine Ebene tiefer, so verhandelt dieses Vorwort, der Paratext, auch den *fictum*-Status der Hypodiegese. Zwar sucht der Herausgeber in zahlreichen historischen Werken nach weiteren Bestätigungen der Jochberg'schen Memoiren, doch dort „ist nur wenig zu finden.“¹⁶⁴ Somit stärkt dieses Aufzählen der Quellen zwar, wie bereits erwähnt, die Sekundärillusion. Allerdings schwächt dieser Herausgeber selbst die Primärillusion. Denn er sagt:

Es fällt schwer, daran zu glauben, obgleich unserer heutigen Zeit Erklärungen mystisch-okkultur Natur, Begriffe wie Selbstmordpsychose oder suggestive Willensübertragung so leicht zur Hand sind. Die künftige Geschichtswissenschaft wird denn auch den Wert der Memoiren des Leutnant Jochberg mit Skepsis einschätzen. Sie wird - und ich bin der letzte, ihr das zu verdenken - seine Darstellung eine allzu romanhafte nennen. Schließlich – wieviel kritische Fähigkeit kann sie auch einem Menschen zusprechen, der überzeugt ist, in Spanien den Ewigen Juden getroffen zu haben.¹⁶⁵

Somit gibt der Herausgeber zunächst zu, dass es schwer ist, die Geschichte von Jochberg zu glauben, und hinterfragt somit den innerfiktionalen Realitätsstatus der Hypodiegese (auf den Erzähler und die Frage nach dem Ewigen Juden wird noch einzugehen sein). Schernus meint in diesem Zusammenhang, dass der Herausgeber den Wahrheitsstatus wegen des Ewigen Juden in Frage stellt,¹⁶⁶ dem ist jedoch aufgrund der folgenden Bemerkungen in der Form nicht zuzustimmen. Der Herausgeber geht sogar noch einen Schritt weiter und unterstellt den

¹⁶² Perutz, Bolibar, S. 8

¹⁶³ Vgl. Martínez, Welten, S. 182. Siehe auch: Lüth, Drommetenrot, S. 157.

¹⁶⁴ Perutz, Bolibar, S. 8.

¹⁶⁵ Perutz, Bolibar, S. 9–10.

¹⁶⁶ Vgl. Schernus, Wilhelm: Der Marques de Bolibar oder: Ein Spiel mit der Romanform. In: Kindt, Tom (Hg.): Leo Perutz' Romane: von der Struktur zur Bedeutung. Mit einem Erstabdruck der Novelle „Von den traurigen Abenteuern des Herrn Guidotto“. Tübingen: Niemeyer: 2007, S. 35–48, S. 41.

Geschichten eine Romanhaftigkeit, was mehr impliziert als bloße Unzuverlässigkeit. Zumindest latent bleibt dem zu Lesenden die Unterstellung der Erfindung anhaften. Verstärkt wird dieses Gefühl noch durch zwei Komponenten.

Die erste davon ist wieder eine Bemerkung des Herausgebers, auf die im Kontext des *fictio*-Status bereits hingewiesen wurde. Der Herausgeber, der bisher nur davon gesprochen hat, dass er die Memoiren von Jochberg gefunden und mit geschichtswissenschaftlichen Untersuchungen abgeglichen hätte, gibt nun zu, selbst aktiv geworden zu sein und den Text bearbeitet zu haben, und zwar genau, um das zu erreichen, was er vorher als Problem dargestellt hat:

Mag damit auch manches zeitgeschichtlich Wertvolle dem Leser vorenthalten worden sein, die Erzählung selbst hat an Wirkung und innerer Spannkraft gewonnen.¹⁶⁷

Damit gibt er zu, selbst für das verantwortlich zu zeichnen, was die Romanhaftigkeit des Textes zumindest mitbewirkt hat.

Der zweite Faktor, auf den noch hingewiesen werden soll, ist die Stellung. Wie erwähnt, gefährdet eine im Rahmen enthaltene metafiktionale Passage die Illusion weit weniger als eine mitten im Text. Zwar finden sich alle diese Bemerkungen im Rahmen, worauf bereits verwiesen wurde. Dem wirkungsästhetisch entgegenzuhalten ist allerdings, dass sich ausgerechnet jene Passagen, die den *fictum*-Status kritisch thematisieren, gegen Ende des Paratextes finden.

Innerhalb der Hypodiegese tritt der Erzähler – dann Jochberg, um dessen Memoiren es sich ja handelt, und nicht mehr der Herausgeber – immer wieder hervor und kommentiert sein Erzählen.

Harmlose Metafiktion und bereits deckungsgleich mit dem Phänomen der Intertextualität ist der Abdruck der Briefe im Kapitel „Der blaue Ranunkel“.¹⁶⁸ Durch die Sekundärillusion, die ja von einem Manuskript spricht, wirken diese Abdrucke von Briefen noch wahrscheinlich und affirmativ.

Zuletzt noch ein Hinweis auf das metaästhetische Programm, das Perutz immer wieder zu etablieren scheint. Der *Marques de Bolibar* ist der erste Roman, der sich deutlich mit Fragen nach der Kunst und deren Wesen im Allgemeinen auseinandersetzt. Später wird noch zu zeigen sein, dass dieses Phänomen im Spätwerk die Überhand gewinnt. Lutz Danneberg hat

¹⁶⁷ Vgl. Perutz, Bolibar, S. 10.

¹⁶⁸ Vgl. Perutz, Bolibar, S. 211.

sich mit der metaästhetischen Komponente bei Perutz auseinandergesetzt und macht auf zwei Situationen im *Bolibar* aufmerksam. Eine davon betrifft die neue Freundin des Obersten, die er seiner gestorbenen Frau so sehr angleichen will – bis hin zum aufgemalten Muttermal.¹⁶⁹ Hier noch unabhängig von Kunst, lässt Perutz schon die Thematik Abbild und Abgebildetes durchblitzen.

6.2.2 Entwertung der *histoire*

Anschließend an das letzte Kapitel soll das Thema Intertextualität aufgegriffen werden und die Frage gestellt werden, ob jene Phänomene, die sich im *Marques de Bolibar* nachweisen lassen, relevant für die Illusion sind. Bereits angesprochen wurde der Mythos des Ewigen Juden, der ja zumindest die Illusion des Herausgebers zu stören scheint. Bei dem Ewigen Juden oder dem Ahasver handelt es sich um eine mythische Gestalt, die ohne Ruhe zu finden durch die Welt wandert und damit zum Sinnbild für das jüdische Volk wurde.¹⁷⁰ Interessant ist hierbei etwas, auf das schon Schernus hingewiesen hat: Zwar erwähnt der Herausgeber den Ewigen Juden direkt und unterstellt Jochberg auch, diesen als solchen zu benennen, was aber gar nicht stimmt.¹⁷¹ Um diese Aussage zu verifizieren und somit auch feststellen zu können, welche Qualität die intertextuelle Anspielung beziehungsweise der Einbruch einer Sagenfigur in die Handlung hat, müssen zunächst die Textstellen untersucht werden. In Hinblick darauf sind drei Stellen hervorzuheben.

Zunächst ist hierbei auf das Kapitel *Der Puff regal* hinzuweisen. Darin wird Salignac von den Bauern der Region, nachdem er Almosen verweigert hat, folgendermaßen angesprochen:

Ich kenne dich, du Mitleidloser! Schon einmal hat dich Christus deines harten Herzens halber bestraft. Der ewigen Seligkeit bist du verloren wie das liebe Vieh!¹⁷²

Die Identität Salignacs ist auch unter den Soldaten ein Thema. So glaubt Donop ihn zu kennen:

Als ich ein Kind war, hat mir Mutter oft erzählt von einem Mann, der weinte, weil er verdammt war, Unglück über die Welt zu bringen. Wer war das nur, von dem meine Mutter sprach?¹⁷³

¹⁶⁹ Vgl. Danneberg, Lutz: Der Judas des Leonardo als Kritik an Leonardo da Vinci. In: *Scientia Poetica* 18 (2014), S. 160–226, S. 169.

¹⁷⁰ Vgl. Ahasver(us). In: *Knaurs Lexikon der Symbole*. Berlin: Direct Media ²2004, S. 46.

¹⁷¹ Vgl. Schernus, Romanform, S. 41.

¹⁷² Perutz, *Bolibar*, S. 103.

¹⁷³ Perutz, *Bolibar*, S. 127

Jochberg selbst glaubt in Salignac den „Antichrist“¹⁷⁴ zu erkennen, ist sich aber seiner eigenen Wahrnehmung nicht wirklich sicher. Schließlich ist es Thiele, der im Sterben bezogen auf Salignac meint: „Beten Sie, beten Sie für den Ewigen Juden! Er kann nicht sterben.“¹⁷⁵

Was ergibt sich aber daraus auf die Frage nach der Intertextualität? Der Herausgeber mit seinem Schluss auf den *fictum*-Status der Geschichte räumt dem Mythos des ewigen Juden eine starke Präsenz in der Geschichte ein. Betrachtet man aber die Textstellen, muss man feststellen, dass Salignac eigentlich nur einmal und das gegen Ende des Buches als solcher bezeichnet wird. Jochberg selbst ist sich seiner eigenen Wahrnehmung bezogen auf seine Episode mit Salignac nicht einmal sicher. Diese Form von Intertextualität, wo nur mit dem Anklingen eines Mythos gespielt wird, kann nicht als illusionsrelevant gesehen werden.

Auf eine weitere intertextuelle Referenz, die sich fast durch den ganzen Roman zieht, macht Martinez aufmerksam. Diese ist viel stärker ausgeprägt als jene des Ahasver-Mythos. Es handelt sich dabei um das textuelle Spiel mit der Offenbarung des Johannes, der Apokalypse. Jochberg, als er Salignac beobachtet, schreibt:

Als ich dies [die Worte Salignacs, Anm.] hörte, erfaßte mich Grauen, denn ich erkannte in diesen Worten das Bild des Antichrists, des Feindes der Menschheit, der sich mit seinen Zeichen und Wundern, mit seinen Siegen und Triumphen über alles erhebt, was Gott heißt und Gottesdienst. Die Siegel des Lebens zerbrachen vor meinen Augen.¹⁷⁶

Er hört Salignac sagen: „Wo sind sie, die für dich streiten? Wo sind die hundertvierundvierzigtausend, die deinen Namen auf der Stirne tragen?“¹⁷⁷ Diese Motive finden sich so fast wortgleich in der Offenbarung des Johannes. Die Siegel beziehen sich auf das Buch mit den sieben Siegeln¹⁷⁸, die Zahl der Kämpfer für Gott, sind die Erlösten der zwölf Stämme, die das Siegel Gottes auf der Stirn tragen¹⁷⁹. Es handelt sich dabei um so deutliche intertextuelle Signale, dass man davon ausgehen kann, dass Rezipienten/Rezipientinnen vor allem zur Entstehungszeit des Romans diese erkennen mussten. Außerdem, so Martinez, finden

¹⁷⁴ Perutz, Bolibar, S. 185

¹⁷⁵ Perutz, Bolibar, S.196.

¹⁷⁶ Perutz, Bolibar, S. 185.

¹⁷⁷ Perutz, Bolibar, S. 186.

¹⁷⁸ Vgl. Offb 5,1.

¹⁷⁹ Vgl. Offb 7.

sich noch weitere Anspielungen auf weltendzeitliche Symbolik: Die Kriegsgerüchte, wie sie Matthäus ankündigt, oder aber auch die Zeichen, die Lukas kommen sieht.¹⁸⁰

In diesem Fall kann man von Intertextualität sprechen, die durchaus bereits einen gewissen Sinnüberschuss produziert, denn der Leser/die Leserin erkennt dadurch die apokalyptische Situation.

Im Anschluss daran stellt sich aber prinzipiell die Frage, ob diese Phänomene bereits von einer Überdeterminierung sprechen lassen, wie sie Martinez feststellt.¹⁸¹ Da ist zunächst einmal die Determination zu erwähnen, die bereits analysiert wurde: die apokalyptische Situation, die im Endeffekt zur Katastrophe führen muss. Jedoch muss festgestellt werden, dass der Eintritt dieser sowieso durch die Rahmung vorausgenommen wurde, denn hier wird schon von der „Vernichtung“¹⁸² gesprochen. Das heißt, die nicht von der Hand zu weisende Spannung der *histoire* liegt eher darin, wie es zu der Katastrophe kommt. Eine ähnliche Situation lässt sich auf der hypodiegetischen Ebene feststellen. So wird das Geschehen hier stark von den vom Marques de Bolibar angekündigten drei Signalen bestimmt: „Sie warten auf meine Signale. Ich werde deren drei geben.“¹⁸³ Diese drei Signale treiben in weiterer Folge das Geschehen unaufhaltsam voran und wirken damit bestimmend. Die Spannung bleibt allerdings durch die Versuche, die Katastrophe abzuwenden, aufrecht.

Nach diesem Ordnungssystem und dieser Determination ist allerdings noch die Frage offen, wie mit Identitäten umgegangen wird. Die Stabilität von Identitäten ist eine wichtige illusionsstabilisierende Komponente, die maximal durch genretypische Verstöße kompensiert werden könnte. Eine erste Verwirrung gibt es dabei im *Marques de Bolibar* bei der Ergreifung des Marques selbst. Ein spanischer Maultiertreiber hört die Unterhaltung der Soldaten mit an, diese nehmen ihn gefangen und exekutieren ihn. Erst gegen Ende der Unterhaltung stellt Jochberg fest: „Ich weiß nicht, wie es kam, daß ich nicht schon in diesem Augenblick erkannte, wer uns in die Hände gelaufen war.“¹⁸⁴ Jochberg glaubt in dem Maultiertreiber den Marques erkannt zu haben, was weiter noch nicht problematisch wäre. Allerdings stellt er nach dessen Erschießung fest:

¹⁸⁰ Vgl. Martinez, *Welten*, S. 186–187.

¹⁸¹ Vgl. Martinez, *Welten*, S. 191.

¹⁸² Perutz, *Bolibar*, S. 8.

¹⁸³ Perutz, *Bolibar*, S. 40.

¹⁸⁴ Perutz, *Bolibar*, S. 77.

Der Marques de Bolibar hatte sein altes Anlitz wieder. Die Gewalt, die er seinen Zügen angetan hatte, um zu unserer Täuschung die Rolle eines Maultiertreibers zu spielen, hatte der Tod zerbrochen.¹⁸⁵

Jochberg spricht davon, dass der Marques offenbar dazu fähig wäre, seine Züge jeweils zu verändern: „[...] und sein Gesicht, das in ungewöhnlicher Art seinem Willen unterworfen war, [...]“¹⁸⁶ Bereits zuvor wird darauf einmal angespielt.¹⁸⁷

Jedoch kann diese Kontrolle des Gesichtes, wenn auch schwer zu glauben, noch erklärt werden, gehört es ja ausdrücklich zu dem Plan des Marques.¹⁸⁸ Während beim Marques noch diese eigentümliche Erklärung der Kontrolle über das eigene Gesicht gegeben wird, wird gegen die Stabilität der Identität am Ende Romans viel heftiger verstoßen. Scheinbar wird Jochberg hier zum Marques.

Ich weiß nicht, wie das Seltsame geschah. Ich stand und sah mich in den Spiegel und sah nicht mehr mich selbst, sondern das Bildnis eines fremden, alten Mannes mit weißem Haar.¹⁸⁹

Anders als noch bei der vermeintlichen Ergreifung des Marques hat der Leser/die Leserin hier aber nicht nur Jochbergs Bestätigung, sondern auch Aussagen anderer Personen über seine Identität. So spricht ihn der Gerberbottich gleich darauf folgendermaßen an: „Lassen Sie mich ein Wort zu Ihnen reden, Herr Marques“ [...]“¹⁹⁰ Noch deutlicher wird es am Ende des Romans, wo die Situation, in der Jochberg den Marques das erste Mal wahrgenommen hat, in einer Variation gespiegelt wird. Im Kapitel „Morgenpromenade“ geht der Marques mit unbewegtem Gesicht durch die Straßen und wird von allen Seiten begrüßt, er reagiert aber nicht.¹⁹¹ In der letzten Szene geht Jochberg, nun als Marques de Bolibar, durch die Straßen und

überall, wohin ich kam, verstummte der geschäftige Lärm. Die Eilenden blieben stehen und traten zur Seite, gaben mir Raum und sahen mir nach mit Blicken voller Staunen und Ehrfurcht und schweigender Verehrung. Nicht ich, der tote Marques de Bolibar ging durch die Gassen seiner Stadt.¹⁹²

Anders als in dem ersten Kapitel geht Jochberg nun aber aus der Stadt.

¹⁸⁵ Perutz, Bolibar, S. 78.

¹⁸⁶ Perutz, Bolibar, S. 79.

¹⁸⁷ Perutz, Bolibar, S. 43.

¹⁸⁸ Vgl. Perutz, Bolibar, S. 42–44

¹⁸⁹ Perutz, Bolibar, S. 238.

¹⁹⁰ Perutz, Bolibar, S. 239.

¹⁹¹ Perutz, Bolibar, S. 13–14.

¹⁹² Perutz, Bolibar, S. 241–242.

All das ist so lange nicht illusionsstörend, bis das Genre diese nicht mehr empirisch erklärbaren Phänomene kompensiert, womit sich – wie schon bei *Zwischen Neun und Neun* - die Frage nach Perutz und dem phantastischen Roman stellt. Die Sekundärillusion ist allerdings wie bereits bewiesen, so stark, dass ein phantastischer Einbruch, der die einzige Erklärung für eine diskontinuierliche Identität sein kann, jedenfalls die Illusion gefährdet und den Lesenden über die Möglichkeit reflektieren lässt. Vor allem deshalb, weil alle anderen eventuell phantastischen Elemente (Ewiger Jude, das Gesicht des Marques), so stellt es auch Martínez fest, durchaus mit der Realität kompatibel sein können, wenn sich der Leser/die Leserin für diese Möglichkeit entscheidet.¹⁹³ Umso schwerer wiegt es, beschränkt auf die *histoire*-Ebene, wenn es am Ende ein phantastisches Element gibt, das nicht mehr mit rationalen Erklärungen auflösbar ist.

Zuletzt muss im Bereich der *histoire* noch über die historischen Einzelreferenzen gesprochen werden. Diese spielen illusionstheoretisch im Fall des *Marques de Bolibar* allerdings eine affirmative Rolle. Der Gattungskontext historischer Roman erlaubt und verlangt bis zu einem gewissen Grad diese Einsprengsel des realen Lebens. Sind diese nicht weiter verwunderlich, ist es umso verwunderlicher, dass es scheinbar Fehler gibt, wie Schernus feststellt. So scheint eine Datierung falsch und auch bei den Ortsangaben dürften logische Fehler vorliegen.¹⁹⁴ Durch die stark ausgebildete Sekundärillusion liegt die Vermutung nahe, dass dem Herausgeber als Bearbeiter diese „Fehler“ passiert sind, was allerdings die Primärillusion deutlich schwächt. Fällt dem aufmerksamen Leser/Leserin auf, dass hier Ungereimtheiten vorliegen, ist der Schritt zum Zweifel an der gesamten Geschichte nicht mehr weit.

6.2.3 Discours

Wie schon zuvor soll zunächst eine kurze allgemeine Analyse des *discours* stattfinden, bevor auf die Besonderheiten und illusionstheoretischen Implikationen eingegangen wird.

Der erste Punkt, den es hier zu behandeln gilt, ist die Ordnung des Erzählens. Die Hypodiegese selbst ist zwar chronologisch erzählt, allerdings nimmt der Rahmen der Erzählung das Ende bereits voraus. Somit handelt es sich um proleptisches Erzählen. Darüber hinaus finden sich auch auf der Ebene dessen, was Jochberg erzählt, zukunftsweisende Vorausdeutungen. So heißt es einmal: „Und keiner ahnte, welch verfluchtes Vermächtnis er auf unsere Schultern geladen hatte, bevor er starb.“¹⁹⁵ Möglich ist das, da der Erzähler Jochberg seine eigene Geschichte

¹⁹³ Vgl. Martínez, Welten, S. 201.

¹⁹⁴ Vgl. Schernus, Romanform, S. 43.

¹⁹⁵ Perutz, Bolibar, S. 47.

aufschreibt und somit bereits weiß, was passieren wird. Was die Dauer angeht, so ist von summarischem Erzählen auszugehen.

Der zweite Komplex im Bereich des Wie ist der Modus, die erste Unterkategorie fragt nach der Distanz. Bei *Der Marques de Bolibar* hat man es nicht mit einem selbstvergessenen Erzähler zu tun. Immer wieder kommentiert er das Geschehene, allein schon deshalb, weil es sich dabei um seine eigenen Erinnerungen handelt. Ein Beispiel dafür wurde bereits im Bereich der zukunftsweisen Vorausdeutungen gebracht. Ein weiteres prägnantes Beispiel findet sich zu Beginn des Kapitels „Der Untergang“:

Von den Stunden des Unterganges, von dem letzten, furchtbaren und vergeblichen Kampf der beiden Regimenter ‚Nassau‘ und ‚Erbprinz‘ hat mein Gedächtnis nur wenig bewahrt, und ich weiß dem Himmel sei Dank dafür. Die Ereignisse des letzten Abends sind in meiner Erinnerung zu einem schattenhaften, verworrenen Bild von Feuer, Blut, Tumult, Schneewirbel und Pulverdampf zusammengedrängt.¹⁹⁶

Neben der Ellipse des Erzählens – also wo das Geschehen weitergeht, ohne dass es erzählt wird – thematisiert der Erzähler hier auch sein Erzählen und tritt somit noch weiter, als es durch die Memoiren-Erzählung der Fall ist, vor den Vorhang. Bei der Erzählung der Worte wird die Distanz deutlich geringer gehalten. So stellt auch Fleckinger fest, dass der Roman zu einem Teil in Dialogen verfasst ist, was natürlich eher mimetisches Erzählen fördert.¹⁹⁷ Durch die Erzählerfigur des Leutnant Jochberg, der seine Erinnerungen wiedergibt, steht fest, dass es sich um einen intern fokalisierten Erzähler handelt, der nicht mehr wissen kann, als er erzählt.

Der dritte Analysebereich betrifft die Stimme, die erzählt, und fragt zunächst, wann erzählt wird. Da es sich um Jochbergs Memoiren handelt, ist zunächst klar, dass es sich um späteres Erzählen handelt. Die Distanz dürfte hier sogar recht groß sein, schreibt doch Jochberg selbst: „[...] bis es viele Jahre nachher ein quälender Traum aus den Tiefen des Vergessens holte?“¹⁹⁸ Es scheint also bereits vor Jahren passiert zu sein. Noch späteres Erzählen ist für den Herausgeber festzustellen, für den es sich bei den Ereignissen bereits um längst vergangene Geschichte handelt. Die Frage nach dem Wo wurde bereits behandelt. Um es noch einmal mit den Worten von Martinez und Scheffel zu wiederholen, findet sich im *Marques* einerseits die extradiegetische Ebene – das Erzählen des Herausgebers – sowie eine innerdiegetische Ebene

¹⁹⁶ Perutz, Bolibar, S. 227.

¹⁹⁷ Vgl. Fleckinger, Erzähler, S. 100.

¹⁹⁸ Perutz, Bolibar, S. 228.

– das Erzählen des Leutnant Jochberg. Der Herausgeber und Bearbeiter ist als extradiegetisch-heterodiegetisch zu bezeichnen, während Jochberg intradiegetisch-autodiegetisch erzählt.

Dieser Erzähler, der de facto ein Ich-Erzähler ist, ist illusionstechnisch nun relativ problematisch. Wie im Theorieteil ausgeführt, ist ein Ich zwar sehr realitätskompatibel, weil es auch nur das wahrnehmen kann, was man in der Realität mitbekommt, andererseits gerät der Leser/die Leserin immer wieder zu der Frage, inwiefern man dem Erzähler denn vertrauen kann. Außerdem fehlt durch die Instanz des Ich eine desambiguierende Instanz, die die vermeintlichen phantastischen Elemente klar aufklären könnten. Diese Lücke füllt auch der Herausgeber nicht. Sie bleibt dem Leser/der Leserin überlassen. Hans-Harald Müller drückt diese Unbestimmtheit im Nachwort folgendermaßen aus: „Wer will, mag daran glauben, wer nicht will, mag daran zweifeln.“¹⁹⁹

Dazu kommt noch das Bewusstsein beim Leser, dass der Herausgeber die Erzählung zumindest quantitativ – und wahrscheinlich auch qualitativ – überarbeitet hat. Hinzu kommt, dass Jochberg selbst sich seiner Erzählung nicht unbedingt sicher ist. Wie oben erwähnt, fragt er sich selbst nach seinem Erinnerungsvermögen. Nach Fleckinger ist Jochberg deswegen auch ein unzuverlässiger Erzähler.²⁰⁰

6.3 Turlupin

Der dritte Roman, der zur Analyse herangezogen werden soll, ist *Turlupin*. Der Roman erschien 1924 im Albert Langen Verlag und spielt im Paris des Jahres 1642. Im Zentrum der Handlung steht Turlupin, ein wenig intelligenter Held, der sich selbst für adelig hält und so in die Revolutionspläne des Kardinals Richelieu hineingezogen wird.

In vielen Bereichen ist *Turlupin* mit dem *Marques de Bolibar* vergleichbar: Ein historisches Ereignis wird rund um eine Heldenfigur neu erzählt. Jedoch kommt *Turlupin* ohne die vermeintlich phantastischen Elemente aus. Dies führt auch zu einer stiefmütterlichen Behandlung des Romans in der bisherigen Perutz-Forschung.

Für den Kontext dieser Arbeit spielen somit nur zwei Punkte eine Rolle. Einerseits stellt sich die Frage nach der Metafiktion, andererseits muss auch ein Blick auf den Diskurs geworden

¹⁹⁹ Müller, Hans-Harald: Nachwort. In: Perutz, Leo: *Der Marques de Bolibar*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2006, S. 245–251, S. 248.

²⁰⁰ Vgl. Fleckinger, Erzähler, S. 102–103.

werden. Die Entwertung der *histoire* wird aufgrund des logischen Zusammenspiels mit dem Thema Metafiktion verschmolzen.

6.3.1 Authentizitätsfiktion als metafiktionales Element

Ähnlich wie in *Der Marques de Bolibar* beginnt *Turlupin* mit einem Rahmen, der sich allerdings hier tatsächlich als erstes Kapitel findet. Somit ist zuallererst festzustellen, dass es sich um keinen Paratext handelt, sondern um einen Teil des Erzähltextes. Es handelt sich damit zwar weiterhin um unverbundene Metafiktion, allerdings näher am eigentlichen Text als es bei einem Paratext der Fall wäre.

Prinzipiell kann man dieses Kapitel durchaus als Authentizitätsfiktion lesen. *Fictio*- und *fictum*-Status werden thematisiert. Hans-Harald Müller und auch Brigitte Forster stellen fest, dass es sich bei dem Erzähler in diesem ersten Kapitel zunächst augenscheinlich um einen Historiker handelt, der mit Quellenfiktionen arbeitet.²⁰¹ Das bedeutet, zunächst handelt es sich lediglich um fremdtextbezogene Metafiktion, die sich auch nur mit dem *fictio*-Status beschäftigt. So heißt es im ersten Satz:

In den Akten jenes langwierigen Prozesses, der im November 1642 vor dem königlichen Appellationsgerichtshof in Paris gegen den der Gottesleugnung, der falschen Zeugenaussage und mehrfacher Gewalttätigkeiten beschuldigten ehemaligen Gerichtsschreiber Michel Babaut zu Ende geführt wurde, findet ein sehr sonderbarer Vorfall Erwähnung.²⁰²

In diesem Tonfall werden auf den weiteren Seiten die historischen Rahmenbedingungen und Quellen vorgestellt, die dem Erzähler zu dem Vorfall weiterhin vorliegen. Aufgrund der Absicht, dadurch eine starke Sekundärillusion aufzubauen, kann man hier wiederum keine Illusionsgefährdung erkennen.

Interessant in Hinblick auf die Fragestellung dieser Arbeit ist lediglich das Ende des Kapitels. Diesbezüglich haben bereits einige Literaturwissenschaftler festgestellt, dass aus dem Erzähler als Historiker ein Geschichtenerzähler wird.²⁰³ Diskutierte die bisherige Ausführung des Historikers den *fictum*-Status affirmativ, so bedeutet diese These nun, dass der *fictum*-Status

²⁰¹ Vgl. Müller, Perutz, S. 107 und Forster Brigitte: Absichtliche Unabsichtlichkeit. Motive, Quellen und Erzählarchitekturen in Leo Perutz' *Turlupin*. In: Forster, Brigitte/ Müller, Hans-Harald (Hg.): *Leo Perutz: unruhige Träume – abgründige Konstruktionen. Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung*. Wien: Sonderzahl 2002, S. 160–187, S. 182–183.

²⁰² Perutz, *Turlupin*, S. 7.

²⁰³ Vgl. Forster, *Unabsichtlichkeit*, S. 184.

kritisch betrachtet wird. Doch woran lässt sich das im Text festmachen? Prinzipiell zeigt sich in diesem Rahmenkapitel ein Bruch. Der Chronist beschreibt zunächst die Umstände und bedient sich dabei, wie bereits festgestellt, verschiedenster Quellen. Der Chronist ist noch klar erkennbar, wenn er als Beweis die Worte aus Richelieus Bibel heranzieht: „In der Bibel, die er in den letzten Jahren seines Lebens benutzte, findet sich eine Eintragung von seiner Hand: ‚Ich sehe [...]‘.“²⁰⁴

Jedoch heißt es zu Beginn des nächsten Absatzes:

Es gehört zu den größten Rätseln der Menschheitsgeschichte, daß die Französische Revolution erst im Jahre 1789 zum Ausbruch gekommen ist.²⁰⁵

Es handelt sich hierbei allerdings um keine leere Phrase, vielmehr zeigt sie sich als erzähltechnischer Übergang zwischen, wenn auch nur innerfiktional, empirischen Fakten und den Spekulationen des Erzählers. In diesem Absatz erklärt der Erzähler noch, welche Parallelen es zwischen den Akteuren der Französischen Revolution und jenen 1642 gegeben hätte, stützt dies aber lediglich auf seine Annahmen.²⁰⁶ Werden hier aber noch historische Persönlichkeiten verhandelt, konzentriert sich der Chronist – nun eigentlich ganz Geschichtenerzähler – im letzten Abschnitt des ersten Kapitels auf das Schicksal einer Person, des Vicomte von Saint-Chéron, und leitet am Schluss zur Hauptperson des Textes über: „Um die Pläne des Titanen Richelieu zu durchkreuzen, bediente sich das Schicksal eines Narren namens Turlupin“²⁰⁷. Nun werden keinerlei Quellen mehr genannt.

Prinzipiell baut der Chronist eine starke Sekundärillusion auf. Jedoch lenkt dies das Bewusstsein des Lesers/der Leserin stark auf die Belegbarkeit des vermeintlich Geschehenen. Durch die Tatsache, dass der Erzähler das Vorhandensein von Quellen am Beginn so ins Zentrum rückt, wirkt die unbelegte Geschichte über Turlupin umso fragwürdiger. Die Wahrscheinlichkeit, dass der Rezipient/die Rezipientin beginnt nach Quellen zu fragen, wie er das von den vorigen Seiten gewöhnt ist, ist relativ hoch und damit ist zumindest ein Reflexionsprozess eingeleitet.

²⁰⁴ Perutz, Turlupin, S. 13.

²⁰⁵ Perutz, Turlupin, S. 14.

²⁰⁶ Vgl. Perutz, Turlupin, S. 14–15

²⁰⁷ Perutz, Turlupin, S. 17.

6.3.2 Entwertung der *histoire*

Im Bereich der Sinn- und Ordnungsüberschüsse stößt man in *Turlupin* zuerst auf den sprechenden Namen, dafür allerdings gleich im Titel und bei der Hauptperson. Der Begriff *Turlupin* steht synonym für eine Narrenfigur, vergleichbar mit einer Hanswurstiade. Ihren Ursprung hat der Begriff in Frankreich, hier in der Theaterszene des 17. Jahrhunderts.²⁰⁸ Genauer auf den Ursprung geht Brigitte Forster ein. Im 19. Jahrhundert verstand man darunter entweder einen schlechten Mimen oder jemanden, der sich nicht zu benehmen weiß. Den größten Unterschied zum *Turlupin* im Roman sieht Forster in dessen unabsichtlicher Komik, während es bei dem Prototypen durchaus beabsichtigt ist.²⁰⁹ Prinzipiell ist eine Hochkonjunktur der *Turlupin*-Figur für das 19. Jahrhundert zu konstatieren. So finden sich in Zeitungen des späten 19. Jahrhunderts zahlreiche Verweise auf *Madame Turlupin*, eine Oper von Ernst Giraud. 1909 berichtet die Presse über eine *Turlupinade* von Renato Simoni.²¹⁰ Das gehobene Wiener Publikum dürfte also mit dem Begriff *Turlupin* durchaus etwas anzufangen gewusst haben. Das spiegelt sich auch in der Rezension im *Neuen Wiener Journal* wieder, die die Namensgebung ebenso aufgreift.²¹¹ Ähnlich sprechend ist der Vorname *Tancrede* einzuschätzen. Es handelt sich dabei um einen Heldenamen, der sich vom germanischen *Tankrat* – jemandem der Rat geben kann – ableitet und der auch einem Stück von Voltaire seinen Namen gibt. Kann hier noch von der Rezeption als normalem französischem Vornamen ausgegangen werden, ist *Turlupin* aber unverkennbar und präfiguriert den Protagonisten doch klar.

Der zweite Punkt spielt bei zahlreichen von Perutz' Romanen eine Rolle. Der Rahmen nimmt, was im Text passieren wird, bereits voraus. Von Anfang an ist klar, dass die Revolution scheitern wird, und ein Schuldiger ist bereits gefunden: „Um die Pläne des Titanen Richelieu zu durchkreuzen, bediente sich das Schicksal eines Narren namens *Turlupin*.“²¹² Die Spannung, was passieren wird, ist somit mit dieser proleptischen Struktur vorweggenommen, allerdings -

²⁰⁸ Vgl. Müller, Perutz, S. 107.

²⁰⁹ Vgl. Forster, Unabsichtlichkeit, S. 160–162.

²¹⁰ Vgl. R.d.F: „*Turlupineide*“ von Renato Simon – eine humorvolle Revue. In: Die Neue Freie Presse 16103 (1909) S. 1 (<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19090621&query=%22Turlupin%22&ref=anno-search&seite=1> , abgerufen am 04.04.2018)

²¹¹ Vgl. Fischer, Felix: Das Federballspiel am St. Martinstag. In: Neues Wiener Journal 10900 (1924) S. 6 (<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19240324&seite=6&zoom=33&query=%22Turlupin%22&ref=anno-search> , abgerufen am 04.04.2018)

²¹² Perutz, *Turlupin*, S. 17.

und das rettet die Illusion und baut sie neu wieder auf, bleibt noch immer die Frage, wie diese Figuren und Ereignisse zusammenhängen.

Im Vergleich zu dem *Marques de Bolibar* muss auch noch das Thema Identität aufgegriffen werden. Es wurde festgestellt, dass im *Marques* unklar bleibt, wie es zu der scheinbaren Veränderung der Identitäten kommt und dass dies nur kompensierbar ist, wenn man den Roman in den Bereich der phantastischen Romane einordnet. Eine andere Form der Identitätsverwirrung wählt Perutz in *Turlupin*. Es handelt sich dabei um eine Figur, die sich ihrer eigenen Identität und Zugehörigkeit nicht sicher ist, auch weil sie mehr oder weniger als Waisenkind aufwächst. Die spätere Verwechslung mit Josselin ist ebenso empirisch erklärbar. Damit widerspricht die Handlung in keiner Weise dem Wahrnehmungshorizont der Leser/Leserinnen und verlangt eben anders als im *Marques* nach keiner Form von Kompensation. Darüber hinaus ist, auch wenn es sich prinzipiell um einen historischen Roman handelt, von einer durch den Titel hervorgerufenen Erwartungshaltung bei den Lesern/den Leserinnen auszugehen. Auch der Original-Turlupin trat hinter einer Maske auf²¹³, das Spiel mit Identitäten gehört somit in der einen oder anderen Form zum Genre des Narren beziehungsweise des Turlupin dazu.

Ein letzter Bereich in Bezug auf die *histoire* bezieht sich auf den Einsatz historischer Elemente. Brigitte Forster hat sich bereits mit dem realhistorischen Hintergrund zu *Turlupin* beschäftigt und stellt fest, dass es durchaus historische Bezüge gibt, die belegbar sind.²¹⁴ Dies wirkt in diesem Fall aber klar affirmativ auf die Illusion, vor allem weil der Roman als historisch präsentiert wird. Das Vorhandensein dieser Parallelen zu dem eventuell vorhandenen historischen Wissen des Rezipienten/der Rezipientin verstärkt nur die Sekundär- und auch die Primärillusion.

6.3.3 Discours

Der erste zu analysierende Komplex bezieht sich wie bereits die Male zuvor auf die zeitlichen Komponenten. Die Ordnung des Erzählten folgt einer ähnlichen Strategie wie schon beim *Marques de Bolibar*. Beginn und Ausgang werden im Rahmen erzählt, was genau passiert, bis hin zu diesem Scheitern der Revolution, wird schließlich in der Binnengeschichte geschildert. Es handelt sich somit, wie bereits im letzten Kapitel angesprochen, um eine proleptische Erzählweise. Der Erzähler erlaubt sich im Rahmen durchaus übliche zukunftsweisende

²¹³ Vgl. Forster, Unabsichtlichkeit, S. 161.

²¹⁴ Vgl. Forster, Unabsichtlichkeit, S. 178–179.

Vorausdeutungen, die in ihrem Umfang nicht besonders groß sind. Innerhalb der Erzählung von Turlupin wird allerdings großteils chronologisch vorgegangen. Anders als im *Marques de Bolibar* finden sich auch keine Vorausdeutungen mehr innerhalb der Binnenerzählung.

Was die Dauer angeht, so wird vom Erzähler zeitraffend erzählt. Er fasst das Geschehen rund um den gescheiterten Revolutionsversuch auf deutlich weniger Erzählzeit zusammen. Der dritte Punkt betrifft die Frequenz des Erzählten, wobei es hier aber nichts Auffälliges festzustellen gibt.

Der zweite große Analysebereich beschäftigt sich mit dem Modus des Erzählens. Die erste Frage ist hier, wie selbstvergessen der Erzähler in Bezug auf die Ereignisse ist. Hierbei ist wieder Rahmen und eigentliche Erzählung zu unterscheiden. Im Rahmen ist der Erzähler natürlich sehr präsent. Das steht im Gegensatz zu der folgenden Hypodiegese. Der Erzähler tritt hier komplett in den Hintergrund, er reflektiert und kommentiert das Geschehen fast nicht mehr. Im zweiten Kapitel findet sich noch ein Urteil über die Hauptfigur: „Er war ein Träumer und Narr.“²¹⁵ Diese Tendenz zur Distanzlosigkeit spiegelt sich auch in der Erzählung von Worten wieder. Viele der Dialoge sind im dramatischen Modus wiedergegeben. Im Fall von Turlupin wird bei der inneren Rede die Distanz teilweise sogar größtmöglich reduziert. Ohne Verbum dicendi finden hier ein Wechsel in das Bewusstsein der Figur statt, die stark an einen inneren Monolog erinnern. Ein Beispiel dafür findet sich im 21. Kapitel:

Er erinnerte sich des Kammermädchens, das gleich ihm entschlossen war, das Haus zu verlassen, und sein Groll wich freundlicheren Gedanken.²¹⁶

Handelt es sich hierbei noch um die Form des Bewusstseinsberichtes, in dem der Erzähler die Gedanken des Protagonisten zusammenfasst, heißt es im nächsten Absatz:

Wir werden zusammen gehen. Die kleine Jeanneton mit ihren braunen Flechten! So bin ich dennoch nicht vergeblich hier gewesen, ich habe eine gefunden, die mich liebt. [...] ²¹⁷

Von dem distanzierten Bewusstseinsbericht wird ohne Überleitung in die unmittelbare Form gewechselt. Somit lässt sich zusammenfassend zum Thema Distanz feststellen, dass diese in Hinblick auf die Präsenz des Erzählers sehr klein gehalten wird.

²¹⁵ Perutz, Turlupin, S. 21.

²¹⁶ Perutz, Turlupin, S. 160.

²¹⁷ Perutz, Turlupin, S. 160.

Das führt zur Frage nach der Fokalisierung. Bei *Turlupin* ist weitgehend von einer internen Fokalisierung auszugehen. Diese interne Fokalisierung ermöglicht in diesem Fall das Aufrechterhalten der Spannung. Denn die Handlung wird dadurch vorangetrieben, dass Turlupin glaubt, in der Herzogin von Lavan seine Mutter erkannt zu haben:

Traum und dunkles Ahnen war zur Wirklichkeit geworden. Er hatte seine Mutter gefunden. Er war ihr gegenübergestanden, sie hatte ihn gesehen, an dem weißen Haarbüschel an seiner Stirne hatte sie ihn erkannt. Sie hatte ihn nicht rufen, ihm kein Zeichen geben können, nur ihre Augen hatten gesprochen.²¹⁸

Erst nach Turlupins Tod gegen Ende des Romans heißt es dann:

Die Herzogin von Lavan, die blind seit ihrem sechzehnten Lebensjahr war, beugte sich über Turlupin und fuhr mit der Hand über seine Stirne und seine Wangen.²¹⁹

Es wird klar, Turlupin und damit der Leser/die Leserin sind einem Irrtum aufgesessen, für den Turlupin schließlich mit dem Leben bezahlt. Doch erst als Turlupin tot ist und damit der Fokalisierungspunkt wegfällt, klärt sich dieser Irrtum auf. Aus der internen Fokalisierung wird eine Nullfokalisierung.

Die Frage, wann erzählt wird, lässt sich anhand des Rahmens wiederum relativ schnell klären. Es wird später erzählt – die Erzählung liegt klar nach dem Geschehenen, insofern man davon ausgeht, dass der Erzähler die Geschichte von Turlupin nicht erfunden hat. Diese Möglichkeit wurde ja bereits im ersten Unterkapitel diskutiert.

Auf die Erzählebenen wurde in verschiedenen Kontexten bereits eingegangen. In *Turlupin* findet sich einerseits eine extradiegetische Ebene, auf der sich der Historiker (oder Geschichtenerzähler – je nach Blickwinkel) befindet, und eine intradiegetische Ebene, die Erzählung von Turlupin. Bei dem Erzähler handelt es sich dabei um einen extra-heterodiegetischen, der sich selbst aber auf der extradiegetischen Ebene vorstellt und hier als ein Ich auftritt: „Bleiben wir einen Augenblick lang stehen. Betrachten wir den Mann, sein Werk und seine Zeit?“²²⁰ Die extradiegetische Sprechsituation ist also recht explizit gestaltet. Es gibt einen Erzähler, der ganz klar einen Leser/eine Leserin anspricht und diese damit in die Fiktion miteinbezieht.

²¹⁸ Perutz, *Turlupin*, S. 45.

²¹⁹ Perutz, *Turlupin*, S. 176.

²²⁰ Perutz, *Turlupin*, S. 11.

Für die Illusion haben all diese Fakten zum *discours* eine eher affirmative Wirkung. Die Beschränkung des Wissenshorizontes auf jenen Turlupins entspricht den Realitätserfahrungen und auch die Form des späteren Erzählens ist eine akzeptierte Konvention. Auch der Rahmen mit Miteinbeziehung des Lesers/der Leserin wirkt durch die starke Konventionalisierung dieser Technik kaum illusionsgefährdend.

6.4 St. Petri-Schnee

1931 beginnt Leo Perutz an dem Roman *St. Petri-Schnee* zu schreiben, damals noch unter dem Arbeitstitel *Muttergotteskorn*. Bis 1933 war Perutz mit den Arbeiten dazu beschäftigt. In der ersten Hälfte dieses Jahres ließ er es vorab in der Zeitschrift *Die Dame*, die dem Ullstein-Verlag gehörte, drucken. Die eigentliche Ausgabe, die der Zsolnay-Verlag veröffentlichen wollte, wurde aber am deutschen Buchmarkt nicht mehr veröffentlicht. Grund dafür war die Machtübernahme der Nationalsozialisten. Perutz' Bücher waren zwar 1933 noch nicht verboten, doch die Unmöglichkeit die Texte zu veröffentlichen, entzog ihm die finanzielle Lebensgrundlage.²²¹

Der Roman handelt von dem Arzt Friedrich Amberg, der eine Stelle am Land annimmt, wo bald eine Revolution gegen den Gutsbesitzer auszubrechen droht.

6.4.1. Reflexionen des Erzählers als metafiktionale Elemente

Bei *St. Petri-Schnee* liegt eine weniger eindeutige Rahmung als bei anderen Perutz-Romanen vor. Kein Herausgeber, sondern der Ich-Erzähler selbst thematisiert seine Geschichte. Nach dem ersten einleitenden Kapitel, welches die Handlungsebene im Krankenhaus etabliert, heißt es zu Beginn des zweiten Kapitels:

Ich heiße Georg Friedrich Amberg und bin Doktor der Medizin. Mit diesen Worten wird mein Bericht über die Ereignisse in Morwede beginnen, den ich eines Tages schriftlich niederlegen werde, sobald ich physisch dazu imstande bin. Bis dahin wird wohl noch einige Zeit vergehen. Ich bin außerstande, mir Feder und Papier zu verschaffen. [...] Ich werde in meiner Erzählung weit zurückgreifen müssen.²²²

²²¹ Vgl. Müller, Perutz, S. 58.

²²² Perutz, Schnee, S. 18.

Amberg plant also, seine Erlebnisse niederzuschreiben, und da dies momentan nicht möglich ist, erzählt er sie. Klar ist somit, dass der *fictio*-Status der folgenden Erzählung thematisiert wird. Amberg macht in dem Moment eine neue innerdiegetische Ebene auf.

Aber auch neben dieser generellen Reflexion über die kommende Erzählung thematisiert der Ich-Erzähler immer wieder ein eigenes Erzählen. Er macht sich zum Beispiel Gedanken über sein Handeln und reflektiert dessen Folgen:

Ich glaube, daß ich damals, als ich das Glasröhrchen zerbrach und seinen Inhalt auf dem Teppich verspritzte, eine Gelegenheit versäumt habe, die nicht mehr wiederkam: die Gelegenheit, in den Ablauf der Geschehnisse entscheidend einzugreifen.²²³

Ebenso reflektiert er im dreizehnten Kapitel:

Ich habe lange darüber nachgedacht, was damals in mir vorgegangen sein mag, als mir der Freiherr von Malchin auf der Dorfstraße seine erstaunlichen Pläne enthüllte.²²⁴

Durch solche Kommentare mitten im Text lässt der Erzähler den Leser/die Leserin nie die Gemachtheit des Textes, also die Vermittlungssituation vergessen. Sie bleibt immer präsent.

Nach dem Wechsel zurück in den Rahmen – die Situation, in der Amberg im Krankenhaus liegt – steht der *fictum*-Status von Ambergs Erzählung im Zentrum. Amberg selbst, der Erzähler, bleibt davon überzeugt, dass seine Geschichte der Wahrheit entspricht, während von außen immer wieder die Fiktionalität unterstellt wird. Beispiel dafür ist der Dialog, den Amberg mit dem Oberarzt führt:

„[...] – wie war eigentlich die Geschichte mit dem Dreschflügel? Sie haben mir versprochen, mehr zu erzählen.“ „Sie glauben mir ja doch nicht“, sagte ich. „Sie wollen mir nicht glauben.“²²⁵

Amberg geht davon aus, dass seine Geschichte nicht geglaubt wird. Noch eindeutiger wird es bei dem Gespräch mit Doktor Friebe, der Ambergs Erzählung ganz klar als Fiebertraum abtut: „Du hast das Unmögliche erreicht – im Traum, Amberg, im Fiebertraum, als du dalagst und

²²³ Perutz, Schnee, S. 85.

²²⁴ Perutz, Schnee, S. 100.

²²⁵ Perutz, Schnee, S. 173

deliriertest.“²²⁶ Es geht sogar so weit, dass Amberg den Wahrheitsstatus seiner Erzählung selbst in Frage stellt:

[...] er sah aus, als spräche er die Wahrheit – Nein! [...] ich wußte, daß er die Wahrheit gesprochen hatte, - niemals war Bibiche meine Geliebte gewesen.²²⁷

In jedem Gespräch, das er führt, wird dieser *fictum*-Status seiner eigenen Erzählung zum Thema. Zweifeln zuvor alle seine Gesprächspartner daran, so tritt im vierundzwanzigsten Kapitel schließlich der Pfarrer auf, der ihn in seiner Version bestätigt.²²⁸

Die Thematisierung des Status der Erzählung führt unweigerlich zur Reflexion des Lesers/der Leserin über deren Wahrheitsgehalt. Darüber hinaus wird auch die Vermittlungssituation selbst immer wieder thematisiert. Auf der innerfiktionalen Ebene werden diese Bemerkungen über die Vermittlungssituation auch als verbundene Metafiktion präsentiert, während in der Rahmenhandlung durch die Trennung der Ebenen ein gewisser Abstand vorhanden ist.

Wichtig anzumerken ist allerdings, dass, auch wenn die Erlebnisillusion der Morwede-Geschichte immer wieder gestört und die Referenzillusion zumindest in Frage gestellt wird, bleibt die Sekundärillusion des Erzählers Amberg eigentlich aufrecht.

6.4.2 Entwertung der *histoire*

Die Reflexion des *fictum*-Status innerhalb der Rahmenhandlung und auch durch den Leser/die Leserin hat aber im Fall von *St. Petri-Schnee* nicht nur zur Folge, dass man sich des Wahrheitsgehalts dieser Erzählung nicht sicher sein kann. Durch die Tatsache, dass die Protagonisten von beiden Ebenen dieselben sind, entstehen auch zwei nebeneinander existierende Möglichkeiten der *histoire*.

- Amberg hat die Stelle in Morwede angenommen, ist dort angekommen und es hat sich so zugetragen, wie er es selbst erzählt. In dem Fall wäre das Krankenhauspersonal Teil einer Verschwörung.
- Amberg hatte am Weg nach Morwede in Osnabrück einen Unfall und ist im Anschluss ins Krankenhaus gebracht worden. Die Vorfälle in Morwede wären in dem Fall ein Traum gewesen, wie es auch das Krankenhauspersonal nahelegt.

²²⁶ Perutz, Schnee, S. 177.

²²⁷ Perutz, Schnee, S. 177–178.

²²⁸ Vgl. Perutz, Schnee, S. 180–183.

Über diese Ambiguität wird auch in der Forschungsliteratur diskutiert. Hans-Harald Müller versucht im Nachwort zu dem Roman diese aufzulösen. Anhand mehrerer Indizien und unter der Betonung der Unzuverlässigkeit des Erzählers, auf die noch einzugehen sein wird, spricht er sich eher für die Option aus, dass Amberg tatsächlich geträumt hat. Jedoch sagt auch Müller ganz deutlich, dass dem Leser/der Leserin beide Optionen offenbleiben.²²⁹ Markus Fleckinger, der sich eigentlich mit dem unzuverlässigen Erzähler beschäftigt, widerspricht sich selbst. Einerseits schreibt er davon, dass die Interpretation beim Leser/der Leserin liege, andererseits meint er:

Auf Grund von eigenen Kommentaren und durch Korrekturhinweise, besonders durch mimetische Figuren von anderen Romanfiguren, wird der Krankenhausaufenthalt als geträumt entlarvt, ohne indes an Bedeutung für den Erzähler einzubüßen.²³⁰

Neben der impliziten Feststellung, dass es eine eindeutige Interpretation gibt, scheint Fleckinger hier den Krankenhausaufenthalt und die Handlung in Morwede zu verwechseln. Sowohl in seinem weiteren Text als auch bei der Lektüre des Romans finden sich keine Hinweise auf eine Infragestellung der innerfiktionalen Realität des Krankenhausaufenthalts.

Reinhard Lüth nutzt diese Ambiguität, um die Einordnung Perutz' in das phantastische Genre zu rechtfertigen. Den Leser/Die Leserin sieht er in der Rolle des „Literaturdetektiv[s] und Traumdeuter[s]“²³¹, der/die sich zwischen einer vernünftigen Lösung und einer dem Erzähler folgenden entscheiden müsste. Um diese Entscheidung zu fällen, hätte er aber im Text zahlreiche versteckte Hinweise aufzuspüren.²³² Ulrich Baron spricht ebenso die Ambiguität des Textes an. Er stellt schließlich fest, dass auch, wenn man verschiedene Interpretationen anlegen kann, man als Quelle doch immer nur Ambergs Erzählung hat, die wiederum anscheinend nicht zuverlässig ist.²³³

Um die illusionsgefährdende Wirkung zweier nebeneinander existierender Möglichkeiten zu kompensieren, gibt es nun zwei Möglichkeiten. Die erste davon ist wiederum das Genre, wobei es in diesem Roman hier keine klare Einordnung gibt. Lüth sieht zwar einen phantastischen

²²⁹ Vgl. Müller, Nachwort. In: Perutz, Leo: St. Petri–Schnee. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2007, S. 193–200, S. 198–200.

²³⁰ Fleckinger, Erzähler, S. 197,

²³¹ Lüth, Drommetenrot, S. 305.

²³² Vgl. Lüth, Drommetenrot, S. 305–306.

²³³ Vgl. Baron, Ulrich: Was geschah, als nichts geschah? Zur Rekonstruktion und Konstruktion von Wirklichkeit in Leo Perutz' Roman St. Petri Schnee. In: Kindt, Tom (Hg.): Leo Perutz' Romane: von der Struktur zur Bedeutung. Mit einem Erstabdruck der Novelle „Von den traurigen Abenteuern des Herrn Guidotto“. Tübingen: Niemeyer: 2007. S. 95–106, S. 98

Roman gegeben²³⁴, aber Baron zum Beispiel relativiert dies deutlich. Er sieht *St. Petri-Schnee* eher in der Tradition von *Turlupin* und *Der Schwedische Reiter*, wo geschichtlich relevante Ereignisse aus einem anderen Licht beleuchtet werden würden. Im Falle des vorliegenden Romans wären das verschiedene Revolutionsbewegungen.²³⁵ Was sich daraus für die etwaige Kompensationswirkung dieser Einordnung feststellen lässt, ist, dass sie kaum Wirkung entfalten kann. Eine eindeutige Genrezuordnung müsste auch für den/die ungeübte/n Leser/Leserin möglich sein, um auch die Implikationen dieses Genres aufrufen zu können.

Die zweite kompensierende Technik wäre eine desambiguierende Instanz in Form eines Erzählers oder zumindest die Klarstellung, welche der beiden Handlungsstränge innerfiktional real ist. Diese klärende Instanz fehlt in *St. Petri-Schnee* komplett. Der Leser/Die Leserin kann sich nur auf die Angaben von Amberg verlassen. Dazu kommt noch, dass nicht nur eine übergeordnete Instanz fehlt, sondern, dass sich auch der Erzähler nicht darum bemüht, Klarheit zu schaffen. Würde man *St. Petri-Schnee* als Verschwörungsroman oder Kriminalroman einordnen wollen, so wäre es als klassisch für das Genre zu betrachten, dass sich der Held um eine Aufklärung der Ereignisse bemüht.²³⁶ Stattdessen zweifelt, wie im ersten Kapitel bereits festgestellt, Amberg gegen Ende selbst an seiner durchaus selbstbewusst vorgetragenen Geschichte über seine Erlebnisse in Morwede.

Festzustellen bleibt, dass der Leser/die Leserin keine endgültige Aussage über den innerfiktionalen Wahrheitsgehalt der Geschichte treffen kann. Es bleibt die Spurensuche und die eigene Entscheidung als Möglichkeit, um sich analog zu Hans-Harald Müller eine eigene Interpretation zu schaffen. Dabei handelt es sich allerdings um eine enorme Reflexionsleistung, die die Distanz zu dem Werk in jedem Fall vergrößert. Damit ist das Fehlen einer desambiguierenden Instanz in *St. Petri-Schnee* als stark illusionsgefährdendes Element einzuschätzen.

Ein zweites Phänomen die *histoire* betreffend wurde bereits im Kapitel Metafiktion kurz angesprochen, wenn auch in einem anderen Zusammenhang. Zu Beginn des zweiten Kapitels beginnt Amberg seine Geschichte zu erzählen und öffnet damit eine intradiegetische Ebene. Er thematisiert jedoch, dass es sich dabei um einen Bericht handelt, den er erst verfassen wird:

²³⁴ Vgl. Lüth, Drommetenrot, S. 305.

²³⁵ Vgl. Baron, Rekonstruktion, S. 95–96.

²³⁶ Vgl. Baron, Rekonstruktion, S. 97.

Ich heiße Georg Friedrich Amberg und bin Doktor der Medizin. Mit diesen Worten wird mein Bericht über die Ereignisse in Morwede beginnen, den ich eines Tages schriftlich niederlegen werde, sobald ich physisch dazu imstande bin.²³⁷

Nun geht der Leser/die Leserin davon aus, dass es sich um die Gedanken des Erzählers handelt, die ihm geschildert werden, jedoch beginnt der vorliegende Bericht – der auch in schriftlicher Form verfasst ist – genau mit den Worten, mit denen Amberg seinen tatsächlichen Bericht beginnen möchte. Es handelt sich hierbei zumindest um ein Paradoxon. Lüth stellt fest, dass es einen erzhllogischen Bruch gibt, da der ganze Bericht im Präteritum verfasst ist, allerdings dann am Anfang des 23. Kapitels wieder im Präsens erzählt wird.²³⁸ Es wird nie klar, wo die Binnenerzählung genau endet, das heißt, es findet eine Vermischung der beiden Erzählebenen statt.

Ein letzter Punkt betrifft wiederum die Frage nach der Identität. Das erste Kapitel beginnt folgendermaßen:

Als die Nacht mich freigab, war ich ein namensloses Etwas, ein unpersönliches Wesen, das die Begriffe ‚Vergangenheit‘ und ‚Zukunft‘ nicht kannte. Ich lag, vielleicht viele Stunden lang, vielleicht auch nur den Bruchteil einer Sekunde hindurch, in einer Art Starrheit, und sie ging dann in einen Zustand über, den ich jetzt nicht mehr beschreiben kann.²³⁹

Diese Identittslosigkeit, die der eigentlich sehr greifbare Erzähler Amberg da beschreibt, widerspricht den Erfahrungshorizonten des Lesers/der Leserin. Das Konzept Zeit wird thematisiert und auch die Beschreibung als „namensloses Etwas“ ist mit der Wahrnehmung des Rezipienten/der Rezipientin kaum in Einklang zu bringen. Kaum einen nachhaltigen illusionsgefhrenden Effekt hat diese Passage allerdings, da kurze Zeit später klar wird, welche Umstände zu diesen Aussagen geführt haben.

Hinzuweisen ist darüber hinaus noch auf die zu erkennende Struktur. Beginnt das erste Kapitel mit dieser Ausführung der Identitäts- und Kontextlosigkeit des Erzählers, wird dies im zweiten Kapitel nahezu diametral gestaltet. Seinen hypodiegetischen Bericht beginnt Amberg mit der Nennung seines Namens. In einem Rückblick erklärt er seine Herkunft, schafft sich somit also in lebensgeschichtlicher Hinsicht eine eindeutige Identität.²⁴⁰

²³⁷ Perutz, Schnee, S. 18.

²³⁸ Vgl. Lüth, Drommetenrot, S. 82.

²³⁹ Perutz, Schnee, S. 7.

²⁴⁰ Vgl. Perutz, Schnee, S. 18–20.

6.4.3 Discours

Parallel zu den vorigen Analysen wird hier wiederum nach dem System von Martínez und Scheffel vorgegangen. Die Ordnung betreffend kann festgestellt werden, dass analeptisch erzählt wird. Amberg ist im Krankenhaus und erzählt dort von den Geschehnissen zuvor. In ihrer Reichweite greift die Geschichte auf jene fünf Wochen zurück, in denen Amberg vermeintlich in Morwede stationiert war (nimmt man die Familiengeschichte zu Beginn des zweiten Kapitels hinzu, ergibt sich natürlich eine größere Reichweite). Der Umfang ist nahezu identisch mit der Reichweite, allerdings fehlt die Zeit zwischen dem kolportierten Dreschflegelschlag und dem Erwachen in dem Krankenhausraum.

Wie schon in den vorhergehenden Kapiteln stellt sich auch hier die Frage nach dem Verhältnis zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit. Sowohl bei der Rahmenhandlung als auch bei der Hypodiegese ist prinzipiell von einer Raffung auszugehen. Zwischen dem angenommenen Ende der Hypodiegese, also dem Schlag mit dem Dreschflügel, und dem Beginn des nächsten Kapitels handelt es sich um eine Ellipse. Die Erzählung steht still, während der Leser/die Leserin davon ausgehen muss, dass das Geschehen weitergeht. Zum Thema Frequenz gibt es keine Auffälligkeiten zu analysieren.

Im Bereich des Modus kann im Hinblick auf die Erzählung der Ereignisse auf jeden Fall eine starke Präsenz des Erzählers festgestellt werden. Vieles davon wurde bereits im Bereich Metafiktion erwähnt. Der Erzähler Amberg thematisiert sein eigenes Erzählen. Zu Beginn des zweiten Kapitels stellt er klar fest, dass es sich bei der folgenden Geschichte um einen Bericht, zusammengestellt von ihm, handelt. Diese Distanz wäre allerdings nur auf den Beginn der Erzählung beschränkt, und hätte somit weniger große Auswirkungen. Jedoch reflektiert und kommentiert der Erzähler Amberg das Geschehen und seine eigene Erzählung eigentlich ständig. Einige Beispiele sollen an dieser Stelle angeführt werden. Im Hinblick auf eine Situation meint Amberg: „Mein Erinnerungsvermögen schlägt manchmal sonderbare Wege ein.“²⁴¹ Durch die Verwendung des Präsens wird klar, dass sich hier nicht die innerdiegetische Figur Amberg in Form einer Gedankenrede ausdrückt, sondern, dass der Erzähler seine damaligen Tätigkeiten kommentiert. Ein weiterer Fall findet sich zu Beginn des dritten Kapitels:

Doch der Zufall wollte es, daß ich weder den Platz noch den Turm zu Gesicht bekam.
Ist es wirklich ein Zufall gewesen? [...] Welche unbekannte Kraft hat damals mich gelenkt, daß ich vergaß, was ich suchte [...] Zufall, gewiß, nichts weiter als Zufall.

²⁴¹ Perutz, Schnee, S. 21.

Ich neige nicht dazu, das Übersinnliche zur Deutung einfacher Vorfälle heranzuziehen [...] ²⁴²

Der Erzähler tritt hier deutlich hervor und reflektiert über seine Geschichte. Er geht sogar so weit, diese bereits zu interpretieren, und teilt dem Leser/der Leserin seine Beweggründe für seine Schlussfolgerungen auch mit. Zahlreiche weitere Beispiele lassen sich auffinden. So heißt es in Kapitel elf: „Ich habe kein Recht mich zu beklagen: Ich lebe.“ ²⁴³ Zusammenfassend kann man konstatieren, dass der Erzähler sehr oft hervortritt und dem Leser/der Leserin seine eigene Meinung mitteilt. Neben den genannten Textstellen lassen sich noch zahlreiche weitere finden.

Was die Erzählung von Worten angeht, überwiegt deutlich Ambergs Gedankenrede, die eine Form von innerem Monolog darstellt. Die gesprochene Rede wird in verschiedenen Formen und somit auch Graden an Mittelbarkeit wiedergegeben. Im gesamten Buch ist von einer internen Fokalisierung auszugehen.

Der dritte Analysebereich Stimme stellt sich zunächst die Frage danach, wann erzählt wird. Hier gibt es in *St. Petri-Schnee* einige Auffälligkeiten. So wird das erste Kapitel hauptsächlich im Präteritum verfasst. Das zweite Kapitel beginnt dann im Präsens. Die Situation, in der Amberg das Geschehen in Morwede Revue passieren lassen will, ist als gleichzeitiges Erzählen gestaltet. Dann erfolgt die Binnenerzählung im Präteritum. Es handelt sich dabei um die Vorgeschichte Ambergs sowie die Erlebnisse in Morwede. Zu Beginn des 23. Kapitels heißt es:

Ich liege wohlverpackt in meinem Bett, die Krankenschwester hat für einige Minuten das Fenster geöffnet, nun kommt die kalte, frische Winterluft zu mir herein. [...] Aber ich kann nicht schlafen, ich fühle mich nicht müde, obwohl ich fast die ganze Nacht hindurch wachgelegen bin. Ich bin wachgelegen und habe nachgedacht. Ich sah das Herrenhaus [...] ²⁴⁴

Am Beginn des Kapitels entsteht durch die wiederholte Verwendung des Präsens der Eindruck, dass es sich um gleichzeitiges Erzählen handelt. Das führt zu dem Schluss, dass dieses Kapitel den mit der Thematisierung des Berichtes zu Beginn des zweiten Kapitels aufgemachten Rahmen nun schließen soll. Dann allerdings wechselt die Zeit unvermittelt zurück ins Präteritum, als würde dies alles noch zu dem Bericht gehören.

²⁴² Perutz, Schnee, S. 24–25.

²⁴³ Perutz, Schnee, S. 85.

²⁴⁴ Perutz, Schnee, S. 172.

Die Frage, wann erzählt wird, ist also nicht eindeutig zu beantworten. Es lässt sich anhand des Textes nicht genau feststellen, wann Amberg diesen Bericht ablegt.

Diese Feststellung führt auch schon zum nächsten Punkt, dem Ort des Erzählens. Mithilfe dieser Kategorie lässt sich das bisher in anderen Zusammenhängen genannte Phänomen besser umreißen. Der Erzähler befindet sich – das lässt sich mit Sicherheit sagen – zu Beginn des zweiten Kapitels auf einer extradiegetischen Ebene. Die Binnenerzählung über Morwede und seine Beziehung zu Bibiche befindet sich folgerichtig auf der intradiegetischen Ebene. Wie im letzten Teil des Kapitels zum Thema *histoire*-Entwertung beschrieben, entsteht allerdings durch den erzähllogischen Bruch und die unklare Stellung der letzten Kapitel eine Verquickung der Erzählebenen.

Die Stellung des Erzählers zum Geschehen ist als autodiegetisch einzuordnen.

Illusionstheoretisch relevant sind vor allem zwei Punkte. Der erste davon betrifft die Wahl der Zeitform. Die im Präsens verfassten Teile führen zu der Problematik, dass unklar ist, wann erzählt wird, beziehungsweise in weiterer Folge, auf welcher Ebene man sich nun genau befindet. Diese Vermischung und letztendlich Uneindeutigkeit der Erzählsituation gefährdet die Illusion. Des Weiteren wurde bereits festgestellt, dass der Erzähler stark reflektiert und kommentiert, was die Erlebnisillusion der Binnenerzählung zum Leser/der Leserin stark in Distanz bringt.

Zuletzt ist noch der intern fokalisierte autodiegetische Erzähler zu nennen. Mehrmals wurde schon auf dessen Problematik hingewiesen. Einerseits entspricht dessen Wahrnehmungshorizont im Gegensatz zu anderen Formen dem des Rezipienten/der Rezipientin, andererseits bleibt das Subjektive stark im Bewusstsein des Lesenden. Es stellt sich immer die Frage, inwieweit man dem Erzähler vertrauen kann.

Markus Fleckinger hat sich mit der Frage nach dem unzuverlässigen Erzähler in *St. Petri-Schnee* beschäftigt. Er stellt fest, dass es sich bei Amberg um einen solchen handelt und führt als Gründe an, dass dieser immer wieder selbst an seiner Erzählung zweifelt und dass es sich bei der Morwede-Fabel lediglich um eine Wunscherfüllungsphantasie handelt.²⁴⁵ Dem ist im Großen und Ganzen zuzustimmen. So meint Amberg schon kurz nach Beginn seiner Erzählung: „Mein Erinnerungsvermögen schlug manchmal sonderbare Wege ein.“²⁴⁶ Da man als

²⁴⁵ Vgl. Fleckinger, *Erzähler*, S. 200–202.

²⁴⁶ Perutz, *Schnee*, S. 21.

Leser/Leserin weiß, dass Amberg selbst diese Erlebnisse aus seinem Gedächtnis wiedergibt, wird man bei dieser Anmerkung zumindest stutzig.

Noch deutlicher wird die Unzuverlässigkeit Ambergs im neunten Kapitel:

Das alles – sagte ich mir – war so schön und so flüchtig, als ob es ein Traum gewesen wäre. – Als ob es ein Traum gewesen wäre, wiederholte ich. Und ich begann darüber nachzudenken, wie klein der Unterschied ist zwischen vergangener Wirklichkeit und Traum.²⁴⁷

Recht deutlich spielt der Erzähler hier selbst auf die Ambiguität seiner eigenen Erzählung an, was sie für den Rezipienten/die Rezipientin noch fragwürdiger erscheinen lässt. Jedoch, und darauf weist Baron hin, ergibt sich beim intern fokalisiertem autodiegetischen Erzähler das Problem, dass die Angaben des einzigen Zeugen des Geschehen in Frage gestellt werden.²⁴⁸ Das unterstützt allerdings nur den illusionsgefährdenden Effekt, denn es stellt sich dem Leser/der Leserin noch viel stärker die Frage, ob man irgendeiner Angabe des Textes Glauben schenken sollte. An diese Unsicherheit erinnert einen der Erzähler durch seine Bemerkungen auch immer wieder.

6.5 Nachts unter der steinernen Brücke

Nachts unter der Steinernen Brücke wird innerhalb des Werkes von Leo Perutz zumeist eine Sonderposition zugewiesen. Jan Christoph Meister bezeichnet den 1953 erschienenen Roman als „denkwürdige[n] Ausnahmefall“²⁴⁹. Die Arbeiten an dem Roman dauerten über 27 Jahre. Bereits 1924 erscheint das erste Kapitel noch unter dem Titel *Legende aus dem Ghetto* in der Zeitschrift *Der neue Merkur*. Nach einer Pause nimmt Perutz 1943 die Arbeit wieder auf und beendet diese schließlich 1951.²⁵⁰ Im selben Jahr wird der Roman allerdings von Perutz' Stammverleger Paul Zsolnay abgelehnt. Zwei Jahre später wird der Roman in Frankfurt publiziert. An den Publikumserfolg, den Perutz vor dem Zweiten Weltkrieg hatte, kann er nicht mehr anschließen.²⁵¹

²⁴⁷ Perutz, Schnee, S. 75.

²⁴⁸ Vgl. Baron, Konstruktion, S. 96.

²⁴⁹ Meister, Hunger, S. 126.

²⁵⁰ Vgl. Mandelartz, Michael: Poetik und Historik: Christliche und jüdische Geschichtstheologie in den historischen Romanen von Leo Perutz. München: Max Niemeyer Verlag 2011, S. 177.

²⁵¹ Vgl. Müller, Hans Harald: Nachwort. In: Perutz, Leo: *Nachts unter der steinernen Brücke*. München: Dt. Taschenbuch-Verlag 2003, S. 263–268, S. 264.

Aufgrund seiner immer wieder betonten Ausnahmestellung innerhalb des Kanons, war *Nachts unter der steinernen Brücke* immer wieder Thema literaturwissenschaftlicher Arbeiten, auf die auch für den hier vorliegenden Kontext zurückgegriffen wird.

6.5.1 Rahmenkonstruktionen als metafiktionale Elemente

Ein erstes zentrales Thema ist die Rahmenhandlung, die in *Nachts unter der Steinernen Brücke* quasi verdoppelt ist. Auf die genauen erzähltheoretischen Implikationen wird im Kapitel *Discours* eingegangen.

Jedoch lassen sich auch für diese Rahmenteile auch Passagen expliziter Metafiktion feststellen. Im zweiten Kapitel „Des Kaisers Tisch“ eröffnet sich dem Leser/der Leserin am Ende des Kapitels, dass das bisher Gelesene von Jakob Meisl erzählt wurde. Die betreffende Passage ist als Authentizitätsfiktion zu lesen, in der der *fictio*-Status gleich zu Beginn offenbart wird:

„Er hat gedacht“, sagte mein Hauslehrer, der stud. Med. Jakob Meisl, der mir fünfzehnjährigem Jungen auf seiner ‚Bude‘ in der Zigeunergasse die Geschichte vom Peter Zaruba und dem Tisch des Kaisers erzählt hatte, [...]”²⁵²

Allerdings verstärkt sie die Primärillusion, da sie den *fictum*-Status der Erzählung bestreitet, und zwar, indem sie anderen Narrationen, die sich mit demselben Thema beschäftigen, ihre innerfiktionale Realität abspricht. So sagt Jakob Meisl zu seinem Schüler, dem Zuhörer:

Und da kannst du wieder sehen, wie die Geschichtsprofessoren am Gymnasium und die Herren, die die Geschichtsbücher für die Schulen verfassen, wie die alle zusammen nichts wissen und nichts verstehen.”²⁵³

Um es in die Systematik von Werner Wolf zu bringen, handelt es sich hier um den Aufbau einer Sekundärillusion unter Zuhilfenahme von Authentizitätsfiktion. Der Inhalt der Passage ist daher kaum als kritisch für die Illusion anzusehen. Bemerkenswert ist jedoch ihre Stellung. Anders als bei Perutz‘ anderen Authentizitätsfiktionen handelt es sich hierbei weder um einen Paratext noch um eine Position gleich zu Beginn des Textes. In dem Fall wird der neue Verstehensrahmen erst am Ende des zweiten Kapitels eröffnet. Der Leser/die Leserin stellt an diesem Punkt fest, dass das Erzählte von Meisl vermittelt wird. Damit ergibt sich zumindest ein kurzer Moment der Reflexion und somit eine neue Rahmung des bisher Gelesenen.

²⁵² Perutz, *Nachts*, S. 33.

²⁵³ Perutz, *Nachts*, S. 33.

Dieser Erzählrahmen wird scheinbar im vierten Kapitel wieder geschlossen. In „Sarabande“ heißt es am Schluss:

Mein Hauslehrer, der stud. med. Jakob Meisl, der mir diese Geschichte wie viele andere aus dem alten Prag erzählt hatte, machte eine kurze Pause.²⁵⁴

Wenn auch der *fictum*-Status in diesem Fall in keiner Weise thematisiert wird, so bricht allerdings wiederum – mitten im Roman – die übergeordnete Erzählebene herein, und erinnert den Leser/die Leserin an die Vermittlungssituation der erzählten Geschichten. Außerdem leistet Meisl mit seinen Bemerkungen zum *Ecce homo* einen Beitrag zur Interpretation der vorliegenden Geschichte.

Der nächste Auftritt Jakob Meisls findet erst im achten Kapitel statt. Wieder wird der *fictio*-Status hervorgehoben:

Ein Hund, der bellte, und ein Hahn, der krächte, die haben das Glück des Wallenstein begründet‘, sagte mein Hauslehrer, der stud. med. Meisl, als er mir an einem regnerischen Novembertag diese Geschichte erzählte, [...] ²⁵⁵

Es zeigt sich die exakt selbe Struktur wie bei der ersten untersuchten Passage. Zunächst erfolgt die Erzählung, dann wird am Ende des Kapitels klar, dass der Inhalt ein vermittelter ist. Die Sequenz ist jedoch als Authentizitätsfiktion zu verstehen. Wiederum parallel zum ersten Auftreten Meisls wird der *fictum*-Status anderer Darstellungen des Themas ins Spiel gebracht: „„Davon wirst du freilich in deinem Gymnasium nichts gehört haben, denn dort trichtert man euch nur Jahreszahlen ein.“ ²⁵⁶

Im Kapitel darauf tritt Meisl wieder auf: „„Ja, mein Lieber!“ beendete der Hauslehrer, der stud. med. Jakob Meisl, seine Erzählung.“ ²⁵⁷ Wieder wird an die Vermittlungssituation erinnert.

Danach werden die einzelnen Geschichten erzählt, ohne dass metafiktionale Passagen festzustellen sind. Erst im Epilog wird wieder auf eine höhere Ebene gewechselt. Allerdings nicht auf jene, auf der Jakob Meisl dem Schüler erzählt, sondern auf eine darüber. Mandelartz analysiert den Epilog, und stellt fest, dass der Schüler nun das ihm Erzählte aufschreibt und verhindert, dass man die Geschichte als Fiktion abtun könnte. Ihm liegt Mordechai Meisls Testament vor, auf dessen Grundlage er nun die Geschichten Jakob Meisls belegen kann, und

²⁵⁴ Perutz, Nachts, S. 61.

²⁵⁵ Perutz, Nachts, S. 140.

²⁵⁶ Perutz, Nachts, S. 140.

²⁵⁷ Perutz, Nachts, S. 156.

die Lücken, mit den ihm mündlich überlieferten Dingen, füllen kann.²⁵⁸ Jedoch lohnt es sich, einen Blick auf das Testament zu werfen, das für den Erzähler ja den „Schlußpunkt [...] der Geschichte von ‚Meisls Gut‘“²⁵⁹ bildet. Es ist als direktes Zitat im Text wiedergegeben. Darin ist tatsächlich die Rede von allem, was Mordechai Meisl seinen Anverwandten vererbte.²⁶⁰ Eine Bestätigung oder schriftliche Überlieferung der mündlichen Erzählungen Jakob Meisls, die mehrere hundert Jahre weitergegeben worden sind, findet sich nicht. Es stellt sich zumindest nachträglich, durch die verdoppelte Vermittlungssituation, auch die Frage nach dem *fictum*-Status der einzelnen Geschichten. Diese These unterstützt auch Karin Becker. Sie sieht den Ich-Erzähler als jemanden, der die Erzählung Meisls ein wenig ironisiert und ihn nicht als vollkommen glaubwürdigen Zeugen sieht. Dafür spricht auch seine Bemerkung über die Rückwärtsgewandtheit Meisls. Das würde auch einen nachträglichen Verstehensrahmen zu den wiedergegebenen Bemerkungen Meisls zwischen den einzelnen Geschichten schaffen.²⁶¹ Was hier eigentlich passiert, ist die Hervorhebung des *fictum*-Charakters durch deren Ironisierung.

Jedoch finden sich in *Nachts unter der steinernen Brücke* nicht nur metafiktionale Verhandlungen, sondern auch metaästhetische. Im Kapitel „Der Maler Brabanzio“ kommt ein Jude zum Maler und verlangt von ihm, dass dieser dessen verstorbene Frau male. Jan Christoph Meister stellt fest, dass es sich hier um die Vorstufe zu dem späteren Roman *Der Judas des Leonardo* handle, in dem eben Kunst und Wahrnehmung behandelt werden.²⁶²

Rudolf malt ein Bild seiner Traumgeliebten. Darüber heißt es aber: „Aber nicht sie, nicht seine Traumgeliebte.“²⁶³ Mordechai Meisl erkennt darin eben Esther: „Ja, ich danke Euch, Herr. Sie ist es. So wie ich sie Euch beschrieben habe“²⁶⁴

Die Frage, die sich daraus ergibt, ist die, was in Kunst eigentlich abgebildet ist. Sind es die Äußerlichkeiten, müssten aber beide in dem Bild Esther erkennen - oder ist das Wesen der Kunst etwas anderes. Mandelartz weist auch auf die Rolle dieser ästhetischen Fragen in *Nachts unter der steinernen Brücke* hin. Als Sinnbild dafür sieht er die Kunstkammer Rudolfs. Er weist dabei auf eine Szene im Kapitel „Der vergessene Alchimist“ hin. Rudolf steht in seiner Kunstkammer und betrachtet ein Gemälde. Er fragt dabei den hinzutretenden Brouza:

²⁵⁸ Vgl. Mandelartz, Poetik, S. 174–175.

²⁵⁹ Perutz, *Nachts*, S. 258.

²⁶⁰ Vgl. Perutz, *Nachts*, S. 259.

²⁶¹ Vgl. Becker, Häuser, S. 116–117.

²⁶² Vgl. Meister, Hunger, S. 128.

²⁶³ Perutz, *Nachts*, S. 155.

²⁶⁴ Perutz, *Nachts*, S. 155.

„Komm her‘ [...] ,und sieh dir das Bild an! Was siehst du da gemalt“²⁶⁵ Was folgt, ist ein Gespräch über das, was das Gemälde denn wirklich abbilde. Mandelartz sieht für diese Passage zwei Interpretationsmöglichkeiten: Einerseits als Symbol für das Christentum, andererseits, und das ist das Spannendere, als Abbild der Romanhandlung.²⁶⁶ Auf jeden Fall ist es wiederum Reflexion über Kunst und Mandelartz zufolge sogar autoreferentiell.

Lutz Danneberg wiederum sieht auch an einer anderen Stelle in *Nachts unter der steinernen Brücke* eine Andeutung des metaästhetischen Programmes von Perutz.²⁶⁷ Im Kapitel „Sarabande“ lässt der Rabbi ein *Ecce homo* Bild entstehen, bei dem unklar bleibt, was es eigentlich zeigt. Der Lehrer Meisl macht als Erzähler darauf aufmerksam, dass es sich dabei nicht um Christus handle, sondern um das Judentum selbst. Auf jeden Fall ist die Passage als weitere Reflexion zum Thema Bild und Abbild, und damit auch zum Thema Kunst, zu werten.

Wie schon im Theorieteil erwähnt, sind Paratexte ein Grenzfall. In *Nachts unter der steinernen Brücke* ist neben dem allerdings zum Rahmen zu zählenden Epilog vor allem der Beginn des Kapitels „Der Stern des Wallensteins“ bemerkenswert. Nach der Kapitelüberschrift findet sich ein in Versen verfasster Teil:

, gar zart war ihm sein böhmisch Hirn,
konnte nicht hören der Gläser Klirren.
Hahn, Hund und Katz er arrestiert
An allen Orten, wo er kampiert.

Hat große Kriegsmacht zusammengebracht,
dem Kaiser gewonnen manche Schlacht,
tat auch viel Geld und Gut verschenken,
und oftmals Leute unschuldig henken.

Nun muß er gehen des Todes Straßen,
Hunde bellen und Hahn krähen lassen.‘

*Aus einem Epitaph des Wallenstein*²⁶⁸

Der Leser muss in diesem Fall bereits mit der Einbettung einer anderen Gattung in einen Roman umgehen. Der Fokus wird sofort, allein durch die andere Form (Reim, Layout), stark auf das

²⁶⁵ Perutz, *Nachts*, S. 171.

²⁶⁶ Vgl. Mandelartz, *Poetik*, S. 114.

²⁶⁷ Vgl. Danneberg, *Kritik*, S. 225–226.

²⁶⁸ Perutz, *Nachts*, S. 101.

Wie gerichtet, was die Illusion bereits gefährdet. Nun stellt sich die Frage, ob man diese Einlage als Teil des Romans werten kann. Die Anführungszeichen zu Beginn legen nahe, dass es sich dabei um eine direkte Rede einer in der Romanwelt handelnden Figur handelt. Diese Erwartung wird allerdings enttäuscht. Das Epitaph steht in keiner Beziehung zu dem folgenden Kapitel, außer dass es sich eben um die historische Person des Wallenstein dreht. Insofern muss es als Paratext behandelt werden, der aber durch sein Auftreten mitten im Roman und nach der Kapitelüberschrift die Illusion erheblich gefährdet.

Die Zusammenhangslosigkeit des Einschubs führt zu einer Reflexion über das Gelesene. Dabei stößt man auf Schillers Wallenstein, der dieses Epitaph in Auszügen als Fußnote zitiert, und in weiterer Folge auf einen Historiker des 18. Jahrhunderts. Anscheinend handelt es sich dabei um eine Schmähschrift, die mündlich so tradiert wurde.²⁶⁹ Der Historiker Murr allerdings zitiert eine andere Version des Gedichtes. Selbst bei dieser scheint es sich um keine besonders bekannte gehandelt zu haben. Das federt zumindest die störende Wirkung in Bezug auf die Veränderung des Epitaphs ab. Es ist davon auszugehen, dass der Leser/die Leserin diese nicht sofort einordnen kann und ihren Inhalt somit als sinnhaft für den Roman ansieht, was allerdings wiederum eine enorme Reflexionsleistung verlangt.

6.5.2 Entwertung der *histoire*

Der erste Bereich, der für die Entwertung der *histoire* eine Rolle spielt, ist die Intertextualität. In *Nachts unter der Steinernen Brücke* lässt sich diese in der Einbindung von Motiven aus der jüdischen Sagenwelt feststellen. Ein Beispiel dafür ist der Engel Asael, der auch für ein Kapitel namensgebend ist. Darin kommt der Engel zum Rabbi und spricht mit ihm über den Zauber, welchen der dieser über den König und Esther ausgesprochen hat. König Rudolf hat sich in Esther verliebt und vom Rabbi gefordert, sie zu ihm zu bringen.²⁷⁰ Mandelartz weist in diesem Zusammenhang auf das Buch Esther hin, das laut ihm der Struktur dieser Geschichte zu Grunde liegt.²⁷¹ Um die Intensität und die Auswirkung derer zu beurteilen, muss an dieser Stelle ein Blick auf das Buch Esther geworfen werden. Dabei stellt sich heraus, dass die Parallelen zu der Geschichte von *Nachts unter der steinernen Brücke* noch weiter gehen. Im Buch Esther rettet

²⁶⁹ Vgl. Murr, Christoph Gottlieb: *Beyträge zur Geschichte des dreyßigjährigen Krieges, insonderheit des Zustandes der Reichsstadt Nürnberg während desselben*. Nürnberg: Bauer- und Mannische Buchhandlung 1790, S. 362. Darin findet sich allerdings eine erste Strophe, die zweite aber ist folgendermaßen zitiert: Gar zart war ihm sein böhmisch Hirn, konnt nicht leiden des Sporen Klirr, Hahne, Henne, Hund er bandisiert, aller Orten wo er logiert. Doch muß er gehen des Todes Strassen, d'Hahn grähen, d'Hund bellen lassen.

²⁷⁰ Vgl. Perutz, *Nachts*, S. 249–255.

²⁷¹ Vgl. Mandelartz, *Poetik*, S. 167.

Mordechaj, ein Jude, dem persischen König Ahasveros das Leben. Dieser nimmt Esther, die Ziehtochter von Mordechaj, zur Frau. Gleichzeitig steigt Haman, ein Regierungsbeamter, in der Gunst des Königs auf. Sein Ziel ist es, die Juden zu vertreiben. Mordechaj bittet Esther um Hilfe. Sie wiederum wendet sich an Ahasveros. Dieser erinnert sich in einem Traum an die Hilfestellung, die er durch Mordechaj erfahren hat. Haman wird schließlich gehängt.²⁷² Ist man mit dieser Geschichte vertraut, und davon ist bei katholischem sowie bei jüdischem Publikum auszugehen, so lassen sich bei Perutz zahlreiche Anleihen an diese Geschichte erkennen. Folgendes gilt es insbesondere zu beachten:

- Parallelen bei den Namen: Esther und Mordechaj: Esthers Ziehvater in der Bibel ist namensgleich mit dem Ehemann der Esther aus Perutz' Roman. Jedoch unterscheidet sich die Verhaltensweise. Der biblische Mordechaj unterstützt die Beziehung zwischen Esther und dem König, Perutz' Mordechai ist eifersüchtig.
- Errettung des Königs durch einen Juden: Im Buch Esther errettet Mordechaj dem König Ahasveros das Leben, indem er eine Verschwörung von dessen Kämmerer aufdeckt. In *Nachts unter der steinernen Brücke* ist es der Hohe Rabbi Loew, der die herabfallenden Steine in Schwalben verwandelt, und somit den Anschlag auf König Rudolf verhindert.
- Drohende Katastrophe für die Juden: Ab dem dritten Kapitel im Buch Esther geht der Vertraute des Königs gegen die Juden vor und will diese ermorden lassen, was von Mordechaj und Esther verhindert wird. In *Nachts unter der steinernen Brücke* ist die Situation deutlich komplexer. Durch die Rettung Rudolfs versucht Loew zu verhindern, dass die Juden als Sündenbock erhalten müssen. Der Zauber, den der Rabbi ausspricht, ist die Reaktion auf die Drohung Rudolfs, die Juden zu vertreiben. Schließlich ist noch die Kinderpest zu nennen, die Gottes Strafe für Loews Eingreifen in das Schicksal ist. Zuletzt ist noch der Epilog hinzuzuziehen, der auf den Holocaust rekurriert.
- Motiv des Traums: In dem biblischen Text träumt König Ahasveros von Mordechaj und erinnert sich daran, dass er dem Juden noch etwas schulde. Ganz anders wird das Motiv bei Perutz verwendet. Der Traum ist hier die Wunscherfüllung Rudolfs und somit die Sphäre, in der er mit Esther vereint sein kann.

Die Frage, die sich nun ergibt, ist, ob sich durch diese Parallelen eine derartige Fremdbestimmung des Textes ableiten lässt, dass es der Illusion abträglich wäre. Das ist hier kaum der Fall. Das liegt zunächst an der Qualität des Prätextes. Die Bibel beziehungsweise die Tora sind zumindest für viele Rezipienten/Rezipientinnen keine fiktionalen Texte und nicht mit

²⁷² Vgl. Est 1–10.

einem Roman vergleichbar. Außerdem kann bei der Frage nach dem Zweck dieser intertextuellen Anspielungen wohl kaum auf eine eigen-, geschweige denn eine prätextkritische Wirkung geschlossen werden. Eher entsteht eine affirmative Wirkung, bei der die Motive des Buches Esther als Verstärkung des schicksalhaften Charakters eingesetzt werden.

Der wohl wichtigste Punkt in Bezug auf die *histoire* betrifft die Kohärenz des Textes. Der Roman besteht aus vierzehn Kapiteln, die man alle als selbstständige Novellen bezeichnen kann. Mit diesem erzählerischen Phänomen hat sich die Sekundärliteratur intensiv auseinandergesetzt, insofern muss an dieser Stelle auf die einzelnen Befunde hingewiesen werden, bevor auf die illusionstheoretischen Implikationen eingegangen werden kann. Jan Christoph Meister betont den Novellencharakter der einzelnen Erzählstränge. Dabei entdeckt er auch einige thematische Konstanten und kommt schließlich zu dem Schluss, dass es der Leser/die Leserin ist, welche/r die übergreifende Geschichte über alle Novellen erst rekonstruieren müsse.²⁷³ Meister zählt hier auch die Themen auf, die er als konstant betrachtet:

[...] die Frage nach der Gewalt der Prophezeiungen, die Frage nach der Reichweite und Relevanz menschlicher Absichten angesichts eines uneinsehbaren Determinismus, die Frage nach dem ethischen Gebot der Barmherzigkeit – es ließe sich vieles aufzählen.²⁷⁴

Was sich an dieser Aufzählung und Formulierung ablesen lässt, ist die thematische Breite. Hier von Konstanz zu sprechen, hat seine Berechtigung. Allerdings birgt das Erkennen eines Zusammenhangs anhand dieser Themen eine immense Herausforderung, wenn nicht Überforderung des Lesers/der Leserin.

Gemeinsam mit Hans-Harald Müller hat sich Meister dann dem Nachweis der narrativen Kohärenz der Erzählstränge gewidmet. Folgende Parameter haben sie in diesem Bereich angelegt: Topologische Kohärenz, Temporale Kohärenz, Ontologische Kohärenz, Funktionale Kohärenz, Regulative Kohärenz und Semantische Kohärenz.²⁷⁵ Weiters analysieren sie, wie sich die einzelnen Novellen rund um die Kernhandlung – die von Kaiser Rudolf und Esther – einordnen lassen.²⁷⁶ Das Bemerkenswerte daran ist nun, dass sich die Novellen eins, sechs, sieben, 13 und 14 rund um die Kernhandlung drehen. Vier, fünf, neun und elf haben nahe damit

²⁷³ Vgl. Meister, Hunger, S. 123–124.

²⁷⁴ Meister, Hunger, S. 123.

²⁷⁵ Vgl. Müller, Hans-Harald/ Meister, Jan Christoph: Narrative Kohärenz oder: Kontingenz ist auch kein Zufall. In: Abel, Julia/Blödorn, Andreas/Scheffel, Michael (Hg.): Ambivalenz und Kohärenz: Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung. Trier: WVT 2009. (= Schriftenreihe Literaturwissenschaft 81) S. 31–53, S. 38.

²⁷⁶ Vgl. Müller/ Meister, Kohärenz, S. 49

zu tun und zwei, drei, acht, zehn und zwölf etablieren nur die Welt, in der sich die Kernhandlung abspielt. Sie sind episodisch aufgebaut.²⁷⁷ Schließlich kommen die beiden Wissenschaftler zu dem Schluss, dass die Perutz'sche Anordnung und Erzählweise die Illusion von einer zufälligen Welt, die nicht vorhersehbar ist, etablieren will.²⁷⁸ Daraus ergibt sich ein interessanter Schluss. Legt man Müller und Meisters Analyse auf die Wolf'sche Theorie um, so zeigt sich, dass Perutz sich hier an der Schwelle zwischen Sinnstiftung und Nachahmung der Welt bewegt. Dabei überlässt er die Sinnstiftung stark dem Leser/der Leserin, indem er ihm die Verantwortung überträgt, aus vielen einzelnen Fabeln beziehungsweise Novellen eine zusammenhängende Geschichte zu schaffen.

Auch Mandelartz hat sich dieser Erzählweise angenommen. Er betont wiederum, dass das Rätsel selbst in der Rekonstruktion des Lesers/der Leserin erkennbar bleibt und der Erzähler keinen Fokus darauf legt, dies im Epilog aufzulösen. Die Lösungen lägen in den einzelnen Novellen begraben.²⁷⁹

Zusammenfassend lässt sich zum Thema Erzählstränge und deren Multiplikation (quantitative Vervielfältigung) sagen, dass es eine rezeptionsseitige Anstrengung benötigt, um diese Novellen miteinander in Verbindung zu bringen. Damit begibt sich der Leser/die Leserin auf ein höheres Level, auf dem er/sie sich genau auf diese Frage nach dem Wie konzentriert. Die Illusion ist hier gestört.

Ein weiterer Punkt, der schon bei mehreren der Romane Erwähnung gefunden hat, ist die Ambiguität. Also die Frage danach, was innerfiktionale Wirklichkeit ist. In *Nachts unter der steinernen Brücke* stellt sich die Frage dahingehend, wie die Träume von Rudolf und Esther einzuordnen sind. In dem Kapitel, welches denselben Namen wie der Roman trägt, wird dieser Traum, in dem Esther und Rudolf zueinander finden, behandelt. Der Status des Traums wird erst fraglich, als sich herausstellt, dass beide diesen träumen:

„Wo ist sie hin?“, rief der Kaiser und hob den Kopf und blickte um sich. Der Leibkammerdiener Philipp Lang stand in der Schlafkammer. [...] „Geträumt!“, flüsterte sie. „Und immer, Nacht für Nacht, der gleiche Traum! Ein schöner Traum, aber gelobt sei der Schöpfer, doch nur ein Traum.“²⁸⁰

²⁷⁷ Vgl. Müller/Meister, Kohärenz, S. 49.

²⁷⁸ Vgl. Müller/Meister, Kohärenz, S. 51.

²⁷⁹ Vgl. Mandelartz, Poetik, S. 100

²⁸⁰ Perutz, *Nachts*, S. 99–100.

Das gleichzeitige Existieren dieses Traums als Traum und Realität widerspricht den Anschauungsformen. Es wird allerdings durch die zugesprochenen magischen Kräfte des Rabbi Loew kompensiert. Somit ist es kein magischer Einbruch in eine eigentlich reale Welt, sondern die Figur des Rabbi öffnet die Möglichkeit zum Übernatürlichen bereits.

Aber nicht nur der Einbruch von Magischem und der dadurch eventuell entstehende Bruch mit den Anschauungsformen ist zu thematisieren, sondern auch der Einfall von Realreferenzen. Da ist in *Nachts unter der steinernen Brücke* auf einige bemerkenswerte Dinge hinzuweisen. Barbara Hampl hat festgestellt, dass Perutz für seinen Roman auf historisches, wenn auch teilweise sagenumwobenes, Personal zurückgreift, dieses aber entscheidend verändert. Die erste historische Person ist Rudolf II, der allerdings in seinem privaten Umfeld gezeigt wird. Auch der Jude Meisl erscheint nach Hampl kompatibel mit dem historischen Mordechai Meisl, auch wenn seine innere Motivation zu der Vergabe von Meisls Gut eine andere ist.²⁸¹ Im Zusammenhang mit historischen Persönlichkeiten ist der Rabbi Loew der interessanteste. Grund dafür ist seine doppelte Zuschreibung: einerseits als historische Figur, andererseits, wie bereits erwähnt, als Einfallstor für das Phantastische. Der historische Rabbi war bereits zu seinen Lebzeiten im 16. Jahrhundert als Wunderrabbi bekannt. Er galt als sehr gebildet und genoss hohes Ansehen, was die Legendenbildung begünstigte.²⁸²

Mit der Wahl dieser Figur, deren historischer Vorlage Phantastisches zugeschrieben worden ist, schafft Perutz wirkungstechnisch eine ideale Kompensation zu dem eigentlich unerwarteten Einfallen von Magie in eine historische Weltumgebung. Genau dieses eigentümliche Zusammenspiel zwischen Historie, Legende und Phantastik bestärkt die Illusion. Dem entgegenzuhalten ist die innerfiktionale Situation der mündlichen Tradierung dieser mit phantastischen Elementen durchsetzen historischen Erzählung. Somit kann man ihr leicht den Status einer Sage zusprechen, was eventuell den *fictum*-Status verdeutlicht.

Zuletzt soll noch auf eine leichte Form der absteigenden Metalepse hingewiesen werden. Im Kapitel „Das verzehrte Lichtlein“ heißt es am Schluss:

Dann schlaf ein, Mordechai Meisl! Schlaf und vergiß deinen Kummer, schlaf und vergiß dein Leid! Verzehrtes Licht, erlisch!²⁸³

²⁸¹ Vgl. Hampl, Barbara: Geschichte und Phantastik im Werk von Leo Perutz. Unter spezieller Berücksichtigung von „Turlupin“, „Nachts unter der steinernen Brücke“ und „Der Marques de Bolibar“. Wien: Diplomarbeit 1993, S. 86.

²⁸² Vgl. Hampl, Geschichte, S. 88–89.

²⁸³ Perutz, *Nachts*, S. 248.

Der Erzähler redet hier seine Figur an. Er begibt sich von der extradiegetischen Ebene auf die innerdiegetische. Allerdings ist das als emotionale Anteilnahme wertbar, was die gefährdende Wirkung deutlich abfedert.

6.5.3 *Discours*

Die zentrale Rolle, die in *Nachts unter der steinernen Brücke* der *discours* innehat, wurde schon an mehreren Stellen implizit oder explizit erwähnt. So hat die quantitative Fülle an Erzählsträngen schon zur Folge, dass sich die Aufmerksamkeit des Lesers/der Leserin leicht auf das Wie richtet. Selbiges gilt für die verdoppelte Erzählsituation. Insofern erfordert dieser Roman eine genauere Betrachtung des *discours*, da von einer Auffälligkeit desselben bereits jetzt die Rede sein kann. Dabei wird auf einige Vorarbeiten Bezug genommen, allen voran jene von Karin Becker und Michael Mandelartz. Prinzipiell wird aber auf eigene Analysen anhand von Martínez/Scheffel zurückgegriffen, wie dies schon bei den anderen Romanen der Fall war. Diese werden mit den Erkenntnissen der Sekundärliteratur in Verbindung gebracht.

Es zeigt sich gleich in der ersten Kategorie ein kompliziertes Bild. Bei der Ordnung des Erzählten ist definitiv nicht von einer chronologischen auszugehen. Das Erzählverfahren ist allerdings prinzipiell als analeptisch zu bezeichnen, denn es gibt den Erzähler in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, der berichtet, wie ihm Jakob Meisl von den Geschichten im 16. Jahrhundert erzählt hat. Jan Christoph Meister hat analysiert, in welcher Reihenfolge erzählt wird und bei chronologischer Ordnung ergibt sich diese Reihenfolge: 6,2,1,9,2,8,3, [14,10,11,4,13]²⁸⁴12,5, Epilog. Wobei Meister auch zu bedenken gibt, dass es sich hier um eine äußerst komplexe Rekonstruktion handelt.²⁸⁵ Festzuhalten ist ebenso, dass es auch innerhalb der einzelnen Novellen Zeitsprünge gibt, die dann die Erzählung immer als analeptisch entlarven.

Ähnlich diffizil stellt sich die Situation im Bereich der Dauer dar. Die gesamte Handlung deckt einen extrem großen Zeitraum ab. Die chronologisch erste Novelle „Der entwendete Taler“ ist vor Rudolfs Krönung anzusiedeln. Die letzte wäre der Epilog. Die vielen hundert Jahre sind allerdings in Einzelnovellen aufgeteilt, die wiederum zeitraffend erzählt werden. Zwischen den einzelnen Erzählsträngen gibt es Ellipsen. Mandelartz betont, dass es Perutz gelingt, die

²⁸⁴ Die in Klammer stehenden Kapitel sind ineinander verschachtelt. Die genaue Aufschlüsselung ist in linearer Textform nicht darstellbar, spielt allerdings in diesem Zusammenhang keine wichtige Rolle. Nachzulesen bei: Meister, Hunger, S. 135.

²⁸⁵ Vgl. Meister, Hunger, S. 135–136.

erzählte Zeit von der Erzählzeit abzukoppeln.²⁸⁶ Damit ist gemeint, dass das Verhältnis zwischen diesen beiden Kategorien gegenüber der Ordnung des Erzählten und dessen kunstvoller Anordnung in den Hintergrund gerät.

Die Frage des Modus beschäftigt sich zunächst mit der Distanz. Die Erzählung von Ereignissen ist prinzipiell recht unmittelbar gestaltet. Der Erzähler, Lehrer Jakob Meisl, tritt nicht während der einzelnen Novellenerzählungen in Erscheinung, sondern in eigenen Absätzen am Ende des jeweiligen Kapitels. Als Beispiel können die analysierten Kapitel im Bereich der Metafiktion herangezogen werden. So heißt es bereits im zweiten Kapitel: „Er hat gedacht“, sagte mein Hauslehrer, der stud. med. Jakob Meisl [...]“²⁸⁷ Jakob Meisl setzt hier zur Reflexion und Interpretation des Erzählten an, allerdings erst, nachdem er diese Geschichte zu Ende erzählt hat. Müller und Meister sehen in dieser kaum greifbaren Erzählerinstanz auch einen Grund für die Wirkung des Textes als aus Einzelnovellen bestehend. In einem immer, oder zumindest zu Kapitelbeginn, greifbaren Erzähler wäre eine Verbindung zwischen den Novellen gegeben, die es für den Leser/die Leserin leichter machen würde, die Kohärenz herzustellen.²⁸⁸ Trotzdem, so betont Becker, ist nicht von einer unmittelbaren Erzählweise auszugehen. Denn auch wenn die Instanz nicht immer so greifbar ist, wie in den rahmenden Passagen, so weist Becker doch auf die kurzen Kommentare des Erzählers hin, die das Verständnis mittels Analepsen erleichtern würden. Der Erzähler trete sehr wohl bereits während der Novellen als sinnstiftende Instanz in Erscheinung.²⁸⁹ Was in der Sekundärliteratur hier zunächst widersprüchlich erscheint, macht bei näherer Betrachtung durchaus Sinn. Müller und Meister machen darauf aufmerksam, dass kein Erzähler greifbar ist, der über den Novellen steht und diese miteinander in Verbindung bringt, während Becker innerhalb der Novellen als Einzelgeschichten einen solchen entdeckt. Eine Ausnahme stellt allerdings die siebte Novelle „Nachts unter der steinernen Brücke“ dar, in der sich der Erzähler, zugunsten einer sehr unmittelbaren Erzählung des Traums, komplett zurücknimmt.²⁹⁰ Bei der Erzählung von Worten ist im Großen und Ganzen ein starker Grad an Unmittelbarkeit feststellbar. Im Kapitel „Der Maler Brabanzio“, das hier als Beispiel herangezogen werden soll, ist zunächst das Gespräch zwischen Meisl und dem Maler als Dialog in der direkten Rede wiedergegeben.²⁹¹ Die Gedanken des Kaisers über

²⁸⁶ Vgl. Mandelartz, Poetik, S. 100.

²⁸⁷ Perutz, Nachts, S. 33.

²⁸⁸ Vgl. Müller/Meister, Kohärenz, S. 51.

²⁸⁹ Vgl. Becker, Karin: Mit antikem Material moderne Häuser bauen: zur narrativen Konzeption von Leo Perutz' historischem Roman „Nachts unter der steinernen Brücke“. Bielefeld: Aisthesis-Verl. 2007, S. 24–27.

²⁹⁰ Vgl. Becker, Häuser, S. 27.

²⁹¹ Perutz, Nachts, S. 152–153.

sein Bild werden in erlebter Rede präsentiert: „Nein, sie war es nicht. Eine andere war es, [...]. Aber nicht sie, nicht seine Traumgeliebte.“²⁹²

Im Bereich der Fokalisierung kann man bei *Nachts unter der steinernen Brücke* von einem nullfokalisiertem Erzähler auszugehen. Das heißt, er weiß mehr als die Figuren. Nur so ist auch die Erzählstrategie erklärbar. Der Narrator kennt den Zusammenhang der einzelnen Novellen und baut dieses Konstrukt vor den Augen der Leser/der Leserinnen langsam auf. Eine andere Meinung vertritt Karin Becker. Sie geht von einer überwiegend externen Fokalisierung aus. Sie begründet dies mit den kurz gehaltenen Charakterisierungen und dem wenigen Innenleben, das präsentiert wird.²⁹³ Wirft man allerdings einen näheren Blick auf den Text, so finden sich einige Beispiele, die dieser These widersprechen. „Der vergessene Alchimist“ beginnt folgendermaßen:

In das Herz des Mordechai Meisl, das so lange nur von Leid und Trauer erfüllt gewesen war, hatte sich, wie die Jahre gingen und kamen, ein neuer Gast eingeschlichen, die Ehrsucht.²⁹⁴

Hier ist, ähnlich wie auch in dem obigen Beispiel für erlebte Rede, eindeutig eine Innensicht gegeben.

Zuletzt stellt sich die Frage nach der Stimme. Eine erste Antwort darauf, wann erzählt wird, wurde bereits im ersten Abschnitt des Kapitels teilweise beantwortet. Ohne Zweifel handelt es sich in dem Roman um eine Form späteren Erzählens. Das Bemerkenswerte daran ist allerdings die Verdoppelung der Erzählsituation. Jakob Meisl erzählt die Geschichten um 1900 und sein Schüler gibt diese in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wieder. Der zeitliche Abstand zwischen dem Geschehen und seiner Erzählung ist also sehr groß. Das schlägt sich auch in der Erzählung nieder. In „Der entwendete Taler“ meldet sich mitten im Satz der Erzähler zu Wort: „Des Kaisers Kammerknechte, - so wurden in jenen Tagen die Prager Juden genannt.“²⁹⁵ Diese Stelle signalisiert mit dem temporalen Verweis „in jenen Tagen“ deutlich, dass es sich um sehr viel späteres Erzählen und quasi eine Übersetzung in die Lebenswelt des Lesers/der Leserin beziehungsweise des Zuhörers/der Zuhörerinnen handelt.

Drei Erzählebenen lassen sich für *Nachts unter der steinernen Brücke* feststellen:

²⁹² Perutz, *Nachts*, S. 154.

²⁹³ Vgl. Becker, *Häuser*, S. 29.

²⁹⁴ Perutz, *Nachts*, S. 158.

²⁹⁵ Perutz, *Nachts*, S. 82.

- Extradiegetische Ebene: Diese findet sich im Epilog, wo der Schüler von Jakob Meisl über das Ghetto und dessen Zerstörung spricht und sich an seinen Lehrer erinnert.
- Intradiegetische: Hier sind die Einschübe der Situation einzuordnen, in der Jakob Meisl seinem Schüler an den Nachmittagen oder während des Unterrichts von den Geschichten über Rudolf, Esther und die anderen erzählt.
- Metadiegetische Ebene: Das sind die einzelnen Novellen, die der Lehrer Jakob Meisl erzählt.

Jakob Meisl ist die einzelnen Novellen betreffend ein heterodiegetischer Erzähler. Er ist unbeteiligt, während der Schüler dies für die Novellen zwar auch ist, allerdings an der Rahmensituation sehr wohl beteiligt und somit homodiegetisch.

Für die Illusion ergeben sich nun einige Konsequenzen. Die Verdoppelung der Erzählsituation lässt schon einem Zweifel am Status der Erzählung zu. Aber viel wichtiger ist, dass entgegen der üblichen Weise nicht chronologisch erzählt wird, sondern die Geschichten kunstvoll ineinander verschachtelt sind. Der Leser/Die Leserin hat die Aufgabe inne, die Handlung zu rekonstruieren. Hinzu kommt ein zwischendurch sehr wohl reflektierender und interpretierender Erzähler, der den Rezipienten/die Rezipientin nie vergessen lässt, dass es sich hier um etwas Erzähltes handelt.

6.6 Der Judas des Leonardo

Bei *Der Judas des Leonardo* handelt es sich um Perutz' letzten Roman. Hans-Harald Müller nach hat Perutz bereits 1937 an dem Roman zu arbeiten begonnen. 1938 musste er aber aufgrund der Machtübernahme der Nationalsozialisten seine Arbeit unterbrechen. Es folgte die Emigration nach Palästina, wo er das Schreiben 1941 wieder aufnahm. In den folgenden Jahren konzentrierte er sich allerdings auf die Beendigung von *Nachts unter der steinernen Brücke*. Erst ab 1951 arbeitete Perutz wieder an dem Judas-Roman, der zunächst unter dem Titel *Der Judas des Abendmahls* erscheinen sollte. Am 1.7. 1957 stellte er den Text schließlich fertig. Im August desselben Jahres verstarb Perutz.²⁹⁶

Der Judas des Leonardo hebt sich in mehrfacher Art von dem restlichen Werk des Autors ab, was in der folgenden Analyse noch zu zeigen sein wird. Im Vorfeld ist allerdings zu sagen, dass sich auch bei der Forschungsliteratur eine Lücke auftut. Während das vorletzte Werk, *Nachts*

²⁹⁶ Vgl. Müller, Nachwort. In: Perutz, Leo: *Der Judas des Leonardo*. München: Dt. Taschenbuch-Verlag 2012. S. 211–212.

unter der steinernen Brücke, das meistbeforschte Werk Perutz' ist, zeigt sich bei dem Judas-Roman ein anderes Bild. Hans-Harald Müller hat sein Nachwort zum Roman in einem Sammelband über Exilliteratur noch ausgebaut, doch ansonsten liegen nur zwei Aufsätze zu der Bedeutung der Kunst vor. Der Schwerpunkt ist zwar nachvollziehbar, blendet aber zumindest den *discours* vollkommen aus, was hier nachzuholen sein wird.

6.6.1 Metafiktionalität und metästhetische Verhandlungen

Anders als in den meisten anderen Romanen lässt sich im *Judas des Leonardo* keine klassische Rahmenhandlung ausmachen. Stattdessen findet sich ein Paratext, der als „Eine Schlußbemerkung des Verfassers“ betitelt ist. Hans-Harald Müller stellt zwei Dinge fest, die in diesem Kontext interessant sind. Zunächst meint er, dass es sich bei diesem Verfasser um einen fiktiven handelt.²⁹⁷ Konsequenterweise bedeutet das, dass eine weitere Erzählebene eröffnet wird. Die Bezeichnung „Verfasser“ offenbart den *fictio*-Status des Textes und legt zumindest den *fictum*-Status nahe. Darauf wird aber noch einzugehen sein. Das zweite, womit Müller dieser Arbeit etwas vorwegnimmt, schlägt sich im folgenden Satz nieder:

Welche Bemerkung könnte es rechtfertigen, die unwiderrufliche Abgeschlossenheit des Werks mit einer illusionsbeeinträchtigenden Anrede des Verfassers an die Leser zu stören?²⁹⁸

Müller spricht hier bereits davon, dass dieser Paratext sich auf die Illusion auswirkt, definiert aber nicht näher, worin diese Beeinträchtigung ihren Ausdruck findet. Das liegt daran, dass er sich hauptsächlich auf den Kunstaspekt konzentriert.

Müllers Feststellung hat aber ihre Berechtigung und lässt sich auch anhand des Textes nachweisen. Bereits im ersten Satz schreibt der Verfasser:

Es wird vielleicht einigen der Leser dieses Buches aufgefallen sein, daß die Verse, die ich den Mancino sprechen lasse, sehr ähnlich den Gedichten des großen französischen Poeten Villon klingen [...].²⁹⁹

Der Verfasser zeigt sich hier eindeutig als Schöpfer des Textes und Mancino als jemanden, der autonom nicht existiert. Erst er verleiht ihm die Sprache und lehnt dies noch an eine andere

²⁹⁷ Vgl. Müller, Hans-Harald: Die Bedeutung der Kunst und des Exils in Leo Perutz' Roman Der Judas des Leonardo. In: Thuncke, Jörg (Hg.): Echo des Exils. Das Werk emigrierter österreichischer Schriftsteller nach 1945. Wuppertal: Arco 2006, S. 219 – 231, S. 230.

²⁹⁸ Müller, Exil, S. 230.

²⁹⁹ Perutz, Judas, S. 207.

Figur der literarischen Welt an. Damit wird klar der *fictum*-Status des Romans zum Vorschein gebracht.

Im weiteren Verlauf der „Schlußbemerkung“ beginnt der Autor über die Folgen seiner eigenen Worte zu reflektieren:

Wenn ich also zugebe, daß die Verse, die ich dem Mancino in den Mund lege, eine [...] Verwandtschaft [...] aufweisen, so soll man mir dennoch nicht nachsagen, ich hätte damit ein Plagiat begangen.³⁰⁰

Außerdem weist der Verfasser ein weiteres Mal darauf hin, dass Mancino nicht autonom agiert und lenkt die Aufmerksamkeit wieder auf die Tatsache, dass er bewusst mit den Worten Villons gearbeitet hat. Es handelt sich nicht einfach um einen Zufall, dass diese dieselben Worte sprechen – es sei pure Absicht.³⁰¹

Interessanterweise ändert der Verfasser seine Argumentation im zweiten Teil und übergibt die Deutungshoheit dem Leser/der Leserin:

Doch vielleicht will mir einer oder der andere Leser auf diesem Weg nicht folgen und weigert sich, von der Identität des Mancino mit dem verschollenen französischen Poeten sich überzeugen zu lassen. Gut, ich kann dies dem Leser nicht verwehren. Dann mag er also den Mancino, der sich selbst einen Säufer, Spieler, Eckensteher, Raufer und Hurentreiber nennt, auch noch für einen literarischen Dieb halten, - darauf kommt es nicht an.³⁰²

Im ersten Teil noch darum bemüht, aufzuzeigen, dass es sich bei Mancino um seine Interpretation des Villon und damit auch um eine Schaffung handelt, sagt der Verfasser nun, dass der Leser/die Leserin auch von einer anderen Sicht überzeugt sein könne und es eigentlich kaum von Belang sei. Es erweckt fast den Anschein, als sei Mancino doch autonom, niemand, dem ein Autor etwas in den Mund gelegt hat, sondern stattdessen einfach der historische Villon mit einem anderen Namen oder eben – wenn der Leser/die Leserin es so sieht – ein „literarische[r] Dieb“³⁰³. Es mutet fast als Versuch an, die Illusion, die Müller als beeinträchtigt bezeichnet, noch zu retten.

Worauf Müller allerdings auch hinweist, ist die Bedeutung des Nachworts als Auseinandersetzung mit der Autonomie des Kunstwerks und der Frage nach der Entstehung

³⁰⁰ Perutz, Judas, S. 207.

³⁰¹ Vgl. Perutz, Judas, S. 207.

³⁰² Perutz, Judas, S. 208.

³⁰³ Perutz, Judas, S. 208

und dem Abschluss desselben.³⁰⁴ Damit ist bereits der Themenkomplex angesprochen, der in der Forschung den meisten Niederschlag findet: Reflexionen, die Kunst betreffend. Oliver Daniel Krug stellt deutlich fest, dass der Roman „zurecht nicht mehr nur als Künstler-, sondern auch als Kunstroman gelten [dürfe]“³⁰⁵. Welche metaästhetischen Fragen stellt der Roman implizit und explizit auf? Hierbei soll auf Lutz Dannenbergs Aufsatz zurückgegriffen werden, der sich mit dieser Frage intensiv auseinandergesetzt hat. Notwendig sind allerdings noch Beispiele, die zeigen, wo das im Text nachgewiesen werden kann, vor allem da Dannenberg bei vielen seiner weiteren Ausführungen von einem fundierten kunstphilosophischen Wissen ausgeht, das der Annahme eines mittleren Lesers widerspricht.

Dannenbergs erster Punkt betrifft die Frage nach dem, was Kunst eigentlich abbildet: das Innere oder das Äußere.³⁰⁶ In *Der Judas des Leonardo* spiegelt sich das in Leonardos Suche nach einer Inspiration für seinen Judas wider. Der Maler sucht nicht jemanden, der Judas ähnlich sieht, sondern jemanden, in dem er das Innere des Judas – in dem Fall die Judassünde – wiederfindet. Das zeigt sich bereits im ersten Kapitel. Im Gespräch mit dem Herzog meint Leonardo:

„Weil ich das Allerwichtigste noch nicht habe und noch nicht sehe, den Kopf des Judas nämlich“, gab Messer Leonardo zur Antwort. „Versteht mich, Herren, recht: Nicht irgendeinen Spitzbuben oder sonst einen Übeltäter suche ich, nein, den allerschlechtesten Menschen in ganz Mailand will ich finden, [...], damit ich diesem Judas seine Züge gebe, ich suche ihn überall, [...]“³⁰⁷

Damit stellt sich für den Leser die erste Frage, was man eigentlich in der Kunst sieht. Ist dieser Judas überhaupt der biblische Judas? Ist er ein Abbild von ihm?

Das zweite Problem, das einem vor Augen geführt wird, ist die Unmöglichkeit einer Judas-Abbildung.³⁰⁸ Da man nicht abbilden kann, wovon man keine Vorstellung hat, bleibt einem nur die Möglichkeit, von den Handlungen auf das Äußere zu schließen. Während das nur eine untergeordnete Rolle spielt und weniger auf der Hand liegt, wird ein Themenkomplex im *Judas des Leonardo* explizit thematisiert: das Nebeneinander oder Miteinander der verschiedenen Kunstformen. Das lässt sich bereits am Figurenrepertoire nachweisen. Mancino kann als Vertreter der Poesie verstanden werden, Meister Simoni ist Holzschnitzer, Bandello verfasst

³⁰⁴ Vgl. Müller, Exil, S. 230–231.

³⁰⁵ Krug, Oliver–Daniel: Leonardo: Perutz: Mancino. In: Kindt, Tom (Hg.): Leo Perutz' Romane: von der Struktur zur Bedeutung. Mit einem Erstabdruck der Novelle „Von den traurigen Abenteuern des Herrn Guidotto“. Tübingen: Niemeyer: 2007, S. 141–153, S. 142.

³⁰⁶ Vgl. Danneberg, Kritik, S. 144 ff.

³⁰⁷ Perutz, Judas, S. 19.

³⁰⁸ Vgl. Danneberg, Kritik, S. 173.

Novellen, Bellincioli ist ebenso Dichter, Luca, ein Mönch, betreibt Mathematik und Leonardo ist Maler. Mancino kann nach Krug ebenso als Vertreter der Musik gelesen werden, da seine Poesie sich in Liedern und Balladen ausdrückt.³⁰⁹ Im siebten Kapitel dringt das Thema Kunstformen schließlich an die Oberfläche. Zunächst zeigt sich das an einem Gespräch zwischen den beiden Autoren und Leonardo:

„Ich wollte“, sagte er [Bandello, Anm] zu [...] Bellincioli, [...] „es wäre mir möglich in der Erzählung, mit der ich mich gegenwärtig mühe und die ich ‚Das sinnreiche Bildnis‘ zu nennen gedenke, nur ein Teilchen jener Mannigfaltigkeit der Formen und ihrer Verbindungen zum Ausdruck bringen, die Messer Leonardo in allen seinen Gemälden sichtbar gemacht hat.“³¹⁰

Die Diskussion, die hier entbrennt, beschäftigt sich mit den Möglichkeiten der Kunst und stellt zunächst einmal die bildliche Kunst über die Schriftstellerei, da der Dichtung die Gleichzeitigkeit fehle. Bandello sagt, dass die Schriftstellerei eigentlich nur versucht, an das Ideal der Malerei heranzukommen, wozu auch passen würde, dass sein Werk „Bildnis“ heißt. Leonardo bestreitet allerdings diese Übermacht und sieht diese eher bei der Mathematik:

„Zu Unrecht“, erklärte Messer Leonardo, „rühmst du, Matteo, das Wenige und Geringe, das ich bis heute in der Malerei zuwege gebracht habe. [...] ‚Ich habe‘, entgegnete ihm Leonardo, „keinen größeren Wunsch als dieses schöne Werk zu beenden, weil ich mich sodann ganz und gar dem Studium der Mathematik zu widmen gedenke, denn in ihr ist der göttliche Ratschluß sichtbar zu erkennen. [...]“³¹¹

Solche metaästhetischen Überlegungen durch das Personal des Romans regen auch die Reflexion des Lesers/der Leserin an. Grund dafür ist, dass die Schriftstellerei Thema gemacht wird. Sie wird als der Malerei eher untergeordnete Kunstform benannt. Der Roman entwertet sich somit selbst. Das wird auch durch Mancino unterstrichen. Der Poet sagt er über seine eigene Dichtung:

„Es enthält in nuce alles, was ich zu diesem Gegenstand zu sagen hatte, und die drei vorangegangenen Strophen waren überflüssig wie das meiste von dem, was aus dem Mund und aus der Feder der Poeten strömt.“³¹²

³⁰⁹ Vgl. Krug, Mancino, S. 147.

³¹⁰ Perutz, Judas, S. 107.

³¹¹ Perutz, Judas, S. 107

³¹² Perutz, Judas, S. 50.

Auf jeden Fall lenken diese Reflexionen zur Kunst die Aufmerksamkeit auf diese selbst. Durch das explizite Ansprechen von Poesie werden aus diesen allgemein ästhetische Aussagen, welche, die sich leicht auf den Roman selbst übertragen lassen.

6.6.2 Entwertung der *histoire*

Im Bereich der Intertextualität ist wiederum auf die Forschungen Dannenbergs zu verweisen. Er weist darauf hin, dass im Roman vielfach Anspielungen auf Leonardos eigenes Werk *Das Buch über die Malerei* vorhanden sind.³¹³ Illusionstheoretisch ist das vorerst nicht weiter ein Problem, da es als affirmative Intertextualität gewertet werden kann. Es liegt relativ nahe, dass Leonardo da Vinci sich mit seinen eigenen Überlegungen zur Kunst beschäftigt hat. Der Roman wirkt dadurch nicht in irgendeiner Form fremdbestimmt.

Eine andere Form von Intertextualität kann im Fall der Mancino-Figur festgestellt werden. Mancino zitiert in seinen Versen François Villon. Der Verfasser gibt offen zu, dass er Mancino die Worte Villons in den Mund gelegt hat. Sie sind dessen Dichtungen ähnlich, aber nicht wortgleich. Allerdings handelt es sich hierbei um keine Parodie oder Ähnliches, sondern um den Versuch, die Illusion aufzubauen, bei Mancino handle es sich um Villon. Doch der Verfasser selbst konterkariert mit der Thematisierung dieser und der Offenlegung des *fictum*-Status diese Bemühungen.

Nun kann behauptet werden, dass das ästhetische Programm des Leonardo stark im Vordergrund des Romans steht, diese künstlerischen Themen auch immer wieder explizit thematisiert und ins Zentrum der Handlung gerückt werden. Daraus ergibt sich die Frage, ob das nicht Auswirkungen auf die Interessantheit der Geschichte hat. Überlagert die ästhetische Diskussion und deren Botschaft die *histoire*? Oliver David Krug stellt zumindest fest, dass der *Judas des Leonardo* für Perutz' Verhältnisse inhaltlich sehr einfach gestrickt sei.³¹⁴ Mit dieser Annahme hat Krug recht. Anders als in anderen Romanen erscheinen die Liebesgeschichte zwischen Behaim und Nicola und der zweite Strang, der Leonardos Suche nach Judas zum Thema hat, übersichtlich. An keiner Stelle stellt man sich die Frage, was nun die Wirklichkeit ist. Außerdem findet sich keine Rahmung, keine Authentizitätsfiktion oder Ähnliches. Diese Neuerungen in seinem letzten Werk sind aber keine Veränderung im Sinne einer Uninteressantheit der *histoire*. Viel eher – und das wird separat im nächsten Kapitel zu zeigen sein – ist das *Wie* des Erzählens einfacher gestaltet als in anderen Werken. Zu Gunsten der

³¹³ Vgl. Danneberg, Kritik, S. 180.

³¹⁴ Vgl. Krug, Mancino, S. 149.

Vermittlung eines ästhetischen Programmes reduziert sich die Komplexität des *discours*, und lässt dem Leser/der Leserin damit eigentlich sogar mehr Spielraum zur Konzentration auf die *histoire*. Kompensiert wird dies eben durch die metaästhetische Komponente, die den Fokus wieder weg von der reinen Geschichte rund um Behaim und Leonardo lenkt.

Die realen Referenzen in dem Roman sind eher als affirmativ einzustufen. Hierbei ist noch einmal auf die Intertextualität zu Leonardos realen historischen Schriften hinzuweisen und auch auf das Bild *Das letzte Abendmahl* selbst. Durch die Bekanntheit des Gemäldes bei dem Leser/der Leserin ergibt sich die Geschichte rund um dessen Entstehung als Vorgeschichte zu etwas, was heute noch im Museum sichtbar ist.

Nun scheint die *histoire* betreffend das meiste eher affirmativ als gefährdend zu sein. Allerdings ist an dieser Stelle wieder auf das vorhergehende Kapitel aufmerksam zu machen, wo bereits die „Schlussbemerkung des Verfassers“ erläutert wurde, die durch die Offenlegung des *fictum-* und *fictio-*Status die Illusion in Mitleidenschaft zieht.

6.6.3 *Discours*

Am Ende des letzten Kapitels wurde darauf hingewiesen, dass sich das Wie der Erzählung im Fall von *Der Judas des Leonardo* von den bisher analysierten Werken unterscheidet. Um den Vergleich zu ermöglichen, soll hier zunächst analog zu den anderen Werken eine Analyse stattfinden.

Die Ordnung der Erzählung ist chronologisch. Es sind kaum Anachronismen feststellbar und wenn, dann ist ihr Umfang sehr gering, wie folgendes Beispiel illustrieren soll. Im zweiten Kapitel wird Joachim Behaim, der Kaufmann, vorgestellt. Mithilfe einer Analepse wird dann von seiner Begegnung mit einem Mailänder Mädchen erzählt, welche ihn dazu bringt, in Mailand zu bleiben.³¹⁵ Es handelt sich hier aber um konventionalisierte Rückgriffe innerhalb der chronologischen Erzählung, die dem Leser/der Leserin nicht weiter auffallen.

Bei der Dauer der Erzählung ist, wie in den meisten Romanen, eine raffende Erzählweise gewählt worden, wobei zwischen 13. und 14. Kapitel eine Ellipse festgestellt werden kann. Der Erzähler überspringt acht Jahre und das 14. Kapitel beschäftigt sich mit der Rückkehr Behaims nach Mailand.

³¹⁵ Vgl. Perutz, *Judas*, S. 26–27.

Gerade durch das Auftreten eines Verfassers am Ende des Textes wird die Frage nach dem Modus umso interessanter. Bei der Erzählung von Ereignissen ist von einem relativ selbstvergessenen Erzähler auszugehen. Dennoch zeigt sich an manchen Stellen gerade der zeitliche Abstand und die ordnende Wirkung des Erzählers. Bereits auf der allerersten Seite heißt es zum Beispiel:

Der Herzog von Mailand war in jenen Tagen nicht mehr der kühn denkende und rasch zugreifende Kriegs- und Staatsmann von einst, dem es so oft gelungen war, den Krieg von seinem Herzogtum fernzuhalten, [...] ³¹⁶

Der Auszug dient als Illustration dafür, in welcher Form der Erzähler hier auftritt. Zwar ist er als Person nicht greifbar, jedoch bietet er durch die Bemerkungen zur Person des Herzogs dem Leser/der Leserin eine Orientierungs- und Bewertungshilfe.

Bei der Erzählung von Worten zeigt sich ein äußerst differenziertes Bild, so dass zwischen gesprochener und Gedankenrede zu unterscheiden ist. Gesprochene Worte werden zumeist in Form von direkten Reden wiedergegeben. Zahlreiche Beispiele finden sich dafür im siebten Kapitel im bereits erwähnten Gespräch zwischen den Künstlern. ³¹⁷ Daraus ergibt sich eine sehr unmittelbare Form der Wiedergabe von Gesprochenem.

Bei der Gedankenrede soll die Situation anhand eines Beispiels gezeigt werden:

Wie er nun einen Mann [...] auf sich zukommen sah, dachte er zunächst, das sei einer, den der Herzog zu ihm geschickt habe, und vielleicht sei mit den Pferden etwas nicht in Ordnung. ³¹⁸

Perutz greift hier auf die indirekte Rede zurück, was einen relativ hohen Grad an Mittelbarkeit beweist. Jedoch sinkt dieser, je emotionaler sich die Botschaft darstellt. Als sich Behaim auf Leonardos Bild am Schluss des Textes erkennt, wird auf eine Art Mischform zwischen Gedankenzeit und Innerem Monolog zurückgegriffen:

Gott steh mir bei! durchfuhr es ihn. Träume ich oder was ist da geschehen? Ein übler Anschlag, bei meiner Seele, ein schändlicher Anschlag! Wie konnte er das wagen! ³¹⁹

³¹⁶ Perutz, Judas, S. 5.

³¹⁷ Vgl. z.B. Perutz, Judas, S. 107–113.

³¹⁸ Perutz, Judas, S. 23.

³¹⁹ Perutz, Judas, S. 203.

Im ersten Satz scheint es sich noch um eine direkte Rede zu handeln, auch wenn die Anführungszeichen fehlen, jedoch ist mit „durchfuhr es ihn“ eine Inquit-Formel vorhanden, die eine Aussage in der ersten Person einleitet. Danach aber, ab „Träume ich“, kann von einem inneren Monolog gesprochen werden.

Der Grad an Unmittelbarkeit ist also extrem hoch. Der Erzähler gerät regelrecht in Vergessenheit und tritt erst am Ende in der Rolle des Verfassers wirklich vor den Vorhang.

Die nächste Frage ist die nach der Fokalisierungstendenz, die sich am ehesten mit dem Hinweis auf die variable interne Fokalisierung beantworten lässt. Wiederum soll das siebte Kapitel als Beispiel herangezogen werden. Die Künstler rund um Leonardo unterhalten sich über Niccola. Das Gespräch wird in direkter Rede wiedergegeben. Der Erzähler kommentiert das Gespräch nicht. Nach einem Absatz verschiebt sich die Fokalisierung auf Niccola, die ihre Erleichterung darüber äußert, dass die Männer sie nicht erkannt hätten.³²⁰ Nicht durch den Erzähler selbst wissen wir mehr über die Situation, sondern durch den Fokalisierungswechsel.

Der dritte große Komplex dreht sich um die Stimme, die erzählt. Keiner Erklärung bedarf die Feststellung, dass es sich um späteres Erzählen handelt, was auch durch das konventionalisierte epische Präteritum nochmals unterstrichen wird.

Interessanter stellt sich hier schon der Blick auf den Ort des Erzählens dar. Eigentlich macht die Erzählung den Eindruck einer linearen Form. Es gibt scheinbar nur eine Diegese – jene von Leonardo und Behaim. Die „Schlussbemerkung des Verfassers“ allerdings öffnet eine extradiegetische Ebene. An diesem Punkt könnte man einwenden, dass die Gleichsetzung des Verfassers und des Erzählers der erzähltheoretischen Herangehensweise widerspricht, jedoch betont dieser fiktive Verfasser ja, dass er der Figur Worte in den Mund gelegt hätte. Daraus ergibt sich auch, dass es sich um einen extradiegetisch-heterodiegetischen Erzähler handelt. Der Verfasser ist nicht Teil der von ihm erschaffenen Welt. Diese Grenze wird nicht übertreten. Jedoch gibt er – wie bereits an mehreren Stellen betont – zu, dass es sich bei der von ihm erzählten Welt um keine autonome handelt, denn es liegt in seiner Macht, was das Personal seiner Geschichte sagt.

Der letzte Punkt, der in direktem Zusammenhang mit den bisher erläuterten steht, ist das Subjekt und der Adressat des Erzählens. Dieser ist in *Der Judas des Leonardo* durch die Angabe eines Verfassers als extradiegetischem Erzähler sehr klar gestaltet. Bereits die Bezeichnung „Verfasser“ impliziert, dass es sich um ein literarisches Werk handelt, das sich somit an

³²⁰ Perutz, Judas, S. 113–114.

potentielle Leser/Leserinnen richtet. Explizit wird diese Sprechsituation dann bereits im ersten Satz: „Es wird vielleicht einigen der Leser dieses Buches aufgefallen sein, daß [...]“³²¹. Ganz klar spricht hier ein Autor zu dem Leser/der Leserin, und das noch dazu über sein von ihm erschaffenes Buch.

Illusionstheoretisch ist nun am Diskurs vor allem bemerkenswert, was in anderer Form bereits im Kapitel Metafiktionalität angesprochen wurde: die Explikation der Erzählsituation am Schluss. Die exponierte Stellung als Paratext mag die Wirkung mindern, dafür werden aber sowohl *fictum*- als auch *fictio*-Status offengelegt. Sonst ist die Erzählform für Perutz‘ Verhältnisse sehr einfach gestaltet. Keine komplexen Rahmen, kein Ich-Erzähler, dem man eventuell misstrauen kann. Die Fokalisierungswechsel des Erzählers im *Judas* entsprechen zwar nicht den lebensweltlichen Anschauungsformen der Perspektivengebundenheit, können aber als in der Erzählliteratur konventionalisiert illusionskompatibel gelesen werden.

7. Conclusio

Nach den Analysen der Romane soll nun die in der Einleitung aufgeworfene Frage nach der Illusionsgefährdung darin beantwortet werden. Im ersten Teil der Arbeit wurde ein Begriff von Illusion definiert und in weiterer Folge ein Analyseapparat nach Werner Wolf geschaffen, mit dem die ausgewählten Romane aufgearbeitet werden können. In einer literaturgeschichtlichen Einordnung des Autors wurde auch sein Werk vorgestellt sowie die Werkauswahl begründet.

Bei der darauffolgenden Analyse lässt sich feststellen, dass sich die Schwerpunkte in Perutz‘ Werk im Laufe seiner Wirkungszeit geändert haben. Die einzelnen Romane wurden in den definierten Kategorien analysiert.

Im Bereich der Metafiktion zeigt sich, dass durch die diversen Rahmenkonstruktionen zumindest immer der *fictio*-Charakter der Werke offenbart wird. Allerdings wird oftmals der illusionistische Charakter der Sekundärillusion gestärkt. Außerdem konnte gezeigt werden, dass nicht nur der *fictio*-Charakter, sondern auch der *fictum*-Charakter der Werke thematisiert wird, wenn nicht sogar offen gelegt. So wird in *Zwischen Neun und Neun* klar, dass es sich um eine Einbildung des Protagonisten handelt und der Erzähler in *Marques de Bolibar* stellt selbst den Wahrheitsgehalt seiner eigenen Erzählung in Frage. In *St. Petri-Schnee* bleibt offen, wie sehr die Erzählung der Realität entspricht. Die desambiguierende Instanz fehlt, was sich stark auf die Illusion auswirkt. Bei Perutz‘ letztem Werk *Der Judas des Leonardo* fehlt diese

³²¹ Perutz, *Judas*, S. 207.

Zweideutigkeit. In einem Paratext gibt ein Verfasser allerdings zu, dass es sich um seine Erfindung handelt. In *Nachts unter der steinernen Brücke* wird der *fictio*-Status schnell klar. Der Erzählrahmen wird im Epilog sogar verdoppelt. In der Analyse hat sich gezeigt, dass der Erzähler am Schluss auch den Realitätsanspruch der erzählten Novellen in Frage stellt.

Ein Faktor, der sich im späteren Werk von Leo Perutz verstärkt, ist die metaästhetische Reflexion. Es stellt sich nun nicht nur die Frage nach dem Status der vorliegenden Werke, sondern es rückt eine generelle Reflexion über Kunst und deren Wesen in den Vordergrund. Am stärksten merkbar wird das in *Der Judas des Leonardo*, bei dem Ästhetik und Kunst selbst das Thema des Romans werden.

Alles in allem zeigt sich in diesem Bereich, dass Perutz die Aufmerksamkeit des Lesers/der Leserin generell auf die Frage lenkt, welchen Status das Geschriebene inne hat. Später wird dies noch durch die metaästhetische Komponente ergänzt. Abgefangen wird die Wirkung der ersteren Feststellung vor allem durch den Aufbau einer Sekundärillusion.

Die zweite Analysekategorie bezog sich auf die Entwertung der *histoire*. Hier zeigt sich eine breitere Palette an Signalen an der Textoberfläche. Intertextualität wird bei Perutz zumeist affirmativ, wie durch die Wahl gewisser Motive (z.B. der Ewige Jude), verwendet. In *Zwischen Neun und Neun* wird die *histoire*, die eigentlich spannend ist, später durch ihre Entlarvung als Einbildung entwertet. Auffällig war immer die Frage nach dem Einfluss der phantastischen Elemente, an der sich auch die Sekundärliteratur immer wieder abgearbeitet hat. Ein Einbruch des Phantastischen widerspricht den Anschauungsformen und Erfahrungswerten. Es konnte festgestellt werden, dass sich Perutz hier immer an der Schwelle bewegt. Dem Leser/Der Leserin bleibt immer die Entscheidung überlassen, wie viel er/sie glauben will. Am Augenscheinlichsten ist das in *St. Petri-Schnee*, wo es zwei Versionen gibt, zwischen denen man sich entscheiden kann. Diese Ambiguität wird, wie bereits erwähnt, nicht aufgelöst, was sich auf die Illusion störend auswirkt.

Eine Sonderstellung, weil darin andere Methoden zum Einsatz kommen, hat *Nachts unter der steinernen Brücke* eingenommen. Illusionsstörend ist hier der novellenartige Aufbau. Die Rekonstruktion liegt bei dem Leser/der Leserin.

Die letzte Teilfrage, die es zu beantworten gilt, ist, ob es ein *foregrounding* des *discours* gibt. Es wurden, um hierzu eine Aussage treffen zu können, einzelne Analysen vorgenommen. Die Subjektivität des Erzählers in *St. Petri-Schnee* und auch im *Marques de Bolibar* macht es schwer, dem Erzähler zu vertrauen, gleichzeitig aber entspricht es stark den

Wahrnehmungserfahrungen eines Lesers/einer Leserin. Große Probleme zeigen sich allerdings bei *Zwischen Neun und Neun*, wo die Minuten des Sterbens erzählt werden. Hier ergibt sich für den Rezipienten/die Rezipientin wirklich das Problem, wie man die inneren Erfahrungen beim Tod einer Person erzählen kann. Stark im Vordergrund steht der *discours* in *Nachts unter der steinernen Brücke*, wo die Aufmerksamkeit des Lesers/der Leserin deutlich auf die Konstruktion gelenkt wird.

Eine letzte Technik, die allerdings nur wenig Erwähnung gefunden hat, ist die Komik. Hier wurde nur auf die Ironisierung in *Zwischen Neun und Neun* hingewiesen, die allerdings keine illusionsgefährdende Wirkung zeigt

Alles in allem zeigt sich, dass Perutz bereits verschiedene illusionsgefährdende Techniken einsetzt, allerdings weit weniger drastisch als es in der Postmoderne der Fall sein wird. Innerhalb des analysierten Zeitraums zeigt sich auch eine Verschiebung hin zu metaästhetischen Reflexionen, die ihren Höhepunkt in *Der Judas des Leonardo* finden. *Nachts unter der steinernen Brücke* bedient sich durch die Zersplitterung der *histoire* wiederum einer anderen Methode.

Die Werke sind zumeist auch illusionskompatibel lesbar, aber Perutz verlangt dem Rezipienten/der Rezipientin bereits einiges an eigener Rekonstruktion oder zumindest Reflexion ab. Perutz scheint daher tatsächlich eine Position an der Schwelle zwischen illusionsförderndem und illusionsgefährdendem Erzählen einzunehmen.

8. Bibliographie

8.1 Primärliteratur

Perutz, Leo: Der Judas des Leonardo. München: Dt. Taschenbuch Verlag 2012.

Perutz, Leo: Zwischen neun und neun. München: Dt. Taschenbuch Verlag 2013.

Perutz, Leo: St. Petri-Schnee. München: Dt. Taschenbuch Verlag 2007.

Perutz, Leo: Der Marques de Bolibar. München: Dt. Taschenbuch Verlag 2006.

Perutz, Leo: Nachts unter der steinernen Brücke. München: Dt. Taschenbuch Verlag 2003.

Perutz, Leo: Turlupin. Wien: Zsolnay 1995.

8.2 Sekundärliteratur

Bareis, J. Alexander: Fiktionales Erzählen. Zur Theorie der literarischen Fiktion als Make-Believe. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis 2008. (Göteborger germanistische Forschungen 50).

Baron, Ulrich: Was geschah, als nichts geschah? Zur Rekonstruktion und Konstruktion von Wirklichkeit in Leo Perutz' Roman *St. Petri Schnee*. In: Kindt, Tom (Hg.): Leo Perutz' Romane: von der Struktur zur Bedeutung. Mit einem Erstabdruck der Novelle „Von den traurigen Abenteuern des Herrn Guidotto“. Tübingen: Niemeyer: 2007. S. 95–106.

Becker, Karin: Mit antikem Material moderne Häuser bauen: zur narrativen Konzeption von Leo Perutz' historischem Roman „Nachts unter der steinernen Brücke“. Bielefeld: Aisthesis-Verl. 2007.

Benedict, Barbara: Editorial fictions: paratexts, fragments, and the novel. In: Caserio, Robert/Hawes, Clement (Hg.): The Cambridge History of the English Novel. Cambridge: University Press 2012, S. 213–229

Brandstätter, Ursula: Erkenntnis durch Kunst. Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation. Köln/Wien: Böhlau Verlag 2013.

Bruck, Jan: Zum Begriff literarischer Fiktion. In: Zeitschrift für Germanistische Linguistik 6 (2009), S. 283–303.

Casario, Robert L/Hawes, Clement: The Cambridge History of the English Novel. Cambridge University Press 2012.

Coleridge, Samuel: Biographia Literaria, (<https://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm> , abgerufen am 05.04.2018 , abgerufen am 04.04.2018).

Danneberg, Lutz: Der Judas des Leonardo als Kritik an Leonardo da Vinci. In: Scientia Poetica 18 (2014), S. 160–226.

Dannenberg, Hilary P.: A Poetics of Coincidence in Narrative Fiction. In: Poetics Today 25 (2004), S. 399–436.

Fischer, Felix: Das Federballspiel am St. Martinstag. In: Neues Wiener Journal 10900 (1924) S. 6 (<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19240324&seite=6&zoom=33&query=%22Turlupin%22&ref=anno-search> , abgerufen am 04.04.2018)

Fleckinger, Markus: Der unzuverlässige Erzähler bei Leo Perutz. Universität Innsbruck: Dissertation 2006.

Forster Brigitte: Absichtliche Unabsichtlichkeit. Motive, Quellen und Erzählarchitekturen in Leo Perutz' *Turlupin*. In: Forster, Brigitte/ Müller, Hans–Harald (Hg.): Leo Perutz: unruhige Träume – abgründige Konstruktionen. Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung. Wien: Sonderzahl 2002, S. 160–187.

Frank, Dirk: Narrative Gedankenspiele. Der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag 2001.

Graf, Werner: Der Sinn des Lesens. Modi der literarischen Rezeptionskompetenz. Münster: Lit–Verlag 2004.

Hampl, Barbara: Geschichte und Phantastik im Werk von Leo Perutz. Unter spezieller Berücksichtigung von „Turlupin“, „Nachts unter der steinernen Brücke“ und „Der Marques de Bolibar“. Wien: Diplomarbeit 1993.

Hanko, Helmut: Leo Perutz' *Nachts unter der steinernen Brücke* (1953) – historischer Roman oder Kaiser Rudolf II. Kunst– und Wunderkammer. In: Paul, Ina Ulrike/ Faber, Richard (Hg.): Der historische Roman zwischen Kunst, Ideologie und Wissenschaft. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 293–309.

- Hempfer, Klaus W.: Zu einigen Problemen einer Fiktionstheorie. In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 100 (1990), S. 109–137.
- Horn, András: Grundlagen der Literaturästhetik. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993.
- Horn, András: Literarische Modalität. Das Erleben von Wirklichkeit, Möglichkeit und Notwendigkeit in der Literatur. Heidelberg: Winter 1981.
- Iser, Wolfgang: Fingieren als anthropologische Dimension der Literatur. Konstanz: Universitätsverlag 1990.
- Jaffé Carbonell, Verónica: Leo Perutz, ein Autor deutschsprachiger phantastischer Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Wien: Dissertation 1986.
- Kern, Andrea: „Illusion“ und „Reflexion“ in der ästhetischen Erfahrung. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 54 (2006), S. 111–120.
- Kindt, Tom: *Turlupin* oder Und wo bleibt das Ethische, Herr Perutz? In: Kindt, Tom (Hg.): Leo Perutz' Romane: von der Struktur zur Bedeutung. Mit einem Erstabdruck der Novelle „Von den traurigen Abenteuern des Herrn Guidotto“. Tübingen: Niemeyer: 2007, S. 69–79.
- Kindt, Tom/ Meister, Jan Christoph: Einleitung: Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung. In: Kindt, Tom (Hg.): Leo Perutz' Romane: von der Struktur zur Bedeutung. Mit einem Erstabdruck der Novelle „Von den traurigen Abenteuern des Herrn Guidotto“. Tübingen: Niemeyer: 2007, S. 1–9.
- Klimek, Sonja: Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der phantastischen Literatur. Paderborn: Mentis 2010.
- Knafl, Arnulf: Die wunderbare Erzählung. Zur narrativen Ordnung in Leo Perutz' Roman „Nachts unter der steinernen Brücke“. In: Auckenthaler, Karlheinz (Hg.): Die Zeit und Schrift. Österreichische Literatur nach 1945. Szeged: Jate 1993, 113–123.
- Koblížek, Tomáš: The aesthetic illusion in literature and the arts. London, England: Bloomsbury/ La Vergne 2017.
- Koepke, Wulf: Epistolary Fiction and Its Impact on Readers: Reality and Illusion. In: Burwick, Frederick/Pape, Walter (Hg.): Aesthetic Illusion: Theoretical and Historical Approaches. Berlin/ Boston: DeGruyter 2012, S. 263–274.
- Kriegleder, Wynfrid: Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich. Wien: Praesens 2014.

Kris, Ernst: Die ästhetische Illusion: Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.

Krug, Oliver–Daniel: Leonardo: Perutz: Mancino. In: Kindt, Tom (Hg.): Leo Perutz' Romane: von der Struktur zur Bedeutung. Mit einem Erstabdruck der Novelle „Von den traurigen Abenteuern des Herrn Guidotto“. Tübingen: Niemeyer: 2007, S. 141–153.

Lange, Konrad: Die ästhetische Illusion und ihre Kritiker. In: Annalen der Philosophie 1 (1919), S. 424–472.

Lange, Konrad: Das Wesen der Kunst. Grundzüge einer illusionistischen Kunstlehre. Berlin: Grote 1907.

Le Rider, Jacques: Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1990.

Lobsien, Eckhard: Theorie literarischer Illusionsbildung. Stuttgart: Metzler 1975.

Lüth, Reinhard: Drommetenrot und Azurblau: Studien zur Affinität von Erzähltechnik und Phantastik in Romanen von Leo Perutz und Alexander Lernet–Holenia. Meitingen: Corian–Verlag 1988.

Mandelartz, Michael: Poetik und Historik: Christliche und jüdische Geschichtstheologie in den historischen Romanen von Leo Perutz. München: Max Niemeyer Verlag 2011.

Martínez, Matias/Scheffel Michael: Einführung in die Erzähltheorie. 9. erweiterte und aktualisierte Auflage. München: C.H. Beck 2012.

Martínez, Matias: Das Sterben erzählen. Über Leo Perutz' Roman *Zwischen Neun und Neun*. In: Kindt, Tom (Hg.): Leo Perutz' Romane: von der Struktur zur Bedeutung. Mit einem Erstabdruck der Novelle „Von den traurigen Abenteuern des Herrn Guidotto“. Tübingen: Niemeyer: 2007, S. 23–33.

Martínez, Matias: Doppelte Welten. Struktur & Sinn zweideutigen Erzählens. Göttingen: Vandenhoeck und Rupprecht 1996.

Meister, Jan Christoph: Leo Perutz' Novellenroman *Nachts unter der steinernen Brücke* oder: Vom Hunger der Interpretation. In: Kindt, Tom (Hg.): Leo Perutz' Romane: von der Struktur zur Bedeutung. Mit einem Erstabdruck der Novelle „Von den traurigen Abenteuern des Herrn Guidotto“. Tübingen: Niemeyer: 2007, S. 123–140.

Müller, Hans-Harald/ Meister, Jan Christoph: Narrative Kohärenz oder: Kontingenz ist auch kein Zufall. In: Abel, Julia/Blödorn, Andreas/Scheffel, Michael (Hg.): Ambivalenz und Kohärenz: Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung. Trier: WVT 2009. (= Schriftenreihe Literaturwissenschaft 81) S. 31–53

Müller, Hans-Harald: Nachwort. In: Perutz, Leo: St. Petri–Schnee. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2007, S. 193–200.

Müller, Hans-Harald: Nachwort. In: Perutz, Leo: Der Marques de Bolibar. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2006, S. 245–251.

Müller, Hans-Harald: Die Bedeutung der Kunst und des Exils in Leo Perutz' Roman Der Judas des Leonardo. In: Thunecke, Jörg (Hg.): Echo des Exils. Das Werk emigrierter österreichischer Schriftsteller nach 1945. Wuppertal: Arco 2006, S. 219–231.

Müller, Hans–Harald: Nachwort. In: Perutz, Leo: Nachts unter der steinernen Brücke. München: Dt. Taschenbuch–Verlag 2003, S. 263–268.

Müller, Hans–Harald: Leo Perutz. München: Beck 1992.

Neuhaus, Dietrich: Erinnerung und Schrecken. Die Einheit von Geschichte, Phantastik und Mathematik im Werk Leo Perutz'. Frankfurt am Main: Bern 1984.

Neuhaus, Dietrich: Im Hinterhof der Geschichte. Beobachtungen zum Werk Leo Perutz'. In: Phaicon 5 (1982) S. 41–69.

Neuhaus, Volker: Illusion and Narrative Technique: The Nineteenth–Century Historical Novel Between Truth and Fiction. In: Burwick, Frederick/Pape, Walter (Hg.): Aesthetic Illusion: Theoretical and Historical Approaches. Berlin/ Boston: DeGruyter 2012, S. 275–283.

Nünning, Ansgar: Towards a Typology, Poetics and History. In: Wolf, Werner/ Bernhart, Walter (Hg.): Description in literature and other media. Amsterdam/ New York: Rodopi 2007, S. 91–128.

Pape, Walter/ Burwick, Frederick: Aesthetic Illusion. In: Burwick, Frederick/Pape, Walter (Hg.): Aesthetic Illusion: Theoretical and Historical Approaches. Berlin/ Boston: DeGruyter 2012, S. 1–15.

Pichler, Doris: Das Spiel mit Fiktion: ästhetische Selbstreflexion in der italienischen Gegenwartsliteratur. Eine Typologie metafiktionaler Erzählverfahren. Heidelberg: Winter 2011.

- Polzer, Markus: *Fontes Litterarum. Typographische Gestaltung und literarischer Ausdruck*. Hildesheim: Olms 2014.
- Rauchenbacher, Marina: *Wege der Narration. Subjekt und Welt in Texten von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia*. Wien: Praesens-Verlag 2006.
- R.d.F.: „Turlupineide“ von Renato Simon – eine humorvolle Revue. In: *Die Neue Freie Presse* 16103 (1909) S. 1 (<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19090621&query=%22Turlupin%22&ref=anno-search&seite=1> , abgerufen am 04.04.2018)
- Redeker, Horst: Zur Methodologie der Erforschung des ästhetischen Bewußtseins. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 28 (1980), S. 212–225.
- Schmetkamp, Susanne: Ästhetische Illusion als leihweise Verstrickung. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 62 (2014), S. 770–777.
- Schernus, Wilhelm: *Der Marques de Bolibar* oder: Ein Spiel mit der Romanform. In: Kindt, Tom (Hg.): *Leo Perutz' Romane: von der Struktur zur Bedeutung*. Mit einem Erstabdruck der Novelle „Von den traurigen Abenteuern des Herrn Guidotto“. Tübingen: Niemeyer: 2007, S. 35–48.
- Schöpp, Joseph: It's these interruptions that make it a story oder von den Unmöglichkeiten fiktionalen Erzählens im Neuen Roman. In: *Arcadia – Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft / International Journal for Literary Studies* 11 (2009), S. 139–149.
- Simon, Tina: *Rezeptionstheorie. Einführungs- und Arbeitsbuch*. Frankfurt am Main/Wien: Lang 2003
- Stepina, Clemens (Hg.): *Stationen. Texte zu Leben und Werk von Leo Perutz*. Wien: Ed. Art Science 2008.
- Strube, Werner: *Ästhetische Illusion. Ein kritischer Beitrag zur Geschichte der Wirkungsästhetik des 18. Jahrhunderts*. Bochum: Dissertation 1971.
- Vogt, Jochen: *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. Stuttgart: UTB ¹¹2014.
- Wilkinson, Elizabeth: Schiller's Concept of Schein in the Light of Recent Aesthetics. In: *German Quarterly* 28 (1955), S. 219–27.

Wolf, Werner/Bernhart, Walter/Mahler, Andreas: Immersion and distance: aesthetic illusion in literature and other media. Amsterdam: New York 2013.

Wolf, Werner: Illusion and Breaking Illusion in Twentieth–Century Fiction. In: Burwick, Frederick/Pape, Walter (Hg.): Aesthetic Illusion: Theoretical and Historical Approaches. Berlin/ Boston: DeGruyter 2012, S. 284–297.

Wolf, Werner/Bernhart, Walter (Hg.): Description in literature and other media. Amsterdam: New York 2007.

Wolf, Werner: Aesthetic Illusion as an Effect of Fiction. In: Style 38 (2004), S. 325–361.

Wolf, Werner: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1993. (= Buchreihe der Anglia 32).

Zunshine, Lisa: Cognitive alternatives to interiority. In: Caserio, Robert/ Hawes, Clement (Hg.): The Cambridge History of the English Novel. Cambridge: University Press 2012, S. 147–162.

8.3 Nachschlagewerke

Brockhaus Enzyklopädie Online (<https://brockhaus.de/info/> , abgerufen am 04.04.2018)

Knaurs Lexikon der Symbole. Berlin: Direct Media ²2004.

8.4 Ergänzende Literatur

Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung von Martin Luther in der Textfassung von 1912. Wiesbaden: Fourier 2003.

Murr, Christoph Gottlieb: Beyträge zur Geschichte des dreyßigjährigen Krieges, insonderheit des Zustandes der Reichsstadt Nürnberg während desselben. Nürnberg: Bauer– und Mannische Buchhandlung 1790.

Perutz, Leo/ Franz, Paul: Das Mangobaumwunder. Eine unglaubliche Geschichte. München: Albert Langen Verlag o.J.

9. Anhang

9.1 Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem österreichischen Autor Leo Perutz und der Frage, inwieweit es nach der Definition von Werner Wolf illusionsgefährdende Momente in dessen Werk gibt und ob Perutz dadurch an der Schwelle zwischen Illusion und Illusionsstörung zu positionieren ist.

Im ersten Teil der Arbeit wird das Werk Leo Perutz' zunächst literaturgeschichtlich und rezeptionshistorisch verortet.

Im theoretischen Teil soll eine Darstellung der ästhetischen Illusion geliefert werden. In einem ersten Schritt wird dabei der Begriff Illusion definiert und von anderen Konzepten wie Fiktion abgegrenzt. Hierbei gibt es eine Fülle an möglicher Literatur zu beachten, da Fiktion und Illusion verschieden aufgefasste Begriffe sind, die darüber hinaus nicht nur in der Literaturwissenschaft Anwendung finden. Danach erfolgt eine Fokussierung auf das Thema Illusion. Hier konzentriert sich die Arbeit auf die theoretischen Begrifflichkeiten von Werner Wolf. Es müssen Kategorien geschaffen beziehungsweise erläutert werden, mit Hilfe derer man Erzählliteratur analysieren kann.

Im praktischen Teil geht es um eine genaue Untersuchung der Werke in Hinsicht auf die im theoretischen Teil erarbeiteten Techniken des Illusionsabbaus. Folgende Werke wurden einer Untersuchung in den zuvor erarbeiteten Kategorien unterzogen: *Zwischen Neun und Neun*, *Der Marques de Bolibar*, *Turlupin*, *St. Petri-Schnee*, *Nachts unter der steinernen Brücke* und *Der Judas des Leonardo*.

Bei der Auswahl der Erzähltexte wurde darauf geachtet, die gesamte Schaffensperiode abzudecken, um etwaige Veränderungen oder wiederkehrende Elemente im strukturellen Aufbau zu erkennen und auch Verschiebungen illusionsgefährdender Elemente benennen zu können. Aufgrund des Umfangs der Arbeit muss das Korpus auf eine relativ geringe Anzahl an Texten beschränkt werden.

9.2 Inhaltsangaben

Zwischen Neun und Neun

Stanislaus Demba, ein Student in Wien, ist auf der Flucht vor der Polizei. Grund dafür ist, dass er ein Buch aus der Bibliothek gestohlen hat. Dembas Flucht wird dadurch erschwert, dass ihm die Beamten bereits die Handschellen angelegt haben, die er vor den Menschen, denen er in der Stadt begegnet, verbergen will. Eine davon ist seine Freundin Sonja, die er in ihrem Büro aufsucht und mit der er eigentlich auf Reisen gehen will. Er verspricht ihr bis am Abend das notwendige Geld aufgetrieben zu haben. Daraus ergibt sich nun doppelter Druck für Demba. Er muss sowohl die Handschellen loswerden als auch zu Geld kommen. Er gesteht seine missliche Lage Steffi Prokop, die ihm verspricht, einen Schlüssel anfertigen zu lassen, mit dem sich Dembas Problem lösen lässt.

Nachdem Demba wieder knapp der Polizei entkommen ist, gelingt es ihm sich zu Steffi zu retten, die ihm helfen könnte. Allerdings wird er von der Polizei gefunden. Bei dem erneuten Versuch zu fliehen, springt Demba aus dem Fenster und stirbt. Seine gesamte Fluchtgeschichte entpuppt sich allerdings als Traum. Demba starb schon bei dem ersten Fluchtversuch.

Der Marques de Bolibar

Ein Herausgeber publiziert die Memoiren des Leutnants Jochberg, der vor La Bisbal stationiert war. Diese berichtet von einem Marques de Bolibar, der einen Plan gegen die Truppen hat, die diese zerstören will. Jochberg und seine Freunde hören davon und versuchen, dies zu verhindern. Obwohl sie den Marques im Laufe des Buches zu fassen bekommen, gehen die Zeichen, von denen dieser gesagt hat, sie würden die Vernichtung der Regimenter ankündigen, weiter. Ohne es zu wissen, leiten die Soldaten selbst die Signale in die Wege.

Die Regimenter werden zerstört, Jochberg allerdings überlebt. Er wird am Schluss von den spanischen Widerständlern selbst für den Marques gehalten und scheint dies am Ende auch selbst zu glauben.

Turlupin

Ein Historiker erzählt dem Leser/der Leserin die Geschichte von Turlupin, der die Revolution in Frankreich 1642 verhindern haben soll. Turlupin, ein Perückenmacher, gerät zufällig in ein Begräbnis, bei dem er eine Gräfin sieht, die er für seine Mutter hält. Daraufhin verkleidet sich Turlupin als Adelige und schleicht sich in die Gesellschaft ein. In dieser Rolle erfährt er auch von dem vom Kreis rund um den Kardinal Richelieu geplanten Anschlag auf andere Adelige -

von der geplanten Revolution. Nachdem er kurz plant, mit einem Dienstmädchen zu verschwinden, ändert er seine Meinung. Er versucht den Ausbruch der Revolution zu verhindern und stirbt dabei selbst. Nach seinem Tod wird klar, dass die Gräfin, deren Blick ihn glauben ließ, er sei ihr Sohn, eigentlich blind war.

St. Petri-Schnee

Dr. Amberg erwacht im Krankenhaus und hält seine Erinnerungen an seine Anstellung als Arzt in Morwede fest. Er erzählt von seiner Anreise, bei der er fast einen Autounfall hat. Angekommen in Morwede trifft er auf eine frühere Kollegin, Bibiche, in die er verliebt ist und war. Es entwickelt sich zwischen den beiden eine Romanze. Morwede selbst ist ein Dorf, in dem die Menschen noch arbeiten wie einige Jahrzehnte früher. Lediglich Bibiche arbeitet für den Gutsbesitzer in einem Labor. Amberg findet heraus, dass sie eigentlich einen Wirkstoff entwickelt, der Massen beeinflusst. In einer durch diesen Stoff ausgelösten Revolte wird der Arzt verletzt und fällt in Ohnmacht.

Im Krankenhaus wird ihm aber glaubhaft gemacht, dass diese Ereignisse seiner Phantasie entspringen. Er sei nach einem Autounfall eingeliefert worden und sei im Koma gelegen. Schließlich und endlich ist sich Amberg seiner eigenen Geschichte nicht mehr sicher.

Nachts unter der steinernen Brücke

In einzelnen Novellen, die Jahre später einem Schüler erzählt werden, wird die Geschichte von Esther, einer Jüdin aus dem Prager Ghetto und dem König Rudolf erzählt. Letzterer hat sich in das Mädchen verliebt und will diese treffen. Er bittet den Rabbi Loew um dessen Hilfe, der diese zunächst verweigert. Unter Druck gibt er nach, allerdings verflucht er den König. Immer im Traum treffen sich Rudolf und Esther, die Frau eines reichen Juden namens Meisl. Zur gleichen Zeit fordert die Kinderpest in Prag ihre Opfer. Grund dafür ist die Sünde, die durch den Zauber des Rabbis begangen wird. Dieser beendet sein Werk. Esther stirbt. Als Meisl von der Verbindung zwischen seiner Frau und dem Kaiser erfährt, verhindert er vor seinem Tod noch, dass der hochverschuldete Rudolf sein Gut bekommt.

Der Judas des Leonardo

Leonardo da Vinci soll das Abendmahl fertig stellen. Was ihm hierzu aber noch fehlt, ist das Gesicht des Judas. Er will die Inspiration für dieses in der Bevölkerung finden und tut dies schließlich auch in dem Händler Behaim. Dieser will in der Stadt Pferde verkaufen und alte Schulden von einem Mann namens Bocceta eintreiben. Außerdem verliebt er sich in Niccola,

ein junges Mädchen. Die Geschäfte mit Bocceta verlaufen schlecht und Behaim erfährt, dass Nicola dessen Tochter ist. Er benützt dies, um an das geforderte Geld zu gelangen.

Der deutsche Händler verlässt die Stadt wieder. Jahre später erkennt er sich auf dem Bild da Vincis wieder und wird von den Passanten immer wieder als Judas bezeichnet.