

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die Identitätsproblematik der Wiener Moderne im Œuvre
von Leo Perutz“

verfasst von / submitted by

Elena Romana Elwitschger BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna 2021

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

UA 066 817

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

Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

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

Abstract

Die Strömung der Wiener Moderne, die sich in den Jahren von 1890-1910 entwickelte, brachte in vielen Bereichen Neuerungen, so beispielsweise Freuds Psychoanalyse. Ein Leitthema der Wiener Moderne ist sicherlich die Auseinandersetzung mit dem Subjekt und die Frage nach der Identität, die mit verschiedenen Krisen einhergeht, wie der Einsamkeit, deren Begriff vor allem Nietzsche prägte, der Sprachkrise um 1900 oder der Nervosität, die Freud 1908 in einem Artikel behandelt. „Die Identitätskrise kann so einerseits als Infragestellung des „Selbst“ verstanden werden, die Regressionen des Individuums auf frühere Stadien der Konstruktion seiner Identität nach sich zieht und Zweifel an einer Individualisierung auslöst [...]. Mit einem Zweifel belegt wird aber auch die Ebene der Identifizierung.“¹ Die Identitätsproblematik meint also auch eine Dekonstruktion des Ichs, infolge derer sich eine neue Identität konstruieren kann, da nach Freud die Identität eines Subjekts ohnehin einen illusionären und somit leicht auflösbaren Charakter hat.²

„Diese radikale Infragestellung des klassischen Subjekts vor dem Hintergrund einer fast ständigen Identitätskrise ist mit einer der grundlegendsten Züge der Wiener Moderne und ihres postmodernen Gehalts. [...] Dieser Ich-Kult der Wiener Moderne geht damit einher, daß man die Leere oder Gebrechlichkeit eben desselben Ich entdeckt.“³

Leo Perutz wurde erst 1882 geboren, gehört also nicht unbedingt mehr der Wiener Moderne an, jedoch findet sich genau diese Identitätsproblematik, so behaupte ich, in seinem Werk wieder und spielt dort eine unterschiedliche, aber große Rolle. Der Perutz-Experte Hans-Harald Müller schreibt im Nachwort zur *Dritten Kugel*: „Sie [Die Konstruktionslust] steht im Zusammenhang mit jener Problematisierung von Ich-Identität, die bekanntlich eines der bestimmenden Themen der Wiener Moderne war. Ihre Erfahrung war die Auflösung des Bewußtseins der Kontinuität der Person in die Zusammenhangslosigkeit der Lebensgeschichte.“⁴ Diesen Zusammenhang zwischen der Identitätsproblematik als einem Motiv der Wiener Moderne und Perutz' Werk gilt es in dieser Masterarbeit zu untersuchen. Zu dieser Thematik wurde bereits geforscht, doch beziehen sich die meisten wissenschaftlichen Beiträge lediglich auf einzelne Werke wie *Turlupin* und *Die dritte Kugel*. Wie sich jedoch herausstellt, zieht sich diese Thematik bei Perutz durch und wird auch für ihn zum Leitthema, wenn auch immer auf verschiedene Art und Weise. Diese verschiedenen Weisen sollen im Zuge einer Werkanalyse aufgezeigt werden. So

¹ Le Rider, Jaques: Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Aus dem Französischen übersetzt von Robert Fleck. Wien: ÖBV 1990, S. 54.

² Vgl. Ebd.

³ Ebd., S. 60.

⁴ Müller, Hans-Harald 2008. Nachwort zu: Leo Perutz: Die dritte Kugel. München: dtv (Lizenzausgabe mit Genehmigung des Paul Zsolnay Verlags) 2008. 2. Auflage, S. 328.

ist es im *Turlupin* beispielsweise die Identitätslosigkeit, die den Protagonisten in eine Krise führt, im *Schwedischen Reiter* ein Identitätsdiebstahl, -Wandel und auch -Verlust. In den anderen Werken kommen wieder andere Formen der Identitätsproblematik hervor, wie gezeigt wird.

Auch die Rezeption von Perutz' Werk zeigt, dass die Identitätsthematik eine wichtige Rolle in demselben spielt. Das zeigen die Analysen der Abhandlungen von Dieter Neuhaus, Peter Lauener und dem Perutz-Experten Hans-Harald Müller.

Ich nähere mich dem Thema anhand einer narratologischen Analyse, in der verschiedene Aspekte der Erzähltheorie abgehandelt werden sollen wie die Handlungsanalyse, die Analyse von Zeit und Raum und vor allem die Figurenanalyse, die bei Perutz entscheidend ist, da die Protagonisten es sind, die diese Identitätskrise durchleben und dieses Motiv prägen.

Als Quelle dient hier vor allem das Einführungswerk von Matías Martínez und Michael Scheffel zur Erzähltheorie, das alle wichtigen Aspekte einer narratologischen Untersuchung enthält und als Orientierung für die Vorgehensweise in dieser Arbeit dienen wird.

Inhalt

1.	Einleitung	1
2.	Leo Perutz	4
2.1	Schriftstellerische Arbeitsweise	5
2.2	Leben in Wien	5
2.3	Kindheit und Jugend.....	6
2.4	Frühes Schreiben und Kaffeehaus	7
2.5	Militärische Laufbahn.....	8
2.6	Heirat und Familiengründung.....	9
2.7	Emigration/Exilierung	10
2.7	Literarischer Werdegang	12
2.8	Zusammenfassung	14
3.	Die Identitätskrisen der Wiener Moderne	14
3.1	Gesellschaftliche und politische Situation	15
3.2	Künstlerische Tendenzen	16
3.3	Die Krisen der Wiener Moderne	19
4.	Die Identitätsproblematik in den Romanen Leo Perutz‘	22
4.1	Identitätsverlust, -wandel und -diebstahl: <i>Der schwedische Reiter</i> und <i>Turlupin</i>	23
4.2	Bewusstseinsspaltungen – Rausch und Grenzüberschreitung in <i>St. Petri-Schnee</i> und <i>Der Meister des jüngsten Tages</i>	31
4.3	Metamorphosen im historischen Roman <i>Der Marques de Bolibar</i>	38
4.3.1	Eduard von Jochberg	39
4.3.2	Der Marques de Bolibar	40
4.3.3	Rittmeister Baptiste de Salignac	42
4.4	<i>L’art pour l’art: Der Judas des Leonardo</i>	43
4.5	<i>Zwischen neun und neun</i>	46
4.6	Zusammenfassung/Zwischenfazit	51
5.	Vergleichswerte: Schnitzler, Hofmannsthal, Beer-Hofmann und Andrian.....	53

5.1	(Ich-)Erzählperspektive	53
5.2	Raum-Zeit-Verhältnis	58
5.3	Identitätskrise.....	60
5.4	Zusammenfassung/Zwischenfazit	62
6.	Rezeptionsgeschichte	64
6.1	Peter Lauener	64
6.2	Dieter Neuhaus	68
6.3	Hans-Harald Müller	71
7.	Schluss.....	73
8.	Literaturverzeichnis.....	76
8.1	Primärquellen.....	76
8.2	Briefe und Notizen (entnommen und zitiert aus der Biografie von Hans-Harald Müller).....	77
8.3	Sekundärquellen (enthält zitierte und gesichtete Literatur).....	77

1. Einleitung

„Ich bin für Europa ein forgotten writer“⁵, sagte Perutz über sich selbst, nachdem er sieben Jahre im Exil in Palästina verbracht hat. „Forgotten“ ist Perutz zwar nicht, aber er blieb lange Zeit unbeachtet, bis man sich seines Werks endlich annahm. Gerade diese lange Verborgenheit ist es, die heute immer noch viel Spielraum für Forschung und Analyse seines Werks bietet und die mich dazu gebracht hat, meine Masterarbeit über ihn zu schreiben.

Auffällig, aber auch spannend ist in den Romanen Perutz‘ vor allem eins: die Figuren, die sich teilweise sehr merkwürdig verhalten und in ständigem Konflikt mit sich selbst zu stehen scheinen. Dass die Identitätsproblematik ein Leitthema der Wiener Moderne war, legt eine Verbindung von Perutz zu dieser Strömung und ihren Motiven nahe. Diese Verbindung möchte ich in der vorliegenden Arbeit näher untersuchen: „Welche Rolle spielt die Identitätsproblematik der Wiener Moderne in den Romanen von Leo Perutz?“ ist hierbei die Leitfrage, unter der die Untersuchung stattfinden soll.

Die Literatur der Wiener Moderne ist eine, die sehr selbstreflexiv arbeitet und oftmals die Biografie des Autors ins Werk miteinfließen lässt. Darum gilt es als Erstes, die Biografie von Perutz näher zu beleuchten. Was ist über sein Leben bekannt, welche Kontakt pflegte er und welche Rolle spielte sein Privatleben für sein Werk? Diese Fragen sollen dabei beantwortet werden, um nachvollziehen zu können, ob Perutz‘ Romane auch autobiografisch zu deuten sind. Dabei werde ich vor allem auf die 2007 erschienene Biografie von Hans-Harald Müller zurückgreifen und auch deren Einteilungen nutzen, um Perutz‘ Leben etwas aufzugliedern. Die Einteilung erfolgt hier in die Unterkapitel: „Schriftstellerische Arbeitsweise“, „Leben in Wien“, „Kindheit und Jugend“, „Frühes Schreiben und Kaffeehaus“, „Emigration/Exilierung“ und „Literarischer Werdegang“. Hierbei soll es noch nicht so stark um das Werk des Autors gehen, denn dies wird in einer späteren Analyse ausführlich besprochen. Müller macht bereits am Anfang seiner Biografie über Perutz deutlich, dass dieser nur wenig aus seinem Privatleben preisgegeben hat, was eine biografische Abhandlung schwierig macht. Trotzdem empfinde ich es als wichtig, das Leben des Autors zu untersuchen – auch im Bezug auf sein Werk. Ob das eine mit dem anderen eine Symbiose eingeht oder nicht, wird sich im Laufe der Arbeit klären.

Im nächsten Schritt wird dann die Wiener Moderne im Fokus stehen. Genauer sollen die Entstehung der Strömung und die Motive und Leitthemen vorgestellt werden, um festzustellen,

⁵ Perutz an Gerty Hanemann, 4.5. 1946 (DEA)

ob und welchen Einfluss sie auf Perutz und seine Romane gehabt hat. Zunächst wird die politische und gesellschaftliche Situation in Wien zur Jahrhundertwende erklärt, da diese auch in die Literatur der Zeit eingeflossen ist. Die Jahrhundertwende war durchaus eine Zeit des Umbruchs, da sich politisch einiges verändert hat, was natürlich immer auch die Gesellschaft beeinflusst. Zunehmend waren auch soziale Spannungen, vor allem im Sinne eines verstärkten Antisemitismus, spürbar. All dies hat für eine gewisse Orientierungslosigkeit gesorgt, die vor allem von den Künstlerinnen und Künstlern empfunden wurde. Auch orientierte man sich im künstlerischen und literarischen Bereich an anderen Städten wie Paris, wo Empfindsamkeit und der Rückzug ins Innere und Subjektive eine Rolle spielte. Mit dem Aufkommen von Freuds Theorien wurde dies noch verstärkt – eine neue literarische Strömung wurde geschaffen, die stark reflexiv und gefühlsbestimmt arbeitet.

Wichtig ist in diesem Kapitel vor allem das Thema Krise beziehungsweise Identitätskrise – was dies genau in der Wiener Moderne und für deren Literatur bedeutet hat, soll im Zuge dieser Einführung geklärt werden. Dabei werden einige Einführungswerke als Quelle dienen wie zum Beispiel Jaques Le Riders große Abhandlung *Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*, das sich dezidiert auf die Krisenthematik bezieht, oder Dagmar Lorenz' kompaktes Buch mit dem Titel *Wiener Moderne*. Auch Carl E. Schorske und sein Pionierwerk *Fin-de-Siècle. Vienna. Politics and Culture* darf nicht fehlen und wird Eingang in die Untersuchung finden.

Danach geht es in medias res, also in die Analyse von Perutz' Romanen *Der schwedische Reiter*, *Turlupin*, *St. Petri-Schnee*, *Der Meister des jüngsten Tages*, *Der Judas des Leonardo* und *Zwischen neun und neun*. Ich habe absichtlich eine Vielzahl an Werken für meine Untersuchungen ausgewählt, da ich erstens überprüfen möchte, ob die Identitätsproblematik ein Thema ist, das sich bei Perutz durchzieht und somit eine für ihn wichtige Rolle einnimmt. Und zweitens, weil Perutz sehr vielseitig mit Identität und ihrer Krisenhaftigkeit umgeht, sie immer neu interpretiert und anders einsetzt. Nur ein oder zwei Werke von ihm dafür heranzuziehen, wäre mangelhaft und würde der Wandelbarkeit des Autors nicht gerecht werden.

Die ersten vier Romane werden jeweils zu zweit in einer Analyse stehen. *Der schwedische Reiter* und *Turlupin* sollen unter dem Gesichtspunkt „Identitätsverlust, -wandel und -diebstahl“ und in einer vergleichenden Weise analysiert werden. Es wird natürlich auf die einzelnen Figuren und die Handlung eines jeden Romans individuell eingegangen, doch die beiden Texte weisen auch Parallelen und Unterschiede auf, die verdeutlicht werden sollen. Beim nächsten

„Paar“ verhält es sich ähnlich. Auch *St. Petri-Schnee* und *Der Meister des Jüngsten Tages* arbeiten mit ähnlichen Motiven und literarischen Mitteln, die Identitätsproblematik ist hier in ähnlicher Weise gestaltet. *Der Judas des Leonardo* wird dann einzeln untersucht, da er meiner Meinung nach schwer mit anderen Romanen des Autors vergleichbar ist und sehr individuell hervorsticht. Ebenso verhält es sich mit dem letzten Untersuchungsgegenstand, dem Roman *Zwischen neun und neun*. Grundsätzlich werde ich in meiner Textanalyse vor allem mit narratologischen Mitteln arbeiten, also die Figuren auf ihre Charakterisierung untersuchen und die Handlung genau betrachten. Auch Zeit und Raum spielen eine Rolle in der Analyse. Nachdem alle Werke untersucht worden sind, wird ein kurzes Zwischenfazit meine Ergebnisse verdeutlichen. Perutz arbeitet oft mit vielen Figuren, mit verstrickten Handlungen und stiftet gerne Verwirrung bei den Rezipientinnen und Rezipienten. Daher ist eine kurze Zusammenfassung nach diesem Kapitel meiner Meinung nach ungemein wichtig, um das Leseverständnis meiner Arbeit zu fördern und meine Gedanken nochmals auf den Punkt zu bringen.

Im nächsten Schritt soll dann nochmals auf die Wiener Moderne zurückgeschaut werden. Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Leopold Andrian und Richard Beer-Hofmann waren wichtige und prominente Vertreter des literarischen Jungen Wiens. Ausgewählte Werke von ihnen, die als Paradebeispiele für die Zeit gelten, werden in diesem Schritt untersucht und mit den Ergebnissen verglichen, die im vorhergehenden Kapitel zu Perutz' Texten erarbeitet wurden. Die Intention hierbei ist, zu untersuchen, ob Perutz sich an diesen Werken beziehungsweise den Motiven, mit denen sie arbeiten, orientiert hat. Er war bekennender Schnitzler-Fan und mit Beer-Hofmann pflegte er so etwas wie Freundschaft, was nahelegt, dass er von ihnen inspiriert wurde. Auch wenn sich Perutz' Werke auf den ersten Blick völlig von denen der genannten Autoren unterscheiden mögen, halte ich einen Vergleich doch für sinnvoll. Dabei wird am besten deutlich, ob und inwiefern Perutz sich Inspiration aus der Wiener Moderne geholt hat.

In einem letzten Schritt wird dann die Rezeptionsgeschichte des Autors und seines Werks fokussiert. Die Frage, die hier zugrunde liegt, ist – was wurde in der Forschung zum Werk als wichtig erachtet? Auf welche Kriterien und Themenkomplexe konzentrieren sich die Autoren bei ihrer Analyse? Und damit verbunden natürlich auch die Frage: Empfinden sie die Identitätsproblematik bei Perutz als relevant und untersuchungswürdig? Wenn auch in der Rezeption zu Perutz diese Thematik Einzug hält, kann man davon ausgehen, dass sie keine geringe Rolle für sein Werk spielt. Das gilt es in diesem Kapitel zu klären. Bezug wird hier auf

drei Autoren genommen, Peter Lauener, Dieter Neuhaus und Hans-Harald Müller. Alle drei haben einen unterschiedlichen Zugang zu Perutz, was eine Untersuchung der Abhandlungen erst recht interessant gestaltet.

Abschließend sollen die einzelnen Analysen nochmals ins Gedächtnis gerufen und die Ergebnisse daraus zusammengetragen werden, um ein Fazit zu ziehen. Dabei soll die anfängliche Frage, welche Rolle die Identitätsproblematik der Wiener Moderne im Werk von Leo Perutz spielt, so gut es geht, beantwortet werden und das anhand all der verschiedenen Zugänge, die ich in dieser Arbeit behandelt habe.

2. Leo Perutz

In diesem Kapitel soll ein kurzer Einblick in die Biografie des Autors folgen. Leo Perutz ist kein Unbekannter in der Literaturwelt, vor allem in den letzten 30 Jahren hat die Aufarbeitung seines Werks sehr stark zugenommen. Jedoch ist es auch für den Kontext dieser Arbeit nicht unwichtig, das Leben des Schriftstellers näher zu beleuchten, um festzustellen, ob sich auch in seinem privaten Leben und Umfeld Spaltungen oder Identitätskrisen finden. Hans-Harald Müller ist wohl der führende Perutz-Experte und daher orientiere ich mich an seiner Biografie des Autors.

Kein Zweifel: Ginge es nach dem erklärten Willen von Perutz, so gäbe es keine Perutz-Biographie. Perutz hat keine autobiographischen Darstellungen verfaßt, und die seltenen Interviews, die er in seinem Leben gab – sie lassen sich an einer Hand abzählen –, hatten nie sein Leben, immer nur seine Arbeiten zum Gegenstand.⁶

Das schreibt Müller bereits in seinen Vorbemerkungen zur Biografie. Perutz orientierte sich nach einem Programm, das es bereits in der Wiener Moderne gab: der Autonomie der Kunst. Daher wollte er sein Leben stets von seinem Werk trennen, Autor und Privatperson sollten keinesfalls zusammenfallen. Auch in der Bestimmung seines literarischen Werks wird diese Trennung deutlich: „zum Werk gehören ausschließlich seine Romane und Erzählungen, nicht aber seine früheren Beiträge zur Presse, Reiseberichte, Filmskripts, die mit Kollegen verfaßten Romane und Theaterstücke, nicht die Briefe, Notizbücher und persönlichen Dokumente.“⁷ Im Gegensatz zu Kafka, dessen Werk stets in Zusammenhang mit seiner Biografie gelesen werden kann, scheint es bei Perutz keinerlei autobiografische Einflüsse in sein Schreiben zu geben.

⁶ Müller, 2007, S. 7.

⁷ Müller 2007, S. 8.

„Weder seine Notizbücher noch seine Briefe sind literarisch stilisiert, seine Romane und Erzählungen haben keinen autobiographischen Fundus.“⁸ Die einzige „Quelle“, die von Perutz selbst als Person übrig blieb, sind Notizbücher, welche sich jedoch sehr rudimentär und wenig ausführlich gestalten. Er schreibt dort vor allem über seine literarische Arbeit, notiert sich Ideen und gelegentlich Fortschritte. Es sind dort aber auch Treffen und Termine vermerkt, seine Liebesbeziehungen, wobei er selten über seine Gefühle dabei berichtet, seine Reisen, familiäre Angelegenheiten und Lebensgewohnheiten. Diese Notizbücher stellen die wichtigste Quelle für das Privatleben des Autors, Kaffeehausliebhabers und Tarockspielers dar.⁹

2.1 Schriftstellerische Arbeitsweise

Der Prozess des Schreibens ist ein langwieriger bei Perutz, doch er verläuft stets gleich oder ähnlich. Am Anfang berichtet er in seinen Notizen vom Einfall für ein neues Werk, die Quellen dafür erwähnt er jedoch, wenn überhaupt, dann nur am Rande. Aufgrund seiner Vorliebe für Lyrik legt er Wert auf klangliche und rhythmische Aspekte in seinen Werken. Außerdem ist ihm die Meinung anderer in seinem Umfeld wichtig, er schickt seine Manuskripte stets an Freunde und Bekannte, um sie bewerten zu lassen.¹⁰ Nach seinen Aufzeichnungen stand Perutz seinem Schreibprozess eher gelassen gegenüber, was „seiner Selbsteinschätzung als nervöser Mensch zu widersprechen scheint.“¹¹ Beim Roman *Der schwedische Reiter* jedoch gerät Perutz in eine Schreibkrise: „Nichts geschehen, die Arbeit ruht. Nur das ‚Muttergotteskorn‘ plötzlich in meinem Kopf gewachsen.“ (Perutz, 28. April 1931 nach Müller, S. 16)

2.2 Leben in Wien

Anhand seines Lebensstils könnte man am ehesten einen Bruch oder eine Spaltung seiner selbst erkennen. Perutz war Versicherungsmathematiker und sah die Schriftstellerei niemals als Beruf an. Er arbeitete bis zu seinem Tod, sogar nach seiner Exilierung, in dieser Branche. Das ist bei einigen Zeitgenossen auf Unverständnis gestoßen, doch bei Perutz selbst hat es scheinbar keinen inneren Konflikt dadurch gegeben. Für ihn ist die Stellung der Literatur in seinem Leben nicht unbedingt vorrangig, was er aber selbst so will. Neben der Mathematik ist er auch an

⁸ Ebd., S. 9.

⁹ Vgl. Müller 2007, S. 10f.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 16.

¹¹ Ebd., S. 16.

Briefmarken und allerlei Freizeitaktivitäten interessiert, dies immer in Gesellschaft. „Perutz lebte also kein zurückgezogenes Leben für die Literatur, und auch nicht das bildungsbürgerliche Leben eines homme de lettres.“¹² Interessant ist, dass er von seinen Freunden häufig als unzugänglicher, schwieriger Mensch beschrieben wird, zum Beispiel von seiner langjährigen Freundin und Übersetzerin Annie Lifczis:

Perutz' Beziehungen zu Menschen waren sonderbar, aber immer intensiv. Seinen Zu- und Abneigungen gab er unverhohlenen Ausdruck. Er war oft unhöflich, liebte es, den rauhen Sonderling zu spielen und nur vertrauten Freunden gegenüber entfaltete er seine ganze fesselnde Persönlichkeit.¹³

2.3 Kindheit und Jugend

Perutz selbst hat nahezu nichts über seine eigene Kindheit festgehalten. „Charakteristisch für Perutz' Lebensgeschichte ist so nicht allein das, was man weiß, sondern, daß man über weite Strecken seines Lebens nichts weiß“¹⁴, fasst Müller zusammen. Über die Herkunft seiner Familie gibt es verschiedene Ansichten und Geschichten. Seine Eltern waren Benedikt Perutz, der zuvor mit seinem Bruder im Bauwollgeschäft handelte, und Emelie Österreicher, deren Vater ein wohlhabender jüdischer Getreidehändler war. Die Familie lebte in einer vornehmen Prager Wohngegend und den Eltern war für ihre Kinder eher eine gute Schulbildung wichtig als strenge Religiösität oder die Einhaltung des jüdischen Ritus. „Bei Leo führte es zu einer dauerhaften Entfremdung vom jüdischen Glauben.“¹⁵

Die Zeit, in der Perutz in Prag aufwächst, ist eine Zeit des Umbruchs. Die Stadt wird zunehmend modernisiert und verändert sich mit dem Höhepunkt der Assanierung des Judenviertels. Außerdem herrscht ein immer wachsender Nationalitätenstreit zwischen Deutschen und Tschechen, der zum Zurückdrängen deutschsprachiger Bezeichnungen führte. Doch es ist nur schwer zu sagen, wie Perutz selbst diese Zeit erlebt hat, hat er doch keinerlei Aufzeichnungen darüber verfasst. Lediglich in seinem bekannten Werk *Nachts unter der steinernen Brücke* erinnert er sich an das Prag seiner Jugendzeit. Über seine Schulzeit hinterlässt er ebenfalls keine Notizen, er zieht jedoch 1901 mit seiner Familie nach Wien, wo er allerdings 1902 ohne Matura die Schule verlässt. Danach tritt er in den Militärdienst ein, aus dem er jedoch 1904 entlassen wird, aufgrund von Invalidität, nähere Gründe dazu sind nicht bekannt. 1907 belegt er an der

¹² Ebd., S. 21.

¹³ Annie R. Lifczis: Erinnerungen an Leo Perutz, Typoskript (DEA) zitiert nach Müller 2007, S. 21.

¹⁴ Müller 2007, S. 21.

¹⁵ Ebd., S. 24.

Technischen Hochschule in Wien Kurse für Versicherungsmathematik, Mathematische Statistik, Volkswirtschaft sowie Handels- und Privatrecht und steigt 1908 bei der Anker-Versicherung ein.¹⁶ „Auf eine literarische Tätigkeit von Perutz gab es bislang kaum Hinweise. Ein einziges Heft, das sich im Perutz-Nachlaß befindet, enthält frühe Entwürfe, kurze Prosa, die dem Schrifttypus nach durchaus noch aus der Schulzeit stammen könnten.“¹⁷

2.4 Frühes Schreiben und Kaffeehaus

Perutz ist allerdings im literarischen Verein ‚Freilicht‘ tätig, was ihn 1904 auch dazu ermutigt haben könnte, einige Arbeiten der Neuen Freien Presse zuzusenden. Sein Freund Richard A. Bermann war 1906 in der Redaktion der Wochenschrift *Der Weg* tätig, wo Perutz im selben Jahr eine Kurzerzählung veröffentlichen konnte. Ein Jahr später veröffentlicht er erneut in der *Zeit* und wendet sich auch mutig an Richard Beer-Hofmann, der mit Vertretern des Jungen Wiens bekannt ist, mit der Bitte, seine Arbeiten zu bewerten. Dieser sendet seine Erzählung „Der Tod des Messer Lorenzo Bardi“ ohne viel Aufsehen an die *Zeit* und sie wird gedruckt. Fortan bleiben Perutz und Beer-Hofmann in Kontakt.¹⁸ Die Freundschaft zu einem Mann, der in der Wiener Moderne verkehrt, schafft eine Brücke von Perutz zur Literatur der Jahrhundertwende. Er beginnt nun auch Feuilletons zu schreiben, eine wichtige Gattung der Wiener Moderne, unter anderem über Arthur Schnitzler, der neben Karl Kraus sein großes Idol war.¹⁹

Perutz verkehrt häufig im Café Central oder Café Museum, wo sich nach und nach ein engerer Freundeskreis um ihn bildet. Zu Ernst Weiß und dem Ingenieur Rudolph Steinsberg und natürlich Richard A. Bermann gesellen sich der Chansonnier Franz Elbogen, der Anwalt Hugo Sperber und der Journalist Egon Dietrichstein. Außerdem zählen Alfred Polgar, der Zeichner B.F. Dolbin, der Redakteur Hugo-Schulz und Paul Frank sowie Oskar Kokoschka zu seinem Bekanntenkreis.²⁰

Später (1928) lernt er Alexander Lernet-Holenia beim Tennisspielen kennen – die beiden schätzten sich gegenseitig für ihre literarische Arbeit. Daraus entstand eine langjährige Freundschaft, die auch nach dem Krieg wieder aufgenommen wurde. Lernet hatte anscheinend

¹⁶ Vgl. ebd., S. 24-32.

¹⁷ Müller, S. 32.

¹⁸ Vgl. ebd. 2007, S. 37-40.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 43.

²⁰ Vgl. ebd., S. 66.

einen großen Einfluss auf Perutz' Literatur, er erhielt nach dessen Tod immerhin 45 Prozent der Einnahmen.²¹

2.5 Militärische Laufbahn

Perutz war weder ein absoluter Kriegsgegner noch ein begeisterter Patriot – er war ein Skeptiker. 1915 wird er dann trotz seiner Kurzsichtigkeit zum Militär einberufen, und zwar – zu seinem Leidwesen – nach Szolnok, obwohl er unbedingt in Wien bleiben will und auch nichts unversucht lässt, dies zu bewerkstelligen. Leider ohne Erfolg. Auch seine Mutter leidet unter dem Einzug ihres Sohnes. Nach einjähriger Grundausbildung wird Perutz auf die Offiziersschule nach Budapest geschickt, was ihn freut: „In der Donaumetropole mit ihrem vielfältigen kulturellen Angebot und ihren ausgezeichneten Kaffeehäusern fühlte er sich wohl.“²² Die Offiziersschule an sich empfand Perutz jedoch als Schinderei und die Strafen bei Nichteinhaltung von Regeln als unangemessen. Er taucht nicht zum Rapport auf und schreibt auch seine Strafaufgaben nicht, was zu einer immer größer werdenden Straflast wird. Das ganze zieht sich mehrere Monate hin, bis Perutz endlich Urlaub bekommt und nach Wien reisen darf.²³

Nachdem er wieder zurück in Budapest ist, absolviert Perutz den Rest seiner Offiziersprüfungen und wird am 21. März 1916 zum Landsturm-Korporal befördert. Kurz darauf muss er mit seiner Kompanie nach Stry fahren, von wo aus sie einen anstrengenden Weg zur russischen Front antreten. Perutz und einige seiner Kumpane hoffen auf einen ‚Salonschuss‘, um nachhause fahren zu können oder zumindest von der Front geholt zu werden. Dies gelingt längere Zeit nicht, was Perutz in seinen Notizen sogar mehrfach bedauert. Eines Tages passiert es aber doch und er wird durch einen Brustschuss schwer verwundet, der eine lange Genesungszeit mit sich bringt. Für den Rest des Krieges galt Perutz als kriegsuntauglich. Er konnte wieder nach Wien zurückkehren und knüpfte nahezu nahtlos an sein vorheriges Leben an.²⁴

²¹ Vgl. Ebd., S. 231.

²² Müller 2007, S. 98.

²³ Vgl. ebd.

²⁴ Vgl. ebd., S. 103-108.

2.6 Heirat und Familiengründung

1913 bereits lernt Perutz die Weil-Schwestern kennen, alle drei aus gutem Haus stammende Mädchen. Er interessiert sich aber vor allem für die Jüngste, Ida Weil, mit der er auch regen Briefkontakt hält. Die Beziehung ist ein Auf und Ab, Perutz befindet sich noch in einer anderen Liebesgeschichte. Dieser anderen Frau macht er sogar einen Antrag, der aber abgelehnt wird. Die Bekanntschaft mit Ida bleibt aber weiterhin bestehen, stagniert aber offensichtlich. Als sich Perutz durchringt und Ida einen Antrag macht, sagt diese trotz eindeutiger Zuneigung nicht gleich zu, tröstet ihn. Ein Grund scheint ihr Vater zu sein, der im September 1917 einer Heirat nicht zustimmen will, nachdem Perutz eine Verlobung erbeten hat. Nach Perutz' Kriegsverletzung und seiner Genesung finden die beiden aber trotz aller Hindernisse zusammen und heiraten am 19. März 1918. Seine ‚Unabhängigkeit‘ bewahrt sich der Autor jedoch. Wenn er in Gesellschaft ist, ist Ida meist nicht dabei. Ihre gemeinsame Zeit nur zu zweit beschränkt sich vorwiegend auf die Sommerurlaube. Da Ida Perutz aber schon lange Zeit kannte, kann man davon ausgehen, dass sie wusste, worauf sie sich einließ. Perutz scheint jedoch immer eine tiefe Zuneigung und großen Respekt vor seiner Frau gehabt zu haben, er gibt ihr den Kosenamen „Bär“, unter dem sie fortan bekannt sein wird.²⁵

Mit Ida bekommt Perutz insgesamt drei Kinder, die beiden Mädchen Michaela und Lore und den Sohn Benedikt. 1928, als Ida mit dem dritten Kind, Benedikt, schwanger ist, erkrankt sie an einer Lungenentzündung. Sie kann den Buben noch gesund auf die Welt bringen, verstirbt aber danach. Für ihren Mann ist es ein großer Schock und Verlust, den er auch emotional in seinem Notizbuch festhält: „Um sechs Uhr abends war sie tot. Ich heulte wie ein Kind. Mein liebes kleines Weilchen ist tot.“²⁶

Er probierte sogar eine Zeit lang Séancen aus, um seiner verstorbenen Frau näher zu sein, doch diese haben – ist er doch ein Skeptiker – keinen Erfolg in seiner Trauerbewältigung. Trotzdem besuchte er noch bis in die 30er Jahre hinein solche Events, da er an ihrer Inszenierung interessiert war.²⁷

Perutz heiratete noch ein zweites Mal. Er traf 1934 auf die attraktive und 22 Jahre jüngere Gretl Humburger, die großes Interesse am Autor bekundete und die Beziehung anscheinend schnell vorantrieb und auf eine baldige Hochzeit hoffte. Aus seinen Notizen geht hervor, dass Perutz

²⁵ Vgl. Müller 2007, S. 115-121.

²⁶ Leo Perutz zitiert nach ebd., S. 229.

²⁷ Vgl. ebd., S. 230.

Gretl zwar gern mag, aber nicht von Liebe sprechen kann. Sie ist eine sehr extrovertierte Person, die Wert auf ein luxuriöses Leben legte. Das und die schwierige Beziehung zu den Kindern des Autors sind nicht unproblematisch. Trotzdem bezeichnet er seine Ehe immer als glücklich.²⁸

Mit Gretl bleibt Perutz bis zum Ende seines Lebens verheiratet.

2.7 Emigration/Exilierung

Am 9. Juli 1938 reist Perutz aufgrund der immer spürbarer werdenden Gefahr, die von den Nazis ausgeht, aus Wien ab. Da er in Palästina ein Visum zugesichert bekommen hat, begibt er sich auf die Reise nach Tel Aviv. „Blickt man auf Perutz‘ erste Wochen im Exil zurück, so ist am erstaunlichsten die Geschwindigkeit, mit der er in Tel Aviv alte Bekannte aufspürte, neue hinzugewann und eine Geselligkeit entwickelte.“²⁹ Die Gesellschaft und sich einen neuen Freundes- und Bekanntenkreis aufzubauen, ist sehr wichtig für Perutz, um sich eine Art neue Normalität zu schaffen. Jedoch hat diese Zeit natürlich ihre Spuren hinterlassen und die Sorgen um alle in Wien zurückgebliebenen Bekannten trägt nicht gerade zu einer kreativen Hochphase bei. Er lässt alle angefangenen Ideen stehen und liegen und beginnt erst im Jänner 1939 mit einem ganz neuen Stoff. Im April 1939 erlangt er dann erstmals so etwas wie Berühmtheit in Tel Aviv durch seinen Roman *Zwischen neun und neun*, der dort plötzlich von der Zeitung *Davar* gedruckt wurde – ohne die Erlaubnis von Perutz. Jedoch bleibt es mehr oder weniger bei diesem Erfolg.³⁰ Er schreibt nach dem Zweiten Weltkrieg an Annie und Hugo Lifczis:

Wollen Sie wissen, wie es mir hier ergangen ist? Ich habe natürlich versucht, mir hier Verbindungen und einen bescheidenen Namen zu machen, ich habe es mindestens ein dutzendmal versucht, aber ich war ein schlechter literary agent meiner selbst. Ich habe mich an Dramaturgen, Regisseure, Übersetzer, an Zeitungen, Iwrith-Verleger und englische Middle-East-Verleger gewendet. Ich bekam nie eine Absage. Aber auch nie eine Zusage, sondern einfach überhaupt keine Antwort. [...] Nur mit Hilfe von Anwaltsbriefen konnte ich die eingesendeten Bücher und Manuskripte zurückerlangen, aber auch das nicht immer. [...] Kurz, es gibt nur etwas, was trost- und hoffnungsloser ist als das Dasein eines überholten Schriftstellers, und das ist, hier sein literarischer Agent zu sein.³¹

Erst die Schreibblockade bei der Ankunft in Palästina und dann der ausbleibende Erfolg – diese Zeit im Exil ist durchaus eine krisenhafte für den Autor. Er ist orientierungslos, insofern, als

²⁸ Vgl. ebd., S. 259.

²⁹ Ebd., S. 293.

³⁰ Vgl. ebd., S. 297-302.

³¹ Perutz an Annie und Hugo Lifczis, 17.08.1939 (K 277/78) zitiert nach Müller 2007, S. 301f.

ihm sein Zuhause weggenommen wurde und er in dem neuen Land nie ganz Fuß fassen würde. Denn auch wenn er sich in Tel Aviv nach und nach einen Freundeskreis aufgebaut hat, will er doch nach Kriegsende sobald wie möglich nach Wien zurück. Die Krise als Schriftsteller sollte aber bleiben. Seine sieben Jahre in Palästina haben Perutz eher zurückgeworfen als vorangebracht, was die literarischen Erfolge betrifft. So schreibt er dort an seine Freunde:

Ich habe hier weder Anregungen noch Quellenmaterial, nicht einmal einen Menschen, dem ich meine Geschichten oder Einfälle erzählen könnte, und Sie wissen, wie notwendig ich dieses unaufhörliche Erzählen zur Formung, Abrundung und Weiterentwicklung eines Stoffes brauche.³²

Und an Gerty Hanemann schreibt er: „Ich bin für Europa ein forgotten writer. Es ist niemand da, der in Europa für meine Bücher einen Finger krümmt.“³³

Einzig in Südamerika ist Perutz am Buchmarkt vertreten und dass sein Roman *Der Meister des Jüngsten Tages* in einer Sammlung berühmter Kriminalromane von Jorge Luis Borges erscheint, verhilft ihm zu einigem Erfolg. Jedoch ist es sein größter Wunsch, wieder am deutschen Buchmarkt Fuß fassen zu können, vor allem sein persönliches Lieblingswerk *Der schwedische Reiter* soll dort erscheinen. Sein Freund Hugo Lifczis hat in guter Absicht die Rechte des Romans an den Alaman-Verlag abgetreten, was zu einer „regelrechten Vertrauenskrise“³⁴ zwischen den beiden Freunden führt. „Sein Verhalten in diesem Streit ist wohl als aggressive Überreaktion zu deuten, die psychologisch verständlich sein mag als Kompensation einer realen Ohnmacht und tieferen Verletztheit.“³⁵ Aus dieser Ohnmacht des Künstlers könnte man schon schließen, dass Perutz seine Orientierungslosigkeit in seine Werke einfließen lässt. Gerade in *Der Judas des Leonardo* geht es um ähnliche künstlerische Ambitionen. Jedoch schreibt Perutz nie wirklich über seine Gefühle und seine strikte Trennung von Leben und Werk, welche auch Müller betont, spricht vehement gegen eine biografische Auslegung seiner Texte. Doch Fakt ist, dass er selbst die Krise, die Entwurzelung und die Orientierungslosigkeit, die viele Autoren der Wiener Moderne in ihrem Schreiben beeinflusst hat, kennt. Dennoch sind fast alle hier behandelten Werke bereits vor dieser schwierigen Zeit und in einem eher glücklichen Umfeld entstanden. Eine Verbindung ist daher auszuschließen, zumindest ist aus seinen Notizen nichts über vorhergehende Lebenskrisen bekannt. Einzig der

³² Perutz an Annie und Hugo Lifczis, 15.04.1945 (K 314) zitiert nach Müller 2007, S. 335.

³³ Perutz an Gerty Hanemann, 04.05.1946 (DEA) zitiert nach ebd.

³⁴ Müller 2007, S. 337.

³⁵ Ebd., S. 338.

Judas des Leonardo ist während dieser Zeit entstanden und da er sich mit dem Wesen der Kunst beschäftigt, kann eine Verbindung zum Autor in diesem Fall nicht ausgeschlossen werden.

2.7 Literarischer Werdegang

1915 veröffentlicht Perutz den Roman *Die dritte Kugel*, den Alexander Lernet-Holenia neben *Nachts unter der steinernen Brücke* als „Ur-Perutz“³⁶ bezeichnet. Dieser Roman ist bezeichnend für die folgenden. Er festigt den Stil des Autors und seine Vorliebe für historische Stoffe, die dann anhand alternativer Geschichtsschreibung verändert werden und den Kern der Erzählungen ausmachen. Außerdem ebnet der Roman die Richtung zur Renaissance der Wiener Moderne in Perutz' Werk beziehungsweise zum Thema der Identitätskrisen:

Das Motiv der ‚Diskontinuität des Lebens‘ exemplifiziert *Die dritte Kugel* am Beispiel des Identitätsverlusts des Protagonisten und Erzählers, der nicht allein seine Erinnerung, sondern auch einen Namen verloren hat. Dieser Motivkomplex war um 1915 keineswegs neu. Psychische Diskontinuitätserfahrungen, Selbstverlust, mystische Ich-Erfahrungen, kurz die ‚Krise des Ich‘ war das dominierende Thema der Literatur des Jungen Wien.³⁷

1918 wird *Zwischen neun und neun* herausgegeben. Dem Abdruck in der Wiener Arbeiter-Zeitung fügt der Autor eine interessante Bemerkung hinzu:

Dieses Buch wurde im Herbst 1917 geschrieben, in einer Zeit, als die Menschheit noch keine in Ketten geschlagenen Völker kannte. Der Fall von Stanislaus Demba, dem Helden dieses Romans, war damals ein groteskes persönliches Schicksal. Der Entwicklung der Dinge muß ich es zuschreiben, [...] daß das Leben Stanislaus Dembas nicht das Schicksal eines einzelnen ist, sondern daß es mir als das Symbol der in Schlingen verstrickten und in Ketten geschlagenen Menschheit erscheint.³⁸

Hier wird deutlich, dass eine persönliche Einschätzung seiner Umwelt, dass Perutz' eigene Gedankenwelt nicht unwichtig in seinem Schreibprozess ist.

1919 beendet er den historischen Roman *Der Marques de Bolibar*, den er während seiner Zeit im Militär verfasst.

1922 folgt *Der Meister des Jüngsten Tages*, der herausragende Kritiken einbringt. So zum Beispiel von Siegfried Kracauer oder Theodor Adorno.

³⁶ Alexander Lernet-Holenia an Leo Perutz, 5.11.1932(?) zitiert nach Müller 2007, S. 72.

³⁷ Müller 2007, S. 87.

³⁸ In: Arbeiter-Zeitung Wien Jg. 33, Nr. 316 (18.11.1921) (K 81) zitiert nach Müller 2007, S. 109.

1923, schon ein Jahr später, vollendet Perutz den Roman *Turlupin*, den auf Anhieb sowohl die *Vossische Zeitung* als auch die *Neue Freie Presse* drucken.

1933 erscheint *St. Petri-Schnee*, mit dem Perutz zunächst einige Probleme bei der Fertigstellung hat. Er notiert sich darüber: „Der ‚Muttergottesbrand‘ ist fertig. Endlich wieder ein Buch. Es ist vielleicht mein bestes Stück. Es wird hoffentlich Geld bringen.“³⁹

1936: Nach fast acht Jahren Arbeit stellt Perutz seinen für sich besten Roman fertig: *Der schwedische Reiter*. Der Zsolnay-Verlag zeigt sich zunächst begeistert und will ihn sofort drucken. Jedoch heißt es am 19. Oktober des Jahres, dass die Einfuhr nach Deutschland verboten sei. Auch eine Anfrage bei den Warner Brothers für eine Verfilmung des Werkes wird abgelehnt. Perutz befindet sich in einer schwierigen Situation, emotional und finanziell trifft ihn die Absage hart.⁴⁰

1937 beginnt Perutz mit dem *Judas des Leonardo*, der unter denkbar schwierigen Umständen entsteht. „Hoffnung auf einen neuen Roman, der nichts bringen wird“⁴¹, schreibt Perutz hier resignierend. Er arbeitet einige Jahre, mit Unterbrechungen, an dem Werk und kommt nach eigenen Aussagen nur mühsam voran. An Bruno Brehm schreibt er 1953:

Mir macht meine Arbeit wenig Freude. Je älter ich werde, desto skeptischer stehe ich jeder Zeile gegenüber, die ich schreibe, und ein mißlungener Satz läßt mich wochenlang daran zweifeln, daß ich weiter schreiben soll. Ich stelle mir zu schwierige Aufgaben und bin von dem, was mir gelingt, nie befriedigt. Ich fürchte, es liegt daran, daß ich nicht mehr aus inneren Gründen schreiben muß, sondern eben nur schreiben will. Der Daimon ist müde geworden, nur selten regt er sich.⁴²

1957 stellte er den Roman fertig. Dieser Text ist einer der wenigen, den man mit Perutz' Biografie in Verbindung bringen kann.

Gleichwohl haben auch in diesem alternativen historischen Roman Perutz' Erfahrungen ihre Spuren hinterlassen. [...] Die Figur des Heimatlosen, Entwurzelten schlechthin ist [...] Mancino alias François Villon, der Poet, der mit seiner Heimat seine Jugend, sein Gedächtnis und seine Identität verloren hat.⁴³

³⁹ Eintragung vom 24.05.1933 zitiert nach Müller 2007, S. 251.

⁴⁰ Vgl. Müller 2007, S. 265.

⁴¹ Eintragung Ende 1937 im Notizbuch 1938 zitiert nach Müller 2007, S. 363.

⁴² Perutz an Bruno Brehm, 08.02.1953 (DEA) zitiert nach Müller 2007, S. 364.

⁴³ Müller 2007, S. 365.

2.8 Zusammenfassung

Auch wenn Perutz stets seine Autorschaft von seiner Privatperson trennen wollte, so lassen sich hier gewisse Parallelen nicht leugnen. Auch Perutz musste ins Exil, musste seine Heimat verlassen. Er hat Wien allerdings nie vergessen, jedoch hat die Entwurzelung vor allem literarisch und karrieretechnisch ihre Spuren hinterlassen. Perutz erlitt eine ‚Autorkrise‘, er geriet zunehmend in Vergessenheit und konnte keine namhaften Erfolge mehr erzielen. Seine Frustration darüber bezeugen die Korrespondenzen mit Freunden. Im Allgemeinen aber ist sichtbar geworden, was Müller anfänglich in seiner Biografie erwähnt: der Autor selbst hätte sich nie eine Biografie gewünscht, hat er doch so wenig wie möglich über sich selbst preisgegeben und hinterlassen. Auch über die Intentionen für seine Werke erfährt man nur selten etwas Konkretes, was eine Verbindung zwischen Autor und Werk beziehungsweise eine autobiografische Auslegung seiner Erzählungen schwierig und unglaublich macht. Was aber sicher eine Verbindung darstellt, ist, dass Perutz weiß, was Krise bedeutet, da er sie selbst (mit-)erlebt hat. Auch sein Faible für Schnitzler und seine Bekanntschaften, beispielsweise mit Beer-Hofmann, legen nahe, dass Perutz sich mit der Wiener Moderne auseinandergesetzt hat. Genauer wird dies noch bei der Analyse seiner Werke zu sehen sein.

3. Die Identitätskrisen der Wiener Moderne

Die Wiener Moderne bezeichnet eine Strömung, die sich zwischen 1890 und 1910, also nur innerhalb kurzer Zeit, entwickelt hat. Dies bedeutete vor allem Erneuerungsbewegungen – auf allen Gebieten. So kam in der Philosophie Ernst Machs Wissenschaftstheorie auf sowie die Sprachphilosophie und das Gebiet der Phänomenologie. In den Geisteswissenschaften dominierte das Gebiet der Psychoanalyse und der Wiener Schule der Kunstgeschichte. In der Literatur, Kunst und Musik entstand das sogenannte „Junge Wien“ mit Vertretern wie Hofmannsthal, Hermann Bahr und Gustav Klimt, später Kokoschka und Schiele, Otto Wagner, Adolf Loos oder Arnold Schönberg.⁴⁴

⁴⁴ Le Rider Jaques: Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Wien: Österr. Bundesverlag 1990, S. 15f.

3.1 Gesellschaftliche und politische Situation

Im Wien der Jahrhundertwende existierte „ein kreatives Milieu [...], welches die Entwicklung von neuen Ideen begünstigte.“⁴⁵ Es gibt große Dynamiken, Verschiebungen finden statt und führen zu einem labilen Zustand der Bevölkerung und zu Orientierungslosigkeit.

Einer derart zentrifugalen Dynamik begegnen wir in den Jahren vor der Jahrhundertwende, der Spätzeit des Vielvölkerreiches der österreichischen Habsburgermonarchie, in nahezu allen Bereichen des öffentlichen Lebens: auf politischer Ebene äußert sie sich als Krise des Liberalismus (vgl. Schorske) [...], auf dem Gebiet der psychologischen Erkenntnistheorie erscheint sie als Ich-Krise, im Bereich der Literatur als Sprach- und Wertekrise.⁴⁶

Das Schlagwort ‚Paradigmenwechsel‘ scheint hier sinnvoll. Der ‚Theaterkult‘ in Wien „offenbarte [...] vor allem das Verhältnis der Zeitgenossen zur Wirklichkeit“⁴⁷. Hermann Bahr schreibt: „Alles drängt den Wiener von der Wirklichkeit ab. [...] Der Wiener braucht immer ein Beispiel. Dazu geht er ins Theater. Es ist kein Abbild des Lebens. Das Leben ist sein Nachbild.“⁴⁸ Das zeigt die Flucht der Bevölkerung und künstlerisch ambitionierten Gesellschaft in eine Phantasiewelt, das wird auch bei Perutz‘ Figuren deutlich. Sie bewegen sich immer auf der Schwelle von Fiktion und Wirklichkeit, was den Leser vor große Herausforderungen stellt. „Das Leben als Kunst sollte in der Tat zu einem herausragenden Thema der Jung-Wiener-Literatur werden. [...] Solche Ästhetizismus-Konzeptionen [werden] von einigen Jung-Wienern selbst durchaus als problematisch reflektiert.“⁴⁹ Der Jugendstil beispielsweise versuchte, das Leben selbst zu ästhetisieren, zum Beispiel mit der Gründung der Wiener Werkstätte.

Das oben bereits erwähnte kulturelle Milieu bildete sich sicher auch durch die verschiedenen Kulturen, Sprachen und Ethnien, die Wien bevölkerten, heraus. Die politische Situation war ebenfalls im Umschwung: in den 1880er Jahren bildeten sich sogenannte Massenparteien, die sich an jedermann richteten, als Gegenstück zu den traditionellen Parteien. 1895 wurde Karl Lueger, der antisemitisch-katholisch eingestellt war, zum Bürgermeister gewählt. Der Antisemitismus in Wien wurde dadurch befeuert und in neuer Form wieder größer. Theodor Herzls Zionismus, nach dem die Juden wieder ihr eigenes Land haben sollten, war die gegnerische Antwort darauf.⁵⁰ Schorskes These dazu lautet, dass sowohl die antisemitische als auch die gegnerische Strömung zu einer Gefühlskultur geführt haben: „By the beginning of our

⁴⁵ Lorenz, Dagmar: Wiener Moderne. Stuttgart: J.B. Metzler 1995, S. 6.

⁴⁶ Lorenz 1995, S. 8.

⁴⁷ Ebd., S. 12.

⁴⁸ Bahr, Hermann in: JW (Jugend in Wien). Literatur um 1900. Literaturarchiv Marbach/Neckar, S. 20 zitiert nach Lorenz 1995, S. 12.

⁴⁹ Lorenz 1995, S. 13.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 16.

century, the usual moralistic culture of the European bourgeoisie was in Austria both overlaid and undermined by an amoral *Gefühlskultur*.“⁵¹ Diese richtete sich gegen den Liberalismus und brachte den neuen Typus des Künstler-Politikers hervor.⁵² „So unterschiedlich die neuen Politiker in ihren Zielsetzungen auch sein mochten – sie alle entwickelten ihre politische Programmatik aus ideologischen Bruchstücken der Moderne, aus einer in die Zukunft projizierten Erlösungserwartung und aus wiederentdeckten Überresten einer halbvergessenen Vergangenheit.“⁵³

3.2 Künstlerische Tendenzen

Um 1900 waren immer noch zwei Welten bestehend: die alte katholisch-barocke der Habsburgermonarchie und die der liberalen, fortschrittlichen Ringstraßenbegründer. Die Situation war krisenhaft, der Umgang damit unterschiedlich: es gab die Hinwendung zum neuen politischen Künstlervirtuosen oder aber die Hinwendung nach innen.⁵⁴ Es kam zu einer „Tendenz zu dem, was man generalisierend ‚Psychologismus‘ nennen könnte. Schriften dazu, beispielsweise auch aus der Feder Josef Poppers, förderten das Interesse von jungen Schriftstellern und Künstlern am Unterbewussten.“⁵⁵

Gesellschaften der literarischen und künstlerischen Szene trafen sich in den aufkommenden Salons, zum Beispiel dem von Bertha Zuckerkanzl. Doch neben den Salons gab es auch einen Ort für die moderne Bohème: das Kaffeehaus. „Im Gegensatz zum Salon ist der Treffpunkt ‚Kaffeehaus‘ gekennzeichnet durch ein Ambiente des Zufälligen und Unvorhergesehenen.“⁵⁶ Die Heterogenität der Besucher und die Spontanität machten das als öffentlichen, aber auch privaten Ort aus. Edmund Wengraf, Kulturpublizist und Redakteur der *Arbeiter-Zeitung*, übt Kritik an diesem zeitgenössischen Milieu, jedoch ist „aus seinen Äußerungen zu entnehmen, wie sehr das von ihm beschriebene Milieu charakteristische Wahrnehmungsweisen innerhalb der Wiener Moderne widerspiegelt. Die von Wengraf erwähnten ‚überreizten Nerven‘ zählten zu den Themen und Mode-Begriffen der jungen Schriftsteller um Hofmannsthal, Andrian und Dörmann.“⁵⁷ Alfred Polgar beschreibt die Kaffeehauskultur der Zeit als „Weltanschauung [...],

⁵¹ Schorske, Carl. E.: *Fin-de-Siècle. Vienna. Politics and Culture*. New York: Alfred A. Knopf 1980, S. 7.

⁵² Vgl. Lorenz 1995, S. 16.

⁵³ Ebd., S. 17.

⁵⁴ Johnston, William M.: *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848-1938*. Aus dem Amerikanischen von Otto Grohma. Wien: Böhlau 1974, S. 230.

⁵⁵ Vgl. Lorenz 1995, S. 20.

⁵⁶ Lorenz 1995, S. 20.

⁵⁷ Wengraf, Edmund zitiert nach Lorenz 1995, S. 24.

deren innerster Inhalt es ist, die Welt nicht anzuschauen.“⁵⁸ „Die Kaffeehaus-Atmosphäre ist für ihn zudem Ausdruck einer als bedrohlich empfundenen Unsicherheit des modernen Großstadtmenschen.“⁵⁹

Der Literaturbetrieb florierte um die Jahrhundertwende. Um dies aufrecht zu erhalten, waren Schriftsteller gezwungen, marktorientiert zu arbeiten. Das brachte die Gattung des Feuilletons hervor, was einige Charakteristika des literarischen Schreibens der Wiener Moderne vorwegnimmt.

The feuilletonist exemplified the cultural type to whom he addressed his columns: his characteristics were narcissism and introversion, passive receptivity toward outer reality, and, above all, sensitivity to psychic states. This bourgeois culture of feeling conditioned the mentality of its intellectuals and artists, refined their sensibilities, and created their problems.⁶⁰

Das feuilletonistische Schreiben, das den Monolog in den Mittelpunkt rückt, die Kaffeehauskultur und das Herausbilden eines neuen Politikertyps als Künstler – all das verweist auf die Wiener Moderne. Nietzsche beschreibt die literarische *Décadence* 1888 folgend:

Womit kennzeichnet sich die litterarische *décadence*? Damit, daß das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird Souverain und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen – das Ganze ist kein Ganzes mehr.⁶¹

Hermann Bahr erfuhr nach einem Aufenthalt in Paris eine starke Wandlung, was seine Auffassung und Kritik von Literatur betraf, und er sah neue Gestaltungsmöglichkeiten für die Wiener Moderne darin. So sprach er sich für eine „Akzentuierung weg vom Sozialen, hin zum eigentlichen Literarischen.“⁶² Er kritisiert, dass man es in Deutschland verabsäumt habe, neben der realen Seite auch die psychologische Ebene zu beleuchten, die sogenannten ‚Seelenzustände‘. Diese sollten nicht nur als notwendige Ergänzung zum Naturalismus bestehen, sondern über ihn hinausgehen. Bahr beschreibt dies in seinem Aufsatz „Die Krisis des Naturalismus“ (1891). Bahr sieht das Ich als immer schon konstruiertes Phänomen. „Die Auflösung und Fragmentierung des Ichs in einzelne Impressionen und ‚Stimmungen‘ sollte eines der Grundmotive in den Werken der jungen Dichtergeneration von ‚Jung-Wien‘ bilden.“⁶³ Die Dekonstruktion des Ichs ist eines der wichtigsten Elemente in den Romanen von Perutz.

⁵⁸ Polgar, Alfred: An den Rand geschrieben. Berlin: Rowohlt 1926, S. 85.

⁵⁹ Lorenz 1995, S. 25.

⁶⁰ Schorske 1980, S. 9.

⁶¹ Nietzsche, Friedrich: Der Fall Wagner. In: Sämtl. Werke. Krit. Studienausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 6. München: dtv 1980, S. 6,27 zitiert nach Lorenz 1995, S. 30.

⁶² Bahr, Hermann: Selbstbildnis. Berlin: S. Fischer 1923, S. 223.

⁶³ Lorenz 1995, S. 41.

Da dieses Phänomen als eines der Grundgedanken der Wiener Moderne gilt, ist eine Verbindung von Perutz zur Literatur der Jahrhundertwende nicht von der Hand zu weisen.

Hofmannsthal schreibt 1893:

Heute scheinen zwei Dinge modern zu sein: die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben. Gering ist die Freude an Handlungen, am Zusammenspiel der äußeren und inneren Lebensmächte, am Wilhelm-Meisterlichen Lebenlernen und am Shakespearischen Weltlauf. Man treibt Anatomie des eigenen Seelenlebens, oder man träumt. Reflexion oder Phantasie, Spiegelbild oder Traumbild. Modern sind alte Möbel und junge Nervositäten. Modern ist das psychologische Graswachsenhören und das Plätschern in der reinphantastischen Wunderwelt. Modern ist Paul Bourget und Buddha; das Zerschneiden von Atomen und das Ballspielen mit dem All; modern ist die Zergliederung einer Laune, eines Seufzers, eines Skrupels; und modern ist die instinktmäßige, fast somnambule Hingabe an jede Offenbarung des Schönen, an einen Farbenakkord, eine funkelnde Metapher, eine wundervolle Allegorie.⁶⁴

Die Wiener Moderne umfasst zwei „strands“: auf der einen Seite „moralistic-scientific“ und auf der anderen „aesthetic“, meint Schorske.⁶⁵ Die beiden können aber nicht einfach koexistieren, sondern es erfolgt eine Durchdringung der beiden Stränge. Wunberg spricht von Bewusstseinspaltung und Schizophrenie als dichterischer Struktur bei Hofmannsthals Werk. Diese Spaltung des Ichs, einhergehend mit der „Depersonalisation“ und der „unheimlichen Gabe der ‚Selbstverdoppelung‘, findet sich in Perutz‘ Werken an mehreren Stellen.

Der hypersensible ‚Nervöse‘ nimmt die Phänomene der Außenwelt als stimulierende Eindrücke (sic!) seiner Innenwelt wahr und betreibt diese Verinnerlichung von Außenwelt bis zu einem Grade, da die Betrachtung der Außenwelt sich zugleich als Betrachtung des eigenen Ichs herausstellt. Das Ich erblickt in der Außenwelt – in Dingen und in Menschen – nichts anderes als sich selbst, es verdoppelt sich also gleichsam.⁶⁶

Die eingehende Beschäftigung des Jungen Wien mit psychologischen Phänomenen dieser Art leitet schließlich zum Hauptthema dieser Arbeit über – die Identitätskrisen der Wiener Moderne.

⁶⁴ Hofmannsthal, Hugo von: Gabriele d’Annunzio. In: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Bd. 8. Frankfurt/M.: S. Fischer 1891-1913, S. 176f. zitiert nach Lorenz 1995, S. 58.

⁶⁵ Schorske 1980, S. 10.

⁶⁶ Lorenz 1995, S. 59.

3.3 Die Krisen der Wiener Moderne

“Not only Vienna’s finest writers, but its painters and psychologists, even its art historians, were preoccupied with the problem of the nature of the individual in a disintegrating society.”⁶⁷

Ernst Mach und Sigmund Freud sind zu nennen, wenn es darum geht, die Hintergründe der Ich-Krisen der Wiener Moderne zu erklären. Sie erweckten allgemeines Interesse, indem sie ein scheinbar allgemeines Problem aufgriffen. Mach verdeutlicht in den „antimetaphysischen Vorbemerkungen“ zu seinem Hauptwerk *Beiträge zur Analyse der Empfindungen* seinen Kerngedanken: „die Wirklichkeit löst sich auf in subjektiv wahrgenommene Sinnesgegebenheiten, oder, anders formuliert: Wirklichkeit existiert nur noch als Empfindungskomplex. [...] Ein solcher Elementenkomplex aber läßt eine eindeutige Abgrenzung zwischen einem Ich und der dieses Ich umgebenden Außenwelt der Objekte etc. nicht zu.“⁶⁸ So fasst Dagmar Lorenz Machs Thesen zusammen. „Das Ich ist unrettbar“, unterstreicht Mach seine Überlegungen. Dieses Fazit und die Thesen Machs beschreiben nahezu perfekt die Charakterisierungen, die Perutz seinen Figuren zuschreibt. Die Protagonisten sind stets unsicher, was wahr oder falsch ist. Sie leben auf der Schwelle dieses Komplexes und sie können sich oder ihr Ich nicht mehr klar definieren. Perutz schafft damit ein wahres Identitätsproblem, das hier – in den Überlegungen der Wiener Moderne – seinen Ursprung haben muss. Hermann Bahr greift Machs Theorien auf und schreibt in einem Aufsatz, „Das unrettbare Ich“, über das Buch *Les maladies de la personnalité* von Theodule Ribot:

Hier werden Menschen gezeigt, welche plötzlich ihr Ich verlieren und als neue Wesen eine andere Existenz beginnen, aus der sie manchmal, ebenso plötzlich und rätselhaft, wieder in die erste zurückgestoßen werden; ja es kommen solche vor, die ein dreifaches oder vierfaches Ich haben: das erste verschwindet, das zweite sinkt ihm nach, ein drittes, ein viertes taucht auf, da kehrt das erste zurück und keines kann sich auf das andere besinnen, eines weiß vom anderen nichts, es scheinen eigentlich in der Tat drei oder vier Menschen zu sein, die sich nur desselben Körpers bedienen, um an ihm der Reihe nach abwechselnd zu erscheinen, dann aber plötzlich wieder in leere Luft zu zerrinnen.⁶⁹

Dies verdeutlicht die Vorgehensweise in Perutz‘ Romanen, deren Charaktere nur zu oft ihr Ich wechseln und gegen ein anderes einzutauschen versuchen.

⁶⁷ Schorske 1980, S. 4.

⁶⁸ Lorenz 1995, S. 103.

⁶⁹ Bahr, Hermann: Das unrettbare Ich. In: Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887-1904. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Gotthart Wunberg. Stuttgart: Kohlhammer 1968, S. 189.

Neben Mach ist natürlich auch Freud zu nennen, wenn es um das Interesse des jungen Wiens an psychologischen Themen geht.

Das Rezeptions-Verhalten der Jung-Wiener in bezug auf Freud und die Psychoanalyse ist bestimmt durch das spezifisch enge Verhältnis zwischen medizinischer Wissenschaft und Literatur seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Beiden Bereichen gemeinsam ist das verstärkte Interesse für Psychopathologie [...] mit der Folge einer Psychologisierung der Literatur und einer Literarisierung der Psychiatrie.⁷⁰

Auch dies wird in der späteren Analyse von Perutz' Werken deutlich werden, wenn es um Bewusstseinspaltungen und halluzinationsartigen Zuständen geht.

Über die Krisen der Identität im Kontext der Wiener Moderne schreibt auch vor allem Jaques Le Rider. Zunächst beginnt er mit dem Individualismus, der im 18. Jahrhundert sehr wirkungsmächtig war, doch bereits im frühen 19. Jahrhundert aufgrund seines „Doppelgesichts“⁷¹ kritisiert wurde: „Er bleibt eine ethische, logische und ästhetische Forderung, doch man sieht sich auch gedrängt, seine einengenden, deformierenden Folgen zu erkennen.“⁷² Gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhundert nahm der Individualismus eine gesplante Rolle ein: einerseits wurde er als ‚Kulturkrankheit‘ kritisiert und andererseits als Fundament wahrer Kunst gesehen. Aus der Bejahung des Individualismus resultiert die ‚Einsamkeit‘, ein Begriff, den Nietzsche in seinem *Zarathustra* prägte.⁷³ Es „verbindet sich gerade diese Identitätskrise eines von der Welt abgeschnittenen Ich mit Symptomen eines Realitätsverlusts, die mit der Infragestellung der Subjekt/Objekt-Identität einhergehen.“⁷⁴ Gerade dieses Phänomen wird wichtig für Perutz und somit auch die Analyse seiner Werke sein. Die nächste Krise, die Le Rider wiederum aus der der Einsamkeit resultierend beschreibt, ist eine sprachliche – die Fähigkeit der Sprache als adäquates Kommunikationsmittel wird angezweifelt. Diese Unfähigkeit wird auch für das Scheitern zwischenmenschlicher Beziehungen verantwortlich gemacht. So spricht Ludwig Klages beispielsweise vom ‚Eros der Ferne‘, dem Unvermögen der Liebe, Individuen zusammen zu führen.⁷⁵ Ein weiterer wichtiger Begriff dieser Zeit ist jener der ‚Nervosität‘. Verschiedene Schriftsteller und Künstler klagen darüber. Es kann als Krise des ‚psychologischen Subjekts‘ beschrieben werden, in der das Individuum sozialen und politischen Problemen gegenübersteht und diese selbst bewältigen

⁷⁰ Lorenz 1995, S. 111.

⁷¹ Le Rider 1990, S. 41.

⁷² Le Rider 1990, ebd.

⁷³ Vgl. ebd., S. 44f.

⁷⁴ Ebd., S. 45.

⁷⁵ Vgl. Le Rider 1990, S. 48f.

muss. Eine starke Orientierungslosigkeit folgt daraus.⁷⁶ Wiederum taucht der Terminus bei Nietzsche auf, Le Rider interpretiert ihn in diesem Kontext als eine „unvermeidliche Zwischenstufe, nach der erst eine Wiedergeburt möglich wird.“⁷⁷ Wiedergeburt ist ein durchaus treffender Begriff, da es in der Identitätsproblematik der Wiener Moderne um labile Identitäten geht, die wieder rekonstruiert werden wollen. Freud verbucht unter jener ‚Nervosität‘ eine Unterdrückung sexueller Bedürfnisse, was in der Folge zu Neurosen und anderen psychischen Erkrankungen führen kann.⁷⁸ Die Krise des Individualismus, die Krise der Einsamkeit, die Sprachkrise, die Nervosität – „Aus der Gesamtheit all dieser Krisen setzt sich die ‚Identitätskrise‘ zusammen“⁷⁹, so resümiert Le Rider.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 50-53.

⁷⁷ Ebd., S. 52.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 52f.

⁷⁹ Ebd. 1990, S. 53.

4. Die Identitätsproblematik in den Romanen Leo Perutz‘

Nun, da die zentralen Aussagen der Identitätskrisen der Wiener Moderne erklärt wurden, ist klar, dass dieses Motiv zu Zeiten von Perutz‘ Schreiben nichts Neues mehr ist:

Originell ist mithin nicht das Problem von Perutz‘ Roman, sondern dessen Exemplifikation in einer spezifischen Romankonstruktion. In der Vielfalt der Verknüpfungsmöglichkeiten von Haupt- und Binnenhandlung mit der Identitätsproblematik des Helden scheint Perutz eine schwer zu überbietende Konstruktionsleistung vollbracht zu haben.⁸⁰

Die Verortung von Perutz‘ Romanen in dieser Motivik erscheint logisch, allein durch die räumliche und zeitliche Nähe zu den Vertretern der Wiener Moderne und deren Literatur. Als geselligem Menschen, der zu den Kaffeehausliteraten gezählt werden kann, kann Perutz zugeschrieben werden, dass er „die literarischen wie auch philosophischen und psychologischen Strömungen seiner Zeit mit Interesse verfolgt hat.“⁸¹

Um nun zu untersuchen, welche Rolle das Motiv der Identitätskrise bei Leo Perutz spielt, werden einige ausgewählte Romane anhand einer narratologischen Analyse näher beleuchtet. Gemeinsam haben die Romane „das meist scheiternde Bemühen ihrer Helden, gewisse Mängel ihrer Biographie zu korrigieren“⁸², und die existenziellen Fragen, die an das eigene Ich gerichtet sind –

die nach der Identität und Kontinuität des Ich angesichts der problematischen Natur unserer Erinnerung; die Frage nach der Voraussetzungshaftigkeit und Zirkularität des Verstehens; die Frage, ob unser vermeintlich freier Wille nicht unter die Herrschaft des blinden Zufalls oder gar eines verborgenen Determinismus gestellt ist; die Frage nach dem Verhältnis von Kunst, Macht und Liebe.⁸³

⁸⁰ Müller, Hans-Harald: Identitäts-Konstruktionen. Zur Architektur von Leo Perutz‘ Roman *Die dritte Kugel*. In: Meister Jan Christoph/Kindt, Tom (Hg.): Leo Perutz‘ Romane. Von der Struktur zur Bedeutung. Berlin: Niemeyer, Walter de Gruyter GmbH 2007, S. 11.

⁸¹ Lüth, Reinhard: Leo Perutz und das Fin-de-Siècle. Zu den literarischen Anfängen des Romanautors Leo Perutz und ihren Wurzeln in der Wiener Literatur um 1900. In: *Modern Austrian Literature* 23 (1990), Nr. 1, S. 35.

⁸² Baron, Ulrich: Was geschah, als gar nichts geschah? Zur Rekonstruktion und Konstruktion von Wirklichkeit in Leo Perutz‘ Roman *Sankt Petri Schnee*. In: Meister/Kindt 2007, S. 103.

⁸³ Meister, Jan Christoph/Kindt, Tom: Einleitung. In: Meister/Kindt 2007, S. 7.

4.1 Identitätsverlust, -wandel und -diebstahl: *Der schwedische Reiter* und *Turlupin*

Wohl die größte Bandbreite an Identitätskrisen finden wir im *Schwedischen Reiter*⁸⁴. Allein schon die Aufteilung in vier große Überkapitel – der Dieb, der Gottesräuber, der schwedische Reiter und der Namenlose – zeugt von der Wandelbarkeit und Unstetigkeit des Protagonisten. Die Handlung ist schnell erklärt. Ein Dieb, dessen Namen man im kompletten Werk nicht erfahren soll, und ein Deserteur aus adeligen Verhältnissen treffen aufeinander und finden schließlich Zuflucht in einer Mühle, deren Müller totgesagt wird. Dieser zeigt sich den beiden gegensätzlichen Gefährten jedoch und möchte den Dieb in die Kohlewerke des Bischofs mitnehmen. Als Christian von Tornefeld, der adelige Deserteur, denselben jedoch losschickt, um bei nahen Verwandten um Geld zu bitten, und der Dieb dort auf die Jugendliebe von Tornefelds trifft, beschließt er, letzterem kurzerhand die Identität abzuluchsen, und lässt den armen Deserteur selbst in die „Hölle des Bischofs“ (SR, S. 76), wie sie genannt wird, ziehen. Eine Reise des Diebs beginnt, die von ständigen Identitätswechseln geprägt ist, bis er am Ende wieder in seine Namenlosigkeit zurückkehrt und sein Versprechen an den Müller, in die Kohlewerke zu gehen, erfüllt.

Der Charakter des Diebs wird vor allem durch den Erzähler bestimmt, also handelt es sich nach Martínez/Scheffel um eine explizite auktoriale Charakterisierung, es werden keine impliziten Merkmale wie Namensgebung oder Physiognomie erwähnt, um den Dieb zu beschreiben.⁸⁵ Der Protagonist lässt sein Potential zu Identitätskrisen durch seine Stimmungsschwankungen deutlich werden: als er Tornefeld findet, zeigt er sich zuerst zornig über den ungebetenen Kumpanen, dann aber erwacht Mitleid in ihm und seine „Landstreicherehre“ (SR, S. 25), die es ihm gebietet, seinen „Elendsbruder“ (SR, S.25) nicht im Stich zu lassen. Im nächsten Moment kann aber die Wut des Diebs schon zurückkehren. Die Ambivalenz seiner Figur zeigt sich auch in seinem Aberglauben: das einzige, das er zu fürchten scheint, ist der Müller und die damit für ihn verbundene Hölle. Er vertraut auch auf christliche Zeichen und Segen, andererseits schreckt er nicht davor zurück, im zweiten Teil der Geschichte Gotteshäuser auszurauben und geistliche Würdenträger zu verletzen oder gar zu töten. Auch scheint der Dieb einen leichten Hang zum Wahnsinn zu haben und dies nicht nur aufgrund seines starken Aberglaubens – als er von Tornefelds Cousine und Jugendliebe Maria Agneta, in die er sich selbst verliebt, zurückkehrt und beschließt, die Identität des Adligen zu stehlen (passend für seinen Berufsstand des

⁸⁴ Perutz, Leo: *Der schwedische Reiter* (1936). München: dtv 2012. Im Weiteren zitiert im Text.

⁸⁵ Vgl. Martínez, Matías/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C.H. Beck 2020, S. 154f.

Diebs), sieht er wahnhaft (im Fieber) bereits den Übergang in eine neue, wenn auch falsche, Identität:

Und in seinem vom Fieber erregten Hirn entstand ein ungeheuerlicher Gedanke: Als wäre er kein Landstreicher und Dieb, sondern ein Edelmann, und daß er wiederkommen müßte und Ordnung machen unter den Knechten, Ordnung auf seinem Hof, denn all das, das Mädchen, das Haus, der Hof, die Felder, das mußte sein eigen werden. (SR, S.74)

Auch wenn er sich im Fieber befindet – dieser ungeheuerliche Gedanke setzt sich so im Dieb fest, dass er ihn auch ausführt. Dieser Wahn zeigt bereits die Auswirkungen der inneren Leerstelle, die vom Dieb um jeden Preis gefüllt werden will.

Bevor der Plan des Diebs, Christian von Tornefeld zu werden, aufgehen kann, muss er erst an Geld kommen, weswegen er die Bande des schwarzen Ibitz aufsucht, der im Sterben liegt. Im Fieberwahn wird der Dieb vom Ibitz und seiner Begleiterin als Teufel gesehen – vielleicht besteht eine Verbindung, da der Müller als ein solcher gesehen werden könnte und er seine Krallen bereits in den Dieb geschlagen hat? Die Angst des Sterbenden nutzt dem Dieb – er bekommt die Diebsbande unterstellt, doch er selbst scheint die Verwechslung nicht mitzubekommen. In gewisser Weise findet hier auch ein Tausch der Identität mit dem schwarzen Ibitz statt – der Dieb nimmt, wenn auch angeblich unwissentlich, dessen Stelle ein und wird zum Hauptmann der Bande. Eben in dieser Funktion zeigt sich erneut die Ambivalenz des Diebs, da er, trotz seines – wenn man es so nennen kann – Gottvertrauens kein Problem damit hat, die Kirchen auszurauben und zum „Gottesräuber“ zu werden. Die rote Lies, die ehemalige Geliebte des Ibitz, darf nur weiterhin bei der Bande bleiben, weil sie den Segen sprechen kann, von dem die Wunden des Diebs aufhören zu schmerzen, zumindest glaubt er das:

„Den Segen! Wenn du den Segen weißt, so sag ihn, und ich will dich mit mir nehmen. Den Segen! Um alles in der Welt, den Segen!“ [...] „Blut steh stille!“, flüsterte der Dieb. Er schloß die Augen und es war ihm, als löse der Schmerz die grausam-spitzen Krallen von seiner Wunde. (SR, S. 113)

Nachdem der neue Hauptmann der Bande genug Geld beisammenhat, kann der finale Identitätswechsel vollzogen werden.

Endlich wird der Dieb zu Christian von Tornefeld und somit zum schwedischen Reiter, wie er von seiner Tochter genannt werden soll – diese Entwicklung wird vollständig vollzogen durch Maria Agneta, die dem Dieb durch ihre Vertrauensseligkeit zu einer neuen Identität verhilft.

Die Beglaubigung der vorgegebenen Identität durch die begehrte Frau verändert kurzfristig sein Ich-Bewusstsein; Rollenhaftigkeit und Selbstverständnis stimmen überein, vorübergehend liegt eine leichte Deviation gegenüber der Normalität vor. Der Betroffene hat kurzzeitig zwei Ichs, verliert für einige Momente die Einheit seines gewöhnlichen Ich-Erlebens.⁸⁶

Jedoch sieht sie in einer Nacht ihren wahren Geliebten vor sich, von Flammen umgeben und um Hilfe schreiend, sie erkennt zum ersten Mal etwas Fremdes in ihrem vermeintlichen Christian, der neben ihr liegt – die Identität des Diebs ist durchlässig:

Da geschah es, daß das Gesicht des Schläfers sich jäh verfärbte, und sein Atem ging so schwer, als wäre unter Steinen seine Brust begraben. Und wie er nun in seinem Mund die Worte formte und dennoch stumm blieb und die Zähne zusammenpreßte, da war es, als kämpften ihrer zwei in ihm, der eine begehrte zu sprechen und zu bekennen, der andere aber wollte es nicht leiden und blieb Sieger, und aus des Schlafenden Brust kam nur ein Stöhnen. (SR, S.162ff.)

„Als kämpften ihrer zwei in ihm“ – dieser Satz zeigt deutlich die Krise und Problematik der Identität des Diebs auf. Er will ein anderer sein, jedoch holt ihn seine wahre Identität immer wieder ein. Wiederum geschieht dies, als zwei Leute aus der ehemaligen Diebsbande ihn aufsuchen und sein Kartenhaus erneut in Einsturzgefahr bringen könnten, was dann jedoch durch ein anderes Bandenmitglied, die rote Lies, die zur Geliebten des Dragonerhauptmanns, der hinter dem Dieb her ist, geworden ist, passiert.

In der letzten Phase der Identitätskrise wird dem Dieb wortwörtlich ein Stempel aufgedrückt – so sehr er sich auch bemüht hat, sich einen Namen zu machen und seine alte Identität abzulegen, seine wahre Vergangenheit holt ihn doch ein und die ehemalige Geliebte, die rote Lies, verbrennt den Dieb mit einem Eisen – das Zeichen eines Verurteilten. So muss er zurück in die Namenlosigkeit und sich dem Versprechen, das er dem Müller gegeben hat, beugen – er gibt seine falsche Identität ab und wird zum namenlosen Arbeiter in der Hölle des Bischofs. Am Weg dorthin begegnet er einem gezeichneten Christian von Tornefeld, der nun seine Identität – wie durch einen Abklatsch – zurückerhält und wie von Anfang an gewollt in den Krieg ziehen kann.

Der Dieb verändert sich im Laufe seiner Identitätskrisen im Grunde nicht: Er nimmt zwar äußerlich eine andere Identität an, aber er kann weder den schwarzen Ibitz noch den Christian von Tornefeld nachahmen – er macht alles auf seine eigene Art und Weise und bleibt so stets der Dieb vom Beginn der Erzählung. Er hat jedoch damit ein Problem und möchte um jeden Preis seine wahre Identität verschleiern – unterbewusst bleibt sie jedoch immer erhalten, scheint

⁸⁶ Lauener 2004, S. 152.

durch und bereitet ihm Furcht. Christian von Tornefeld steht im Roman dem Dieb als kompletter Gegensatz gegenüber: Er scheint zwar viel naiver und zerbrechlicher als der Dieb, jedoch weiß er stets, wer er ist, und möchte in die Fußstapfen seiner Vorväter treten. Er übersteht die qualvollen Jahre im Dienste des Bischofs und verfolgt am Ende weiterhin seinen Traum und das ganz im Zeichen seines Namens und seiner familiären Identität. Beide Protagonisten bilden jedoch das „Doppelgängermotiv“⁸⁷, in dem sie mehrfach ihre „zivile Identität“⁸⁸ ändern.

Die Charakterisierungen der Figuren, allen voran des Diebs, werden vor allem durch den Erzähler gefestigt, er trägt auch zur Verwischung der Identitäten bei durch sein unzuverlässiges Erzählen⁸⁹, das schon zu Beginn einsetzt: Im Vorwort werden die Aufzeichnungen der Maria Christine, der Tochter des schwedischen Reiters und Maria Agnetas, als Quelle erwähnt – diese besagen jedoch nicht die Wahrheit über den Verlauf der Handlung, immerhin weiß das Kind nichts von den Taten seines Vaters. Der Erzähler aber löst diesen Missstand am Anfang nicht auf – er macht mimetische Aussagen darüber, die im Zuge der nachfolgenden Erzählung angezweifelt werden müssen. Auch kann teilweise nur schwer zwischen dem Erzähler und dem Dieb unterschieden werden – ersterer scheint sehr präsent in dessen Figur zu sein und lediglich die Gedanken und Wahrnehmungen des Diebs wiederzugeben. Nach Martínez/Scheffel gibt es grob drei Typen des unzuverlässigen Erzählers: Den Wahnsinnigen, den Ignoranten und den Lügner.⁹⁰ Geht man nun von der schwimmenden Grenze zwischen Erzähler und der Figur des Diebs aus, könnte man hier vom wahnsinnigen, aber auch vom lügenden Erzähltyp sprechen. Der Dieb hat sowohl, wenn auch nur unterschwellig sichtbar, eine falsche Wahrnehmung, was seine Berechtigung, das Gut und Maria Agneta zu beanspruchen, betrifft, auch ist er ein notorischer Lügner, wodurch er sich seinen eigenen Vorteil verschaffen kann, in dem Fall eine neue, adelige und angesehene Identität.

Der Dieb befindet sich von Anfang an in einer Identitätskrise: er ist namenlos und heimatlos. In Christian von Tornefeld und Maria Agneta sieht er zum ersten Mal eine Chance gekommen, sich eine Identität zu rekonstruieren – was auch ein wichtiges Indiz der Wiener Moderne ist: Die Dekonstruktion des Ichs, die durch seine Namenlosigkeit schon im Gange ist, führt zu einer

⁸⁷ Lauener, 2004, S. 151.

⁸⁸ Lauener 2004, S. 151.

⁸⁹ Der unzuverlässige Erzähler ist Teil der fiktiven Welt. Er trifft theoretische und mimetische (also räumlich und zeitlich faktische) Aussagen, die dann angezweifelt werden können oder müssen. Dadurch entsteht eine mimetische Unentscheidbarkeit: es gibt keine stabile erzählte Welt mehr im Hintergrund und jede Aussage wird dadurch anzweifelbar. (vgl. Martínez/Scheffel 2020, S. 104-108.)

⁹⁰ Vgl. Martínez/Scheffel 2020, S. 108f.

Rekonstruktion, und dabei bedient sich der Dieb des schnellsten und irrationalsten Wegs⁹¹: Er stiehlt, passend zu seiner Tätigkeit, die Identität eines anderen und das mehrmals. Jedoch ist nach Freud die Identität eines Subjekts immer nur illusionär⁹² – so auch hier. Der Dieb erschafft sich eine neue Identität, die alte kann er aber nicht verbergen und muss sich dieser schließlich stellen bzw. in die Namenlosigkeit zurückkehren. Die Krise führt ihn zurück zum Anfang und löst sich nicht auf. Das Potential einer solchen krisenhaften Persönlichkeit hat der Dieb von Anfang an in großen Mengen: Er ist stets wankelmütig, launisch, beinahe wahnhaft manchmal – Mitleid und Ehrgefühl kann innerhalb von Sekunden in Zorn und Hass umschlagen. Interessant ist auch seine große innere Ambivalenz, was den Glauben betrifft: er hat kein Problem damit, mit einer Diebsbande Gotteshäuser auszurauben, jedoch fürchtet er sich extrem vor dem toten Müller, den er als Satansboten ansieht, und hält sich stets an abergläubische Segen und Zeichen. Auch das Gericht Gottes, das ihm einmal in einer Vorform begegnet, scheint ihm Angst zu bereiten. Hier wird zwar nicht klar, ob es sich um einen Traum handelt, aber es könnten durchaus die inneren Ängste des Diebs sein, die sich hier in sein Unterbewusstsein geschlichen haben, bedenkt man seinen Aberglauben.

Christian von Tornefeld ist, wie bereits gesagt, eine sehr gegensätzliche Figur zum Dieb, jedoch durchlebt auch er Identitätskrisen, die aber weniger aus einer Orientierungslosigkeit heraus erfolgen als vielmehr durch Hilflosigkeit und ein starkes Bedürfnis, seinen Ahnen zu folgen. Er desertiert aus einer Armee, der er sich aufgrund seiner schwedischen Abkunft nicht zugehörig fühlt, und bricht damit aus seiner Rolle aus, um seiner familiären Bestimmung zu folgen, mit der er sich identifiziert, und um für den schwedischen König in den Krieg zu ziehen. Durch seine Naivität und seine Angst legt er mehr oder weniger freiwillig seine Identität ab, doch am Ende erlangt er sie wieder und verfolgt weiterhin seinen Traum. Christian von Tornefeld ist ein verletzlicher Antiheld, dessen einziger Wunsch es eben ist, seine wahre Identität zu finden und dieser gerecht zu werden, obwohl er vielleicht nicht einmal geeignet dafür ist.

Der Roman *Turlupin*⁹³ zeigt, gerade was den gleichnamigen Hauptcharakter betrifft, einige Parallelen zum *Schwedischen Reiter* auf. Auch hier haben wir ein zunächst namenloses Findelkind, das mit zwei Jahren ausgesetzt wird und von einem Daniel Turlupin adoptiert wird und auf den Namen Tancrède Turlupin getauft wird. Der Name ist sprechend und zeigt bereits

⁹¹ Vgl. Le Rider 1990, S. 54.

⁹² Vgl. ebd., S. 57.

⁹³ Perutz, Leo: *Turlupin*. (1924). München: dtv (Lizenzausgabe mit Genehmigung des Paul Zsolnay Verlag Wien) 2006, S. 20. Im Weiteren zitiert im Text.

die paradoxe Struktur des Protagonisten auf: so bezeichnet Turlupin im französischen Theater des 17. Jahrhunderts die Rolle des Narren, als der er im Text auch beschrieben wird. Tancrede bedeutet übersetzt „der denkende Rat“, was im kompletten Gegensatz zur Bedeutung des Nachnamens steht.⁹⁴ Nach dem Tod seines Adoptivvaters lässt er sich zum Barbier und Perückenmacher ausbilden und bildet so schon die erste Grundlage für seinen späteren Identitätswechsel, der teilweise auf einer Verkleidung basiert. Er wird von der Witwe Sabot in ihren Salon aufgenommen und baut sich dort ein Leben auf, jedoch ist ihm stets bewusst, dass er nicht hierhergehört, und er glaubt fest daran, zu einem besseren Leben bestimmt zu sein. Er scheint außerdem eine Liebelei mit der wohl etwas älteren Witwe zu pflegen, was ganz freudianisch als ödipaler Komplex ausgelegt werden könnte – er als Waisenkind wird zum Liebhaber einer älteren kinderlosen Frau. Turlupin wird im Gegensatz zum Dieb eher durch implizite Merkmale wie seinen Namen und körperliche Merkmale beschrieben, dies geschieht vorwiegend durch den Erzähler. So hat Turlupin zum Beispiel eine silberne Haarsträhne, über die er hofft, von seinem wahren Vater erkannt zu werden – der Wunsch nach Identitätsfindung und die dem zugrunde liegende Krise sind deutlich. Dieser Wunsch nach Veränderung und einem besseren Leben ist dem Charakter des Diebs sehr ähnlich. Auch eine Parallele zum Dieb bildet Turlupins Gottesfurcht und sein Hang zum Wahnsinn: Er hasst Bettler, aber sieht sie als „Spione Gottes“ (T, S. 20) und muss ihnen deshalb stets, innerlich vor Wut brodelnd, ein Almosen geben, er führt sich stets das Gericht Gottes vor Augen, vor dem er angeklagt werden könnte. Er wird jedoch als Träumer und Narr bezeichnet, was auf den Dieb keineswegs zutrifft, dieser wirkt niemals naiv.

Turlupins Identitätskrise beginnt erst richtig beim Begräbnis des Herzogs von Lavan: als er die Witwe desselben erblickt, denkt er, in ihr seine Mutter gefunden zu haben, da ihr Blick nur auf ihm zu ruhen scheint. Gleichzeitig wird ihm ein Medaillon gestohlen und auch das schreibt er einem Versuch seiner Mutter zu, ihren Sohn kennenzulernen. Dass Turlupin sich so leicht von einer Phantasie überzeugen lässt und sie zu einer fixen Idee wird, zeugt von seinem Drang nach Identitätsfindung und einem Trauma, das seine Identitätslosigkeit bei ihm hinterlassen hat. Außerdem passt es zu seiner Persönlichkeit als Narr und Träumer mit einem leichten Hang zum Aberglauben und zum Wahnsinn. Er hat sich zwar bei der Witwe Sabot etwas aufgebaut, was man wohl Identität nennen kann, weshalb es nun ein innerer Kampf ist, wofür er sich entscheiden soll, jedoch hat er stets nach Höherem gestrebt und nach einer Neukonstruktion

⁹⁴ Vgl. Forster Brigitte: Absichtliche Unabsichtlichkeit. Motive, Quellen und Erzählarchitekturen in Leo Perutz' *Turlupin*. In: Forster, Brigitte (Hg.): Leo Perutz : unruhige Träume - abgründige Konstruktionen ; Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung. Wien: Sonderzahl, S. 163.

seiner nicht vorhandenen Identität. Er „erlebt wegen einer fixen Idee eine Bewusstseinsverdoppelung; zu seinem Ich als Barbiergeselle kommt sein Wunsch-Ich, der älteste Sohn des Herzogs von Lavan zu sein.“⁹⁵ Dieser innere Kampf der Identitäten kommt auch beim schwedischen Reiter vor, als der Dieb Maria Agneta beinahe im Schlaf die Wahrheit erzählt. Turlupin ist ebenso wie der Dieb sehr ambivalent und von starken Stimmungsschwankungen gezeichnet: bei der Witwe und ihrer Tochter scheint er ein sehr herzlicher und besonnener Mensch zu sein, jedoch schlägt dies oft in Zorn um, z.B. beim Anblick eines Bettlers, oder in Bitterkeit, als er von den Wachen nicht zu seiner vermeintlichen Mutter gelassen wird – Tränen und Gelächter zugleich, das beschreibt seine innere Zerrissenheit.

Die Szene, als Turlupin an den Toren des Anwesens der Herzogin abgewiesen wird, wird von einem fremden Mann beobachtet, der den nichtsahnenden Narren nun dafür einsetzen will, die Pläne des Herzogs und seiner Gefolgschaft, die wohl ein Attentat gegen den König planen, auszuhorchen. Für Turlupin ist es eine Möglichkeit, seiner Familie näher zu kommen. Das Verkleidungsspiel beginnt nun und ist ein doppeltes, Turlupin schlüpft in die Rolle eines anderen (Herr von Josselin), damit er seine zweite, vermeintlich wahre, Identität verwirklichen und am Ende ausleben kann. Was ihm in seiner falschen Identität des Herrn von Josselin bleibt, ist seine narrenhafte, unbeholfene Art, die sich sehr von der Vorstellung eines Edelmannes abhebt. Sein Verkleidungsspiel wird beinahe aufgelöst. Das Nicht-Erreichen seiner vermeintlichen Mutter führt zu einer neuerlichen Krise, aus der Turlupin beinahe den schnellsten Ausweg suchen möchte: mit dem Hausmädchen wegzugehen und sich etwas Neues aufzubauen. Durch ein neuerliches Missverständnis jedoch glaubt Turlupin endlich angekommen zu sein und seine wahre Identität gefunden und bestätigt zu wissen:

Er eilte auf sie zu. Die Herzogin von Lavan blieb stehen und horchte. „Ich bin es“, stammelte er, und er war der Worte nicht mächtig, die über seine Lippen kamen. „Ich bin es, Madame! Segnen Sie Ihren Sohn.“ Sie hob den Arm. Ihre Hand glitt über seine rechte Wange und über seine linke Wange und über seine Stirn. (T, S.149)

Peter Lauener spricht bei Szenen wie dieser sogar von „Gedächtnis-Halluzinationen“⁹⁶, die sich aus einem psychisch krankhaften Wahn des Protagonisten ergeben. Er löst daraufhin seine zwischenzeitliche Verkleidung auf und bekennt sich vor den anderen Anwesenden als Trugbild des Herrn von Josselin. Am Ende stirbt Turlupin im Glauben, der uneheliche Sohn der Herzogin von Lavan zu sein, und im Unwissen darüber, dass diese blind ist und ihn gar nicht (er-)kennt.

⁹⁵ Lauener 2004, S. 162.

⁹⁶ Lauener 2004, S. 165.

Dies ist der große Gegensatz zum Dieb, der am Schluss resigniert und sich in seine Namenlosigkeit zurückbegeben muss. Gleich bleibt jedoch die identitäre Krise beider Figuren und der starke Wunsch nach Identitätsfindung.

Turlupin befindet sich im Roman in einer Krise der Einsamkeit, geht man von den Ausführungen Jaques Le Riders zur Identitätsproblematik der Wiener Moderne aus. Er fühlt sich alleine und orientierungslos, da er seine wahre Abstammung ja zunächst nicht kennt. Deshalb reagiert er so heftig und irrational auf die Begegnung mit der Herzogin, sein Wunsch nach Identitätsfindung ist so groß, dass er sich hemmungslos seinen Phantasien hingibt: Hier „verbindet sich gerade diese Identitätskrise eines von der Welt abgeschnittenen Ich mit Symptomen eines Realitätsverlusts, die mit der Infragestellung der Subjekt/Objekt-Identität einhergehen.“⁹⁷

In beiden Romanen werden die Einsamkeit und die Unzufriedenheit der Protagonisten mit ihrem Leben deutlich. Der Wunsch nach einer neuen Identität ist stark, doch die Umsetzung ist schwierig. Die Identitäten der Protagonisten sind brüchig und labil und das ändert sich auch nicht durch die Flucht in eine neue, gestohlene oder erträumte Identität. Beide weisen eine starke Orientierungslosigkeit auf, sie wissen nicht, wer sie sind und wo sie hingehören. Die Identitätsfindung wird zu einem direkten Zwang – eine Unterscheidung zwischen Realität und Vorstellung ist den Protagonisten selbst beinahe nicht mehr möglich, vor allem bei Turlupin verhält es sich so. Der schwedische Reiter jedoch ist noch viel mehr getrieben, wechselt er doch insgesamt vier Mal die Identität und endet in einer kompletten Identitätslosigkeit beziehungsweise Namenlosigkeit, die Krise löst sich nicht auf. Es lässt sich allein an diesen beiden Romanen schon die Relevanz der Subjektivität und der damit verbundenen Identitätskrise erkennen, doch Perutz ist kein einseitiger Autor und lässt noch weitere Aspekte zur Interpretation offen.

⁹⁷ Le Rider 1990, S. 47.

4.2 Bewusstseinsspaltungen – Rausch und Grenzüberschreitung in *St. Petri-Schnee* und *Der Meister des jüngsten Tages*

In diesen beiden, man könnte durchaus sagen, Kriminalromanen zeigt sich eine wieder neue Art und Weise der Identitätsproblematik. In beiden Werken fungiert der Protagonist zugleich als Ich-Erzähler, was die Unzuverlässigkeit desselben schon von Haus aus unterstreicht, in beiden Werken spielen aber auch Drogen eine gewisse Rolle, wie sich zeigen wird.

*St. Petri-Schnee*⁹⁸ erzählt die Geschichte eines Arztes, Dr. Amberg, der aufgrund einer neuen Stellung von Berlin nach Morwede reisen möchte. Dort angekommen, wird er Zeuge eines Experimentes seines Auftraggebers, des Freiherrn von Malchin, der einen alten Getreidepilz mit dem Namen *St. Petri-Schnee* wieder züchtet, um ihn als eine Art Massendroge an den Bewohnern des Dorfes anzuwenden. Dadurch soll der „Gottesglaube“ wieder in die Menschen zurückkehren, doch von Malchin erhofft sich dadurch auch die Wiederentstehung der Monarchie, an deren Spitze sein Ziehsohn, der letzte Staufer, stehen soll. Das Experiment misslingt und auch Dr. Amberg wird dabei verletzt. Er erwacht in einem Krankenhaus, wo man ihm mitteilt, er wäre nie nach Morwede gekommen, sondern hätte bereits in Berlin einen Autounfall gehabt und läge seitdem hier. Alles Erlebte scheint das Produkt eines komatösen Traums gewesen zu sein, doch Amberg glaubt nicht daran.

Wer ist Dr. Amberg? Die Mutter des Protagonisten starb bereits bei der Geburt, der Vater, als Amberg 14 Jahre alt ist – das Potential für ein Trauma und eine Identitätskrise wird geschaffen und weiter ausgebaut: Er lebt bei seiner Tante, die ihm zwar ein Studium finanziert, jedoch nicht jenes, das er eigentlich betreiben will. Er möchte Geschichtswissenschaftler wie sein Vater werden, die Tante drängt ihn jedoch zum Medizinstudium. Er ist nicht der, der er sein möchte, und er lebt nicht das Leben, das er leben will. Auch hier strebt der Protagonist wieder nach etwas anderem, er liebt die vornehme Welt und Gesellschaft und verkauft, um sich das Leben in diesen Kreisen leisten zu können, sogar Bücher seines Vaters. Der Freiherr von Malchin stellt eine Verbindung zu Ambergs Vater her – er war ein alter Freund von ihm – und wie es scheint, bewirbt Amberg sich deshalb für die von ihm ausgeschriebene Stelle als Gemeindefeldarzt. Im Weiteren übt der Freiherr auch eine merkwürdige Macht über Amberg aus, der in dem väterlichen Freund vielleicht den Vater selbst wiederfinden möchte. Zumindest gibt es da eine gewisse Verbindung.

⁹⁸ Perutz, Leo: *St. Petri-Schnee*. (1933). München: dtv (Lizenzausgabe mit Genehmigung des Paul Zsolnay Verlag Wien) 2005. Im Weiteren zitiert im Text.

Als Amberg im Krankenhaus erwacht, ist er sich seiner selbst überhaupt nicht bewusst, auch wenn er später auf die Wahrhaftigkeit seines Aufenthaltes in Morwede plädiert.

Ich wußte nur, daß irgend etwas existierte, aber daß dieses ‚Irgendetwas‘ ich selbst war, das wußte ich nicht. [...] Das war die erste Begegnung meines erwachten Bewußtseins mit dem ungeheuren Erlebnis, das hinter mir liegt. [...] Ich glaube, ich habe durch eine rätselhafte Spiegelung ein paar Augenblicke lang mich selbst gesehen [...]. Doch es kann auch sein, daß ich einen fremden Menschen gesehen habe. (PS, S. 9)

Dieses Unbewusstsein des eigenen Selbst entspricht der Labilität und infolge dessen der Dekonstruktion der Identität, die sich nach Stabilität und Rekonstruktion sehnt.

Amberg erscheint als eine Art Trickster⁹⁹, der zwischen räumlichen Dimensionen hin- und herreist und somit Grenzen überschreitet. Juri Lotmanns Theorie der Raumstruktur besagt, dass ein sogenanntes Sujet sich aus drei notwendigen Parametern zusammensetzt:

1. ein semantisches Feld [i. e. eine erzählte Welt], das in zwei komplementäre Untermengen aufgeteilt ist; 2. eine Grenze zwischen diesen Untermengen, die unter normalen Bedingungen impermeabel ist, im vorliegenden Fall jedoch (der sujethaltige Text spricht immer von einem vorliegenden Fall) sich für den die Handlung tragenden Helden als permeabel erweist; 3. der die Handlung tragende Held.¹⁰⁰

„Aus diesen Elementen entsteht ein Ereignis, wenn der Held die Grenze zwischen den beiden komplementären Teilräumen überschreitet“¹⁰¹, schließen Martínez und Scheffel in ihrer erzähltheoretischen Einführung daraus. Lotman unterscheidet weiters zwischen drei Typen dieser Grenzüberschreitung: „1) solche, in denen die Grenzüberschreitung vollzogen wird, und (2) solche, in denen sie (a) versucht wird, aber scheitert, oder aber in denen sie (b) vollzogen, aber wieder rückgängig gemacht und damit aufgehoben wird.“¹⁰² Folgend verhält es sich mit Amberg: er bewegt sich zwischen zwei Teilräumen oder sogar zwischen zwei Welten – zwischen Berlin und Morwede, zwischen Wahrheit und Fiktion – und schafft dadurch ein Ereignis. Sollte, was plausibel erscheint, die Geschichte in Morwede nur ein Traum gewesen sein, zeigt das auch den unterbewussten Wunsch Ambergs, seinem realen Leben und somit seiner identitären Krise zu entfliehen. Die Grenzüberschreitung scheint, um mit Lotman zu sprechen, zunächst vollzogen worden zu sein, am Ende bleibt jedoch offen, ob sie wieder rückgängig gemacht wurde, denn es ist nicht sicher, ob Amberg in den zweiten Teilraum

⁹⁹ Trickster sind vielfältiger und werden eher im mythologischen Raum verwendet. Jedoch verwende ich den Begriff hier zur Unterstreichung der Grenzüberschreitung und der sogenannten Liminalität (Victor Turner), eines Schwellenzustandes, der nach der Beschäftigung mit der eigenen Krise entsteht. (Figuren des Dritten, S. 222)

¹⁰⁰ Lotman, Juri M.: Die Struktur des künstlerischen Textes. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 360.

¹⁰¹ Martínez/Scheffel 2020, S. 161.

¹⁰² Lotman, Juri M. 1973 Martínez/Scheffel 2020, S. 163.

zurückkann oder ob es ihn gar nie gegeben hat. Diese tricksterhaften Überschreitungen des Raums und auch der Zeit – schließlich sind in Morwede nur wenige Tage, in Berlin jedoch mehr als 5 Wochen vergangen – zeichnen sich immer wieder im Roman ab, beginnend mit einer bezeichnenden Selbstaussage Ambergs:

Das alles muß bewirkt haben, daß sich mein Bewußtsein auf eine eigentümliche Art spaltete: Ich hörte die Stimme des Barons, jedes einzelne seiner Worte vernahm ich, aber dabei war es mir, als wäre ich gar nicht mehr da, als läge ich irgendwo in einem Krankenzimmer im Bett. [...] Es scheint, daß ich damals zum ersten Mal die Vision des Zustandes hatte, mit dem dieses ganze Abenteuer für mich enden sollte. (PS, S.62)

Eine Bewusstseinsspaltung tritt hier also ein und beschreibt die Krise des Protagonisten, die sich vor allem durch die Ununterscheidbarkeit von Realität und Fiktion abzeichnet. Noch einige Male scheint die *andere* Welt durch, wie zum Beispiel durch den „leise[n] Geruch des Chloroforms, der nie aus meinem Zimmer wich“ (PS, S.75). Auch bezeichnend sind die vielen inneren Monologe des Erzählers, die von Zweifel und Unsicherheit geprägt sind: „Eine Zeitlang war mein Gehirn der Tummelplatz wirrer, absurder und einander widersprechender Vorstellungen und Gedanken, – ich spürte deutlich, daß ich Fieber hatte.“ (PS, S. 100) Ähnlich wie beim *Schwedischen Reiter* scheint immer wieder eine zweite Identität auf, ähnlich wie beim *Schwedischen Reiter* ist es auch hier die Liebe, die Amberg einen Weg aufzeigt und seine innere Zerrissenheit beruhigen kann:

Jene Nacht, in der sie meine Geliebte geworden war, hatte manches in mir geändert. War ich vorher krank gewesen, so fühlte ich mich jetzt gesundet. Die Zweifel, die mich zerrissen hatten, waren verschwunden, ich war nicht mehr von ewig wechselnden Stimmungen gequält. (PS, S. 146)

Wo immer bei Perutz eine Liebesgeschichte vorkommt, ist auch Eifersucht oder Besitzanspruch im Spiel, was den Protagonisten stets wahnhafte Züge verleiht. So auch hier: Dr. Amberg ist nahezu besessen von der weiblichen Protagonistin Bibiche, mit der er in Berlin zusammengearbeitet hat, obwohl sie nie ein Gespräch miteinander hatten. „Es ist bisweilen Ausdruck einer gravierenden Bewusstseinsstörung, die dazu führt, dass jemand glaubt, ein bisweilen völlig fremder Mensch sei ihm unsterblich verfallen. [...] [Das] entspricht vollkommen der Logik solcher Selbsttäuschung“¹⁰³, die bei den Protagonisten von Perutz im Allgemeinen gang und gäbe ist. Der Hang zur Selbsttäuschung obliegt dem „meist scheiternde[n] Bemühen ihrer Helden, gewisse Mängel ihrer Biographie zu korrigieren.“¹⁰⁴

¹⁰³ Baron 2007, S. 103.

¹⁰⁴ Ebd., S. 95.

In Morwede erfüllt sich sein größtes Begehren, sein größter Traum und Bibiche wird zu seiner Geliebten – dies war aber vielleicht tatsächlich nur ein Traum, doch Amberg hält auch nach seiner Entlassung im Krankenhaus daran fest, auch wenn er Bibiche dort als Ehefrau des Oberarztes Dr. Friebe antrifft. Diesbezüglich gibt es ebenfalls Theorien aus der Zeit der Wiener Moderne, so prägt Sigmund Freud beispielsweise den Begriff der *Nervosität*, unter dem er die sexuelle Unterdrückung, die zu Nervenleiden führt, verortet.¹⁰⁵ Dies könnte auch auf Amberg zutreffen – er traut sich nicht, Bibiche anzusprechen, verfolgt sie aber regelrecht nach deren Kündigung im gemeinsamen Labor und versucht alles, um sie aufzuspüren. Das ‚Nervenleiden‘ könnte zu Ambergs komatösem Traum führen, in dem er seine Beziehung zu Bibiche verwirklichen kann – und diese Beziehung ist auch in ihrer Erfüllung lediglich eine sexuelle. Ludwig Klages spricht zudem vom *Eros der Ferne*: „Sogar die Liebe hat ihre Fähigkeit verloren, die Individuen zueinander zu führen.“¹⁰⁶ Lediglich die Grenzüberschreitung kann diese Krise überwinden und die Individuen eben doch zusammenführen.

Ähnlich, doch viel komplexer, gestaltet sich die Figur und Erzählung des Freiherrn von Yosch, des Ich-Erzählers des Romans *Der Meister des Jüngsten Tages*¹⁰⁷, der eines Tages an einer Gesellschaft der Familie Eugen Bischoffs, eines Schauspielers, teilnimmt (Die Erzählung beruht auf dem Bericht des Ich-Erzählers). Bischoffs Frau Dina war Yoschs frühere Geliebte und Letzterer lässt keinen Zweifel daran, dass er sie immer noch liebt und für sich haben möchte. Bischoff erzählt von einer Reihe rätselhafter Selbstmorde und wird noch am gleichen Abend tot aufgefunden. Zunächst wird dem Freiherrn die Schuld gegeben – einige Indizien sprechen dafür. Jedoch werden er sowie Ingenieur Solgrub und der Arzt Dr. Gorski in der Folge zu einem Detektivgespann, um seine Unschuld zu beweisen, was sie am Ende scheinbar auch tun. Dafür muss Freiherr von Yosch beinahe selbst sein Leben lassen. Die Wirkung einer bestimmten Droge soll am Ende Grund für die Selbstmorde sein – wer immer sie ausprobiert, wird mit seinen größten Ängsten konfrontiert, was zum Dekonstruktionstrieb führt, wie Yosch, nach seinen Aussagen, am eigenen Leib erfahren muss. Die „Schwächung des reflexiven Bewusstseins [...] ist so stark, dass sie fast zur Selbstausslöschung führt.“¹⁰⁸ Dies scheint die Auflösung zu sein, doch am Ende schaltet sich plötzlich der mysteriöse Herausgeber des

¹⁰⁵ Vgl. Le Rider 1990, S. 50.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S. 49.

¹⁰⁷ Perutz, Leo: *Der Meister des Jüngsten Tages* (1923). München: dtv (Lizenzausgabe mit Genehmigung des Paul Zsolnay Verlag Wien) 2012. Im Weiteren zitiert im Text.

¹⁰⁸ Lauener 2004, S. 167.

Berichtes ein, der die Schuld Yoschs bezeugt und seine Erzählungen über die Droge als Humbug und Phantasterei abtut.

Wieder ein höchst unzuverlässiger Erzähler also und ein unsteter Charakter durch und durch – seine Persönlichkeit, seine Identität ist alles andere als solide, beginnend damit, dass wir von ihm selbst nicht viel erfahren – es gibt keinerlei Hinweise über seine Familie, bis auf den Namen, und auch keine Selbstbeschreibungen, bis auf eine einzelne Stelle, in der ein für die Figur wichtiges Attribut auftaucht – die Angst:

Und mir fiel ein, daß ich oftmals als Kind dasselbe getan hatte: Wenn ich an meiner Mutter Namenstag sorgsam eingelernte Wünsche und Verse hatte sagen sollen, dann war ich von einer ähnlichen Angst befallen gewesen. Ich hatte mich gefürchtet und versteckt gehalten und war nie zu finden gewesen und erst hervorgekommen, wenn längst alles vorüber war. (MJT, S.79)

Der komplexe Charakter des Erzählers Yosch konstruiert sich ansonsten fast ausschließlich durch Beschreibungen anderer Figuren, die wiederum ein sehr gespaltenes Bild auf den Freiherren werfen. So hält Dinas Bruder Felix den Freiherrn für einen wahnsinnigen und obsessiven Verliebten, der auch Eugen Bischoff umbringen würde, um Dina zurückzugewinnen. Dr. Gorski hält auch nicht gerade große Stücke auf den Protagonisten:

Alles. [...] Jede Gewalttat, jede Perfidie, jede – Herrgott, es ist zehn Uhr geworden. Auch einen Mord traue ich ihm zu, es wäre nicht sein erster. Aber ein falsches Ehrenwort? Nein. [...] Er kann rücksichtslos bis zur Brutalität sein, ich weiß ein Lied davon zu singen. [...] Tiere mag er, ein Reitpferd, einen Hund, ja, aber das Leben eines Menschen, der ihm im Weg steht, gilt ihm so viel, sage ich Ihnen. (MJT, S. 79.)

Auch die Mitglieder im Rennclub des Barons sprechen von ihm als „prachtvolle Canaille“. Jedoch scheint Ehrenhaftigkeit etwas enorm Wichtiges für Yosch zu sein, das ihm nicht abgesprochen werden kann. Nur aufgrund des gegebenen Ehrenwortes glaubt Dr. Gorski an die Unschuld Yoschs. Der Ingenieur Solgrub, der den Verdächtigen am nämlichen Abend zum ersten Mal trifft und der von eben jenem auch nicht gerade freundlich behandelt wird, ist der einzige Fürsprecher Yoschs: „Den Eindruck eines brutalen Draufgängers hat er wahrhaftig nicht auf mich gemacht. Sondern, im Gegenteil, den eines sehr sensiblen, nur in seiner Musik lebenden, innerlich scheuen – [Menschen]“ (MJT, S.80)

Wer ist also dieser Freiherr von Yosch? Auffällig ist seine innere Zerrissenheit – er scheint nicht immer zu wissen, was er warum tut, er hat oft Gedächtnislücken oder behauptet, in tranceartigen Zuständen zu sein und so keine Auskunft über die vergangene Zeit geben zu können. Das bestätigt auch Hans-Harald Müller in seinem Nachwort zum Roman: „Genährt werden die Zweifel, vor allem von der Diskrepanz zwischen dem in Details übergenaue

Gedächtnis des Freiherrn und dessen auffälligen Gedächtnislücken an markanten Stellen.“¹⁰⁹ Dieses Vergessen kann auch als intendiertes ausgelegt werden, meint Fotis Jannidis in einem Aufsatz zum Roman:

Welche Bedeutung das Vergessen hat, kann nur aufgrund des zugrunde liegenden Modells des Vergessens ermittelt werden; so ist es z.B. auf der Folie von Freuds *Psychopathologie des Alltagslebens* besonders signifikant, da es sich um motiviertes Vergessen handelt.¹¹⁰

Mehrere Male erwähnt er die Schuld am Tod Eugen Bischoffs und relativiert seine Aussagen im nächsten Atemzug wieder.

Wie ist das möglich? fragte ich mich geängstigt und verwundert. – Ich habe mich dieses Zimmer betreten sehen, habe mich Worte flüstern hören, die nie von meinen Lippen gekommen sind! Ich, ich selbst habe an meine Schuld geglaubt! – Wie ist das möglich? Eine Sinnestäuschung! [...] Ich habe mit Eugen Bischoff nicht gesprochen, ich bin kein Mörder! Alles das war Traum und Wahn. (MJT, S.70)

Die Angst, die der Protagonist bereits aus seiner Kindheit kennt, wird nun zum ständigen Begleiter, immer wieder abgelöst von Sicherheit über seine eigene Unschuld. Er plant sogar kurzzeitig, fortzugehen, auch ein Selbstmordversuch wird angedeutet, vor dem er jegliche seiner Erinnerungsstücke, selbst das Bild Dinas, verbrennt. Das kann durchaus als Akt einer Identitätsaufgabe gelesen werden. All dies lässt auf die Schuld des Freiherrn von Yosch am Tode Bischoffs schließen. Bereits zu Beginn, als die Gesellschaft gemeinsam das Brahmsche H-Dur-Trio musiziert, verrät Yosch mit seiner Interpretation des zweiten Satzes „das zentrale Motiv des Romans“¹¹¹: Der jüngste Tag, das jüngste Gericht. „Doch den Dämonen der Hölle ist alle Macht gegeben, der Tag ist angebrochen, der letzte Tag, der Jüngste Tag. Satan triumphiert über die sündige Seele, und die klagende Menschenstimme stürzt herab aus den Höhen und versinkt in einem Judaslachen der Verzweiflung“ (MJT, S. 18), führt der Freiherr aus.

Die Ähnlichkeit der Relevanz von Dina und Bibiche liegt auf der Hand – auch der Freiherr befindet sich in einer Art Liebeskrise, weswegen er – vielleicht – sogar einen Mord begangen hat. Jedoch hält weder seine Phantasiegeschichte, falls es denn eine ist, noch die ‚andere‘ Realität ein Happy-End mit seiner Geliebten bereit.

Interessant zu erwähnen ist noch die Droge, eine weitere Parallele zu St. Petri-Schnee, doch hier spielt sie eine etwas andere Rolle: wie bereits gesagt, wer immer die Droge nimmt (in dem

¹⁰⁹ Müller, Hans-Harald: Nachwort zu *Der Meister des jüngsten Tages*, S. 202.

¹¹⁰ Jannidis, Fotis: Leo Perutz: *Der Meister des Jüngsten Tages*. In: Meister/Kindt, Tom 2007, S. 59.

¹¹¹ Müller: Nachwort, S. 203.

Fall raucht), wird mit seinen tiefsten inneren Ängsten konfrontiert und das in einer Intensität, die bisher noch jeden zum Selbstmord geführt hat, der nicht vorher gerettet wurde. Diese Droge bedeutet einen extremen Rückbezug auf das Subjekt und dessen Unterbewusstsein. Beim Freiherren spielt sich folgendes Szenario ab, als er das Rauschmittel zu sich nimmt:

Ich hörte mich schreien, Todesangst schüttelte mich – die Augen, die Lippen – das Gesicht zerfressen – die Lepra! [...] Und dann haschte ich den Bruchteil einer Sekunde lang verzweifelt nach einem Gedanken: – Wahn! Blendwerk! Alles nur Traum! – Aber er entflog, ich blieb allein mit der Vision des Grauens, ein Meer von Angst und Entsetzen riß mich fort. [...] Das erste, was ich sah, war ein vergittertes Fenster, [...] einen Tisch und zwei Stühle, die mit Schrauben am Fußboden befestigt waren. [...] Zwei Männer traten ein. [...] Demenz, alternierender Typus, serienweises Auftreten der Anfälle‘, sagte der Breitschultrige in einer fremden Sprache. [...] Da hatte ich ihn auch schon zu Boden gerissen [...] und würgte ihn [...] und mit einemmal war ich im Freien. (MJT, S. 185ff.)

Aufgrund dieser Erlebnisse beziehungsweise Halluzinationen greift der unter Drogen stehende Yosch zur Waffe und hätte sich beinahe erschossen, hätten nicht Dr. Gorski und Solgrub rechtzeitig eingegriffen. Seltsamerweise ist es im Bericht gerade Dina, die den Freiherrn schreien hört und Hilfe holt – eine Wunschvorstellung, resultierend aus seiner tiefen, aber auch obsessiven Liebe zu ihr?

Bei dem Rauschmittel könnte man auch von einer ‚Künstlerdroge‘ sprechen, da sie entwickelt und verwendet wurde, um Höheres zu erfahren und somit größer, begabter zu werden. Der Gebrauch des Gemischs resultiert also aus einer (Kunst-)Krise des Einzelnen, der aber auf brutale und grausame Weise wieder zu seinem Selbst zurückgeführt wird. Müller sieht auch den Freiherrn in dieser Tradition:

Versucht der Violinespieler, Kunstkenner und einstige Sammler ‚javanischer und annamitischer Stoffbilder‘ dem Leser in und durch seinen Bericht nicht auch das Selbstbild eines Künstlers zu vermitteln? Ist das Motiv der Niederschrift des Berichts nicht das drängende Verlangen, sich im Medium der Kunst von der faktischen Schuld zu befreien? Eine Geschichte zu schreiben, ‚als hätte ein anderer sie erlebt oder erdacht‘? Verbindet ihn nicht insgeheim mit allen Opfern der Droge der Wunsch, die ‚Kraft der Gesichte‘ zu erlangen, der Wunsch, ein Künstler zu sein?¹¹²

Müller hält den Protagonisten für schuldig, wie er im Nachwort genau ausführt. Ich selbst kann mir dessen nicht so sicher sein, doch dieser Roman lebt ja gerade von der Ununterscheidbarkeit zwischen Dichtung und Wahrheit. Ob der Freiherr schuldig ist oder nicht, sei dahingestellt – er hat mit seinem Bericht wiederum eine Schwelle betreten, um sich aus seiner Krise zu befreien. Das Konzept der Orientierungslosigkeit und der illusionären Identität spiegelt sich sowohl bei Dr. Amberg als auch beim Freiherrn von Yosch wider. Beides sind innerlich zerrissene

¹¹² Müller: Nachwort, S. 205f.

Charaktere, die nur schwer einschätzbar sind. Beide sind geprägt von paradoxen Gedankengängen, von mangelnder Zugehörigkeit und unerwiderter Liebe, die zu obsessivem und possessivem Verhalten führt. Die Flucht in Traum, in Fiktion und das Gefühl von Ohnmacht zeigen die Labilität der Figuren und ihren Wunsch nach Rekonstruktion von Stabilität. Der Einfluss der Wiener Moderne und ihres wankenden brüchigen Identitätsempfindens ist deutlich erkennbar. Die Identitätsproblematik dieser Epoche hat sich vor allem auf Künstler ausgewirkt – beim Freiherrn von Yosch findet sich auch dieser Aspekt wieder, wie Hans-Harald Müller zuvor geschildert hat. Ich gehe mit seiner Auffassung vom Freiherrn als unerkanntem Künstler d'accord, die sich wunderbar ins Gesamtbild des zerrissenen Charakters fügt.

4.3 Metamorphosen im historischen Roman *Der Marques de Bolibar*

Ein Identitätswechsel wird auch hier vollzogen, jedoch nicht nur auf geistiger, sondern auf körperlicher Ebene – es kommt zu einer regelrechten Metamorphose oder Gestaltwandlung in diesem Roman von Perutz, der auf historischen Begebenheiten aufbaut. Die Binnenhandlung des Romans *Der Marques de Bolibar*¹¹³ jedoch ist – wie fast immer bei Perutz – eine frei erfundene. Wieder haben wir einen Bericht, der die Geschichte erzählt. Verfasst wurde er von der Hauptfigur, dem Erzähler Eduard von Jochberg, der in den spanischen Feldzügen Napoleons zu Beginn des 19. Jahrhunderts als Leutnant fungiert und mit seiner Truppe in La Bisbal gegen die Guerillas kämpft. Dort trifft er auf den merkwürdigen Marques de Bolibar, der sich – nach Aussagen eines Soldaten – mit den Guerillas verbunden hat und eine Intrige gegen die hiesigen gegnerischen Truppen plant. Er will den Guerillas unter der Führung des sogenannten Gerberbottichs drei Signale geben, auf die sie entsprechend reagieren und so zum Sieg kommen sollen. Das gelingt auch und zwar ausgerechnet durch Jochberg und seine vier Kumpane Brockendorf, Eglofstein, Günther und Donop. Die fünf geben scheinbar aus Versehen die Zeichen selbst und verhelfen den Gegnern zum Sieg – lediglich Jochberg überlebt am Ende, da er vom Gerberbottich und seinen Männern für den Marques gehalten wird, zu dem er – wie noch gezeigt wird – letztlich tatsächlich geworden ist.

¹¹³ Perutz, Leo: *Der Marques de Bolibar*. Lizenzausgabe des Paul Zsolnay Verlags. München: dtv 2011. Im Weiteren zitiert im Text.

4.3.1 Eduard von Jochberg

Eduard von Jochberg, der vom Herausgeber als alter und schrulliger, wortkarger Mann beschrieben wird, ist in den Tagen von La Bisbal gerade mal Anfang 20. Mehr erfährt man über den Ich-Erzähler des Berichts aber nicht. Er wirkt eher wie ein Beobachter, was in Hinblick auf das Ende merkwürdig und auffällig erscheint. Jochberg schildert das Geschehen und die Gespräche seiner Männer, über sich selbst jedoch sagt er nichts und auch durch die anderen Figuren erhält man keine Fremdbeschreibung des Protagonisten. Man erfährt jedoch, dass er als einziger das Gesicht des Marques de Bolibar kennt, da er ihn zufällig vor seinem Haus antrifft. Außerdem berichtet Jochberg von einem Geheimnis, das er und seine Kumpane streng vor dem Obersten hüten: alle fünf hatten mit der verstorbenen Frau des Obersten eine Liebschaft und prahlen damit untereinander auch herum. Jochberg hält sich zwar eher zurück, als jedoch die „Monjita“, wie sie genannt wird, als neue Geliebte des Obersten auftritt, projiziert auch er, genau wie alle anderen, in krankhafter Weise die verstorbene Francoise-Marie auf sie. Die Männer werden verrückt nach ihr und sind getrieben von Eifersucht und Hass auf den Obersten, wie Jochberg selbst erzählt:

Und der Wahn, der uns alle in den folgenden Tagen erfaßte, daß wir nämlich wirklich in der Monjita die Françoise-Marie wiederzufinden glaubten, daß wir um ihren Besitz in Erbitterung stritten, daß wir voll Haß, Eifersucht und mörderischer Liebe einer gegen den anderen standen – dieser Wahn hat wohl von diesem Augenblick seinen Ursprung genommen. (MdB, S. 91)

Jochberg erscheint bis zu diesem Zeitpunkt als ruhiger, gesitteter Mensch, gerade weil er sich fast nie an Gesprächen beteiligt, sondern stets als Zuhörer oder Beobachter fungiert. Wenn es um die Monjita, oder vielmehr die verstorbene Verfllossene, geht, kann aber auch er sein Gemüt ganz schnell ändern und so droht er der Monjita sogar, sie zu vergewaltigen, nachdem sie ihn abweist: „Aber Sie müssen wissen, daß ich gewohnt bin, mir mit Gewalt zu nehmen, was man mir meiner Jugend wegen verweigert.“ (MdB, S. 143) Genau diese Eifersucht und dieser Wahn, den Jochberg mit den anderen vier teilt, bringt das Unheil über sie: als sie betrunken über die verbotene Liebschaft sprechen, bemerken sie plötzlich einen Maultiertreiber und befürchten, er könnte alles mit angehört haben. Sie lassen ihn unter einem Vorwand erschießen und vJochberg erkennt plötzlich den zur Gestaltwandlung fähigen Marques de Bolibar in ihm. Die anderen glauben ihm jedoch nicht – von Jochberg ist aber auch der einzige, der ihn schon mal gesehen hat. Er kann nun also lügen oder die Wahrheit sagen. Als Leser oder Leserin vertraut man – so würde ich sagen – dem Erzähler hier aber noch völlig. Vor dem Tod des Maultiertreibers oder des Marques hat jener die fünf aber noch einen Eid schwören lassen und Jochberg glaubt nun, es sei der Eid, den Plan des Marques auszuführen. Und tatsächlich führen die Männer die

Signale aus. Beim ersten Mal ist noch unklar, wer das Signal wirklich gegeben hat, doch Günther steht im Verdacht. Das zweite Signal geben die Männer jedoch aus liebesblinder Eifersucht auf den Obersten, indem sie unvorsichtig und betrunken auf der Orgel spielen. Jochberg erkennt, dass alles so passiert, wie es der Marques will und doch scheint er nicht Acht darauf zu geben, dass es nicht so kommt. Am Ende bringt er das dritte Signal und – hier wird es interessant – es findet eine Metamorphose statt:

Ich sah mein Bild und erschrak, meine Augen wollten es nicht glauben: Meine Haare waren weiß geworden in den Schrecken der vergangenen Nacht, schneeweiß, wie die Haare eines alten Mannes. [...] Seine Tat lebte in mir, sein Wille, sein Entschluß, und es ergriff Besitz von mir und durchbebte mich mit einem wilden Schauer des Triumphes. Es war, als hätte sich die Seele des Ermordeten in mir erhoben und sie kämpfte mit meiner eigenen, mit der ihres Mörders und zwang sie nieder. In mir war groß und furchtbar der Marques de Bolibar. [...] [Es] stiegen fremde Worte in mir auf, grausame Worte, [...] als wären sie meine eigenen. [...] Nicht ich, der tote Marques de Bolibar ging durch die Gassen seiner Stadt. (MdB, S. 238-242)

„Handelt es sich um eine Variante des Identitätsverlusts oder -wechsels, wie sie Franz Grumbach in der *Dritten Kugel* erlebte? Oder handelt es sich um Fiktion? [...] Was hat es mit der doppelten Identität auf sich, die er den Leser glauben machen will?“¹¹⁴, fragt Müller in seiner Biografie zu Perutz. Der Autor spielt natürlich abermals mit der Verwirrung, die er bei den Leserinnen und Lesern stiftet, indem keine eindeutige Entscheidbarkeit zwischen Fiktion und Realität besteht. Doch ich sehe in diesem Fall des Gestaltübergangs durchaus einen Identitätsverlust, wie Perutz ihn schon in den vorhergehenden Romanen durchgezogen hat. Jedoch ist dieser Verlust und die Konstruktion einer neuen Identität hier viel stärker ausgeprägt, denn sie vollzieht sich auch auf einer körperlichen Ebene, als Metempsychose der Zentralfigur. Von Jochberg erlebt „sich selbst in einer Mischung von Ich-Konstanz und Ich-Entfremdung.“¹¹⁵ Der körperliche Identitätswandel wird auch beim Marques de Bolibar selbst deutlich.

4.3.2 Der Marques de Bolibar

Eine durch und durch merkwürdige Gestalt im Roman ist der Titelgeber selbst – der Marques de Bolibar. Er ist von Beginn an eine von Widersprüchen durchzogene Figur, über die sich schwer urteilen lässt. Er wird in La Bisbal von den Leuten hochgeschätzt, doch erscheint er auch furchterregend, verhält sich merkwürdig. Er schließt sich den Guerillas in ihrem Kampf

¹¹⁴ Müller 2007, S. 149.

¹¹⁵ Martínez, Matías: *Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996, S. 195.

an, obwohl er betont, er würde den Krieg verachten. Und er nimmt sogar seinen eigenen Tod in Kauf, um die fünf Protagonisten und ihre Truppe ins Unglück zu stürzen. Zudem erscheint er als Gestaltwandler im wahrsten Sinne des Wortes. Der verwundete Chasseur-Leutnant von Rohn wird unfreiwillig Zeuge des Plans des Marques, den er mit den Guerillas ausheckt. Dabei sieht er auch, wie der Marques sich in einer schaurigen Szene „verwandelt“: „Der Marques hatte sich zu Boden gebückt. Als er sich aufrichtete, hatte er den scharlachroten Mantel des Engländers um die Schultern geworfen. [...] Das Gesicht des Marques de Bolibar trug plötzlich fremde, dem Leutnant völlig unbekannte Züge.“ (MdB, S. 43)

Dieses ‚Verfahren‘ wiederholt sich, als der Marques ‚maskiert‘ als spanischer Maultiertreiber von Jochberg und den anderen eliminiert wird. Jochberg sieht nach der Exekution das Gesicht des Marques im vermeintlichen Maultiertreiber, allerdings wollen die anderen nichts davon bemerkt haben. Ob dies nur die Fiktion Jochbergs ist oder die Wahrheit, kann nicht festgestellt werden. Glaubt man jedoch an die Realität der Geschehnisse im Roman, dann sind auch die Identitätswechsel, die sowohl Jochberg als auch der Marques vollziehen, ein reales Thema. Interessant ist auch, dass der Identitätsverlust dieses mysteriösen Adelsmanns intendiert ist. Er trainiert sich seinen Namen regelrecht ab, um nur ja nicht erkannt zu werden, wenn er seine Gestalt verändert. Auch ist ihm bewusst, dass er in den Tod gehen wird, und er will dies als Namenloser tun: „Ich wünsche mir nichts anderes“, rief der Marques, „als unbekannt begraben zu werden und mit meinem Leben zugleich den Namen zu verlieren, der für immer mit Schmach und Verachtung bedeckt ist.“ (MdB, S. 44) Sein Vorhaben, gegen die Belagerer vorzugehen, obwohl er den Krieg verachtet, hat anscheinend familiäre Gründe und die Rettung des eigenen Namens muss zugleich die Opferung desselben bedeuten.

Der Marques wird kaum beschrieben und wenn, dann nur durch implizite, äußere Merkmale wie sein eher erschreckendes Gesicht und seine furchterregenden Züge. Über sein Innenleben erfährt man nur, dass es wohl etwas für ihn zu sühnen gibt, eine Schmach, die er überwinden will. Im Weiteren kommt er selbst jedoch nicht mehr zur Sprache, lediglich Jochbergs Weg wird beleuchtet, der am Ende zum Marques wird.

Es gilt nun noch eine dritte Figur des Romans zu beleuchten, bevor ein Fazit hinsichtlich der Thematik der Identitätskrise gemacht werden kann.

4.3.3 Rittmeister Baptiste de Salignac

Zu den beiden undurchsichtigen Figuren des Jochbergs und des Marques gesellt sich der Rittmeister Salignac. Zu seiner Person gibt es viele Gerüchte, deren Wahrheitsgehalt nicht klar ist, und verschiedenste Reaktionen. So wird er beispielsweise von einem Priester und dem Bürgermeister als furchteinflößender Zeitgenosse wahrgenommen. Sie bekreuzigen sich in seiner Gegenwart und „starrten voll Grauen und mit verstörten Mienen auf den Rittmeister Salignac.“ (MdB, S. 109) Auch wollen sie ihn schon vor 50 Jahren in La Bisbal gesehen haben. Dies und andere Situationen lassen kurzzeitig daran denken, Salignac könnte der Marques sein, was sich dann jedoch als falsch herausstellt. Neben dem Alkalden und dem Priester erzählen sich aber auch die Kammeraden Gerüchte über den Kommandanten, der als unüberwindbar gilt, egal was passiert.

Noch merkwürdiger erscheint die Gestalt des Rittmeisters, als Jochberg ein Gespräch von ihm und einer unsichtbaren Person (?) mitanhört – auch hier ist nicht klar, ob es Jochbergs Einbildung ist, die ihm einen Streich spielt, oder die Wahrheit. Die Konversation lässt Salignacs Figur noch mysteriöser und furchterregender erscheinen. „Das Feuer im Ofen zuckte plötzlich auf, zeigte mir eine Sekunde lang das fahlgelbe Antlitz in wilder Verzückung und ließ es wieder im Dunkel verschwinden. [...] Ich erkannte in diesen Worten das Bild des Antichrists“ (MdB, S. 185), lauten die Schilderungen Jochbergs. Neben diesem Pakt mit Satan, den Salignac eingegangen zu sein scheint, folgt noch eine interessante Zuschreibung. Ein sterbender Korporal blickt in das Antlitz des Rittmeisters und sagt: „Beten Sie für seine sündige Seele! [...] Beten Sie, beten Sie für den Ewigen Juden! Er kann nicht sterben!“ (MdB, S. 196) Außer diesen Fremdbeschreibungen, die mysteriöser und kurioser nicht sein könnten, erfährt man nichts über den Rittmeister selbst, nicht von seiner Warte aus zumindest. Salignac soll eine mystische Gestalt, eine sagenhafte Figur ohne Identität und ohne Anfang und Ende darstellen. Das kann empirisch-psychopathologisch gedeutet werden. „Salignacs andauernde Rastlosigkeit“ ist ein Indiz, das häufig als Bestätigung für eine Inkarnation als Ewiger Jude angesehen wurde.¹¹⁶

Diese drei Figuren haben gemeinsam, dass sie keine fixen Identitäten aufweisen. Jochberg wird am Ende ein anderer, der, gegen den er angekämpft hat. Der Marques selbst will seinen Namen opfern, um ihn zu retten, und gibt dafür sogar seinen Leib ab. Und Salignac scheint eine mystische Figur zu sein, die niemand zu deuten weiß. Interessant ist aber auch das Gesamtbild

¹¹⁶ Martínez 1996, S. 188.

der Männer, die La Bisbal belagern, Hermann Broch machte in seiner Rezension einen spannenden Punkt: „Deswegen gibt es auch, obwohl dies ‚nur‘ ein ‚spannendes‘ Buch ist wie jedes Kunstwerk, einen Ausblick auf den Sinn des Lebens, für das das ‚sinnlose‘ Tun der eingeschlossenen Männer, ihre Begrenztheit und ihre Eifersucht zum vollwertigen Exempel wird.“¹¹⁷ Diese Sinnlosigkeit ihres Tuns, ihrer Funktion ist eine Krise des Ichs, in der sich alle Beteiligten widerspiegeln.

Müller weist daraufhin, dass *Der Marques de Bolibar* als Wiederaufnahme der *Dritten Kugel* zu lesen ist. Anhand dieses Werks wird erstmals klar, was ein moderner historischer Roman bedeutet: Er hat „keine natürliche Beziehung zur historischen Wahrheit, sondern muß seine Beziehung zur Geschichte konstruktiv selbst bestimmen.“¹¹⁸ Das entspricht dem Motiv der ‚Diskontinuität des Lebens‘, das ebenfalls im Motivkomplex der Wiener Moderne seinen Platz hat und in der *Dritten Kugel* wiederaufgegriffen wird. Jedoch nicht nur dort, sondern auch im *Marques de Bolibar*, in dem es in mehrfacher Hinsicht Ich-Erweiterungen, Identitätsverluste und -wechsel sowie Sinnkrisen gibt. Perutz mag diese Elemente der Wiener Moderne neu einsetzen und sie auf eigene Art und Weise präsentieren, doch sie sind unverkennbar in seinen Romanen enthalten.

4.4 L’art pour l’art: *Der Judas des Leonardo*¹¹⁹

Dieser späte Roman Perutz‘ ist einer der wenigen oder vielleicht der einzige, der eine Verbindung zu ihm selbst und zu seinem Leben herstellt. Zumindest wurde er in einer für den Autor sehr schwierigen Zeit geschrieben.

Die 1937 begonnene Niederschrift mußte er 1938 nach dem Einmarsch der deutschen Truppen in Wien abbrechen. Perutz ging ins Exil nach Palästina, wo er, anders als in Wien, ein gänzlich zurückgezogenes Leben führte. Er fühlte sich geistig völlig isoliert und zweifelte am Sinn des Schreibens.¹²⁰

Die Geschichte hebt sich meines Erachtens sehr vom Rest seiner Romane ab. Leonardo da Vinci muss das *Abendmahl* fertig stellen, doch er befindet sich in einer Art Schaffenskrise, da er für das Gesicht des Judas noch kein Modell gefunden hat. Da er vorher nicht an eine Fertigstellung

¹¹⁷ Broch, Hermann: [Rezension zu:] Leo Perutz, *Der Marquis von (sic!) Bolibar* 1920 (K 109-111) zitiert nach Müller 2007, S. 145.

¹¹⁸ Müller 2007, S. 86.

¹¹⁹ Perutz, Leo: *Der Judas des Leonardo*. Lizenzausgabe des Paul Zsolnay Verlags. München: dtv 2012. Im Weiteren zitiert im Text.

¹²⁰ Nachwort zu *Der Judas des Leonardo*, S. 211.

des Gemäldes denkt – auch wenn er bereits Druck von den Auftraggebern erfährt – lässt er den bösesten Mann in Mailand suchen, um sein Gesicht als das des Judas zu malen. Den geeigneten Kandidaten findet er in dem Geschäftsmann Joachim Behaim, der sich in Mailand in die junge Niccola verliebt. Als er erfährt, dass sie die Tochter des Geldverleihers Boccetta ist, der ihm Geld schuldet, kommt es zur inneren Zerrissenheit Behaims. „Ich kenne mich nicht wieder, nein, ich bin nicht mehr derselbe. In welche Wirrnis bin ich geraten?“ Die Selbstgespräche Behaims machen einen großen Teil der Szenen, in denen er vorkommt, aus. Die Monologe sind dabei immer von Paradoxien und schwankenden Stimmungen geprägt. Zunächst will sich der einstige Casanova, der Frauen bislang als sexuelle Objekte betrachtet hat, seine Verliebtheit nicht eingestehen und hadert mit sich. Diese Zerrissenheit findet sich wieder, als er von der Abstammung seiner Geliebten erfährt. Behaim weiß nicht, wohin mit sich oder seinen Gefühlen, wird wütend auf sich selbst und auf Niccola.

Und nun willst du, Narr, hinauf zu Niccola und einen Fetzen Liebe von ihr erbetteln? Ich wollt, ich könnte dir einen Tritt versetzen. [...] Wie ein alter, verschrumpfter, weggeworfener Handschuh vom Hammelleider. Das bist du, und du willst Liebe von ihr, und dabei weißt du, daß sie deiner nicht achtet und sich mit einem anderen zusammengetan hat. (JdL, S. 154)

Diese Monologe sind von höchster Irrationalität geprägt, ja letztlich sogar von Wahnvorstellungen. Niccolas Liebe zu Behaim ist zu keinem Zeitpunkt in Frage gestellt aus der Sicht der Leserinnen und Leser. Nur Behaim selbst zweifelt daran aus völlig unverständlichen Gründen. Er glaubt sogar, sie habe sich mit einem anderen, dem Poeten und stadtbekannten Grobian Mancino, der ebenfalls in sie verliebt ist, zusammengetan. Dieses Verhalten erinnert an das von Dr. Amberg in *St. Petri-Schnee*, der auch aus Liebe Bewusstseins- bzw. Wahrnehmungsstörungen erfährt. Behaim ist Knecht seiner Gedankenwelt, er reflektiert dauerhaft die Geschehnisse. Die Reflexion ist rein subjektiv und hat keinen Realitätsbezug, da er weder seine eigenen Gefühle noch die von Niccola richtig einzuschätzen vermag.

Er redet sich in seiner Verzweiflung ein, das Mädchen gar nicht wirklich zu lieben, und benutzt sie am Ende, um sich das Geld von ihrem Vater zurückzuholen, woraufhin er sie sitzen lässt. Dieser Verrat ist für Leonardo ein besonderer und daher malt er Behaim als den Judas beim Abendmahl. Der Betrug Behaims ist deshalb besonders für den Künstler, da ihm ein Junge zuvor den Verrat Judas‘ erklärt hat: „Er verriet ihn [Jesus], als er erkannte, daß er ihn liebte.“ (JdL, S. 22)

Interessant dabei ist, dass Leonardo selbst niemals erkennen hätte können, was ein Liebesverrat gewesen wäre. Er selbst hätte nie Behaim als den geeigneten Judas finden können. Das konnte

nur ein wahrhaft Liebender selbst, nämlich ein gewisser Mancino, der unglücklich in Niccola verliebt ist. Liebe ist notwendig, um einen Liebesverrat erkennen zu können, und der Maler ist im Roman gekennzeichnet als jemand, der „zur Liebe nicht fähig ist und daher den Verrat von Liebe nicht erkennt. Leonardos Leidenschaft gilt nicht den Menschen, sondern der Kunst und der Wissenschaft. Gefühle wie Liebe und Trauer sind ihm fremd.“¹²¹ Hier kommt der l’art pour l’art-Gedanke hervor, dem sich auch die Wiener Moderne, nach französischem Vorbild, verschrieben hat. „Die Wahrheit ist, daß ich mit diesem Werk wie der Liebende mit der Geliebten verbunden bin. Und wie Ihr wißt, stößt die Geliebte, mißgelaunt und spröde, oftmals den von sich, der sich mit Leidenschaft um sie bemüht.“ (JdL, S. 177) Da er sein Werk ohne den Judas nicht fertig zu stellen vermag, befindet sich Leonardo in einer Krise, die sich dieses Mal jedoch nicht auf persönlicher Ebene vollzieht, sondern auf der der Kunst, die für ihn den Platz einer Liebe einnimmt. Die Autonomie der Kunst ist die eigentliche Aussage des Romans, das besagen auch Leonardos letzte Worte im Text:

„Ich diene“, sagte Leonardo, „keinem Herzog und keinem Fürsten, und ich gehöre keiner Stadt, keinem Lande und keinem Reich. Ich diene allein meiner Leidenschaft des Schauens, des Erkennens, des Ordners und des Gestaltens, und ich gehöre meinem Werk.“ (JdL, S. 197)

Perutz’ Werk ist eine „ebenso kunstvolle wie kritische Selbstreflexion der Autonomie der neuzeitlichen Kunst – einer Kunst, die nicht mehr dem Leben entwächst [...], sondern eigenen Gesetzen folgt und für emotionale und ethische Probleme immer unempfindlicher und unzugänglicher wird.“¹²² Er thematisiert auch die Entstehung des Kunstwerks, seine Vorgeschichten, die es prägen. Damit stellt Perutz die Autonomie der Kunst nicht infrage, aber er beleuchtet ihre heteronomen Ursprünge in der Gattung oder Kunstform des Romans.¹²³ Die innere Zerrissenheit Behaims an anderer Stelle bringt wieder das Thema der Ich-Krisen aufs Tapet, dessen sich Perutz auch in den Romanen zuvor bedient.

In diesem späten Roman des Autors sind verschiedene Stränge an die Wiener Moderne geknüpft. So einerseits der Aspekt der Autonomie der Kunst, die Perutz neu aufgreift. Das mangelnde Interesse der autonomen Kunst an Ethik und Emotionen kann wie eine Identitätsproblematik der Gattung selbst empfunden werden, die sich in der Figur Leonardo da Vincis widerspiegelt. Auch er ist im Roman nicht zu Empathie fähig und interessiert sich lediglich für Kunst und Wissenschaft. Er steht für die autonome Kunst in diesem Roman. Ein zweiter Punkt ist aus meiner Sicht der erneute Rückgriff auf die Identitätsproblematik anhand

¹²¹ Nachwort, S. 213.

¹²² Nachwort, S. 216.

¹²³ Vgl. ebd.

des Protagonisten Joachim Behaim. Er ist in dauerhaftem Konflikt mit sich selbst, verleugnet seine Gefühle, kennt diese vielleicht gar nicht. Auch kann er die Gefühle von Niccola nicht einschätzen, reagiert irrational und ungestüm und das eigentlich nur aufgrund subjektiver Empfindungen. Seine Gedankenreflexion geht so weit, dass Behaim die Situation nicht mehr objektiv beurteilen kann.

4.5 *Zwischen neun und neun*¹²⁴

Mit diesem Roman gelingt Perutz sein erster großer literarischer Erfolg. Der ursprüngliche Titel lautete *Freiheit*, was als Motiv unglaublich wichtig für das Werk bleibt. Der Erfolg des Romans blieb nicht unbemerkt: die amerikanische Filmfirma Metro Goldwyn Mayer Pictures erwarb 1922 die Rechte des literarischen Stoffes, verfilmt wurde das Werk jedoch nie. Trotzdem hat er Spuren hinterlassen und als Inspirationsquelle gedient, zum Beispiel für Alfred Hitchcocks Film *The Lodger*. Hitchcock hat sich bei der Handschellenszene von Perutz' Roman inspirieren lassen. 1923 dramatisierte Hans Sturm, ein Berliner Schriftsteller und Dramaturg, das Stück mit der Einwilligung von Perutz, worauf es sowohl im Hamburger Schauspielhaus, als auch im Theater in der Königgrätzer Straße in Berlin aufgeführt wurde.¹²⁵

Zwischen neun und neun ist auch der einzige Roman, für den Perutz eine Quelle oder Erklärung abgibt, hält er sich mit seinen Notizen normalerweise ja sehr zurück. Vor dem Abdruck des Textes in der Wiener *Arbeiter-Zeitung* gibt der Autor dort Einblick in die Entstehungsgeschichte:

Dieses Buch wurde im Herbst 1917 geschrieben, in einer Zeit, als die Menschheit noch keine in Ketten geschlagenen Völker kannte. Der Fall von Stanislaus Demba, dem Helden dieses Romans, war damals ein groteskes persönliches Schicksal. Der Entwicklung der Dinge muß ich es zuschreiben, daß, wenn ich heute dieses Buch in die Hand nehme, ich den Eindruck habe, daß das Leben Stanislaus Dembas nicht das Schicksal eines einzelnen ist, sondern daß es mir als das Symbol der in Schlingen verstrickten und in Ketten geschlagenen Menschheit erscheint. In der ungarischen Stadt Szolnok, als ich dort im Frühling 1916 auf den Abgang meiner Marschkompagnie wartete, entstand in mir der Gedanke dieses Romans. Ich saß im Kaffeehaus, in dem einzigen, in dem die Freiwilligen verkehren durften, in der größten Unsicherheit über meine unmittelbare Zukunft, nur darauf bedacht, daß kein Offizier meines Regiments mich erblickte, da ich keinen Überzeitschein

¹²⁴ Perutz, Leo: *Zwischen Neun und Neun* (1918). München: dtv 2011. 4. Auflage. Im Weiteren zitiert im Text.

¹²⁵ Vgl. Müller 2007, S. 108-115.

hatte. Da tauchte plötzlich in der Tür des Kaffeehauses die Figur eines jungen Mannes auf, dessen Anblick mich mehr verblüffte, als wenn er ein Offizier gewesen wäre. Ich kann es heute nicht sagen, was der Grund der über mich hereingebrochenen lähmenden Unruhe war. Vielleicht sein unsteter Blick, vielleicht die eigentümliche Art, mit der er seinen Arm und seine Hand unter seinen Wetterkragen steckte. Einige Augenblicke starrte er – mit unverständlicher Erregung – in den Zigarettenrauch des Kaffeehauses, dann machte er kehrt und verschwand. Ich sah ihn niemals mehr. Er war Stanislaus Demba.¹²⁶

Auf diese Auslegung Perutz', in der die Fesseln des Protagonisten symbolisch für die Fesseln der Menschheit zu lesen sind, passt auch der frühere Titel *Freiheit*.

In *Zwischen neun und neun* geht es um Stanislaus Demba, einen nicht gerade sympathischen oder herausragenden Menschen. Er wird morgens um neun Uhr von der Polizei festgenommen, entwischt dieser und springt vom Dach. Danach beginnt eine Verfolgungsjagd beziehungsweise eine Flucht Dembas durch Wien, auf der er allen möglichen Leuten begegnet, manche davon kennt er, manche nicht. Das Problem dabei: er trägt noch die Handschellen und muss seine Hände stets verborgen halten, was zu irrwitzigen Situationen führt, in denen Dembas Gegenüber nicht weiß, was es davon halten soll. Ähnlich geht es dem Leser oder der Leserin, die bis zur Mitte des Textes ebenfalls nicht aufgeklärt werden. Am Schluss ist Demba erneut die Polizei auf den Fersen und als er wiederum auf das Dach tritt, wird klar, dass alles, was seit dem Sprung um neun Uhr morgens passiert ist, nur ein Traum war – Demba ist am Morgen durch den Sturz bereits tödlich verunglückt, alle Handlungen, die im Roman geschildert worden sind, sind der Halluzination eines Sterbenden entsprungen.

Zunächst ist die Person Dembas eine interessante – er ist der Held der Erzählung, jedoch weder besonders ansehnlich noch sympathisch. „Ein großer, breitschultriger Mensch mit einem kurzen, rötlichen Schnurrbart in einem sonst glattrasierten Gesicht.“ (ZNN, S. 6) Dass die Rezipierenden den halben Roman lang nicht wissen, in welcher Lage sich der Protagonist befindet, macht eine Annäherung noch schwieriger. Demba ist von Wutausbrüchen, Unfreundlichkeit und groteskem Verhalten geprägt. Auch die Menschen in seiner Umwelt nehmen ihn als „rohen Menschen“ (ZNN, S. 22), „mühsam verborgenes Elend“ (ZNN, S. 34) oder „gewalttätigen Menschen“ (ZNN, S. 56) wahr. Demba ist außerdem ein schlechter Menschenkenner und hat Schwierigkeiten, seine Umwelt richtig wahrzunehmen und zu deuten. So durchstreift er die ganze Stadt, stets in Gefahr, erwischt zu werden, um Geld für eine Reise

¹²⁶ Perutz in: *Arbeiter-Zeitung* Wien Jg. 33, Nr. 316 (18.11.1921) (K81)

mit Sonja Hartmann aufzutreiben – einer oberflächlichen Bürokräft, die sich längst nicht mehr für den Protagonisten interessiert. Dabei erkennt und wertschätzt er nicht seine Freundin Steffi, die Demba stets unterstützt und ihn aus seiner misslichen Lage befreien möchte. Die Befreiung, die Demba sich wünscht, kann also gar nicht wirklich stattfinden, wie Matías Martínez meint:

Demba [...] ist zwar in der Lage, zumindest im Modus der Halluzinationen um seine Befreiung zu kämpfen. Doch selbst in diesem subjektiven Modus gelingt ihm keine Befreiung, denn die wahren Zwänge, denen er unterliegt, bestehen nicht aus Handschellen, sondern liegen in seinem Charakter.¹²⁷

Das begreift Demba jedoch erst zum Schluss – der Roman stellt auch eine Entwicklung des Protagonisten dar. In seiner Situation als ‚Gefangener‘ und in seiner Halluzination flüchtet sich der Held sich in „Wunscherfüllungsphantasie[n]“¹²⁸ Dabei kommen kleinere Wünsche zum Tragen, wie ein Mädchen auf einer Parkbank anzusprechen und ihr eine erfundene Geschichte zu erzählen, aber auch der ganz große Wunsch der Freiheit. Diesen erfüllt sich Demba mit seiner ‚erfundenen‘ oder ‚erträumten‘ Fluchtgeschichte. Einen Wunsch, den er anscheinend auch zu Lebzeiten nicht wirklich ausleben konnte.

Dembas Ich-Bewusstsein beziehungsweise seine Selbstwahrnehmung ist gestört, da er nicht zu bemerken scheint, dass er sich in einem halluzinationsartigen Zustand befindet und die Geschehnisse sich nicht wirklich ereignen. Doch selbst im Traumzustand, den der Protagonist als real empfindet, ist er sich und seiner Umwelt nicht bewusst: „Selbst in seiner Traumwelt ist Dembas Ich-Bewusstsein Anfechtungen ausgesetzt. Er bezweifelt etwa innerhalb seiner Vision deren Realitätsgehalt.“¹²⁹ So sagt er plötzlich im Gespräch mit seiner treuen Freundin Steffi:

Ja. Vielleicht träume ich. [...] Sicher ist alles nur ein Traum. Ich liege zerschlagen und zerfetzt irgendwo in einem Spitalbett, und du und deine Stimme und das Zimmer da, ihr seid nur ein Fiebertraum der letzten Minuten. [...] Vielleicht trägt mich in diesem Augenblick ein Rettungswagen durch die Straßen oder vielleicht lieg‘ ich noch immer in dem Garten unter dem Nußbaum auf der Erde und hab‘ das Rückgrat gebrochen und kann nicht aufstehen und hab‘ die letzten Gesichte und Visionen. (ZNN, S. 83)

Der Held der Erzählung scheint hier ein gespaltenes Ich-Bewusstsein zu haben. Einerseits wirkt es, als würde er die fiktive Welt, die er träumt oder halluziniert, als real betrachten. Andererseits aber gibt es immer wieder Stellen wie diese im Roman, die darauf hinweisen, dass Demba sich seines wirklichen Lebens und in dem Fall auch seines Todes sehr wohl bewusst ist. Dies erinnert

¹²⁷ Martínez, Matías: Das Sterben erzählen. Über Leo Perutz‘ Roman *Zwischen neun und neun*. In: Meister/Kindt 2007, S. 27.

¹²⁸ Martínez 2007, S. 27.

¹²⁹ Lauener 2004, S. 172.

an Dr. Amberg in *St. Petri-Schnee*. Auch er zweifelt immer wieder an seiner Wahrnehmung und eine zweite Realität scheint durch. Jedoch versucht auch er, wie Demba, an einer ‚Wahrheit‘ festzuhalten. Dies gelingt beiden Figuren aber nur mehr oder minder gut. In Dembas Fall kann man, ähnlich wie bei Amberg, von einer Grenzüberschreitung sprechen. Einer Grenzüberschreitung des Ichs und einer Grenzüberschreitung von Raum und Zeit. Interessant ist auch der Zeitpunkt, an dem diese Bewusstseinsspaltung Dembas stattfindet. Er erzählt Steffi und somit auch erstmals den Leserinnen und Lesern die Geschichte bis zu seinem Sprung. Dabei wird er in eine Kindheitserinnerung versetzt und mit Gefühlen aus seinem Innersten konfrontiert:

Es war mir auch, als ob ich einen Schrei hörte, und ich hatte im gleichen Augenblick einen seltsamen, seit Jahrzehnten nicht mehr gefühlten Groll wegen meiner Mutter. Einmal nämlich, vor vielen Jahren, als ich ein kleines Kind war, hat mich meine Mutter auf die Erde fallen lassen. Und damals hatte ich ein Gefühl, halb Angst, daß ich mir etwas tun würde, halb kindischen Zorn, weil meine Mutter so schrie. Und das gleiche Gefühl hatte ich jetzt wieder. Aber gleich darauf verlor ich das Bewußtsein. (ZNN, S. 100)

Angst und Zorn sind während der gesamten Handlung Emotionen, die den Protagonisten ausmachen und begleiten. Er hat stets Angst, entlarvt zu werden, und tarnt sich beziehungsweise schützt sich durch unkontrollierte Aggressionen. Er kommt sogar an einen Punkt, wo er das Spiel, das er zu spielen meint, liebt. „Gerade das ist’s, was mich reizt! [...] Siehst du, mit diesen Handschellen bin ich abseits der Welt. Ganz allein steh‘ ich gegen die Millionen anderer Menschen. [...] Aber das lockt, Steffi. [...] Ich gehe ruhig und sicher zwischen Millionen Feinden hindurch, die mich nicht erkennen, und spotte sie aus“, erklärt Demba seiner Freundin. Das zeigt die Problematik der Figur: er ist ein seltsamer Einzelgänger, der sich gegen den Rest der Welt stellen will.

Noch extremer wird dieser Konflikt zu einem späteren Zeitpunkt im Roman. Demba sucht den neuen Liebhaber, Georg Weiner, seiner Verflorenen Sonja auf, in der Hoffnung, auf sie selbst zu treffen. In einem Lokal kommt es zu einer Auseinandersetzung mit den Freunden Weiners, wobei einer Demba kurzerhand seinen Wein ins Gesicht schüttet. Gehemmt durch die Handschellen, kann dieser nichts dagegen tun und wird von allen Anwesenden ausgelacht und verspottet. Diese Ohnmacht, in der sich Demba aufgrund seiner Handlungsunfähigkeit befindet, holt extreme Aggressionen und Gefühle in ihm hervor. Sonja befürchtet, dass Demba eine Waffe unter seinem Mantel versteckt, da sie bei einem Zusammenstoß etwas eisenhaft Kaltes und Hartes gefühlt hat. Das nutzt dieser aus, um den Spieß umzudrehen: „Jetzt hatte er Genugtuung für die schmäbliche Behandlung, die ihm zuvor zuteil geworden war. [...] Das

Bewußtsein seiner Macht stieg ihm zu Kopf und brachte Unordnung in seine Gedanken.“ (ZNN, S. 198) Diese „Unordnung“ ist eine neuerliche Bewusstseinsspaltung. Demba bildet sich nun ein, wirklich einer Waffe habhaft zu sein.

Er verbiß und verstrickte sich in den Gedanken, daß er eine Waffe schußbereit in Händen hielt, und erprobte, zögernd vorerst und ängstlich, die Gewalt, die ihm über die anderen gegeben war. [...] Ja. Den beiden anderen wollte er das Leben schenken. Er begnadigte sie. Aber Weiner, der ihm Sonja gestohlen hatte, der sollte seiner Waffe nicht entgehen. (ZNN, S. 198)

Die extreme Emotionalität in der Szene („Dembas Gesicht hatte einen unerbittlichen und grausamen Ausdruck bekommen. Ekel und Verachtung waren in ihm aufgestiegen“) zeigt, wie stark Demba hier ‚außer sich‘ ist und wie sehr seine Selbstwahrnehmung gestört ist. Er bemerkt eine Zeit lang nicht, dass dies nur Fiktion/Einbildung ist, sowie er auch nicht bemerkt, dass die ganze Handlung zwischen neun bis neun nicht die Realität ist. Das Ganze scheint auf eine gewisse Art und Weise trotzdem ein ‚Befreiungsakt‘ für ihn zu sein und zwar eine Befreiung von seinen alten Lasten:

Demba sah Sonja an und wunderte sich über alle Maßen. Was war in ihn gefahren gewesen, daß er um dieses Mädchens willen wie toll durch den Tag gerast war, daß er gelogen, gestohlen und gebettelt hatte um ihretwillen? Sie stand vor ihm, und er sah nichts an ihr, nichts, was ihn fröhlich oder traurig machen konnte, sie war sein, aber fühlte nichts, nicht Stolz, nicht die selige Unruhe des Besitzes, nicht die Angst, sie zu verlieren. (ZNN, S. 201)

Diese Erkenntnis ist ein Weg aus der Krise, aus dem Konflikt, den Demba die ganze Zeit über mit sich selbst führt. Nun kann er auch zu sich selbst, seinem wahren Ich, seiner wahren Welt, die für ihn nun den Tod bedeutet, zurückkehren. In einem letzten Gespräch mit Steffi, als die Polizei vermeintlich schon an die Türe klopft, scheint Demba zu sich zurückzufinden und auch schon zu wissen oder zu ahnen, welche Realität sein Schicksal ist: „Ich hab‘ mir gewünscht, daß du bei mir sein sollst, wenn ich sterbe. Und nun bist du da, und ich bin nicht froh, hab‘ dich mit in mein Unglück gerissen. Jetzt wollte ich, du wärest weit fort von hier.“ (ZNN, S. 210) Als Demba in sein eigentliches Bewusstsein zurückkehrt, wird auch die Grenzüberschreitung rückgängig gemacht, die fiktive Realität verschwindet: „Der Druck der Arme ließ nach. Steffis Bild sank, als hätte sie auf dieses Wort gewartet, in sich zusammen, wurde zur Nebelwolke, löste sich und verflog in nichts.“ (ZNN, S. 211)

Der Protagonist resigniert nun regelrecht: „Ich hab‘ mir die Freiheit gewünscht. [...] Jetzt will ich nur noch eines: ausruhen.“ (ZNN, S. 211) Vielleicht will Perutz hier auch aussagen, dass eine persönliche Freiheit gar nicht möglich ist, egal, wie sehr man versucht, sie zu erlangen.

Am Ende wendet Perutz nochmals einen narratologischen Coup an, indem er Demba zunächst einen inneren Monolog sprechen lässt und dann auf die Perspektive eines allwissenden Erzählers, der auch zuvor den meisten Teil der Handlung dargelegt hat, umschwenkt. Dabei wird erst unmissverständlich gemacht, dass zwischen Dembas erstem Sprung und der letzten Szene nicht eine Minute vergangen ist. „Alle Episoden zwischen dem ersten und dem zweiten Sprung fanden nicht in der (fiktiven) Realität des Romans, sondern lediglich im Bewusstsein des sterbenden Demba statt.“¹³⁰

Eine Deutung des Romans ist schwierig. Eine mögliche Aussage könnte jedoch sein, so meint Müller, dass Demba nichts aus dem Tod gelernt hat und gleich weiter gemacht hat, wie zuvor. Wenn dies so war, dann hat sich Perutz einer literarischen Tradition bedient, die es bereits seit Ende des 19. Jahrhunderts gibt, beispielsweise bei Dostojewski. Doch die Deutung ist – zumindest für meine Untersuchungen – nicht vordergründig. Wichtig ist, dass hier erneut eine (andere) Form der Identitätsproblematik aufgegriffen wurde, die sich dieses Mal sogar im oder nach dem Tod eines Menschen vollzogen hat. Demba ist ein sehr untypischer Held für eine Erzählung, jedoch eignet er sich charakterlich für diese Form der Bewusstseinsspaltung und ist daher von Perutz perfekt ausgewählt. Dass das Thema der Freiheit so stark betont wird und sich als Hauptmotiv durch den Roman zieht, ist auch eine Verdeutlichung eines Konfliktes – des Konflikts mit Freiheit: der persönlichen und allgemeinen.

4.6 Zusammenfassung/Zwischenfazit

Als erstes Zwischenfazit kann gesagt werden, dass die Identitätsthematik der Wiener Moderne eine große und wichtige Rolle in Perutz' Romanen spielt. In all den besprochenen Werken finden sich Rückgriffe auf diese Thematik, verpackt in phantastischen oder kriminologischen Stoffen. Am deutlichsten wird die Identitätsproblematik anhand der Charaktere, meist der Protagonisten, selbst. Sie alle weisen Brüche und Lücken in ihrer Identität auf, sie alle befinden sich in einer subjektiven Krise, die sich jedoch von Werk zu Werk und von Figur zu Figur unterscheidet. Im *Schwedischen Reiter* und im *Turlupin* entsteht die Krise durch eine persönliche Unzufriedenheit, durch mangelndes Zugehörigkeitsgefühl, durch Orientierungslosigkeit. Dadurch angetrieben finden sich die Figuren in Wahn- und Wunschvorstellungen wieder. Der Dieb will den Platz eines anderen einnehmen, um Liebe und

¹³⁰ Martínez 2007, S. 26.

Glück in der Welt zu finden. Er sieht sich, gefangen in seiner subjektiven Welt, berechtigt, diese Tat zu vollziehen, wird jedoch immer wieder von seiner wahren Identität heimgesucht und wechselt diese während des Romans mehrmals, bevor er am Ende in die Namenlosigkeit zurückkehrt.

Turlupin sehnt sich nach einer Familie. Dieser Wunsch nimmt den Protagonisten so stark ein, dass er sich seine Herkunft einfach herbeiphantasiert und am Ende sogar sein Leben für eine falsche Identität lässt.

Dr. Amberg und der Freiherr von Yosch sind beide höchst zweifelhafte und unzuverlässige Erzähler sowie auch Protagonisten. Ihre auffälligen ‚Gedächtnislücken‘ und ihre widersprüchliche Persönlichkeit lässt ihre Identität brüchig erscheinen. Vor allem Amberg leidet unter einer krisenhaften Ich-Störung im Sinne von Halluzinationen und Wahrnehmungsstörungen.

Beim *Marques de Bolibar* haben wir schließlich eine körperliche Metamorphose der Identität erlebt, indem der Protagonist Eduard von Jochberg zum Marques de Bolibar wird.

Der ‚Kunstroman‘ *Der Judas des Leonardo* zeigt dann eher eine Identitätskrise der Kunst selbst an, die sich aber in einer Figur des Romans, Leonardo da Vinci selbst, widerspiegelt. Auch der ‚Judas‘ Joachim Behaim ist von inneren Konflikten geprägt, was ihn rein subjektiv urteilen und somit einen Verrat begehen lässt, der sein Schicksal als Judas besiegelt.

Im letzten vorgestellten Roman, *Zwischen neun und neun*, kommt wiederum eine neue Bewusstseinsproblematik zum Tragen. Der Protagonist scheint erstens in seinem Leben gewisse Krisen zu durchleben und nicht im Reinen mit sich selbst zu sein, jedoch kommt eine Identitätsproblematik erst deutlich hervor, als er stirbt und sich eine zweite Realität erträumt, in der er weiterleben kann. Hier passiert eine Bewusstseinspaltung – Demba liegt einerseits tot und zerschmettert am Boden, andererseits flüchtet er vor der Polizei durch ganz Wien. Die wahre Identität Dembas kommt dabei aber immer durch – er scheint unterbewusst zu wissen, dass er nicht mehr lebt, jedoch ist seine Wahrnehmungsstörung zu groß, um dies zu realisieren.

In all diesen Romanen zeigen sich deutlich Ich-Störungen, Krisen und die Unstetigkeit von Identitäten. Dies macht deutlich, dass Perutz sich dieser Thematik bedient hat und sie eine wesentliche Rolle für sein Werk gespielt hat. Ohne diese Störungen wären die Romane in der Form, wie Perutz sie schreibt, kaum möglich. Denn die durch Identitätskrisen geprägten Figuren sind Mitträger des Phantastischen, sind notwendig, um die Grenze zwischen Wahrheit und Fiktion zu verschleiern. Sie sind Spannungsträger und Verwirrspieler. Würden die

Protagonisten nicht diese Krisenhaftigkeit aufweisen, würden die Texte komplett anders verlaufen. Diese Thematik erscheint mir daher sogar essentiell für Perutz' Werk.

5. Vergleichswerte: Schnitzler, Hofmannsthal, Beer-Hofmann und Andrian

Die Annahme, dass Perutz sich literarisch an der Wiener Moderne orientiert hat, lässt sich am besten durch Vergleiche stützen. Vergleiche mit Werken von realen Vertretern der Strömung – Schnitzler, Hofmannsthal, Beer-Hofmann und Andrian sind hier prominente Beispiele. Schnitzlers *Lieutenant Gustl*¹³¹ ist ein Paradewerk für das reflexive und nach innen gerichtete Schreiben des Jungen Wien, allen voran durch die Erzählform des inneren Monologs. *Fräulein Else*¹³², das allerdings erst im Jahr 1924 erschienen ist, bietet ebenfalls Einblicke in diese Art des Schreibens und kann an mancher Stelle als Vergleichswert dienen. Hofmannsthals *Reitergeschichte* markiert den Beginn einer literarischen Moderne und wird somit auch als Muster herangezogen. Beer-Hofmanns Novelle *Der Tod Georgs*¹³³ und Andrians *Der Garten der Erkenntnis*¹³⁴ zeigen wieder andere Herangehensweisen an die Moderne. Daher werden auch diese beiden Werke für die Analyse herangezogen. Dabei sollen ihre Motive und Figuren- sowie Raum-Zeit-Darstellungen untersucht werden, um sie mit denen in Perutz' Romanen zu vergleichen.

5.1 (Ich-)Erzählperspektive

Schnitzlers *Lieutenant Gustl* erschien 1900 und spiegelt den Rückzug in das Innere als Thematik der Wiener Moderne wider. Das Werk zeichnet sich vor allem durch seine Erzählform aus, die subjektiver und ich-bezogener nicht sein könnte: den inneren Monolog. Das weibliche Pendant zu *Lieutenant Gustl* bildet 1924 *Fräulein Else*. Die Protagonisten beider Novellen sind von subjektivem Denken und Selbstwahrnehmung geprägt. Die Außenwelt erscheint dem Protagonisten und der Protagonistin „im Spiegel reiner Subjektivität.“¹³⁵ Beide Figuren sind auch nur durch Selbstcharakterisierung geprägt. Dabei wird vor allem ihr Innenleben

¹³¹ Schnitzler, Arthur: *Lieutenant Gustl* (1900). Stuttgart: Reclam 2009.

¹³² Schnitzler, Arthur: *Fräulein Else* (1924). Stuttgart: Reclam 2011.

¹³³ Beer-Hofmann, Richard: *Der Tod Georgs* (1900). Stuttgart: Reclam 1999.

¹³⁴ Andrian, Leopold: *Der Garten der Erkenntnis* (1895). Frankfurt am Main: S. Fischer 1970.

¹³⁵ Nachwort zu *Fräulein Else*, S. 92.

offengelegt, was sie zu komplexen und runden Charakteren macht. Jedoch ist die Selbstbeschreibung auch eine unzuverlässige Quelle, da sie keine objektiven Meinungen zulässt. Die ausschließliche Beschäftigung mit den eigenen Gedanken zur jeweiligen Krise steigert sich in einer Klimax bis zu Zügen des Wahnsinns. Bei Schnitzler äußert sich dieser Wahnsinn in unrealistischen Vorstellungen und schließlich in Suizidgedanken. Auch bei Perutz weisen die meisten Protagonisten wahnhaftige Züge auf, wie in der vorhergehenden Analyse gezeigt wurde. Die Figuren in seinen Romanen führen zwar keine durchgehenden inneren Monologe, auch wenn sie in manchen Fällen als Ich-Erzähler fungieren. Trotzdem sind ihre Gedanken oft paradox und ändern sich schlagartig, auch werden Szenarien durchdacht, die nicht in der Realität stattfinden. Dieser Rückzug ins Subjektive weist eine starke Ähnlichkeit zu Schnitzlers Schreiben auf, den Perutz selbst verehrte. Auch die Steigerung zu suizidalen Gedanken findet man an mancher Stelle bei Perutz. So einerseits im Kriminalroman *Der Meister des Jüngsten Tages*, in dem die Handlung durch Selbstmorde vorangetrieben wird. Diese Selbstmorde sind durch Rauschmittel verursacht worden – Lieutenant Gustl spricht in der gleichnamigen Novelle vom „Selbstmordrausch“, den er empfindet. Der Protagonist des Perutz'schen Romans bringt sich am Ende beinahe selbst um, getrieben durch eben diesen Rausch, der hier allerdings viel wörtlicher als bei Schnitzler zu nehmen ist. Der Freiherr von Yosch bringt sich durch ähnliche Motive, durch eine Krise, in die Situation – ein wenig Lebensmüdigkeit muss schon mitschwingen, wenn man sich einer solchen Gefahr aussetzt.

Eine weitere Parallele zu Schnitzler und Perutz sind die widersprüchlichen Gedankengänge der Protagonisten. Gustl und auch Else stehen beide vor einer Entscheidungssituation. Während sie darüber nachdenken, schwanken sie immer wieder von einer zur anderen Option. Dabei ‚realisieren‘ sie bereits in ihrem Kopf die Situation, die noch gar nicht wirklich eingetreten ist. Sie scheinen bereits eine Entscheidung gefällt zu haben, gehen die daraus resultierende Situation durch und gehen dann schlagartig wieder zur Ausgangssituation zurück. So bleiben die Figuren stets in ihrer Krisensituation gefangen. So auch Dr. Amberg in *St. Petri-Schnee*, der sich erstens immer wieder die Frage stellen muss: was ist real und was geträumt? „Als ob es ein Traum gewesen wäre, wiederholte ich. Und ich begann darüber nachzudenken, wie klein der Unterschied ist zwischen vergangener Wirklichkeit und Traum. Aber wenn es wirklich ein Traum gewesen wäre? [...] Vielleicht träume ich immer noch?“ (PS, S. 75)

Und zweitens steht er im Konflikt mit sich selbst, was die Beteiligung am ‚wissenschaftlichen‘ Experiment seines Vorgesetzten betrifft. Amberg soll den „Muttergottesbrand“ an einem Patienten in seiner Praxis ausprobieren, doch diese Entscheidung fällt nicht leicht:

Unter der Suggestion dieser Worte verlor ich alle Widerstandskraft. Und ich sagte leise und beklommen: „Ich werde es tun.“ [...] Da vervielfältigten sich in mir die Bedenken, die Zweifel, die Selbstvorwürfe. [...] Ich darf es nicht tun. – Dann aber meldete sich die Stimme der Feigheit [...] in mir. – Sollte ich wirklich mein Wort zurücknehmen, den Baron enttäuschen? [...] Nein! Nein! Nein! Ich darf es nicht tun – schrie es in mir. (SP, S. 80f.)

Diese „innere Unsicherheit“, wie Amberg sie selbst bezeichnet, ist der von Gustl und Else sehr ähnlich. Sie selbst schwanken immer wieder zwischen Ja und Nein, zwischen Ehrgefühl und Angst, zwischen Sein und Nicht-Sein.

Joachim Behaim, der Judas des Leonardo, ist ebenfalls von starken Zweifeln geprägt. Er befindet sich im Streit mit sich selbst und kämpft mit rationaler Härte gegen Emotionen an, was ihn innerlich spaltet. „Ich war ein wenig verliebt, [...] nun ist es vorüber, es muß vorüber sein. Ja, in Wahrheit, das wäre ja wider alle Vernunft. [...] ‚Es ist ja nicht wahr!‘, schrie es in ihm auf. ‚Alles Lüge! Warum belüge ich mich?‘“ (JdL, S. 145)

Die emotionale Krise, in der sich der Protagonist befindet, hat solch starke Auswirkungen auf Behaim, dass er einer objektiven Betrachtung seiner Situation nicht mehr fähig ist. Er sieht nicht, dass die Familie seiner Liebsten nicht bestimmend für deren Charakter ist, er fragt auch nicht nach ihren wahren Gefühlen. Er wertet die Beziehung zu Niccola automatisch als „betrügerische Liebe“ ab. Die Nach-Innen-Gekehrtheit Behaims lässt fixe Vorstellungen in ihm entstehen, die er selbst nicht relativieren kann. „In seiner verstörten Seele war das, was nur ein zorniger Gedanke gewesen war, schon zur Wirklichkeit geworden.“ (JdL, S. 144) Das lässt ihn Judas-haft handeln und einen Verrat begehen, der ihm selbst am meisten schadet. So verhält es sich auch bei Else – durch falsches Verantwortungsgefühl flüchtet sie sich in ihre Gedankenwelt, was am Ende mit einem Selbstmordversuch endet. Bei Behaim ist es nicht ganz so dramatisch, doch auch er ist durch diese irrationale Subjektivität zum Judas geworden und hat seine Liebe verloren.

Interessant sind auch die körperlichen Empfindungen, die eine solche innere Krise hervorrufen kann – sowohl in Schnitzlers Novellen als auch in Perutz‘ Romanen sind es fieberhafte traumähnliche Zustände, in denen sich die Figuren befinden. So Lieutenant Gustl, als er nach einer von Zweifeln geplagten Nacht erwacht: „Ja, träum‘ ich denn? ... Mein Schädel ... o, Donnerwetter ... Fischamend ... [...] Ja, ist es denn wirklich g’scheh’n? – Mir ist im Kopf so merkwürdig ...“ (LG, S. 32) Auch das Fräulein Else befindet sich in ihrem Konflikt in einem

äußerst instabilen körperlichen Zustand: „Ist dir nicht wohl, Else? Deine Augen – du hast Fieber. [...] Du mußt sofort zu Bett, Kind, du bist totenblaß.“ (FE, S. 66f.)

Auch der Freiherr von Yosch, der im *Meister des Jüngsten Tages* des Mordes bezichtigt wird, beschreibt sich als „schlaff, matt und zum Sterben müde“ (MJT, S. 46), als fieberkrank. Und Joachim Behaim wünscht sich sogar, alles sei nur ein Fiebertraum gewesen. „Er griff sich an die Stirne und fühlte den kalten Schweiß, der ihm aus den Poren drang. Ein Schauer durchfuhr ihn. ‚Ich bin krank‘, stöhnte er. [...] Ich hab ein Fieber, das zehrt an mir und verwirrt mir die Gedanken.“ (JdL, S. 146f.) Ein Fieber, das die Gedanken verwirrt – dieser Satz verdeutlicht die Macht der inneren Vorgänge, der inneren Konflikte, die sich sogar körperlich auswirken kann.

Ein wichtiges Phänomen als Konsequenz der Identitätskrise zeigt die Novelle Beer-Hofmanns, *Der Tod Georgs*: „Die Auflösung der Ich-Identität“¹³⁶ in Form einer reinen Subjektivität. Da Beer-Hofmann zu Perutz‘ Freunden und Förderern gehörte, kann man davon ausgehen, dass Perutz dessen Werke studiert hat. Dieser Verlust der Identität, den Paul, der Protagonist von Beer-Hofmanns Novelle, durch seine Zurückgezogenheit in sein Inneres und seine Gedankenwelt erlebt, ist bei Perutz fast durchgehend zu finden. Auch wenn Paul nicht als Ich-Erzähler fungiert, wird die Leserin oder der Leser ausschließlich durch dessen subjektiv wahrgenommene Welt geführt. In Perutz‘ Werken verhält es sich ebenso. In vielen Fällen wählt er zwar Ich-Erzählperspektiven, doch in anderen gibt es einen auktorialen Erzähler, der aber stets subjektiv berichtet und die Gefühle und Wahrnehmungen der Figuren miteinbezieht. Durch diese Subjektivität kann erst eine Identitätskrise und der daraus entstehende Verlust der Identität entstehen.

„Was sich in Hofmannsthals *Reitergeschichte* durch die Ineinanderblendung von Lerchs verheißungsvoller Innenwelt und alptraumartiger Außenwelt zusehends entfaltet, lässt sich als veritable Identitätsstörung indizieren“¹³⁷, meint Dietmar Goltschnigg in seiner Interpretation der Hofmannschen Erzählung. Diese Doppelbödigkeit erinnert stark an St. Petri-Schnee: Dr. Amberg hat tiefe innere Sehnsüchte nach der Beziehung mit einer Frau, die in Wirklichkeit mit jemand anderem zusammen zu sein scheint. Trotzdem ist sich der Protagonist sicher, mit ihr eine Affäre gehabt zu haben. Dies steht im krassen Gegensatz zu den ‚äußeren‘ Eindrücken und Wahrnehmungen, wo ihm gesagt wird, er habe die Morwede-Episode und somit die Affäre mit

¹³⁶ Lorenz 1995, S. 127.

¹³⁷ Goltschnigg, Dietmar: Hofmannsthals *Reitergeschichte* im sozial- und kulturgeschichtlichen Kontext der Wiener Moderne. In: Moderna språk, 2008, Vol.102 (2), S. 64.

besagter Frau nur ‚geträumt‘. Peter Lauener hat dies als Ich-Störung charakterisiert, wie in den vorhergehenden Analysen zum Werk bereits dargelegt wurde. Die Thematik dieser eigentlich psychischen Störung, die bei Hofmannsthals *Reitergeschichte* eine immense Rolle spielt, findet sich bei Perutz wieder.

Ein weiteres Motiv, das in der *Reitergeschichte* auffällig wird, ist das des Doppelgängers. Der Wachtmeister Adrian Lech begegnet sich am Ende der Erzählung selbst, was ihn aus seiner Subjektivität ‚wachrüttelt‘. Genau so gibt es das bei Perutz zwar nicht, doch im *Schwedischen Reiter* finden wir „eine andere Perutzsche Umsetzung des Doppelgängermotivs: Zwei Figuren wechseln mehrmals ihre zivile Identität. [...] Der Betroffene hat kurzzeitig zwei Ichs, verliert für einige Momente die Einheit seines gewöhnlichen Ich-Erlebens.“¹³⁸ In beiden Fällen tritt der Protagonist durch das Doppelgängermotiv aus seiner Identität heraus, im Falle Hofmannsthals bleibt Lech natürlich er selbst, trotzdem holt es ihn aus seiner subjektiven Gefangenheit heraus, was im übertragenen Sinne ähnlich bei Perutz passiert. Der Dieb, der für eine gewisse Zeit eine andere Identität annimmt, tritt ebenso aus sich heraus.

Im *Marques de Bolibar* findet ebenfalls eine Unterdrückung durch das Militär statt, in dem sich die Männer über die Sinnlosigkeit ihres Tuns bewusstwerden. Das Militärische der Erzählung erinnert natürlich an den *Marques de Bolibar*.

„Die imaginäre Konfrontation mit seinem alter ego öffnet dem traumverlorenen Soldaten den – freilich noch verschleierten – Blick auf die ihm bisher durch die autoritäre Disziplinierungspraxis des Militärs unterdrückte Verwirklichung seiner selbst.“¹³⁹

Auch hier wird den Protagonisten Jochberg, Donop, Günther, Eglofstein und Brockendorf das „erotische Glück“¹⁴⁰, wie es Goltschnigg beim Wachtmeister Lech deutet, verwehrt – die neue Geliebte des Hauptmanns bleibt den fünf Kumpanen auch trotz vieler Bemühungen unerreichbar.

¹³⁸ Lauener 2004, S. 151f.

¹³⁹ Goltschnigg 2008, S. 64.

¹⁴⁰ Ebd., S. 65.

5.2 Raum-Zeit-Verhältnis

Ein Merkmal der Krise ist die Orientierungslosigkeit. Diese spiegelt sich, schaut man sich Schnitzlers Novellen an, häufig in einer gestörten Raum- und Zeitwahrnehmung. Allen voran bei Lieutenant Gustl, der sich sowohl zeitlich als räumlich von sich selbst entfernt, um dann wieder zu sich zurückzufinden.

Auf diese Weise zeigt auch die Raumordnung der Novelle zuerst eine Bewegung ins Nicht-Strukturierte, ins Unkontrollierte, nämlich in den nächtlichen Prater, bevor Gustl an die Plätze zurückkehrt, die ihm die Gleichgültigkeit seiner ideologischen Normen signalisieren können. [...] Für Gustl droht das Zeit- und Raumsystem allerdings vorerst auseinanderzufallen und bildet so eine krisenhafte Desorientierung ab, bevor es durch Instanzen der Macht wieder etabliert wird.¹⁴¹

Gustl streift durch die Nacht und scheint sich seiner selbst und seiner Handlungen überhaupt nicht bewusst, zeigt er sich doch stets überrascht, wo und wann er wohin gekommen ist. Auch vergeht die Nacht wie im Flug, Gustl weiß nie genau, wie spät es ist. So auch Else, die gedankenversunken spazieren geht. „Was ist denn? Wo bin ich denn? [...] Warum sitze ich denn noch im Wald? [...] O Gott, wo war ich denn? So weit war ich fort. Was hab ich denn geträumt? Ich glaube ich war schon tot.“ (FE, S. 44) Diese ‚Gedächtnislücken‘ tragen auch die Handschrift von Perutz‘ Figuren. Allen voran der Freiherr von Yosch und Dr. Amberg fallen durch ihre ‚Vergesslichkeit‘ beziehungsweise ihr Unbewusstsein auf: „Ich weiß nicht, wie das gekommen ist, aber statt hinunter in den Garten, geriet ich in ein mir ganz unbekanntes, dunkles Zimmer im Hochparterre.“ (MJT, S. 38) Oder: „Ich weiß nicht, wie lange ich im Garten geblieben bin. Vielleicht lange Zeit. Vielleicht stand ich den Stamm eines Baumes gelehnt und träumte.“ (MJT, S. 36) Das Vergessen von Zeit und Raum verdeutlicht die Desorientierung, in der sich die Figuren, ausgelöst durch die Krise, befinden.

Vor allem ein gestörtes Raumverhältnis weist Dr. Amberg in *St. Petri-Schnee* auf, da er sich wie ein Trickster zwischen zwei Welten bewegt und Teilräume überschreiten zu scheint. Dabei ist nie klar, ob diese oder welche davon real sind. Spielt ihm hier ein ‚Wunschtraum‘ einen Streich oder erlebt er wirklich all die Dinge, die er schildert? Doch je nachdem, in welchem Raum sich Amberg bewegt, ist auch die Zeitspanne eine unterschiedliche. Laut dem Krankenhaus, in dem er aufwacht, liegt er bereits fünf Wochen auf Station. In seiner eigenen

¹⁴¹ Nachwort zu Lieutenant Gustl, S. 80.

Erinnerung sind allerdings nur wenige Tage vergangen. Eine Szene ist hier einprägsam für mich gewesen.

Damals war es, daß der Motorradfahrer mir begegnete. Das Bild dieses Menschen, der mit zwei erlegten Feldhasen auf dem Rücken die Dorfstraße hinabfuhr und vor dem Gasthaus von seinem Rad sprang, war das erste, das nach meinem Erwachen in meiner Erinnerung auftauchte. Ich wich dem Mann aus und stürzte dabei zu Boden. [...] Und dabei bemerkte ich, daß ich noch immer meine Taschenuhr in der Hand hielt, beim Fallen hatte ich das Glas zerbrochen. (PS, S. 161)

Das Zerschlagen der Uhr ist für mich ein Bild, eine Metapher für das Auseinanderfallen des Konstruktes ‚Zeit‘. Die Szene mit dem Motorradfahrer ist das erste, das Amberg nach dem Aufwachen im Krankenhaus in den Sinn kommt, und genau in dieser Situation zerbricht die Uhr und damit beginnt die Verschiebung der Zeit im Roman. Die Zeit als geordnete Instanz gibt es somit nicht mehr, der Protagonist und auch die Handlung spielt in unterschiedlichen zeitlichen (und räumlichen) Dimensionen. Das Zerschlagen der Uhr verdeutlicht dies.

Ähnliche ‚Unsicherheiten‘ wie in *St. Petri-Schnee* gibt es auch in Richard Beer-Hofmanns Novelle *Der Tod Georgs*. Der Text ist in vier Kapitel eingeteilt, deren Übergänge Verwirrung stiften könnten. Paul, die Hauptfigur der Novelle, schläft am Ende des ersten Kapitels ein und bei der Wiederaufnahme der Handlung im zweiten Kapitel

[wird] dem Leser suggeriert, daß inzwischen acht Jahre verstrichen seien. Am Ende des zweiten Kapitels wird jedoch enthüllt, daß die erzählte Handlung im Traum stattgefunden hat, und daß die erzählte Zeit etwa nur um eine halbe Stunde weiter vorgerückt ist. Das dritte Kapitel wiederum, erweckt zunächst den Eindruck, als handele es sich um die Fortsetzung des Traums, entpuppt sich dann aber als eine in der fiktiven ‚Wirklichkeit‘ stattfindende innere Reflexion des Erzählhelden Paul.¹⁴²

Dabei wird nicht nur das zeitliche Konstrukt durcheinandergebracht, sondern auch eine Unentscheidbarkeit zwischen Traum und Realität geschaffen, wie auch Amberg sie erlebt beziehungsweise die Rezipierenden von Perutz‘ Roman sie erleben.

Die Erzählzeit in *Der Meister des Jüngsten Tages* umfasst knappe 200 Seiten, während sich die erzählte Zeit allerdings innerhalb weniger Tage abspielt – auch hier wird extrem mit der zeitlichen Dimension – in dem Fall durch eine Zeitdehnung – gespielt, was die Leserinnen und Leser verwirren kann und auch die Orientierungslosigkeit des Geschehens und des Protagonisten unterstützt.

¹⁴² Lorenz 1995, S. 125.

5.3 Identitätskrise

Zu guter Letzt soll noch Andrians Werk *Der Garten der Erkenntnis* betrachtet und zum Vergleich herangezogen werden, da es als ‚Klassiker‘ der Literatur der Jahrhundertwende gilt. Grundsätzlich hat Andrians Schreiben meiner Meinung nach nicht viel mit dem von Perutz gemeinsam – ersterer hat nicht die Intention, Spannung aufzubauen oder die Rezipierenden zu verwirren. Erst wenn man sich die Problematik des Protagonisten ansieht, kann man in entfernter Weise Parallelen zu Perutz finden. Da ich die Ergebnisse nicht an den Haaren herbeiziehen möchte, werde ich nur einige wenige Punkte nennen, die mir bei der Analyse aufgefallen sind. Eine Auffälligkeit ist der Märchencharakter von Andrians Erzählung. Die Eltern des Protagonisten Erwin erhalten zu Beginn keine Namen, keine Identität – diese erschließt sich den Leserinnen und Lesern erst nach und nach. Auch Ort und Zeit bleiben zunächst ungenannt, was einen unwirklichen, märchenhaften Rahmen schafft. Im Laufe will Andrian dann aber über das Märchenhafte hinaus auch einen Bezug zur Realität herstellen. Dies erinnert an Perutz: häufig erhalten seine Figuren keinen Namen oder man erfährt nichts über deren Hintergründe. Außerdem ist es sozusagen Perutz‘ Spezialität, historische Gegebenheiten durch realitätsfremde, fiktive Geschichten zu ergänzen. Meistens beginnen seine Romane mit Aufzeichnungen, Briefen oder Ähnlichem, die darauf hinweisen, dass im Folgenden eine bereits länger zurückliegende Geschichte erzählt wird – das entspricht dem Märchencharakter. Auch Andrian bemüht sich um eine Brücke zwischen Historischem und Erfundenem:

Beim Leser stellt sich wiederum unter diesen Vorzeichen eine Bereitwilligkeit zur Identifikation mit einem Geschehen ein, das einer Überprüfung an der Realität nicht standhält, das aber durch seine märchenhaft-geheimnisvolle Atmosphäre der Phantasie große Anreize bietet und dadurch Genuß verheißt. Andererseits wird durch die historischen Bezüge eine Aktualität erreicht, die bei den zeitgenössischen Lesern zur Reflexion über die Relevanz des Dargestellten führen mußte. Daß der geheimnisvolle Ton, der durch den märchenartigen Anfang angeschlagen wird, seine Gültigkeit behält und nicht ganz willkürlich gewählt wurde, zeigt die weitere Lektüre.¹⁴³

Genau so funktionieren auch die Romane von Perutz – der Leser und die Leserin lassen sich vollkommen auf die realitätsfernen und historisch nicht konformen Geschehnisse ein, die die Figuren durchleben, ohne das Ganze zu hinterfragen. Dabei wird die Handlung häufig in einen geschichtlichen oder epochalen Rahmen eingebettet, was (unbewusst) die Glaubwürdigkeit des Erzählten steigert. Perutz schafft zwar einen Märchencharakter, das Märchen wird aber von den

¹⁴³ Renner, Ursula: Leopold Andrians „Garten der Erkenntnis“. Literarisches Paradigma einer Identitätskrise in Wien um 1900. Frankfurt am Main: Peter Lang 1981, S 76.

Rezipierenden im Moment des Lesens für wahr gehalten – ähnlich verhält es sich wohl bei Andrian.

Die schwerwiegende Identitätskrise des Protagonisten Erwin, der mit seiner Adoleszenz zu kämpfen hat, erinnert an Tancredi Turlupin, die Hauptfigur des gleichnamigen Romans von Perutz. Erwins Vater stirbt und zu seiner Mutter scheint er ein sehr schwieriges Verhältnis zu haben – die Beziehung zu ihr hat großen Anteil an der Krise, in der sich Erwin im Laufe des Buches befindet. „Grundlegend für Erwins Ängste und Konflikte scheint, wie die Mutter-Episode zeigt, eine unbewältigte Verarbeitung des Ödipuskomplexes zu sein: Fixierung auf die Mutter und fehlende Beziehung zum Vater.“¹⁴⁴ Turlupin ist ein Waisenkind, er kennt weder Mutter noch Vater, jedoch ist auch er sehr auf erstere fixiert. In der Herzogin will er partout seine eigene Mutter erkennen, er ist nahezu besessen von der Vorstellung. Vor dieser ‚Erkenntnis‘ lebt er mit einer Witwe zusammen, mit der er ein Verhältnis hat. Sie wirkt sehr mütterlich und ist sicher auch ein Substitutionsfigur für Turlupin. Doch der Wunsch und die Sehnsucht nach wahrer Zugehörigkeit und seiner wirklichen Mutter kann dadurch nicht gestillt werden.

Als Erwin ins Konvikt geschickt wird und seine gewohnte Umgebung verlassen muss, verliert er völlig den Realitätsbezug und flüchtet sich in eine Phantasiewelt – auch dieses Verhalten ähnelt Turlupin. Er zieht ebenso aus in einer Phase der Selbstfindung, doch kann keinen Bezug zur Realität herstellen und bleibt gefangen in seiner subjektiven Wahrnehmung – bis zum Schluss. Traum und Wirklichkeit vermischen sich zu einem ununterscheidbaren Konstrukt, so auch beim Protagonisten von Andrians Erzählung *Der Garten der Erkenntnis*. Es wird „das Wirklichkeitsbewußtsein weitgehend ausgeschaltet, beiden liegt die Erfüllung einen unbewußten Wunsches zugrunde.“¹⁴⁵ Im Falle Turlupins der Wunsch nach Familie Zugehörigkeit, Identität.

Ähnliche Verhaltensmuster von Erwin und Turlupin sind außerdem die für eine Pubertät typischen Stimmungsschwankungen und das „auf Entfremdung bzw. fehlende Ich-Identität zurückführende Gefühl der Einsamkeit.“¹⁴⁶ Beide Protagonisten flüchten sich in tagtraumartige Phantasien, Halluzinationen oder Einbildungen, indem sie sich in sich selbst zurückziehen und sich so einen Wunsch erfüllen zu können, der in der Realität nicht erfüllbar zu sein scheint.

¹⁴⁴ Renner 1981, S. 194.

¹⁴⁵ Renner 1981, S. 79.

¹⁴⁶ Ebd., S. 84.

Ursula Renner spricht in ihrer Dissertation über Andrians *Garten der Erkenntnis* von Depression, was den Protagonisten Erwin betrifft. Sie zitiert Edith Jacobson:

Der Grundkonflikt scheint in allen depressiven Zuständen von gleicher Art zu sein: Frustration bewirkt Wut und feindselige Versuche, die erwünschte Befriedigung zu erlangen; ist das Ich, aus äußeren und inneren Gründen, unfähig, dieses Ziel zu erreichen, wendet sich die Aggression gegen die Selbstimago. Der sich anschließende Verlust des Selbstwertgefühls bringt einen narzißtischen Konflikt zum Ausdruck, daß heißt einen Konflikt zwischen der wunschbestimmten Selbstimago und der Imago des scheiternden, entwerteten Selbst.¹⁴⁷

Dies trifft auch sehr auf Turlupin zu – seine Stimmungsschwankungen und Wutausbrüche, die Erschaffung einer Wunschidentität, die nichts mit der Realität zu tun hat, und der innere Konflikt zwischen seinem Ich und dieser Wunschidentität.

Turlupin hat einiges mit Andrians Protagonisten gemeinsam, auch wenn ihre Geschichten sehr unterschiedlich sind und Perutz sich als Autor sehr von Andrian unterscheidet.

5.4 Zusammenfassung/Zwischenfazit

Auch wenn die Werke Schnitzlers, Hofmannsthals, Andrians oder Beer-Hofmanns durchaus anders funktionieren und einen anderen Stil verfolgen als die Romane von Perutz, so erkennt man doch einige Parallelen. Vor allem in den angeführten Punkten der Erzählperspektive und der Zeit- und Raumkonstruktion. Im ersten Punkt hat sich gezeigt, dass Vertreter der Wiener Moderne gerne zur Erzählform des inneren Monologs greifen, um somit die persönlichen Konflikte und Gedanken der Protagonisten zu verdeutlichen. Perutz macht dies ebenfalls: häufig setzt er einen von Widersprüchen und Unsicherheit getriebenen, Ich-Erzähler ein der den Leserinnen und Lesern als unzuverlässig erscheint. Andernfalls setzt er oft einen auktorialen Erzähler ein, der allwissend ist und ebenfalls die Zerrissenheit der Figuren beleuchtet. Eine weitere Parallele zu den anderen Autoren ist die getrübe, weil subjektive, Wahrnehmung der Protagonisten, die häufig gleichzeitig als Erzähler fungieren. Die Wahrnehmung ist stark nach innen gerichtet, was eine äußerliche oder objektive Betrachtung der Situation unmöglich macht. Dadurch entsteht für die Figuren eine Ununterscheidbarkeit zwischen Einbildung, Fiktion und Realität. Dies wird vor allem bei Schnitzler sichtbar – dieser Rückzug ins Subjektive ist definitiv etwas, das Perutz sich von ihm oder anderen Vertretern der Zeit ‚abgeschaut‘ hat. Häufig machen sich die inneren Konflikte auch äußerlich bemerkbar –

¹⁴⁷ Jacobson, Edith: Depression. Eine vergleichende Untersuchung normaler, neurotischer und psychotisch-depressiver Zustände, Frankfurt 1977 zitiert nach Renner 1981, S. 145.

auch hier überschneiden sich Perutz' Darstellungen von fieberkranken Figuren, die nicht mehr zwischen Traum und Wirklichkeit unterscheiden können, mit denen aus Schnitzlers Werken. Diese Verschmelzung oder Unentscheidbarkeit von (Wunsch-)Traum und Realität ist auch in der *Reitergeschichte* Hofmannsthals zu finden. Der Protagonist, Wachtmeister Lech, befindet sich im Zwiespalt zwischen „verheißungsvoller Innenwelt und alptraumartiger Außenwelt“, was auch auf Dr. Amberg in *St. Petri-Schnee* beispielsweise zutrifft.

Weiters ist das Doppelgängermotiv etwas, das bereits bei Hofmannsthal zu finden ist. Auch Perutz bedient sich dieses Motivs, wie auch Peter Lauener in seiner Abhandlung aufgezeigt hat, er setzt es nur anders um. Statt ein und derselben Person, die sich doppelt zeigt, lässt der Autor eine Figur in die Identität einer anderen schlüpfen. Der Effekt ist derselbe: der Betroffene wird dadurch aus sich selbst ‚herausgeholt‘ und sich seiner eigenen Identität wieder bewusst.

Ein zweiter großer Punkt, in dem sich Perutz an die Werke seiner Vorgänger annähert, ist die Raum- und Zeitgestaltung. Bei Schnitzlers *Lieutenant Gustl* sowie auch bei *Fräulein Else* ist die Wahrnehmung der Protagonisten von Raum und Zeit gestört. Sie sind sich oft der Zeit, die vergeht, nicht bewusst oder wissen nicht, wie sie von einem Raum zum nächsten gekommen sind. Das passiert auch bei Perutz' Figuren häufig, es zeigt sich sogar oft eine Art Amnesie. Perutz schafft diese gestörte Zeitwahrnehmung aber auch durch sein Spiel mit Erzählzeit und erzählter Zeit.

In Beer-Hofmanns Erzählung der *Tod Georgs* wird auf andere Weise mit der zeitlichen Wahrnehmung – auch mit der der Leserinnen und Leser – gespielt. Hier ist oft nicht klar, wie viel Zeit zwischen den einzelnen Episoden vergeht. Ähnlich ist es bei den beiden Romanen *St. Petri-Schnee* und *Der Meister des jüngsten Tages*. Im ersten Fall bewegt sich der Protagonist sogar zwischen zwei Welten, in denen auch eine unterschiedliche Zeit herrscht. Im zweiten wissen eher die Leserin und der Leser nicht so genau, in welcher Zeit sich die Handlung ereignet hat.

Am Schluss wurde noch Andrians Werk *Der Garten der Erkenntnis* etwas näher beleuchtet. Dabei wurde deutlich, dass Andrian einen märchenartigen Charakter herstellt, in dem er seine Erzählung zunächst ohne Ort- und Zeitangaben sowie ohne Benennung der Figuren beginnen lässt. Er schlägt die Brücke zwischen diesem Märchenhaften zu realen, historischen Kontexten. Dies tut auch Perutz, in dem er häufig historische Schauplätze oder Geschehnisse als Rahmen für seine fiktiven Erzählungen hernimmt. Beiden Autoren gelingt es, den Leser und die Leserin dazu zu bringen, das Fiktive als Realität aufzufassen. Eine weitere Parallele wurde in der

Figurenanalyse festgestellt. Erwin, der Held von Andrians Erzählung, ähnelt in gewissen Punkten Turlupin aus dem gleichnamigen Roman. Beide haben den Verlust der Eltern erlebt und sind sehr auf die eigene Mutter fixiert – in Turlupins Fall eine Frau, die er als seine Mutter zu erkennen glaubt, die es aber nicht ist. Dieser unbewältigte ödipale Komplex begleitet beide Figuren durch ihr Leben. Die fehlende Ich-Identität und die daraus resultierende Krise der Einsamkeit und Depression wird bei beiden Figuren deutlich. Ihre Ausgangslage ist ähnlich sowie auch die Phase der Identitätsfindung, in der sie sich befinden. Traum ist auch für beide ein wichtiges Thema – das Träumen erlaubt den beiden, sich Wünsche zu erfüllen und der Realität zu entfliehen, in der diese Wünsche nicht möglich sind.

Somit zeigt sich, dass Perutz' Werk durchaus einige Parallelen zu früheren Texten der Wiener Moderne zeigt. Der Autor kannte die Motive, Themen und Stilmittel der Strömung und hat sie auf neue Weise in seine Texte einfließen lassen.

6. Rezeptionsgeschichte

In diesem letzten Kapitel soll nun noch die Rezeptionsgeschichte beleuchtet werden, um festzustellen, ob die Thematik der Identitätskrise in der Forschung zu Perutz eine bestimmte Rolle einnimmt. Dafür werden die Abhandlungen von Dietrich Neuhaus, der einen historisch-kritischen Ansatz verfolgt, Peter Lauener, der sich Perutz von einer psychologischen Perspektive nähert, und Hans-Harald Müller herangezogen.

6.1 Peter Lauener

Neben der Zuordnung von Perutz' Werken zur Gattung der Phantastik geht es Peter Lauener in seiner Abhandlung *Die Krise des Helden: Die Ich-Störung im Erzählwerk von Leo Perutz* auch um die Bedeutung der Ich-Störung in den Texten des Autors. Dabei schlägt Lauener bereits in der Einleitung die Brücke zur Wiener Moderne:

Wie erwähnt führt in der Forschung zu Perutz die Diskussion über die Gattungszugehörigkeit seiner Romane zur Frage nach der darin dargestellten Wirklichkeitswahrnehmung. Mit diesem Fragekomplex hängt eng der Subjektbegriff zusammen, der zur Zeit von Perutz als krisenhaft erlebt wird und ein zentrales Motiv in der österreichischen Literatur um die Jahrhundertwende und den Anfang des 20. Jahrhunderts ist. In diesem Kontext gilt es Perutz zu betrachten, findet

sich bei ihm doch in ständig variiert Form eine literarische Thematisierung des ‚Ich‘ und seiner Störungen.¹⁴⁸

Damit greift Lauener genau den Gedanken auf, der sich in meinen eigenen Analysen von Perutz‘ Werken durchgezogen hat. Den Autor in den Kontext der Literatur des Fin-de-Siècle zu stellen, scheint auch für Lauener unabdingbar zu sein. Er verdeutlicht weiter:

Seine literarische Thematisierung von Ich-Störungen leistet Perutz vor dem Hintergrund eines allgemeinen, um die Wende zum 20. Jahrhundert deutlich zunehmenden Ordnungs- und Wertezerfalls, den die Zeitgenossen zu konstatieren nicht müde werden, der das Handlungssubjekt betrifft.¹⁴⁹

Laueners Werk umfasst einen eigenen Abschnitt, in dem die „Krisis der Moderne“ behandelt wird. Dabei werden die Hintergründe und Anschauungen verschiedenster Vertreter der Zeit dargelegt. Die „Krise des modernen Menschen“ wird anhand der Theorien von Nietzsche, Freud, Weber, Simmel und anderer dargelegt und das, um danach zu Perutz‘ Erzählwerk selbst überzuleiten und so die gemeinsamen Ebenen verdeutlichen zu können.

Im vierten und letzten Teil von Laueners Analyse stehen Textbeispiele von Perutz im Zentrum, anhand derer die Thematik der Identitätsstörungen aufgezeigt werden soll. Lauener spricht eingangs von einer Klimax von „einfachen Brüchen der Identität, die sich durch den Wechsel von Kleidung oder Erscheinung [...] oder durch den Genuss von Drogen erklären lassen, bis hin zu Charakteren mit schweren pathologischen Störungen des Ich-Bewusstseins.“¹⁵⁰ Er unterteilt Perutz‘ Romane beziehungsweise deren Protagonisten mithilfe von psychologischen und philosophischen Begriffen und Konzepten wie dem freien Willen oder der Selbstwahrnehmung, die ihren Ursprung oder ihre Relevanz in der Jahrhundertwende haben.

Das erste Unterkapitel in diesem Teil lautet „Identität und Identifikation“ und behandelt die Stellen und Motive in Perutz‘ Werken, die Lauener unter „Vortäuschung einer anderen Identität“ sowie „Erkennen von Individuen“ und „fehlerhaftes Erkennen von Individuen“ verortet. Diese Form der Ich-Störung ist bei Lauener ganz unten auf der Skala der Extreme angesiedelt und nimmt sich beispielsweise das Doppelgängermotiv als Exempel. Dieses findet sich im *Judas des Leonardo* wieder, wenn Behaims Gesicht als Vorlage für das des Judas missbraucht wird und von den Menschen, die das Bild sehen, eine Verknennung Behaims vollzogen wird: sie sehen ihn als Judas und erkennen nicht seine wahre Identität. Auch der

¹⁴⁸ Lauener 2004, S. 12.

¹⁴⁹ Ebd., S. 13.

¹⁵⁰ Lauener 2004, S. 149.

Schwedische Reiter wird von Lauener in diesem Kapitel erwähnt, da ein Rollentausch und eine kurzzeitige Vertauschung der Identitäten stattfindet. „Das Ich-Bewusstsein dieses Individuums wird durch die Wechsel nur wenig gestört“¹⁵¹, resümiert Lauener über den *Schwedischen Reiter*.

Im nächsten Abschnitt „Identität und Selbstwahrnehmung“ sieht Lauener eine erste Steigerung der Ich-Störung. Dabei geht es um eine „beeinträchtigte Ich-Wahrnehmung“.

Es finden sich weitere Romanstellen, wo Figuren eine Ich-Störung erleiden, weil sie die fiktionale Realität nicht korrekt wahrnehmen – häufig sind es physische Ursachen, welche die Störung der Ich-Wahrnehmung entscheidend begünstigen. Der Grad der Störung reicht dabei von leichter Irritation bis hin zu bedeutenden Störungen des Ich-Gefühls, die einen temporären Ich-Verlust bedeuten.¹⁵²

In diesem Kontext spricht Lauener von „Ich-Spaltungen“ und „Bewusstseinsverdoppelungen“, zum Beispiel bei Turlupin, der „drei Identitäten gleichzeitig meistern“¹⁵³ muss und der aufgrund seines Wunsches, ein anderer zu sein, ein gestörtes Ich-Bewusstsein aufweist. Eine „Schwächung des reflexiven Bewusstseins“¹⁵⁴ erfährt auch der Freiherr von Yosch im *Meister des Jüngsten Tages* und zwar in einem Ausmaß, das „fast zur Selbstausslöschung führt“¹⁵⁵. Lauener bezieht sich hier sehr stark auf die freudsche Theorie des Ich, Es und Über-Ich:

Die Drogenhalluzinationen unterbinden den Abwehrmechanismus von Yoschs Ich, die vom Über-Ich ins Unbewusste abgedrängten Impulse oder das Unbemerkte, Unerinnerte treten ins Bewusstsein. Die Halluzinationen von verdrängten Trieben, Erinnerungen und vor allem Ängsten stürzen den Romanhelden in eine für ihn unerträgliche Ich-Krise, weshalb er dieses Ich-Bewusstsein durch den Freitod hat auslöschen wollen.¹⁵⁶

Auch den Roman *Zwischen neun und neun* sieht Lauener als Beispiel einer anderen Art von gestörter Wahrnehmung, da der Protagonist selbst im Traum an seiner Wahrnehmung und seinem Bewusstsein zweifelt.

Die nächste Steigerung der Ich-Störung betitelt Lauener als „Identität und freier Wille“. Letzteren sieht er zum Beispiel in den historischen Romanen *Die dritte Kugel* oder *Der Marques de Bolibar* ausgeschaltet. „Für die [...] betroffenen Romanfiguren bedeutet dies, ihre Willensfreiheit, ein zentrales Moment des Ich-Gefühls, soll eingeschränkt werden. [...] Die Gewissheit, dass der Mensch ein Entscheidungsnukleus ist, wird zweifelhaft.“¹⁵⁷

¹⁵¹ Ebd., S. 159.

¹⁵² Ebd., S. 162.

¹⁵³ Lauener 2004, S. 165.

¹⁵⁴ Ebd., S. 167.

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Ebd., S. 171.

¹⁵⁷ Ebd., S. 174.

Als eine weitere Steigerungsform der Ich-Störung sieht Lauener den Komplex „Identität und Erinnerung“. Er bezieht sich auf Lockes Ansichten zur personalen Identität, für die die Kontinuität des Ich-Bewusstseins essenziell ist und die aber nur durch das Gedächtnis gegeben sein kann. „Ein kontinuierliches Ich-Gefühl ist nur möglich, weil das Gedächtnis garantiert, dass das Vergangene wirksam bleibt. [...] Perutz hat Beeinträchtigungen des Gedächtnisses und deren Auswirkungen auf das reflexive Bewusstsein literarisch behandelt.“¹⁵⁸ Hier nimmt Lauener vor allem Bezug auf den Roman *St. Petri-Schnee*, in dessen Protagonist, Dr. Amberg, er eine starke Form dieser Ich-Störung findet. Seine Erinnerung ist subjektiv und brüchig: „Der Held erwacht am Beginn des Romans aus einer Ohnmacht mit der Überzeugung, ein Ich zu sein, doch er ist ohne Ich-Erleben; ihm fehlen beispielsweise Erinnerungen und solche, die in seinem Bewusstsein auftauchen, kann er nicht einordnen.“¹⁵⁹ Lauener geht hier fest davon aus, dass Ambergs Morwede-Episode nur Fieberträumen entsprungen sei und psychologische Hintergründe habe: im Traum kann sich der Protagonist einen Wunsch erfüllen, der in der Realität nicht wahr werden kann. Obwohl ich in diesem Punkt anderer Meinung bin und nicht glaube, dass man die Erinnerung Ambergs mit Bestimmtheit als schlichtweg falsch und erträumt werten kann, muss ich Lauener beipflichten, was das Ausmaß der Identitätskrise Ambergs angeht. Der Autor empfindet die Figur des Mancino im *Judas des Leonardo* jedoch als denjenigen Protagonisten, der die „gravierendste Gedächtnisstörung“ aufweist. Seine Amnesie und Erinnerungsstörung obliegt jedoch einer physischen Ursache – durch einen Unfall, der eine „Verletzung der Gehirnmaterie“ nach sich gezogen hat, kann sich Mancino an nichts mehr vor dem Unfall erinnern.

Als Höhepunkt der Ich-Störung empfindet Lauener schließlich den „Verlust der Identität“, der beim *Marques de Bolibar* eintritt: „Der unsichere Ich-Erzähler Jochberg in *Der Marques de Bolibar* erleidet – zusätzlich zu der Beeinträchtigung von Gedächtnis und Wahrnehmung – auch noch eine Störung der Selbstständigkeit des Ich. Er erlebt einen Zustand von Selbstentfremdung.“¹⁶⁰ Diese Entfremdung vollzieht sich bereits durch einen Mangel an Orientierung und Aufmerksamkeit und mündet schließlich in der Metamorphose. Auch hier scheint Lauener den Vorgang, in dem Jochberg zum Marques de Bolibar wird, als rein psychologisches Konstrukt anzusehen. So schreibt er:

Sein Selbererleben und die eigene Wirklichkeit ändern sich in einer Depersonalisationsstörung, Jochberg nimmt sein Ich nicht mehr richtig wahr, kommt sich selbst fremd vor. Seinen Körper

¹⁵⁸ Ebd., S. 182.

¹⁵⁹ Lauener 2004, S. 186.

¹⁶⁰ Ebd., S. 195.

und sein Gesicht findet er verändert und erlebt seine Gefühle und Strebungen als nicht mehr zu sich gehörig.¹⁶¹

Auch hier empfinde ich Laueners Auslegung wieder vorschnell, da er die Geschehnisse als rein innerliche, psychische Problematik abtut und ihnen einen Realitätsgehalt abspricht. Dennoch erkennt auch er hier eine starke Identitätskrise, die sich schließlich sogar körperlich ausdrückt.

In einer Zusammenfassung bringt Lauener nochmals seine Intention für die Abhandlung auf den Punkt: in den Teilen A bis C des Werks soll gezeigt werden, „wie Leo Perutz die zeitgenössische Krise des „Ichs“ um die Wende zum 20. Jahrhundert literarisch verarbeitet.“¹⁶² Dabei wird seine Erzählweise und -struktur erklärt, dann wird ein Überblick über „die psychologisch-soziologische Debatte“ gegeben, „welche die gesellschaftlichen Umstände der Zeitgenossen in Perutz‘ Umfeld massgeblich bestimmt.“¹⁶³ Im letzten Teil, C, geht Lauener schließlich auf die Werke Perutz‘ und ihren Bezug zur Krise der Moderne ein. Dabei nimmt er vor allem Bezug auf psychische Thematiken und Krankheitsbilder, die er Perutz‘ Figuren zuordnet. Alles in allem wird deutlich, dass Lauener Perutz ebenfalls in den Kontext der Wiener Moderne oder zumindest in den der Identitätsproblematik in der Literatur der Jahrhundertwende stellt. Er geht davon aus, dass diese Thematik eine große Rolle in den Romanen von Perutz spielt und macht dies sehr bestimmt deutlich, indem er, ohne Zweifel aufkommen zu lassen, psychische Störungen in den Figuren der Romane wahrnimmt.

6.2 Dieter Neuhaus

„Die Darstellung und Untersuchung der phantastischen Topik im Werk Leo Perutz‘, in der Darstellungs- und Ereigniszusammenhang von Geschichte vermittelt sind, kann so gleichsam als eine literarische „Phänomenologie der Krise“ in Ansätzen verstanden werden.“¹⁶⁴

Dieter Neuhaus unternimmt in seinem Werk *Erinnerung und Schrecken. Die Einheit von Geschichte, Phantastik und Mathematik im Werk Leo Perutz‘* vor allem einen Versuch der Gattungszuschreibung. Die Abhandlung ist in drei große Bereiche gegliedert, wobei der erste sich dem Thema des historischen Zugangs von Perutz zuwendet. Neuhaus sieht vor allem darin eine – mit Erinnerung und Geschichte zusammenhängende – „Identitätsproblematik“

¹⁶¹ Ebd., S. 196.

¹⁶² Lauener 2004, S. 199.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Neuhaus, Dieter: *Erinnerung und Schrecken. Die Einheit von Geschichte, Phantastik und Mathematik im Werk Leo Perutz‘*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1984, S. 93.

hervorgehen, die sich in den Werken des Autors wiederfindet. „Der Zusammenhang von Identität und Erinnerung wird bei Leo Perutz jedoch wesentlich häufiger thematisch an der Identität von Personen.“¹⁶⁵ Neuhaus anerkennt, dass die Identitätsproblematik in jedem Roman des Autors „eine mehr oder weniger wesentliche Rolle“ spielt. „Fast jede der Figuren Perutz‘ ist auf der Suche nach ihrer Identität, wechselt die Identität, baut ihre Identität durch Erinnerung neu auf oder zerstört ihre Identität durch Erinnerung.“¹⁶⁶

Neuhaus geht in einem Unterkapitel des ersten Teils auch auf die „erzählerische Komponente von Geschichte“ ein, wobei er auch eine Verbindung zur Wiener Moderne schafft: „Eine weitere literarische Technik, die in der sogenannten ‚Wiener Moderne‘, in Beer-Hofmanns ‚Der Tod Georgs‘ und Schnitzlers ‚Lieutenant Gustl‘ erstmals konsequent durchgeführt wurde, wird von Perutz meisterhaft beherrscht: der innere Monolog.“¹⁶⁷ Nach Neuhaus wählt Perutz diese Form der Erzählung vor allem dann, wenn etwas Entscheidendes passiert und sich die Protagonisten oder die Handlung in Grenzsituationen befinden.

Um seine Untersuchung zur Gattung fortzuführen, geht Neuhaus auch auf die Phantastik ein, der Perutz ja häufig zugeordnet wird. Um eine phantastische Welt oder Realität zu erschaffen, kann das Ich, das normalerweise innerhalb fester Grenzen agiert, an seine Grenzen kommen und sogar über diese hinaus gehen. „Die phantastische Wirklichkeit, die entsteht, erscheint bei Perutz häufig als Funktion solcher subjektiver Ausnahme-Zustände.“¹⁶⁸ Solche „Ausnahmezustände“ können für Neuhaus sein: Rauschgifte, Folter und Schmerz, Fieber, Lärm, Stolz und Aufprall sowie Schuld und Angst. All diese ‚Trigger‘, die die Grenzen des Ichs aufheben können, kommen bei Perutz vor, wie auch Neuhaus bemerkt. Allen voran Schuld- und Angstgefühle durchziehen beinahe jeden Roman, die Protagonisten werden „als hin- und hergetriebene, ruhelose Opfer ihrer Angst gezeichnet“¹⁶⁹, wie Neuhaus deutet.

Als nächstes bemerkt der Autor die „Verformung der Zeit und des Raumes“, der er ein eigenes Kapitel einräumt. „Zeit wird gestreckt in Szenen des Wartens, die unendlich lange dauern können, z.B. in ‚St. Petri-Schnee‘, und Zeit kann zu einer nicht mehr meßbaren punktuellen Größe komprimiert werden.“¹⁷⁰ Den „nicht recht greifbare[n] und vorstellbare[n]“ Raum sieht

¹⁶⁵ Neuhaus 1984, S. 49.

¹⁶⁶ Ebd., S. 54f.

¹⁶⁷ Ebd., S. 65.

¹⁶⁸ Ebd., S. 95.

¹⁶⁹ Neuhaus 1984, S. 101.

¹⁷⁰ Ebd.

Neuhaus als wichtiges Indiz für den Traumcharakter von Werken, so kann die Grenze zwischen Realität und Traum beziehungsweise Fiktion verwischt werden.

Im zweiten großen Abschnitt seiner Abhandlung, den Neuhaus „Leo Perutz im Spiegel der literarischen Kritik nach 1945“ nennt, trägt er verschiedene Untersuchungsergebnisse zur Kritik von Stil, Gattung oder Inhalt von Perutz‘ Werken zusammen. „Mehrere Male wird die wichtige Rolle des Identitätsproblems der Figuren Perutz‘ erwähnt“¹⁷¹, bemerkt Neuhaus.

Er resümiert:

die Wirklichkeit, die Leo Perutz seinen Lesern zeigt, ist doppelbödig, und die Geschichte, in der er sie hineinversetzt, ist eine krisenhafte. Diese Aussage hat eine soziologische Dimension, indem Risse und Sprünge in der Gesellschaft das Thema der Werke Perutz‘ sind, eine anthropologische, indem die Identitätskrise des Menschen als Thema ausgemacht ist und eine historische, indem Krisenzeiten neuzeitlicher Geschichte den vorzüglichen Gegenstand des Interesses bilden.¹⁷²

Der Versuch einer literarischen Zuordnung erweist sich als äußerst diffizil, wie Neuhaus meint. Es gibt Kontextualisierungen von Perutz‘ Werken zum Prager Kreis, aber durchaus auch zur „Wiener Welt“. In einer avantgardistischen Interpretation gibt es folgende Zuordnung: „Leo Perutz wird dabei in einem Zusammenhang gesehen, der von dem ‚Manierismus‘ von 1520-1650 über die *Décadence* des *Fin de siècle* zum Surrealismus führt“¹⁷³, wobei der Manierismus ebenfalls ein Begriff ist, der stark im Zusammenhang mit Krisen(zeiten) steht.

Neuhaus trägt hier nicht unbedingt seine eigene Ansicht zur Schau, jedoch gibt er Einblick darin, dass eine Zuordnung von Perutz‘ zur Wiener Moderne und dem *Fin-de-Siècle* durchaus existent und legitim ist. Auch die wichtige Thematik der Identität und der Krisen wird als Motiv des Autors erwähnt.

Man sieht auch im Zugang von Neuhaus, dass Perutz‘ eine Verbindung zur Wiener Literatur um die Jahrhundertwende und zur Thematik der Krise kaum abgesprochen werden kann.

¹⁷¹ Ebd., S. 132.

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Ebd., S. 137.

6.3 Hans-Harald Müller

Wenn man Leo Perutz sagt, muss man auch Hans-Harald Müller sagen. Er ist es, der den „forgotten writer“ mehr oder weniger aus der Versenkung geholt, sich intensiv mit ihm und seinem Werk befasst und es sich auch zur schwierigen Aufgabe gemacht hat, eine Biografie über den Exilliteraten zu verfassen. In allen Ausgaben, die ich für die Untersuchung dieser Arbeit herangezogen habe, befindet sich auch ein Nachwort von Müller zum Text. Das Nachwort zur *Dritten Kugel* hat mich erst dazu bewogen, dieses Thema überhaupt zu untersuchen. Dort heißt es über die Erzählung:

Sie steht im Zusammenhang mit jener Problematisierung von Ich-Identität, die bekanntlich eines der bestimmenden Themen der Wiener Moderne war. Ihre Erfahrung war die Auflösung des Bewußtseins der Kontinuität der Person in die Zusammenhangslosigkeit der Lebensgeschichte(n), die den Roman in ein regelgeleitetes, ergebnisoffenes Spiel möglicher Deutungen verwandelt.¹⁷⁴

Auch in seiner Perutz-Biografie betont Müller, dass – vor allem in der *Dritten Kugel* – das Motiv der Identitätsproblematik aufgenommen wird, dass Perutz diese bestehende Thematik jedoch neu und anders einsetzt. Müller spricht von der „Diskontinuität des Lebens“, die im Perutzschen Roman anhand des Identitätsverlustes des Protagonisten dargestellt wird und die der Autor der Strömung der Wiener Moderne entnommen hat.¹⁷⁵

Für Müller ist diese Thematik zwar eine wichtige, jedoch nicht die einzige Herangehensweise an die Romane:

Daher ist es bei der Interpretation von Perutz' Romanen angezeigt, den Blick nicht allein auf so wichtige Phänomene wie die Namens- und Identitätsproblematik, das Determinismus-Problem, den ethischen Diskurs und die Kraft des Erbarmens zu lenken, sondern auch auf deren Charakter als selbstreflexive Artefakte.¹⁷⁶

Für ihn spielt auch Zeit und Raum eine große Rolle, wenn es um die Analyse von Perutz' Werken geht. In seinem Aufsatz „Zeit und Raum in Leo Perutz' Roman *Der schwedische Reiter*“ untersucht Müller allerdings keine topografischen Bedingungen, sondern metaphorische Räume und semantische Räume. Er unterscheidet beispielsweise imaginierte und reale Orte, wie das himmlische Gericht und die „Hölle des Bischoffs“ oder die Peripherie,

¹⁷⁴ Nachwort zu: Die dritte Kugel, S. 328.

¹⁷⁵ Vgl. Müller 2007, S. 86f.

¹⁷⁶ Müller, Hans-Harald: Zeit und Raum in Leo Perutz' Roman *Der schwedische Reiter*. In: Blödmann, Andreas/Hamann, Christoph u.a. (Hg.): Erzählte Moderne. Fiktionale Welten in 1920er Jahren. Göttingen: Wallstein 2018, S. 92.

die reale Geschehnisse schildern und das Zentrum, in dem die fiktive Geschichte erzählt wird.¹⁷⁷

Auch eine wichtige Rolle spielt hierbei die „normative Ordnung der Welt“ für Müller, genauer die Unterscheidung der Räume des Adels und der der Landstreicher. Die Grenze zwischen den Räumen überschreiten lediglich die beiden Protagonisten, der adelige Christian von Tornefeld und der Dieb. Dabei wird auch die innere Wandlung beleuchtet: Tornefeld wird sein Transit von der adeligen in die Welt der Landstreicher kaum bewusst, er wandelt sich nicht, und die Welt, in die er kommt, wird durch ihn nicht verändert. Anders verhält es sich beim Dieb.¹⁷⁸ Er besitzt die Fähigkeit, „sich situativ gleichsam je neu zu entwerfen“.¹⁷⁹ Jedoch verändert auch der namenlose Dieb nicht seine Umwelt, wenn er sich als adeliger Christian von Tornefeld ausgibt. Er bleibt im Grunde derselbe, und auch die Räume bleiben, wie sie waren. Im Weiteren untersucht Müller auch die „moralische Ordnung“ des Romans anhand von Fragen zu Schuld und Sühne. Das Fazit von Müller lautet hierbei, dass es Perutz – in diesem Roman – vor allem auch um die „modellbildende Kraft von Literatur selbst“ gegangen ist, indem er den Erzähler so erzählen lässt, als wäre das Geschehen als real zu werten.¹⁸⁰

Auch die Thematik des Exils oder die Gattung der Phantastik sind für Müller Annäherungspunkte an Perutz' Werk, woran ersichtlich wird, dass Perutz' ein sehr vielfältig interpretierbarer und auslegbarer Autor ist.

Zwar erscheint für den Perutz-Experten die Identitätsproblematik nicht das wichtigste Motiv zu sein, wenn es um die Analyse der Werke geht. Jedoch spielt sie auch in Müllers Rezeption eine Rolle und wird auch von ihm als wichtig erachtet, wenn man sich den Romanen des Exilliteraten widmet.

¹⁷⁷ Vgl. Müller 2018, S. 85.

¹⁷⁸ Vgl. ebd., S. 86f.

¹⁷⁹ Ebd., S. 87.

¹⁸⁰ Ebd., S. 92.

7. Schluss

Alles, was ich zu sagen hatte, wurde gesagt. Nun bleibt noch, die Gegenstände der Untersuchung und deren Ergebnisse nochmals darzulegen und zusammenzufassen.

Im ersten Schritt der Arbeit wurde die Biografie des Autors durchgearbeitet. Dabei hat sich schnell gezeigt, dass dieser nicht viel über sich preisgegeben hat, zumindest hat er für die Öffentlichkeit nur wenige Zeugnisse hinterlassen. Eines dieser Zeugnisse ist sein Notizbuch, das die wichtigste Quelle für die Rekonstruktion seines Lebens bildet. Perutz war anscheinend ein sehr geselliger Mensch, der viele Beziehungen unterhielt, er war zweimal verheiratet und hat drei Kinder mit seiner ersten Frau Ida Weil, die bei der Geburt des dritten Kindes verstorben ist. Er war kein großer Kriegsbefürworter und auch seine Zeit im Militär war ihm zuwider. Ein Brustschuss an der Front hat ihn schließlich für den Rest des Krieges untauglich gemacht. All diese Ereignisse – der Tod seiner Frau, die Zeit im Militär und an der Front sowie seine persönlichen Beziehungen – scheinen jedoch keinen Einfluss auf sein Werk gehabt zu haben, das er stets von seinem Privatleben zu trennen suchte. Perutz selbst sah seine Tätigkeit als Versicherungsmathematiker stets als seinen Beruf an, nicht etwa seine Autorschaft. Auch zählt er zu seinem Werk lediglich seine Romane und keinerlei andere Schriften. Da man nur sehr wenig über die persönlichen Befindlichkeiten des Autors weiß und er darüber nicht wirklich Auskunft gegeben hat, lässt sich eine autobiografische Deutung seiner Werke kaum legitimieren. Einzig sein letztes Werk, *Der Judas des Leonardo*, könnte Empfindungen von Perutz enthalten. Vor Beendigung dieses Romans musste er nach Palästina emigrieren, um vor den Nazis sicher zu sein. Dort verliert er seine Bedeutung und Bekanntheit sowie seinen Mut. Er empfindet sich als „forgotten writer“ und steckt in einer Krise und Ohnmacht. Im genannten Roman, *Der Judas des Leonardo*, geht es ebenfalls um die Bedeutung der Kunst und um die Krise, in der sie vielleicht steckt. Ob Perutz' privates Schicksal ihm für dieses Werk als Inspiration gedient hat, ist nicht sicher. Jedoch ist es meiner Meinung nach nicht auszuschließen. Im Großen und Ganzen ist Perutz jedoch kein autobiografischer Autor, wie manch andere vor oder nach ihm.

Im zweiten Abschnitt wurde die Strömung der Wiener Moderne unter die Lupe genommen, eine Zeit der politischen Umwälzungen, des erneut aufkeimenden Antisemitismus und der daraus resultierenden Ohnmacht und Orientierungslosigkeit, die vor allem Künstlerinnen und Künstler der Zeit wahrnahmen und die sie auch auf irgendeine Weise darzustellen suchten. Man

orientierte sich an Nietzsche, Freud und auch an Hermann Bahrs Abhandlung „Die Krisis des Naturalismus“, deren Titel allein schon das Programm erklärt.

Eine Form der Darstellung war die Literatur des Jungen Wien, die den Rückzug ins Subjektive, die Dekonstruktion und Rekonstruktion des Ich bedeutete. Viele Autorinnen und Autoren ließen ihre persönlichen Schicksale und Empfindungen in ihre Werke einfließen. Perutz ist vor allem an Schnitzler interessiert, schreibt später sogar ein Feuilleton (eine Gattung der Wiener Moderne) über ihn. Die Krisen, Einsamkeit, Depersonalisierung, psychologische Phänomene – all das lässt sich auch in Perutz‘ Werk wiederfinden.

Das hat die Analyse der von mir ausgewählten Werke deutlich gezeigt. Auf verschiedene Art und Weise schildert Perutz immer wieder einen Identitätskonflikt, tauscht Identitäten oder lässt die Protagonisten ihrer Identität verlustig gehen. Dabei zeigen sich häufig wahnhaftes Verhalten, Bewusstseinsstörungen, Wahrnehmungsstörungen – auch was Raum und Zeit betrifft, scheinen die Protagonisten orientierungslos zu sein. In jedem Fall wird aber mit der Identität gespielt, dieses Phänomen scheint Handlungsträger in Perutz‘ Romanen zu sein. Ohne diese Problematik würden die Texte sich vollkommen anders gestalten. Der Autor nutzt diesen Identitätskonflikt – so scheint es mir – auch, um die Phantastik des Werks zu untermalen und die Leserinnen und Leser zunehmend zu verwirren. Ein jedes Werk zeigt dies auf seine eigene Weise, Perutz ist sehr vielfältig, doch das Thema der Identität zieht sich durch. Wie ich bereits im Zwischenfazit der Textanalyse gesagt habe, scheint diese Thematik essentiell für Perutz‘ Werk zu sein, da das Spiel mit der Identität und mit der Krise der Protagonisten wesentlich zur Verschleierung von Wahrheit und Fiktion beiträgt und den phantastischen Charakter der Romane unterstreicht. Dass sich Perutz hier an der Wiener Moderne orientiert hat, steht für mich nach der Untersuchung fest: er kannte die Vertreter und die Literatur des Jungen Wiens, kannte ihre Motive und Leitthemen.

Das zeigt auch der Vergleich mit einigen Werken der Wiener Moderne, den ich unternommen habe. Perutz bedient sich der Erzählperspektive des inneren Monologs, er setzt den Fokus immer wieder auf die Innenwelt seiner Helden. Er schreibt ihnen grobe Wahrnehmungsstörungen und Wahnvorstellungen zu – all das erleben wir auch in den Werken von Schnitzler, Hofmannsthal, Andrian oder Beer-Hofmann, um nur die Beispiele zu nennen, die ich für meine Untersuchung herangezogen habe.

Als letzter Beweis gilt noch die Rezeptionsgeschichte von Perutz: wird das Thema Identitätskrise auch von anderen Rezipierenden als wichtig in und für Perutz‘ Werk

empfunden? Es zeigt sich – ja. In den Abhandlungen von Dieter Neuhaus, Peter Lauener und Hans-Harald Müller wird auf die Identitätsproblematik verwiesen, in manchen mehr, in manchen weniger. Lauener konzentriert sich eigentlich ausschließlich darauf, während Neuhaus und Müller diese nur streifen.

Es zeigt sich durch all diese Punkte, vor allem aber durch die Textanalyse, dass die Identitätsproblematik, die Leitthema der Wiener Moderne war, sich in Perutz' Romanen immer wieder findet und dort eine bedeutende Rolle einnimmt – ohne diese Thematik wären die Romane nicht das, was sie nun sind. Dass Perutz seine Biografie in die Werke miteinfließen lässt, wie es auch der Wiener Moderne entsprechen würde, muss aber negiert werden. Für eine autobiografische Deutung gibt es keine Legitimation, zumal wir Perutz' Haltung zu seiner Autorschaft kennen.

Der untersuchte Aspekt in dieser Arbeit ist nur einer von vielen, die sich bei Perutz auftun. Er ist ein außerordentlicher und vielfältiger Autor, den es noch weiterhin zu ergründen gilt. Die Möglichkeiten sind bei Weitem nicht erschöpft. Mit dieser Masterarbeit wollte ich jedoch einen Aspekt herausgreifen, der mir persönlich sehr ins Auge gestochen ist und der mein persönliches Interesse in höchstem Maße geweckt hat.

8. Literaturverzeichnis

8.1 Primärquellen

Andrian, Leopold: Der Garten der Erkenntnis 1895. Frankfurt am Main: S. Fischer 1970.

Beer-Hofmann, Richard: Der Tod Georgs (1900). Stuttgart: Reclam 1999.

Bahr, Hermann: Selbstbildnis. Berlin: S. Fischer 1923.

Hofmannsthal, Hugo von: Gabriele d'Annunzio. In: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Bd. 8. Frankfurt/M.: S. Fischer 1891-1913, S. 176f. zitiert nach Lorenz 1995.

Nietzsche, Friedrich: Der Fall Wagner. In: Sämtl. Werke. Krit. Studienausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 6. München: dtv 1980.

Perutz, Leo: Zwischen Neun und Neun (1918). München: dtv 2011. 4. Auflage.

Der Marques de Bolibar (1920). München: dtv (Lizenzausgabe mit Genehmigung des Paul Zsolnay Verlag Wien) 2011. 2. Auflage.

Der Meister des Jüngsten Tages (1923). München: dtv (Lizenzausgabe mit Genehmigung des Paul Zsolnay Verlag Wien) 2012. 7. Auflage.

Turlupin (1924). München: dtv (Lizenzausgabe mit Genehmigung des Paul Zsolnay Verlag Wien) 2006.

St. Petri Schnee (1933). München: dtv (Lizenzausgabe mit Genehmigung des Paul Zsolnay Verlag Wien) 2005.

Der schwedische Reiter (1936). München: dtv 2012. 4. Auflage.

Der Judas des Leonardo (postum 1959). München: dtv (Lizenzausgabe mit Genehmigung des Paul Zsolnay Verlag Wien) 2012. 4. Auflage.

Polgar, Alfred: An den Rand geschrieben. Berlin: Rowohlt 1926.

Schnitzler, Arthur: Lieutenant Gustl (1900). Stuttgart: Reclam 2009.

Schnitzler, Arthur: Fräulein Else (1924). Stuttgart: Reclam 2011.

8.2 Briefe und Notizen (entnommen und zitiert aus der Biografie von Hans-Harald Müller)

DEA: Nachlass Leo Perutz im Deutschen Exil-Archiv der Deutschen Nationalbibliothek in Frankfurt am Main

K: Eckert, Brita/Müller, Hans-Harald: Leo Perutz 1882-1957. Eine Ausstellung der Deutschen Bibliothek Frankfurt am Main. Wien, Darmstadt 1989 (Sonderveröffentlichungen der Deutschen Bibliothek, Bd. 17).

8.3 Sekundärquellen (enthält zitierte und gesichtete Literatur)

Bahr, Hermann in: JW (Jugend in Wien). Literatur um 1900. Literaturarchiv Marbach/Neckar.

Baron, Ulrich: Was geschah, als gar nichts geschah? Zur Rekonstruktion und Konstruktion von Wirklichkeit in Leo Perutz' Roman *Sankt Petri Schnee*. In: Meister Jan Christoph/Kindt, Tom (Hg.): Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung. Berlin: Niemeyer, Walter de Gruyter GmbH 2007, S. 95-106.

Blödorn, Andreas/Hamann, Christoph u.a. (Hg.): Erzählte Moderne. Fiktionale Welten in 1920er Jahren. Göttingen: Wallstein 2018.

Forster, Brigitte/Müller, Hans-Harald (Hg.): Leo Perutz: unruhige Träume - abgründige Konstruktionen; Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung. Wien: Sonderzahl 2002.

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. 160-189.

Goltschnigg, Dietmar: Hofmannsthals *Reitergeschichte* im sozial- und kulturgeschichtlichen Kontext der Wiener Moderne. In: Moderna språk, 2008, Vol.102 (2), S. 57-67.

Jacobson, Edith: Depression. Eine vergleichende Untersuchung normaler, neurotischer und psychotisch-depressiver Zustände, Frankfurt 1977.

Jannidis, Fotis: Leo Perutz: *Der Meister des Jüngsten Tages*. In: Meister Jan Christoph/Kindt, Tom (Hg.): Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung. Berlin: Niemeyer, Walter de Gruyter GmbH, S. 49-67.

Johnston, William M.: Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848-1938. Aus dem Amerikanischen von Otto Grohma. Wien: Böhlau 1974.

Lauener, Peter: Die Krise des Helden. Die Ich-Störung im Erzählwerk von Leo Perutz. In: Freytag, Wiebke/Henkel, Nikolaus u.a. (Hg.): Hamburger Beiträge zur Germanistik, Band 41. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften 2004, S. 82-167.

Kindt, Tom: Turlupin oder: Wo bleibt das Ethische, Herr Perutz? In: Meister Jan Christoph/Kindt, Tom (Hg.): Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung. Berlin: Niemeyer, Walter de Gruyter GmbH 2007, S. 70-79.

Le Rider Jaques: Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Wien: Österr. Bundesverlag 1990.

Lotman, Jurij M.: Die Struktur des künstlerischen Textes. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.

Lorenz, Dagmar: Wiener Moderne. Stuttgart: J.B. Metzler 1995.

Lüth, Reinhard: Im Dämmerlicht der Zeiten. Ein Porträt des phantastischen Erzählers Leo Perutz. In: Franz Rottensteiner (Hrsg.): Die dunkle Seite der Wirklichkeit. Aufsätze zur Phantastik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987 (= Phantastische Bibliothek, 199), S. 60–89.

Lüth, Reinhard: Leo Perutz und das Fin-de-Siècle. Zu den literarischen Anfängen des Romanautors Leo Perutz und ihren Wurzeln in der Wiener Literatur um 1900. In: *Modern Austrian Literature* 23 (1990), Nr. 1, S. 35-53.

Martínez, Matías: Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996.

Martínez, Matías: Das Sterben erzählen. Über Leo Perutz' Roman *Zwischen neun und neun*. In: Meister/Kindt 2007, S. 24-33.

Martínez, Matías/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck 2020.

Meister, Jan Christoph: Drommetenrot und Azurblau. Studien zur Affinität von Erzähltechnik und Phantastik in den Romanen von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia. Meitingen: Corian 1988.

Meister, Jan Christoph: *Der schwedische Reiter* – Von der Schuld der Identität. In: Forster, Brigitte/Müller, Hans-Harald (Hg.): Leo Perutz: unruhige Träume - abgründige Konstruktionen; Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung. Wien: Sonderzahl 2002, S. 143-159.

Meister, Jan Christoph/Kindt, Tom (Hg.): Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung. Berlin: Niemeyer, Walter De Gruyter GmbH 2007.

Müller, Hans-Harald: Leo Perutz. Biographie. Wien: Zsolnay 2007.

Müller, Hans-Harald: Identitäts-Konstruktionen. Zur Architektur von Leo Perutz' Roman *Die dritte Kugel*. In: Meister Jan Christoph/Kindt, Tom (Hg.): Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung. Berlin: Niemeyer, Walter de Gruyter GmbH 2007, S. 11-21.

Müller, Hans-Harald: Zeit und Raum in Leo Perutz' Roman *Der schwedische Reiter*. In: Blödorn, Andreas/Hamann, Christoph u.a. (Hg.): Erzählte Moderne. Fiktionale Welten in 1920er Jahren. Göttingen: Wallstein 2018, S. 83-92.

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

Pollak, Michael: Die Wiener Moderne: Verlaufsformen einer Identitätskrise. Jahrbuchbeitrag für das Dienstagskolloquium 1984, S. 299-310.

Rauchenbacher, Marina: Wege der Narration. Subjekt und Welt in Texten von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia. Wien: Praesens 2006.

Renner, Ursula: Leopold Andrians „Garten der Erkenntnis“. Literarisches Paradigma einer Identitätskrise in Wien um 1900. Frankfurt am Main: Peter Lang 1981.

Scherus, Wilhelm: *Der Marques de Bolibar* oder: Ein Spiel mit der Romanform. In: Meister Jan Christoph/Kindt, Tom (Hg.): Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung. Berlin: Niemeyer, Walter de Gruyter GmbH 2007, S. 36-48.

Schorske, Carl. E.: *Fin-de-Siècle*. Vienna. Politics and Culture. New York: Alfred A. Knopf 1980.

Winko, Simone: Emotionsvermittlung in Leo Perutz' *Der schwedische Reiter*. In: In: Meister Jan Christoph/Kindt, Tom (Hg.): Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung. Berlin: Niemeyer, Walter de Gruyter GmbH 2007, S. 108-121.