

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

"Was geschehen soll, geschieht" - Determinismus und
Antiheldentum in Leo Perutz' historischen Romanen

verfasst von | submitted by

Raffael Leitner BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

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:

Masterstudium Deutsche Philologie

Betreut von | Supervisor:

Dr. Szilvia Gellai

Abstract

Leo Perutz' historische Romane *Die dritte Kugel* (1915) und *Der Marques de Bolibar* (1920) verhandeln ein Geschichtsbild, in dem durch einen mythischen Determinismus der Verlauf der Dinge von Anfang an vorherbestimmt scheint. Auf phantastische Art und Weise geschieht, „was geschehen soll“. Die handelnden Figuren können dadurch nicht mehr absichtlich wirkmächtig werden, als Antihelden verkommen sie zu bloßen Funktionen des sich vollziehenden Schicksals. Die vorliegende Arbeit untersucht diese Beziehung zwischen erzählerischer Struktur und auftretendem Figurentypus. Damit verknüpft werden Überlegungen bezüglich eines sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts wandelnden Geschichtsdenken angestellt, das bereits einige postmoderne Konzepte vorwegnimmt.

Inhaltsverzeichnis

1. <u>EINLEITUNG</u>	7
2. <u>DETERMINISMUS UND GESCHICHTE</u>	11
2.1. DETERMINISMUS UND FREIER WILLEN IN DER PHILOSOPHIE	12
2.2. HISTORISCHE EPISTEMOLOGIE. GESCHICHTSVERSTÄNDNIS NACH FOUCAULT	16
2.3. GESCHICHTSPHILOSOPHIE UND HISTORISMUS	22
2.4. ÜBER WALTER BENJAMINS BEGRIFF DER GESCHICHTE	26
2.5. DETERMINISMUS ALS ERKLÄRUNGSMODELL DER GESCHICHTE	28
3. <u>ANTIHELD</u>	30
3.1. BEGRIFFLICHE ANNÄHERUNG	30
3.2. DER ANTIHELD IM MODERNEN ROMAN	32
3.3. DER NEGATIVE HELD GEGEN DEN RUHM	38
4. <u>ROMANANALYSE</u>	42
4.1. ALLGEMEINE BEMERKUNGEN ZUM HISTORISCHEN ROMAN BEI LEO PERUTZ	42
4.2. <i>DIE DRITTE KUGEL</i>	50
4.2.1. INHALT UND STIL	50
4.2.2. DER TEUFEL ALS DETERMINISTISCHER INTRIGANT	51
4.2.3. FIGURENANALYSE UND ASPEKTE DER IDENTITÄTSSTÖRUNG	56
4.2.4. NARRATIVE STRUKTUR UND ERZÄHLPERSPEKTIVE	67
4.2.5. PHANTASTIK UND EINGESCHRÄNKTE HANDLUNGSFREIHEIT	71
4.3. <i>DER MARQUES DE BOLIBAR</i>	78
4.3.1. HISTORISCHER BERICHT UND ROMANHAFTE DARSTELLUNG	78
4.3.2. SPANNUNG DES WIE/WAS	81
4.3.3. GOTT ALS DETERMINISTISCHE KRAFT	86
4.3.4. DOPPELTE MOTIVATION	90
4.3.5. GESCHICHTE ALS REIHE VON MISSVERSTÄNDNISSEN	94
4.3.6. GLEICHBLEIBENDE IDENTITÄTEN UND SICH WIEDERHOLENDE GESCHICHTE	101
5. <u>SCHLUSS</u>	113
6. <u>LITERATURVERZEICHNIS</u>	116

1. Einleitung

Geschichte hilft, die Gegenwart in ihrer Gewordenheit besser zu verstehen. So oder so ähnlich lautet eine gängige These in der Geschichtswissenschaft. Diesem Satz gilt es grundsätzlich zuzustimmen, zumindest indirekt impliziert diese Aussage jedoch auch, dass sich gewisse historische Muster beschreiben lassen, die dem Verlauf der Dinge zugrunde liegen. Die Untersuchung historischer Regelmäßigkeiten scheint in diesem Sinne nur logisch dem Bedürfnis nach kohärenter Sinnstiftung zu folgen, das die Gegenwart als Resultat kausaler Zusammenhänge aus der Vergangenheit zu erklären sucht.

In diesem Kontext vertritt der historische Determinismus eine extreme Position, die davon ausgeht, dass alles, was geschieht, sich als direkte Folge eines vorangegangenen Ereignisses nach dem Prinzip von Ursache und Wirkung ergibt. Dieser Auffassung zufolge erscheint die Geschichte gewissermaßen immer schon vorherbestimmt, weil sie sich nach quasi mathematischen Gesetzen notwendig und als einzige Möglichkeit vollzieht. Währenddessen geht die philosophische Gegenhaltung von Kontingenz aus und postuliert also, dass historische Abläufe keineswegs prädestiniert, sondern vor ihrer Verwirklichung prinzipiell unentschieden sind und mehrere Möglichkeiten des Geschehens in sich bergen. Entscheidend ist hier vor allem die aus dem deutschen Idealismus stammende Annahme der Handlungsfreiheit „des Menschen“¹, der sich zu bestimmten Aktionen entscheiden und somit die Zukunft selbst gestalten kann.² Die Frage, wie sehr dem Verlauf der Geschichte solche bestimmenden Gesetzmäßigkeiten attestiert werden können, wird je nach Herangehensweise unterschiedlich beantwortet. So hat sich auch die Art, wie historische Prozesse überhaupt wissenschaftlich betrachtet werden, im Laufe der Zeit stark gewandelt. Verschiedene Konzepte reichen hier von der Geschichtsphilosophie in einer Hegelschen Tradition, die an einen fortschreitenden Sinn der Geschichte glaubt, über den Historismus, der um möglichst objektive Darstellung und Erkenntnis bemüht ist, bis hin zum Posthistoire, das jegliche Linearität ablehnt und Geschichte als retrospektive Konstruktion versteht.³

Die Reflexion des Geschichtsdenkens erfolgt hierbei aber nicht nur in der Wissenschaft und in der Philosophie, sondern auch in der Kunst. Ein Autor, in dessen Werken diese

¹ Hierbei ist „Mensch“ keine neutrale Kategorie im anatomischen Sinne, sondern immer eine ideologisch aufgeladene. Im Verständnis der Aufklärung meint diese in erster Linie ein autonom und rational agierendes männliches Subjekt, das auf Kosten diverser marginalisierter Gruppen eine Machtposition für sich proklamiert. Eine eingehendere Problematisierung dieses Begriffs erfolgt im weiteren Verlauf der Arbeit.

² Nortmann, Ulrich: Determinismus. In: Jordan, Stefan; Nimitz, Christian (Hg.): Lexikon Philosophie. Hundert Grundbegriffe. Stuttgart: Reclam 2009. S. 63-65.

³ Rohbeck, Johannes: Geschichtsphilosophie zur Einführung. Hamburg: Junius 2015. S. 9-22.

Auseinandersetzung eine besonders wichtige Rolle spielt, ist Leo Perutz. Dass die historischen Romane des gelernten Versicherungsmathematikers eine akribisch konzipierte Struktur aufweisen, wurde in der Forschung immer wieder hervorgehoben. Durch diese durchdachte und exakte Ordnung wird das immanente Strukturprinzip deutlich, das dem Erzählen von Geschichte und Geschichten konstitutiv zugrunde liegt. In Perutz' Erzählungen bedingt diese komplexen Strukturen eine Art des historischen Determinismus, eine Schicksalsmacht, durch die die Dinge unweigerlich ihren notwendigen und vorherbestimmten Lauf zu nehmen scheinen; Prophezeiungen und Flüche erfüllen sich, vermeintliche Zufälle lassen die Geschehnisse wie prädestiniert zu einem logischen Ganzen zusammenfallen. Seine Bücher wollen alles andere, als eine realistische und plausible Version der Vergangenheit zu zeichnen, sie sind durchzogen von phantastischen Elementen, übernatürlichen Kräften und absurden Ereigniskonstellationen. Vor allem aber wird der Ausgang der Handlung immer schon zu Beginn vorweggenommen. „Was geschehen soll, geschieht“⁴, heißt es in diesem Zusammenhang programmatisch in *Der Marques de Bolibar*.

Dadurch kommt eine mythische Gesetzmäßigkeit zum Tragen, die die Handlungsmacht der auftretenden Figuren maximal einschränkt; all ihre Versuche, das Geschehen um sie herum nach ihren Vorstellungen zu gestalten, scheitern, meist lösen sie mit ihren Taten sogar das komplette Gegenteil dessen aus, was sie eigentlich bezwecken wollen. Somit treten sie nicht als selbstmächtige Helden in Erscheinung, sondern fungieren als heteronome Subjekte, als passive Funktionen einer hierarchisch übergeordneten Geschichts- und Erzählordnung. So ist der eigentliche Akteur in Perutz' Romanen gewissermaßen die Geschichte selbst, der häufig als personifiziertes Prinzip einer metaphysischen Machtinstanz den Verlauf der Dinge bestimmt. Allerdings muten die Ereigniskonstellationen und vermeintlichen Zufälle, die sich einstellen, damit das notwendig sich erfüllende Schicksal letztlich tatsächlich eintreten kann, insgesamt so abenteuerlich und unwahrscheinlich an, dass einem die dargestellten Zusammenhänge explizit als vorsätzliche Konstruktion vorkommen müssen. Die tatsächliche Wirksamkeit eines historischen Determinismus wird durch die phantastische Ästhetik von innen heraus ausgehöhlt und somit als reine Strategie der retrospektiven Sinnzuschreibung inszeniert, zumal Geschichte sich bei Perutz immer als erzählte Geschichte und als solche in ihrem Wahrheitsgehalt höchst unzuverlässig präsentiert. Der entscheidende Kunstgriff besteht hierbei vor allem darin, dass die Erzählung bei Perutz immer ambivalent und interpretationsbedürftig bleibt, dass sich kein eindeutiges und widerspruchslloses Ganzes aus den einzelnen Handlungssträngen ergibt,

⁴ Perutz, Leo: *Der Marques de Bolibar*. Wien: Zsolnay 1989. Im Folgenden werden alle Zitate aus dem Primärtext mit der Abkürzung MB und Seitenzahl direkt im Fließtext vermerkt.

sondern mehrere Versionen des Geschehens nebeneinander bestehen bleiben. Eine Geschichte zu erzählen bedeutet dadurch immer eine aktive Entscheidung und Konstruktion.

Etwa zu Beginn des 20. Jahrhunderts und also genau zu der Zeit, in der Perutz' Romane entstehen, vollzieht sich ein Übergang vom Historismus zum Posthistoire und damit ein Wandel der Bewertung von Geschichte an sich. Die Art und Weise, wie sich Geschichte in den Romanen Perutz' darstellt, steht paradigmatisch für einen solchen epistemologischen Wechsel, wobei die schicksalshafte Ordnung nur scheinbar eine Rückwendung zur Geschichtsphilosophie im Sinne eines Hegel'schen Weltgeists darstellt, tatsächlich scheint sie diesen eher zu parodieren. Einerseits geschieht dies durch die offensichtlich unwahrscheinlichen Elemente des Phantastischen, andererseits durch die Brüche und Leerstellen der Geschichte, in denen Perutz seine Handlungen real situiert und also eine fiktive Möglichkeit anbietet, was sich in dieser Leerstelle ereignen haben könnte, die aber auch innerhalb der Erzählung Mehr- bzw. Uneindeutigkeiten produzieren und provozieren und dadurch Interpretationsspielraum lassen. Eher scheinen die Romane eine progressiv kritische Haltung gegenüber der Geschichte zum Ausdruck zu bringen, die bereits Ähnlichkeiten zu späteren postmodernen Ideen aufweist. Die Wirkung dieser Haltung entfaltet sich durch die den Erzählungen zugrundeliegende deterministische Struktur, die Zufall durch Vorherbestimmtheit oder Schicksal ersetzt.

Um dieses kritisch-reflexive Geschichtsbild bei Leo Perutz näher zu beleuchten, untersucht die folgende Arbeit seine frühen historischen Romane *Die dritte Kugel* (1915) und *Der Marques de Bolibar* (1920). In beiden Werken spielt eine schicksalshafte Notwendigkeit der Geschichte als mythische Verknüpfung der Ereignisse innerhalb der Handlung eine entscheidende Rolle. Diesem Hauptteil der Romananalyse vorangestellt erfolgen zunächst begriffliche Annäherungen an das Konzept des historischen Determinismus und den Figurentypus des Antihelden. In der Darstellung des historischen Determinismus wird vor allem auf die posthistorischen Konzepte der Epistemologie Foucaults sowie auf Benjamins Thesen über den Begriff der Geschichte eingegangen, außerdem erfolgt eine Beschreibung verschiedener Strömungen des Geschichtsdenkens im Allgemeinen. Angesichts der eingeschränkten Handlungsfreiheit des Individuums im Lichte des Determinismus wird anschließend der Antiheld als literarische Auseinandersetzung eines Menschenbildes betrachtet, das der Vorstellung vom selbstbestimmten und eigenmächtigen Helden einen unmoralischen, unwirksamen oder unbeachteten Außenseiter entgegenstellt. Als ein von fremden Mächten dominiertes, rein funktionales Werkzeug spielt dieser Typus bei Perutz eine entscheidende Rolle, kann das autonome Individuum doch angesichts einer übermächtigen Geschichtsinstanz in seinen Handlungen nicht mehr effektiv und intentional zur Geltung kommen.

Diese Vorüberlegungen ermöglichen schließlich eine eingehende Auseinandersetzung mit dem historischen Bild, das in den Romanen Leo Perutz' literarisch entworfen wird. Es wird deutlich, dass sowohl in *Die dritte Kugel* als auch im *Marques de Bolibar* die erzählerische Orchestrierung der Geschichte im Sinne eines mythischen Determinismus keinesfalls problemlos aufgeht und dadurch die retrospektive Rationalisierung der Ereigniszusammenhänge sich als subjektive Konstruktion zu erkennen gibt. In seiner ästhetischen Form korrespondiert diese künstlerische Darstellung nicht nur mit postmodernen Theorien von Geschichte. Sie bleibt auch vorsätzlich ambivalent und entzieht sich jeder Eindeutigkeit, wodurch Leser:innen dazu gezwungen werden, sich ihre eigene Version des Geschehens zu schaffen. In diesem Sinne nähert sich der Prozess der Geschichtsschreibung dem künstlerischen Schaffensprozess insofern an, als die vermeintlich objektive wissenschaftliche Beschreibung von Geschichte immer auch als ästhetischen Prinzipien entsprechendes Narrativ entlarvt wird. Somit fungieren die Mehrdeutigkeit der Erzählung und die Pluralität der Perspektive auch als Gegenentwürfe zur mythologisch oder ideologisch aufgeladenen Autorität einer einzigen historischen Wahrheit.

2. Determinismus und Geschichte

Determinismus ist weniger ein in seiner Bedeutung einheitlich verwendeter Begriff als vielmehr ein Denkkonzept, ein Ordnungsprinzip, das in verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen eine Rolle spielt und das in seinen unterschiedlichen Ausformungen einen kausalen Zusammenhang zwischen einzelnen Elementen eines zusammengehörigen Systems konstatiert. Insbesondere Anfang des 20. Jahrhunderts lassen sich in diversen Disziplinen Entwicklungen beobachten, die von einer Auseinandersetzung mit deterministischen Theorien geprägt sind und eine weitreichende Veränderung im europäischen Wissenschaftsdiskurs implizieren. Dieses Umdenken betrifft die Naturwissenschaften ebenso wie die Geisteswissenschaften.

So konzentriert man sich etwa in der Physik seit dem Aufkommen der Quantentheorie immer stärker auf die Beziehungen zwischen den Teilchen, wodurch die Wechselwirkungen der Dinge zunehmend in den Fokus rücken. Es sind diese Relationen, die die Eigenschaften einer Materie wesentlich bedingen, wohingegen der Ansatz, Objekte als einzelne abgeschlossene Entitäten zu betrachten und ihre Beschaffenheit über genau diese Abgeschlossenheit zu definieren, an Bedeutung verliert. Dieser Ansatz stellt einen beispiellosen Paradigmenwechsel in der naturwissenschaftlichen Beschreibung dar und löst eine Weltsicht ab, die in Form der klassischen Mechanik spätestens seit Newton Bestand hatte. Die Beschaffenheit von Ursache und Wirkung ändert sich dadurch auf materieller Ebene vollkommen. Dieser Umstand ist für den Determinismus deswegen von grundlegender Bedeutung, weil seine Annahmen wesentlich von physikalischen Prinzipien ausgehen.⁵

Parallel dazu vollzieht sich in der Philosophie ganz allgemein eine ähnliche Tendenz. Hatte in der Aufklärung das Subjekt als rationales, freies und autonomes Wesen noch einen besonders hohen Stellenwert, so wird dieser in der Moderne zunehmend in Frage gestellt und in der Postmoderne teilweise sogar vollkommen negiert. Der Mensch wird immer mehr als zwangsläufiges Produkt seiner Umwelt verstanden, das unter anderem durch gesellschaftliche Einflüsse (Soziologie), unbewusste Prozesse (Psychoanalyse) und nicht zuletzt durch seine Sprache (*linguistic turn*) vorgeprägt ist.⁶ Die Frage nach dem freien Willen gewinnt dadurch an Brisanz, denn Freiheit als Vielzahl von Möglichkeiten einerseits und Notwendigkeit aufgrund von Prädestination und Prädisposition andererseits scheinen sich auf den ersten Blick gegenseitig auszuschließen.

⁵ Vgl. Hüttemann, Andreas: *Determinismus Kausalität Freiheit. Wissenschaftstheoretische Überlegungen zur Willensfreiheitsdebatte*, Frankfurt a. M.: Klostermann 2024. S. 34.

⁶ Vgl. Nortmann: *Determinismus*. In: *Lexikon Philosophie*. S. 63.

Der Determinismus geht dabei von einem unmittelbaren, auf Ursache und Wirkung beruhenden Zusammenhang zwischen den Geschehensmomenten aus, in dem sich jedes Ereignis als Effekt eines oder mehrerer vorhergegangener Ereignisse erklären lässt. In diesem Sinne kann er als Prinzip der allumfassenden wissenschaftlichen Rationalisierung der Welt verstanden werden, das den Zufall, das Chaos, die Zusammenhanglosigkeit verwirft.

2.1. Determinismus und freier Willen in der Philosophie

Grundsätzlich bezeichnet man in der Philosophie ein System dann als deterministisch, „wenn durch seinen Zustand zu einem beliebigen Zeitpunkt und durch die geltenden Naturgesetze der Zustand des Systems zu jedem anderen [...] Zeitpunkt vollständig bestimmt ist.“⁷ Wenn man nun aber von der Gültigkeit der Naturgesetze ausgeht, die einen gesetzmäßigen Zusammenhang zwischen verschiedenen Zuständen beschreiben, dann erscheint ein Ereignis nicht nur in Bezug auf vorangegangene Ereignisse herleitbar und motiviert, sondern auch im Hinblick auf die Zukunft als Bedingung notwendig eintretender Folgeereignisse. Die praktische Unmöglichkeit, alle Beschaffenheiten der Welt tatsächlich zeitgleich erfassen zu können, ändert nichts am Grundsatz der kausalen Relationalität und der theoretischen Voraussagbarkeit des Geschehens. Dementsprechend stellt sich aber in der westlichen Philosophie des 20. Jahrhunderts die Frage nach der Willens- und Handlungsfreiheit des Menschen. Denn wenn das subjektive Entscheidungsvermögen Teil jener Welt ist, die sich in kausalen Beziehungen vollzieht, scheint Freiheit diesbezüglich – und damit auch Verantwortung – in letzter Konsequenz nichts als eine Illusion zu sein. Die Alternative bedeutete einen Indeterminismus, der kausalen Zusammenhang durch Zufall ersetzt. Doch auch dieser trägt zur Lösung des Problems wenig bei, wird doch dadurch Freiheit zu bloßer Beliebigkeit degradiert, was menschliche Verantwortung ebenso sehr in Abrede stellt.⁸

Um die Dimension der Fragestellung in ihren Grundzügen zu skizzieren, soll an dieser Stelle ein schematischer Überblick erfolgen, der sich vor allem an den Ausführungen Andreas Hüttemanns sowie an denen Geert Keils orientiert.⁹ Prinzipiell existieren in diesem Zusammenhang die beiden Extrempositionen, der Mensch sei vollkommen frei oder vollkommen determiniert, bei allen Positionen dazwischen wird von Kompatibilität gesprochen. An einem Ende des Spektrums steht also die Freiheit, wobei diese als Möglichkeit

⁷ Ebd..

⁸ Vgl. Hüttemann: Determinismus Kausalität Freiheit. S. 11.

⁹ Hüttemann: Determinismus Kausalität Freiheit. Keil, Geert: Willensfreiheit und Determinismus. Stuttgart: Reclam 2009. Siehe außerdem: Bunge, Mario: Kausalität, Geschichte und Probleme. Tübingen: Mohr 1987.

gesehen wird, sich in einer Situation zwischen verschiedenen Optionen zu entscheiden und dementsprechend zu handeln. Wesentlich bei der Handlungsfreiheit ist, dass man einerseits diese Möglichkeit überhaupt haben muss, sich andererseits theoretisch auch anders hätte entscheiden können und die Entscheidung aufgrund des eigenen Willens gefallen ist. Der Willen steht also vor dem Handeln. Der Begriff der Willensfreiheit ist aber schon nicht mehr so einfach, denn es bleibt zumindest fraglich, ob wir in der Lage sind, unseren Willen zu beeinflussen, also das Wollen zu wollen. Von dem Vermögen, wollen zu können, Gebrauch zu machen oder nicht und somit nach Abwägen einen Willen zu formen und formulieren, liegt in der Verantwortung des Einzelnen.¹⁰ Keil schlägt deswegen folgende Definition vor: „Willensfreiheit ist die *Fähigkeit zur hindernisüberwindenden Willensbildung*.“¹¹ Hindernisüberwindend ist diese, weil ein automatisch von selbst eintretender Fall keines Willens oder Handelns bedarf. Die Aktivität, die erforderlich ist, um einen nicht selbstverständlichen Fall auch entgegen von Widerständen eintreten zu lassen, ist wesentlicher Bestandteil von Freiheit. In diesem Sinne ordnen die sogenannten Libertarier die Umstände der Freiheit unter, die Umstände mögen zwar unbeeinflussbar vorhanden sein, doch werden Handlung und Willen erst dort zu relevanten Kategorien, wo sie in einem Akt der Freiheit die hindernden Grundbedingungen überkommen. Am anderen Ende des Spektrums steht die Auffassung eines bereits angesprochenen universalen Determinismus. Treffend veranschaulicht diesen das Bild des Laplace'schen Dämons, einer Instanz, mit der sich theoretisch aus einem Anfangspunkt alle darauffolgenden Ereignisse aufgrund einer mathematischen Notwendigkeit der Naturgesetze errechnen lassen.¹² Die Annahme ist, dass alle Elemente des Universums kausal miteinander verbunden sind und eine Wirkung nie ohne Ursache entsteht. Demnach ließe sich, würde man alle wirkenden Kräfte in der Welt zu einem gegebenen Zeitpunkt kennen, die Zukunft daraus berechnen. Dergestalt erscheint das Geschehen im gesamten Universum ein für alle Mal vorherbestimmt, determiniert. Dies ist natürlich nur ein Gedankenexperiment, offensichtlich ist es unmöglich, alle gleichzeitig wirkenden Elemente in der Welt zu kennen, in diesem Sinne bleibt eine solche Theorie auch eine metaphysische, d.h. sich der empirischen Überprüfbarkeit entziehende und somit bleibt auch die Frage nach der Existenz eines derart radikalen Determinismus letztlich unentscheidbar. Deswegen muss sie aber nicht gleich verworfen werden, denn die Unmöglichkeit, aufgrund mangelnder Daten die Zukunft treffend voraussagen zu können,

¹⁰ Vgl. Kant, Immanuel: Reflexionen zur Metaphysik. Akademieausgabe Band 17, Berlin/Leipzig: de Gruyter 1926. S. 508.

¹¹ Keil: Willensfreiheit und Determinismus. S. 28.

¹² Vgl: Laplace, Pierre-Simon: Philosophischer Versuch über die Wahrscheinlichkeit. hrsg. von Richard von Mises in der Reihe Ostwalds Klassiker der exakten Wissenschaften, Leipzig: Akademische Verlagsgesellschaft 1932. S. 1-2.

bedeutet noch nicht, dass bestimmte Dinge nicht miteinander verbunden sind und sich diese Verbindungen nicht logisch beschreiben und erklären lassen. Die entscheidende Frage in diesem Zusammenhang ist die nach der begründenden Instanz dieser Vorherbestimmtheit. Diese wurden in der Philosophiegeschichte entweder mit Gott, dem Schicksal oder den Naturgesetzen identifiziert.¹³ Der theologische Determinismus geht von der Allmacht Gottes aus, sodass diese als Erklärungsmuster für prinzipiell alle Ereigniszusammenhänge angesehen werden kann und das Prinzip der Kausalität ins transzendental Metaphysische verlagert. Die Richtung, die von einer Schicksalshaftigkeit ausgeht, wird als Fatalismus bezeichnet. Eine Gemeinsamkeit des Fatalismus und des logischen Determinismus – eine Denkrichtung, die namensgemäß rein von Prinzipien der Logik ausgeht – liegt in der Annahme, dass sich die Zukunft nicht ändern lässt, jedoch ist die Begründung hierfür eine jeweils andere. Was noch nicht eingetreten ist – also noch nicht ist und dadurch nicht anders sein kann – lässt sich logischerweise auch nicht ändern. Der Fatalismus geht hingegen von einer Unabänderlichkeit aufgrund von Vorherbestimmtheit aus. Wichtig ist aber, dass sich das menschliche Verhalten aus dieser Gleichung nicht subtrahieren lässt, man also nicht einfach in passives Phlegma oder moralische Rücksichtslosigkeit verfällt, weil ja ohnehin alles unabhängig von den eigenen Handlungen eintritt; diese sind, ob wir es wissen oder nicht, Teil des sich vollziehenden Schicksals. Die Determination durch Naturgesetze wiederum scheint heute zumindest in dem Sinne Konsens zu sein, dass ihre Gültigkeit als Erklärungsmuster für Ereigniszusammenhänge nach dem Prinzip von Ursache und Wirkung akzeptiert wird, anstatt eine göttliche oder schicksalshafte Instanz verantwortlich zu machen, auch wenn der Mensch im Zeitalter des Anthropozäns immer mehr versucht, vermeintliche Naturgegebenheiten nach seinen Vorstellungen umzuformen. Allerdings schreibt die Physik eigentlich eher deskriptive als präskriptive Gesetze, sie beschreiben Verhältnisse und keine strenge Kausalität. Dies ist der Fall, weil eben nie alle Parameter bekannt sind, die eine vor allen unvorhergesehenen Ereignissen gefeierte Voraussage ermöglichen würden, und also keine Gesetze existieren, die nicht empirischen Ausnahmen unterliegen und dadurch wissenschaftlich falsifiziert werden könnten. Letztlich bleibt der Determinismus ein hypothetisches Modell, das die Existenz einer ultimativen Wahrheit postuliert, die als solche zwar unerreichbar ist, die aber von einer prinzipiellen Erklärbarkeit von Phänomenen ausgeht und dadurch als Ausdruck einer wissenschaftlichen Grundhaltung fungiert.¹⁴

¹³ Keil: Willensfreiheit und Determinismus. S. 44.

¹⁴ Vgl. dazu Poppers Wahrheitsbegriff in der Wissenschaft, so bemerkt er auch in Bezug auf die Vorzüge des laplaceschen Dämons, dass dieser „aus der Doktrin eine wissenschaftliche statt eine[r] religiöse Wahrheit“ mache: Popper, Karl Raimund: Das offene Universum. Ein Argument für den Indeterminismus. (1982), Tübingen 2001. S. 33.

Der Kompatibilismus steht in der Mitte der beiden Pole Libertarismus und universaler Determinismus. Die Vereinbarkeitspositionen sind naturgemäß vielfältig, zentrieren sich aber im Wesentlichen um den Punkt, dass der Mensch gewissen prädestinierten Ursachen ausgesetzt ist, sich in von ihm unbeeinflussbaren Situation wiederfindet, in denen er dann aber selbst entscheiden und also frei handeln kann. Dergestalt reduziert sich das Problem auf die Handlungsfreiheit und lässt die Willensfreiheit weitgehend außer Acht. Die naturgesetzliche Möglichkeit steht hier gewissermaßen über der praktischen, es braucht also physische Grundvoraussetzungen, in denen der Mensch dann entscheiden kann. Hierbei kommt auch die Frage der Wiederholbarkeit eines Ereignisses zum Tragen, ob ein Mensch sich also unter nochmals wiederkehrenden, exakt gleichen Bedingungen auch anders entscheiden könnte. Die Antwort des Libertarismus darauf wäre positiv, damit bekennt er sich zur Kontingenz als Grundvoraussetzung für die daraus resultierende Freiheit und Verantwortung des Menschen. Die Antwort des Determinismus fällt hingegen negativ aus, der Kompatibilismus steht als seltsam uneindeutige Position dazwischen und bewegt sich in seinen verschiedenen Ausprägungen zwischen einerseits der defensiven und wenig erkenntnisreichen Argumentation, dass Freiheit nur dort möglich ist, wo die naturgesetzlich determinierten Voraussetzungen diese zulassen, und andererseits der Berufung auf die Unentscheidbarkeit und einer daraus folgenden agnostischen Enthaltung.¹⁵ In jedem Falle ist diese Position aber eine vermittelnde, dadurch weniger stark konturiert und in seinen Facetten diverser als die Extreme.

Letzten Endes besteht in der Forschung aber keineswegs Einigkeit darüber, ob der Determinismus überhaupt als wissenschaftliche Theorie betrachtet werden kann; Hüttemann etwa argumentiert dafür,¹⁶ Keil dagegen.¹⁷ Auch für Karl Popper ist der Determinismus mangels empirischer Überprüfbarkeit lediglich eine metaphysische Annahme, die sich der Falsifizierung entzieht, und somit für die Wissenschaft irrelevant.¹⁸ Kadri Vihvelin postuliert in ihrem Buch mit dem vielsagenden Titel *Causes, Laws, and Free Will: Why Determinism Doesn't Matter* folgendes:

I believe not only that free will is possible and compossible with determinism, but also that we *actually* have free will. [...] Commonsense compatibilism says that we have free will and that the truth or falsity of determinism has no bearing on this. It would still be true that we have free will if the fundamental laws turned out to be strict deterministic laws. And it would still be true that we have free will if the fundamental laws turned out to be probabilistic laws (or some other kind of laws).¹⁹

¹⁵ Keil: Willensfreiheit und Determinismus. S.57-72.

¹⁶ Hüttemann: Determinismus Kausalität Freiheit. S. 46.

¹⁷ Keil: Willensfreiheit und Determinismus. S. 58.

¹⁸ Popper: Das offene Universum. S. 16

¹⁹ Vihvelin, Kadri: *Causes, Laws and Free Will: Why Determinism Doesn't Matter*. Oxford University Press 2013. S.33.

Bei aller Kontroverse um die theoretische Wirksamkeit des Determinismus kann jedenfalls festgehalten werden, dass er sich als Denkkonzept in vielen verschiedenen Disziplinen des 20. Jahrhunderts niedergeschlagen hat. Dies betrifft unter anderem Ansätze des kulturellen²⁰, sozialen²¹ oder medientheoretischen²² Determinismus. Im Hinblick auf die Romane von Leo Perutz ist allerdings vor allem der historische Determinismus von zentraler Bedeutung. In diesem Kontext soll deswegen nun ein Blick auf Geschichtskonzeptionen im Allgemeinen geworfen werden, insbesondere auf die Theorien Michel Foucaults.

2.2. Historische Epistemologie. Geschichtsverständnis nach Foucault

Michel Foucault hat sich selbst mehr als Historiker denn als Philosoph gesehen, seine Auseinandersetzungen mit dem Wahnsinn, der Klinik, dem Staat, dem Diskurs etc. sind immer auch wesentlich solche mit der Geschichte dieser Begriffe. 1966 erscheint sein Buch *Die Ordnung der Dinge: eine Archäologie der Humanwissenschaften* (orig. *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*), in dem er untersucht, auf Grundlage welcher epistemischen Voraussetzungen in verschiedenen Epochen Ordnungen aufgestellt und also Wissen organisiert und generiert wurde. Episteme sind hier als apriorische Bedingungen des Denkens zu verstehen, als unbewusst diskursive Strukturen, die für eine Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit disziplinübergreifend wirksam sind.²³ „Foucault schreibt keine Geschichte der Wissenschaften, sondern er stellt die Frage nach deren Entstehungsbedingungen.“²⁴ Es geht also darum, Paradigmen herauszuarbeiten, die für teilweise sehr unterschiedliche Wissenschaftsbereiche gelten und die bestimmen, in welchen Kategorien wir denken und Dinge einordnen. Foucault zufolge ist es kein Zufall, dass es in der Geschichte immer wieder zu Brüchen kommt, mit denen sich in scheinbar getrennten Wissenschaftsdisziplinen gleichzeitige Umstrukturierungen ergeben. Die Gründe hierfür liegen in diskursiven Praktiken, die unkontrollierbar und teilweise unbewusst ablaufen und darum verborgen bleiben. Deswegen beschränkt sich Foucault auch darauf, die Veränderungen zu beschreiben, statt nach deren Ursachen zu suchen.²⁵ Diese Auffassung wendet sich gegen die Idee einer Kontinuität, die sich

²⁰ Vgl. z.B.: Williams, Raymond: Gesellschaftstheorie als Begriffsgeschichte. Studien zur historischen Semantik von „Kultur“. München: Rogner&Bernhard 1972.

²¹ Vgl. z.B.: Latour, Bruno: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. Aus dem Englischen von Gustav Roßler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007.

²² Vgl. z.B.: Kittler, Friedrich: Aufschreibesysteme 1800/1900. München: Fink 2003.

²³ Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974. S. 24-25.

²⁴ Ruoff, Michael: Die Ordnung der Dinge. In: Foucault-Lexikon. Entwicklung – Kernbegriffe – Zusammenhänge. 4., aktualisierte und erweiterte Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink 2018. S. 31.

²⁵ Foucault: Ordnung der Dinge. S.14.

als durchgängige Geschichte des Fortschritts erzählen ließe. Stattdessen interessiert sich Foucault für die Diskontinuität, die Brüche und Leerstellen der Geschichte, an denen sich grundlegende Wechsel im Denken vollziehen.

Episteme bezeichnen daher auch keinen fixen, unveränderlich zugrundeliegenden Diskurs, denn Foucaults Ansatz ist letztlich eben nicht, wie vielleicht der Eindruck entstehen kann, strukturalistisch gedacht. Nach eigener Aussage wurde ihm dies von einigen Seiten vorgeworfen, da ja die Geschichte in Epochen unterteilt und scheinbar klar strukturiert wird. Doch geht es ihm mehr darum, Brüche zu zeigen und gegen eine Kontinuität in den Objekten Stellung zu nehmen.²⁶ Auch bemerkt Foucault, dass es ihm weder darum zu tun ist, einen neuen Dogmatismus in seinem Schema zu entwerfen, noch eine vollendete Theorie zu präsentieren; diese weiterzudenken und zu ergänzen, sei jeder angehalten.²⁷ Man könnte seine Arbeit stattdessen auf einer Meta-Ebene ansiedeln und als Geschichte des Strukturalismus bezeichnen, als eine Geschichte der Ordnungssysteme, die dem Wissen zu einer Zeit apriorisch voranstehen. *Die Ordnung der Dinge* unterscheidet jedenfalls drei Formationen und also drei dazugehörige Bedingungsgefüge der Erkenntnis. In der Renaissance (bis zum 16. Jahrhundert) habe das Denken auf der Episteme der Ähnlichkeit beruht. Zusammengehört demnach, was sich ähnlich ist oder ähnlichsieht, weswegen auch in Analogien eine grundlegende Wahrheit angenommen wird.²⁸ Ebenso gilt dieses Prinzip in der Semantik, dass nämlich ein Zeichen in direktem Bezug zum es bezeichnenden Ding steht.²⁹ In der Klassik (17.-18. Jahrhundert) weicht das Prinzip der Ähnlichkeit dem der Repräsentation. Bezeichnend hierfür sind das Aufkommen von Taxonomien und durchstrukturierten Ordnungssystemen in verschiedenen Naturwissenschaften wie beispielsweise der Biologie, aber auch in der Sprachwissenschaft, denn auch Zeichen werden zu eigenständigen Repräsentationen, die ihrerseits geordnet werden können und müssen.³⁰ Dies bedeutet eine Umkehrung der bis dato vorherrschenden Logik, denn nicht das reale Ding gibt Aufschluss über das Wort und die Ordnung, sondern umgekehrt: Erst die rationale Systematisierung der Zeichen ermöglicht, die Welt sinnvoll zu erfassen. Dass dieses Verhältnis zwischen Zeichen und Ding hier zentral ist, kommt im französischen Originaltitel *Les mots et les choses* deutlicher als im Deutschen zum Ausdruck, wobei die Ausbuchstabierung beider ja expliziert, dass Wörter und Objekte eben nicht gleichbedeutend und folglich voneinander zu unterscheiden sind.

²⁶ Ebd. S. 15-16.

²⁷ Ebd. S. 12.

²⁸ Ebd. S. 46.

²⁹ Ebd. S. 74-77.

³⁰ Ebd. S. 107-113.

Repräsentation wird in der Moderne (ab dem 19. Jahrhundert) schließlich durch die wahrnehmende Instanz selbst ersetzt, den Menschen als epistemisches Prinzip, der mit seinem Verstand bzw. seiner Wahrnehmung als apriorische Möglichkeit des Erkennens solcher Ordnungen überhaupt fungiert. Dies ist insofern der Fall, als dass alle Erkenntnis von ihm ausgeht und die Dinge nur noch in Relation zu ihm Bedeutung erlangen. Bezeichnend hierfür ist das Aufkommen diverser sogenannter Humanwissenschaften in dieser Zeitperiode, von der Psychologie über die Soziologie bis zur Allgemeinen Anthropologie.³¹ In der Philosophie erfolgt diese Wendung vor allem seit Kant, auch später aufkommende Strömungen wie die Phänomenologie scheinen hierfür bezeichnend zu sein.

Wenn diese hier in aller Kürze dargestellte Dreiteilung Foucaults aber keine weitere strukturalistische Systematik entwerfen will, so ist ihr Hauptargument doch jenes, dass Bezugssysteme in der Geschichte keiner Logik oder Intention von Subjekten folgen, sondern sich unkontrollierbar und zufällig ergeben. Die beschriebenen Episteme zeigen dergestalt die Diskontinuität in der Geschichte auf. Prophetisch verkündet das Ende des Buches in einer vielzitierten Stelle denn auch das nahende Ende des Menschen als wissensorganisierendes Prinzip:

Tatsächlich hat unter den Veränderungen, die das Wissen von den Dingen und ihrer Ordnung [...] berührt haben [...], eine einzige [...] die Gestalt des Menschen erscheinen lassen. [...] es war die Veränderung in den fundamentalen Dispositionen des Wissens. [...] Wenn diese Dispositionen verschwänden, so wie sie erschienen sind, [...] dann kann man sehr wohl wetten, daß der Mensch verschwindet wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand.³²

Letztlich bleibt aber ungewiss, was diesen in Zukunft ersetzen wird. Gemeint ist hier freilich nicht, dass der Mensch aufhöre, als physisches Wesen zu existieren, sondern dass Wissen, Erkenntnisse in der Wissenschaft und die Ordnung der Welt nicht mehr in Verhältnis zum Bezugssystem *Mensch* geschaffen und geformt werden. In Anbetracht der derzeitigen Entwicklungen im digitalen Bereich rund um Künstliche Intelligenz, Metarealitäten, Blockchain-Technologien etc. schient dieser Orakelspruch erschreckend aktuell und zutreffend zu sein. Wollte man diese Form einer Geschichte der Diskontinuitäten weiterdenken, ließe sich analog zu den von Foucault identifizierten ein weiterer einschneidender Bruch mit dem Durchdringen aller Lebensbereiche durch das Internet, der Transformation der Welt ins Digitale und dem jüngsten Aufkommen von *Generative Artificial Intelligence* identifizieren; manche

³¹ Ebd. S. 413.

³² Ebd. S. 462.

erkennen in den mittlerweile jeden Lebensbereich durchdringenden Algorithmen bereits die Reinkarnation des Hegelschen Weltgeistes.³³

Eine Konsequenz dieses epistemischen Denkens ist jedenfalls, dass in der Betrachtung von Geschichte nicht mehr das Objekt oder das es bezeichnende Wort entscheidend ist, sondern die Praxis selbst.³⁴ Am Beispiel des historischen Betrachtungsobjekts „Regierter“ führt Paul Veine dazu aus:

Das Objekt ist nur das Korrelat der Praktik; ihr vorgängig existiert kein ewig gleicher Regierter, den man mehr oder weniger genau ins Visier nehmen könnte, den man mehr oder weniger gut treffen könnte. [...] Der ewige Regierte *ragt nicht über das hinaus*, was man mit ihm macht, er existiert nicht außerhalb der Praktik, die man ihm appliziert, seine Existenz, wenn er denn eine hat, manifestiert sich durch nichts [...]. Ein Begriff, der sich durch nichts manifestiert, ist nur ein Wort. Dieses Wort hat keine andere Existenz als eine ideologische oder vielmehr idealistische.³⁵

Es gibt bei Foucault keine Instanz (wie bei Freud das Es) oder Triebkraft (wie bei Marx das Kapital), nur die Verbindung zwischen den Dingen, wie sie sich tatsächlich zueinander verhalten. Jedem Objekt, dem wir einen Namen geben, verleiht der Begriff, der es bezeichnet, den Anschein, dass dieses eine metaphysische Essenz besäße, einen Kern, der es, auch wenn es sich über die Jahrhunderte hinweg auf diese und jene Weise verändern kann, letztlich zu dem macht, was es eben ist. Die Beschreibung der kontinuierlichen Entwicklung solcher feststehenden Dinge ist aber ein typisch ideengeschichtlicher Ansatz, dem sich Foucault dezidiert entgegenstellt: „diese ganze Quasi-Kontinuität auf der Ebene der Ideen und der Themen ist wahrscheinlich nur eine Oberflächenwirkung. [...] Das heißt nicht, daß die Vernunft Fortschritte gemacht hat, sondern daß die Seinsweise der Dinge und der Ordnungen grundlegend verändert worden ist, die die Dinge dem Wissen anbietet, indem sie sie aufteilt.“³⁶ Aus diesem Grund interessiert sich Foucault auch nicht für eine klassisch lineare historische Betrachtung. „Eher als um eine Geschichte im traditionellen Sinne des Wortes handelt es sich um eine ‚Archäologie‘.“³⁷ Dadurch soll ein infragestehendes Objekt nicht in seiner wie auch immer gearteten metaphysischen Essenz beschrieben werden, sondern in den konkreten Beziehungen zu seinen Umständen. Michael Maset schreibt hierzu: „Die Erfahrung eines Objektes ist somit weder von diesem selbst noch von einem vermeintlich universellen

³³ Vgl. z.B.: Simanowski, Roberto: Todesalgorithmus. Das Dilemma der künstlichen Intelligenz. Wien: Passagen 2020. S. 89.

³⁴ Foucault: Ordnung der Dinge. S. 15.

³⁵ Veyne, Paul: Foucault: Die Revolutionierung der Geschichte. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2015³. S. 25.

³⁶ Foucault: Ordnung der Dinge. S. 25.

³⁷ Ebd. S. 25. Den hier angesprochenen Begriff der „Archäologie“ wird Foucault später in dem an *Die Ordnung der Dinge* anschließenden Werk *Archäologie des Wissens* noch ausführlicher erläutern.

Erkenntnisapparat des Subjekts bestimmt; vielmehr bilden sich die Verständnis- und Erkenntniskategorien, die eine Erfahrung von etwas als einem Objekt ermöglichen, in der jeweiligen historisch-kulturellen Situation.“³⁸ Daraus folgt nach Michael Ruoff aber für die „Überzeugung des Archäologen, dass es keine konstanten Objekte in den Humanwissenschaften gibt.“³⁹ Weiters bemerkt er „Aus der Sicht der ideengeschichtlich orientierten Geschichtsschreibung geht die Archäologie also zerstörend und kontraproduktiv vor.“⁴⁰

Diesem Ansatz folgend erscheint es aber nicht mehr besonders sinnvoll, eine durchgängige Geschichte beispielsweise des Staates zu erzählen, wenn dieser zu unterschiedlichen Zeiten etwas vollkommen anderes bedeutet und anders funktioniert hat und es eigentlich gar nicht so einfach ist, Gemeinsamkeiten zu finden, die für alle unterschiedlichen Staatsformen über alle Zeiten hinweg Gültigkeit beanspruchen können.

Das ist die berühmte Theorie der Diskontinuitäten: es existiert kein „Wahnsinn im Laufe der Jahrhunderte“ und auch keine Religion oder Medizin. Die Medizin vor der Klinik hat nur den Namen mit der Medizin des 19. Jahrhunderts gemeinsam. [...] Das ist der Sinn der Negation der natürlichen Gegenstände. [...] Foucault sagt nicht: „Ich persönlich ziehe das Diskontinuierliche, die Einschnitte vor“, sondern: „Misstraut den falschen Kontinuitäten“.⁴¹

Es handelt sich hierbei wohlgermerkt nicht um Relativismus, denn dieser setzt ja voraus, dass über *dieselben* Gegenstände zu unterschiedlichen Zeiten anders gedacht wird, Foucault aber stellt die Existenz dieser Gegenstände überhaupt infrage. Diese Ablehnung der Kontinuität bedeutet also eine Abwendung vom metaphysischen Gehalt und dadurch eine Zuwendung zum reinen Positivismus, das zu beschreiben, was sich beschreiben lässt und also tatsächlich da ist (nicht im Sinne einer absoluten Wahrheit, sondern im Sinne dessen, was vorliegt).

Aus diesem Grund stehen aber im Zentrum der *Ordnung der Dinge*, wie schon aus der grammatikalischen Konstellation des deutschen Titels ersichtlich wird, nicht in erster Linie die Dinge, sondern die Ordnung:

Es ist, als appliziere die Kultur, während sie sich zu einem Teil von ihren linguistischen, perzeptiven und praktischen Rastern befreit, auf diese einen zweiten Raster, der die ersten neutralisiert, der sie, indem er sie verdoppelt, erscheinen lässt und gleichzeitig ausschließt, und als befände sie sich gleichzeitig vor dem rohen Sein der Ordnung. Im Namen dieser Ordnung werden die Codes der Sprache, der Perzeption und der Anwendung kritisiert und teilweise außer Kraft gesetzt. Auf dem Hintergrund dieser Ordnung, die als positiver Boden betrachtet wird, errichten sich die allgemeinen Theorien der Anordnung der Dinge und die Interpretationen, die sie zur Folge hat. So gibt es zwischen dem bereits kodierten Blick und der

³⁸ Maset, Michael: Diskurs, Macht und Geschichte. Foucaults Analysetechniken und die historische Forschung. Frankfurt a. M.: Campus 2002. S. 126.

³⁹ Ruoff: Archäologie. In: Foucault-Lexikon. S. 87.

⁴⁰ Ruoff: Archäologie des Wissens. In: Ebd. S. 36.

⁴¹ Veyne. Foucault. S. 55-56.

reflektierenden Erkenntnis ein Mittelgebiet, das die Ordnung in ihrem Sein selbst befreit. Darin erscheint die Ordnung nach den Kulturen und nach den Epochen kontinuierlich abgestuft oder gestückelt und diskontinuierlich, mit dem Raum verbunden oder in jedem Augenblick durch den Schub der Zeit konstituiert [...].⁴²

Eben dieses reine *Sein der Ordnung* beschreiben die von Foucault herausgearbeiteten Episteme, die die Art und Weise, wie Wissen geordnet wird oder überhaupt werden kann, entscheidend vorprägt. Diese verändern sich im Laufe der Geschichte, und zwar nicht linear und bewusst, sondern abrupt und unbewusst. Aus diesem Grund interessiert sich Foucault in weiterer Folge auch für konkrete Diskurse und Praktiken, die zu bestimmten Zeiten vorherrschend sind. Weil sich diese eben nicht kontinuierlich in eine Richtung entwickeln, sind sie auch durch keinen ideologisch definierbaren Sinn fassbar, sie sind anders gesagt nicht rationalisierbar.⁴³

Veränderungen im Wissen ordnenden Denken folgen also keiner strengen Logik und sind nicht systematisch. Selbiges gilt aber auch für die Geschichte, die sich eben durch konkrete Diskurse und Praktiken vollzieht: weder ist sie *sinnvoll* in der Bedeutung, dass sie eine Agenda hat oder auf etwas notwendig hinsteuert, noch lässt sie sich als lineare Kausalität beschreiben, die einer Logik unterliegt oder sich irgendwie systematisieren lässt; sie ist vielmehr ideologielos. Das heißt nicht, dass sie bedeutungslos wäre oder man sie nicht beschreiben könnte, dass sie aber an sich nicht *rational* verfährt, wodurch jeder Versuch der Rationalisierung historischer Prozesse als Ideologie, als Unterwerfung gegenüber vorherrschenden Wissensordnungen beziehungsweise Epistemen entlarvt wird. Auf Wahrheit von semantischen Konzepten, die als Rationalisierungen und Systematisierungen immer ideologisch sind, kommt es hierbei nicht mehr an, denn „was die Sexualität, die Macht, den Staat, den Wahnsinn und manches andere angeht, so bleibt es dabei: Wahrheit kann es hier genauso wenig wie Irrtum geben, weil sie nicht existieren; es ist weder Wahrheit noch Irrtum möglich hinsichtlich der Verdauung und der Fortpflanzung der Zentauren.“⁴⁴ Verabschiedet man sich also davon, metaphysischen Wahrheiten Raum geben zu wollen, muss man sich auf die positivistische Beschreibung beschränken. Dabei sind diese Positivitäten nicht als deterministische Kräfte zu verstehen, die die Handlungen von Subjekten bestimmen, vielmehr bilden sie den bedingenden Rahmen, in dem sich diese vollziehen können.

Gleichzeitig herrscht aber ein Glaube an die Geschichtlichkeit positivistisch beschreibbarer Objekte, wodurch auch deren Ursprünge zu ergründen versucht werden, die aber als solche immer dem Bereich des Metaphysischen verhaftet bleiben müssen: „Die Geschichtlichkeit der

⁴² Foucault: *Ordnung der Dinge*. S. 23.

⁴³ Veyne: Foucault. S. 29.

⁴⁴ Ebd. S. 65.

Dinge, der Glaube zudem, dass diese Dinge positiv und in ihrer gegebenen realen Ordnung beschreibbar sind, und schließlich deren epistemologische Absicherung in der Metaphysik oder Transzendentalphilosophie sind die Grundmuster“⁴⁵ unseres modernen Denkens, so Phillip Sarasin. Als solche sogenannten „Quasi-Transzendentalien“ fungieren Begriffe wie *Arbeit*, *Leben* oder *Sprache*, deren Ursprünge eben nicht positivistisch hergeleitet werden können und dennoch als metaphysische Wahrheiten akzeptiert werden. Weil diese aber den Menschen von außen bestimmen, stellen sie ihn als Zentrum der Wissensordnung in Frage, woraus eben die Annahme erwächst, dass das Zeitalter der Episteme des Menschen zu Ende geht.

Ob man mit den hier in aller Kürze dargestellten Ausführungen Foucaults im Detail nun mitgeht oder nicht, so ermöglicht jedenfalls der Ansatz der epistemischen Wechsel nun gerade auch in Hinblick auf die Geschichtswissenschaft selbst interessante Sichtweisen und also auf die Frage nach der Geschichte des Geschichtsverständnisses. In Folge soll nun nicht der Einteilung Foucaults gefolgt werden, nach der Ähnlichkeit, Repräsentation und Mensch in der Renaissance, Klassik und Moderne entscheidende Ordnungsmerkmale dargestellt haben, sondern eine alternative Dreiteilung vorgenommen werden, die sich im Wesentlichen an der Kategorisierung von Johannes Rohbeck orientiert. Dieser unterscheidet drei, chronologisch grob aufeinanderfolgende Strömungen des Geschichtsdenkens: *Geschichtsphilosophie*, *Historismus* und *Posthistoire*.⁴⁶

2.3. Geschichtsphilosophie und Historismus

Der Begriff *Geschichtsphilosophie* als Strömung meint hier nicht einfach das Philosophieren über Geschichte, sondern die Annahme, der Geschichte liege ein teleologisches Prinzip zugrunde, das die historischen Ereignisse in eine bestimmte Richtung lenkt. Hierbei handelt es sich um einen säkularisierten Grundsatz von menschlich vorangetriebener Geschichte, der sich etwa von der theologischen Weltordnung des Mittelalters unterscheidet. Durch das Philosophieren über Geschichte wird ihr ein innewohnender Sinn zugesprochen, der einzelne Ereignisse im Kontext des großen Weltgeschehens zu erklären sucht und dadurch einen übergreifenden Zusammenhang stiftet. Somit ist es gewissermaßen auch die Geschichte selbst, die philosophiert und der dadurch ein beinahe subjektähnlich aktiver Status zukommt. Dementsprechend spielt diese Strömung vor allem im 18. und in Teilen des 19. Jahrhunderts, von der Zeit der Aufklärung bis Hegel und Marx eine wichtige Rolle. Die Ansätze der

⁴⁵ Sarasin, Phillip: Foucault zur Einführung. Hamburg: Junius 2023⁸. S.83.

⁴⁶ Rohbeck: Geschichtsphilosophie zur Einführung.

verschiedenen Vertreter unterscheiden sich in ihrer Ausrichtung teilweise stark voneinander. Allen gemeinsam ist aber ein unbedingter Fortschritts Glaube, der die Geschichte der Menschheit als mehr oder weniger stetigen Aufstieg sieht. Bei Kant ist die treibende Kraft dieses Aufstiegs die Vernunft. Auf die Spitze getrieben wird dieses Prinzip im berühmten Hegelschen Weltgeist, einer Instanz, die den Lauf der Welt gesamtheitlich bestimmt. Es geht hier weniger um einen allmächtigen Gottesersatz als um die Idee einer Stimmung, die durch die Zeit wirkt und Ereignisse eintreten lässt, deren Zeit sozusagen gekommen ist. Der Begriff des *Zeitgeistes* drückt treffend aus, wie dieser zu einem gegebenen Punkt in der Geschichte gesamtgesellschaftlich wirkt und lässt überdies erkennen, wie Teile dieser Idee nach wie vor präsent sind, auch wenn sich die Geisteswissenschaften spätestens seit den zahlreichen Katastrophen des 20. Jahrhunderts vollständig von der Idee einer wie auch immer gearteten beständigen Fortschrittskraft in der Geschichte verabschiedet haben. Bei Hegel jedenfalls funktioniert der *modus operandi* des Weltgeistes noch dialektisch; auf eine These folgt eine Antithese und aus der Kombination dieser beiden wiederum die Synthese, dergestalt verwirklicht sich der beständige Fortschritt. In einem Beispiel veranschaulicht bedeutet das: Wenn ein bestehendes gesellschaftliches System nicht hinreichend funktioniert, kommt es zu einer Revolution, aus der letztlich ein neues System entsteht, das hoffentlich besser ist als das alte, und so zieht sich der Aufstieg durch die gesamte menschliche Geschichte. Offensichtliches Problem eines solchen Verständnisses ist das Inkaufnehmen von potentiell furchtbaren und unmenschlichen Ereignissen oder Gesellschaftssystemen, die in dieser Logik ja immer nur als Vorstufe zu einer nächsthöheren Stufe fungieren und dadurch zum Zwecke der Erfüllung der Geschichte notwendig und legitim erscheinen. In diesem Sinne ist auch Marx in jeder Hinsicht ein Fortschreiber der Hegelschen Theorie, wenngleich er chronologisch als Nachzügler ein Stück weit aus der Hauptphase der geschichtsphilosophischen Strömung fällt; er selbst behauptet ja, Hegels Theorie „vom Kopf auf die Füße“ gestellt zu haben, denn: „Es ist nicht das Bewußtsein der Menschen, das ihr Sein, sondern umgekehrt ihr gesellschaftliches Sein, das ihr Bewußtsein bestimmt.“⁴⁷ Auch wenn Marx seinerseits die Klassenfrage in den Mittelpunkt stellt, so bleibt sein Verfahren doch genau dieser Dialektik verhaftet, die Revolution des Proletariats bedeutet eine notwendige Antwort auf die Ausbeutung durch die Eliten und bleibt wiederum Vorstufe zu der utopischen Klassenlosigkeit und Gleichheit aller Menschen. In diesem Streben nach Gerechtigkeit erhält die Geschichte ihren Sinn und bewegt sich zielgerichtet und fortschrittlich auf eine bessere Welt hin zu.

⁴⁷ Marx, Karl: Zur Kritik der politischen Ökonomie. In: Marx-Engels-Werke Band 13, Berlin: Dietz 1971. S. 9.

Der Historismus lehnt jede Form der Sinnzuschreibung an die Geschichte ab, er ist im Gegenteil bestrebt, die historischen Daten und Fakten möglichst objektiv und wirklichkeitsgetreu abzubilden. Darin zeigt sich der Anspruch auf das Ergründen einer Wahrheit, die es durch wissenschaftliche Auseinandersetzung zu verstehen gilt, um dadurch zu historischer Erkenntnis zu gelangen. Die Suche nach Wahrheit bedeutet jedoch nicht, sich einem absoluten Dogma zu verschreiben; dass jede Zeit einen den eigenen Werten und Weltansichten entsprechenden Blick auf die Geschichte wirft, hat der Historismus nicht verkannt, weswegen die Gefahr des Relativismus allerdings auch sein größtes Problem bedeutet.⁴⁸ Der Historismus gelangt im 19. Jahrhundert zu seiner größten Bedeutung und also zu einer Zeit, in der sich die Geschichtswissenschaft institutionell als eigene Disziplin herausentwickelt und etabliert, ein Umstand, der sicherlich als einer der Hauptgründe für diese historische Umorientierung gelten kann. Sie emanzipiert sich damit von anderen Disziplinen wie etwa der Philosophie und entwickelt eigene Techniken und Methoden. Besonders wichtig sind in diesem Zusammenhang einerseits die Empirie, andererseits die Hermeneutik als Methode des Erkennens und Verstehens. Der eben angedeutete Relativismus erwächst aus dem Umstand, dass wissenschaftliche Erkenntnis immer nur in Bezug zum eigenen Standpunkt entsteht, die Bewertung historischer Ereignisse also den gegenwärtigen Umständen unterliegt und dadurch zu verschiedenen Zeiten sehr unterschiedlich ausfallen kann. Zu erkennen, wie die Vergangenheit *tatsächlich* war, ist also gar nicht möglich, doch ist das bereits die Kritik, die sich dann vor allem im 20. Jahrhundert gegen den Historismus formuliert. Um seine Ziele zunächst positiv nachzuvollziehen, wird hier Wilhelm Dilthey als einer der wichtigsten Vertreter exemplarisch herangezogen. Das historische Bewusstsein richtet sich nach Dilthey gegen die Metaphysik im Sinne eines objektiven Geistes wie bei Hegel, stattdessen interessiert es sich für herausragende und individuelle Ereignisse. Zusätzlich sollen aber auch Gesetzmäßigkeiten beschrieben werden, die beispielsweise in Form von Sprache, Kultur oder Recht für eine Zeit als bezeichnend gelten können. Das einzelne Subjekt wird sich seiner selbst erst im Zuge eines reflexiven historischen Denkens bewusst, indem es seine Autobiographie, seine eigene Geschichte als Abfolge von Ereignissen konstruiert, die untereinander alle verbunden sind. Aber nicht nur Ereignisse, auch die Konfiguration der jeweiligen Gesetzmäßigkeiten sind hier entscheidend, wobei die „einfachsten homogensten Wirkungszusammenhänge, die eine Kulturleistung realisieren, [...] Erziehung, Wirtschaftsleben, Recht, politische Funktionen, Religionen, Gesellschaft, Kunst, Philosophie,

⁴⁸ Rohbeck: Geschichtsphilosophie. S.78.

Wissenschaft [sind].“⁴⁹ Durch diese Zusammenhänge ergibt sich notwendigerweise eine teleologische Auffassung dieser „Kultursysteme“, da sie letztlich das menschliche Handeln bedingen. Der Mensch wird zum Produkt seiner Umstände. Will er sich selbst verstehen, muss er demnach zunächst seine Umstände und seine Geschichte verstehen. Analoges wie für das Individuum gilt auch für eine ganze Gesellschaft, die sich selbst über ein kollektives Geschichtsbild definiert. Entscheidend in diesem Zusammenhang ist, dass nun durch die Hermeneutik eine Brücke geschlagen wird zwischen erlebendem Subjekt und untersuchtem Objekt, weil das „Leben“ oder „Erleben“ eine notwendige Rolle im Erkenntnisprozess spielt. „Letztendlich läuft das historische Verstehen auf die Selbsterkenntnis des Menschen hinaus.“⁵⁰ Dies bleibt in unterschiedlicher Form ein Ähnlichkeitsmerkmal der verschiedenen Richtungen dieser Strömung; die Geschichte zu studieren und verstehen zu wollen, dient im Endeffekt der (Selbst-)Erkenntnis.

Das Posthistoire wendet sich sowohl gegen Geschichtsphilosophie als auch Historismus. *Post* bezieht sich hier naturgemäß nicht auf ein Ende der Geschichte als solcher⁵¹, sondern auf die ideologischen Erwartungen, die bis dato mit der Geschichtsschreibung verknüpft waren. Dadurch kritisiert diese Strömung, die eng mit der Postmoderne verwandt ist, sowohl die Idee eines immanenten dialektischen Fortschritts als auch die Idee einer erkenntnisermöglichenden Kontinuität, stattdessen interessiert sie sich für Fragmentarisierung und Konstruktivität. Das Posthistoire ist in diesem Kontext ebenso wenig oder vielleicht noch weniger ein geschlossenes Theoriegebilde, wie es die Strömungen vor ihm waren; die Ansätze reichen unter anderem von Benjamins geschichtsphilosophischen Überlegungen über die negative Dialektik Horkheimers und Adornos, die im Wesentlichen eine Umkehrung der fortschrittsgläubigen Geschichtsphilosophie in eine zivilisations- und technikbedingte Verfallsgeschichte bedeutet, bis hin eben zu Foucault. Nach den Ausführungen zu letztgenanntem soll ergänzend noch ein Blick auf Benjamin geworfen werden.

⁴⁹ Dilthey Wilhelm: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. Herausgegeben von M. Riedel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970. S. 204.

⁵⁰ Rohbeck: Geschichtsphilosophie. S. 96.

⁵¹ Francis Fukuyamas berühmter Essay über das „Ende der Geschichte“ funktioniert im Grunde hegelianisch: nachdem sich mit dem Zerfall der UdSSR der dualistische Machtkampf zwischen Kapitalismus und Kommunismus entschieden hat, scheint auch ein Ende der geschichtlichen Dialektik eingetreten und die ultimative Synthese erreicht zu sein. Dass sich diese These letztlich nicht bewahrheitet hat, scheint die jüngste Geschichte eindrücklich gezeigt zu haben. Vgl.: Fukuyama, Francis: Das Ende der Geschichte. Aus dem Amerikanischen von Helmut Dierlamm, Ute Mihr und Karlheinz Dürr, München: Kindler 1992.

2.4. Über Walter Benjamins Begriff der Geschichte

In seiner Abhandlung *Über den Begriff der Geschichte* (1940) wirft Benjamin dem Historismus nicht nur vor, sich in vergangene Zeiten hineinversetzen zu wollen, sondern auch, dass dieser nur die Geschichte von Siegern nachzeichnet, während Benjamin sich eher für die Unterdrückten interessiert. Als neue Orientierung stellt er dem Historismus deswegen den historischen Materialismus entgegen: „Der historische Materialist rückt daher nach Maßgabe des Möglichen von ihr [der Überlieferung der Sieger, RL] ab. Er betrachtet es als seine Aufgabe, die Geschichte gegen ihren Strich zu bürsten.“⁵² In diesem Punkt vertritt Benjamin zwar eine offensichtlich marxistisch orientierte Haltung, wendet sich aber auch entschieden gegen die Hegelsche Logik eines kontinuierlich sich vollziehenden, dialektischen Fortschrittsglaubens, die dem Marxismus in der Tradition der Geschichtsphilosophie durchaus noch anhaftet. Denn der angesprochene Materialismus bezieht sich auf Geschichte als Material, aus dem es die Vergangenheit immer wieder aufs Neue aus einer jeweils gegenwärtigen Position heraus zu entwerfen gilt. „Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet.“⁵³ In diesem Sinne wird Geschichte also nicht als Summe von Ereignissen verstanden, die eine „leere Zeit“ einfach irgendwie füllen. Stattdessen wird die Kontinuität der fortlaufenden Zeit aufgebrochen und der Moment der Konstruktion als Innehalten herausgestrichen. Indem ein bestimmtes Moment der Vergangenheit und der Gegenwart zu einer Konstellation zusammentreten, wird die Selbstverständlichkeit der Geschichtserzählung in Frage und die Zeit gewissermaßen stillgestellt. „Der materialistischen Geschichtsschreibung ihrerseits liegt ein konstruktives Prinzip zugrunde. Zum Denken gehört nicht nur die Bewegung der Gedanken sondern auch ihre Stillstellung. Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da erteilt es derselben einen Chock, durch den es sich als Monade kristallisiert.“⁵⁴ Das Geschichtsverständnis erfährt dadurch eine „kopernikanische Wende“⁵⁵, indem nun nicht mehr die Vergangenheit uns und unsere Gegenwart prägt, sondern umgekehrt wir die Vergangenheit. Wie wichtig Benjamin dieser Punkt ist und wie sehr er hier gegen den Historismus polemisiert, kommt in der auffallend extremen Formulierung der folgenden Passage zum Ausdruck:

⁵² Benjamin, Walter: *Über den Begriff der Geschichte*. In: *Gesammelte Schriften Band I*. hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 2006. S. 696-697.

⁵³ Ebd. S. 701.

⁵⁴ Ebd. S. 702-703.

⁵⁵ Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*. In: *Gesammelte Schriften Band V*. hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1982. S. 490.

Auf den Begriff einer Gegenwart, die nicht Übergang ist sondern in der Zeit entsteht und zum Stillstand gekommen ist, kann der historische Materialist nicht verzichten. Denn dieser Begriff definiert eben *die* Gegenwart, in der er für seine Person Geschichte schreibt. Der Historismus stellt das ‚ewige‘ Bild der Vergangenheit, der historische Materialist eine Erfahrung mit ihr, die einzig dasteht. Er überläßt es andern, bei der Hure ‚Es war einmal‘ im Bordell des Historismus sich auszugeben. Er bleibt seiner Kräfte Herr: Manns genug, das Kontinuum der Geschichte aufzusprengen.⁵⁶

Mitüberblicken ist hier wohl auch der Kontext, in dem dieser Text entsteht. Benjamin schreibt ihn als seine letzte Arbeit 1940 auf der Flucht vor den Nationalsozialisten, die ihn kurz darauf zum Selbstmord zwingen wird. Diese ausweglose Lage ist sicherlich in sein Geschichtsdenken miteingeflossen. Vor allem die Art, wie die Nationalsozialisten Kultur, Deutschtum und Geschichte umgedeutet und unter dem Vorwand einer pervertierten „Rationalität“ für ihre Zwecke missbraucht haben, läßt das Bild einer neutralen Universalgeschichtsschreibung als Illusion und Unmöglichkeit erscheinen. Es ist außerdem als Versuch zu lesen, die Deutung der eigenen Gegenwart, die für spätere Zeiten Vergangenheit und Geschichte sein wird, nicht einfach in die Hände der Stärkeren, der Unterdrückten zu legen, sondern einen aus dem Unverständnis über die Schrecken resultierenden Schock zu provozieren, der als Stillstand die Geschichtserzählung des vermeintlich objektiven Historismus in Frage stellt. In diesem Geiste entwirft er auch das vielfach referenzierte Bild des „Engels der Geschichte“:

Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm.⁵⁷

Dieser letzte Satz erinnert in seinem Fortschrittspessimismus schon sehr daran, was uns bei Adorno und Horkheimer als negative Dialektik wiederbegegnet. Und doch geht es Benjamin weniger um eine durchgängige Verfallsgeschichte als eben um die Fragmentarisierung derselben, was sich sowohl im Inhalt als auch in der Form seiner Schriften widerspiegelt. So ist *Über den Begriff der Geschichte* eine Sammlung von Aphorismen, wie man sie vor allem seit Nietzsche kennt, und verhindert dergestalt jeglichen Anschein von Kontinuität; diese Form zieht sich mehr oder weniger auch durch Benjamins übriges Werk. Abseits der trotz aller Enttäuschung noch deutlich hervortretenden marxistischen Prägung und der Bedrücktheit im Engel der Geschichte, der sich durchaus auch als mythische Umkehrung einer messianischen

⁵⁶ Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte*. S. 702.

⁵⁷ Ebd. S. 697-698.

Heilsgeschichte lesen lässt, kommt durch dieses Bild eine deutliche Neuausrichtung der Geschichtsschreibung zum Ausdruck, die für die Strömung des Posthistoire als bezeichnend gelten kann. Wichtig ist in diesem Zusammenhang schließlich die Erkenntnis, dass Geschichte einerseits immer eine retrospektive Konstruktion ist, die als solche gewissen Denkstrukturen der Gegenwart unterworfen ist, und dass sie andererseits den Fokus auf Brüche, Veränderungen und auftretende Irritationen statt auf Kontinuität richten muss, will sie nicht der Illusion einer neutralen Objektivität verfallen. Erst dort, wo Selbstverständlichkeiten gestört und vermeintliche Gewissheiten in Frage gestellt werden, wird sich die Geschichte ihrer selbst bewusst.

2.5. Determinismus als Erklärungsmodell der Geschichte

Aus den vorangegangenen Ausführungen dürfte deutlich geworden sein, dass der Determinismus in der Geschichtsphilosophie, im Historismus und im Posthistoire als Erklärungsmodell jeweils eine sehr unterschiedliche Rolle spielt. Die Geschichtsphilosophie vertritt einen starken deterministischen Ansatz, indem alles sich Ereignende einen Grund hat und sich Geschichte insgesamt als sinnvoller Prozess vollzieht. Der Historismus lehnt die Position des logisch deterministischen Geschichtsvollzugs zwar ab, begreift aber den Menschen selbst als Produkt seiner Geschichte und hält somit an der Erklärbarkeit seines Wesens aus den ihn bedingenden Umständen fest. Das Posthistoire schließlich entlarvt jegliche Rationalisierung der Geschichte als ideologisch und beharrt auf ihrer prinzipiellen Konstruktivität, wodurch auch jeglicher Determinismus zu einer bloßen Sinnzuschreibung verkommt. Foucaults Ansatz, Ordnungsprinzipien zu untersuchen, ermöglicht es, auch die Art und Weise, wie Geschichte geordnet, also erzählt und interpretiert wird, historisch nachzuvollziehen.

Auch wenn Rohbecks Dreiteilung von Geschichtsphilosophie, Historismus und Posthistoire einen gänzlich anderen Ansatz verfolgt als diejenige Foucaults, gibt es dennoch einige auffallende Ähnlichkeiten, auf die zumindest hinzuweisen sich lohnt. Lässt man das Denken in Analogien als dem Mittelalter und der Renaissance zugehörig einmal beiseite, so kann man im Historismus doch Ansätze einer repräsentativen Logik erkennen. Diese bemüht sich darum, ordnende Strukturen zu schaffen, in denen die Welt passend abgebildet werden kann; gleiches versucht auch der Historismus, indem er die Vergangenheit in mehr oder weniger klar konturierte Epochen unterteilt, eine Verbindung zwischen Ereignissen durch zeitliche beziehungsweise kausale Kontinuität herzustellen sich bemüht und nach den Prinzipien der Hermeneutik den tatsächlichen Hergang der Dinge *verstehen* will. Dieser letzte Punkt macht

aber auch den *Menschen* als zentrale Instanz deutlich, dessen Erkenntnisgewinn das primäre Ziel der Auseinandersetzung mit Geschichte darstellt und durch den sie letztendlich zu ihrer Bedeutung kommt. „Mit seiner Geschichtsauffassung wendet sich Foucault vor allem gegen den Historismus des 19. Jahrhunderts und gegen die Ideengeschichte, von der er sich wiederholt abgrenzt.“⁵⁸ Die Konzentration auf Praxis statt auf Objekte ist als Positionierung gegen Ideologie zu deuten, das Erforschen epistemologischer Voraussetzungen als Kenntlichmachen der Historizität selbst. Der Fokus auf Brüche und Diskontinuität macht einem explizit bewusst, dass man sich mit Geschichte auseinandersetzt, dass man sie konstruiert und sie nicht *einfach so ist*. In all diesen Punkten kann Foucaults Ansatz als Abrechnung mit dem Historismus gesehen werden.

Die folgenden Auseinandersetzungen mit den Romanen Leo Perutz‘ gehen von der Annahme aus, dass sich in ihnen eine ebensolche Abwendung vom Historismus vollzieht, wenngleich mit anderen, nämlich literarischen Mitteln. Dass Schicksal und Fatalismus in den Erzählungen ihre Wirkung entfalten, lässt sich weniger als Ausdruck eines real so beschaffenen Geschichtsglaubens lesen denn als kritisches Spiel mit einer Geschichtsschreibung, die dadurch als genau solche, nämlich als Schreibung entlarvt wird. Auf einer narratologischen Ebene stellt sich dadurch die Frage, wie die auftretenden Figuren zu charakterisieren sind, wenn doch ihre Handlungsfreiheit durch das sozusagen regierende Schicksal maximal eingeschränkt wird. Um diese Frage zu beantworten, soll zunächst der Figurentypus des Antihelden genauer betrachtet werden.

⁵⁸ Ruoff: Serielle Geschichte. In: Foucault-Lexikon. S. 200.

3. Antiheld

3.1. Begriffliche Annäherung

Der Begriff des Antihelden ist grundsätzlich als Gegenteil des Heldentypus zu verstehen, einer starken, selbstbestimmten, tugendhaften Hauptfigur einer Geschichte. Die Figur des Helden ist so alt wie die Literatur selbst, als prototypische Vertreter ließen sich in der Antike beispielsweise Achilles oder Herkules anführen. Der Held ist als solcher positiv konnotiert, er vertritt wesentliche Werte einer Gesellschaft und repräsentiert dadurch ein Idealbild, seine Taten sind „heroisch“, er ist also kein bloßer Durchschnittsmensch, sondern eine herausragende Person, die Großes vollbringt. Naturgemäß gibt es von der Antike bis zur Moderne durchaus unterschiedliche Erscheinungsformen. Allein die Antwort auf die Frage, wer überhaupt heldentauglich ist, hat sich im Laufe der Literaturgeschichte stark gewandelt; in der Antike und im Mittelalter sind es vornehmlich die Eliten (Könige, Halbgötter, Ritter etc.), erst im 18. und 19. Jahrhundert werden es auch Vertreter:innen des Bürgertums und der niederen Stände. Im Wesentlichen bleibt der Held aber durchwegs eine auf die ein oder andere Art positiv zu bewertende Figur.⁵⁹

Dem Antihelden fehlen nun genau diese positiven Eigenschaften. Wie der Held tritt auch dieser im Laufe der Literaturgeschichte in unzähligen unterschiedlichen Erscheinungen auf, die sich nicht pauschal unter wenigen konkreten Merkmalen subsumieren lassen. Auch zeitlich kommt der Antiheld grundsätzlich in allen Epochen vor, tendenziell lässt sich im modernen Roman allerdings ein verstärktes Auftreten beobachten, hierzu im folgenden Kapitel mehr. So unterschiedliche Figuren wie Don Quijote und Simplicissimus in der Frühen Neuzeit zählen jedenfalls genauso dazu wie etwa Michael Kohlhaas oder Fjodor Dostojewskijs Kellerlochmensch im 19. Jahrhundert.⁶⁰ Zur groben Orientierung kann man jedoch allgemein zwischen zwei verschiedenen Typen des Antihelden unterscheiden. Zum einen der böse, moralisch verdorbene, tugendlose Held, der keine hehren Ziele verfolgt, sondern gegen Wertenormen der Gesellschaft verstößt und Schlechtes tut.⁶¹ Es handelt sich hier wohlgernekt aber nicht um einen Antagonisten, der nur als Gegenspieler zum eigentlichen Protagonisten fungiert, sondern der Antiheld ist selbst Hauptfigur seiner Erzählung. Beispiele hierfür stellen

⁵⁹ Immer, Nikolas: Held. In: Burdorf, Dieter; Schweikle, Günther: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. (3., völlig neu bearb. Aufl.). Stuttgart [u.a.]: Metzler. 2007. S. 307-308.

⁶⁰ Ebd. S. 30.

⁶¹ Für diesen Typus wird auch der weniger gebräuchliche Begriff „negativer Held“ verwendet. Vgl.: Zeindler, Peter: Negativer Held. In: Wilpert, Gero von (Hg.): Sachwörterbuch der Literatur. Sonderausgabe der 8., verb., erw. Aufl. Stuttgart: Kröner 2013. S. 555.

etwa Meursault in *Der Fremde* bei Albert Camus oder Humbert in *Lolita* bei Vladimir Nabokov dar. Zum anderen der schwache, dummliche, unfähige Held, der nicht in der Lage ist, sein eigenes Schicksal in die Hand zu nehmen und aktiv zu gestalten. Er ist entweder Unterdrückter, der sich gegen gesellschaftliche Repressionen nicht zu wehren vermag, oder passiver Außenseiter, unbedeutend und von der restlichen Gesellschaft ausgeschlossen. In jedem Falle mangelt es ihm an Stärke, körperlich und/oder mental, an Willens- und Durchsetzungskraft sowie an Selbstbewusstsein. Woyzeck beispielsweise zählt hier ebenso dazu wie der Bahnwärter Thiel. Beide dieser Antiheldentypen verkörpern kein Ideal mehr, sondern besitzen ein Potenzial zur mehr oder weniger subversiv erscheinenden Kritik an gesellschaftlichen Missständen.

Die folgenden Ausführungen sollen sich in erster Linie auf den letztgenannten Typus beziehen, denn die Figuren in Leo Perutz' Romanen sind zwar nicht unbedingt als schwach, dumm oder unfähig zu kennzeichnen, ihre Handlungsmacht scheint aber ob der Kraft des übergeordneten Schicksals stark eingeschränkt, wodurch sie nicht in der Lage sind, selbstmächtig zu handeln bzw. durch ihre Handlungen nennenswerten Einfluss auf ihre eigene Situation zu nehmen. Sie bleiben dadurch seltsam passiv, allerdings nicht in dem Sinne, dass sie phlegmatisch und tatenlos resignieren würden, sondern dass alles, was sie tun, mehr oder weniger ohne die intendierte Auswirkung bleibt und sie nichts aktiv nach ihren Vorstellungen zum Geschehen beizutragen fähig sind. Ihre Handlungen haben schon konkrete Auswirkungen, nur eben überhaupt nicht die, die sie selbst bezwecken wollen, häufig sogar deren komplettes Gegenteil. Insofern spielen sie eben doch eine sehr aktive Rolle, nur passiert dies sozusagen unabsichtlich, ungeachtet ihrer Intentionen oder eigenen Interessen; sie fungieren lediglich als Werkzeuge einer fatalistischen Geschichtserfüllung. Sie sind nichts als Mittel zum Zweck und also alles andere als selbstbestimmte Helden.

Wenn dem nun aber so ist und, wie noch deutlich wird, die Geschichte selbst der eigentliche Akteur, quasi der eigentliche Protagonist ist, so stellt sich die narratologische Frage, was diese in ihrer Agenda verunmöglichten Antihelden überhaupt von bloßen Figuren unterscheidet. Ganz allgemein ist eine Figur einfach eine „durch einen fiktionalen Text dargestellte Gestalt, der die Fähigkeit zu mentalen Prozessen zugeschrieben wird.“⁶² Somit ist prinzipiell jede literarisierte Person eine Figur, sie ist eine übergeordnete Kategorie. Der (Anti-)Held ist damit eine spezifische Unterkategorie, jeder Held ist eine Figur, aber nicht jede Figur ein Held. Die Auseinandersetzungen mit dem narratologischen Konzept der Figur sind sehr zahlreich und

⁶² Eder, Jens: Figur. In: Burdorf, Schweikle: Metzler Lexikon Literatur. S. 238.

ausdifferenziert⁶³, aber im Wesentlichen ist jede noch so beiläufige und nebensächliche Gestalt, die im Text vorkommt, eine Figur, ein (Anti-)Held hingegen ist immer Hauptfigur. Weil der Geschichte an sich aber, auch wenn sie im Kern als eigentliche Ursache des Geschehens interpretiert wird, keine „mental Prozesse“ zugeschrieben werden können, sondern sie sich im deterministischen Sinne als gewissermaßen mathematische Notwendigkeit lediglich vollzieht, kann sie nur als Abstraktum, nicht als Figur im eigentlichen Sinne gelten. Welche Rolle sie als personifiziertes Prinzip einnimmt, wird sich hingegen noch zeigen. In jedem Fall sollen aber zunächst die offensichtlich im Fokus der Handlung stehenden Figuren als zur Wirkungslosigkeit verdamnte Antihelden betrachtet werden.

3.2. Der Antiheld im modernen Roman

Die Bezeichnung des *Antihelden* bei Perutz kann geltend gemacht werden, zumal die Figuren trotz der waltenden Schicksalskraft im Zentrum der Erzählung stehen und aktiv in Erscheinung treten. So zählen beispielsweise auch Georg Büchners Woyzeck, Hermann Hesses Hans Giebenrath oder Alfred Döblins Franz Biberkopf zu prototypischen Antihelden-Vertretern; sie alle sind ihrer Umgebung und den für sie unnachvollziehbaren Regeln der Gesellschaft auf die eine oder andere Weise ausgeliefert, nicht in der Lage, sich selbst zu behaupten und wirksam zu werden. Dadurch stehen sie paradigmatisch für ein Gefühl der Ohnmacht in der Moderne, das einerseits durch Überforderung, andererseits aber auch durch Machtlosigkeit und Ausgeliefert-Sein in Anbetracht einer als überkomplex und undurchsichtig empfundenen Lebenswelt gekennzeichnet ist. Jens Eder bemerkt hierzu:

Während Helden stellvertretende Wunscherfüllung ermöglichen und affirmative Vorbildfunktion besitzen, bieten [Antihelden] die Möglichkeit, soziale Probleme und Wertekonflikte darzustellen. In der [Literatur]- und Mediengeschichte wird die Figur des [Antihelden] umso wichtiger, je mehr sich der Wertekonsens einer Gesellschaft auflöst und etablierte Normen öffentlich problematisiert werden können.⁶⁴

Dies mag einerseits an einer gesellschaftlichen Enttabuisierung bestimmter Themen oder der Absenz einer starken Zensur liegen, geht aber andererseits auch mit der Frage einher, in welchem Verhältnis ‚der Mensch‘ zu sich selbst steht. Der Antiheld als literarische Figur provoziert immer auch eine Auseinandersetzung mit einem problematisierten Menschenbild, in der westlichen Moderne ist dieses vornehmlich jenes der weißen, bürgerlichen, männlichen

⁶³ Vgl. z. B.: Jannidis, Fotis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin, Boston: De Gruyter 2008. S. 151-196.

⁶⁴ Eder, Jens: Antiheld. In: Burdorf, Schweikle: *Antiheld*. In: Metzler Lexikon Literatur. S. 30.

Subjekte. Insofern die diversen Unzulänglichkeiten derselben reflexiv thematisiert werden, erzwingt die Präsenz des Antihelden eine Positionierung ihm gegenüber, die sich zwischen Identifikation und Distanzierung bewegen kann, schlussendlich aber immer auf letzteres hinausläuft. Peter-André Alt argumentiert im Folgenden zunächst für eine Lesart der Identifikation:

Der literarische Held ist das Produkt perspektivischer Verfahren, die uns eine bestimmte Blickrichtung aufnötigen. Je deutlicher sich die Literatur der Moderne von moralischen Parametern löst, desto ambivalenter werden solche Steuerungsmaßnahmen. Die Perspektive bezieht sich dann zuweilen auch auf etwas, das wir nicht mögen, weil es uns selbst entlarvt – das Böse, das Hässliche und Gemeine.⁶⁵

Was sich in dieser Ausführung eher auf den bösen und tugendlosen Antihelden bezieht, lässt sich ebenso vom passiven und schwachen Typus behaupten. Alt interpretiert also den Antihelden als literarisches Mittel zur Selbstbetrachtung, um eigene Mängel und Schwächen aufzudecken. Diese Beschreibung trifft allerdings nur zum Teil zu. Einerseits wird man gewissen Antiheldenfiguren ein gewisses negatives Identifikationspotenzial tatsächlich nicht gänzlich absprechen können, wobei sich dieses weniger aus den konkreten Identitätsmerkmalen der Figur oder ihrer Welt ergeben muss als aus einem allgemeinen Gefühl der Entfremdung. So ist es durchaus möglich, beispielsweise Woyzecks, Giebenraths oder Biberkopfs Grundkonflikte zu verstehen und einzelne Aspekte der eigenen Person darin angesprochen zu fühlen, ohne sich selbst in einer ähnlichen Situation zu befinden und auch dezidiert ohne die aus ihren Problemen resultierenden Handlungen deswegen zu goutieren. Andererseits aber löst die Auseinandersetzung mit dem Antihelden quasi gezwungenermaßen ein gewisses Gefühl der Befremdung aus, das sich auf unterschiedlichste Art zeigen kann: etwa in Form von Empörung, Ablehnung, Schadenfreude, jedenfalls aber als ausgesprochene Distanzierung. So liegt geradezu das Kernpotential des Antihelden in genau dieser Unvereinbarkeit der eigenen Person mit der dargestellten Figur, die letztlich eine komplette Identifizierung verunmöglicht und diese durch eine kritische Haltung ersetzt.

Jedenfalls lässt sich mit der zunehmenden Auflösung einer einheitlichen Wertennorm und der Pluralisierung der Gesellschaft in der Moderne ein verstärktes Auftreten von Protagonisten beobachten, die in diesem Sinne nicht mehr zur unbedingten Einfühlung, sondern im Gegenteil zu problematisierender Reflexion einladen. Es ist also kein Zufall, dass dieser Typus gerade auch in der österreichischen Literatur Anfang des 20. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielt, sei dies nun in Arthur Schnitzlers *Leutnant Gustl* (1900), Franz Kafkas *Der Prozess* (1925) oder

⁶⁵ Alt, Peter-André: Der Teufel als Held. Schwarze Romantik und Heroisierung des Bösen. In: Merkur 2009 Bd. 724/725. S. 880-887. hier: S. 880.

Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930), um nur einige der bekanntesten Werke zu nennen. Obwohl diese Texte durchaus sehr unterschiedlich funktionieren, so spielen doch überall ein problematisches Verhältnis der Hauptfiguren zu ihrer Lebenswelt und eine daraus resultierende Kritik der eigenen Geltung eine charakteristische Rolle. Den Ideen der Freud'schen Psychoanalyse entsprechend steht Leutnant Gustl im Schatten seines Unbewussten und seiner unkontrollierbar ihren Lauf nehmenden Gedanken; K. versucht vergeblich der Undurchsichtigkeit des bürokratischen Apparats Herr zu werden und geht an seiner ausgeweglosen Situation zugrunde; Ulrich verfängt sich aufgrund seines ausgeprägten Möglichkeitssinns in endlosen Reflexionen und ist dadurch letztlich unfähig eine tatsächliche Position einzunehmen. Ein ähnlich geartetes Antiheldentum kommt auch bei Leo Perutz zum Zug, nur drückt sich in diesem nicht die Ohnmacht gegenüber dem Unbewussten, dem System oder der philosophischen Uneindeutigkeit aus, sondern gegenüber der Geschichte.

Angesichts dieses verstärkten Aufkommens von negativen Helden stellt sich die Frage, wie die Funktion derselben in der Literatur zu bewerten ist und ob sich nicht generell eine tendenzielle Verschiebung von Helden hin zu Antihelden im modernen Roman konstatieren lässt. Kaum eine Untersuchung oder Beschreibung des Antihelden kommt in diesem Zusammenhang ohne einen Verweis auf Dostojewskijs *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* (1864) aus⁶⁶; denn auch wenn dieser Figurentypus nicht erst hier erfunden wird, so wird er doch selten so explizit und anschaulich dargestellt. Der namenlose Protagonist, der im düsteren Kellerloch seine vermeintlichen Memoiren niederschreibt, ist von seinem Wesen her weder richtig gut noch böse, er ist im Grunde ein charakterloser Mensch, der sich in seiner Privatheit zurückgezogen auf ständiger Suche nach Wahrheit und Lebenserfahrung befindet. In dieser Suche wird er zu einem durch und durch paradoxen Subjekt, das sich durchgehend selbst widerspricht, sich in immerwährender, aber nirgendwohin führender Selbstreflexion verfängt und dergestalt als Abbild der literarisch-ästhetischen Verfassung des modernen Mannes gelesen werden kann. Ein solcher Antiheld fungiert nicht nur als Gegenstück zum abgeschmackten heroischen Helden, gewissermaßen als seine Parodie sogar, sondern eröffnet dadurch auch eine Möglichkeit der Kritik an gesellschaftlichen Missständen. Genau die moralischen Werte, die im klassischen Helden als Ideal verkörpert sind, lassen sich durch den Antihelden effektiv in Frage stellen. Victor Brombert schreibt hierzu:

The lines of demarcation separating the heroic from the unheroic have become blurred. [...] Nineteenth- and twentieth-century literature is moreover crowded with weak, ineffectual, pale, humiliated, self-

⁶⁶ Vgl. z.B.: Brombert, Victor: Dostoevsky's Underground Man: Portrait of the Paradoxalist. In: In praise of antiheroes: figures and themes in modern European literature 1830–1980. Chicago: Univ. of Chicago Press 1999. S. 31-42.

doubting, inept, occasionally abject characters – often afflicted with self-conscious and paralyzing irony, yet at times capable of unexpected resilience and fortitude. Such characters do not conform to traditional models of heroic figures; they even stand in opposition to them. But there can be great strength in that opposition. Implicitly or explicitly, they cast doubt on values that have been taken for granted, or were assumed to be unshakable.⁶⁷

In einer Welt, die als zunehmend verwirrend und reizüberflutend wahrgenommen wird, in der es keine alleingültige und dogmatische Wahrheit mehr gibt, in der es ein Überangebot an Ideologien und Wertekomplexen gibt, erscheint der prototypische Held als anachronistischer Kitsch. Dies ist vielleicht nicht erst seit der Moderne der Fall, aber spätestens zu dieser Zeit erfährt der Antiheld in der Literatur eine Konjunktur, da er sich als problematischer Charakter in all seiner komplexen Widersprüchlichkeit besser eignet, um den geistigen Zustand eines in seiner Hoheit in Frage gestellten Subjekts, seine Überforderung, seine Verwirrtheit, seine Zweifel an der Welt sowie an sich selbst, seine Identitätssuche, sein Scheitern, seine Schwächen und seine Mängel zu thematisieren und so ein nach ästhetischen Prinzipien geformtes Bild von ihm zu entwerfen, dessen Stärke dezidiert in seiner Ambivalenz und der Unmöglichkeit der Festschreibung liegt. Der Antiheld entfaltet schließlich genau dadurch auch seine Kraft, durch seine diversen Unzulänglichkeiten Probleme oder Missverständnisse aufzuzeigen. Sofern Literatur auch als Gegenentwurf zur Realität, als Möglichkeitsraum und Sphäre der Kritik fungieren kann, so kann der Antiheld seinerseits als wirksamste Verkörperung dieser Kritikfähigkeit gelten.

Vor diesem Hintergrund stellt sich auf technischer Ebene die Frage nach der Darstellung. Wenn also eine zentrale Krise zumindest des männlichen bürgerlichen Subjekts in der Moderne generell darin besteht, dass es sich angesichts der rasant voranschreitenden Technologisierung, der Pluralisierung der Gesellschaft und einer damit verbundenen Auflösung eines einheitlichen Normkonsenses zunehmend entfremdet fühlt und sich seiner Position in der Welt immerwährend unsicher ist, so erscheint es nur logisch anzunehmen, dass sich diese unbestimmte Haltung auch ästhetisch in der Literatur entsprechend niederschlägt. Von der Beschreibung einer kontinuierlichen und linearen Entwicklung des Romans oder der auftretenden Figuren soll hier zwar grundsätzlich abgesehen werden, zumal eine solche, wie in den vorangegangenen Kapiteln deutlich wurde, die konkreten Ausformungen eines Phänomens zu übersehen geneigt ist und sich stattdessen auf eine ideengeschichtliche Verallgemeinerung konzentriert. Diese Schwierigkeit im Hinterkopf behaltend lohnt sich aber dennoch ein kurzer Exkurs auf zeitgenössische Romantheorien der Moderne, die zumindest gewisse zeitliche Tendenzen feststellen und dadurch das Verhältnis zur Darstellung eines solch ambivalenten

⁶⁷ Ebd. S. 2.

Figurentypus erhellen können. Denn genau diese beschriebene Unabgeschlossenheit des Charakters in der Literatur, die sich durchaus als für die Moderne bezeichnendes Merkmal verstehen lässt, steht offensichtlich in starkem Kontrast zu den absoluten Eigenschaften des klassischen Helden. Eine aufschlussreiche Beschreibung über *Die Form der Individualität im Roman* (1932) stammt in diesem Zusammenhang von Clemens Lugowski.⁶⁸ Seiner Theorie zufolge erfolgt in der Frühen Neuzeit ein Wandel in der Erzählform weg vom Epos hin zum Roman, wodurch überhaupt erst so etwas wie Individualität entsteht und nicht bloß schematische Funktionsfiguren in Texten aufkommen können. Das Epos ist in sich abgeschlossen, es spielt in einer absolut vergangenen Zeit und hat nicht viel mit der Lebenswelt der Rezipienten zu tun; ebenso abgeschlossen sind auch die auftretenden Figuren, sie machen keine charakterlichen Transformationen durch, sondern sind unveränderliche und wiedererkennbare Typen. Ein Held wird also als Held geboren, er wird es nicht erst, er ist es absolut und mit jeder Faser seines Seins. Im Gegensatz dazu ist der Roman realitätsnäher, er ist formal durch Unabgeschlossenheit gekennzeichnet und ebenso sind es seine Figuren, sie wirken individueller, haben Eigenheiten und können sich im Lauf der Geschichte verändern. Zu ähnlichen Schlüssen kommen in ihren Romantheorien auch Michail Bachtin⁶⁹ und Georg Lukács.⁷⁰ Immer ist das Epos mit einer gewissen Totalität verbunden, mit einer Einheit von Mensch und Welt, die im modernen Roman aufgebrochen wird, sodass sich das Subjekt als eigenständiges Individuum überhaupt erst herausbilden kann. Diese Transformation vollzieht sich indessen wie gesagt nicht linear, sondern in mehreren abrupten Brüchen und soll dementsprechend nicht als kontinuierliche Entwicklung verstanden sein. Vielmehr handelt es sich hier um eine kontrastierende Gegenüberstellung von epischem und romanhaftem Erzählen. In diesem Lichte aber erscheint der makellose Held in der Moderne als unplausible Verkörperung eines naiven Idealbilds, das, weil das Subjekt in Ermangelung an metaphysisch stabilen Verortungsmöglichkeiten nunmehr in eine „transzendente Obdachlosigkeit“⁷¹ verfällt, keinerlei Gültigkeit mehr für sich beanspruchen kann.

Sowie der Roman selbst ein „im Werden begriffene[s]“⁷² Genre ist und seine eigene Form immer wieder aufs Neue hinterfragt, so verhält es sich auch mit seinem Helden. In diesem Zusammenhang lassen sich durchaus Parallelen zwischen den typischen Merkmalen des

⁶⁸ Lugowski, Clemens: *Die Form der Individualität im Roman*. Suhrkamp: Frankfurt a.M. 1994².

⁶⁹ Bachtin, Michail: *Formen der Zeit im Roman*. Untersuchungen zur historischen Poetik. Herausgegeben von Edward Kowalski und Michael Wegner. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Frankfurt a.M.: Fischer 1989.

⁷⁰ Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans*. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Bielefeld: Aisthesis-Verl. 2009.

⁷¹ Ebd. S. 31.

⁷² Bachtin: *Formen der Zeit im Roman*. S. 210.

modernen Romans und dem Aufkommen des Antihelden ziehen. Diese hier lediglich in ihren Grundzügen beschriebene Individualisierung erfordert zunehmend auch eine tiefergehende Psychologisierung des Charakters. Gerade auch durch das Aufkommen der Humanwissenschaften und dem erstarkenden Interesse für den Menschen selbst gerät sein Bewusstsein und seine Widersprüchlichkeit immer mehr in den Fokus. Je genauer die individuellen Charakterzüge eines Subjekts samt seinen Problemen plausibel inszeniert werden, desto mehr bröckelt die Einheit des idealisierten Helden. Er wird degradiert zum bloßen Typus, zum abstrakten und lebensfernen Bild. Ist der Held in der Moderne als solcher erst einmal überholt, so ist der Weg frei für den Antihelden. Dabei vermag dieser nicht nur ein Negativ darzustellen und eine Leere zu erzeugen, die sich in der schieren Absenz eines echten Helden zeigt, sondern kann auch selbst eine Haltung und Bedeutung transportieren:

In an age of skepticism and dwindling faith, an age marked by the pervasive awareness of loss and disarray, the deliberate subversion of the heroic tradition may betray an urge to salvage or reinvent meaning. The negative assessment does not prove resignation or assent. An absence can be a form of presence. To put it in other terms, some of the most characteristic works written in opposition to traditional heroic models may well reflect a moral and spiritual thrust, as well as an attempt to adjust responsibly to new contexts.⁷³

Die Ablehnung des Antihelden kann also durchaus auch als eine aktive Position bewertet werden, als eine an sich rapide verändernde Lebensumstände angepasste Erneuerung der Normen. Das Nachdenken über alte Werte kann im Aufkommen von neuen Werten resultieren und somit positiv Inhalt transportieren. Der Antiheld erschafft dergestalt einen literarischen Raum, um in diesem die Welt immer wieder aufs Neue zu verhandeln. So wird der „Held[] des Bösen zum Mittelpunkt einer reflexiven Erzähllogik, die für die moderne Literatur Modellcharakter gewinnt“⁷⁴. In dieser Reflexivität haftet ihm etwas Revolutionäres an, das uns mitzureißen und vielleicht auch zu einer Positionierung zu zwingen vermag. Fiona Peters und Rebecca Stewart schreiben in diesem Zusammenhang:

However, what the antiheroes [...] all do is critique the notions of heroism by disturbing and disrupting our expectations, and furthermore by enticing us to be complicit in this. We can begin to consider the antihero in terms of negation, of what they are not – honest, idealistic, courageous, honourable, noble. And yet they continue to appeal. The role of the antihero then, it seems, is to challenge the ways in which we see, or wish to see, ourselves, and whereas heroes are celebrated and revered due to their commitment to their honour and pride, the antihero, whilst possibly having their own code of conduct, requires no veneration; in fact, these characters refuse to bow to the expectations of society and rebel against the rules that bind us all, perhaps explaining why literature containing the antihero seems to blossom in reactionary times, such as films of the 1960s as Vietnam ended and the Cold War began.⁷⁵

⁷³ Brombert: Unheroic Modes. In: In praise of antiheroes. S. 6.

⁷⁴ Alt: Der Teufel als Held. S. 884.

⁷⁵ Peters, Fiona; Stewart, Rebecca: Antihero. Bristol Chicago: Intellect 2016. S. 7.

Sei dieser Antiheld nun zentrale Figur in Comic, Film oder Roman, sei er böse oder schwach, aktiv oder passiv, in jedem Fall passt er sich nicht an gesellschaftliche Ordnungen an, weil er sich entweder nicht an sie hält und ihnen zuwiderhandelt, oder weil er an ihnen zugrunde geht. Trotzdem kann er auch potentiell zur Sympathie einladen und genau darin liegt auch sein kritisches Potential. Wer sein Hadern mit der Welt versteht und sich mit seiner Schwäche identifiziert, kann aus seinem Verhalten auch reflexive Schlüsse für sich selbst ziehen. So gilt denn auch umgekehrt, je größer das Hadern einer Gruppe mit der Welt ist, desto größer ist auch ihre Faszination für den Antihelden. Daher rührt seine verstärkte Präsenz in turbulent empfundenen Zeiten, und weil sich die westliche Gesellschaft seit der Moderne in einem Modus der immerwährenden Krisen befindet, erlebt auch er einen andauernden Aufschwung.

Alles in allem macht es dennoch keinen Sinn, die totale Verdrängung des Helden durch den Antihelden zu proklamieren, ist es doch offensichtlich nicht so, dass alle Hauptfiguren moderner Romane nur noch böse, schlecht, schwach etc. sind. Letztlich handelt es sich um ein Spektrum, das sich zwischen zwei prototypischen Extrempositionen entfaltet und in dem sich Figuren nur näher an dem einen oder anderen Ende verorten lassen. Keine Figur ist absolut nur Held oder Antiheld, sie vereint immer auch Eigenschaften beider in sich. Durchaus lässt sich aber eine Verschiebung beobachten, durch die der Antiheld als ästhetisch ambivalente Figur des in einer uneindeutigen und überkomplexen Welt überforderten Menschen im modernen Roman ein enormes Potential entfaltet und dadurch zunehmend an Raum gewinnt.

3.3. Der negative Held gegen den Ruhm

Die vorige Beschreibung setzt die Entwicklung des Antihelden literaturtheoretisch in Beziehung zur Entwicklung des modernen Romans. Einen alternativen Ansatz verfolgt Hans-Jürgen Liese, der den negativen Helden in Opposition zum Ruhm als Phänomen in der Kulturgeschichte setzt. In Anschluss an geschichtsphilosophische Überlegungen, insbesondere an Nietzsches Konzept des Willens zur Macht, sieht er in historischen Narrativen eine Art Willen zum Ruhm am Werk. Da die Kulturgeschichte grundsätzlich eine von Siegern verfasste sei, stelle sie auch eine des Ruhmes dar. „Die Geschichte des Ruhmes ist die Geschichte der Menschheit selber.“⁷⁶ Sie ist in diesem Sinne voll von Heldenfiguren, die mit heroischem Tatendrang nach gesellschaftlicher Anerkennung streben und sich dadurch historisch verewigen wollen. In Anlehnung an ein Märchen von Hans Christian Andersen, in dem der Schatten eines

⁷⁶ Liese, Hans-Jürgen: Jenseits des Ruhms. Der „negative“ Held in Geschichte, Kultur und Zeitgeschehen. Essen: Die Blaue Eule 1987. S. 12.

Menschen ihn in einen Kerker sperrt und statt ihm seinen Platz in der Welt einnimmt, schreibt Liese:

Im Hintergrund vollzieht sich die Tragödie des Menschen, der der Vergötzung seines eigenen Schattenbildes unterliegt. Von seltsamer Blindheit geschlagen, läßt er zu, daß sich der Ruhm, Abbild nur und sonnenhafter Schatten seiner würdigsten Taten, in übermütiger Laune eines günstigen Augenblickes die Gestalt des denkbar höchsten Wesens anmaßt. [...] Diese metaphysische Etablierung des Ruhms kommt nicht von ungefähr. Ein ständiger Begleiter der geistigen Entwicklung der Menschheit, ist der Ruhm in seinen glanzvollsten Zeiten nicht nur ein kulturelles, sondern ebenso ein religiöses Phänomen gewesen.⁷⁷

Dergestalt bekommt der Ruhm einen religiösen Anstrich: als Versuch, dem eigenen Leben Gewicht und Bedeutung zu verleihen, die Grenzen des irdischen Daseins zu transzendieren und dadurch zu Unsterblichkeit zu gelangen. Dabei ist Ruhm selbst ein historisches Phänomen und als solches wandelbar. So hat er in der Moderne eine vollkommen andere Bedeutung, als dies in der Antike der Fall ist. Das verdeutlicht Peter von Matt am Beispiel der Medea bei Euripides folgendermaßen:

Hier [in Euripides' Medea] blitzt ein Konzept auf, das uns und vor allem dem neuzeitlich-bürgerlichen Frauenbild, fremd geworden ist. Wohl gibt es auch heute noch, gibt es auch in der Geschichte des christlichen und nachchristlichen Europa den Willen zum Ruhm, die Arbeit am eigenen Ruhm. Staatsmänner suchen sich durch die Grandes œuvres unsterblich zu machen. Sie bauen Bibliotheken oder Pyramiden oder Flughäfen, die dann ihren Namen tragen müssen. Aber die antike Kategorie des Ruhms als eines schlechthin höchsten Wertes, der alles Leiden, alles Elend wettmacht, ist in dieser radikalen Eindeutigkeit aus unserer Zivilisation verschwunden. Für die Griechen ist der Ruhm die genuine Form von Unsterblichkeit. Das Christentum hat das Paradies zum Lebensziel gesetzt. Unsterblichkeit heißt hier, auf dem Heilsweg zur ewigen Seligkeit zu gelangen. Vor dem Tod, vor dem Gericht, das nach dem Tod kommt, sind alle gleich. Da wird der irdische Ruhm zu Staub und Asche. Der Hades der Griechen aber ist kein solches Ziel. Für die homerischen Helden ist er ein trauriger Aufenthalt, aus dem sie wieder zurück möchten, hinauf ans Licht. Wahre Unsterblichkeit gibt allein der Ruhm, und die mythische Chiffre dafür ist das Sternbild, das An-den-Himmel-versetzt-Werden als Gestirn. So sehen wir Andromeda und Perseus und Orion am nächtlichen Firmament.⁷⁸

Das Konzept des antiken Rums mag sich gewandelt haben, vor allem im christlichen Mittelalter, und doch taucht es in veränderter Gestalt auch in der Moderne wieder auf. Auch das Mittelalter kennt hierfür mehr als genügend Beispiele, aber vor allem in Anbetracht des Bedeutungsverlusts solcher religiöser Erlösungserwartungen scheint das Ziel, mit „weltlichen“ Leistungen und Erfolgen zur Unsterblichkeit zu gelangen, sich durch die Geschichte zu ziehen. In diesem Sinne liegt den Untersuchungen Lieses wohl primär ein vermeintlich glanzvoller Ruhm-Begriff des 20. Jahrhunderts zugrunde. Diesem Streben stellt er nun jedenfalls den negativen Helden entgegen, der sich der Glorie verweigert und der dergestalt als Kritik an

⁷⁷ Ebd. S. 13.

⁷⁸ Matt, Peter von: Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist. München: Hanser 2006. S. 158-159.

diesem Ziel fungiert. Diese Verweigerung kann dabei unterschiedliche Gestalt annehmen, Lese unterscheidet in diesem Zusammenhang „verzichtende“, „vergessene“ und „aufsässige“ Helden, wobei hier sowohl reale Persönlichkeiten als auch literarische oder mythologische Figuren gemeint sein können, entscheidend ist hier bloß das Narrativ.

Die Verzichtenden sagen dem Ruhm absichtlich ab, sie entscheiden sich bewusst dagegen; im christlichen Kontext zählt zu ihnen etwa Augustinus. Mit ihm vollzieht sich eine Wandlung, die den Verzicht auf Ruhm idealisiert, sich in diesem Geiste dem Leid der Armen und Schwachen zuwendet und dadurch das Ertragen von Schmerz, die Bereitschaft zur Sühne, Bescheidenheit, geduldiges Warten, demütiges Leiten-Lassen etc. zum Heiligtum stilisiert. Damit entspricht der religiöse negative Held ziemlich dem Gegenteil eines nach Ruhm begierigen positiven Helden, der Ruhm wird aus dem Diesseits ins Jenseits verlegt.

Die Vergessenen werden schlichtweg nicht bemerkt oder beachtet; zu ihnen gehören die auf Ruhm Wartenden und Hoffenden, denen er aber nie zuteilwird und die dadurch in einer absurden Eintönigkeit gefangen bleiben. Georg Büchners Leonce, in dem die Langeweile an der Ewigkeit zum Ausdruck kommt, gehört ebenso zu diesem Typus wie Sisyphos, dessen Glück, frei nach Albert Camus, aus der Annahme seiner Sinnlosigkeit und der Selbstverwirklichung in derselben entsteht. Zu denken wäre auch an Samuel Becketts sprichwörtlich gewordenen *Warten auf Godot*, in dem das hoffnungslose Warten des modernen Menschen, ohne zu wissen worauf, auf die Spitze getrieben wird.

Die Aufsässigen schließlich sind Rebellen. Sie wollen durch Zerstörung und Verbrechen zu negativem Ruhm gelangen, wobei *negativ* hier eben nicht im originären Sinne von *nicht vorhanden* gemeint ist, wie bei den beiden ersteren Typen, sondern im vulgären Sinne von *schlecht*. Als Urtypus gilt Herostrat, der, um dadurch seinen Namen unsterblich zu machen, den Artemistempel niederbrennt, sein Erbe reicht von Fjodor Dostojewskijs Raskolnikow bis zu den Terroristen der Baader-Meinhof-Gruppe.

Insgesamt tut sich eine aufschlussreiche Parallele zu den bereits beschriebenen Ansätzen des Posthistoire auf, insbesondere zu dem Benjamins, der im Sinne des Marxismus an einer Geschichte der Schwachen und Unterdrückten interessierter ist als an einer der Starken und der Sieger. Der negative Held als Träger des Narrativs scheint genau das leisten zu können, er hinterfragt die bestehende Norm der Geschichtsschreibung und bietet ein alternatives Bild an, eines, das sich auf die vermeintlich Untätigen, die Bescheidenen, die Fremdbestimmten, die Widersacher, die aus der Norm Fallenden konzentriert. Wie auch immer der negative Held konkret zu charakterisieren ist, so ermöglicht er doch in jedem Fall, die Geschichte gegen den Strich zu lesen.

Genau das passiert auch in den Romanen Perutz'. Seine Antihelden ermöglichen es, wie zu zeigen sein wird, als Protagonisten ein herrschendes Narrativ in Frage zu stellen. In Form der literarischen Fiktion versucht Perutz keine alternative Geschichtsschreibung anzubieten, vielmehr macht er durch die der Phantastik in seinen Werken geschuldete Unwahrscheinlichkeit der Ereignisse, mit denen er Leerstellen füllt, die Konstruktivität der Geschichte selbst explizit. Dies kann sinnvoll nur mithilfe von Antihelden erfolgen, sie sind Vergessene, Identitätslose, Verlierer und Moralfreie. Sie sind außerdem fremdbestimmt. Nicht ihr Wille oder Ruhm erfüllt sich, weswegen sie auch Unbekannte in der kollektiven Geschichtsschreibung bleiben. Stattdessen erfüllt sich das Fatum selbst. Doch sind die Antihelden an der Erfüllung desselben wesentlich beteiligt. Sie sind die unsichtbar bleibenden Werkzeuge, durch die sich Geschichte vollzieht, und nur ihr Sichtbarmachen zwingt das allgemeine Geschichtsverständnis zu literarisch kritischer Reflexion.

4. Romananalyse

4.1. Allgemeine Bemerkungen zum historischen Roman bei Leo Perutz

Perutz' eigene Lebensgeschichte ist in gewisser Weise sehr typisch für einen österreichischen Intellektuellen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Der in Prag geborene Schriftsteller kann als das Paradebeispiel eines Wiener Kaffeehausliteraten gelten, sein halbes Leben dürfte sich dort abgespielt haben; so verschmerzt es Perutz auch nur sehr schwer, dass er als nicht praktizierender Jude nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten ins Exil nach Palästina fliehen und den Untergang dieses Wiener Kulturlebens mitansehen muss. Bis zu seinem Tod 1957 in Bad Ischl wird er sich nie ganz wohl in seiner neuen Heimat Tel Aviv fühlen.⁷⁹

Die Liste der Bewunderer seiner Romane ist jedenfalls lang und prominent, zu ihnen gehören unter anderem Kurt Tucholsky, Egon Erwin Kisch, Friedrich Torberg, Theodor W. Adorno, Jorge Luis Borges oder heute etwa Daniel Kehlmann. Wiederholt wurde auch die herausragende stilistische Qualität der Werke Perutz' betont. Michael Maar etwa schreibt in einer großangelegten, quer durch die deutsche Literaturgeschichte führenden Stilkritik: „Perutz erinnert an eine große und grundsätzliche Frage, die sich beim Flanieren durch die Bibliothek immer wieder stellt: Wie und durch welche Stilmittel entsteht Wirkung, wie erzeugt man Atmosphäre durch Sprache? [...] aber es gibt keine Formel, es kann sie nicht geben, es ist das Geheimnis der großen Literatur und des Stils.“⁸⁰ Umso verwunderlicher mutet es an, dass seine Werke keinen besonders hohen Stellenwert in der österreichischen Literaturgeschichte einnehmen. Leo Perutz ist zwar kein gänzlich vergessener Autor, allerdings kennen seinen Namen außerhalb von Fachkreisen nur noch wenige und auch in der Germanistik selbst sind die Auseinandersetzungen mit ihm von bescheidenem Ausmaß. Indessen wurde die Tiefe und Kunstfertigkeit seiner Werke dennoch auch vielfach betont: „Er ist ein Dichter mit der Fähigkeit, ungewöhnlich fesselnde Romane zu schreiben. Ich betone: ein Dichter.“⁸¹ Immerhin bis zur nationalsozialistischen Zensur waren seine Bücher recht erfolgreich, wenngleich sie entgegen gelegentlicher Behauptungen nie herausragende Bestseller gewesen sein dürften, wie Verkaufszahlen im Vergleich eindeutig belegen.⁸² Das Interesse an seinen Büchern hat seit

⁷⁹ Zur Perutz' Biographie sei hier stellvertretend auf zwei Werke verwiesen. Vgl. Müller, Hans-Harald: Leo Perutz. Biographie. Wien: Zsolnay 2007. Siebauer, Ulrike: Leo Perutz – „Ich kenne alles. Alles, nur nicht mich“. Eine Biographie. Gerlingen, Bleicher: 2000.

⁸⁰ Maar, Michael: Die Schlange im Wolfspelz. Das Geheimnis großer Literatur. Hamburg: Rowohlt 2020. S. 325.

⁸¹ Carl von Ossietzky über Leo Perutz. Zit. nach: Müller: Leo Perutz. S. 196.

⁸² Mandelartz, Michael: Poetik und Historik. Christliche und jüdische Geschichtstheologie in den historischen Romanen von Leo Perutz. Tübingen: Max Niemeyer 1992. S. 3.

seinem Exil in Palästina und spätestens nach seinem Tod abgenommen. Regelmäßig proklamierte Wiederentdeckungen und vor allem die Neuausgabe seiner Werke durch Hans-Harald Müller haben die komplette Vernachlässigung zwar verhindert, am Randnotiz-Charakter im Wesentlichen aber nichts verändern können. Gattungstechnisch wird Perutz häufig mit dem historischen Roman und phantastischer Literatur in Verbindung gebracht.

Die Einordnung der Romane *Die dritte Kugel* (1915) und des *Marques de Bolibar* (1920) als historische Romane lässt sich mit plausiblen Argumenten sowohl legitimieren als auch kritisieren. Michael Mandelartz zufolge ist „für den historischen Roman ein *Hiatus* zwischen Fiktion und Historie konstitutiv“⁸³, wobei sich dieser naturgemäß sehr unterschiedlich konstruieren lässt. Die historischen Romane des 19. Jahrhunderts stehen im Wesentlichen den Ideen des Historismus nahe, sie versuchen in literarisierte Form möglichst präzise und faktengetreu die tatsächlichen Geschehnisse der Geschichte nachzuzeichnen und stellen einen hohen Wahrheitsanspruch, nicht zuletzt soll die Lektüre dadurch lehrreich und erkenntnisbringend sein. Zum einen laufen sie dadurch allerdings Gefahr, phantasielos, langweilig und nüchtern zu wirken, zum anderen können sie letztlich nicht verleugnen, dass sie fiktionale Werke und eben doch keine wissenschaftlichen Geschichtsbücher sind. Diese klassischen historischen Romane versuchen den beschriebenen Hiatus zwar so gut als möglich zu verschleiern, indem sie eine plausible Geschichte erzählen, von der vorstellbar ist, dass sie sich genauso zugetragen haben könnte, sie geraten dadurch aber in Verdacht, mit den Mitteln der literarischen Fiktion als bloße Reproduzenten einer unkritischen Geschichtsvorstellung zu fungieren. Dem gegenüber tendieren die modernen historischen Romane des 20. Jahrhunderts dazu, die Alterität von Fiktion und Historie explizit sichtbar zu machen. Durch das Spiel mit vermeintlichen historischen Fakten und das Erzählen einer mitunter durchaus unwahrscheinlichen oder unplausiblen Version der Geschichte, wird eine kritische Distanz zu dem „tatsächlichen“ Verlauf der Dinge und eine Möglichkeit zur Reflexion der Geschichtsschreibung an sich geschaffen. Sie bedeuten eine Abwendung vom Historismus und eine Öffnung hin zu neuen Geschichtskonzepten, die dem Posthistoire nahestehen. Leo Perutz' Romane können als frühe und sehr eindrückliche Beispiele hierfür gelten, in ihnen zeichnet sich paradigmatisch ein neues Geschichtsverständnis ab.

Mandelartz bezweifelt letztlich die Brauchbarkeit oben genannter Gesichtspunkte für eine Gattungseinordnung, da diese inhaltlicher Natur sind, für eine Gattung aber formale Aspekte entscheidend seien. Literatur ist als solche immer fiktional und bietet keinen objektiv empirischen Gegenstand, dem sie nun mehr oder weniger entsprechen kann: „Interpretationen

⁸³ Ebd. S. 7.

[...], die ihren Gegenstand *als Kunstwerk* zu verstehen suchen, haben die sich aus dem Scheincharakter der Kunst ergebenden Konsequenzen *im vorhinein* zu berücksichtigen, weil der ästhetische Gegenstand selbst [...] *keine objektiven*, nichtfiktionalen Hinweise auf eine angemessene Rezeption geben kann.“⁸⁴ Diesem Verständnis folgend kann der historische Roman streng genommen prinzipiell nicht als eigene Gattung gelten.

Ob der historische Roman nun formal als eigene Gattung gelten kann oder nicht, so scheint es dennoch sinnvoll zu sein, an einer inhaltlichen Kategorie dieser Art festzuhalten. Dass ein qua Natur fiktionaler Roman sich nicht über die adäquate Darstellung realer Gegenstände definieren kann, leuchtet ein, dennoch kann die Bezeichnung *historischer Roman* für die Romane Leo Perutz' insofern argumentiert werden, als dass die Thematisierung der Geschichtsschreibung per se nicht nur von der inhaltlichen Übereinstimmung oder Unterschiedlichkeit fiktionaler und realer Gegebenheiten, sondern auch von formalen Komponenten abhängt und formale Konsequenzen mit sich zieht. Ausschlaggebend ist also anders gesagt nicht nur *was* passiert, sondern auch *wie* Geschehnisse zueinander in Beziehung gesetzt, wie sie strukturiert und welche Geschichten dadurch konstruiert werden. Auf einen Satz heruntergebrochen ließe sich konstatieren: Form und Inhalt bedingen sich wechselseitig; oder im Falle Perutz' mit den tautologisch originellen Worten Alfred Polgars: „Der Inhalt dieser Bücher besteht, sozusagen, aus lauter Inhalt.“⁸⁵ Der formale Aufbau, die Struktur der Texte ergibt sich quasi unmittelbar aus einer extrem hohen Inhaltsdichte, in der die diversen Handlungsstränge durch unzählige Verstrickungen ein dichtes Netz mit gegenseitigem Verweischarakter annehmen. Durch diese unmittelbare Verschränkung von Form und Inhalt wird der Inhaltsreichtum beinahe selbst zur eigentlichen Form.

Geht man von einem gegenseitigen Wechselverhältnis zwischen Kunst und Realität aus, so kann die Konfiguration von Geschichte im Roman nicht nur Auswirkungen auf unser reales Verständnis von Geschichte haben. Die Kunst ist umgekehrt auch fähig, ein auf die Wirklichkeit bezogenes Denken ästhetisch verzerrt widerzuspiegeln. Entscheidend ist hier die Schlussfolgerung, „daß Kunst ihre Wesentlichkeit aus dem Sachverhalt gewinnt, daß das menschliche Selbstbewusstsein sich selbst undurchsichtig bleibt, seine Rätselhaftigkeit aber von der Kunst dargestellt werden kann.“⁸⁶ Die Rätselhaftigkeit des geschichtlichen Bewusstseins ist nun eben genau das, was in den Romanen Leo Perutz' so kunstvoll zum

⁸⁴ Ebd. S. 25.

⁸⁵ Polgar, Alfred: Literatur. Kleine Schriften, Band 4. hg. v. Marcel Reich-Ranicki. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1984. S. 102.

⁸⁶ Mandelartz: Poetik und Historik. S. 45.

Ausdruck kommt, wobei hierbei sowohl inhaltliche als auch strukturelle Aspekte zusammenspielen. Beide sollen hier beleuchtet werden.

Inhaltlich werden historisch belegte und frei erfundene Elemente miteinander verwoben, sodass zwar vollkommen offensichtlich ist, dass es sich hier um eine reine Phantasie ohne Wahrheitsanspruch handelt, die bekannten und gesicherten Fakten sich aber in der Erzählung als Konsequenzen eben dieser wahnwitzigen Phantasien darstellen. Perutz wählt für das Setting seiner Romane immer historische Umbrüche, die er aus einer Kette von unwahrscheinlichen Zufällen heraus erklärt, die vollkommen unvorhersehbar erscheinen. Gleichzeitig wird das Geschehen im Laufe des Romans aber immer schon in Form eines Fluches, eines Traumes, einer Prophezeiung oder Ähnlichem vorausgesagt. Dadurch wird das Konzept eines strengen historischen Determinismus eigentlich von innen heraus ausgehöhlt; ein Fatalismus erfüllt sich entgegen jeder Intention oder Erwartbarkeit und fungiert dergestalt als Parodie jeglichen Versuchs, Geschichte als logische Aufeinanderfolge von Ereignissen zu erklären, denn die vorherbestimmende Kraft gibt es zwar, sie ist aber vollkommen irrational und hat ihren Ursprung in keiner Regel. Dementsprechend kann auch dezidiert nicht von der Rückwendung zu einer Geschichtsphilosophie nach Kant oder Hegel die Rede sein, die durch Vernunft oder einen irgendwie gearteten Weltgeist bestimmt ist. Es gibt eben keine Regelmäßigkeit, nach der sich Geschichte vollzieht, sondern entscheidende Umbrüche vollziehen sich gerade als unwahrscheinliche und unvorhersehbare Resultate gegen die logische Konsequenz. Umbrüche sind quasi per definitionem das Aufheben einer bestehenden Normalität, überhaupt jedes Ereignis ist als solches nur wahrnehmbar als Eintreten des Unerwarteten, Nicht-Selbstverständlichen.

Dieses dargestellte Geschichtsverständnis stellt sich literarisch als Wechselspiel zwischen historischen Fakten und Fiktion dar; das Hauptereignis ist immer eine historische Tatsache, der Tatenhergang frei erfunden. Die Konstruktion dieses Gebildes ist sehr ausgeklügelt, denn Perutz sucht sich stets eine Lücke in der historischen Überlieferung, die er mit seiner Fiktion füllt, sodass dadurch die gesicherten Elemente erzählerisch miteinander verbunden werden. Es ließe sich vermutlich gar nicht so leicht beweisen, dass die Ereignisse, wie sie im Roman geschildert werden, sich so *nicht* zugetragen haben; sie wären auf Grundlage des historischen Wissens theoretisch sogar vorstellbar, denn es gibt keine objektive Datenlage, die ihnen widerspräche. Perutz schreibt keine alternative Geschichte in dem Sinne, dass er gesicherte Tatsachen verleugnen würde, er erfindet einfach nur dort, wo es keine Informationen gibt, eine eigene, ostentativ irrwitzige, aber den historischen Fakten letztlich nicht opponierende Version, die als verbindendes Erklärungsmuster zwischen den gesicherten Ereignissen fungiert.

Gerade durch die Offensichtlichkeit der Fiktion wird aber der konstruktive Charakter von Geschichtsschreibung explizit gemacht, denn Geschichte zu schreiben ist schließlich nichts anderes als die Erfindung einer Erzählung, die historische Daten möglichst plausibel miteinander verbindet. Dadurch ist sie, wie bereits in den Ausführungen zum Posthistoire deutlich wurde, immer eine Konstruktion und bleibt als solche den Plausibilitätskriterien eines gegenwärtigen Wissens unterworfen. Perutz macht durch seine Geschichtskonstruktion dezidiert ihre Künstlichkeit deutlich. Das dadurch zum Ausdruck kommende Geschichtsverständnis steht demnach der Philosophie des Posthistoire sehr nahe, sodass seine Romane durchaus als künstlerische Realisierung dieser Ideen gelesen werden können. In diesem Zusammenhang sei auch auf das Konzept der *Metahistory* (1973) von Hayden White verwiesen. Seine Sicht auf die Geschichtsschreibung nimmt sich folgendermaßen aus:

Ich betrachte [...] das Werk des Historikers als offensichtlich verbale Struktur in der Form einer Erzählung. Geschichtsschreibungen (und ebenso Geschichtsphilosophien) kombinieren eine bestimmte Menge von ‚Daten‘, theoretische Begriffe zu deren ‚Erklärung‘ sowie eine narrative Struktur, um ein Abbild eines Ensembles von Ereignissen herzustellen, die sich in der Vergangenheit zugetragen haben sollen. Zudem haben sie, so behaupte ich, einen tiefenstrukturellen – allgemein poetischen und insbesondere sprachlichen – Gehalt; er fungiert als das vorkritische Paradigma, wie eine spezifisch ‚historische‘ Erklärung auszusehen hat.⁸⁷

Weil Geschichtsschreibung eine Form der Erzählung ist, ist sie immer, auch wenn sie auf Fakten beruht, ein Kunstprodukt, dem bestimmte narrative Strukturen zugrunde liegen. Somit ist sie immer aktiv erfunden und hat selbst einen poetischen Charakter. Damit strapaziert White den historistischen Anspruch der Geschichtswissenschaft, der um eine Wahrheit und eine korrekte Beschreibung bemüht ist, die es in dieser Objektivität schlichtweg nicht gibt. White unterscheidet in weiterer Folge unter anderem vier verschiedene Erzähltypen, an denen sich die historische Darstellung ausrichten kann: Romanze, Komödie, Tragödie und Satire. Je nach Charakter erfüllt der Text zwar eine andere Funktion, das ändert allerdings nichts daran, dass er sich auf einer Meta-Ebene primär an ästhetischen Gesichtspunkten ausrichtet.

Auch die im früheren Kapitel beschriebenen Geschichtskonzepte Foucaults offenbaren in zweierlei Hinsicht einen spannenden Blick auf die Texte Perutz'. Zum einen erscheint *Die dritte Kugel* mitten im Ersten Weltkrieg, *Der Marques de Bolibar* wenige Jahre danach und damit zu einer Zeit, in der angesichts der Zerstörung und des Grauens, das Perutz selbst als schwer verwundeter Soldat an der Front hautnah miterlebt hat, jegliche von einem kontinuierlichen Aufstieg durch Fortschritt ausgehende Geschichtsphilosophie grundlegend erschüttert wird.

⁸⁷ White, Hayden: *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*. Frankfurt a. M.: Fischer 2008. S. 9.

Ebenso ausgedient hat der Historismus. In der an Ideologien und Werteströmungen so überreichen Welt der Moderne, die in seiner gesamten Komplexität zu begreifen dem einzelnen Subjekt längst unmöglich geworden ist, wirkt sowohl die Vorstellung einer einzig gültigen Wahrheit als auch die Möglichkeit der aufklärerischen Erkenntnis aus dem Studium der Vergangenheit überholt. Es vollzieht sich ein kritisch-epistemischer Wechsel auf dem Gebiet des Geschichtsdenkens, der sich in seiner künstlerischen Realisierung bei Perutz' anschaulich manifestiert. Zum anderen sind es die Handlungen der Romane selbst, die Krisen und entscheidende historische Umbrüche zum Inhalt haben, die sich aber eben rein zufällig ergeben und keiner Intention von Subjekten oder einer Logik, zumindest keiner geschichtlichen, sondern höchstens einer magisch-phantastisch-fatalistischen folgen. Es gibt keine Rationalisierungen in diesen Texten, eher im Gegenteil, geschichtliche Ereignisse passieren auf Grund von per se „sinnlosen“, konkreten Handlungen von Personen, die dann eine unvorhersehbare Wirkung auslösen. Dietrich Neuhaus schreibt in diesem Zusammenhang:

[Perutz] begreift Geschichte als Kunstwerk, die mit dem Anspruch auf Wahrheit sich nur der künstlerischen Phantasie erschließt, und er unternimmt es in seinen Romanen, die neuzeitliche Geschichte und die Geschichte des neuzeitlichen Menschen material [sic] zu konturieren. In den Perutzschen Romanen findet sich so gleichsam ein Programm, wie man sich am „Ende der europäischen Neuzeit“ überhaupt noch auf Geschichte beziehen kann, bzw. so auf sie beziehen kann, daß die realen geschichtlichen Katastrophen der Neuzeit dabei nicht vergessen, sondern implizit oder explizit erinnert werden. [...] In diesem Begriff [der neuzeitlichen Geschichte] fallen fortan der Ereigniszusammenhang und dessen Darstellung zusammen, in ihm wird überhaupt erst die Geschichte als eine Einheit denkbar. Die Kritik und Problematisierung dieses Vorgangs der Zentralisierung, von den vielen Geschichten zu der einen Geschichte, ist so mit Notwendigkeit an den neuzeitlichen Erfahrungszusammenhang gewiesen.⁸⁸

Diese Explizit-Machung der Konstruktivität ist also die einzig noch mögliche Art, sich auf Geschichte zu beziehen. Die hier beschriebene Zentralisierung der vielen einzelnen Geschichten zu der einen kollektiven Geschichte bedeutet notwendigerweise eine neuzeitliche Verkürzung und Reduktion der Vergangenheit, weil diese ja klarerweise nicht in ihrer Gesamtheit dargestellt und wiedergegeben werden kann. Diese vereinheitlichende Zusammenführung muss nun aber in der als Ende der Neuzeit empfundenen Moderne wiederum dekonstruiert werden, um genau diese Konstruktivität der einen Geschichte aufzuzeigen. Dadurch zerfällt die kollektive Geschichte erneut in einzelne Geschichten (im Plural), sodass bei Perutz die Geschichte jeder einzelnen Figur eine eigene Sicht auf die gesamtheitlichen Zusammenhänge ermöglicht. Beinahe jedes Kapitel funktioniert sowohl als Teil eines großen Ganzen als auch als eigenständige Episode. Das Gesamtbild stellt somit letztlich immer eine Fiktion dar, insofern es als eine bewusste Anordnung und schöpferische Inszenierung

⁸⁸ Neuhaus, Dietrich: Erinnerung und Schrecken. Die Einheit von Geschichte, Phantastik und Mathematik im Werk Leo Perutz'. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1984. S. 24/25.

aufscheint. Dadurch wird noch einmal deutlich, dass sich das Historische nicht als objektive und stringent kontinuierliche Aneinanderreihung von logisch und rational zusammenhängenden Elementen ergibt, sondern sich aus unzähligen netzartig verwobenen und konkreten Teilen zusammensetzt. Die Erzählung von Geschichte wird dergestalt durch die prismatische Brechung einer Zentralperspektive in ihrem Absolutheitsgrad ästhetisch relativiert.

Bei allen Veränderungen des perspektivischen Programms im Einzelnen bleibt durchgängig die Kritik an einem Verständnis von Geschichte, das davon ausgeht, Geschichte sei Fortschritt; es gebe eine „objektive“ Geschichte, die sich durch die Darstellung der Fakten erheben lasse; das mechanische Modell von Ursache und Wirkung könne auf Geschichte Anwendung finden; Geschichte sei zu schreiben als Herrschergeschichte und Siegesgeschichte; Geschichte erschließe sich meinem positivistischen Weltverständnis. Die reflektierende Arbeit mit der Perspektive ist für Leo Perutz das Mittel sicherzustellen, daß Geschichte als Ereigniszusammenhang nur in prismatischer Brechung ansichtig wird.⁸⁹

Interessant ist hier nun vor allem auch, dass im Zentrum der Erzählung nicht die historisch gesicherten Fakten stehen, sondern dezidiert die Fiktion. Dies ist nicht nur in dem Sinne gemeint, dass ein Roman eben offensichtlich fiktiv ist, sondern auch in dem, dass die Hauptfiguren selbst stets frei erfunden sind. Es wird nicht von den großen Helden der Weltgeschichte erzählt, sondern von Verlierern und Verdammten. Weil sie eben nicht zu den Siegern der Geschichte gehörten, wurden sie von der kollektiven Geschichtsschreibung vermeintlich vergessen, und deswegen kann nun die Erzählung für sich beanspruchen, den im Dunkeln des historischen Vergessens liegenden tatsächlichen Hergang der Dinge zu berichten. Diese Figuren sind in den Romanen verantwortlich für den Verlauf der Geschichte, sie schreiben sie allerdings nicht selbst, weil sie sie entweder vergessen haben, schweigen oder sterben, sodass sie schließlich selbst von der Geschichte vergessen werden und deswegen stets jemand anderes ihre Geschichte ans Licht bringen muss. Dieses konzeptionelle Prinzip kann ebenfalls als Kritik an einer konventionellen Geschichtsschreibung gelesen werden; indem nämlich nicht die Geschichte der Sieger erzählt wird, sondern in Folge eines Perspektivwechsels die der Verlierer, wird verdeutlicht, wie selektiv die Geschichtsschreibung verfährt, dass nur ein kleiner spezifischer Ausschnitt erinnert, ein Großteil aber vergessen wird. Welcher Ausschnitt das ist, hängt zum einen im marxistischen Sinn von herrschender Klasse bzw. im diskurstheoretischen Sinn von Macht und herrschendem Wissen ab, zum anderen aber auch von bloßem Zufall, welche Überlieferungen den Lauf der Zeit überdauern und welche nicht. In jedem Falle kann keine Geschichtserzählung Anspruch auf Wahrhaftigkeit oder Vollständigkeit erheben, in diesem Sinne ist eine Verschiebung der Perspektive auf das wenig

⁸⁹ Ebd. S. 47.

Bekannte eine aktive Entscheidung und ein Zeichen des Bewusstseins für die Prozesshaftigkeit des historischen Erinnerns. Dieser Ansatz erinnert wiederum stark an Benjamins historischen Materialismus, der Geschichte als Material begreift, aus dem es sie immer wieder aufs Neue zu entwerfen gilt. Bezeichnend dafür ist laut Neuhaus eben auch der Blick auf das Periphere im dreifachen Sinn: geographisch auf entlegene Orte, personal auf Außenseiterfiguren und traditional etwa auf Lieder oder Bräuche. Perutz Handlungen spielen meist abseits der Hauptschauplätze großer historischer Ereignisse, in *Die dritte Kugel* entscheiden sich so die europäischen Religionskriege des 16. Jahrhunderts zwischen Katholiken und Protestanten zeitlich und örtlich entfernt in Mexiko, im *Marques de Bolibar* sind die Konflikte der Napoleonischen Kriege ins kleine Städtchen La Bisbal verlagert. Die Figuren sind, wie gesagt, von der Geschichte Beungünstigte. Während der Protagonist des ersten Romans, Grumbach, den Krieg gegen die Spanier verliert und fortan als willenloser Soldat gegen die eigenen Leute kämpft, führt der Protagonist des zweiten, Jochberg, seinen eigenen Untergang herbei und verliert La Bisbal ebenfalls an die Spanier. Ein zentrales nicht nur stilistisches Mittel, mit dem das jeweilige historische Umfeld vergegenwärtigt wird, ist die Beschreibung nicht der herausragend und glorreich erinnerten Besonderheiten, sondern des Unscheinbaren und Alltäglichen, der Lieder, die sich Soldaten gegenseitig vorsingen, zeittypischer Traditionen oder landwirtschaftlicher Praktiken. Auch Neuhaus bemerkt daher: „Wie die prismatische Brechung der geschichtlichen Ereignisse eine Ablehnung einer objektiven und neutralen Konzeption von Geschichte implizierte, so ist die eindeutige Konzentration auf die Peripherie eine Ablehnung einer Konzeption von Geschichte als die Geschichte der Sieger.“⁹⁰

Es dürfte nun deutlich geworden sein, dass die Romane Perutz' in ihrer Reflexivität und kritischen Relativität eine sehr moderne, gewissermaßen schon postmoderne Haltung zur Geschichte zum Ausdruck bringen. Dies ist der Fall, zumal die Deutung der erzählten Geschichte nie eindeutig ist und immer reichlich Interpretationsspielraum lässt. Eine der narrativen Struktur inhärente Uneindeutigkeit verunmöglicht jede Objektivität in der Beurteilung eines tatsächlichen Sachverhaltes, zwingt die Leser:innen eine subjektive Entscheidung zu treffen und auf Grundlage einer kritischen Abwägung eine Position einzunehmen, wobei durch die Heterogenität neben- und gegeneinanderstehender Perspektiven jede willentlich vereindeutigende Lesart ihrer Einfältigkeit überführt wird. In dieser Hinsicht funktioniert das Lesen der Romane Perutz' wie das Lesen der Geschichte selbst, weswegen die Bezeichnung *historischer Roman* hier letztlich nicht abwegig scheint. Die folgenden Textanalysen sollen dies im Detail erläutern.

⁹⁰ Ebd. S. 68.

4.2. *Die dritte Kugel*

4.2.1. Inhalt und Stil

Die dritte Kugel ist Leo Perutz' erster Roman, in dem seinem Freund Alexander Lernet-Holenia zufolge bereits quasi alle wesentlichen Elemente seines insgesamt typischen Stils in konzentrierter Form vorliegen.⁹¹ „In das erste Buch, da schreibt man alles hinein,“ konstatiert bereits Thomas Bernhard. Seine Einschätzung trifft für das erste Buch Perutz' sicherlich zu. Der Roman erscheint 1915, Perutz dürfte aber davor schon einige Zeit daran gearbeitet haben. Seinem Freund Richard A. Bermann zufolge entstand die Idee dazu bereits in Schulzeiten.⁹² Wie in all seinen späteren Romanen stellte Perutz auch in diesem Fall sehr genaue und ausführliche Recherchen an, um das historische Setting möglichst treffend wiedergeben zu können. Einerseits kann man das aus zahlreichen Tagebucheinträgen schließen, andererseits sind die Rahmenbedingungen seiner Romane, das Figurenarsenal, die Orte, Gebräuche, zentrale Ereignisse etc. tatsächlich historisch gesichert. Aber auch die Sprache selbst, in der die Geschichten erzählt werden, imitieren für die jeweilige Zeit typische Verwendungen.

Inhaltlich erzählt *Die dritte Kugel* die Geschichte des Franz von Grumbach respektive Hauptmann Glasäpflein, eines deutschen Edelmannes, der fernab seiner Heimat in Mittelamerika auf Seite der Azteken gegen die spanischen Eroberer unter Fernando Cortez und seinen Halbbruder, den Herzog von Mendoza, kämpft. Zusammen mit seinem Diener Melchior Jäcklein stehlen sie zu diesem Zweck das Gewehr des spanischen Soldaten Garcia Novarro, der daraufhin kurz vor seinem Tod einen Fluch ausspricht und damit die Opfer der verbliebenen drei Kugeln im Gewehr vorherbestimmt: den Aztekenkönig Montezuma, Grumbachs Geliebte Dalila und schließlich Grumbach selbst. Vollkommen entgegen der ursprünglichen Intention Grumbachs finden die Kugeln ihre vorherbestimmten Opfer und erfüllen somit nicht nur den Fluch des Garcia Novarro, sondern ermöglichen dadurch auch überhaupt erst den Sieg der Spanier und die Erfüllung der Geschichte als historische Notwendigkeit. Diese Haupthandlung ist in eine Rahmenhandlung eingebettet, die während des Schmalkaldischen Kriegs (1546-1547), also über zwanzig Jahre nach der Eroberung Mexikos (1519-1521), spielt. Hauptmann Glasäpflein erkennt in der Erzählung eines spanischen Soldaten sein eigenes vergangenes und vergessenes Leben als Franz von Grumbach, erfährt allerdings das Ende seiner eigenen Geschichte nicht mehr, weil Melchior Jäcklein den Soldaten erschießt, bevor er dieses erzählen

⁹¹ Alexander Lernet-Holenia über Leo Perutz. Zit. nach: Müller, Hans Harald: Nachwort. In: Perutz, Leo: *Die dritte Kugel*. Wien: Zsolnay 1994. S. 247-270. Hier: S. 247.

⁹² Vgl. Siebauer: Leo Perutz. S. 63.

kann. Somit trifft die namensgebende dritte Kugel Grumbach nur metaphorisch und nicht faktisch, weil er durch sie seine eigene Identität verliert. Letztlich bleibt die Verbindung zwischen Rahmen- und Binnenhandlung aber uneindeutig und interpretationsbedürftig und lässt dadurch verschiedene Lesarten zu.

Auf die präzise Recherchearbeit Perutz' wurde bereits verwiesen, so sind denn auch zahlreiche in *Die dritte Kugel* auftretende Personen, Schauplätze, Schlachten etc. historisch belegt: Ferdinand Cortez, König Montezuma, Karl V., aber auch zahlreiche Nebenfiguren wie die spanischen Offiziere des Cortez; ebenso das historische Setting der Rahmenhandlung, die Schlachten der katholischen Truppen unter Karl V. gegen die aufstrebenden Protestanten, sowie der Binnenhandlung, die Eroberung des Aztekenreichs und der Stadt Tenochtitlan. Die Hauptfigur Franz von Grumbach ist zwar als solche erfunden, es lassen sich aber sogar für seine Person reale Vorbilder finden.⁹³ Der Herzog von Mendoza schließlich beruht auf keiner historischen, wohl aber einer literarischen Vorlage, der des Don Juan. Von den zahlreichen intertextuellen Bezügen wird in diesem Zusammenhang noch die Rede sein.

Mehr noch als der Inhalt macht aber die strukturelle Komposition die Einzigartigkeit und Ambivalenz des Romans aus. Immer wieder wurde die akribische Konstruktion seiner Erzählungen mit Perutz' Tätigkeit als Versicherungsmathematiker in Verbindung gebracht, die Komplexität des Aufbaus und die Präzision, mit der die verschiedenen Handlungselemente so perfekt ineinandergreifen, haben tatsächlich etwas mathematisch Anmutendes an sich. Die Gleichzeitigkeit von dieser durchwegs so kohärenten und alles miteinander verbindenden Erzähllogik auf der einen Seite und konzeptueller Uneindeutigkeit auf der anderen Seite ist ein wesentliches Merkmal der künstlerischen Ästhetik in den Romanen Leo Perutz'.

4.2.2. Der Teufel als deterministischer Intrigant

Der Roman beginnt mit dem sogenannten Präludium aus Sicht des Hauptmanns Glasäpflein, der in Deutschland an der Seite der Truppen Kaiser⁹⁴ Karls V. gegen die Protestanten zieht und am Vorabend einer Schlacht mit den anderen Soldaten im Lager sitzt, mit folgenden Worten:

Mich fröstelt's, und das Feuer ist am Erlöschen. Der Herbstwind bläht mir den Mantel auf, daß die geflickten Löcher nach allen Seiten starren wie die Teufelsfratzen. Der Regen schlägt einen Trommelwirbel um mich her und dröhnt und prasselt, als wär' die Welt mit Kalbfell überzogen. Eine

⁹³ Müller: Nachwort. In: Perutz: *Die dritte Kugel*. S. 251.

⁹⁴ Die Bezeichnungen Kaiser und König können in weiterer Folge fast gleichbedeutend verwendet werden, ist damit doch dieselbe Person gemeint, nämlich Karl V. Aus spanischer Sicht handelt es sich um den spanischen König, aus deutscher Sicht um den Kaiser des Heiligen Römischen Reiches, die Bezeichnung markiert also in erster Linie verschiedene Perspektiven.

Nacht, dazu geschaffen, sich am Lagerfeuer zu erwärmen und im Kreise grauhaariger Kriegsgefährten bestandener Abenteuer zu gedenken.⁹⁵ (DK, S. 9)

Gleich hier springt zunächst der Stil ins Auge, Perutz imitiert einen der Zeit und den sprechenden Personen, Soldaten, entsprechenden Jargon. Zahlreich sind hier und in weiterer Folge etwa die Apokopen als rhetorisches Mittel, um einen umgangssprachlicheren und raueren Ton zu erzeugen; ebenso die Vergleiche von den „Teufelsfratzen“ und der „mit Kalbsfell überzogenen Welt“, die Sinnzusammenhänge herstellen, die heute teilweise abenteuerlich und kontraintuitiv anmuten, für die Zeit der Reformation aber plausibel wirken. In diesen Vergleichen scheint hier sogar in der künstlerischen Imitation das von Foucault beschriebene Denken und Ordnen in Analogien durch, das Perutz, durch das intensive Studium von Texten aus dem 16. Jahrhundert damit vertraut, hier zum Ausdruck bringt.

Darüber hinaus ist bereits im zweiten Satz von besagten „Teufelsfratzen“ die Rede, geflucht und geschimpft wird auch im weiteren Verlauf des Romans des Öfteren. Insbesondere der Teufel ist omnipräsent, sowohl in der Sprache als auch und vor allem als tatsächliche Erscheinung. Er hat, wie sich noch genauer zeigen wird, überall seine Finger mit im Spiel und zieht verhängnisvoll die Fäden im Hintergrund, er ist der eigentliche Regisseur des deterministischen Fatums, das sich als Vollzug des Wirkens diabolischer Kräfte gibt. Dieser tritt denn auch sogleich in Gestalt des Doktor Cremonius das erste Mal auf, der als Titelgeber des Präludiums mit seinem magischen Wein die verblassten Erinnerungen Glasäpfleins wiederaufleben lässt. Denn dieser hat seine eigene Vergangenheit weitgehend vergessen und sehnt sich nach ihr, sodass er den im Lager umhergehenden Mediziner bittet, ihm zu helfen:

„Meister, habt ihr Gewalt über die vergangenen Zeiten? Könnt ihr Worte wieder erklingen lassen, die längst verhallt sind, und Menschen vor mein Antlitz gaukeln, die lang’ in ihren Gräbern modern?“
„Bruder! Ihr begehrt fast viel. Solches kann nur Gott und der leidige Teufel!“ (DK, S. 15)

Schließlich vermag Cremonius doch zu leisten, was nur Gott und dem Teufel vorbehalten ist, und verabreicht Glasäpflein einen magischen Trank. Dass Cremonius aber dem Teuflichen eindeutig nähersteht als dem Göttlichen, geht aus der folgenden Klage Glasäpfleins und der Antwort des Doktors hervor:

Es schmeckt wie schwefelig Feuer, nimmt mir den Atem und zwingt mir das Herz. „Meister, Euer Wein ist nicht Ungrischer, noch Brabanter. Wehe, Euer Wein verbrennt mir das Herz.“
Der alte Mann lächelt und nickt mit dem Kopf. „*Et quid volo, nisi ut ardeat?* Eben dies will ich, daß es wiederum brenne!“ (DK, S. 16)

⁹⁵ Perutz: Die dritte Kugel. S. 9. Im Folgenden werden alle Zitate aus dem Primärtext mit der Abkürzung DK und Seitenzahl direkt im Fließtext vermerkt.

Es schwingt eine beschwörend mystische Note in der lateinischen Formel mit, die auch sogleich noch einmal wiederholt wird, als Glasäpflein den Doktor davon abhalten will, den Kaiser in seiner Sache zu unterstützen, und dadurch die zerstörerische Lust des teuflischen Cremonius insistierend verdeutlicht:

„Um der Liebe Gottes willen, verrätet dem Kaiser Euer Geheimnis nicht, sonst geht die Welt in Flammen auf!“
Der alte Mann lächelt, blickt in die Weite, als träume er, und spricht mit leiser Stimme in den Wind hinein:
„*Et quid volo, nisi ut ardeat?*“ (DK, S. 16)

Den seine Erinnerung wiederherstellenden Trank indes trinkt Glasäpflein ob dessen Bitterkeit nicht vollständig aus, sondern verschüttet den letzten Schluck auf dem Boden; auf seine Frage, was denn am Grund des Bechers gelegen war, antwortet der Doktor: „Das weiß ich nicht. Vielleicht eines großen Schmerzes, vielleicht einer Seligkeit Ende.“ (DK, S. 16) Somit ist nicht nur die am Ende unvollständig bleibende Wiederherstellung der Erinnerung Glasäpfleins bereits auf den ersten Seiten vorbereitet und motiviert, sondern auch die damit verbundene Ungewissheit, ob die vorenthaltene Auflösung eine schmerzliche oder selige gewesen wäre; sie bleibt vorsätzlich im Dunkeln und ein Rätsel, dessen Auflösung sich sogar dem Teufel entzieht. In jedem Falle aber kann nun der spanische Soldat seine Erzählung beginnen und darin die verlorene Vergangenheit Glasäpfleins als Grumbach wiederaufleben lassen.

So ermöglicht also der Teufel in Gestalt des Doktor Cremonius in der Rahmenhandlung überhaupt erst die Erzählung der eigentlichen Geschichte. Doch auch in der Binnenhandlung ist er maßgeblich für die Ereignisse mitverantwortlich, ist mit allen Hauptfiguren durch einen Pakt verbunden und spielt ein doppeltes und dreifaches Spiel. Im spanischen Lager tritt er in der Figur des Pedro Carbonaro, dem für den Strafvollzug verantwortlichen Militärbeamten unter Cortez, prominent in Erscheinung:

In jener Nacht, in der die Not des Cortez begann, hatten alle Spanier, als sie in ihren Zelten lagen und schliefen, um die gleiche Zeit den nämlichen Traum. Es war ihnen, als sähen sie den Cortez in seinem Zelte liegen, ausgestreckt auf einer Totenbahr, und der Kopf hing ihm zu Boden. In einem Winkel des Zeltes stand der Herzog von Mendoza, trug ein Öllämpchen in der Hand, der Pedro Carbonaro aber, der Profos, stand neben dem toten Cortez, hielt einen Feuerhaken in der rechten Hand, die linke hatte er in des Cortez Brust gekrallt, dazu ertönte aus der Luft ein fernes Glockenklingen, doch so grauenvoll und schaurig, wie sie es nie von einer Kirchturmglöck' vernommen hatten. (DK, S. 52)

Um das im Traum Erfahrene zu überprüfen, beeilen sich die Soldaten zum Zelt des Cortez, „und einer kam dahergelaufen und schwor sich, dort hinten könne man den Schatten des lebendigen Teufels auf der Zeltwand abgemalt sehen mit Hörnern, Klauen und dem Pferdefuß, er säße im Zelte des Cortes und fräße ein gebraten Huhn.“ (DK, S. 53) Als sich dieser Schatten

eben als Pedro Carbonaro alias Profos herausstellt, schleichen sich die Soldaten „stumm und voll Scham [...] in [ihre] Zelte zurück, etliche aber schüttelten den Kopf und schworen, sie hätten Schwanz und Pferdefuß, dazu die höllischen Klauen deutlich erkannt, sie wüßten wohl, mit welchem Kaufmann der Cortez diese Nacht Markt gehalten hätt’, doch sei die Sache besser geschwiegen, denn geredet.“ (DK, S. 53)

Alle Spanier haben also zeitgleich denselben Traum, in dem, von allen deutlich spürbar, eine reale Wahrheit liegt, sodass Vorstellung und Realität in ihrer Wirklichkeitsbedeutung beinahe ununterscheidbar werden. Von Träumen, Erinnerungen, göttlichen (oder teuflischen) Zeichen etc. wird in diesem Zusammenhang noch zu sprechen sein.

Dass Pedro Carbonaro den Teufel verkörpert, bekräftigt sich in der folgenden Szene seines Aufeinandertreffens mit Dalila: „Er ging hinaus und fand auf der Erd’ eine Katze, die war seit dreien Tagen tot und stank grausam. Die hob er auf und wußte solch zauberische Kunst, daß er auf dieser Katz blasen konnt’, als wie auf einer Sackpfeif’. [...] [Dalila] fragte ihn: ‚Wer bist du und wie heißt du?‘ Und der Pedro sagte: ‚Ich heiße Allerweltshaß.‘“ (DK, S. 106) Auch Grumbach bemerkt zu Dalila, als er kurz darauf zurück in sein Zelt kommt, wo eben noch Carbonaro mit ihr gewesen war: „Es riecht nach Pech und Schwefel, riecht ihr es nicht?“ (DK, S. 107)

Schließlich erkennt ihn Grumbach, als er den Teufel in der Absicht zu sich ruft, ihm bei der Beschaffung der Arkebuse, des Gewehrs, zu helfen. Zunächst erscheint dieser aber nicht: „Ei, was ein ungelehrter Teufel“, dachte der Grumbach voll Vedruß. „Der versteht nicht Latein.“ Und er begann von neuem geheime Zaubersprüche in seinem Mund umzuziehen, diesmal aber in ebräischer [sic] Sprach’, denn er dachte bei sich: Ist der Teufel kein Pfaff’, so ist er gewißlich ein Jud’.“ (DK, S. 123/124) Erst als Grumbach die Zaubersprüche in spanischer Sprache wiederholt, kommt schließlich Pedro Carbonaro in sein Zelt, „aber der Holzseicht fiel [Grumbach] aus der Hand, denn er sah, daß es der Teufel selbst war, der in der Ecken saß und ihm im Dunkeln also grausam den armen Judas gesungen hatte.“ (DK, S. 127) Der Teufel erklärt schließlich, dass er bereit sei, Grumbach bei der Beschaffung seiner Waffe zu helfen, er aber noch zwei anderen Herren diene: „De[m] Herzog von Mendoza [...] und de[m] Ferdinand Cortez. Dem einen hab’ ich viel Buhlerei und Wollust zugesagt, dem anderen aber alle Glorie und Macht und günstigen Sukzeß.“ (DK, S. 127) Auch mit Grumbach lässt sich der Teufel auf einen Pakt ein, dieser verspricht ihm im Gegenzug sein linkes Auge, Mendoza hatte ihm zuvor sein Blut, Cortez sein Herz versprochen. Von allen drei wird der Teufel aber betrogen, denn Grumbach hat sein linkes Auge bei der Rettung Dalilas verloren, in Mendozas Adern fließt Sand statt Blut und in Cortez Brust schlägt ein Kieselstein. Als Grumbach dem Teufel seinen Betrug

vor Auge(n) führt, bricht er in ein schallendes Gelächter aus und nimmt seinen Hut ab, den er sonst immer trägt, um sein entstelltes Gesicht zu verdecken, aber: „Als der Grumbach sah, wie der Teufel selbst sich vor seinem Antlitz entsetzte, hörte er auf zu lachen und zog traurig den Hut wiederum in die Stirn.“ (DK, S. 130.)

Der Teufel in *Die dritte Kugel* ist nicht übermächtig, er wird mehrmals betrogen und erschrickt sogar vor dem grausamen Anblick des Grumbach. Er ist nur ein Akteur unter vielen, von denen jeder seine eigenen Interessen verfolgt und die auf ihre je eigene Weise nicht weniger grauenvoll, verunstaltet, defizitär und entmenslicht wirken als er. Die Interessen des Teufels indes sind rein destruktiver Natur. Er will, dass die Welt brennt, er will Chaos und Zerstörung stiften. Obwohl er nicht allmächtig ist und von allen betrogen wird, so steht er doch hinter allen entscheidenden Ereignissen und leitet als diabolische, unkontrollierbare, chaotische Kraft den Verlauf der Geschichte an. Nicht nur das zentrale Ereignis der Erzählung, der Gewinn der verfluchten Arkebuse mit den drei Kugeln, auch der militärische Erfolg des Cortez und die erotischen Abenteuer des Mendoza geschehen auf sein Wirken hin. Freilich ist es nicht nur er, der zaubert und flucht und schwört und verwünscht, aber wo er es nicht in Person ist, da ist das Teuflische doch als wirkende Kraft präsent und gibt sich als insgesamt zerstörerisch treibender Motor der fortlaufenden Geschichte.

Der Teufel als Inbegriff des Bösen kann getrost als der ultimative Antiheld betrachtet werden. Er ist in diesem Roman vielleicht nicht die Hauptfigur, in gewisser Weise ist er aber der Einzige, der zu aktiven und sich erfolgreich realisierenden Handlungen in der Lage ist, denn bei allen anderen Figuren tritt meistens mehr oder weniger unmittelbar das komplette Gegenteil dessen ein, was sie mit ihren Taten bezwecken wollen. Dass aber gerade der Teufel die Instanz ist, die als handlungswirksame Kraft den Lauf der Geschichte, wenn auch nicht ultimativ bestimmt, so doch maßgeblich beeinflusst, ist die ironische Verkehrung sowohl eines idealisierten Heldentums als auch eines fortschrittshörigen Geschichtsbildes. Diese Ironie ist letztlich Ausdruck der Ansicht, dass die letztgültige Bestimmung einer Regelhaftigkeit in der Geschichte nicht möglich ist, schon gar nicht durch glorifizierte, besonders starke und tatkräftige Heroen. Paradoxerweise erfolgt durch die Ästhetisierung eines diabolisch-absurden Fatalismus in der künstlerischen Darstellung eine parodistische Widerlegung eines tatsächlich wirksamen historischen Determinismus.

4.2.3. Figurenanalyse und Aspekte der Identitätsstörung

Antiheldisch ist in *Die dritte Kugel* aber nicht nur der Teufel, sondern eigentlich alle auftretenden Haupt- und auch die meisten Nebenfiguren. Sie sind Getriebene, in unterschiedlicher Weise von einem Willen zur Macht Besessene, die keinen hehren Idealen verpflichtet sind, sondern persönliche und egoistische Interessen verfolgen. Protagonist der Handlung ist zweifellos Glasäpflein/Grumbach, die Krise seiner Identität steht im Zentrum des Romans und ist auch für dessen Deutung entscheidend. Das Thema der Ich-Störung spielt im Werk Perutz' generell eine gewichtige Rolle, die in der Forschung auch entsprechende Beachtung gefunden hat.⁹⁶

Das Gefühl von Identität ist untrennbar mit der Fähigkeit verknüpft, die eigene Vergangenheit als zusammenhängende Geschichte erzählen zu können – als eine Geschichte, die beschreibt, wie man zu der Person geworden ist, als die man sich nun gegenwärtig sieht oder sehen möchte. Der Entwurf eines ‚gesunden‘ Selbstbildes ist demnach wesentlich von der Erzählbarkeit des Lebensweges abhängig; ohne die Fähigkeit, die eigene Geschichte zu erzählen, ist auch Selbstreflexion nicht möglich. Glasäpflein aber fehlen zu Beginn des Romans sogar die Voraussetzungen für die Möglichkeit einer solchen Kohärenzstiftung, denn ihm ist gleichsam die Fähigkeit des Erinnerns überhaupt abhandengekommen. Auf der Suche nach sich selbst versucht er verzweifelt, sich seiner eigenen Vergangenheit zu entsinnen:

So werd' ich denn an vergangene Jahre denken. Die Tage und Stunden meines Lebens send' ich aus. Wie die Falken sollen sie durch die Zeiten fliegen und mir Menschen bringen, die ich gekannt hab', Freuden, die ich einst genossen. [...] Das will ich mit beiden Händen fassen und hineinblicken wie in einen Spiegel, daß ich mein Antlitz von einst darin finde und das Antlitz anderer Menschen, die ich liebte, oder denen ich gram war. [...] Ach meine vergangenen Tage und Stunden kommen mit leeren Händen zurück und bringen nicht Gesichter mit sich noch Gestalten. Keiner will kommen von denen, die ich rief, sind alle aus meinem Erinnern geschwunden, haben mir nichts gelassen, als von ihrem Namen einen leeren Klang. Und mein Leben selbst ist blaß geworden, und ich finde mein eigenes Bild nicht mehr darin. [...], als wäre der goldene Faden zerrissen, an dem die Stunden meines Lebens aneinandergereiht sind. (DK, S. 10)

Vor dem Hintergrund der mangelnden Fähigkeit, sich an die eigene Lebensgeschichte zu erinnern, spielt der angedeutete Klang der sprechenden Namen eine explizite Rolle als Informationsersatz. In Anbetracht fehlender sonstiger Gewissheiten liefern diese eine Aussage über die Wesenszüge der Charaktere in Form einer Zuschreibung von außen. Identitätsbildung erfolgt demnach nicht mehr als selbstbestimmter Akt durch die Formulierung innerer Werte oder einer individuellen Haltung zur Welt, sondern durch die fremdseitige Beurteilung

⁹⁶ Lauener, Peter: Die Krise des Helden. Die Ich-Störung im Erzählwerk von Leo Perutz. Frankfurt a. M. [u.a.]: Lang, 2004.

augenscheinlicher Merkmale. Glasäpflein etwa wird definiert von einer körperlichen Versehrtheit, Melchior Jäcklein von einem Kleidungsstück, das er trägt.

In diesem Zusammenhang lohnt sich ein kurzer Blick auf Helmut Lethens *Verhaltenslehren der Kälte*. Lethen zufolge lässt sich in der deutschen Literatur der Neuen Sachlichkeit eine allgemein aufkommende Kultur der Scham beobachten, die den Fokus auf die individuelle Schuld ersetzt. Demnach verfällt das einzelne Subjekt in der sozialen Notsituation der Zwischenkriegszeit in eine psychologische Krise, wodurch die Ausrichtung der eigenen Handlungen nicht mehr nach intrinsischen Motiven erfolgt, sondern sich nach äußeren Parametern richtet. Bestimmend für die Bewertung des Verhaltens sind dadurch nicht mehr ethische Prinzipien und das eigene Gewissen, sondern gesellschaftliche Moral und die Beurteilung durch den fremden Blick. Die Introspektion des Individuums wird ersetzt durch die Eingliederung in eine soziale Ordnung; entscheidend ist nun dementsprechend auch nicht mehr die Empfindung der Schuld, die individuell erkannt und erfahren wird, sondern die Scham, das Mitbedenken des eigenen Wirkens auf andere und das Annehmen einer angemessenen sozialen Rolle. Dabei „fällt auf, daß die deutschen Schriftsteller die ‚Schamkultur‘ als Modell modernen Verhaltens in der Regel im Rahmen einer ‚heroischen Welt‘ präsentieren, deren Bewohner sie entweder im *Rückgriff* auf eine vorbürgerliche Anthropologie oder im *Vorgriff* auf einen futuristischen Gerätemenschen entwerfen.“⁹⁷ Es erfolgt also gewissermaßen eine Aufhebung der Grenze zwischen Mensch und Welt, die in ähnlicher Form für die epische Verfasstheit des Helden typisch ist, der als bloße Funktion die von seiner Umwelt an ihn herangetragenen Erwartungen erfüllt, jedoch nicht als selbstbestimmter freier Charakter in Erscheinung tritt. Diese Verkörperung entspricht entweder als Atavismus einem veralteten und psychologisch unterentwickelten Figurentypus, der von den Anforderungen der bürgerlich modernen Gesellschaft unberührt bleibt, oder dem Bild eines maschinell abgerichteten Zukunftsmenschen, der als einfaches Zahnrad in einer durchtechnologisierten Welt zur fremdbestimmten Maschine ohne eigene Persönlichkeit verkommt. Lethen zufolge ist diese Eigenheit übrigens typisch deutsch: „Die Leistung des ‚Amerikanismus‘ der zwanziger Jahre besteht darin, Phänomene der Massengesellschaft einerseits ohne das tragische Pathos des Verlusts des Subjekts und andererseits ohne die Heroisierung in Rück- und Vorgriffen wahrnehmen zu lehren und in der Darstellung der sittlichen Normen der Gesellschaft das Bewußtsein ihrer Genese aus sozialen Zwängen wachzuhalten.“⁹⁸

⁹⁷ Lethen, Helmut: *Verhaltenslehren der Kälte*. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994. S. 35.

⁹⁸ Ebd.

Auch bei Perutz erfolgt hier die Definition des Charakters nicht mehr aufgrund von privaten Anschauungen und Werten, sondern durch eine Zuschreibung von außen als oberflächliches äußerliches Merkmal. Glasäpflein hat keine aus sich heraus formulierten Eigenschaften, die ein selbstbestimmtes und eigenständiges Auftreten ermöglichen würden. So ist er seines Subjektstatus verlustig geworden und stattdessen zum bloßen Objekt der Betrachtung verkommen, sein gesamtes Wesen wird zunächst auf das gläserne Auge reduziert, das ihm seinen Namen gibt. Die Identifizierung mit Grumbach erscheint dergestalt als der Wunsch nach der Befreiung vom Joch einer monodimensionalen sozialen Rolle. Dass die Zuschreibung von außen sich hierbei wiederum auf sein Sehorgan bezieht, ist eine chiasmatische Verschränkung des Blicks, die die Bedeutung der Perspektive einmal mehr ins Zentrum rückt; von der Relevanz des Blicks wird in diesem Zusammenhang noch genauer die Rede sein. Die beschriebene Heroisierung jedenfalls erscheint bei Perutz allerdings in ihr Negativ verkehrt, und so tritt Glasäpflein ebenso wie sein gewissermaßen pseudoidealisiertes Alter Ego Grumbach eher als Antiheld denn als Held in Erscheinung. Es haften ihm keine hehren Eigenschaften an, sodass auch der Verlust der individuellen Persönlichkeit nicht zugunsten einer sozial positiv bewerteten Funktion erfolgt. Grumbachs Aktionen in Mexiko scheitern nicht nur grandios, auch seine Motive sind egoistisch und insgesamt amoralisch. In einer von brutalen Machtkämpfen dominierten Welt erübrigt sich auch ein verbindliches Werturteil. In diesem Sinne erscheinen Grumbachs Taten jenseits von Gut und Böse.

Die Identitätskrise als Ausgangspunkt des Romans ist jedenfalls ganz allgemein ein überaus häufiges Motiv in der Literatur Anfang des 20. Jahrhunderts, das seinen Ursprung in der sogenannten „Krise des Ich“ hat und in der Gesellschaft und der Kultur der Zeit, insbesondere in Wien, allgegenwärtig ist. Ideengeschichtlich gesehen haben unter anderem Ernst Mach in der Philosophie und Sigmund Freud in der Psychoanalyse wesentlich zu diesem in der Literatur weit verbreiteten Gefühl der Identitätskrise Anfang des 20. Jahrhunderts beigetragen. „Das Ich ist unrettbar“, konstatiert Mach in *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*⁹⁹ (1886), wonach Identität keine konstante Einheit darstellt, sondern nur die Summe von momentanen Empfindungen. Weil diese aber naturgemäß nicht immer gleich sind, ist auch das Ich als zeitlich logisch zusammenhängende Entität eine Illusion. Wenn Glasäpflein in der zitierten Stelle den sprichwörtlichen roten Faden nicht mehr finden kann, der ihn sich selbst erklären könnte und deswegen hier ob seiner zentralen Bedeutung sogar zum goldenen wird, dann erinnert das stark an eine berühmte Passage aus Musils *15 Jahre*

⁹⁹ Mach, Ernst: *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. Nachdr. der 9. Aufl., Jena: Fischer 1922.

später erschienenen *Mann ohne Eigenschaften*, in der Ulrich auf seinem Heimweg über die Ordnung des Lebens sinniert:

[Es] fiel ihm ein, daß das Gesetz dieses Lebens [...] kein anderes sei als das der erzählerischen Ordnung! Jener einfachen Ordnung, die darin besteht, daß man sagen kann: ‚Als das geschehen war, hat sich jenes ereignet!‘ Es ist die einfache Reihenfolge [...] alles dessen, was in Raum und Zeit geschehen ist, auf einen Faden, eben jenen berühmten ‚Faden der Erzählung‘, aus dem nun also auch der Lebensfaden besteht. Wohl dem, der sagen kann ‚als‘, ‚ehe‘ und ‚nachdem‘! [...] Das ist es, was sich der Roman künstlich zunutze gemacht hat [...] und das wäre schwer zu begreifen, wenn dieser ewige Kunstgriff der Epik, [...] diese bewährteste ‚perspektivische Verkürzung des Verstandes‘ nicht schon zum Leben selbst gehörte. Die meisten Menschen sind im Grundverhältnis zu sich selbst Erzähler. [...] Sie lieben das ordentliche Nacheinander von Tatsachen, weil es einer Notwendigkeit gleichsieht, und fühlen sich durch den Eindruck, daß ihr Leben einen ‚Lauf‘ habe, irgendwie im Chaos geborgen. Und Ulrich bemerkte nun, daß ihm dieses primitive Epische abhanden gekommen sei, woran das private Leben noch festhält, obgleich öffentlich alles schon unerzählerisch geworden ist und nicht einem ‚Faden‘ mehr folgt, sondern sich in einer unendlich verwobenen Fläche ausbreitet.¹⁰⁰

Sowohl Glasäpflein als auch Ulrich haben die Fähigkeit, das Leben als eine zusammenhängende Aufeinanderfolge von Ereignissen zu begreifen, aus der sich die Identität zusammensetzt, auf unterschiedliche Weise verloren. Bei Musil wird der lineare Faden durch ein in alle Richtungen sich ausbreitendes Gewebe ersetzt und die Erkenntnis, dass in der überkomplex gewordenen Moderne mit pluralen Weltansichten alles eine Frage der Perspektive ist, führt zu einem Relativismus und einem bloß losen Gefüge an Eigenschaften, die in ihrer Summe keinen geschlossenen, festen Charakter mehr bilden. Diese Grundhaltung drückt sich auch in der Form des Romans aus, der sich bekanntermaßen durch endlose essayistische Reflexionen auszeichnet. Bei Perutz drückt sich diese Krise des Ich in der Verfasstheit der Geschichte aus, die als Konstruktion explizit gemacht wird, wodurch das Subjekt sich seiner eigenen Identität als feststehende Einheit nicht mehr sicher sein kann. Je nach Zusammensetzung kann ein vollkommen anderes Bild entstehen, die Deutung der Geschichte und also auch des Menschen selbst bleibt ambivalent. Identitätsfindung beziehungsweise -stiftung bedeutet einen aktiven Prozess der Entscheidung für eine Auslegung. Bei Glasäpflein ergibt sich Identitätslosigkeit aus dem Unvermögen, diese Entscheidung zu treffen, dem mangelnden Bekenntnis zu einer eindeutigen Version der persönlichen Geschichte. Die posthistorische Erkenntnis der Konstruktivität zersetzt das Ich; und auch bei Perutz drückt sich diese in der Form des Romans selbst aus, wie im nächsten Kapitel noch deutlicher wird.

Was sich bei Musil als diachrone Auflösung der Identität bezeichnen ließe, die Unfähigkeit, sich angesichts verschiedener, gleichzeitig existierender Interpretationsmöglichkeiten zu einer zu bekennen, stellt sich bei Perutz als Krisis des Erinnerns als solches dar, als Infragestellung

¹⁰⁰ Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hamburg: Rowohlt 1970. S. 650.

der Verfügbarkeit von Informationen, auf deren Grundlage eine Aussage über die eigene Vergangenheit überhaupt erst getroffen werden kann und die somit der chronologischen und kausalen Verknüpfung von Ereignissen noch vorangehen.

Dass Musil und Perutz sich übrigens nicht nur kannten, sondern auch über philosophische wie wissenschaftliche Themen im Austausch waren, ist verbürgt; folgende 1926 in der Zeitung „Der Tag“ erschienene Anekdote darf in diesem Zusammenhang als Beispiel für die Ironie und Schlagfertigkeit Perutz' dienen:

Mathematik. Es war zur Zeit des Einstein-Rummels, der großen Popularisierung der Relativitätstheorie, als Robert Musil einmal zu Leo Perutz kam und ihn fragte:
„Sie sind doch Mathematiker, Herr Perutz, nicht wahr?“
„Ich war es einmal“, erwiderte Perutz, der in der höheren Mathematik durch die „Perutzsche Ausgleichsformel“ bekannt ist.
„Möchten Sie mir nicht“, fragte Musil, „für mein Prager Blatt, ein Feuilleton über Einstein schreiben?“
„Schauen Sie“, sagte Perutz, „gerade von der Relativitätstheorie verstehe ich so wenig.“
„Mein Gott“, beschwichtigte Musil, „es muss ja nicht Relativitätstheorie sein, die Leute interessieren sich gegenwärtig für Mathematik und Ethik. So über Grenzgebiete ...“
„Gemacht“, sagte Perutz, „morgen bekommen Sie ein Feuilleton über die sittliche Basis gleichschenkliger Dreiecke.“¹⁰¹

Diese Anekdote ist aller Wahrscheinlichkeit nach erfunden, angeblich soll sogar Perutz selbst sie in die Welt gesetzt haben. Abseits ihres humoristischen Charakters veranschaulicht die kurze Szene dennoch die unterschiedlichen Haltungen Musils und Perutz' hinsichtlich der Beurteilung ethischer Fragen. Während sich in Musils *Mann ohne Eigenschaften* Ulrich, der ja Mathematiker ist, durchgehend philosophische Gedanken in diese Richtung macht und Moral in der Gesellschaft und der Lebenswelt durchaus eine Rolle spielt¹⁰², macht sich Perutz über die Idee einer ethischen Dimension in der Wissenschaft lustig. So hat denn auch die Geschichte keine Moral und keinen Sinn, durch die ironische Postulierung eines solchen in seinen Romanen wird die Absurdität dieser Annahme vorgeführt. Auch spielt Moral in den Handlungen seiner Figuren eigentlich überhaupt keine Rolle. Entscheidend sind stattdessen vielmehr die Fragen nach deren Selbstbestimmtheit und Wirkmächtigkeit, die sozusagen der Fähigkeit der Moralbildung vorangehen. Die Entwicklung einer eigenen ethischen Positionierung erfordern eine Willensfreiheit und einen Möglichkeitsraum, die die Figuren bei Perutz gar nicht besitzen. Und doch kann man darin *ex negativo* eine subtile Parteiergreifung für die moralische Verantwortung des Menschen herauslesen, die sich gerade aus der spezifischen Machart der Texte, eine solche quasi mathematische Determinierung zu persiflieren, ergibt. Wo die

¹⁰¹ J. K.: Mathematik. In: Der Tag, 4. April 1926, S. 10.

(online: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?apm=0&aid=tag&datum=19260404&seite=10>).

¹⁰² Nicht zuletzt stellt der gesamte Fall Moosbrugger wesentlich eine Auseinandersetzung mit der Bewertung eines Mordes dar, der nahezu die gesamte Gesellschaft auf die ein oder andere Art beschäftigt.

rationalisierende Auslegung eines metaphysischen Zusammenhangs angesichts ihrer Absurdität ihre Gültigkeit verliert, wird die konkrete Freiheit des Menschen als ethische Kategorie erst reflektierbar.

Wie jedenfalls die einzelnen Elemente der persönlichen Geschichte zueinander in Beziehung stehen, bleibt eine Frage der Deutung; diese Erkenntnis verhindert bei Perutz jegliche Eindeutigkeit in puncto Identitätsbildung. Glasäpfleins Identifikation mit der Geschichte des Grumbach ist letztlich eine aktive Entscheidung. Jan-Christoph Meister schreibt hierzu:

Insgesamt läßt sich so die Tendenz feststellen, daß „Deutungen“, die zunächst als relative und nur in bestimmtem Grade wahrscheinliche Explikationen gelten, den Charakter absolut gesetzter und direkt handlungsmotivierend wirksam werdender geschlossener Erklärungsmodelle gewinnen. Das Bedürfnis nach widerspruchsfreier Interpretation der (fiktionalen) Fakten hypertrophiert zum zwanghaften Aufbau eines pansemiotischen Universums, in dem sich alles und jedes Geschehen auf den Interpreten bezieht. Und so endet auch Glasäpfleins Versuch, seine Erinnerungssplitter in ein bedeutungshaftes kohärentes System zu überführen, mit der Anerkennung eines Determinismus, der gar nicht aus seiner Biographie ableitbar ist, sondern seinem und unserem Insistieren auf der Geschlossenheit der erzählten Handlung entspringt.¹⁰³

Der mythische Determinismus aus der Erzählung des spanischen Soldaten, der auf dem Fluch des Garcia Navarro beruht, wird von Glasäpflein akzeptiert, aber nicht, weil dieser plausibel ist – dem spanischen Erzähler zufolge müsste er immerhin schon tot sein – sondern, weil er sein Bedürfnis nach Eindeutigkeit und Kohärenz befriedigt. Dieser Determinismus ist nichts als eine parodistische Antwort auf seine verzweifelte Identitätssuche, ein fatalistischer Erklärungsversuch auf etwas, worauf es keine eindeutige Antwort geben kann. Die menschliche Unfähigkeit, Ambivalenz zuzulassen, und die Eigenschaft von Geschichte, *qua natura* Gegenstand von Interpretation und ergo ambivalent zu sein, mündet hier in einem alles umspannenden deterministischen Weltbild.

Das Dilemma [...] ist durch eben diese widersprüchliche wechselseitige Bedingung von Determinismus und Identität einerseits, Zufall, Willensfreiheit und Identitätslosigkeit andererseits strukturiert. Hauptmann Glasäpflein in Perutz' Roman wird vor die unbequeme Alternative gestellt, entweder seine Identität wiederzugewinnen und dafür einen unbarmherzigen Determinismus anzuerkennen, oder aber Willensfreiheit im Glauben an den Zufall zu behaupten und dafür seine Identität zu verlieren [...].¹⁰⁴

Dieser Zwiespalt zwischen der Anerkennung des eine geschlossene Identität suggerierenden Determinismus, der außerdem jegliche Schuld für die eigene Situation von sich weist, und dem Aushalten historischer Kontingenz, inklusive der daraus resultierenden Offenheit der eigenen Identität und Verantwortung, beschreibt das Kerndilemma Glasäpfleins. Die Fügsamkeit

¹⁰³ Meister, Jan-Christoph: Das paralogische Lesen von Identität – Leo Perutz' Roman „Die dritte Kugel“. In: International Arthur Schnitzler Research Association: Modern Austrian literature 1989, Volume 22/1. S. 83.

¹⁰⁴ Ebd. S. 87.

gegenüber einem vermeintlichen Determinismus stellt indessen nur eine bequeme, aber letztlich inkonsequente Scheinlösung dar, denn die Zusammenhänge wirken unter dieser Annahme nicht nur aberwitzig, die Geschichte geht auch nicht logisch auf.

Das Ich ist zwar unrettbar, weil die einzelnen Momente des Lebens chronologisch genausowenig eine Einheit bilden, wie es die kollektive Geschichte tut, der Versuch, durch retrospektive Rationalisierungsprozesse Sinnzusammenhänge zu erkennen, bleibt aber bestehen. Der Determinismus wird somit zu einem logischen Ordnungsschema, das vermeintlich Identität ermöglicht und gleichzeitig auf Kosten des Chaos, aber auch der Freiheit des Menschen geht. In diesem Sinne ist der Determinismus als Weltbild Ausdruck des in seiner Freiheit und Macht eingeschränkten Antihelden, als literarisches Strukturprinzip ist er die künstlerische Parodie des verzweiferten Versuchs der rationalisierenden Sinnstiftung in der Moderne.

Das Ringen um die eigene Identität zeigt sich im Text an der omnipräsenten Verwirrung Glasäpfleins/Grumbachs deutlich. Als der spanische Soldat in der Rahmenhandlung seine Erzählung über den Protagonisten beginnen möchte, kann sich Glasäpflein nicht sofort in diesem erkennen. Dies ändert sich jedoch schlagartig:

Es hat einer gerufen: Wildgraf am Rhein! Der ist längst tot, was hab' ich mit ihm zu schaffen! [...] ich kenn' ihn nicht – ich bin der Hauptmann Glasäpflein – hab' keinen anderen Namen. (DK, S. 18)
Ja, ich bin's, bin der Grumbach, bin der Wildgraf am Rhein, beginne, Gesell, beginne! Still! Er spricht weiter. Wie leiser Trommelwirbel klingt es an mein Ohr, es ist, als hielten ein Kalbfell und ein Schlegel nicht weit von mir eine leise Zwiesprach über mein verrauschtes Leben –. (DK, S. 19)

Glasäpflein, der nun willen- und charakterlos in den Reihen des Kaisers gegen seine eigenen Leute (die Protestanten) kämpft, identifiziert sich plötzlich mit der charakterstarken Figur des Grumbach in Mexiko. Grumbach wiederum wird in der Binnenhandlung als Figur dargestellt, die in Folge eines verlorenen Machtkampfes um die Krone Deutschlands in die Neue Welt flüchten musste und sich nun regelmäßig zurück in seine Heimat träumt, sich manchmal ganz verwirrt immer noch dort wähnt und also seinerseits in seiner Identität ungefestigt wirkt. In einer akuten Gefahrensituation auf der Insel Ferdinandina erkennt er seine Kameraden nicht und durchlebt stattdessen seine Vergangenheit in Deutschland wieder.

„Jetzt kommt ihr um Hilf' zu mir, meine lieben, strengen Nachbarn von Adel? Habt mich vordem allein wider den Bischof rennen lassen, seid derweil bei ihm zu Tisch gesessen, habt munter zugeschnappt und brav geschluckt, was eurem Maule schmecken mocht'“ [...]“
„Helf' uns Gott! Unser Junker erkennt uns nicht“, sagte einer von den Deutschen.
„Jetzt ist er wiederum in Deutschland!“ flüsterte der zweite. [...]“
Da wurde der Kapitän mit einem Male wach, fuhr sich mit der Hand über die Stirn, blickte den Jakob Thonges an und spähte sodann scharf hinaus aufs Meer (DK, S. 36)

Schließlich denkt er doch wieder klar und wird der Situation Herr, doch es folgen noch einige weitere Szenen, in denen er sich zurück nach Deutschland träumt, wobei seine geistige Abwesenheit mitunter verheerende Auswirkungen hat. So reicht er in einer späteren Szene seinen Mantel der Dalila, weil er sich in seinen Gedanken an Deutschland verloren hat und vergisst, dass er Melchior Jäcklein damit das Zeichen zum Abschuss der zweiten Kugel gibt, die für den Herzog Mendoza bestimmt war, nun aber die indigene Geliebte Grumbachs trifft: „über den Knecht Melchior, der mit der Arkebuse vor dem Zelte kniete; über den todbringenden Mantel, der auf der Erde lag, über all das fielen in des Grumbachs Seele langsam die Nebelschleier des Vergessens.“ (DK, S. 226)

Grumbach kann als durch und durch dissoziierte Figur gelesen werden, der nichts heroisches mehr anhaftet, die sich ihrer eigenen Identität ungewiss und in ihren Handlungen erfolglos bleibt; seine Persönlichkeit ist gestört und komplex, sein Äußeres entstellt. Als Hauptfigur ist er in gewisser Weise der ideale Antiheld, weil er körperlich und seelisch entstellt ist. Doch neben Grumbach und dem Teufel sind auch die anderen Figuren weder positiv besetzt, noch laden sie zur Identifikation ein. Auch in Hinblick darauf, dass Identität sich im poststrukturalistischen Sinne nicht nur über die Einheit einer Entität, sondern immer auch über Differenz manifestiert, lohnt sich ein Blick auf Grumbachs Verhältnis zu anderen Figuren.

Als Grumbachs direkter Gegenspieler fungiert der Herzog von Mendoza, der zugleich sein Halbbruder ist. Die Beziehung zwischen den beiden wird gleich zu Beginn deutlich:

„Weiß es doch ein jeder Bratenwender und ein jeder Pferdejunge aus dem Palast, daß sie beide, der Wildgraf und der Herzog, so feindlich sie sich auch widereinander stellen, des verstorbenen Königs Phillip Bastarde sind, aber jeder von einer anderen Mutter.“
„Gottes Blitz! Ein fast ungleich Brüderpaar.“
„Wundert Euch dies?“ fragte der erste wiederum. „Mich nicht. Hat der Herzog des toten Königs spanischen Stolz, so ist der Wildgraf seine deutsche Seele.“ (DK, S. 25)

Über Mendoza erzählen sich die Soldaten, er sei der andalusische Sohn einer Maurin: „Wisset, er hat kein Blut in den Adern. [...] denen allen fließt nicht Blut in den Adern, sondern der heiße Sand der mauretanischen Wüste. Jetzt wißt ihr, warum ihn niemals dürstet.“ (DK, S. 48) Deswegen kann er auch den Teufel betrügen, dem er sein Blut verspricht, das er nicht hat, und im Gegenzug Erfolg bei seinen zahlreichen erotischen Abenteuern bekommt. Ein solches ist auch der ursprüngliche Grund für die Feindschaft zwischen ihm und seinem Bruder: Mendoza verführt die Braut eines Gefährten Grumbachs, Catalina Juarez (die realhistorisch tatsächlich die Frau Cortez' war), wobei der betrogene, im Duell besiegte Bräutigam im Sterben noch einen Fluch ausspricht: „Die ein Mendoza küsst, die wird zur Dirne.“ (DK, S. 23) Diese Prophezeiung bewahrheitet sich, Grumbach findet Catalina, die einstige Braut eines Adligen, am Ende

heruntergekommen sich in den Ställen des spanischen Lagers den niedrigsten Soldaten anbietend; dass sogar dieser nur ganz beiläufig aufgerissene Nebenstrang noch genau aufgelöst wird, beweist einmal mehr die ausgeklügelte Konzeption Perutz'. So wie das Motiv der konkurrierenden Brüder als altbekannt gelten kann, so offensichtlich ist auch der Herzog dem literarischen Vorbild des Don Juan nachgezeichnet, der alle Frauen verführt, sie aber damit ins Verderben stürzt.

Dies ist aber nur einer der zahlreichen intertextuellen Bezüge, die sich in den Roman eingebaut finden. Dazu gehören laut Mandelartz Anspielungen auf Wagners *Ring des Nibelungen*, wenn etwa der tief ins Gesicht des einäugigen Grumbach gezogene Hut auf Wotan als Wanderer verweist. Auch möchte Pedro Carbonaro seine Eier auf dem Feuer Grumbachs kochen, genauso wie es auch Mime tut, als Siegfried sein Schwert Nothung schmiedet.¹⁰⁵ Grumbach und Melchior Jäcklein scheinen in ihrer Dynamik dem Vorbild Don Quijotes und seines Knappen Sancho Panza nachgezeichnet. Aber auch der Name der Dalila ist eine Referenz auf die gleichnamige biblische Figur, die Geliebte des Samson, die ihn an die Philister verrät, sodass diese ihm seine Haare, den Ursprung seiner übermenschlichen Kraft, abschneiden und ihn blenden. Auch Grumbach verliert im Zuge der Befreiung des Mädchens von den Spaniern ein Auge. Nachdem Dalila sich in Mendoza verliebt und von Grumbach abwendet, täuscht sie ihren ehemaligen Geliebten, sodass er ihr seinen Hut überlässt und damit ungewollt seinem brüderlichen Antagonisten zur Flucht mit ihr aus Tenochtitlan verhilft. Grumbach verliert dadurch wiederum einen Aspekt seiner Identität an Mendoza, der in dessen Gewand und mit dessen Geliebten verschwindet; ungewollt verkehrt sich auch diese identifikationsstiftende Beziehung in ihr Gegenteil. In jedem Falle stehen diese intertextuellen Anspielungen beispielhaft dafür, wie bei Perutz nicht nur ein geschichtliches, sondern auch ein kulturelles Kollektivwissen zitiert und auf künstlerische Art umgedeutet wird. Nicht nur Geschichte ist das Produkt dynamischer Konstruktion, auch kultureller Sinn erschließt sich nur über die jeweiligen Beziehungen, in die die einzelnen Motive zueinander gesetzt werden.

Als Figur erscheint Mendoza jedenfalls weniger komplex als Grumbach. Er macht keine nennenswerte Charakterentwicklung durch, er bleibt ohne Tiefe oder Widersprüchlichkeit, die ihm so etwas wie Individualität im romanhaften Sinne verleihen würden. In dieser Hinsicht wirkt er relativ flach, unproblematisch, einfach und entspricht dadurch noch am Ehesten dem im Epos zur Geltung kommenden abgeschlossenen Charakter, der als Eigenschaft auch für die Konstitution des in seiner Wesensart unreflektierten Helden entscheidend ist. Auch in diesem Punkt stellt er also einen Gegenentwurf zu Grumbach als psychologisch ausdifferenzierten

¹⁰⁵ Vgl. Mandelartz: Poetik und Historik. S. 81.

Antihelden dar. Durch Mendoza kann deswegen der Determinismus als historisch wirksames Prinzip besonders effektiv zur Geltung kommen, indem sein Auftreten das Geschehen stets nach definitiven Regeln beeinflusst. Als dezidiert anachronistische Gestalt bewirkt seine Präsenz somit eine zusätzliche Relativierung der Idee, Geschichte vollziehe sich nach feststehenden und beschreibbaren Gesetzen. Seine Darstellung als holzschnittartige und rein funktionale Figur lässt auch den Determinismus als ebenso flache Schablone erscheinen.

In militärischer Hinsicht hat Grumbach auch einen Gegenspieler: Fernando Cortez. Als schillernde Heldenfigur, die Mittelamerika für die Spanier erobert hat, ist er ins kollektive Geschichtsgedächtnis eingegangen. Heute hingegen ist das Leben und Wirken des Kriegsherrn, Massenmörders und Zwangsmissionars aus dem 16. Jahrhundert Gegenstand historischer und dekolonialer Kritik. Im Roman fehlt diesbezüglich jegliche problematisierende Distanznahme, von einer Be- oder Verurteilung sieht der Text gänzlich ab. Das mag auch daran liegen, dass sich Perutz, wie bereits angedeutet, eines moralischen Verdikts generell enthält. Dennoch lässt sich dieser Umstand aus postkolonialer Perspektive kritisch hinterfragen. So spielt der Konquistador in *Die dritte Kugel* zwar auch eine wichtige Rolle, aber eben nur eine unter vielen; er steht nicht im absoluten Zentrum der Geschichte. Cortez' körperliches Defizit ist die buchstäbliche Herzlosigkeit. In seiner Brust, so erzählen sich die Soldaten, liegt bloß ein Kieselstein, als Feldherr ist er steinern und entschlossen. Auch er hat einen Pakt mit dem Teufel geschlossen, diesem betrügerisch sein Herz versprochen und wurde im Gegenzug mit militärischem Erfolg gesegnet. In Grumbach und Cortez treffen nicht nur zwei Personen, sondern zwei unterschiedliche Weltordnungen aufeinander:

Denn er [Grumbach] sah sich nicht dem Cortez gegenüber, sondern dem großen spanischen Weltdrachen, der Deutschland im Rachen hatte, und nun mit seinen Taten über das Meer hinweg in die Neue Welt griff. Und trotzig und voll Haß blickte der Grumbach dem Cortez ins Auge, fühlte sich stark genug, den Weltdrachen zu bestehen. [...] Da geschah es, daß ihm [Cortez] ein schreckliches und grausames Nachtgesicht wurde von dem großen, künftigen Blutvergießen, das der Grumbach mit seiner Arkebuse auf die spanische Armada herabrufen sollt'. (DK, S. 142)

Beinahe gewinnt Cortez Macht über Grumbach. Erst als letzterer dem Spanier einen Spruch des Teufels zitiert, schrickt dieser zurück und lässt den Deutschen gewähren; offensichtlich weiß er im Teufel die Macht des Schicksals auf Grumbachs Seite. Der „spanische Weltdrache“ wiederum erinnert leicht an den Hegelschen Weltgeist, diesen treibenden Geschichtsmotor, der unaufhaltsam voranschreitet und dem sich Grumbach hier entgegenstellt. Damit stellt er sich gegen den Lauf der Geschichte selbst, sein Kampf gegen Cortez ist gleichsam einer um Geschichtsschreibung und Weltdeutung. Besonders deutlich wird das im finalen Aufeinandertreffen der beiden Antagonisten:

Das Zelt und die Menschen und auch der Grumbach selbst spiegelten sich in dem Kürass [Brustpanzer] wider, und es schien dem Grumbach, als sähe er das ganze Lager und die weite Welt und was sich in den fernsten Ländern zu dieser Stunde begab, all das in des Cortez zauberischem Kürass widergespiegelt. [...] Doch der Cortez schwieg. Sein Antlitz war bleich und wie erstarrt, und nur in seinem Kürass war wildes Leben. (DK, S. 231)

Cortez selbst wird hier plötzlich als schwach und verängstigt beschrieben, er ist nichts als ein Mittel, eine Funktion, ein Träger der Geschichtserfüllung, die sich in seiner Rüstung widerspiegelt. Vorangeht dieser Szene ein Traum Cortez', der in Grumbach nun die Inkarnation seines Königs erkennt, den er nach der katastrophalen Niederlage in Tenochtitlan enttäuscht zu haben glaubt, und deswegen vor ihm flieht. Der Kampf dieser beiden Gegenspieler entscheidet über den größeren Verlauf der Geschichte oder umgekehrt könnte man sagen, die Geschichte wirkt durch sie. Dies ist Grumbach wohl bewusst:

Dennoch wußte er [Grumbach] wohl, daß er in diesem Augenblick das Schicksal des ganzen Landes in seinen Händen hielt. (DK, S. 237)

Es war dem Grumbach, als wüßte zu dieser Stund' die ganze Welt um seine dritte Kugel, als wär' der Menschheit Aug' auf seine Hand gerichtet. Die Bäume und Sträucher, an denen er vorbeiflog, schienen ihm Menschenangesichter zu tragen und schauten ihm nach. Die Wolken des Himmels sahen mit Menschaugen auf ihn herab. (DK, S.238)

Grumbach identifiziert den Schauplatz seines persönlichen Kampfes als Arena der gesamten Menschheit, der Blick der Welt ist hier ganz auf ihn gerichtet. Die Ironie des Plots liegt nun darin, dass in dem Moment, in dem Grumbach wie der sichere Sieger aussieht, als welcher er nicht mehr Außenseiter und Herausforderer einer bestehenden Ordnung und Kritiker eines Geschichtsbildes sein könnte, sondern zur bestimmenden Ordnungsinstanz avancieren würde – zu jemandem, der als glorreicher Held Geschichte schreiben könnte – dass also in eben diesem kritischen Moment die Erzählung abbricht. Doch Grumbach ist kein Held. Nur als Antiheld vermag er, sich gegen den „Weltdrachen“ und die Geschichte aufzulehnen, nur als unvollständige und in ihrer Identität beschädigte Figur kann er die vermeintlich wahre „Ordnung der Dinge“ in Frage stellen.

Deswegen wird in der *Dritten Kugel* auch nicht eine Geschichte erzählt, auch nicht die eine Geschichte von Grumbach, sondern viele verschiedene, die sich mosaikhaft zu einem großen, aber inhärent ambivalenten Bild zusammensetzen. Es wird hier nicht schlicht das Zentrum durch die Peripherie, nicht das eine eindeutige und dogmatisch vorgetragene Bekannte durch ein anderes, genauso dogmatisches Weniger-Bekanntes ersetzt, sondern das Zentrum als solches wird insgesamt aufgelöst. Was bleibt, ist nur noch eine dezentralisierte und polyperspektivische Geschichte, die zusammensetzen der individuellen Interpretation vorbehalten bleibt. Die Konzeption des Romans nicht nur mit den mehreren Hauptsträngen der

beschriebenen Figuren, sondern auch mit all seinen für das Funktionieren der „Haupthandlung“ grundsätzlich verzichtbaren Episoden und Nebensträngen, wie etwa derjenige der Catalina Juarez, des Pedro Alvarado oder des Calpoqua, von denen noch die Rede sein wird, zeigt dies eindeutig auf.

4.2.4. Narrative Struktur und Erzählperspektive

Für die Interpretation der Identitätsfrage und damit letztendlich des ganzen Romans erweist sich ein genauer Blick auf den strukturellen Aufbau als gewinnbringend. Der Nexus zwischen der Rahmenhandlung, also Präludium und Finale, und der mit der Erzählung des spanischen Soldaten einsetzenden Binnenhandlung ist für die Auslegung des gesamten Romans entscheidend. Formal fällt auf, dass das Buch zwei Inhaltsverzeichnisse besitzt: das erste, wie gewöhnlich, ganz zu Beginn, in dem aber nur die drei Kapitel *Präludium*, *Historie vom Grumbach und seinen drei Kugeln* und *Finale* gelistet sind; das zweite folgt dann am Beginn der Binnenhandlung mit 22 Unterkapiteln. Allein schon dieser Umstand ist ein deutlicher Hinweis darauf, dass diese zwei Ebenen inhaltlich nicht problemlos ineinander aufgehen, auch wenn sie erzählerisch zusammenfließen. Sie müssen voneinander getrennt als jeweils unabhängige Geschichten betrachtet werden, deren Verbindung vorsätzlich mehrdeutig und letztlich in der narrativen Darbietung auch unzuverlässig bleibt. Gleichzeitig funktionieren sie nur durch ihre Komplementarität und bleiben nur für sich unverständlich, wobei das Verständnis aber von der subjektiven Interpretation abhängt. Dies wird auch auf der inhaltlichen Ebene deutlich. Der spanische Soldat beginnt seine Erzählung mit der Behauptung, die dritte Kugel habe Grumbach getroffen und dieser liege in Mexiko begraben. Würde er davon ausgehen, Grumbach sei noch am Leben und die dritte Kugel noch nicht verschossen, könnte er die Geschichte auch nicht erzählen. Der Abschluss ist klarerweise Grundvoraussetzung der Existenz einer *Geschichte des Grumbach und seiner drei Kugeln*. Der spanische Soldat ist somit der Einzige, der die Geschichte und deren Ausgang erzählen kann – Grumbach hat sie vergessen und Melchior Jäcklein kann nicht sprechen –, er liegt aber in mancherlei Hinsicht falsch. Das ist offensichtlich der Fall, hält er doch auch Melchior Jäcklein für schon lange tot, bis er ihn kurz vor Ende der Erzählung unter den zuhörenden Soldaten der Rahmenhandlung in Deutschland erkennt und dieser umgekehrt den Spanier als denjenigen identifiziert, der ihm Jahrzehnte zuvor in Mexiko die Zunge herausgeschnitten hat:

Es sind viele Jahre vergangen seit jener Stund', aber ich seh' ihn noch heute mit seinem Antlitz voll Entsetzen und Zorn, wie er mit der einen Hand uns abzuwehren suchte und die andere verzweifelt vor seine Lippen hielt, und mußte dennoch –

Jesus Maria, dort steht er! Um der Liebe Gottes willen, dort steht der Melchior Jäcklein! Ja, er ist es, Melchior Jäcklein, wie kommst du her nach Deutschland? Hab' dich mehr als zwanzig Jahr' hindurch für tot und begraben gewöhnt. Ei, schrei nicht, zürn nicht, ficht nicht mit den Armen, es ist alles längst vorbei, laß mich zu End' erzählen die Historie vom Grumbach und den drei Kugeln! (DK, S. 238)

Jäcklein hat damit seine Sprachfähigkeit an den Erzähler verloren. Er ist nicht mehr selber dazu in der Lage, seine Version der Geschichte zu artikulieren, sondern ist in der Darstellung seiner Gewordenheit und damit seiner Identität durch eine fremde Stimme bestimmt. Als Metapher stellt diese Verbindung auch die Funktionsweise des historischen Erinnerns generell dar, stets bestimmt der Erzähler durch das Narrativ den Charakter der Vergangenheit, während die betreffenden Personen schweigen müssen. Als ultimates Medium nimmt der spanische Soldat damit sowohl die Stimme Grumbachs an, der sich nicht erinnern kann, als auch die Stimme Jäckleins, der nicht sprechen kann. In diesem Sinne steht er auch als trennendes und verbindendes Glied zwischen den beiden; er verbindet sie, indem er sie trennt.

Zur Auflösung der Historie kommt es jedenfalls nicht mehr, Melchior Jäcklein erschießt den Soldaten, bevor er sie zu Ende erzählen kann. Die dritte Kugel trifft also nicht tatsächlich Grumbach, wie zu Beginn vom Spanier angekündigt, sondern nur über Umwege, metaphorisch, indem der Erzähler nämlich seine, Grumbachs, Geschichte nicht zu Ende bringen kann. Die Vergangenheit und also seine wahre Identität geht damit auf immer verloren, wie er selbst bemerkt: „Und [Melchior] hat zugleich mein vergangenes Leben getroffen und das Bildnis meiner Jugend zerstört, und wahrhaftig, der Fluch des Garcia Novarro ist heut' bis an sein End' erfüllt: Ja, die dritte Kugel hat mich getroffen.“ (DK, S. 243)

Es ergeben sich an diesem Punkt eine Vielzahl von Interpretationsmöglichkeiten. Geht man davon aus, dass Glasäpflein und Grumbach tatsächlich dieselbe Person sind und ersterer nicht einfach aus dem Wunsch heraus, eine eigene Identität zu finden und bedeutend zu sein, zu Unrecht eine fremde Abenteuergeschichte als seine eigene annimmt – hierfür sprechen immerhin einige recht eindeutige Indizien: beide haben nur ein Auge, beide werden begleitet von Melchior Jäcklein und nicht zuletzt die Erinnerungsfetzen, die zwar ungeordnet und zusammenhanglos, aber schon vor der einsetzenden Erzählung des Spaniers in Glasäpflein hochkommen – dann bleibt aber immer noch das Schicksal der dritten Kugel ungeklärt. Offensichtlich hat sie in Mexiko nicht Grumbach getroffen, wie es der Spanier zu Beginn ankündigt. Dass aber genau diese eine dritte verwunschene Kugel erst über 20 Jahre später abgefeuert wird, erscheint auf einer realistischen Ebene unplausibel. Die Erzählung des Spaniers als einzige Quelle ist historisch nicht verlässlich. Dass die im Dunkeln bleibende dritte

Kugel titelgebend für den Roman ist, macht die historische Pointe Perutz' aus: sogar und gerade auch das Hauptereignis der Geschichte bleibt eine Frage erzählerischer Konstruktion.

Die gegenseitige Bedingung von zu betrachtendem Gegenstand und betrachtender Position wird narrativ in dem nahtlosen Übergang von Binnenhandlung und Rahmenhandlung verdeutlicht, wie nicht nur die oben zitierte Szene der Wiedererkennung Melchior Jäckleins zeigt, sondern auch eine mitten in den auktorialen Erzählfluss der Binnenhandlung eingestreute, aber an die zuhörenden Soldaten der Rahmenhandlung gerichtete Bemerkung des Soldaten, dass seine Erzählung sich nun bald dem Ende neige: „Kameraden, meine Historie will jetzt zur Neige gehn!“ (DK, S. 211)

Konsequenterweise präsentiert sich aber deswegen Geschichte explizit als erzählte Geschichte, als verfälschte und subjektive Erinnerung. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Erzählperspektive der Binnenhandlung: sie beginnt personal, wechselt immer mehr zu auktorial und endet in einer zwitterhaften Mischung aus beiden. Der Wechsel dieser Erzählperspektive ist stilistisch so gelöst, dass man während des Lesens kaum merkt, wie sich dieser vollzieht; die personale und die auktoriale Situation sind ineinander verwoben, nicht mehr voneinander zu unterscheiden. Anders ausgedrückt: die vermeintlich objektiv auktoriale Perspektive gibt sich hier als letztlich doch subjektiv personale zu erkennen. Anfänglich schildert der Soldat also nur das, was ihm selber widerfahren ist, was er mit eigenen Augen gesehen hat und wie ihm das Erlebte vorgekommen ist. „Ich entsinne mich, [...] daß ich den Grumbach also zum ersten Male auf einem Felde südwärts von Gent gesehen habe“ (DK, S. 23). „Zwei Jahre verflossen nach jenem Tage von Gent, eh' ich den Grumbach wiedersah.“ (DK, S. 26) Im Laufe der Erzählung beschreibt er in allwissender Manier aber zunehmend Dinge, die er eigentlich unmöglich wissen kann, Ereignisse, bei denen er nicht selbst anwesend war, und sogar Träume, Wünsche und Innenleben von anderen Personen. Dadurch entsteht der Eindruck einer objektiven Schilderung, die Illusion einer verbürgten Wahrheit, die glaubhaft vorträgt, was sich tatsächlich zugetragen hat. Weder Grumbach noch die Leser haben eine andere Quelle, sie ist die einzig verfügbare. Dabei darf aber nicht übersehen oder vergessen werden, dass sie nicht zuverlässig, sondern subjektiv und retrospektiv konstruiert ist, dass sie also nicht „wahr“ ist, so wie es Geschichte eben nie ist. So beschreibt auch der spanische Soldat selbst den Ort, an dem Geschichte sich vollzieht: „In dem Dämmerlicht des Erinnerns, in dem die Dinge, die ich mit eigenen Augen gesehen, und die, von denen mir andere erzählten, in eins verfließen – in dem wilden Garten der vergangenen Zeit“. (DK, S. 52) Erzählung und Erinnerung fließen in eins, Objektivität und Subjektivität ebenso.

Durch diese prismatische Brechung des Blicks wird die allwissende auktoriale Perspektive ausgehöhlt und als in ihrem Absolutheitsanspruch trügerisch entlarvt. In ihrem Essay über *Situiertes Wissen* (orig. *Situated Knowledges*) beschreibt Donna Haraway diese Illusion einer vermeintlich neutralen und objektiven Beschreibung der Welt als göttlichen Trick, der vorgibt, gewissermaßen von Außerhalb auf die Beschaffenheit der Dinge blicken und dadurch über eine ultimativ gültige Wahrheit urteilen zu können. Stattdessen spricht sie sich deswegen für eine Pluralisierung der Perspektiven aus.

Auf eine weniger verkehrte Weise erweist sich Objektivität so als etwas, das mit partikularer und spezifischer Verkörperung zu tun hat und definitiv nichts mit der falschen Vision eines Versprechens der Transzendenz aller Grenzen und Verantwortlichkeiten. Die Moral ist einfach: Nur eine partiale Perspektive verspricht einen objektiven Blick. Dieser objektive Blick stellt sich dem Problem der Verantwortlichkeit für die Generativität aller visuellen Praktiken, anstatt es auszuklammern. Eine partiale Perspektive kann sowohl für ihre vielversprechenden als auch für ihre destruktiven Monster zur Rechenschaft gezogen werden. In der westlichen Kultur ist jede Erzählung über Objektivität eine Allegorie auf die Ideologien sowohl der Beziehungen dessen, was wir Körper und Geist nennen, als auch des Verhältnisses von Distanz und Verantwortlichkeit, die in die Wissenschaftsfrage im Feminismus eingebettet sind. Feministische Objektivität handelt von begrenzter Verortung und situiertem Wissen und nicht von Transzendenz und der Spaltung in Subjekt und Objekt.¹⁰⁶

Die von Haraway vorgeschlagene Art der Objektivität bekennt sich positiv zu ihrem Blickfeld und macht dadurch den historisch und körperlich spezifischen Standort deutlich, aus dem heraus eine bestimmte Form des Wissens überhaupt erst entsteht. Sie nimmt dadurch nicht für sich in Anspruch, allumfassende und letztgültige Aussagen über die Welt treffen zu können, sondern fordert im Gegenteil die Partialisierung und die Verortbarkeit der Perspektive. Diese Haltung zielt zum einen auf die Anerkennung von Verantwortung ab, die mit einer Postulierung von Wissen einhergeht. So kann eine als falsch oder ausgrenzend identifizierte Haltung konkret in ihrem Ursprung festgemacht und revidiert werden, im Falle einer Verlagerung des Blicks auf eine quasi transzendente Ebene erweist sich die Hinterfragung derselben in Ermangelung eines greifbaren Ursprungs hingegen als deutlich schwieriger. Zum anderen fungiert diese Pluralisierung der Perspektive als Kritik an autoritären Wissensstrukturen, die sich als absolute und unumstößliche Wahrheiten präsentieren und die im Sinne des Feminismus vorwiegend mit dem weißen männlichen Blick identifiziert werden. Die Partialisierung ist dadurch auch als Gegenentwurf zur Hegemonie singulärer Absolutheitsansprüche zu verstehen. Die strenge Trennung von Subjekt und Objekt, von betrachtender Position und betrachtetem Gegenstand, wird somit allerdings zwangsweise obsolet, weil eine Aussage über etwas sich nicht mehr ohne weiteres von der diese Aussage tätigenden Instanz loslösen lässt.

¹⁰⁶ Haraway, Donna: *Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg der partialen Perspektive*. In: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cybogs und Frauen*. Frankfurt a. M./New York: Campus 1995. S. 73-97. hier: S. 82.

Ich argumentiere für Politiken und Epistemologien der Lokalisierung, Positionierung und Situierung, bei denen Partialität und nicht Universalität die Bedingung dafür ist, rationale Ansprüche auf Wissen vernehmbar anzumelden. Dies sind Ansprüche auf Aussagen über das Leben von Menschen: entweder die Sicht von einem Körper aus, der immer ein komplexer, widersprüchlicher, strukturierender und strukturierter Körper ist, oder der einfache und einfältige Blick von oben, von nirgendwo. Nur der göttliche Trick ist verboten.¹⁰⁷

Auch bei Perutz lässt sich eine solche Relativierung der vermeintlich objektiven Darstellung identifizieren, durch das unzuverlässige Erzählen einerseits und durch das Kenntlichmachen der die Geschichte nach eigenen Prinzipien arrangierenden Instanz andererseits. An die Stelle einer alleingültigen Version der Ereignisse tritt die Ambivalenz des Kunstwerks, die jegliche Totalität in der Deutung durch die Pluralität der Perspektiven ersetzt.

4.2.5. Phantastik und eingeschränkte Handlungsfreiheit

Dass Phantastik als ein besonderes Merkmal der Romane Perutz' darstellt, wurde vielfach bemerkt.¹⁰⁸ Nach Tzvetan Todorov ist damit das Merkmal eines Textes bezeichnet, der sowohl eine realistische als auch eine wunderbare oder magische Deutung zulässt und gerade in dieser Uneindeutigkeit seine Wirkung entfaltet.¹⁰⁹ In Hinblick auf die Darstellung von Geschichte bei Perutz eröffnet dieser Umstand noch einmal neue Sichtweisen. Dass einer herkömmlichen Geschichtserzählung im Sinne plausibler, kausaler und chronologischer Verknüpfungen von Ereignissen eine unlogische, wie von höheren Mächten bestimmte Version gegenübergestellt wird, lässt sich wiederum als ironisch-reflexive Auseinandersetzung mit dem Prozess der Geschichtsschreibung lesen. Die entscheidend wirksame Kraft ist eine deterministisch-fatalistische, sie parodiert jede Form der Rationalität in der Geschichte, indem sie das Wundersame an Stelle des Logischen treten lässt. Die Vorstellung, Geschichte vollziehe sich als sinnvoller Zusammenhang von aufeinanderfolgenden Ursachen und Wirkungen, wird dadurch im Modus der Phantastik untergraben; ebenso das deterministische Prinzip, das damit einhergeht.

Dies zeigt sich zum einen in den aufeinanderprallenden Kulturen der Azteken und der Europäer, die mit je eigenen Ordnungslogiken verbunden sind. Das mexikanische Weltbild wird als von Naturverbundenheit, Assoziativität und Magie durchdrungen dargestellt. Aus einer postkolonialen Perspektive können diese Züge als westlich-abendländische Zuschreibungen im

¹⁰⁷ Ebd. S. 89.

¹⁰⁸ Vgl. z. B.: Lüth, Reinhard: Drommetenrot und Azurblau. Studien zur Affinität von Erzähltechniken und Phantastik in Romanen von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia. Meitingen: Corian-Verlag Wimmer 1988.

¹⁰⁹ Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. Berlin: Wagenbach 2013. S. 33-54.

Sinne des „Othering“¹¹⁰ gelesen werden können. Die Ablösung dieser Ordnung durch das „zivilisierte“ System der Spanier kommt in der Episode des Reiher Tausendrots zum Tragen; der wundersame und seltene Vogel, in dem die Azteken eine uralte und weise Gottheit sehen, wird von Garcia Novarro mit seiner ihr Ziel niemals verfehlenden Arkebuse abgeschossen:

[K]einer von den Spaniern hat den Reiher Tausendrot nochmals zu Gesicht bekommen. Und es scheint, daß der Vogel, den der Garcia Novarro erlegte, der einzige seiner Art gewesen ist. Es mag sein, daß es einstmals ihrer viele gegeben hat und daß dieses riesenhafte Volk von Reihern die Lüfte der Neuen Welt bevölkerte, lange eh' die Spanier dieses Land betraten, doch war von ihnen nur dieser eine übrig geblieben. Und sicherlich wollte dieser letzte, uralte und weise, als er über dem Lager seine Kreise zog, mit eigenen Augen die künftigen Herren des Landes sehen, von deren Ankunft ihm Kunde geworden war. Mußte aber dabei sein Leben verlieren. (DK, S. 83/84)

Mit dem Vogel geht symbolisch die Weltordnung der Azteken unter. Auch der „Meister der Materie“ Calpoqua fällt diesem allesumfassenden Umsturz zum Opfer. In seiner Figur kommt eine Form des Wissens zum Ausdruck, der zufolge ein untrennbarer Zusammenhang zwischen physischer Manifestation und geistiger Erkenntnis besteht. Einen Gegenstand zu begreifen, bedeutet in dieser Logik, seiner Materie, seiner physischen Substanz habhaft zu werden und ihn so unter Kontrolle zu bringen. Kunst erscheint somit als legitimer Weg der Wissensaneignung und des Weltverständnisses, deswegen soll er den traumatisch erlebten Abschuss des göttlichen Reiher als Skulptur abbilden, scheitert aber zunächst an der Darstellung der aus dem Gewehr aufsteigenden Rauchwolke. Calpoqua wird ermordet, bevor er dieses Problem lösen kann:

Anfangs spürte der Calpoqua nicht, daß er getroffen war, sondern er war sehr erstaunt und erfreut, daß er den Rauch der Arkebuse plötzlich wieder sah. Und mit einem Male wußte er auch, wie und aus welcher Materie er die Rauchwolke nachzubilden vermöchte, nämlich aus den Flaumfedern, die eine gewisse Art von Rohrvögeln am Halse trug, denen er des öfters in den Sümpfen nördlich der Stadt begegnet war. Und er entsann sich, daß diese Flaumfedern schon von Natur aus die Farbe jener Rauchwolke besaßen, indem sie nämlich weiß, blaßblau und grün waren, und freute sich dessen. Dann fiel er zu Boden. (DK, S. 86)

Allein die Situierung des Romans in Mittelamerika und die Darstellung der naturverbundenen Ureinwohner folgt einer Mode der Zeit, die von einem „Exotismus“ fasziniert ist. In der bildenden Kunst spricht man veraltet von „Primitiver Kunst“. Viele Künstler des Expressionismus waren beispielsweise begeistert von den sogenannten Naturvölkern der Südsee, auch der Japonismus machte damals Schule. Mitunter werden im Prater sogar Schaustellungen u.a. von afrikanischen Menschen organisiert, die wie in einem Zoo ausgestellt werden, um die Reinheit und Naturverbundenheit dieser fremden Völker im Rahmen einer

¹¹⁰ Said, Edward W.: Orientalism. London: Penguin 2003. S. 3.

Inszenierung aufzuzeigen und damit Besucherströme anziehen.¹¹¹ Dabei ging es keineswegs darum, ihre tatsächliche Lebensrealität zu präsentieren, vielmehr wurden sie nackt zur Schau gestellt, um das Spektakel den Vorstellungen der Europäer von Ursprünglichkeit anzugleichen und so deren Projektionen von Lust und Begehren zu befriedigen. Aus heutiger Sicht ist eine Kritik an diesem Exotismus im Lichte postkolonialer Perspektiven mehr als angebracht. Yomb May bemerkt über das stereotype Bild des „edlen Wilden“:

Bemerkenswert ist, daß seine positiven Zuschreibungen zugleich als Alternative zur Zivilisation und als Beispiele für die Irrationalitätsstrukturen interpretiert wurden, die aus der Perspektive der Aufklärung das ‚Andere der Vernunft‘ kennzeichneten. Deshalb oszillierte das Bild des [edlen Wilden] in den verschiedenen Diskursen und Repräsentationspraktiken zwischen idealisierenden Sehnsüchten und dem Postulat zivilisatorischer Unterlegenheit. Die in dem Epitheton ‚edel‘ suggerierte Aufwertung täuscht über die intendierte Unterwerfung außereurop. Menschen und die Universalisierung eurozentrischer Denkmuster hinweg.¹¹²

Die Sympathie, die Perutz den Azteken gegenüber erkennen lässt, indem er sie als friedfertiges und tapferes Volk darstellt, kann in diesem Sinne nicht über die Problematiken hinwegtäuschen, die sich aus dieser Form des positiven Rassismus als eine Art Grundvoraussetzung und Rechtfertigung ihrer Beherrschbarkeit ergeben. Zwar lässt sich diese von Rousseau ausgehende Idealisierung des Naturzustandes „des Menschen“ in vielerlei Hinsicht als eine Reaktion verstehen auf das Gefühl der Überforderung in einer von Beschleunigung und zunehmender Technologisierung geprägten Moderne, die trotz oder gerade wegen ihrer Zivilisation nie vorher gesehenes Leid (wie Armut, Kriege und moralische Verfehlungen) mit sich brachte. Es kommt in dieser Darstellung des Naturzustandes aber auch eine alternative Organisation des Wissens zum Ausdruck. Auf der Seite der Europäer gilt frei nach Hobbes das Prinzip: „es ist ein Mensch des anderen Teufel“ (DK, S. 65). Das Phantastische, das als Erklärungsmuster in der Weltsicht der Indios dargestellt wird, bedeutet nicht nur einen Gegenentwurf zur gesellschaftlichen Ordnung, sondern auch zu Grundbedingungen des westlich-europäischen Wissens der Moderne. Diese Phantastik ist eine Herausforderung vermeintlicher Gewissheiten und eine Kritik an der Rationalisierung der Geschichte in Form kausaler Zusammenhangszuschreibungen.

In dieser scheinbar von diabolischen, fatalistischen, undurchsichtigen Mächten beherrschten Neuen Welt spielen Zeichen, wie der Unglück prophezeiende Reiher Tausendrot, eine entscheidende Rolle. Sie sind auf die Wirklichkeit verweisende Omina. Ebenso besteht auch

¹¹¹ Vgl. Schwarz, Werner Michael: Anthropologisches Spektakel. Zur Schaustellung „exotischer“ Menschen, Wien 1870-1910. Wien, Turia + Kant 2001.

¹¹² May, Yomb: Der edle Wilde. In: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band 14. Berlin: de Gruyter 2014. S. 792-796. hier: S.794-795.

eine direkte Verschränkung zwischen Traum und Realität, sodass diese ineinander verwobenen Sphären kaum mehr voneinander zu unterscheiden sind. So wirft beispielsweise einer der Deutschen seinem Gefährten am Lagerfeuer folgendes vor: „Ich hab’ heut Nacht geträumt von meiner Hochzeit, da hat es einen jungen gebratenen Hahn gegeben, dazu ein Salätlein von grünen Kräutern. Hättest du mich nicht so zur Unzeit geweckt, Nachbar Dillkraut, so könnt’ ich jetzt Gott loben mit einem vollen Bauch.“ (DK, S. 67) Weil er im Traum seine Mahlzeit nicht zu sich nehmen konnte, muss er nun in der Wirklichkeit hungern, so die Logik dieser Bemerkung. Auch der bereits erwähnte gleichzeitige Traum aller Spanier vom Teufelspakt Cortez’ wird als realen Tatsachen entsprechend verstanden. Cortez selbst wiederum flüchtet am Ende nur deswegen vor Grumbach, weil er in ihm das Gesicht seines mächtigen Königs erkennt, das ihm kurz davor im Traum erschienen ist und aus dem er nun reale Konsequenzen zieht. Grumbach schließlich träumt oder halluziniert unentwegt von Deutschland, seine Erinnerungen und Visionen nehmen konkreten Einfluss auf seine Handlungen. Nicht zuletzt kann die gesamte Binnenhandlung als traumhaftes Schwelgen Glasäpfleins in seiner glorreichen Vergangenheit gelesen werden.

Zur Zeit des Erscheinens der *Dritten Kugel* werden unter anderem die Theorien Sigmund Freuds intensiv rezipiert und diskutiert, hier insbesondere die unzugängliche Ebene des Unbewussten, das die Autonomie des Subjekts entscheidend untergräbt. Spielt der Traum in diesem Zusammenhang als Schlüssel zum Unbewussten eine entscheidende Rolle, so stellt er bei Perutz die Gewissheit über die Wirklichkeitsebene der Erzählung in Frage. Was real und was nur Illusion in Form von Traum oder Erinnerung ist, bleibt über weite Strecken uneindeutig und vielleicht auch irrelevant; durch ihre Ununterscheidbarkeit gerinnen sie zu einer einzigen zusammengehörigen Dimension. Jeglicher Wahrheitsanspruch der Erzählung erscheint dadurch widerlegt, selbiges gilt aber auch für Geschichte im Allgemeinen. Die Phantastik ersetzt dergestalt das rational Logische, das Ungewisse die Sicherheit, das Unkontrollierbare das Kontrollierbare.

Dementsprechend missrät auch jeder Versuch der Figuren, aktiv Einfluss auf die Ereignisse und ihr persönliches Schicksal zu nehmen. Die gesamte Handlung ist nichts als eine Aneinanderreihung von Missgeschicken, so gut wie jede Initiative wird ironisch in ihr genaues Gegenteil verkehrt. In der Szene, als die spanischen Militärs um einen eroberten Goldhaufen stehen und darüber streiten, was damit geschehen soll, möchte Cortez den Großteil dem König für den Kampf gegen die Protestanten zukommen lassen, seine Offiziere beanspruchen jedoch ihren Anteil. Cortez’ Versuch, sie von der Notwendigkeit zu überzeugen, das Geld für einen besseren Zweck einzusetzen, erhitzt die Gemüter seiner Soldaten aber nur noch mehr und sie

reißen, gegen seinen Willen, alles an sich. Erst als Grumbach, der mit Vergnügen beobachtet, wie sich die Spanier gegen ihren König und die eigene Sache wenden, schadenfroh und unverhohlen seine Kritik am katholischen Glauben ausführt, befällt die Offiziere eine kollektive Empörung und sie legen alles Gold wieder zurück. Sowohl Cortez als auch Grumbach bewirken jeweils das Gegenteil ihrer Intention, keiner von beiden hat in dieser Situation Kontrolle über das Geschehen.

Besonders eindrücklich zeigt sich die eingeschränkte Handlungsfreiheit in der Episode des Pedro Alvarado, der während der Flucht der Spanier aus Tenochtitlan seine verletzten Mitstreiter betrügt und zurücklässt, um das gesamte Gold der Azteken auf das einzige Fluchtboot laden zu können. Er glaubt damit eine Heldentat zu begehen und ist sich Cortez' Dank sicher. Dieser versucht aber gerade mit dem Argument des verlorenen Goldes die fliehenden Soldaten zurück in den Kampf zu locken, als Alvarado mit demselben erscheint und Cortez' Motivationsversuch zunichtemacht. Cortez bekommt unmittelbar, was er angerufen hat, es bewirkt aber genau das Gegenteil dessen, was er damit bezwecken wollte. Alvarado wiederum wollte der Ehre der Spanier und Cortez' Lob willen das Gold ergattern, auch er bewirkt das genaue Gegenteil. „Der Teufel hat Euch das geheißt, der mag Euch's danken“ (DK, S. 197), schilt ihn Cortez, der Teufel hat auch hier seine Finger mit im Spiel. Um Zeit zu gewinnen, verschüttet Cortez daraufhin das gesamte Gold, Alvarado verliert gegen sein Bestreben alles und bleibt verzweifelt alleine beim Gold zurück, während die wütenden Azteken über ihn hereinbrechen. In letzter Sekunde erkennt er, dass es sich um ein taktisches Ablenkungsmanöver Cortez' handelte, um die strategisch wichtige Brücke abtragen zu können und zu einem späteren Zeitpunkt erneut in die Stadt einzufallen und das Gold wiederzuerobern. Er entreißt sich den feindlichen Kriegern und will sich wieder den Spaniern anschließen.

Aber er wollte nicht mit leeren Händen kommen und blickte sich um. Da sah er auf der Erd' einen Balken liegen, der war wurmstichig und durch Nässe halb verfault. Und der Alvarado, der kurz zuvor den Schatz des Montezuma besessen und behütet hatte, bückte sich nun voll Freude nach diesem armseligen Balken und lud ihn auf seine Schulter. Und keuchend taumelte er über den Damm hinter der Armada des Cortez her mit dem zerbrochenen Balken beladen, der ihm den Atem nahm und die Schulter drückte, der unnütz war und zu nichts zu gebrauchen, schmutzig, stinkend und von Würmern zerfressen, und den er dennoch mit seinem Leben zu verteidigen begehrte als ein Stücklein von jener Brücke, über die er sich wieder einreiten sah in seinem Geiste an des Cortez Seite in die Goldstadt Tenochtitlan. (DK, S. 201)

Diese Episode ist ein eindrückliches Beispiel einerseits für den fetischistischen Hang zum Materiellen, dem in dieser bedingungslosen Aufopferung ironischerweise wiederum Züge des Magischen anhaften. Andererseits lässt sich hier eine Machtlosigkeit der Figuren ausmachen, die in ihrer Konsequenz schon komisch wirkt; beinahe ist es, als ob die Geschichte, oder eben der Teufel als deterministischer Intrigant, ihr Spiel mit den Menschen spielen würde, nur um

die Wirkungslosigkeit ihrer Handlungen aufzuzeigen. Übrigens ist diese Nebenhandlung für die Geschichte Grumbachs gänzlich verzichtbar, sie zeigt in diesem Sinne deutlich, wie bereits beschrieben, dass Geschichte sich aus einer Vielzahl von einzelnen Geschichten zusammensetzt und jede Reduktion auf eine erzählerische Linearität eine perspektivische Verkürzung bedeutet. Am deutlichsten zeigt sich die eingeschränkte Handlungsmacht aber natürlich am Schicksal der drei Kugeln. Nach dem Gewinn des magischen Gewehrs sehen die Deutschen diese für Pedro Carbonaro, Mendoza und Cortez vor, beim Abschuss aller drei Kugeln sind diese auch im Visier und könnten getroffen werden, aus unterschiedlichen Gründen verhindern aber die Schützen selbst, dass die designierten Ziele getroffen werden. Die erste Kugel schießt Grumbach absichtlich auf Montezuma und nicht auf Pedro Carbonaro, um damit den Aufstand der Indios und die vorläufige Niederlage der Spanier zu provozieren; die zweite ist für Mendoza bestimmt, weil Grumbach aber das Zeichen falsch gibt, erschießt Melchior Jäcklein Dalila an seiner statt; mit der dritten im Lauf jagt Grumbach Cortez, abermals erschießt Melchior Jäcklein aber den spanischen Erzähler, bevor dieser seine Geschichte zu Ende erzählen kann, und trifft somit zumindest metaphorisch Grumbach, wie dieser selbst bemerkt. Gelungen ist es ihnen am Ende nicht, den Sieg der Spanier in Mexiko (und der Katholiken in Deutschland) zu verhindern, im Gegenteil sind es erst die von ihnen selbst in voller Absicht abgeschossenen Kugeln, die deren Sieg ermöglichen und somit nicht nur den Fluch des Garcia Novarro erfüllen, sondern auch die Geschichte schicksalhaft eintreten zu lassen, die wir heute alle als solche kennen. Dass der mit dem letzten Atemzug des Garcia Novarro ausgesprochene Fluch tatsächlich eintritt, liegt auch daran, dass es nicht in seiner Macht liegt, ihn zu erfüllen; die Dinge nehmen einfach auf phantastische Weise ihren Lauf. Der Schwur des Melchior Jäcklein hingegen erfüllt sich nicht:

„Melchior“, sagte er [Grumbach]. „Manchmal hör’ ich in meinem Innern eine Stimm’, die flüstert, daß ich hätt’ der Händel zu viel, daß ich nicht sollt’ raufen und mich balgen mit jedermann. „Du könntest gar stattlich einhergehen“, sagt die Stimm’. „Müßtest nicht sein bettelarm und des Landes vertrieben, wenn du nur wolltest mit den großen Herrn vertragen sein. Ist’s wider deine Ehr’? Die Ehr’ ist ein Schatten!“ sagt die Stimm’. Melchior, es könnte sein, daß diese Stimm’ möcht’ dereinst übermächtig werden in mir, wenn mich das Alter und die Müdigkeit stumpf gemacht hat, daß ich mir den Spaniern und Pfaffen mich zu vertragen begehrt. Dann sollst du mich erinnern an diese Nacht, Melchior, damit ich meines Hasses niemals ledig werde, das sollst du mit jetzt schwören.“

„Junker!“ sagte der Melchior. „Des seid ohne Sorge. Meine Zunge wird Euch die Greuel dieser verfluchten Nacht in alle Ewigkeit in die Ohren singen.“ (DK, S. 218/219)

„Die Ehr’ ist ein Schatten“, bemerkt Grumbach, auch in weiterer Folge stellt er sich damit als vergessener und vergessender negativer Held im Sinne Lieses gegen den Ruhm als treibende Motivation in der kollektiven Geschichte. Melchior Jäcklein indessen schneiden die Spanier kurz darauf die Zunge heraus, er wird seinen Junker an überhaupt nichts mehr erinnern können.

So tritt letztlich genau die Befürchtung Grumbachs ein: Als Glasäpflein unterwirft er sich den großen Herren und schließt sich ehr- und willenlos geworden den Truppen seiner ehemaligen Feinde an. Im Gegensatz zu Novarro schwört Melchior Jäcklein, selbst etwas zu tun, deswegen kann sich sein Schwur nicht erfüllen; die Machtlosigkeit des Menschen enttarnt ihn als bloßen Spielball der Geschichte.

Das sich in phantastischen Zusammenhängen vollziehende Schicksal untergräbt somit einerseits die Handlungsmacht des Subjekts, das in seiner Kontrolllosigkeit und der Labilität seiner Identität entlarvt wird, und hinterfragt andererseits die Rationalisierung geschichtlicher Prozesse, indem das Prinzip der deterministischen Kausalität ad absurdum geführt wird. In diesem Sinne resümiert auch Hans-Harald Müllers: „Ist die Suche nach den Fakten aufgegeben, so wird der Blick auf die Kunst frei. [...] Nicht die letzte, wohl aber eine der verschwiegeneren Geschichten, die Perutz in seinem Roman erzählt, ist die vom Triumph der Kunst über das Leben, einer Kunst, die auch dem Unbeständigen, Nicht-Identischen, Unsteten, im Dämmerlicht der Zeit Verlorenen Dauer zu verleihen versteht.“¹¹³ Denn Geschichte(n) zu erzählen, bleibt letztlich eine Kunst im zweifachen Sinne: es ist ein *qua natura* künstlich konstruierender Prozess und kein naturgegeben Feststehendes, es ist aber auch eine ästhetische Schöpfung. *Die dritte Kugel* lässt sich somit als literarisierte Form eines sich grundlegend wandelnden Geschichtsverständnisses lesen, sie ist aber vorallererst ein künstlerisches Werk.

¹¹³ Müller: Nachwort. In: Perutz: *Die dritte Kugel*. S. 270.

4.3. *Der Marques de Bolibar*

4.3.1. Historischer Bericht und romanhafte Darstellung

Der Marques de Bolibar ist Leo Perutz' zweiter historischer Roman, er erscheint 1920 und also kurz nach Ende des Ersten Weltkrieges. Wie schon in *Die dritte Kugel* spielt auch hier der Krieg als historisches Schlüsselereignis eine entscheidende Rolle. Anders als viele seiner Zeitgenossen wird Perutz von der allgemeinen Kriegsbegeisterung 1914 nicht mitgerissen, die Brutalität der Schlachtfelder erlebt er hautnah mit, wird selbst im Gefecht schwer verwundet und überlebt nur mit Glück. Seine kriegskritische Haltung klingt an einigen Stellen des Romans an, doch handelt es sich nicht um dezidierte Antikriegsliteratur. Vielmehr ist es wiederum die übergeordnete Frage nach dem treibenden Motor der Geschichte, die im Zentrum steht. Erneut ist eine deterministische Schicksalsmacht für den Verlauf der Handlung bestimmend, die sich unabhängig beziehungsweise gegen den Willen der Akteure vollzieht, sich in ähnlich phantastischer Manier aber diesmal nicht als teuflische, sondern als göttliche Kraft gebiert. Der Roman beginnt mit einer Herausgeberfiktion. Ein nicht näher bekannter vermeintlicher Historiker gibt an, den Nachlass des verstorbenen Leutnants Jochberg gefunden zu haben und diesen nun an die Öffentlichkeit zu bringen. Eine bislang unbekannte Episode der Geschichte soll darin zu Tage treten:

Diese Memoiren behandelten nämlich ein dunkles und vorher niemals aufgeklärtes Kapitel der vaterländischen Kriegsgeschichte: Die Vernichtung der beiden heimischen Regimenter ‚Nassau‘ und ‚Erbprinz von Hessen‘ durch spanische Guerillas.

Über diese Episode des spanischen Feldzuges ist in der einschlägigen Literatur nur wenig zu finden. August Scherbruch, großherzoglich-hessischer Hauptmann, der bekannte Kriegshistoriograph des Napoleonischen Zeitalters, erübrigt in seinem sechsbändigen, bei Langemann in Halle erschienenen Werk ‚Der Kampf auf den Pyrenäischen Halbinsel, 1807 bis 1813‘ für die ‚Tragödie von La Bisbal‘ im ganzen zwei und eine halbe Zeile. Dr. Hermann Schwarze, Professor der Geschichte am Darmstädter Gymnasium, der eine überaus fleißige Arbeit über den Anteil hessischer Truppen an den Feldzügen Napoleons I. veröffentlicht hat, erwähnt die Tatsache der völligen Vernichtung zweier Rheinbundregimenter merkwürdigerweise überhaupt nicht. (MB, S. 8)

Die Spanienfeldzüge Napoleons sind realhistorisch gesicherte Fakten, ebenso der Einsatz deutscher Regimenter auf Seite der Franzosen. Auch die Stadt La Bisbal existiert tatsächlich, allerdings verortet Perutz sie in weiterer Folge nicht in Katalonien, wo sie in Wirklichkeit liegt, sondern in Asturien. Die zitierte Berufung auf vermeintliche historische Quellen imitiert die Funktionsweise einer wissenschaftlichen Abhandlung und vermittelt somit Glaubwürdigkeit und Plausibilität. Die genannten Quellen sind allerdings beinahe alle komplett erfunden, sie erzeugen nur den Anschein von Legitimität und stellen jegliche Gewissheit über Authentizität

auf die Probe. Dieses Spiel mit Realität und Fiktion erinnert in diesem Punkt entfernt an die 20 Jahre später entstehenden *Fiktionen* (orig. *Ficciones*) von Jorge Luiz Borges: Mit überwältigendem Allgemeinwissen bewaffnet, verweist er etwa in seiner Erzählung „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“ auf eine Vielzahl dem Kanon weitgehend unbekannter Texte, von denen einige tatsächlich existieren, viele aber auch nur der Phantasie des Autors entspringen, und deren Überprüfung sich aufgrund der nahtlosen Vermischung für den fachunkundigen Leser im Zweifelsfall als so gut wie unmöglich erweist.¹¹⁴

Ähnlich operiert Perutz. Wohl kaum jemand wird in der Lage sein, ohne eingehende Recherche die Faktizität eines angeblichen sechsbändigen Kriegsberichts überprüfen zu können. Der Anschein von Verlässlichkeit der Quelle wird durch für den eigentlichen Inhalt überflüssige Informationen wie Verlag und Erscheinungsort oder das irreführende Attribut „bekannter Kriegshistoriograph“ zusätzlich angereichert. Die angedeutete Anerkennung des Verfassers legt hierbei eine Seriosität nahe, die weiter zu hinterfragen nicht notwendig scheint. Auch in dieser Hinsicht suggeriert sozusagen der Ruhm des Historikers an sich schon eine Korrektheit der beschriebenen Ereignisabläufe. So wie Lieses negativer Held als Kritik am verbreiteten Narrativ fungieren kann, vermag dies auch der Berichterstatter, der, wenn er sich letztlich als unzuverlässige Quelle herausstellt, die prinzipielle Hinterfragbarkeit der historischen Ruhmeserzählung offenlegt.

Außerdem wurden die „Denkwürdigkeiten des Leutnants Jochberg [...] auf etwa zwei Drittel ihres ursprünglichen Inhaltes gekürzt [...]. Vieles, was nicht unmittelbar zur Sache gehörte, eine Darstellung der Kämpfe um Talvera und Torre Verdas zum Beispiel [...] fiel dem Stift des Bearbeiters zum Opfer.“ (MB, S. 10) Es hätte also noch einiges mehr zu berichten gegeben, der Text wurde aber auf das Wesentliche reduziert. Die in ihrer Funktion bekannte wissenschaftliche Form des Textes schafft die Illusion, es hier mit verbürgten Informationen zu tun zu haben. Man kann diesen Stil als Persiflage des geisteswissenschaftlichen Verfahrens verstehen, das seine Legitimität maßgeblich über intertextuelle Bezüge in Form von Forschungsreferenzen gewinnt. Diese mögen zwar im Einzelnen theoretisch überprüfbar sein, suggerieren aber schon allein aufgrund des Duktus eine Verlässlichkeit des Inhalts, die jedoch tatsächlich nicht in der Sache, sondern in der Form begründet ist. In diesem Sinne ist der Verweischarakter der Herausgeberfiktion aber auch in erster Linie ein Spiel mit Genres und den an diese verknüpften Erwartungen bezüglich ihrer Funktion. Es findet hier eine Vermischung

¹¹⁴ Ähnliche Strategien setzt Borges auch in einigen anderen Erzählungen ein. Vgl. Borges, Jorge Luis: *Fiktionen*. Frankfurt a. M.: Fischer 1992. Außerdem ist bekannt, dass Borges ein großer Bewunderer Leo Perutz' war und maßgeblich zur Verbreitung seiner Werke in Südamerika beigetragen hat, sodass Perutz zeitweise sogar mehr auf spanisch gelesen wurde als auf deutsch.

des historischen Berichts und der literarischen Erzählung statt, zwei im Anspruch ihres Wahrheitsgehaltes grundsätzlich verschiedene Textsorten. Doch ist bei Perutz, wie schon in *Die dritte Kugel* deutlich wurde, die Darstellung von Geschichte immer auch eine subjektive und stilisierte Erzählung, der in ihrer Zuverlässigkeit mit Vorsicht zu begegnen ist. Dass der fiktive Herausgeber selbst nicht von der Korrektheit der Aufzeichnungen überzeugt ist, zeigt die folgende Passage:

Wenn Leutnant Jochbergs Darstellung richtig ist, *dann ist die Vernichtung des Regiments ‚Nassau‘ – ein in der Kriegsgeschichte aller Zeiten wohl einzig dastehender Fall – von seinem Offizierskorps mit vollem Bewußtsein, ja beinahe planmäßig herbeigeführt worden!* Es fällt schwer, daran zu glauben, obwohl unserer heutigen Zeit Erklärungen mystisch-okkultur Natur, Begriffe wie Selbstmordpsychose oder suggestive Willensübertragung so leicht zur Hand sind. Die zukünftige Geschichtswissenschaft wird denn auch den Wert der Memoiren des Leutnant Jochberg mit Skepsis einschätzen. Sie wird – und ich bin der letzte, ihr das zu verdenken – seine Darstellung eine allzu romanhafte nennen. Schließlich – wieviel kritische Fähigkeit kann sie auch einem Menschen zusprechen, der überzeugt ist, in Spanien den Ewigen Juden getroffen zu haben? (MB, S. 9/10)

Noch bevor die eigentliche Erzählung begonnen hat, wird sie schon relativiert. Sie wird als überaus unwahrscheinliche Variante dargestellt, die leicht an Okkultismus und andere zweifelhafte Erscheinungen der Zeit erinnert. So ist denn auch der Wert dieser Aufzeichnungen für die rationale Geschichtswissenschaft von bescheidenem Ausmaß. An diesem Punkt muss sich allerdings die Frage stellen, warum der skeptische Herausgeber diesen Bericht überhaupt veröffentlicht. Paradoxerweise lässt aber gerade seine reservierte Haltung die tatsächliche Existenz des historischen Dokuments plausibel erscheinen. Er versucht nicht, sie als glaubwürdig zu vermarkten (ein solcher Versuch würde ihn als seriösen Historiker diskreditieren), sondern er erkennt im Gegenteil ihre Fragwürdigkeit positiv an und lässt somit keinen Zweifel an seiner eigenen Beurteilungskompetenz zu. Über den Wahrheitsgehalt der Erzählung selbst indessen sagt seine Haltung eigentlich nichts Endgültiges aus, es handelt sich lediglich um seine persönliche Meinung. Dadurch wertet der Vorbehalt des Herausgebers die Authentizität der Aufzeichnungen absurderweise mehr auf als ab. Gleichzeitig wird die Verantwortung, die vorliegende Geschichte zu interpretieren und einzuordnen, gänzlich dem Leser überantwortet. Der Herausgeber beansprucht keine Deutungshoheit für sich.

Explizit wird auf die Unverträglichkeit von Geschichtswissenschaft und romanhafter Darstellung verwiesen. Ein Bericht, der in Form und Stil zu literarisch geschrieben ist, könne den Ansprüchen der ernsthaften historischen Auseinandersetzung nicht genügen, weil er subjektive Wertungen enthält, nicht die nötige kritische Distanz besitzt und auch sonst nicht an die Wiedergabe eines tatsächlichen Sachverhaltes gebunden ist. Dass aber auch Geschichtsschreibung nie neutral und objektiv verläuft, wurde schon in den vorherigen

Kapiteln deutlich hervorgehoben. In diesem Sinne stellt die literarische Imitation eines wissenschaftlichen Vorgehens ebenso wie die darauffolgende Stilisierung einer romanhaften Erzählung zum historischen Bericht eine Grenzüberschreitung dar, die die vermeintlich klare Trennbarkeit dieser verschiedenen Gattungen als Illusion enttarnt. Hans-Harald Müller bemerkt in diesem Zusammenhang:

Historiographie und Dichtung erscheinen ihm [Perutz] nicht als konkurrierende, sondern als zwei an verschiedenen Zielen orientierte, nach unterschiedlichen Methoden verfahrenende konstruktive Bemühungen der Menschen, sich ihrer Geschichte zu vergewissern. Als überlegen kann sich die historische Dichtung gegenüber der Historiographie nicht in Hinblick auf den Wahrheitsanspruch, sondern nur auf ihrem eigenen Feld erweisen: in der ästhetischen Prinzipien verpflichteten narrativen Verknüpfung von menschlichem Handeln zu einem konsistenten Bild.¹¹⁵

Literatur kann und will im Gegensatz zum historischen Bericht nicht die adäquate Darstellung tatsächlicher Sachbestände für sich beanspruchen. Die angesprochene Unvereinbarkeit der beiden verschiedenen Textsorten wird aber durch ihre vorsätzliche Vermischung persifliert, wodurch auch die Nachrangigkeit des Literarischen in puncto Geschichtlichkeit in Frage gestellt wird. Es geht eben nicht darum, die eine Form gegen die andere auszuspielen, sondern ihre symbiotische Zusammengehörigkeit hervorzuheben. Wie schon bei Hayden White deutlich wurde, ist historische Darstellung letztlich immer nach selbstgewählten Prinzipien arrangiert und folgt damit genauso bestimmten Narrativen, unabhängig davon, ob sie sich in wissenschaftlicher oder dezidiert literarischer Manier präsentiert.

4.3.2. Spannung des Wie/Was

Mit dem ersten Satz der Aufzeichnungen ändert sich die Erzählperspektive: „Gegen acht Uhr morgens erblickten wir endlich die beiden weißen Kirchtürme der Stadt La Bisbal.“ (MB, S. 11) Leutnant Jochberg berichtet aus der ersten Person seine persönlichen Erinnerungen an die Ereignisse zur Zeit der Napoleonischen Kriege rund um die Belagerung einer nordspanischen Stadt, die von auf Seite der Franzosen kämpfenden Deutschen besetzt ist und von spanischen Guerillas zurückzuerobern versucht wird. Bereits zu Beginn des Romans, noch im Vorwort des Herausgebers sowie früh in der Binnenhandlung, wird das Ende indessen schon vorweggenommen: die Deutschen werden vernichtend geschlagen werden, die Spanier siegreich wieder in die Stadt einziehen. Doch geschieht dies nicht aufgrund von militärischer Überlegenheit oder einer klugen List, sondern weil die deutschen Soldaten rund um Leutnant

¹¹⁵ Müller, Hans-Harald: Nachwort. In: Perutz: Der Marques de Bolibar. S. 239-272. hier: S. 270/271.

Jochberg aktiv und doch unbeabsichtigt ihre eigene Niederlage herbeiführen. Durch die Bekanntheit des finalen Ausgangs liegt die Spannung der Handlung also nicht darin, *was* passiert, sondern *wie* es passiert.

Im Zentrum der Erzählung steht als abwesend-anwesender Protagonist der Marques de Bolibar. Der Guerillaführer verabredet mit seinen Verbündeten drei geheime Zeichen, die, wenn gegeben, den Sturm auf die Stadt befehlen. Durch Zufall erfahren die Deutschen allerdings vom Plan, kennen also im Vorhinein die Bedingungen ihres eigenen Untergangs. Noch dazu erschießen sie unwissentlich den inkognito reisenden Marques, bevor dieser die Signale auslösen kann. Trotzdem geben schließlich die Deutschen selbst, aus unterschiedlichen Gründen, die Befehle für den Angriff der Spanier und führen somit ihr eigenes Verderben herbei. Der Marques, obwohl früh in der Erzählung tot, wirkt die gesamte Handlung hinweg als treibende Kraft fort, bis schließlich Jochberg selbst sich wie in seinen Kontrahenten verwandelt fühlt, der von Anfang an nichts anderes vorhatte, als La Bisbal wieder in die Hände der Spanier fallen zu lassen.

Die Wie-Spannung zeigt sich nicht nur im großen Bogen über die gesamte Handlung des Romans hinweg, sondern auch im kleineren Rahmen in Bezug auf einzelne Abschnitte. In einem der ersten Kapitel wird das anhand der Episode des Leutnants Rohn deutlich. Dieser wird schwer verwundet in das Lager der Deutschen eingeliefert. Bevor er aber kurz darauf seinen Verletzungen erliegt, schildert er noch seine Version der vorangegangenen Ereignisse. Der Ausgang dieser Episode, der Tod Rohns, ist also von vornherein bekannt, nicht aber der Tatenhergang, auf diesen konzentriert sich folglich auch das Spannungsmoment. Auch bildet diese Erzählung in der Erzählung einen Seitenstrang, der für die spätere Handlung zwar wichtig und mit ihr zumindest narrativ verbunden ist, aber dennoch auch als eigenständige Episode funktioniert.

Rohn berichtet, wie er sich schwer verletzt in einer Kapelle versteckt, um dort Schutz zu suchen. Kurz darauf erscheinen allerdings spanische Soldaten, die den Ort als Lager für ihre Verwundeten verwendeten, und so wird Rohn in seinem Versteck gefangen Zeuge einer Verschwörung gegen die deutschen Belagerer. In einem Gespräch zwischen dem Marques de Bolibar, einem mit diesem verbündeten englischen Kapitän und dem sogenannten Gerberbottich, einem bössartigen Arzt, erklingt die Prophezeiung des Marques: „Die Bürger von La Bisbal werden eines Nachts aufstehen und über die Deutschen herfallen.“ (MB, S. 39) Die Verschwörer verabreden zu diesem Zweck drei entscheidende Zeichen: als erstes befiehlt das Brennen des Dachs am Haus des Marques die Abriegelung der Straßen durch die Spanier, als zweites das laute Orgelspiel im Kloster St. Daniel mitten in der Nacht die Bombardierung La

Bisbals, schließlich das Überbringen eines charakteristischen Dolches den Sturm auf die Stadt unter der Mithilfe der Bevölkerung. Auslösen soll die Signale der Marques selbst, der mithilfe einer Verkleidung und der außergewöhnlichen Kontrolle über seine Gesichtszüge in der Lage ist, seine Erscheinung so zu verändern, dass er dadurch unbemerkt in die Stadt einzudringen hofft. Diese phantastische Verwandlungskunst erscheint auch seinen Komplizen zunächst unglaublich, bevor sie diese mit eigenen Augen zu sehen bekommen:

„Ihr Gesicht ist keines von denen, die man leicht vergißt [...] Ich würde mich getrauen, Sie in jeder Ihrer Verkleidungen wiederzuerkennen, Herr Marques.“ (MB, S. 41)

Das Gesicht des Marques de Bolibar trug plötzlich fremde, dem Leutnant völlig unbekannte Züge. Zum erstenmal sah Rohn diese hageren, von vielen Falten durchpflügten Wangen, zum erstenmal die unsteten Augen, die ruhelos über die Dinge glitten, den harten, festgeformten Mund und dieses mächtige Kinn, das Energie und einen unerschütterlichen Willen ahnen ließ. (MB, S. 42)

Diese Fähigkeit des Marques erklärt rückwirkend auch eine von Jochberg zuvor beobachtete Szene, in der der Marques einsam einen Weg entlang schreitet, während von allen Seiten Menschen auf ihn zukommen, ihn beinahe anspringen und ihn laut mit seinem Namen anreden. Er aber geht ohne jegliche Reaktion an ihnen vorbei. Jochberg erfährt kurz darauf, dass der Marques selbst seinen Untergebenen den Auftrag gegeben hat, ihn derart anzufallen. Die Bedeutung dieses komischen Schauspiels erschließt sich erst mit der Erzählung Rohns. Der Marques versucht sich seines Namens zu entwöhnen, um so seine Identität vollkommen ablegen und in veränderter Gestalt unerkannt in die feindliche Stadt eindringen zu können. Die kausale Verknüpfung dieser Szenen erfolgt allerdings rein aufgrund der narrativen Erzählkonstruktion, die die Ereignisse rückwirkend zueinander in Beziehung setzt. Vom doppelten Motivationsaufbau der Handlung wird in diesem Zusammenhang noch die Rede sein.

Die Episode Rohns jedenfalls enthält eine zeitliche Vorausdeutung, die die folgenden Ereignisse perfekt zu erklären scheint. Die Erzählung erscheint an diesem Punkt allerdings zweifach gebrochen: Nicht nur durch die vom Herausgeber a priori als fragwürdig eingestufte Darstellung Jochbergs, sondern auch innerhalb dieser durch die retrospektive Schilderung Rohns, zumal dieser sich dem Tod nahe halb im Delirium befindet. Die Verlässlichkeit seines Berichts darf also getrost in Zweifel gezogen werden, was auch im Text selbst mehrmals anklingt: „Leutnant Rohn erzählte, daß er um diese Zeit mit großer Müdigkeit zu kämpfen hatte [...]“. (MB, S. 29) Manche Unklarheiten „konnte Leutnant Rohn nicht deutlich machen, soviel Mühe er sich auch gab.“ (ebd.) Schließlich war „dem Leutnant [...] in seinem geängstigten und vom Fieber verwirrten Herzen zumute, als wären nun auch Gott und die Jungfrau mit den Guerillas im Bunde und nähmen Teil an ihrer Verschwörung.“ (MB, S. 38)

Wenn Geschichte bei Perutz immer erzählte Geschichte und als solche in ihrer Absolutheit unzuverlässig ist, so ist sie es hier in doppeltem Maße. Traum, Fieberwahn, Vorstellung und Wirklichkeit verschmelzen zu einer ununterscheidbaren Einheit. Im größeren Kontext der gesamten Erzählung erscheint das von Rohn Berichtete aber plausibel, es passt perfekt mit den später folgenden Ereignissen zusammen und kann als mögliche Erklärung für diese dienen. Das mag aber nicht unbedingt an der adäquaten Darstellung Rohns liegen, sondern wesentlich auch an der retrospektiven Inszenierung Jochbergs. „Mit den zukunftsweisenden Vorausdeutungen gibt der Erzähler zu erkennen, daß er seinem Stoff nicht in der sklavischen Manier des getreuen Chronisten folgt, sondern daß er ihn aus der Retrospektive nach selbstgewählten Prinzipien arrangiert.“¹¹⁶ Die erzählte Geschichte gibt sich hier eindeutig als nachträglich konstruierte Darstellung zu erkennen, denn nur so ist es möglich, die einzelnen Handlungselemente konsequent in eine scheinbar kausale Relation von Ursache und Wirkung zu setzen, auch wenn sie nicht notwendigerweise in einer solchen Verbindung zueinanderstehen müssen. Erst durch die bewusste retrospektive Orchestrierung der Geschichte erscheint das deterministische Prinzip als plausibles Erklärungsmuster.

Auch eines der Schlüsselkapitel des Romans beginnt mit einer Vorwegnahme der anschließenden Ereignisse, die Spannung der Szene entsteht demnach wiederum dadurch, dass man zwar weiß, *was* passiert, nicht aber *wie* das bereits Angekündigte eintritt.

Der Marques de Bolibar hat am Gleichen Tage um die Stunde des Rosariums oder Abendgebets unbehindert die Puerta del Sol passiert. [...] Aber sein Unstern hatte es gefügt, daß er unser Geheimnis erlauschen mußte, das Geheimnis, das uns fünf mit den Ketten der Erinnerung aneinandergefesselt hielt: Mich und die vier anderen. Unser und der toten Françoise-Marie Geheimnis, das wir sonst tief in den Herzen verschlossen hielten und das wir in jener Nacht prahlerisch einer dem anderen preisgaben, trunken vom Alicantewein und krank vor Heimweh, weil der Schnee auf den Dächern lag. Aber der zerlumpte Maultiertreiber, der mit einem Rosenkranz in den Händen in einem Winkel meiner Stube saß, hatte es mit angehört und mußte sterben. An der Stadtmauer ließen wir ihn erschießen, heimlich und eilig, ohne Feldgericht und ohne Beichte. Keiner von uns dachte daran, daß es der Marques de Bolibar war, der dort blutend unter unseren Kugeln im Schnee zusammenbrach. Und keiner ahnte, welch verfluchtes Vermächtnis er auf unsere Schultern geladen hatte, bevor er starb. (MB, S. 46)

Erst danach werden die Vorgänge im Wirtshaus erzählt, die schließlich mit dem Tod des Marques enden. Jochberg und seine Kameraden Eglofstein, Brockendorf, Günther und Donop betrinken sich und reden über ein heikles Tabuthema. Die fünf Soldaten teilen ein Geheimnis, sie alle hatten eine Affäre mit Françoise-Marie, der inzwischen verstorbenen Ehefrau ihres Obersts. Niemand außer ihnen darf jemals etwas von dem Liebesverhältnis wissen, zu sehr fürchten sie die Rache ihres Vorgesetzten, würde dieser davon erfahren. Dennoch beginnen sie im Rausch voreinander damit zu prahlen, immer hitziger und unvorsichtiger geben sie mit dem

¹¹⁶ Müller: Nachwort. In: Der Marques de Bolibar. S. 250.

verbotenen Abenteuer an. Erst als sie sich der Tatsache gewahr werden, dass ein unscheinbarer Maultiertreiber ihr Gespräch mitangehört hat, packt sie die Angst und sie beschließen, ihn zu erschießen, damit dieser ihr Geheimnis nicht verraten kann. Ohne es zu wissen, töten sie den Marques de Bolibar, der sich in Verkleidung auf seiner Mission befindet; nur Jochberg erkennt ihn schließlich, als dieser mit erschlafften Gesichtszügen tot vor ihnen liegt. All das erfahren wir im Wesentlichen schon vorab.

In diesem Zusammenhang lohnt sich ein Blick auf die literaturtheoretische Perspektive des Phänomens *Spannung*. „Konstitutives Merkmal von ‚Spannung‘ ist ein Mangel an Information, verbunden mit dem Wunsch, ihn aufzuheben“¹¹⁷, so Thomas Anz. Von mehreren Autoren erfolgt hierbei eine Differenzierung, bei Brecht zwischen „Spannung auf den Ausgang“ und „Spannung auf den Gang“¹¹⁸, bei Lugowski zwischen Was- oder Wie-Spannung¹¹⁹. Im letzteren Falle, wie er hier bei Perutz vorliegt, ermöglicht das bekannte Ende eine genauere Wahrnehmung der Funktionsweisen und Feinheiten des Textes, da man sich nicht mehr so sehr auf den Ausgang der Handlung konzentrieren muss. Anz zufolge korrespondieren die in eine ähnliche Zeit fallenden Untersuchungen von Brecht und Lugowski mit entsprechenden narrativen Tendenzen in der Literatur der Moderne. Auch die Romane Perutz’ fallen etwa in dieselbe Zeit.

Die Spannung in diesem Kapitel, wie auch im gesamten Roman, ergibt sich somit nicht trotz, sondern wesentlich aufgrund des bekannten Ausgangs und der dadurch ständig präsenten Erwartung des vorübergehenden Höhepunktes. Mit jeder Figur, die den Raum betritt und mit jeder Prahlerei von Seite der Soldaten, die das Gespräch immer mehr befeuert, wächst während des Lesens der Eindruck, die Katastrophe stehe unmittelbar bevor.

Eine weitere Konsequenz dieser Erzählstrategie ist aber auch die Wahrnehmung des Geschehens vom Ende her. Jedes noch so kleine Ereignis und jede Handlung werden bereits in Bezug auf den nahenden Ausgang gedeutet und erfahren dadurch eine teleologische Bedeutungsaufladung. Durch die Vorwegnahme des Geschehens entsteht der Eindruck der Unausweichlichkeit, mit der sich diese Geschichte vollziehen muss. Der Anschein historischer Notwendigkeit ergibt sich somit aus einer erzählerischen Strategie heraus, die die Ereignisse in fatalistischer Manier vom Ende her anordnet. Diese Entscheidung lässt sich durchaus auch im Sinne eines allgemeinen Geschichtsverständnisses lesen, Determinismus erscheint somit als

¹¹⁷ Anz, Thomas: *Spannung*. In: *Reallexikon der Literaturwissenschaft*, Bd. 3, hg. von Jan-Dirk Müller, Berlin, New York: de Gruyter 2003. S. 464-467. hier: S. 464.

¹¹⁸ Brecht, Bertold: *Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“*. In: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Bd. 24: *Schriften 4*. Berlin u. a.: Aufbau, Suhrkamp 1991. S. 74-86. hier: S. 79.

¹¹⁹ Lugowski: *Die Form der Individualität im Roman*. S.40-42.

bloße Frage der retrospektiven Organisation. Er ist eben keine rational überprüfbare Theorie, sondern ein Narrativ.

Einerseits gibt sich dieses Narrativ bei Perutz deutlich als solches zu erkennen, indem eben der gesamte Bericht durch Vorausdeutungen, Wertungen und Relativierungen zweifelsfrei als subjektive Schilderung dasteht. Andererseits wird die Idee einer schicksalshaften Vorherbestimmtheit der Geschichte im Allgemeinen durch die offensichtliche Unwahrscheinlichkeit der konkreten Geschichte Jochbergs parodiert. So absurd und phantastisch die berichteten Ereignisse anmuten, so abwegig erscheint auch eine diesen zugrundeliegende historische Gesetzmäßigkeit. War diese in *Die dritte Kugel* noch von einer teuflischen Macht bestimmt, so ist sie es im *Marques de Bolibar* von einer göttlichen.

4.3.3. Gott als deterministische Kraft

Das göttliche Prinzip ist als wirkende Macht im Roman omnipräsent. In einer vom katholischen Glauben stark geprägten Gesellschaft Anfang des 19. Jahrhunderts fungiert Gott als finales Erklärungsmuster für alle Geschehnisse in der Welt. Insbesondere die Spanier treten als tiefreligiöses Volk in Erscheinung, ihr Weltbild ist für den Wahrnehmungsraum der Erzählung bestimmend und prägt somit die im Theologischen verankerte Wirklichkeit. War es in *Die dritte Kugel* noch das Teuflische, das die Figuren als universale Schicksalsmacht akzeptieren, so ist es hier in einem von Religiosität geprägten Land das Göttliche, das als deterministisches Leitprinzip hinter allen Dingen steht. Die Deutung der metaphysischen Kräfte, die den Lauf der Ereignisse bestimmen, hängt somit maßgeblich von der Lebenswelt der Figuren und ihrer Verortung in dieser ab. Mit Foucault gesprochen könnte man diese als epistemische Voraussetzungen für das Denken verstehen, das die Qualität kausaler Relationen bestimmt. Die philosophische wie historische Einordnung und Auslegung der Welt im Roman ist somit wiederum eine Frage des geographischen, zeitlichen und kulturellen Raumes, eine Frage des Kontexts und des Standortes.

In der im vorigen Kapitel skizzierten Szene im Wirtshaus hält der philosophisch versierte Donop nach dem hitzigen Gespräch über die verbotenen Liebesabenteuer einen abschließenden Monolog, der die Frage nach der den Lauf der Dinge bestimmenden Schicksalsmacht aufwirft:

„Recht und Unrecht, Brüder, sind zwei ungleiche Pferde, jedes geht einen anderen Schritt. Aber manchmal ist mir's, als säh' ich die Faust, die sie beide am Zügel hält und mit ihnen das Ackerfeld der Erde umpflügt. Wie soll ich ihn nennen, den rätselhaften Willen, der uns alle so elend und zu seinem Narren gemacht hat? Soll ich ihn Schicksal nennen oder Zufall oder ewiges Gesetz der Sterne?“, Wir Spanier nennen ihn Gott“, sagte mit einemmal eine fremde Stimme aus dem Winkel der Stube her. (MB, S. 67)

Erst in diesem Moment tritt der Maultiertreiber, der die ganze Zeit zuvor unbemerkt geblieben war, das erste Mal wirklich in Erscheinung. Auch im Text findet er bis dahin fast keine Erwähnung, sodass der plötzliche Auftritt für den Leser ebenso überraschend kommt, wie für die Soldaten in der Handlung; auch wenn aus der Vorausdeutung zu Beginn der Szene bekannt ist, dass es sich hier in Wahrheit um den Marques de Bolibar handelt und sein Einsatz bereits mit Spannung erwartet wurde. Der Maultiertreiber gibt jedenfalls eine klare Antwort auf die Frage nach dem lenkenden Gesetz der Geschichte. Kein insgesamt doch recht vager Hegelscher Weltgeist, kein Laplace'scher Dämon, sondern namentlich: Gott. „Gott ist eine mathematische Formel, die die Welt lenkt,“¹²⁰ bemerkt Perutz selbst einmal in einem Gespräch und gibt in typisch rätselhafter Manier Aufschluss über sein persönliches Verständnis von der vermeintlich allmächtigen Instanz.

In der Romanszene indes ist Gott ein zweischneidiges Schwert. Schließlich verrät das Bekenntnis zu seinem Herrn den Marques und bringt ihm den Tod. Die Soldaten, die nun auf ihn aufmerksam werden, erschießen ihn aus Angst, er könnte ihr Geheimnis ausplaudern. Gleichzeitig ist es aber auch Gott, der den Plan der Spanier verwirklichen wird, ist der Marques überzeugt.

„Hören Sie mich an, Señores! Ich hab' noch eine Sache in der Stadt zu tun. [...]“ „Was du zu tun hast, wollen wir für dich tun!“ (MB, S. 74)

In diesem Augenblicke begannen in der nahen Kirche die Glocken der Mitternachtsmesse zu läuten, die den Gläubigen die Vollendung des Mysteriums der heiligen Wandlung verkündeten. Der Wind trug die Glockenklänge durch die kalte Winterluft zu uns herüber. Und der Maultiertreiber tat, was die Spanier alle tun, wenn sie die Meßglocke läuten hören: Er kniete nieder, schlug ein Kreuz und sagte leise und voll Ehrfurcht: „Dios viene. Gott kommt.“ (MB, S. 75)

Der Marques, sich seines unmittelbar bevorstehenden Todes gewiss, bittet seine Henker noch eine einzige Sache vor seiner Hinrichtung ausführen zu dürfen. Diese wollen allerdings nicht länger warten und versichern ihm dafür, diese an seiner statt auszuführen, unwissend, dass es sich dabei um die Auslösung der drei Zeichen handelt, die ihren eigenen Untergang herbeiführen sollen. Auch verrät der Marques ihnen gar nicht, worum es sich handelt, aber das Erklingen der Kirchenglocken vermittelt ihm die Sicherheit, Gott habe ihn erhört und werde sich um die Erfüllung seines Plans kümmern. Er fügt sich in sein Schicksal, das ja der Wille Gottes ist.

¹²⁰ Zit. nach: Serke, Jürgen: Leo Perutz: Auf der Suche nach dem verschwundenen Schöpfungswort. In: Böhmisches Dörfer: Wanderungen durch eine verlassene literarische Landschaft. Wien/Hamburg: Zsolnay 1987. S. 258-281. hier: S. 281.

Gott fungiert hier als ultimative Erklärung jenseits aller Ratio. Der Marques verlässt sich auf ihn, auch wenn zu diesem Zeitpunkt rein gar nichts dafür spricht, dass tatsächlich passieren wird, was dieser sich erhofft. Bevor er selbst erschossen und folglich keinerlei Einfluss mehr auf das Geschehen haben können wird, legt er seinen Auftrag in die Hände seiner Feinde, gegen die dieser sich richtet. Eine für Perutz typisch vertrackte Ausgangslage. Wesentlich ist aber, dass die hergestellten Zusammenhänge und die Deutung der Handlung einzig auf der Schilderung Jochbergs beruhen, der den Ausgang der Geschichte ja kennt, uns an entsprechenden Stellen immer wieder bedeutungsvolle Vorausblenden eröffnet und die Erzählung insgesamt so arrangiert, dass die narrativen Verknüpfungen Sinn zu machen scheinen. Dabei spricht nicht einmal viel dafür, dass es sich bei dem erschossenen Maultiertreiber überhaupt um den Marques handelt. Jochberg ist der Einzige, der diesen im Fremden zu erkennen glaubt und mit dem geheimen Plan in Verbindung bringt, der ja ebenfalls nur aus einer weiteren höchst unzuverlässigen Erzählung des Leutnant Rohns bekannt ist. Nüchtern betrachtet steht die logische Zusammengehörigkeit der geschilderten Ereignisse also durchaus nicht außer Frage, nur das Narrativ Jochbergs setzt diese in einer Art und Weise zueinander in Beziehung, dass die göttlich-deterministische Erklärung plausibel scheint.

In diesem Kontext erscheint ein zentraler Ausspruch des Marques von besonderer Bedeutung, der für den Roman und beinahe das gesamte historische Werk Perutz' als programmatisch angesehen werden kann: „Was geschehen soll, geschieht.“ (MB, S. 73) In diesem einen Satz kommt eine grundlegende Pointe des Perutz'schen Geschichtsverständnisses verdichtet zum Ausdruck. Dabei geht diese Sentenz über das tautologische Mantra „Was geschieht, geschieht“ hinaus.¹²¹ Letzterem unzweifelhaft so richtigen wie auf den ersten Blick wenig erkenntnisreichen Prinzip kann man immerhin die Abwesenheit jeglicher metaphysischer Sinnzuschreibung entnehmen. Keine Wertung, aber auch keine Zuschreibung kausaler Relationalität gehen aus ihm hervor. Diese metaphysische Gleichgültigkeit aber öffnet der Möglichkeit des Zufalls als Erklärungsmuster Tür und Tor. Dinge passieren eben einfach und nicht immer lassen sie sich rational erklären im Sinne eines auf dem Verhältnis von Ursache

¹²¹ Sehr unterhaltsam ist in diesem Zusammenhang der kurze Text „Das Denken des Brachmatunda“ von Umberto Eco über den philosophischen Streit der tautologischen Schule, die das Prinzip „Das Sein ist das Sein“ vertritt, und der heterologischen Schule, deren Lehren nach dem Prinzip „Das Sein ist das Nichts“ funktionieren. Dabei hat doch alle Logik der strengen Tautologie auch ihre Grenzen: „Brachamatunda verfocht eine rigid substantialistische Version seines Denkens, der zufolge die Formulierung ‚Die Frau ist die Frau‘ eine absolut unumstößliche Wahrheit darstellt, während die von manchen vertretene Formulierung ‚Die Frau ist Frau‘ eine gefährliche akzidentalistische Degeneration (mit Anklängen eines skeptischen Relativismus) bedeutete. Es gab da tatsächlich den Fall des treuen Schülers Guru Guru, der, nachdem er die Sätze ‚Die Geschäfte sind Geschäfte‘ und ‚Das Geld ist Geld‘ verfochten hatte, mit der Gemeinschaftskasse durchgebrannt war.“ In: Eco, Umberto: Wie man mit einem Lachs verweist. Deutsch von Günter Memmert und Burkhard Kroeber. DTV, München 1995. S. 205-207. Hier: S. 205.

und Wirkung basierenden Prinzips, schon gar nicht lassen sie sich nach dieser Logik berechnend vorhersagen. Demgegenüber bringt das Modalverb *sollen* eine moralische Komponente in diese sprachliche Gleichung ein, die einige entscheidende Fragen aufwirft. Was ist es, das geschehen soll? Wer bestimmt, was sein soll? Zumindest die zweite Frage lässt sich im Falle des Marques relativ eindeutig mit *Gott* beantworten, wobei auch hier auf die Unterscheidung zwischen Wollen und Sollen hinzuweisen sich lohnt. Gottes *Wille* muss ja nicht notwendigerweise dem entsprechen, was geschehen *soll*. Vielleicht sind solche Differenzierungen in göttlichen Maßstäben aber auch nicht von Belang und nur als menschliche Kategorien relevant. Immerhin weist schon Dostojewskijs bereits erwähnter Kellerlochmensch auf das Zusammenfallen von Wollen und Sollen als ein unheilvolles Versprechen der modernen Naturwissenschaften hin, das aus dem fehlbaren Menschen eine mathematisch präzise funktionierende Maschine von gewissermaßen göttlicher Unfehlbarkeit zu machen versucht.¹²² So Wollen und Sollen Gottes also letztlich doch zusammenfallen, ist die Beantwortung der ersten Frage danach, was geschehen soll, allerdings nicht so eindeutig. Der Marques zumindest scheint sich erstaunlich sicher zu sein, dass seine Vorstellungen von dem, was sein soll, mit denen Gottes übereinstimmen: die besetzte Stadt *soll* wieder an die Spanier fallen.

In diesem narrativen Zusammenhang der Geschichte spricht allerdings einiges dafür, dieses Sollen als retrospektive Sinnzuschreibungskategorie frei nach dem Prinzip „es musste so kommen“ zu verstehen. Wenn das Sollen des Geschehens von Gott abhängt, so tut es das in der Geschichte von der Intention des Erzählers. Dieser funktioniert wie Gott für seine Figuren, er erschafft sie nach seinen Vorstellungen, er kennt ihre Bestimmung, er weiß was passieren wird. So gesehen ist aber das, was in der Geschichte passieren soll, gleichbedeutend mit dem, wovon der Erzähler bereits weiß, dass es passieren wird, weil er es so will und so schafft. Den Verlauf der Ereignisse kennend kann er behaupten, was aus Sicht des Anfangs vorwärtsgerichtet sein *soll*, weil es aus Sicht des Endes bereits *ist*. In diesem Sinne ist es aber Jochberg, der darüber entscheidet was geschehen soll, nicht der Marques und auch nicht Gott. Selbst wenn man seinen Bericht so liest, dass er als passiver Zeitzeuge nur berichtet, aber nicht bestimmt, welche Ereignisse eintreten, so entscheidet er als Erzähler doch jedenfalls über die Bewertung von Kausalität und die retrospektiv schicksalhaft aufgeladene Kategorie des Sollens in der Geschichte. Der dieser zugrundeliegende Determinismus entspricht somit keiner metaphysischen Wahrheit, sondern einem erzählerischen Prinzip, das eine Welt nach einem selbst gewählten System organisiert.

¹²² Dostojewskij, Fjodor: Aufzeichnungen aus dem Kellerloch. Übersetzung von Swetlana Geier. Stuttgart: Reclam 2022. S. 34.

4.3.4. Doppelte Motivation

Ein Argument gegen diese Interpretation könnte in Form einer Parteiergreifung für den effektiven Determinismus folgendermaßen lauten: Mögen die Ereignisse im Roman sich also aus einer phantastischen Gesetzmäßigkeit heraus ergeben, weil sie vom Erzähler Jochberg absichtlich so inszeniert sind, so schließt das aber noch nicht grundsätzlich die tatsächliche Wirksamkeit einer schicksalhaft deterministischen Kausalität in der Geschichte aus. Denn je nach dem, für welche Lesart man sich entscheidet, wirkt in dem Text entweder eine finale Motivation beziehungsweise eine Motivation von Hinten (nach Lugowski)¹²³ oder eine zeitlich vorwärts gerichtete kausale Motivation. Gerade darin besteht für den Literaturwissenschaftler Matías Martínez die Zweideutigkeit der Erzählung: „Das Geschehen unterliegt einerseits ‚logischer Folgerichtigkeit‘, andererseits ‚überlogischer Kausalität‘. Die empirisch-kausale und die phantastisch-finale Interpretation des Geschehens sind jedoch miteinander unvereinbar. Der Text ist auf paradoxe Weise überdeterminiert.“¹²⁴

Martínez identifiziert damit eine wesentliche Eigenart der Perutz'schen Erzähllogik, sich in ihrem Handlungszusammenhang vorsätzlich jeglicher Eindeutigkeit zu entziehen und dadurch Ambivalenz zu ermöglichen. Angemerkt sei an dieser Stelle die zweideutige Verwendung des Begriffs „Kausalität“, wird dieser doch zur Beschreibung zweier explizit entgegengesetzter Konzepte gleichermaßen verwendet, weil er in beiden zur Wirkung kommt. Dies birgt zumindest das Potential einer gewissen Verwirrung in sich. Kausalität ist hier wohlgerne nicht gleichbedeutend mit Determinierung, denn Determinierung suggeriert nur eine einzige Möglichkeit des Ereignisverlaufs, während das Prinzip der Kausalität mehrere Möglichkeiten zulässt und nur einen grundsätzlich beschreibbaren Zusammenhang zwischen aufeinanderfolgenden Ereignissen postuliert. Kausalität stellt somit vorerst die Funktionsweise eines rational logischen Weltbildes dar, das sich einer metaphysischen Erklärung des Geschehens entgegenstellt, lässt sich aber gleichzeitig auch als eine Art Vorbedingung für den sich nach seinen Regeln vollziehenden Determinismus klassifizieren. Erst wenn die Kausalität allerdings als „überlogisch“ charakterisiert wird, nimmt sie phantastisch zwingende Züge an. Die kausale Motivation meint also in diesem Zusammenhang eine zeitlich vorwärts gerichtete Verknüpfung von Ereignissen, der zufolge eine Aktion eine logische Folgeaktion auslöst. Weil A passiert, passiert auch B als Resultat von A. Diese Annahme einer kausalen Relation zwischen zusammengehörigen Ereignissen entspricht einem rational-naturwissenschaftlichen

¹²³ Lugowski: Die Form der Individualität im Roman. S. 66-83.

¹²⁴ Martínez, Matías: Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996. S. 191.

Verständnis von der Welt ebenso wie einer empirischen Erfahrung, die ja nicht weiß, was in Zukunft passieren wird. Ebenso wenig wissen wir auch am Anfang eines Textes, wie dieser weitergehen wird und sind dementsprechend geneigt, spätere Ereignisse als Konsequenzen vorhergegangener Ereignisse zu interpretieren, ohne dass diese Konsequenzen bereits von vornherein feststehen.

Im Gegensatz dazu orchestriert die finale Motivation eine vom Ende her gedachte, zeitlich rückwärts gerichtete Ereigniskette. Weil B eintreten soll, muss davor A passieren, damit B passieren kann. Es ist also das Endergebnis, das bereits feststeht, und für das vorbereitende Ereignisse eingeführt werden, die das Eintreten des Endes ausreichend plausibel als deren Konsequenz erscheinen lassen. Diese Strategie beruht also auf einer angenommenen Notwendigkeit des Geschehens, damit sich ein vorherbestimmtes Schicksal erfüllen kann und entspricht daher einem Denken in metaphysischen Zusammenhängen. Es steht aber in diesem Kontext auch der Annahme eines sich vollziehenden Sinns in der Geschichte nahe, einer in einem phantastischen Weltbild Platz findenden, über das rein rational Logische hinausgehenden Verkettung von Ereignissen, die einer höheren Wahrheit untersteht.

Es handelt sich hier in erster Linie um eine erzählerische Strategie, die bei Lugowski, auf den sich Martínez bezieht, den wesentlichen Unterschied zwischen Epos und modernem Roman ausmacht. Im Epos spielt der Mythos eine entscheidende Rolle, der einzelne Mensch ist eingebettet in die ihn umgebende Welt und existiert nicht als eigenständig agierendes Subjekt. Erst im modernen Roman entwickelt sich eine gewisse Individualität, die die Wandelbarkeit eines Figurencharakters erlaubt. Zentral in Lugowskis Analyse ist hierbei das Konzept der Zeitlichkeit. Während diese im modernen Roman vorwärts strukturiert ist, ergibt sie sich im Epos von hinten her rückwärts. Denn das Epos ist durch Abgeschlossenheit charakterisiert, zeitlich ebenso wie vom Charakter der Figuren, der moderne Roman hingegen ist eine durch Unabgeschlossenheit charakterisierte Gattung, die so der lebensweltlichen Erfahrung der Rezipienten nähersteht.¹²⁵

Ohne nun in dieser strengen Genealogie des Mythos verharren zu wollen, lässt sich feststellen, dass in der phantastischen Literatur der Moderne einige von Lugowski dem Epos zugeschriebene Merkmale der Erzähltechnik wieder auftreten. Bei Perutz existiert eben nicht entweder die eine oder die andere Motivation, sondern beide gleichzeitig.

Die Zweideutigkeit wird durch den sekundären Status der finalen Motivation ermöglicht. Das suggerierte Wirken numinoser Mächte zerstört den Zusammenhang der empirischen Kausalketten nicht, sondern bedient sich ihrer für die Verwirklichung seiner Ziele. Insofern besteht eine Asymmetrie zwischen

¹²⁵ Lugowski: Die Form der Individualität im Roman. S. 9.

kausaler und finaler Motivation: Die finale Erklärung setzt die Existenz einer kausalen voraus, aber nicht umgekehrt.¹²⁶

Genau darin liegt die Pointe der Perutz'schen Erzähltechnik. Die Frage, die im Zentrum steht und die für die Auslegung der Handlung entscheidend ist, lautet: Tritt ein Ergebnis in der Geschichte ein, weil eine Reihe von kausalen Verkettungen quasi zufällig dazu führt, oder weil es durch eine höhere Macht vorherbestimmt ist und unbedingt so kommen muss? Die Interpretation der Ereigniszusammenhänge als kontingente, aber trotzdem logisch beschreibbare Folge funktioniert einwandfrei, sie erfordert die Existenz einer präterminierenden Macht hinter den Dingen nicht. Erst in zweiter Instanz eröffnet sich ein Deutungsmuster, das das Geschehen als fatalistische Notwendigkeit erklärbar macht. Dabei setzt aber die finale Motivation die kausale nicht außer Kraft, sie benötigt diese als oberflächliche Begründung sogar, um durch sie wirksam zu werden. Umgekehrt ist das hingegen nicht der Fall. Die logisch verknüpfende Erklärung der Ereignisse bleibt also so oder so gültig, die finale bleibt eine letztlich unentscheidbare Frage der Interpretation.

Die empirisch-kausale Perspektive ist die naheliegende, die der Leser zuerst und bevorzugt einnimmt, weil er durch die raumzeitliche Situierung der Handlung und den realitätskompatiblen Gestus des Erzählers entsprechend in die Erzählung eingeführt wird. Seine Erwartungshaltung wird auf eine Geschichte gelenkt, die vor dem Hintergrund seiner empirischen Weltsicht als möglich erscheint. Die finale Motivierung hingegen wird sekundär eingeführt, ohne daß das kausale Verständnis des Geschehens endgültig abgewiesen würde.¹²⁷

Dieser Kniff ist typisch für die historischen Romane Perutz': „Die Existenz des Übernatürlichen wird suggeriert, aber stets auch durch kompensierende Erzählgriffe relativiert.“¹²⁸ Die Erzählung versucht nicht, das Wirken einer metaphysischen Schicksalsmacht um jeden Preis zu beweisen, mitunter steht sie ihr sogar selbst skeptisch gegenüber, sie stellt sie nur als eine Möglichkeit in den Raum. Ob sie als valide Erklärung akzeptiert wird oder nicht, ist letzten Endes eine Frage der individuellen Lesart. Dementsprechend ist das Entscheidende, dass beide Motivationen, kausale und finale, zunächst nebeneinander existieren und erst eine subjektive Entscheidung einer von beiden den Vorzug gibt, oder eben vorsätzlich offenlässt. Martínez betont diesbezüglich, dass „vereindeutigende [...] Interpretationen in beiden Fällen die narrative Pointe des Romans verfehlen. Die Konkurrenz der Geltungsansprüche des übernatürlich-phantastischen und des pathologisch-realistischen Erklärungsrahmens [sic] wird nie endgültig entschieden.“¹²⁹

¹²⁶ Martínez: Doppelte Welten. S. 33.

¹²⁷ Ebd. S. 34.

¹²⁸ Ebd. S. 185.

¹²⁹ Ebd. S. 196

Dies ist auch der Fall, weil keines der beiden Konzepte für sich als Analyse restlos befriedigend wirkt. Jürgen Serke bemerkt hierzu:

Der Mathematiker Perutz weiß um die Unhaltbarkeit des Systemdenkens. Er will kein System, weil es doch nie vollkommen sein kann. Er will Gestalt, die imstande ist, dem Irrationalen seinen Platz zu geben. Während unsere Welt aus Gestalt zum Geschehen zerrann, gerinnt in der Dichtung von Leo Perutz Geschehen zu Gestalt.¹³⁰

Statt eines in jedem Detail vollständigen und rational schlüssigen Erklärungsentwurfs der Welt, in der sich Geschehen als lineare und logisch kausale Handlung erzählen lässt, eröffnet die phantastische Darstellung Perutz' einerseits einen Raum für die mitunter ins Irrationale und Metaphysische umschlagende Wahrnehmung der Ereignisse. Doch wäre es kurzfristig zu behaupten, Perutz ersetze ein System durch ein anderes, das Rationale durch das Irrationale. Die Pointe liegt vielmehr darin, dass kein Erklärungsansatz in seiner Ganzheit aufgeht und somit prinzipielle Zweifel an einem System als geschlossenes Gebilde anmeldet werden. Das eine bestimmende Prinzip, das sich in Rahmen einer solchen historischen Ordnung als ultimative Ursache hinter den Dingen präsentiert und alles rationalisierend miteinschließt, entpuppt sich dergestalt einmal mehr als bloße Konstruktion. Die Gleichzeitigkeit von mehreren Interpretationsmöglichkeiten ist somit nicht als unbedingtes Bekenntnis weder zur einen noch zur anderen zu lesen, sondern als Unterwanderung einer einheitlichen Sinnzuschreibung als Rationalisierung historischer Prozesse und also als Positionierung gegen die deterministische Notwendigkeit im Rahmen eines vollkommenen Systems.

Diese Frage im Roman entspricht letztlich der Frage nach Kontingenz in der Geschichte, ob also etwas, das eintritt, auch ganz anders hätte eintreten können. So bemerkt auch Daniel Kehlmann in diesem Zusammenhang: „die metaphysische Frage, ob es eine lenkende Absicht hinter den Ereignissen gibt, wird in seinen Büchern zu einer Grundfrage, Perutz' Geschichten handeln davon, ob es Handlung nur in Romanen gibt oder auch in der realen Welt.“¹³¹ Dies bedeutet wie gesagt nicht, dass kausale Relationen deswegen außer Acht gelassen oder abgelehnt würden, nur besteht keine unbedingte Notwendigkeit als einzige Möglichkeit des Ereignisverlaufs mehr. Weil aber die kausale Interpretation der Geschichte ebenso wenig einer überlogischen Erklärung bedarf, die überlogische der kausalen aber umgekehrt schon, bleibt die metaphysische Ebene eine rein theoretische und als solche unentscheidbare. In dieser Hinsicht spricht auch hier einiges dafür, den strengen Determinismus als reine

¹³⁰ Serke: Leo Perutz: S. 266.

¹³¹ Kehlmann, Daniel: Über Leo Perutz. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2024. S. 12.

Sinnzuschreibungsstrategie und seine Anerkennung als aktive Entscheidung beziehungsweise Konstruktion zu begreifen.

4.3.5. Geschichte als Reihe von Missverständnissen

Die Uneindeutigkeit in der Interpretation der Ereignisse betrifft aber nicht nur die außenstehende Sicht auf die Erzählung, auch die Figuren in der Handlung tun sich schwer, die Zeichen um sie herum richtig zu deuten. Im Grunde kann man die gesamte Geschichte als eine Aufeinanderfolge von Missverständnissen lesen, die einerseits zwar eine unleugbar komische Komponente haben, andererseits aber auch zur Katastrophe führen. Im Einzelnen mal mehr, mal weniger tragisch, sind sie in Summe doch der Grund dafür, dass die drei Signale des Marques ausgelöst werden und die Spanier wieder die Stadt zurückerobern.

Die Welt in Spanien ist den deutschen Soldaten eine fremde, in einer Gesellschaft mit anderen Bräuchen, Werten und Kommunikationstechniken müssen sie die Zeichen um sie herum erst deuten. Sich in einer Umgebung zurechtzufinden bedeutet, ihre Symbole richtig lesen zu können. Nicht immer gelingt das den Figuren der Handlung, meistens verstehen sie diese sogar komplett falsch. Gleich zu Beginn der Erzählung wird berichtet, wie die unterdrückten Spanier den Truppen der Franzosen und den mit diesen verbündeten Deutschen mit Feindseligkeit begegnen. Sie bedrohen diese auf offener Straße: „Einer von meinen Dragonern, der Korporal Thiele, schrie ihnen nach: ‚In Ewigkeit, amen, ihr Ziegenböcke!‘, denn er glaubte, Gott weiß warum, Muerte a los Franceses, das heiße zu deutsch: Gelobt sei unser Herr Jesus.“ (MB, S. 12) Während die Spanier den Soldaten den Tod wünschen, bekräftigt einer derselben den gegen ihn selbst gerichteten Fluch, ohne es zu wissen, weil er ihn falsch versteht. Das wirkt zwar zweifellos komisch, die tragische Ironie dieser auf den ersten Blick scheinbar harmlosen Missinterpretation liegt aber darin, dass der Korporal Thiele im weiteren Verlauf der Handlung tatsächlich den Tod finden wird. Ob sich dieses fatale Schicksal vermeiden hätte lassen, wenn er die Zeichen der Welt um ihn herum richtig zu deuten verstanden hätte, ob also, anders gesagt, sein Tod eine Konsequenz dieser Fehldeutung bedeutet, sei dahingestellt.

Jedenfalls aber bewegen sich die Figuren des Romans in einer Welt der sprachlichen Missverständnisse, die letztlich katastrophale Auswirkungen für sie haben. Die Zeichen stehen nicht in Einklang mit ihrem Inhalt, der Sinn hinter den Symbolen eröffnet sich den diese deutenden Figuren nicht. Wenn in der strukturalistischen Zeichentheorie die Arbitrarität des Zeichens die prinzipielle Austauschbarkeit des Signifikanten postuliert, weil das Symbol kein logisches Abbild der Realität darstellt, sondern nur eine mehr oder weniger willkürliche

Repräsentation, so verliert der Signifikant seine Bedeutung in dem Moment, in welchem die Rezipienten diesen nicht mehr zu deuten wissen. Genau das passiert im *Marques de Bolibar*, die Zeichen werden in ihrem Verweischarakter entwertet, weil niemand sie versteht. Erst der Erzähler Jochberg kann als retrospektiver Betrachter für sich in Anspruch nehmen, deren „wahre“ Bedeutung zu kennen und eine Eindeutigkeit in ihnen zu suggerieren, die von den Akteuren zum gegebenen Zeitpunkt bloß nicht erkannt beziehungsweise falsch verstanden wird. In Wirklichkeit sind diese Zeichen – von denen der Roman so voll ist, dass quasi jedes Handlungselement durch einen vorangegangenen Verweis angekündigt und vorbereitet scheint – grundsätzlich ambivalent, ihre Bedeutung ist keine Frage der eindeutigen Repräsentation, sondern der Perspektive.

Ein Beispiel für die Mehrdeutigkeit in der sprachlichen Kommunikation findet sich in der bereits angeklungenen Szene, in der Leutnant Rohn die Verschwörung des Marques in der Kapelle belauscht. Der Marques erhält von seinem Verbündetem, dem englischen Kapitän, die Nachricht über den Tod seines Neffen, der als Überläufer auf Seite der französischen Truppen gekämpft hatte. Aus diesem Grund verhöhnt der ebenfalls anwesende Gerberbottich den Verstorbenen als ruchlosen Verräter.

„[...] Gott schenk' ihm die ewige Herberg'.“

„Der Teufel in der Hölle, der wird ihm die ewige Herberg' schenken“, rief der Gerberbottich böse und voll Hohn.

„Amen“, sagte der englische Kapitän, und es war nicht zu erkennen, ob er zu des Marques Gebet oder zu des Gerberbottichs Fluch sein Amen gab. (MB, S. 31)

Eine insgesamt nebensächliche Unklarheit, die aber über die Bewertung der Verfehlungen des Neffen entscheidet und also darüber, ob dem Sünder die göttliche Gnade zuteilwird oder er in der Hölle dafür büßen muss. Die Zugehörigkeit des Amens zum Gebet scheint zwar naheliegender, wird aber vom Erzähler selbst – wobei ebenso unklar ist, ob es sich hier um das Urteil Rohns oder Jochbergs handelt – in Zweifel gezogen.

In Folge entspinnen sich zwei parallele Selbstgespräche des trauernden Marques, der um das Seelenheil seines Neffen zu Gott betet, und des schadenfrohen Gerberbottichs, der den verlogenen Adel verflucht.

„Du hast nicht vergessen, Gott, daß auch von deinen zwölf Aposteln einer meineidig und ein Filou gewesen ist!“ schrie der Marques de Bolibar zum Marienbild empor.

„Ja, unsere stolzen Granden, die sind die ersten in Bayonne gewesen, um ihren Eid gegen Geld zu verschachern. Warum auch nicht? Sind denn die französischen Louisdors von schlechterem Gold als die spanischen Dublonen?“

„Der heilige Augustinus ist ein Ketzer gewesen und du hast ihm verziehen. Hörst du mich, Gott? Paulus ist ein Verfolger der Kirche gewesen und Matthias ein Geizhals und Geldanbeter, Petrus hat falsch

geschworen, allen hast du verziehen. Hörst du mich, Gott?' rief der Marques verzweifelt in seinem inbrünstigen Gebet.

„Aber ihrer Strafe entlaufen sie in aller Ewigkeit nicht! Sie sind verloren, und die Hölle wartet ihrer. Flammen, Feuer und Funken, Feuer oben, Feuer unten, Feuer um und um, Feuer in Ewigkeit!“ tobte der Gerberbottich in wildem Triumph und starrte verzückt in das Dunkel der Nacht, als sähe er in der Ferne hinter den dunklen Wäldern die Flammen der Hölle lodern und leuchten.

„Erbarme dich seiner, erbarme dich, Gott, und laß ihm leuchten dein ewiges Licht!“ (MB, S. 32)

Obwohl der Marques und der Gerberbottich nicht per se miteinander reden, sondern im jeweiligen Rausch aneinander vorbei, ergänzt sich das Gesagte perfekt. Dabei relativieren sich die beiden Positionen gegenseitig, das Gnadengesuch des Marques wird durch die Flüche des Gerberbottichs ebenso ins Lächerliche gezogen wie umgekehrt die Verwünschungen des Gerberbottichs durch das kathartische Gebet des Marques. Die Bewertung der Schandtats bleibt eine Frage der Perspektive, statt einem eindeutigen Urteil bietet der Roman zwei konträre Positionen nebeneinander an. So ließe sich diese Stelle als Aufforderung an die Lesenden verstehen, Widersprüchlichkeiten zuzulassen und Aporien auszuhalten. Der springende Punkt des Romans liegt schließlich genau im Verzicht auf eine eindeutige Ausdeutung des Geschehens und im Starkmachen der Ambivalenz, die sich aus der Geschichte insgesamt eben nicht wegdenken lässt.

Die Szene endet schließlich mit einer Pointe, deren Komik sich aus der scheinbaren Unvereinbarkeit einer profanen mit einer sakralen Handlung ergibt: „Der Gerberbottich hatte an dem Baum neben das Bild der Heiligen Jungfrau eine Laterne und einen Spiegel befestigt und rasierte sich in Eile, indem er bald einen Blick auf den Spiegel, bald einen auf die Madonna warf, sich den Bart schabte und dazu betete.“ (MB, S. 45) Die Heiligkeit der göttlichen Anrufung steht offensichtlich im Kontrast zur Alltäglichkeit des Rasierens. Durch die parallele Ausführung beider Tätigkeiten verliert das Gebet jegliche Ernsthaftigkeit und verkommt zur banalen Routine ohne tiefere Bedeutung, der Blick auf das Marienbild oder den Rasierspiegel erscheint beinahe austauschbar. Umgekehrt zu behaupten, das Rasieren würde durch diesen Vergleich aufgewertet und zu einem heiligen Akt stilisiert, mag wohl zu weit gegriffen sein. In jedem Falle aber veranschaulicht diese Szene, wie nahe im gesamten Roman zwei grundverschiedene Perspektiven nebeneinanderstehen, von denen eine das Geschehen als von einer göttlich transzendenten Sinnebene durchdrungen wahrnimmt, und von denen die andere, die das nicht tut, ein nüchterneres Verständnis an den Tag legt und Geschichte als bloßes Resultat einer Aufeinanderfolge von im Prinzip banalen menschlichen Handlungen ohne tiefere Bedeutung versteht.

Eine ähnliche parallele Gesprächssituation wie zwischen dem Marques und dem Gerberbottich ergibt sich später in der Werkstatt des Malers Don Ramon. Der Oberst der Deutschen findet in

La Bisbal eine neue Geliebte, Monjita. Ebenso werben aber die fünf Offiziere Jochberg, Eglofstein, Brockendorf, Günther und Donop, die ja allesamt auch eine Affäre mit besagter toter Frau des Obersts hatten, um die Liebe Monjitas und besuchen sie deswegen in der Werkstatt ihres Vaters. Während Jochberg dem Mädchen dort ein romantisches Liebesgeständnis zu machen versucht, faucht der ahnungslose Künstler im Nebenzimmer seine widerwilligen Modelle an, um ein biblisches Motiv zu malen.

„Das Geständnis einer Liebe“, meinte die Monjita, „muß sanft und zärtlich sein. So gehört es sich. Aber dieser Herr war, wie mir scheint, recht unhöflich.“
„Verdreh den Rücken nicht!“ mahnte Don Ramon seinen Josef von Arimathäa. „Die biblische Person, die du darstellst hat keinen Buckel.“
„Nein, ich bin nicht sanft!“ rief ich. „Ich bin nicht zärtlich. Denn ich liebe Sie auf eine solche Art –“
„Wenn du nicht aufhörst zu schlucken, zu husten und dich zu kratzen, werde ich niemals fertig!“ rief Don Ramon erzürnt. „Bleib endlich stehen, wie ich es dir gezeigt habe.“
„– auf eine solche Art, daß ich nur Worte der Raserei finde, für das, was ich Ihnen sagen muß.“ (MB, S. 142)

Auch hier steht die romantische Werbung in Kontrast zur ausgesprochen rauen Zurechtweisung, die die von Jochberg angestrebte Intimität der Situation sofort zerstört. Unter diesen Vorzeichen kann der lächerlich wirkende Flirt nur misslingen. Wie schon in *Die dritte Kugel* schaffen es die Figuren auch im *Marques de Bolibar* nicht, mit ihren Handlungen die von ihnen intendierten Wirkungen zu erzielen. Stattdessen dominieren die Handlung Missverständnisse und Missgeschicke, die scheinbar zufällig zur Erfüllung eines vermeintlich feststehenden Weltplans führen.

Aus einem solchen Fehlschluss heraus wird bereits das erste Zeichen des Marques ausgelöst. Der Offizier Günther verabredet sich hinter dem Rücken des Obersts mit Monjita, weil der Oberst ihn aber just zu diesem Zeitpunkt mit einer Nachricht an Verbündete aus der Stadt wegschicken möchte, wodurch er folglich auch sein Rendezvous nicht einhalten könnte, zündet er selbst das Hausdach des Marques an, wohl wissend, dass die Spanier dadurch die Brücken besetzen und er seinen Auftrag nicht ausführen können wird. *Zufällig* handelt es sich noch dazu um den strategisch besten Zeitpunkt für die Spanier, um dieses Manöver auszuführen, denn die Munition der Deutschen geht zur Neige und der kurz bevorstehende Nachschub kann durch die Abriegelung der Wege nun nicht mehr eintreffen. Sein Treffen mit Monjita kann Günther allerdings trotzdem nicht einhalten, denn vor ihrem Haus trifft er zufällig auf den Oberst, dem er sein dortiges Erscheinen mit einer Notlüge erklären muss und sich deswegen spontan freiwillig für einen zusätzlichen Patrouillendienst meldet. Günthers Plan geht nach hinten los, das Auslösen des Signals hat der Erfüllung seiner privaten Ziele nichts gebracht und somit

vollkommen unnötigerweise den ersten Schritt in Richtung Vernichtung des deutschen Regiments getan.

Aber auch das zweite Signal wird infolge eines Missverständnisses ausgelöst. Die übrigen vier Offiziere versuchen ihrerseits Monjita zu einem Rendezvous mit ihnen zu überreden. Weil sie den Oberst jedoch nicht hintergehen möchte, argumentieren die Männer, sie liebe diesen doch bestimmt gar nicht und einem Mann gegenüber, den man nicht liebt, sei man auch nicht dazu verpflichtet, die Treue zu halten. Monjita überlegt und antwortet klug: „Wenn es wahr ist, was Sie da sagen, daß man einem Mann, den man nicht liebt, das Wort nicht halten muß, dann haben ich keine Bedenken mehr und verspreche Ihnen gerne, zu kommen.“ (MB, S. 147) Die Soldaten erfreuen sich dieses Versprechens sehr und sind sich des Erfolges bei dem Mädchen sicher, doch deuten sie die Bedeutung des Gesagten falsch. Während sie davon ausgehen, es sei der Oberst, den Monjita nicht liebt und dem sie folglich die Treue nicht halten muss, sind in Wahrheit sie selbst es, die Offiziere, denen Monjita ohne schlechtes Gewissen ein Versprechen geben kann, ohne sich daran halten zu müssen. Dieser auf zwei Arten interpretierbare Ausspruch mit entgegengesetzter Bedeutung erinnert leicht an den berühmten Orakelspruch von Delphi an Krösus, den lydischen König, der gegen die Perser in den Krieg ziehen möchte und zuvor das Orakel befragt. Dieses antwortet ihm: „Wenn du den Halys [den Grenzfluss] überschreitest, wirst du ein großes Reich zerstören.“ Krösus fühlt sich durch die Prophezeiung bestätigt und schreitet voll Zuversicht in den Krieg. Doch hat er den Orakelspruch falsch verstanden, tatsächlich war sein eigenes Reich gemeint. Er verliert die Schlacht und geht zugrunde.¹³²

Ebenso ergeht es den deutschen Offizieren im *Marques de Bolibar*: Sie warten siegessicher nachts im Kloster, das sie als Treffpunkt verabredet hatten, auf Monjita, als sie aus dem Fenster den Oberst in seinem Haus mit der Geliebten erblicken. Voller Wut und Enttäuschung über die Falschheit des Mädchens, die in Wahrheit aber genauso gehandelt hat, wie von ihr zweideutig angekündigt, wollen die Soldaten den Oberst in seinem Liebesabenteuer stören und ihrem Frust freien Lauf lassen. Nachdem sie zu Beginn der Szene noch vorsichtig darum bedacht waren, keine Aufmerksamkeit zu erregen, wollen sie nun um jeden Preis, dass der Oberst sie hört, koste es, was es wolle: „Aber verdammt mich Gott, er soll mich hören und wenn alle Teufel der Hölle darüber wach werden müßten.“ (MB, S. 159) Und sie bespielen in ihrem Wutausch gewissenlos mit voller Lautstärke die Orgel im Kloster, erst im Nachhinein werden sie sich der

¹³² Edzard, Dietz-Otto: Reallexikon der Assyriologie und vorderasiatischen Archäologie. Band 6, Berlin 1983. S. 401.

Auswirkungen ihrer Tat bewusst: sie haben in vollem Bewusstsein und doch aus Versehen das zweite Signal des Marques gegeben.

Und mir war es, als sähe ich oben den Tod als Orgelmeister und der Teufel trat ihm die Bälge. Und unten in der Mitte des Raumes stand im glühenden Funkenregen der Kohlenbecken groß und furchtbar der Schatten des toten Marques de Bolibar und schlug mit wilden und triumphierenden Gebärden den Takt zu unserem Sterbelied. (MB, S. 162)

Sie beschwören selbst, Gott möge sie doch verdammen, und er tut es tatsächlich. Den Teufel lässt er auf sie los, der in Gestalt des toten Marques de Bolibar das Geschehen zu lenken scheint. Doch ist dieser nicht wirklich anwesend, es wirkt nur so, als ob, wie es in der relativierenden Formulierung „mir war es, als sähe ich“ treffend zum Ausdruck kommt. Auf der tatsächlichen Wirksamkeit einer metaphysischen Kraft, sei diese nun teuflischer oder göttlicher Natur, wird nicht mit letzter Gewissheit beharrt. Überhaupt lässt die plötzliche Anführung des Teuflischen an dieser Stelle das bis dahin dominante Göttliche als universale Allmachtsinstanz abgeschwächt erscheinen, als letztlich austauschbares Erklärungsprinzip für wahrgenommene Phänomene, wodurch sich allerdings die Frage aufdrängt, inwiefern diese vermeintlichen Oppositionen nicht nur als zwei Seiten derselben Medaille verstanden werden müssen. Ob Gott oder Teufel als leitende Macht hinter der Geschichte angenommen wird, entscheidet hier nur die moralische Bewertung des Geschehens. Für die Spanier ist es Gott, der die Geschichte lenkt, die dem Untergang geweihten Deutschen meinen hingegen den Teufel vor sich zu erkennen angesichts ihrer bedrohlichen Situation. Ob der Geist des Marques als göttlicher oder teuflischer Vollstrecker des Schicksals nun fortwirkt oder nicht, welcher Erklärung der Geschichte man auch immer den Vorzug gibt, außer Frage steht, dass es wieder ein Versehen ist, das von den Figuren nicht intendiert zur Katastrophe führt. Die Spanier beginnen den Angriff auf die Stadt und für die Deutschen spitzt sich die Lage zunehmend zu.

Schließlich wird auch das dritte und letzte Signal ebenso unabsichtlich gegeben. Nach dem Auslösen des zweiten Signals fällt den Offizieren sofort bange der Dolch des Marques ein, der bekanntlich das letzte Zeichen bedeutet. Sie beruhigen sich aber sogleich, denn der Oberst hat dasselbe an sich genommen. „Dann bin ich zufrieden. Der Oberst wird das dritte Signal nicht geben, dessen bin ich sicher.“ (MB, S. 201) Doch diese Sicherheit ist trügerisch, gerade diese Konstellation wird sich durch eine unglückliche Verkettung von Umständen als fatal herausstellen.

Als die Belagerung der Spanier bereits im vollen Gange ist, versucht der Verdacht schöpfende Oberst, statt sich mit aller Kraft der Abwehr der feindlichen Invasion zu widmen, dem fiebernden Günther ein Geständnis zu entlocken, um sich Gewissheit über dessen von ihm

vermutete heimliche Affäre mit seiner Geliebten zu verschaffen. Und tatsächlich verrät Günther sich und seine Kammeraden, indem er auf die charakteristische „blaue Ranunkel“ zu sprechen kommt, ein intimes Muttermal der verstorbenen Frau des Obersts Françoise-Marie. Wider Erwarten bleibt der Betrogene aber relativ ruhig, denn er denkt fälschlicherweise, Günther rede von seiner jetzigen Geliebten Monjita, die zufällig ein ebensolches Erkennungsmerkmal besitzt, und bewertet eine Affäre seiner Offiziere mit dem jungen, eben erst kennengelernten Mädchen als letztlich nicht so schlimm. Aus diesem Grund bemühen sich Jochberg und die übrigen deutschen Soldaten darum, Monjita möglichst schnell aus der Stadt zu bringen, bevor diese das Missverständnis aufklären kann, denn die Reaktion des Obersts auf eine entdeckte Affäre mit seiner geliebten verstorbenen Frau würde ungleich heftiger ausfallen, fürchten sie. Jochberg gibt Monjita daher vor, er würde sie zum Oberst bringen und sie verlassen gemeinsam La Bisbal. Erst außerhalb der Stadt eröffnet er der unsterblich Verliebten, dass er sie von ihm fortbringt und sie ihn niemals wiedersehen können wird. Kurz darauf werden die beiden von feindlichen Guerillatruppen des Gerberbottichs aufgegriffen, doch als Jochberg sich ihnen erklären will, fahren diese erstaunt auf: Monjita liegt tot neben ihm, sie hat sich vor Verzweiflung erstochen, und zwar genau mit jenem Dolch des Marques, den sie dem Oberst zuvor heimlich entwendet hatte. Jochberg kann es nicht glauben, er selbst hat dafür gesorgt, dass das dritte Signal die Spanier erreicht.

Es sind die Auswirkungen einer eigentlich privaten Liebesintrige, die im historischen Narrativ üblicherweise niemals mit den großen Ereignislinien in Verbindung gebracht und daher auch in den Geschichtsbüchern keinerlei Erwähnung finden würde, die aber letztlich den Ausgang der kollektiven Kriegsgeschichte bedingen. In der Chaostheorie würde man angesichts einer solchen Ereignisabfolge vom sogenannten Schmetterlingseffekt sprechen, einer Theorie, die davon ausgeht, dass scheinbar kleinste Veränderungen in einem System massive unvorhersehbare Auswirkungen haben können, wodurch „der Flügelschlag eines Schmetterlings in Brasilien einen Tornado in Texas auslösen“¹³³ kann. Einer solchen Theorie liegt die Annahme eines streng kausalen Determinismus zugrunde, demzufolge der Flügelschlag des Schmetterlings wirklich den Grund für den Tornado darstellt, also am Anfang einer zusammenhängenden Kettenreaktion steht, die unvorhersehbare Konsequenzen mit sich zieht. Auch im *Marques de Bolibar* ist es eine Reihe von kleinen Ereignissen, die in logischem Zusammenhang zueinanderstehen und die schließlich die große Katastrophe nach sich ziehen. Der entscheidende Punkt ist aber, dass in der Chaostheorie das Endergebnis nicht im Vorhinein

¹³³ Lorenz, Edward: Predictability: Does the flap of a butterfly's wings in Brazil set off a tornado in Texas? Titel des Vortrags im Jahr 1972 während der Jahrestagung der American Association for the Advancement of Science; Science 320, 2008. S. 431.

mit Gewissheit berechnet oder vorausgesagt, sondern nur die Verbindung zwischen den Ereignissen im Nachhinein erklärt werden kann, während hier im Roman das Endergebnis als bereits feststehend dargestellt wird und der Weg dahin als vollkommen unvorhersehbar. Bezeichnenderweise kann dieses zu Beginn äußerst unwahrscheinlich erscheinende und von den handelnden Figuren dezidiert ungewollte Ende nur aus Versehen eintreten, als eine Folge von im Einzelnen harmlos wirkenden Zufällen, deren größere Auswirkungen sich den Akteuren erst im Nachhinein offenbaren. So bemerkt auch Marina Rauchenbacher: „Perutz’ [...] Auseinandersetzungen mit Geschichte sind immer auch ein Verzweifeln an ihr, eine Demonstration der scheinbaren Unzulänglichkeit des einzelnen Subjekts.“¹³⁴

Somit bleibt eine Ambivalenz in der Geschichte bestehen, die sich dadurch auszeichnet, dass das Erlebte von den Akteuren in seiner Signifikanz zum gegebenen Zeitpunkt nicht verstanden wird, sich im Nachhinein aber im Korsett eines kausalen Bedeutungszusammenhangs mit einem innewohnenden Sinn aufgeladen lesen lässt. Das geschichtliche Zeichen, das gegenwärtig wahrgenommen in seiner Tragweite noch nicht erkannt wird oder überhaupt werden kann, weil es sich grundsätzlich eines unmissverständlichen Verweischarakters entzieht, erhält seine eindeutige Bedeutung erst retrospektiv im Kontext eines größeren Zusammenhangs. In diesem Sinne stellt die sich vollziehende Geschichte gewissermaßen immer eine Reihe von Missverständnissen dar, eines Nicht-Verstehens von Ereignissen in ihrem vollen Bedeutungsumfang zum gegebenen Zeitpunkt, der sich erst im Nachhinein als scheinbar immer schon feststehend darstellt.

4.3.6. Gleichbleibende Identitäten und sich wiederholende Geschichte

Wenn die Missverständlichkeit von historischen Ereignissen auch aus dem Umstand resultiert, dass Geschichte sich nicht wiederholt, dass also das Eintreten eines gewissen Falls nicht als immer gleiches Zeichen mit eindeutig bestimmbarer Konsequenz gedeutet werden kann, so wird diese Unbestimmbarkeit der Zukunft im *Marques de Bolibar* durch die verlässliche Unveränderlichkeit einiger feststehender Gewissheiten konterkariert. Der Roman konfrontiert uns mit einigen Konstanten, die den Rang absoluter und unumstößlicher Wahrheiten annehmen und sich dergestalt als metaphysische Gesetzmäßigkeiten phantastisch gewanden.

So beruft sich etwa der gebildete Offizier Donop auf antike Geschichtsberichte, wenn er behauptet, die spanische Landschaft entspreche nach wie vor dem Bild, das

¹³⁴ Rauchenbacher, Marina: Wege der Narration. Subjekt und Welt in Texten von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia. Wien: Präsens 2006. S. 109.

der Römer Lucan in seinem Bericht über Catos Reise nach Utica von ihr entworfen habe. Er [Donop] fand, daß die Art wie die Weiber an den Bächen die nasse Wäsche gegen die Kieselsteine schlugen, durch mehr als zweitausend Jahre hindurch die gleiche geblieben war, er hatte seine helle Freude an jedem spanischen Ochsenkarren, der uns begegnete, weil die genau so waren wie man sie auf den Titeln zu Vergils Georgica abgebildet sehen könne. (MB S. 94/95)

Die Unveränderlichkeit der Landschaft suggeriert hier eine Konstanz in der Geschichte. Die Beschaffenheit der Gegenwart lässt sich in historischen Berichten wiedererkennen. Die gleichbleibenden Elemente werden dergestalt zu stetigen und verlässlichen Gegebenheiten, egal wieviel Zeit vergeht und was rundherum passiert. Vor diesem Hintergrund erscheinen die alltäglichen Praktiken der einfachen Bevölkerung als von großen historischen Ereignissen unberührt.

Zu einem späteren Zeitpunkt gehen die deutschen Offiziere durch La Bisbal, als sie folgendes Schauspiel beobachten:

An der Ecke der engen Gasse versperrte uns ein Maultier den Weg, das sich in seinem ganzen Staat von Glöckchen und bunten Bändern, mit denen seine Mähne aufgeputzt und durchflochten war, in einer Schneepfütze wälzte, um seinen Saumsattel loszuwerden. Sein Treiber stand daneben und sprach ihm bald mit Flüchen, bald mit Schmeichelworten zu, es sollte aufstehen, schlug mit seinem Knüttel auf das Tier los und hielt ihm dann wieder getrocknete Maisblätter vor das Maul, nannte es den Quellbrunn seines Lebens und den Gevatterssohn des Teufels, kurz, er tat im Guten wie im Bösen alles, um das Tier zum Weitergehen zu bewegen. Wir sahen der Szene belustigt zu, während der Maulesel sich um die Bemühungen seines Herrn so wenig scherte, als hätte ein Floh gehustet oder eine Laus Zeter geschrien. (MB, S. 133)

Diese Szene ist für die weitere Handlung gänzlich verzichtbar, sodass sich angesichts der ansonsten so präzise orchestrierten Erzählordnung bei Perutz die Frage aufdrängt, welchen Sinn dieser Einschub an dieser Stelle erfüllt. Zum einen erfolgt hier wieder eine Beschreibung des alltäglichen Geschehens, die sich als Verschiebung der Perspektive auf das Periphere lesen lässt, als Hervorhebung des Unscheinbaren, das aus den großen historischen Erzählungen für gewöhnlich herausfällt. Zum anderen veranschaulicht der vergebliche Versuch des Mannes, sein Maultier auch nur eine Spur zu bewegen, die Unumstößlichkeit gewisser Tatsachen, auf die der Mensch keinen Einfluss nehmen kann. Abseits des humoristischen Charakters dieser Szene kommt hier einmal mehr ein Bild zur Geltung, in dem der Mensch verzweifelt versucht mit seinen Handlungen sein Schicksal aktiv zu beeinflussen, damit aber kläglich scheitert. Manche Dinge sind eben so, wie sie sind und lassen sich nicht ändern. Dass diese Weltsicht an dieser Stelle buchstäblich als Eselei in Erscheinung tritt, ist eine weitere doppelbödiges Spielart subversiver Komik, die die vermeintliche Unveränderlichkeit der Geschichte ironisch aufgreift. Diese Beispiele sind zum einen aus geschichtstheoretischer Perspektive heraus interessant, insinuiert sie doch die Unveränderbarkeit oder Wiedererkennbarkeit gewisser historischer Muster und Regelmäßigkeiten, die ultimative Gültigkeit für sich beanspruchen können.

Wiederum scheint hierbei die Absurdität beziehungsweise die extreme Unwahrscheinlichkeit des weiteren Geschehens die Vorstellung der tatsächlichen Existenz solcher historischen Konstanten allerdings eher zu persiflieren als ernsthaft nahezulegen. Auch in diesem Punkt evoziert die drumherum zur Geltung kommende Phantastik der Handlung berechnete Skepsis, anstatt die Plausibilität eines derartigen Konzepts zu suggerieren.

Zum anderen lohnt sich diesbezüglich auch der Blick auf die romantheoretische Perspektive, insbesondere was die Identität der auftretenden Figuren betrifft. Gilt, wie an früherer Stelle beschrieben, die Entwickelbarkeit eines Charakters im Sinne der Unabgeschlossenheit des Menschen als typisches Merkmal für den modernen Roman, so bedeutet das Fehlen einer solchen Individualität eine Rückbesinnung auf einen quasi epischen Figurentypus. Eine Identität qualifiziert dadurch nicht mehr die singuläre Zuordenbarkeit zu einer einzigen Person, sie bedeutet nicht gewisse Aspekte einer durchaus auch wandelbaren Persönlichkeit, die einem Menschen eigen sind und ihn einzigartig machen. Vielmehr manifestiert sich Identität hier durch eine bestimmte überindividuelle Wesenheit, die primär einen Funktionscharakter innerhalb des Geschehens annimmt. Dadurch gehört die Identität nicht mehr der Figur, sondern die Figur gehört der Identität, ganz im Sinne des „Gehabtseins“ bei Lugowski.¹³⁵ Ihr Handeln wird bestimmt von der Rolle, die sie in der Welt einnimmt, nicht von einem ihr zugeschriebenen individuellen, wechselbaren, unberechenbaren Willen. Es handelt sich um Typen, sie stehen im Dienst der erzählten Geschichte. Damit sind diese Identitäten aber auch nicht mehr unweigerlich mit den sie tragenden Figuren gleichzusetzen, sie können ihre Gestalt respektive ihren Träger wechseln, wenn die Handlung dies erfordert. Einmal mehr werden die Figuren hierdurch zu bloßen Werkzeugen eines sich vollziehenden Schicksals degradiert und agieren nicht mehr eigenständig und frei, sondern stehen ganz im Zeichen ihrer übergeordneten Funktion.

Ein offensichtliches Beispiel hierfür ist Monjita, die spanische Geliebte des Obersts. Sie hat auffallend große Ähnlichkeit mit der verstorbenen Frau des Obersts Françoise-Marie, ein Umstand, der auch den Offizieren umgehend auffällt:

Und wahrhaftig: Ihre Stimme war der toten Geliebten Stimme. Ein Schauer wehmütigen Glücks floß mir über den Rücken, denn dieseblen Worte hatte einst Françoise-Marie zu mir gesagt und mit dem gleichen traurigen Klang in ihrer Stimme. 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 und rauchten und Ehre und Pflicht vergaßen, daß wir voll Haß, Eifersucht und mörderischer Liebe einer gegen den anderen standen – dieser Wahn hat wohl von diesem Augenblick seinen Ursprung genommen. (MB, S. 89)

¹³⁵ Lugowski: Die Form der Individualität im Roman. S. 61-66.

Jochberg und seine Kammeraden hatten bekanntlich allesamt eine heimliche Affäre mit der verstorbenen Frau des Obersts hinter dessen Rücken. Und obwohl sie sich noch immer an die Zärtlichkeiten dieser Liebschaft nostalgisch zurückerinnern, bereuen sie doch das romantische Verhältnis, weil es Zwietracht unter ihnen gesät hat und weil sie die katastrophale Reaktion des Obersts fürchten. Während sie zunächst beteuern, es nun, wären sie noch einmal in derselben Situation, garantiert anders machen zu würden, verfallen sie angesichts des Anblicks von Monjita unweigerlich in dieselben Muster. In ihr erkennen sie die Reinkarnation Françoise-Maries, denn sie hat dieselben Haare, dieselbe Stimme, dasselbe charakteristische Muttermal und sogar dieselben Kleider; der Oberst hat sie ihr vermutlich genau deswegen gegeben, um seine verstorbene Frau in ihrer Doppelgängerin wiederaufleben zu lassen. Obwohl die Offiziere also bereuen, wie sie in der Vergangenheit gehandelt haben, und vermutlich wissen, dass es auch diesmal kein gutes Ende nehmen kann, wollen sie doch abermals die Geliebte des Obersts verführen, ohne Rücksicht auf allfällige Konsequenzen.

In diesem Punkt erinnert die Handlung entfernt an den zwei Jahrzehnte später im Kontext des Existenzialismus entstehenden Text „Das Spiel ist aus“¹³⁶ von Jean-Paul Sartre: ein Mann und eine Frau, die sich im Leben nicht kannten, werden zeitgleich umgebracht und treffen sich im Jenseits in einer Art zentralem Amt für Verstorbene. Die Beiden verlieben sich und es stellt sich heraus, dass sie nur aufgrund eines bürokratischen Fehlers nicht im Leben aufeinandergetroffen sind, obwohl sie eigentlich füreinander bestimmt gewesen wären. Deswegen bekommen sie die Erlaubnis, noch einmal unter die Lebenden zurückzukehren. Anstatt nun aber glücklich und zufrieden eine neue Existenz zu zweit aufzubauen, lässt sie jeweils ihr altes Leben nicht los; sie begeben sich wieder in dieselben Situationen wie zuvor und sterben unter denselben Umständen wie beim ersten Mal. Man kann dieses Gedankenspiel als Plädoyer für den freien Willen lesen, der sich gegen das feststehende Schicksal in Form eines bürokratischen Plans wendet und sich unabhängig von diesem in der Annahme menschlicher Verantwortung verwirklicht. Der Text ließe zwar sich auch genau umgekehrt als Erfüllung eines Determinismus interpretieren, der sich ungeachtet aller begleitenden Umstände notwendigerweise vollzieht. Sartre war allerdings grundsätzlich ein entschiedener Gegner des Determinismus, seine gesamte existenzialistische Philosophie wendet sich gegen die Vorstellung einer übergeordneten Wesenheit und macht stattdessen die unbedingte Freiheit des Menschen stark; eine Haltung, die verdichtet in der programmatischen Formel „l’existence précède l’essence“¹³⁷ (die Existenz geht der Essenz voraus) zum Ausdruck kommt. In jedem Falle aber wiederholt sich in diesem Text die

¹³⁶ Sartre, Jean-Paul: Das Spiel ist aus. Übersetzt von Alfred Dürr. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980.

¹³⁷ Vgl. Sartre, Jean-Paul: L’existentialisme est un humanisme. Paris: Gallimard 1996.

Geschichte, die Figuren haben aus der Vergangenheit nichts gelernt und entscheiden sich wieder dafür, in der wiederkehrenden Situation genauso zu handeln.

Ebenso ergeht es den deutschen Offizieren im *Marques de Bolibar*. Es muss ihnen vollkommen klar sein, dass die neuerliche Einlassung auf dieses Abenteuer negative Auswirkungen haben wird, nur das Ausmaß der Katastrophe können sie zu Beginn noch nicht abschätzen. Schließlich lösen sie alle drei Zeichen des Marques nur wegen Monjita aus und stürzen damit nicht nur sich, sondern das gesamte deutsche Regiment ins Verderben. Entscheidend ist aber, dass Monjita eins zu eins die Identität von Françoise-Marie annimmt, ihre Figur wird ausschließlich durch diese Funktion, der sie dient, wirksam.

Das offensichtlichste Beispiel für eine Identität, die im Laufe der Erzählung ihre Gestalt wechselt, ist aber der Marques de Bolibar selbst. Seine Person ist quasi gleichzusetzen mit der Aufgabe, die Stadt wieder in die Gewalt der Spanier zu bringen, und obwohl er bereits früh in der Handlung stirbt, lebt gewissermaßen sein Geist in den deutschen Offizieren weiter, wie sie seinen Plan an seiner statt ausführen. Doch tritt er nicht nur als ungreifbare Energie in Erscheinung, die im Hintergrund das Geschehen lenkt, sondern auch ganz konkret als physische Manifestation. Als Jochberg versehentlich das dritte Signal gibt und somit den Auftrag des Marques erfüllt, wird er von den Guerillas für ihren Anführer gehalten.

Und mir, dem Leutnant Jochberg von den nassauischen Grenadieren, geschah bei diesen Worten das Seltsame, daß mir zumute war, als sei ich wirklich jener spanische Marques de Bolibar, und ich fühlte einen Augenblick lang seinen Stolz und seinen Triumph, weil ich das dritte Zeichen gegeben hatte und weil das Werk vollendet war. (MB, S. 221)

Jochberg fühlt sich tatsächlich in den Marques verwandelt und sogar seine körperliche Erscheinung ändert sich.

Ich weiß nicht, wie das Seltsame geschah. Ich stand und sah mich im Spiegel und sah nicht mehr mich selbst, sondern das Bildnis eines fremden, alten Mannes mit weißem Haar. Und dann durchfuhr es mich, und in mir erwachten auf sonderbare und unerklärliche Art die Gedanken eines anderen, 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. [...] Und es war mir, als wäre die Vernichtung des Regimentes von Anfang an mein Wille gewesen, als hätte ich sie bei mir beschlossen gehabt, um einer großen und erhabenen Sache willen. In mir war Sturmwind, mein Herz pochte, in meinen Schläfen brauste und dröhnte es, und ich stand taumelnd vor der Größe dieser Stunde. (MB, S. 234/235)

Die Tat ist vollbracht und plötzlich kommt es Jochberg nicht mehr so vor, als ob dies ein tragisches Unglück wäre, sondern als hätte er alles von Anfang an genau so vorgesehen. Das ist natürlich nicht wirklich der Fall, aber weil die Ausführung des Plans mit der Person des Marques verschmilzt, ist seine Identität als Funktion nicht an einen konkreten Charakter

gebunden. Wer auch immer seine Aufgabe ausführt, wer tut, was der Marques zu tun hat, ist de facto der Marques. Nicht nur alle um ihn herum, auch Jochberg selbst hält sich in diesem Sinne plötzlich für den spanischen Kriegsführer. Er identifiziert sich mit seiner Rolle in der Geschichte, die ihm allem Anschein nach von höheren Mächten angediehen wird. Somit sind es nicht mehr seine individuellen Eigenschaften und seine Persönlichkeit als deutscher Soldat, die seine Handlungen bestimmen, es ist eine metaphysische Wahrheit, eine fatalistische Notwendigkeit, die sich seiner bemächtigt, durch ihn wirkt und seinen Charakter ausfüllt.

Die interessanteste Figur jedoch, die im Sinne eines epischen Typus eine eindeutige und unveränderliche Funktion innerhalb der Geschichte erfüllt, ist der Rittermeister Salignac. Seine Person ist vielleicht die rätselhafteste der gesamten Erzählung, denn wenngleich der Marques den entscheidenden Plan entwirft und die deutschen Offiziere ihn ausführen, so ist es doch Salignac, der als eigentliche Ursache für die eintretende Katastrophe angesehen werden kann. Dies ist zumindest der Fall, wenn man der phantastischen Argumentationsebene des Romans Geltung zuspricht, denn der Rittermeister wird charakterisiert als der „ewige Jude“. Dabei handelt es sich um eine mythische Gestalt, die, wo auch immer sie auftaucht, Chaos und Zerstörung hinterlässt, selbst aber stets vollkommen unbeschadet weiterzieht und so zu einer Ewigkeit des Unglückbringens verdammt ist.

Es sei in diesem Zusammenhang am Rande bemerkt, dass der Vorwurf einer antisemitischen Haltung im Roman im Falle Leo Perutz' entschieden verworfen werden muss. Perutz war selbst Jude, wenngleich kein streng praktizierender. Die nationalsozialistische Machtübernahme zwang ihn, ins Exil auszuwandern, und sein restliches Leben litt er am Verlust der europäisch-jüdischen Kultur, die sein Dasein und sein Schaffen geprägt hatte. Im Angesicht dessen ist es doch auffällig, dass schon in *Die dritte Kugel* zahlreiche judenfeindliche Klischees das Weltbild und die Sprache der Figuren prägen, und auch hier wird das antisemitische Feindbild des „ewigen Juden“ für den Untergang des deutschen Regiments verantwortlich gemacht. Dies mag man einerseits dem Anspruch Perutz' zuschreiben, der um Akkuratess, wenn schon nicht der Ereignisgeschichte, so doch des historischen Settings inklusive Sprachverwendung und gängiger Ressentiments bemüht ist. Zu diesem gehört bei den Konquistadoren des 16. Jahrhunderts ebenso wie im tief christlich geprägten Spanien des 19. Jahrhunderts ein quasi selbstverständlicher Antisemitismus. Vor allem aber unterwandert die absurde Darstellung des „ewigen Juden“ die Idee dessen tatsächlicher Existenz. So wie die Phantastik die reale Wirksamkeit eines vorherbestimmten Schicksals im Allgemeinen persifliert, so nimmt auch das groteske Bild Salignacs dem potentiellen wahrhaftigen Glauben an eine solche mythische Gestalt jegliche Ernsthaftigkeit. In diesem Sinne ist das Aufgreifen von antisemitischen

Stereotypen im Roman als eine effektive Technik zu verstehen, dieselben angesichts ihrer abstrusen Erscheinung für die Realität zu entkräften und sie subversiv zu unterlaufen. Auch in diesem Punkt lädt der Text nicht dazu ein, die dargestellten Positionen zu übernehmen, stattdessen befremdet er und provoziert eine kritische Distanz zum Gelesenen.

Bereits der erste Auftritt Salignacs verheißt nichts Gutes. Er ist es, der an seiner Seite den als Maultiertreiber verkleideten Marques zu den deutschen Offizieren ins Gasthaus bringt. Nach einem anfänglichen Missverständnis – die Deutschen halten zunächst den Rittermeister selbst für den Marques – folgt die bereits beschriebene Szene, die mit der Ermordung des Marques endet. Als Salignac, der in der Zwischenzeit den Raum verlassen hatte, nachträglich über die Geschehnisse in Kenntnis gesetzt wird, bemerkt er nur achselzuckend: „Es ist noch keiner lang’ am Leben geblieben, der mit mir zusammen ein Stück des Wegs lief.“ (MB, S. 83) Zu diesem Zeitpunkt scheint noch unklar, ob er nur als vom Pech Verfolgter zufällig mitanwesend ist, oder ob er der eigentliche Grund für das Unglück des Marques ist.

Im Laufe der Handlung jedoch verdichten sich die Anzeichen dafür, dass es mit seiner Figur eine übernatürliche Bewandnis hat. Beim Einzug in die Stadt wird er von den tiefgläubigen Spaniern ängstlich beäugt und ehrfurchtsvoll mit „Eure Ewigkeit“ oder „Jude“ angesprochen. Bald machen Gerüchte die Runde, er selbst könne nicht sterben, sei aber von Gott dazu verflucht, wohin er auch geht, überallhin Tod und Elend zu bringen. Und auch die Deutschen werden zunehmend von diesem Glauben eingenommen, so bemerkt etwa der eigentlich für seine Ratio bekannte Eglofstein zu Donop:

„Die alten Narren, [...] die von unglückhaften Aspekten des Himmels, von feindlichen Konstellationen der Gestirne, von schädlicher Influenz der Venus der Sonne oder des Triangels schwatzen, verlache ich. Und was gar die Weiber hierzulande treiben, die einem jeden für einen halben Quarto aus seiner Hand mit ernster Miene die Lebenslinie, die Herzlinie, die Glückslinie herauslesen, das ist alles Narrheit oder Betrug, mögen es auch die Spanier für heilige Ware halten. [...] Aber eines weiß ich. Ihr mögt darüber lachen, ich glaub’ daran so fest wie nur irgendein frommer Christ an die Heiligkeit des Meßopfers. Es gibt Menschen, die sind die Avantgarde der Vernichtung. Wohin sie kommen, bringen sie Unheil und Verderben. Es gibt solche Menschen, Donop, ich weiß es, und wenn du mich auch als einen Phantasten verlachst.“

„Ich lache nicht. Kommt nicht für jeden einmal die Stunde, in der er mit König Saul nach Endor geht?“ (MB, S. 123)

In seiner Argumentationsrhetorik durchaus schlüssig bringt Eglofstein zunächst seine Skepsis gegenüber der unter den Spaniern weit verbreiteten Esoterik zum Ausdruck. Angesichts seiner grundsätzlichen Aversion gegen jegliche Form von Okkultismus oder Magie wirkt das anschließende Insistieren auf der Existenz des übernatürlichen Phänomens rhetorisch umso glaubwürdiger; wenn sogar ein so vernünftiger und für jegliche Pseudowissenschaft unempfänglicher Mensch daran glaubt, dann muss schließlich etwas dran sein. Gleichzeitig

kommt darin genau jene Ambivalenz der Moderne zum Ausdruck, die behauptet, aufgeklärt zu sein, und sich trotzdem des Glaubens an das Irrationale nicht erwehren kann. Zu einiger Berühmtheit hat es in diesem Zusammenhang eine beispielhafte Anekdote gebracht, die dem Physiknobelpreisträger Niels Bohr in den Mund gelegt wird:

In der Nähe unseres Ferienhauses in Tisvilde wohnt ein Mann, der hat über der Eingangstür seines Hauses ein Hufeisen angebracht, das nach einem alten Volksglauben Glück bringen soll. Als ein Bekannter ihn fragte: „Aber bist du denn so abergläubisch? Glaubst du denn wirklich, dass das Hufeisen dir Glück bringt?“, antwortete er: „Natürlich nicht; aber man sagt doch, daß es auch dann hilft, wenn man nicht daran glaubt.“¹³⁸

Auch Leo Perutz, der Mathematiker, hatte seinerseits bekanntermaßen eine Faszination für das Okkulte und besuchte angeblich nach dem Tod seiner ersten Frau wiederholt ein Medium, um mit der Verstorbenen Kontakt aufzunehmen.¹³⁹

Und so bewegt sich die Figur des Salignac einmalmehr in dieser für die Phantastik so eigentümlichen Unschärfe, die das Geschehen nicht eindeutig als magisch qualifiziert, sondern immer einen Rest von Möglichkeit übriglässt, es im Rahmen rationaler Zusammenhänge plausibel zu erklären. Schließlich könnte das Pech, das Salignac und sein Umfeld beständig verfolgt, wirklich nur eine Reihe von unglücklichen Zufällen darstellen. Es ist vor allem die hohe Frequenz, mit der diese Katastrophen eintreten, die eine übernatürliche Gesetzmäßigkeit nahelegen. Es handelt sich dabei jedoch lediglich um Indizien, die zwar dadurch noch verstärkt werden, dass auch die Figuren innerhalb der Erzählung selbst daran glauben, letztlich aber nichts endgültig beweisen.

Der Erzähler ist allerdings augenscheinlich darum bemüht, die Ereignisse rund um Salignac sprachlich in ein phantastisches Licht zu hüllen, ohne die tatsächliche Existenz der mythischen Gestalt jemals mit letzter Gewissheit zu behaupten. Als nach Auslösen des zweiten Signals der Beschuss der Stadt durch die Spanier begonnen hat, reitet er mit einigen Soldaten in das Kloster, um den Marques zu suchen, der allem Anschein zufolge das verhängnisvolle Zeichen gegeben haben muss und noch dort vermutet wird. Dabei ist Salignac bewusst, dass das brennende Kloster von den Deutschen als Munitions- und Pulverlager verwendet wird, dennoch reitet er wie besessen in den scheinbar sicheren Tod. Das Gebäude explodiert erwartungsgemäß, alle Soldaten sterben, mit einer einzigen Ausnahme:

[M]it einem Male trat der Rittermeister aus Qualm und Feuer hervor. Seine Kleider rauchten und glommen, die Binde um seine Stirn war vom Feuer zerfressen, die Klinge des Säbels, den er mit der Faust

¹³⁸ Böhme, Hartmut: Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006. S. 13.

¹³⁹ Vgl. Müller: Leo Perutz. S. 230.

umklammert hielt, glühte bis an den Griff hinauf. Aber er stand da, ausgespien von Feuer und Tod und Hölle und Vernichtung. [...] Und ich sah Salignac durch Flammenwirbel und Feuerzungen, zwischen stürzenden Balken und schmetternden Steinen langsamen Schrittes die Straße hinuntergehen, als hätte er mitten in Tod und Vernichtung Zeit genug. (MB, S. 169/170)

Die sprachliche Inszenierung des Geschehens scheint alle phantastischen Erklärungsmuster zu bestätigen. Salignac, der nicht sterben kann und die Ewigkeit als Last empfindet, sucht den Tod, deswegen reitet er in das brennende Munitionslager. Weil er wiederum unbeschadet aus der Gefahr hervorgeht, schreitet er niedergeschlagen und von der Zerstörung um ihn herum unberührt mit aller Ruhe eines ewigen Lebens voran. So zumindest wirkt die Darstellung, wobei auch hier kein eindeutiges Urteil gefällt wird. Stets wird die Interpretation sprachlich relativiert, es hat lediglich den Anschein, „als hätte er Zeit genug“, mit Bestimmtheit wissen wir das jedoch nicht. Es handelt sich hier um die Interpretation eines Erzählers, der sich seiner eigenen Sache entweder nicht ganz sicher ist, oder aber diese Unsicherheit als absichtliches Stilmittel einsetzt. Er tut dies einerseits, um sich in seiner Aussage nicht angreifbar zu machen, andererseits um den Leser selbst auf den Sachverhalt draufkommen zu lassen. Psychologisch gesehen wohl keine ungeschickte Strategie, neigt man doch im Zweifelsfall vermutlich eher dazu, einer durch Eigenleistung aus Indizien kriminalistisch erschlossenen Erklärung der Dinge uneingeschränkter Glauben zu schenken – sei diese in ihrem Inhalt nüchtern betrachtet auch noch so abenteuerlich – als einer fremdvorgelegten Version. So oder so scheint sich jedenfalls der Verdacht der übernatürlichen Bewandnis der Dinge durch die erzählerische Orchestrierung des Geschehens zunehmend zu erhärten.

Den Höhepunkt des Salignac-Strangs erreicht die Erzählung nur kurz darauf, als Jochberg Salignac unbemerkt in einer unheimlichen Situation belauscht, die zwischen Selbstgespräch und Anrufung oszilliert. Diese Passage macht zwar den Anschein, etwas Klarheit um die rätselhafte Identität des Rittermeisters zu bringen, doch wiederum ist das eben nur scheinbar der Fall. Denn noch vor der eigentlichen Rede Salignacs stellt Jochberg selbst die Glaubwürdigkeit seiner Schilderung in Frage:

Jahre sind vergangen seit jener Stunde. Wenn ich zurückblicke, sehe ich viele Dinge, die einst scharf und klar vor meinen Augen standen, in das unsichere Zwielflicht der Zeit getaucht. Und es will mir manchmal scheinen, als hätte ich das sonderbare Zwiegespräch nur geträumt, das Salignac mit einem führte, den ich nicht sah. Aber nein, ich bin wach gewesen, ich weiß es, und nur diesen einen Augenblick lang [...] hatte ich die trügerische Empfindung, als hätte sich eben ein schwerer und drückender Alptraum von meinen Schläfen gelöst. Aber es war Täuschung. (MB, S. 181)

Jochberg bringt die Möglichkeit ins Spiel, das folgende Gespräch nur geträumt zu haben. Auch wenn er schließlich in einer Art doppelten Negation das Gefühl, die Erinnerung sei nur ein Traum gewesen, als Täuschung enttarnt und also doch auf der Echtheit seines Berichts beharrt,

bleibt infolge dieser halbherzig geäußerten Gewissheit doch ein gehöriger Zweifel daran bestehen. Angesichts dieser prophylaktischen Relativierung erscheint die Aussagekraft des folgenden Gesprächs Salignacs zumindest fraglich, ob dieses also eine plausible Erklärung für das Gesamtgeschehen darstellen und als Beweis für die phantastischen Zusammenhänge in der Geschichte gelten kann, muss schließlich offenbleiben.

Salignac jedenfalls hebt zu einem Gespräch an, aus dem für Jochberg deutlich hervorgeht, welchem Herrn und Meister dieser dient.

„Ja! Er ist es“, hörte ich ihn jubeln. „Lüge nicht! Er ist der Verheißene. Er ist der Rechte. Denn die hohen Zeichen sind alle erfüllt. Von der Insel des Meeres her ist er gekommen, und die zehn Kronen trägt er auf seinem Haupt, wie es verkündet steht. Wer ist ihm gleich? Wer kann mit ihm kriegern? Ihm ist Macht gegeben über die Geschlechter der Menschen. Der ganze Erdboden verwundert sich seiner, und alle, die auf Erden wohnen, beten ihn an.“

Als ich dies hörte, erfaßte mich Grauen, denn ich erkannte in diesen Worten das Bild des Antichrists, des Feindes der Menschheit, der sich mit seinen Zeichen und Wundern, mit seinen Siegen und Triumphphen über alles erhebt, was Gott heißt und Gottesdienst. Die Siegel des Lebens zerbrachen mir vor meinen Augen. Und ich sah klar mit einem Male in der Wirrnis der Zeit und erkannte ihren geheimen und furchtbaren Sinn. (MB, S. 183)

Zu wem Salignac hier spricht, bleibt im Dunkeln; das Gesagte klingt jedoch verdächtig nach Gottesanklage. Über wen er spricht, geht indessen deutlicher hervor: der Rittermeister steht im Dienste des Antichristen, ist sich zumindest Jochberg sicher. Und so wird dem Erzähler mit einem Mal alles klar, er erkennt in diesem Moment den „geheimen und furchtbaren Sinn“ der Geschichte. Diese Feststellung ist aus mehreren Gründen interessant, attestiert sie doch zum einen überhaupt einen Sinn in der „Wirrnis der Zeit“. Erneut besteht die Schwierigkeit für den Einzelnen letztlich darin, diese zu entwirren, um die vorhandenen Zeichen richtig zu deuten. Verstehen zu können bedeutet aber, dass es überhaupt etwas zu verstehen gibt, dass das Geschehen eine Bedeutung hat und ein logisches System ergibt, ganz im Sinne eines deterministischen Zusammenhangs. Zum anderen ist aber entscheidend, dass Jochberg den erkannten Sinn nicht ausführt, er erklärt seine gewonnene Erkenntnis nicht und lässt uns über die Wahrheit hinter den Dingen im Unklaren. Aus seiner Beschreibung geht lediglich hervor, dass es prinzipiell möglich ist, durch Kombination zu einem tieferen Verständnis der Geschichte zu gelangen. Wiederum ist hier aber die eigene Leistung gefragt, sich einen Reim auf das Geschehen zu machen. Eine solche Erklärung sieht im Sinne der phantastischen Ereigniszusammenhänge, die Jochberg offensichtlich nahelegt, folgendermaßen aus: Salignac ist tatsächlich der „Ewige Jude“, der als Jünger des Antichristen dem ultimativ Bösen folgt und deswegen von Gott verflucht ist. Das ist keine Nebensächlichkeit, sondern explizit der Grund dafür, dass das Unglück über die Deutschen hereinbricht und der Plan des Marques sich vollzieht. Dieser Umstand konterkariert dennoch nicht das Leitprinzip des Göttlichen im

Roman. Einerseits sind die Wege Gottes bekanntlich unergründlich und er allmächtig, dass er den Rittermeister als bloßes Werkzeug für seine Mittel einsetzt scheint in diesem Sinne nicht unplausibel. Andererseits geht es aber auch gar nicht darum, das Göttliche als „guter“ Gegenpol zum Bösen zu inszenieren, sondern die grundsätzliche Existenz und Wirksamkeit einer übernatürlichen Instanz anzunehmen, die sich je nach Standpunkt als Wohl oder Übel ausnehmen kann. Schließlich bestimmt sich Salignacs Figur primär über seine (negative) Beziehung zu Gott und setzt ihn daher als leitendes Prinzip ins Zentrum. Entscheidend ist aber vor allem, dass eine Form von ursächlicher Kausalität innerhalb der phantastischen Zusammenhänge besteht.

Der Salignac-Handlungsstrang endet schließlich damit, dass dieser sich freiwillig zu dem waghalsigen Unterfangen meldet, eine Nachricht vorbei an den feindlichen Guerilla-Truppen zu einem befreundeten Regiment zu bringen. Kurz vor Ausführung dieses Auftrags beobachten die übrigen Soldaten eine Krähe, die als böses Omen gedeutet wird: „Seht ihn euch an: des Satans Ambassadeur. Nun wissen wir, daß einer von uns diesen Morgen eine Kugel bekommt.“ (MB, S. 188) Wiederum wird das Zeichen allerdings falsch gedeutet, denn nicht den sich in Gefahr stürzenden Rittermeister ereilt der Tod, sondern den Korporal Thiele, der ja zu Beginn der Handlung den gegen sich gerichteten Fluch bekräftigt hatte. Seine letzten Worte bekräftigen nochmals den Verdacht des Übernatürlichen: „Beten Sie, beten Sie für den Ewigen Juden! Er kann nicht sterben.“ (MB, S. 194) Salignac indessen reitet unbeschadet davon, unmittelbar nach seinem Abtritt ereignet sich die finale Katastrophe, das deutsche Regiment wird vernichtet.

All diese Figuren – Monjita, der Marques, Salignac – treten dezidiert nicht als freie und selbstbestimmte Identitäten auf, vielmehr erscheinen sie als Schablonen, als reine Funktionsträger, durch die sich die Geschichte in ihrer vorhersehbaren Wiederholbarkeit vollzieht. Die Auswirkungen ihres Auftretens suggerieren einmal mehr eine historische Regelmäßigkeit, die nach einer Art mathematischem Gesetz immer ein notwendiges Ergebnis nach sich zieht. Genau diese platte Eindeutigkeit in der Darstellung der Figuren einerseits und die phantastische Absurdität der angenommenen Zusammenhänge andererseits lassen die Plausibilität eines streng deterministischen Konzepts letztlich implodieren. An dessen Stelle tritt die Erkenntnis der prinzipiellen Austauschbarkeit eines Erklärungsmusters, das als retrospektive Konstruktion in Form einer bestimmten Narrationsstrategie die Geschichte nach selbstgewählten Prinzipien arrangiert und die Deutung des dadurch zutage tretenden Sinns für sich beansprucht. Als produktive Antwort bleibt letztlich nur die Anerkennung einer Ambivalenz, die der Kunst schon grundsätzlich innewohnt, die sich durch die Ästhetik der

historischen Romane Leo Perutz' aber nun auch in der Bewertung von Geschichte generell offenbart.

5. Schluss

Die dritte Kugel und *Der Marques de Bolibar* weisen ein Geschichtsbild auf, das auch für die übrigen historischen Romane Leo Perutz' typisch ist. *Turlupin* (1924), *Der schwedische Reiter* (1936), *Nachts unter der steinernen Brücke* (1953) – auch in diesen später entstandenen Werken tauchen immer wieder ähnliche Motive und Strukturen auf. Die übergeordnete Macht einer schicksalshaften Instanz, die eingeschränkte Selbstbestimmung der Figuren, die prismatische Brechung einer zentralisierten Perspektive, das Spiel mit historischen Fakten und Fiktion, die phantastische Ambivalenz des Geschehens und schließlich die Darstellung der Handlung als aktive Konstruktion. In all diesen Merkmalen verhandeln Perutz' Romane ein literarisch ästhetisiertes Geschichtsverständnis, das sich grundlegend vom historistischen Ansatz des 19. Jahrhunderts unterscheidet. Es geht nicht mehr um möglichst realistische Schilderungen oder einen Bildungsanspruch, sondern um das Reflektieren von Konstruktivität, um Brüche statt Kontinuität und um das Aushalten von unentscheidbaren Widersprüchlichkeiten.

Im Werk Leo Perutz' macht sich dadurch auf künstlerischer Ebene ein bereits angesprochener epistemischer Wechsel bemerkbar, der sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts im westlichen Geschichtsdenken generell vollzieht und bis in die Postmoderne fortwirkt. Die Ideen und Ansätze, die in diesen Romanen bereits vorbereitet daliegen, tauchen in unterschiedlichen Ausformungen und diversen Theorien wieder auf. Borges etwa hat, wie erwähnt, Perutz sehr geschätzt, Foucault wiederum greift einen Text Borges' in der *Ordnung der Dinge* auf.¹⁴⁰ Man mag diese Verbindungen nicht als direkte Resultate im Sinne einer falschen Kontinuität deuten, ohne Zweifel entsteht aber durch eine Gruppe von jüdischen Intellektuellen, Literaten und Exilierten in der Moderne ein geistiger Nährboden, aus dem spätere Denkerrichtungen erwachsen konnten. Perutz kann in dieser Hinsicht auf literarischer Ebene als frühes Beispiel für einen progressiven und kritischen Zugang gelten, der sich vor allem dadurch auszeichnet, dass Geschichte immer dezidiert als erzählte Geschichte inszeniert wird. Dadurch erscheint jede Darstellung der Vergangenheit als prinzipiell fragwürdig, was ihren Wahrheitsgehalt anbelangt, weil durch die Erinnerung, die aktive Inszenierung und den eigenen Blick jede Form von Objektivität verunmöglicht wird. Auch die kollektive Geschichtsschreibung wird so als eine Schreibung entlarvt, die letztlich genauso narrativen und ästhetischen Prinzipien unterliegt, wie ein künstlerisches Werk. Als Hayden White 1973 in seinem Buch *Metahistory* ähnliche

¹⁴⁰ Foucault: *Die Ordnung der Dinge*. S. 17.

Positionen vertritt, sorgt er damit in der akademischen Welt für einigen Aufruhr.¹⁴¹ Perutz setzt sich mit dieser Problematik bereits zur Zeit des Ersten Weltkriegs auseinander.

Auch die eingeschränkte Autonomie der Figuren, die sich bei Perutz noch aus einer übergeordneten Schicksalshaftigkeit ergibt, findet sich in den Theorien der Postmoderne an verschiedenen Stellen wieder. Das starke Individuum der Aufklärung wird seines intentionalen Handlungsspielraums beraubt und verkommt zum Spielball äußerer Kräfte. Roland Barthes proklamiert den Tod des Autors, ähnlich entmachten auch Jacques Derrida oder Julia Kristeva das Subjekt und machen stattdessen einen entgrenzten Textbegriff stark. Diese Ideen gehen sicherlich nicht primär auf Perutz zurück, und doch fällt auch in diesem Punkt auf, dass in seinen Romanen bereits Themen aufkommen, die das spätere postmoderne Denken auf die ein oder andere Weise umfassend beschäftigt haben.

Kunst operiert immer auf einem anderen ästhetischen Feld als die rein philosophische oder wissenschaftliche Herangehensweise, zumal die ihr immanent innewohnende Ambivalenz die Illusion einer einzig gültigen und absoluten Erklärungsmöglichkeit zerschlägt. Wie deutlich wurde, trifft das insbesondere auf die Werke Leo Perutz' zu. Sie fungieren als Gegenentwurf zu einer nach vermeintlicher Objektivität strebenden Darstellung und betonen dergestalt die prinzipielle Konstruktivität von Geschichte als subjektive Erzählung im Lichte ihrer perspektivischen Brechung. Statt ihre Künstlichkeit zu verschleiern, streichen sie diese aktiv hervor und provozieren dadurch eine distanzierende Positionierung als produktive Auseinandersetzung mit dem Stoff. So resümiert auch Hans-Harald Müller über den historischen Roman bei Perutz:

Er macht sich unabhängig vom wahren Text der Geschichte, den die Geschichtswissenschaft schreiben will, und er macht jenen Prozeß des Erinnerns und Vergessens, aus dem die historische Überlieferung sich speist, unmittelbar zu seinem Gegenstand. Der moderne historische Roman hat also keine natürliche Beziehung zur historischen Wahrheit, sondern muß seine Beziehung zur Geschichte konstruktiv selbst bestimmen. Perutz gehört [...] in jene Tradition des modernen historischen Romans, die ‚mit echt antikem Material moderne Häuser‘ baut. Das moderne Problem, das Perutz in den historischen wie in den Gegenwartserzählungen seines Frühwerks darstellt, ist das der ‚Diskontinuität des Lebens‘¹⁴²

Die Postulierung einer allumfassenden mathematischen Notwendigkeit transzendiert das rationale Kausalitätsprinzip in eine empirisch nicht mehr fassbaren Kategorie, die als Überdeterminierung metaphysische Züge annimmt und sich dergestalt ins quasi Irrationale verkehrt. Die an ihre Stelle tretende Diskontinuität des Lebens hinterfragt im historischen Kontext den streng linearen Zusammenhang, der in Form kausaler Zwänge die

¹⁴¹ Kansteiner, Wulf: Hayden White, Metahistory. In: Leggewie, Claus et al. (Hg): Schlüsselwerke der Kulturwissenschaft. Bielefeld: transcript 2012.

¹⁴² Müller: Leo Perutz. S. 85/86.

Grundvoraussetzung für den Determinismus als universales Erklärungsmuster bildet. Ein wie auch immer gearteter Sinn der Geschichte verkommt dadurch zu einer bloßen retrospektiven Zuschreibungskategorie.

Eindeutige Kontinuität hat bei Perutz eben nur im Rahmen eines mythisch deterministischen Weltbildes Bestand, in dem die Ereignisabläufe von vornherein festgesetzt sind und die gesamte Handlung einem übergeordneten Plan nach mathematischen Gesetzmäßigkeiten folgt. Angesichts der allgemeinen Phantastik und dem narrativen Aufbau der Erzählung scheint die tatsächliche Wirksamkeit eines solchen Prinzips zwar stark in Zweifel gezogen, der springende Punkt dieser Romane liegt aber gerade in der Unmöglichkeit, sie auf eine singuläre und alleingültige Aussage zu reduzieren. Es tritt hier eine vorsätzliche Offenheit zu Tage, die sich letztlich aller Definitivität erwehrt.

Damit stehen *Die dritte Kugel* und *Der Marques de Bolibar* beispielhaft für die Verfasstheit jenes modernen historischen Romans, der sein eigenes Verhältnis zur Geschichte unmittelbar kritisch reflektiert. Er tut das vor allem, indem er seine Erzählung nicht absolut setzt, sondern den Zweifel und die rationale Unstimmigkeit von vornherein auf eine Weise integriert, die seine eigene Konstruktivität deutlich zum Vorschein bringt. Schließlich hat auch die Vergangenheit vielleicht weniger die Gegenwart zu dem gemacht, was sie heute ist, als dass umgekehrt die Gegenwart ihre Geschichte nach aktuellen Wissensmustern und Wertevorstellungen immer wieder aufs Neue konstruiert und definiert. In diesem Sinne nimmt Perutz in seinem Frühwerk bereits viele Ideen vorweg, die vor allem für die Ansätze des Posthistoire von entscheidender Bedeutung sind und bis heute nichts an ihrer Aktualität eingebüßt haben.

6. Literaturverzeichnis

Alt, Peter-André: Der Teufel als Held. Schwarze Romantik und Heroisierung des Bösen. In: Merkur 2009 Bd. 724/725. S. 880-887.

Anz, Thomas: Spannung. In: Reallexikon der Literaturwissenschaft, Bd. 3, hg. von Jan-Dirk Müller, Berlin, New York: de Gruyter 2003. S. 464-467.

Bachtin, Michail: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik. Herausgegeben von Edward Kowalski und Michael Wegner. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Frankfurt a.M.: Fischer 1989.

Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. In: Gesammelte Schriften Band V. hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1982.

Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Gesammelte Schriften Band I. hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 2006.

Borges, Jorge Luis: Fiktionen. Frankfurt a. M.: Fischer 1992.

Brecht, Bertold: Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“. In: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 24: Schriften 4. Berlin u. a.: Aufbau, Suhrkamp 1991. S. 74-86.

Brombert, Victor: In praise of antiheroes: figures and themes in modern European literature 1830–1980. Chicago: Univ. of Chicago Press 1999.

Bunge, Mario: Kausalität, Geschichte und Probleme. Tübingen: Mohr 1987.

Burdorf, Dieter; Schweikle, Günther: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. (3., völlig neu bearb. Aufl.). Stuttgart [u.a.]: Metzler. 2007.

Böhme, Hartmut: Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006.

Dilthey Wilhelm: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. Herausgegeben von M. Riedel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970.

Dostojewskij, Fjodor: Aufzeichnungen aus dem Kellerloch. Übersetzung von Swetlana Geier. Stuttgart: Reclam 2022.

Edzard, Dietz-Otto: Reallexikon der Assyriologie und vorderasiatischen Archäologie. Band 6, Berlin 1983.

Eco, Umberto: Wie man mit einem Lachs verweist. Deutsch von Günter Memmert und Burkhart Kroeber. DTV, München 1995. S. 205-207.

Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.

Fukuyama, Francis: Das Ende der Geschichte. Aus dem Amerikanischen von Helmut Dierlamm, Ute Mihr und Karlheinz Dürr, München: Kindler 1992.

Haraway, Donna: Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg der partialen Perspektive. In: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cybogs und Frauen. Frankfurt a. M./New York: Campus 1995. S. 73-97.

Hüttemann, Andreas: Determinismus Kausalität Freiheit. Wissenschaftstheoretische Überlegungen zur Willensfreiheitsdebatte, Frankfurt a. M.: Klostermann 2024.

Jannidis, Fotis: Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie. Berlin, Boston: De Gruyter 2008.

- Jordan, Stefan; Nimitz, Christian (Hg.): Lexikon Philosophie. Hundert Grundbegriffe. Stuttgart: Reclam 2009.
- Kant, Immanuel: Reflexionen zur Metaphysik. Akademieausgabe Band 17, Berlin/Leipzig: de Gruyter 1926.
- Kehlmann, Daniel: Über Leo Perutz. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2024.
- Keil, Geert: Willensfreiheit und Determinismus. Stuttgart: Reclam 2009.
- Kittler, Friedrich: Aufschreibesysteme 1800/1900. München: Fink 2003.
- Laplace, Pierre-Simon: Philosophischer Versuch über die Wahrscheinlichkeit. hrsg. von Richard von Mises in der Reihe Ostwalds Klassiker der exakten Wissenschaften, Leipzig: Akademische Verlagsgesellschaft 1932.
- Latour, Bruno: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. Aus dem Englischen von Gustav Roßler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007.
- Lauener, Peter: Die Krise des Helden. Die Ich-Störung im Erzählwerk von Leo Perutz. Frankfurt a. M. [u.a.]: Lang. 2004.
- Leggewie, Claus et al. (Hg): Schlüsselwerke der Kulturwissenschaft. Bielefeld: transcript 2012.
- Lethen, Helmut: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994.
- Liese, Hans-Jürgen: Jenseits des Ruhms. Der „negative“ Held in Geschichte, Kultur und Zeitgeschehen. Essen: Die Blaue Eule 1987.
- Lorenz, Edward: Predictability: Does the flap of a butterfly's wings in Brazil set off a tornado in Texas? Titel des Vortrags im Jahr 1972 während der Jahrestagung der American Association for the Advancement of Science; Science 320, 2008.
- Lugowski, Clemens: Die Form der Individualität im Roman. Suhrkamp: Frankfurt a.M. 1994².
- Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Bielefeld: Aisthesis-Verl. 2009.
- Lüth, Reinhard: Drommenrot und Azurblau. Studien zur Affinität von Erzähltechniken und Phantastik in Romanen von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia. Meitingen: Corian-Verlag Wimmer 1988.
- Maar, Michael: Die Schlange im Wolfspelz. Das Geheimnis großer Literatur. Hamburg: Rowohlt 2020.
- Mach, Ernst: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. Nachdr. der 9. Aufl., Jena: Fischer 1922.
- Mandelartz, Michael: Poetik und Historik. Christliche und jüdische Geschichtstheologie in den historischen Romanen von Leo Perutz. Tübingen: Max Niemeyer 1992.
- Martínez, Matías: Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996.
- Marx, Karl: Zur Kritik der politischen Ökonomie. In: Marx-Engels-Werke Band 13, Berlin: Dietz 1971.
- Maset, Michael: Diskurs, Macht und Geschichte. Foucaults Analysetechniken und die historische Forschung. Frankfurt a. M.: Campus 2002.
- Matt, Peter von: Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist. München: Hanser 2006.
- May, Yomb: Der edle Wilde. In: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band 14. Berlin: de Gruyter 2014. S. 792-796.

- Meister, Jan-Christoph: Das paralogische Lesen von Identität – Leo Perutz' Roman „Die dritte Kugel“. In: International Arthur Schnitzler Research Association: Modern Austrian literature. A journal devoted to the study of Austrian literature and culture. 1989, Volume 22/1.
- Müller, Hans-Harald: Leo Perutz. Biographie. Wien: Zsolnay 2007.
- Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Hamburg: Rowohlt 1970.
- Neuhaus, Dietrich: Erinnerung und Schrecken. Die Einheit von Geschichte, Phantastik und Mathematik im Werk Leo Perutz'. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1984.
- Perutz, Leo: Der Marques de Bolibar. Wien: Zsolnay 1989.
- Perutz, Leo: Die dritte Kugel. Wien: Zsolnay 1994.
- Peters, Fiona; Stewart, Rebecca: Antihero. Bristol Chicago: Intellect 2016.
- Polgar, Alfred: Literatur. Kleine Schriften, Band 4. hg. v. Marcel Reich-Ranicki. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1984.
- Popper, Karl Raimund: Das offene Universum. Ein Argument für den Indeterminismus. (1982), Tübingen 2001.
- Rauchenbacher, Marina: Wege der Narration. Subjekt und Welt in Texten von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia. Wien: Präsens 2006.
- Rohbeck, Johannes: Geschichtsphilosophie zur Einführung. Hamburg: Junius 2015.
- Ruoff, Michael: Foucault-Lexikon. Entwicklung – Kernbegriffe – Zusammenhänge. 4., aktualisierte und erweiterte Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink 2018.
- Said, Edward W.: Orientalism. London: Penguin 2003.
- Sarasin, Phillip: Foucault zur Einführung. Hamburg: Junius 2023⁸.
- Sartre, Jean-Paul: Das Spiel ist aus. Übersetzt von Alfred Dürr. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980.
- Sartre, Jean-Paul: L'existentialisme est un humanisme. Paris: Gallimard 1996.
- Schwarz, Werner Michael: Anthropologisches Spektakel. Zur Schausstellung „exotischer“ Menschen, Wien 1870-1910. Wien, Turia + Kant 2001.
- Serke, Jürgen: Leo Perutz: Auf der Suche nach dem verschwundenen Schöpfungswort. In: Böhmisches Dörfer: Wanderungen durch eine verlassene literarische Landschaft. Wien/Hamburg: Zsolnay 1987. S. 258-281.
- Siebauer, Ulrike: Leo Perutz – „Ich kenne alles. Alles, nur nicht mich“. Eine Biographie. Gerlingen, Bleicher: 2000.
- Simanowski, Roberto: Todesalgorithmus. Das Dilemma der künstlichen Intelligenz. Wien: Passagen 2020.
- Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. Berlin: Wagenbach 2013.
- Veyne, Paul: Foucault: Die Revolutionierung der Geschichte. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2015³.
- Vihvelin, Kadri: Causes, Laws and Free Will: Why Determinism Doesn't Matter. Oxford University Press 2013.
- White, Hayden: Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa. Frankfurt a. M.: Fischer 2008.
- Williams, Raymond: Gesellschaftstheorie als Begriffsgeschichte. Studien zur historischen Semantik von „Kultur“. München: Rogner&Bernhard 1972.

Wilpert, Gero von (Hg.): Sachwörterbuch der Literatur. Sonderausgabe der 8., verb., erw. Aufl. Stuttgart: Kröner 2013.

Online-Quelle:

J. K.: Mathematik. In: Der Tag, 4. April 1926, S. 10.

online: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?apm=0&aid=tag&datum=19260404&seite=10>