

In: Brigitte Forster, Hans-Harald Müller (Hg.):
Leo Perutz. *Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen.*
Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung.
Wien: Sonderzahl, 2002: S. 107-129.

Proleptische Rätselromane

Erzählrahmen und Leserlenkung bei Leo Perutz

Matías Martínez (München)

In der Literaturwissenschaft werden die Werke von Leo Perutz zumeist einzeln oder aber gemäß ihrer Zugehörigkeit zu literarischen Genres als historische, als phantastische, als Spannungs-, Kriminal- oder Detektivromane untersucht. Im folgenden geht es mir stattdessen um ein Erzählverfahren, das über solche – sicherlich nicht trennscharfen – Genre Grenzen hinaus die meisten von Perutz' Romanen prägt, ohne doch bislang als typische Struktur des Gesamtwerks erkannt worden zu sein. Die Beschreibung dieses Erzählverfahrens mitsamt einiger seiner Implikationen und Funktionen soll dazu beitragen, die besondere Physiognomie des Autors Perutz zu bestimmen.

In seinem historischen Roman *Der schwedische Reiter* (1936) erzählt Perutz die Geschichte eines namenlosen Diebes, der im Jahre 1701 irgendwo in Schlesien dem schwedischen Adligen Christian von Tornefeld begegnet, fortan unter dessen Namen auftritt (während der wahre Tornefeld für neun Jahre in einem Zwangsarbeitslager verschwindet), mit dieser falschen Identität die Erbin eines heruntergekommenen Landgutes heiratet, das Gut in harter Arbeit wieder zur Blüte bringt und eine Tochter namens Maria Christine bekommt. Einige Jahre später muß der falsche schwedische Reiter den Hof verlassen, um der Aufdeckung seiner Identität zuvorzukommen, und stirbt nach weiteren Verwicklungen. Diese Geschichte wird nun nicht ohne weiteres von Anfang bis Ende erzählt, sondern mit einem »Vorbericht« eröffnet. Dieser »Vorbericht« eines anonymen Herausgebers aus dem 20. Jahrhundert beruft sich auf das fiktive Memoirenwerk »Farben- und figurenreiches Gemälde meines Lebens«¹ der Gräfin Maria Christine von Blohme (Tochter des schwedischen Reiters). Der Herausgeber schreibt:

Den stärksten Eindruck aber empfängt der Leser aus jenem Teil des Buches, in dem Maria Christine von Blohme in schwärmerischen, doch beinahe dichterisch zarten Worten ihres ihr früh entrissenen Vaters – den sie den ›schwedischen Reiter‹ nennt – gedenkt. Sein Verschwinden aus ihrem Leben und die sonderbaren und widerspruchsvollen Umstände, unter denen dieses tragische Ereignis sich vollzog, haben einen Schatten auf ihre Jugendjahre geworfen. (S. 12)

Dieser Erzählanfang wirft ein Rätsel auf, das in der Hauptgeschichte erklärt wird. Das Interesse des Lesers wird auf »ein dunkles, trauriges und unergründliches Geheimnis« (S. 16) gerichtet, dessen Ergebnis bereits das Vorwort mitteilt, während die Hauptgeschichte seine Entstehung schildert. Die im Vorwort hervorgehobenen »sonderbaren und widerspruchsvollen Umstände« beziehen sich auf den merkwürdigen, erklärungsheischenden Sachverhalt, daß der schwedische Reiter in den letzten Monaten vor seinem Tod einerseits fernab von seinem Hof in Rußland am Feldzug des schwedischen Königs Karl XII. teilnahm und schließlich in einer Schlacht fiel, er aber andererseits in dieser Zeit, auch noch nach dem Tag seines angeblichen Todes, nachts heimlich seine Tochter auf dem heimischen Gut in Schlesien besuchte.² Maria Christine schreibt:

Und wie das möglich war, daß er im schwedischen Heer kämpfte und fiel und in dieser gleichen Zeit so oft des Nachts in unserem Garten stand und mit mir sprach, und wenn er nicht gefallen ist, warum er dann nie wieder kam und an mein Fenster klopfte – das ist für mich mein Leben lang ein dunkles, trauriges und unergründliches Geheimnis geblieben. (S. 16)

Die anschließende Hauptgeschichte wird von Perutz nicht (wie in *St. Petri-Schnee*, *Der Marques de Bolibar* und *Der Meister des jüngsten Tages*) als ein historischer Quellentext fingiert, sondern erscheint (wie in *Turlupin*) als autonome Erzählung eines allwissenden Erzählers, der auch Ereignisse mitteilt, die in Maria Christines lückenhaften Lebenserinnerungen fehlen.

Beim *Schwedischen Reiter* handelt es sich um eine analytische Erzählung, insofern nämlich die Hauptgeschichte ein erklärungsheischendes Informationsdefizit beseitigt (ein Rätsel auflöst), das in der Erzählgegenwart des »Vorberichts« aufgeworfen wird – ein rätselhafter Sachverhalt wird durch die Aufdeckung seiner Genese

erklärt. Wir können diesen und andere, ähnlich strukturierte Romane von Perutz daher als Rätselromane bezeichnen. Um die Struktur dieser Rätselromane genauer zu beschreiben, ist Dietrich Webers von der Erzählforschung zu wenig beachtete Untersuchung *Theorie der analytischen Erzählung* nützlich. Weber unterscheidet drei Aspekte narrativer Texte, im Hinblick auf die man von einem ›analytischen Erzählen‹ sprechen kann:

(a) Die analytische *Handlung* besteht aus der »Geschichte einer Erfahrung«, in der eine ›Betrachterfigur‹ mit einem rätselhaften Sachverhalt konfrontiert wird und schließlich das Rätsel klärt.³ Ein Beispiel für eine analytische Handlung liefert die Fernseh-Kriminalserie *Columbo*: Der Zuschauer kennt von Anfang an den Mörder, während Detective Columbo ihm erst nach und nach auf die Schliche kommt. Die spezifische narrative Affektstruktur eines solchen *Columbo*-Krimis erweckt also nicht die *Neugier* des Zuschauers über die unbekannte Identität des Mörders, sondern schafft *Spannung* im Hinblick auf die Frage, ob – oder vielmehr: wie (denn an dem *happy ending* besteht kein Zweifel) es dem listig zerstreuten Detective gelingt, den Verbrecher zu identifizieren und ihm seine Tat nachzuweisen.

(b) Eine *Darstellung* heißt analytisch, wenn sie die Handlung nicht in der Reihenfolge ihres quasi-objektiven zeitlichen und kausalen Zusammenhanges erzählt, sondern in der Reihenfolge, wie sie eine Betrachterfigur erfährt. Es liegt dann eine ›Hysteron-Proteron-Konstruktion‹ vor, eine Konstruktion also, in der etwas Späteres vor dem Früheren erzählt wird, mit anderen Worten: Der Text erzählt zunächst eine Gegenwartshandlung und holt dann eine Vorzeitshandlung nach. Als Beispiel für eine analytische Darstellung diene uns die Fernsehserie *Derrick*: Zu Beginn wird der Zuschauer ebenso wie Oberinspektor Derrick mit einem unaufgeklärten Verbrechen konfrontiert; am Ende bringen die Nachforschungen des biedereren Oberinspektors die Genese des Verbrechens ans Licht. In der traditionellen Rhetorik nennt man bekanntlich eine solche analytische Darstellung (im Rahmen der *dispositio* einer *narratio*) *ordo artificiosus*, im Gegensatz zum *ordo naturalis*. Schon Homers *Odysee* beginnt ja mit der Ankunft des Odysseus auf der Insel der Phäaken,

also inmitten seiner Irrfahrten, um dann in einer langen intradiegetischen Erzählung des Helden die vorangegangenen Ereignisse nachzutragen.

(c) Die *Derrick*-Serie gibt auch ein Beispiel für den dritten Aspekt analytischen Erzählens: Die *Mitteilung* der Geschichte kann analytisch gestaltet sein, wenn dem Leser (aber nicht notwendigerweise einer Figur) zunächst ein Rätsel und dann dessen Lösung präsentiert wird. Bei *Derrick* stehen sowohl der Zuschauer als auch die Betrachterfigur vor einem Rätsel: Hier liegt sowohl eine Hysteron-Proteron-Darstellung als auch eine analytische Mitteilung vor. Den reinen Fall einer analytischen Mitteilung finden wir etwa in E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Meister Floh* (1822). In Hoffmanns Erzählung wird der Protagonist Peregrinus Tyß zunächst auf eine Weise dargestellt, die dem Leser suggeriert, es handele sich um ein kleines Kind, das sich an seinen Weihnachtsgeschenken freut – was freilich mit einigen anderen Informationen über den Protagonisten unvereinbar erscheint; erst später teilt der Erzähler mit, daß Peregrinus bereits 36 Jahre alt ist, aber aus bestimmten Gründen das Weihnachtsfest in der Weise eines Kindes feiert.

Diese drei Formen des analytischen Erzählens können in einem Text zusammen auftreten, müssen es aber nicht. Beim *Schwedischen Reiter* handelt es sich um eine analytische Erzählung in zwei der drei genannten Hinsichten. Erstens wird das Geschehen im Text nicht in chronologischer Ordnung dargestellt: Der »Vorbericht« enthält eine Prolepse, d. h. er nimmt das Ende der Hauptgeschichte bereits vorweg (b); anders als in *Derrick*-Krimis mit ihrer Hysteron-Proteron-Struktur wird hier allerdings nicht Früheres später erzählt, sondern Späteres früher. Zweitens teilt der Autor dem Leser die Existenz eines erklärungsheischenden Rätsels mit (c). Einzig unter dem Aspekt der Handlung (a) kann man hier nicht von einem analytischen Erzählen sprechen: Zwar wird nicht nur der Leser, sondern auch eine Figur (nämlich die Tochter des Schwedischen Reiters) mit dem Rätsel konfrontiert. Die Lösung des Rätsels erfährt freilich nur der Leser – in einer analytischen Handlung müßte eine fiktionsinterne Betrachterfigur das Rätsel aufdecken.

Phantastisch ist nun Perutz' Roman *Der schwedische Reiter* nicht

schon deswegen, weil er eine Rätselstruktur enthält – seit Edgar Allan Poes Erzählung *The Murders in the Rue Morgue* (1841) ist ja z. B. jede typische Detektivgeschichte durch eine Rätselstruktur charakterisiert. *Der schwedische Reiter* wird erst dadurch zu einem phantastischen Text, daß dem Leser zur Erklärung des Rätsels zwei verschiedene Möglichkeitssysteme angeboten werden, ein realitätskompatibles und ein realitätsinkompatibles – das literarisch Phantastische, im Sinne Tzvetan Todorovs, ist bekanntlich durch eine Ambivalenz auf der Handlungsebene zwischen einer natürlichen und einer übernatürlichen Erklärung des Geschehens geprägt, die entweder, im Falle der realitätskompatiblen Erklärung, in ein Unheimliches (›etrange‹) oder, im Fall des akzeptierten Übernatürlichen, in ein Wunderbares (›merveilleux‹) mündet.⁴

Auf den ersten Blick scheint die gleichzeitige Präsenz des Schwedischen Reiters auf den russischen Schlachtfeldern und am Bett seiner Tochter in Schlesien (noch über seinen angeblichen Tod hinaus) zwingend eine übernatürliche Erklärung zu erfordern. Die Hauptgeschichte liefert dann jedoch eine realitätskompatible Erklärung dieses rätselhaften Sachverhalts. Wie in seinen anderen historischen Romanen konfrontiert Perutz den Leser auch im *Schwedischen Reiter* auf einem historischen Schauplatz mit einem äußerst unglaubwürdigen Sachverhalt. Er verwendet jedoch große Sorgfalt darauf, die Genese dieses Sachverhalts im Einzelnen empirisch plausibel zu motivieren. Der betonten Unwahrscheinlichkeit oder sogar Unmöglichkeit des vorweggenommenen Endes steht die wahrscheinliche Motivierung der einzelnen Ereignisse gegenüber, die zu diesem Ende führen. Perutz provoziert durch die offensichtliche Unwahrscheinlichkeit oder Unmöglichkeit des rätselhaften Sachverhalts die Skepsis des Lesers, um diese dann fiktional zu überwinden. Der Gegensatz zwischen der empirisch plausiblen Motivation des Geschehens auf der narrativen Mikroebene der einzelnen Ereignisse und der Unwahrscheinlichkeit auf der Makroebene des übergreifenden Handlungsbogens ist für Perutz' Erzählkunst insgesamt charakteristisch. In ihm drückt sich der Gestus eines Autors aus, der seine virtuose Kompositionskunst zur Schau stellt.

Der Detektivroman *Der Meister des jüngsten Tages* (1923) zeigt

eine kompliziertere Verschränkung von Handlung und Erzählrahmen. Auch hier dreht sich alles um einen rätselhaften Sachverhalt. Es geht um den »tragischen Spuk«⁵, der mit dem Tod des Wiener Schauspielers Bischoff anhebt, den der Rittmeister Freiherr von Yosch, zugleich der Ich-Erzähler der Geschichte, verursacht haben soll. Die eigentliche Erzählung ist von zwei fiktionalen Paratexten eingerahmt. Der Text beginnt mit einem »(Vorwort statt eines Nachworts)« aus der Feder Yoschs (S. 7). Darin heißt es:

Fünf Tage dauerte die abenteuerliche Jagd, die Verfolgung eines unsichtbaren Feindes, der nicht von Fleisch und Blut war, sondern ein furchtbarer Revenant aus vergangenen Jahrhunderten. – [...] Keiner von uns ahnte, wohin der Weg ging, und es ist mir heute, als hätten wir uns mühsam, Schritt für Schritt, durch einen langen dunkeln Gang getastet, an dessen Ende ein Unhold mit erhobener Keule uns erwartete... (S. 10)

Am Ende des Romans stehen »Schlußbemerkungen des Herausgebers« (S. 204), die Yoschs Erzählung einen ganz neuen Stellenwert geben. Diese »Schlußbemerkungen« stammen von einem anonymen Regimentskameraden Yoschs (vgl. S. 204). Er bezeichnet Yoschs Darstellung nun als »Roman« (S. 204), der ab einem bestimmten Punkt der Handlung »jeden Zusammenhang mit der Wirklichkeit verliert«, »ins Phantastische« abbiege und nichts als eine »abenteuerliche Erfindung« sei (S. 205). Im *Meister des jüngsten Tages* liegt also eine mehrfache zeitliche und erzähllogische Schichtung der Erzählung vor: erstens die Hauptgeschichte mit der Aufdeckung des Rätsels vom Meister des jüngsten Tages, zweitens die rückblickenden Bemerkungen Yoschs im »Vorwort« und drittens die noch späteren Bemerkungen des Herausgebers in den »Schlußbemerkungen«. Diese Schichten bieten dem Leser jeweils unterschiedliche Erklärungsrahmen für die Ereignisse an. Im »Vorwort« des Ich-Erzählers Yosch wird ein Rätsel vorgestellt, das auf den ersten Blick nur eine phantastische Erklärung zuläßt. In der Hauptgeschichte enthüllt sich die phantastische Deutung des Geschehens als eine nur scheinbare, denn gemäß der neuen Sichtweise hat sich der Schauspieler Bischoff ohne Einwirkung einer übernatürlichen Macht selbst getötet. Das Nachwort des ungenannten Regimentskameraden wirft schließlich wieder ein anderes Licht auf das Geschehen: Es deutet

die Erzählung des Tatverdächtigen Yosch als lügenhafte Darstellung zur gezielten Täuschung des Lesers oder als Entlastungsphantasie eines Psychopathen, jedenfalls als irreführenden Bericht eines unzuverlässigen Erzählers. Das Geschehen wird also dreimal unterschiedlich »gerahmt«.

Perutz verwendet einen analytischen Erzählaufbau wie in *Der schwedische Reiter* und *Der Meister des jüngsten Tages* häufig. Nicht weniger als sieben seiner zwölf Romane weisen eine Rahmenstruktur auf, in welcher das Ende der Hauptgeschichte in der Erzählgegenwart eines (fiktionalen) Vorwortes vorweggenommen, aber zugleich auch als erklärungsheischendes Rätsel präsentiert wird. In gebotener Kürze sei das an den übrigen Romanen belegt:

Perutz' erster Roman *Die dritte Kugel*⁶ (1915) erzählt die »Historie« – so der Untertitel des Hauptteils – des Wildgrafen am Rhein Grumbach, der 1519/20 in Mexiko gegen den spanischen Eroberer Hernán Cortés kämpft. Diese Historie ist von einem »Präludium« und einem »Finale« eingerahmt, die drei Jahrzehnte nach dem mexikanischen Abenteuer im Deutschland des Jahres 1547 spielen. Während die Hauptgeschichte im Präteritum von einem namenlosen spanischen Reiter als Binnenerzähler und peripherer Zeuge berichtet wird, spricht in den beiden flankierenden Kapiteln Grumbach selbst – im Präsens. So erscheint die Hauptgeschichte als eine Analepse, nämlich als eine zeitliche Rückwendung von relativ großer Reichweite (27 Jahre) und einem Umfang von etwa 2 Jahren. Diese Textgliederung steht im Dienst einer Rätselstruktur: Verwischte, halbvergessene Erinnerungsbilder aus der Neuen Welt quälen den alten Grumbach. Er fragt sich: »Jesus, wie kam das nur, daß ich einstmals in einem fernen Land einen edlen König ermordet hab?« (S. 9) Insbesondere geht es um das Geheimnis der drei Kugeln: »Mir ist, als hätt' ich dereinst dies Märlein gekannt. [...] Wie ging es nur? Drei Kugeln – einen edeln König traf die erste, ein unschuldiges Kind die zweite –, wie ging es weiter? – Wen die dritte?« (S. 19) Grumbachs Vergangenheit erscheint als Rätsel, dessen Auflösung nicht nur die Betrachterfigur Grumbach, sondern auch der Leser erfahren möchte. In analytisch-retrospektiver Erzählweise beseitigt die »Historie« ein in der Erzählgegenwart des »Präludi-

ums« aufgeworfenes Informationsdefizit. (Anders als der Leser ver-
gißt allerdings der verwirrte Grumbach im abschließenden »Fina-
le« die Rekonstruktion seiner eigenen Vergangenheit und versinkt
wieder in die quälende Ungewißheit des Anfangs.) Die Haupt-
geschichte wird zur Vorgeschichte der Erzählgegenwart.

Auch in *St. Petri-Schnee*⁷ (1933) wird die Hauptgeschichte durch
ein prologartiges erstes Kapitel und die drei letzten Kapitel (Kap.
23–25) eingerahmt. Während in der Hauptgeschichte die Ereignis-
se im westfälischen Dorf Morwede vom 25. Januar bis 26. Februar
1932 mitgeteilt werden – in den Worten des Ich-Erzählers Georg
Friedrich Amberg: das »ungeheure Erlebnis, das hinter mir liegt«
(S. 8) –, spielen das Anfangs- und die drei Schlußkapitel in den
Tagen nach dem 2. März desselben Jahres, als Amberg im städti-
schen Krankenhaus von Osnabrück liegt. Hier erholt er sich von
schweren Verletzungen, die er sich entweder – wie Amberg selbst
meint – während eines Volksaufstandes in Morwede oder aber –
wie die Ärzte behaupten – bei einem Verkehrsunfall auf dem Osnab-
rücker Bahnhofsvorplatz zugezogen hat. Amberg zufolge dauert
der Krankenhausaufenthalt nur fünf Tage, in der Version der Ärzte
hingegen fünf Wochen. Amberg glaubt, die Zeit zwischen dem 25.
Januar, dem Tag seiner Anreise aus Berlin, und dem 26. Februar im
Dienst des Freiherrn von Malchin als Gemeindefeldarzt in Morwede
verbracht zu haben (vgl. S. 11); im Krankenhaus hingegen sagt man
ihm, er sei gar nicht erst bis Morwede gekommen, sondern habe
die Wochen seit dem 25. Januar bewußtlos im Osnabrücker Kran-
kenhaus verbracht. Bereits im Vorwort wird die Neugier des Lesers
auf die widersprüchlichen Auffassungen Ambergs und des Kranken-
hauspersonals über Ursachen und Vorgeschichte seiner Einlieferung
gelenkt.

Eine komplizierter geschichtete Zeitstruktur finden wir in *Nachts
unter der steinernen Brücke* (1953).⁸ Die Erzählung beginnt nicht
mit einem Rahmentext, sondern unmittelbar mit einer Episode aus
der Hauptgeschichte. Die folgenden Kapitel sind nicht chronolo-
gisch geordnet, sondern springen scheinbar willkürlich vor und
zurück. Nach und nach wird jedoch deutlich, daß der Roman auf
drei Zeitebenen spielt. Die Hauptidee schildert in locker mit-

einander verbundenen Episoden Ereignisse um den sagenhaften
Rabbi Löw, Kaiser Rudolf II., die schöne Esther und ihren Gatten
und den Händler Mordechai Meisl im Prag der Jahre 1572–1621.
Bemerkenswerterweise erwähnt der Erzähler am Ende der ersten
Episode recht unvermittelt drei Ereignisse, die dem Roman schon
nach wenigen Seiten eine ähnliche, die einzelnen Episoden um-
greifende Rätselstruktur auferlegen, wie es in den anderen Roma-
nen von Perutz durch die jeweiligen Vorworte geschieht. Die drei
Ereignisse scheinen in der *histoire* der erzählten Welt untereinan-
der keinerlei Zusammenhang aufzuweisen:

In dieser Nacht erlosch die Pest in den Gassen der Judenstadt.

In dieser Nacht starb in ihrem Haus auf dem Dreibrunnenplatz die schöne
Esther, die Frau des Juden Meisl.

In dieser Nacht fuhr auf seiner Burg zu Prag der Kaiser des Römischen
Reiches, Rudolf II., mit einem Schrei aus seinem Traum. (S. 23)

Die Episoden aus dem alten Prag binden diese drei Ereignisse dann
aber in einen (wunderbaren) Erklärungszusammenhang ein und
lösen das Rätsel, das am Ende der ersten Episode aufgestellt wird,
genetisch auf. Diese Episoden erzählt Jakob Meisl, Nachfahre des
Mordechai Meisl, seinem Nachhilschüler »um die Jahrhundert-
wende, zu der Zeit, als ich fünfzehn Jahre alt und Schüler des Gym-
nasiums war [...]« (S. 261). Der namenlose Schüler wiederum gibt
als (extradiegetischer) Rahmenerzähler Meisls (intradiegetische)
Binnenerzählung aus dem Abstand eines »halben Jahrhunderts«
(S. 261), also um 1950 wieder. Auch in *Nachts unter der steiner-
nen Brücke* finden wir also eine zeitlich geschichtete Rätsel-Erzäh-
lung vor, in der die Hauptgeschichte (besser gesagt: die Episoden,
welche sich zur Hauptgeschichte zusammenfügen) durch ein zwei-
fach retrospektives Erzählen narrativ eingerahmt wird.

Der Marques de Bolibar (1920) wird vom »Vorwort« eines an-
onymen Herausgebers eingeleitet, das nach 1871 entstanden ist,⁹
während die Hauptgeschichte im Jahre 1812 in der fiktiven astu-
rischen Stadt La Bisbal spielt. Auch hier wird im Vorwort ein rätsel-
hafter Sachverhalt dargestellt – »ein dunkles und vorher niemals
aufgeklärtes Kapitel der vaterländischen Kriegsgeschichte« (S. 8),
ja »ein in der Kriegsgeschichte aller Zeiten wohl einzig dastehen-

der Fall« (S. 10, Kursiv. im Orig.) –, nämlich die »erstaunliche Tatsache des spurlosen Verschwindens« (S. 9) zweier deutscher Regimenter. Die Hauptgeschichte gibt dann »Aufschluß über die seltsamen Vorgänge, die letzten Endes zu der Tragödie von La Bisbal geführt haben« (S. 9).

Der auktoriale Erzähler des Romans *Turlupin* leitet die Geschichte des tolpatschigen Perückenmachers und Barbiers Tancrede Turlupin mit einem Kapitel ein, in dem er aus der Distanz des 20. Jahrhunderts Reflexionen über die historische Situation Frankreichs um die Mitte des 17. Jahrhunderts anstellt. Er zitiert zeitgenössische Dokumente, nach denen der Kardinal Richelieu am 11. November 1642 einen Staatsstreich durchführen und Frankreich zur Republik machen wollte. So sorgfältig und erfolgversprechend sei der Staatsstreich vorbereitet gewesen, daß es dem rückblickenden Erzähler geradezu unbegreiflich erscheint, wieso die Republik in Frankreich erst anderthalb Jahrhunderte später ausgerufen wurde: »Es gehört zu den großen Rätseln der Menschheitsentwicklung, daß die französische Revolution erst im Jahre 1789 zum Ausbruch gekommen ist.«¹⁰ Das Eingangskapitel endet mit den Worten: »Um die Pläne des Titanen Richelieu zu durchkreuzen, bediente sich das Schicksal eines Narren namens Turlupin« (S. 18). Die darauf folgende Hauptgeschichte liefert die Erklärung für das im Vorwort aufgeworfene Rätsel, warum es im Jahr 1642 nicht zu dem scheinbar so unausweichlichen Aufstand gekommen ist.

Ein Zwischenresümee. Nicht weniger als sieben der zwölf Romane von Leo Perutz weisen einen Erzählrahmen in Form eines Vorwortes auf. Das Ende der Hauptgeschichte wird in der Erzählgegenwart des (fiktionalen) Vorwortes vorweggenommen, aber zugleich auch als erklärungsheischendes Rätsel präsentiert. Einige der Romane (*Der Meister des jüngsten Tages*, *Die dritte Kugel*, *St. Petri-Schnee* und *Nachts unter der steinernen Brücke*) haben einen dreiteiligen Textaufbau mit Hauptgeschichte, Vor- und Nachwort. Andere Romane (*Der schwedische Reiter*, *Der Marques de Bolibar* und *Turlupin*) sind zweiteilig in Vorwort und Hauptteil gegliedert. In jedem Fall wird analytisch in Form einer spezifischen, proleptischen Rätselstruktur erzählt: Der Leser wird zu Beginn des Textes,

in der Erzählgegenwart des Vorwortes, mit einem erklärungsheischenden Sachverhalt konfrontiert, der durch die nachfolgend mitgeteilte Handlung genetisch erklärt wird. Deshalb taufe ich diese Romane *proleptische Rätselromane*.

Das folgende Schaubild gibt, für sämtliche Romane von Leo Perutz, einen Überblick über die Verwendung von Erzählrahmen (die Siglen t_{1-n} bezeichnen die chronologische Reihenfolge der Erzählabschnitte zueinander):

	Erzählrahmen	Erzählerfigur
<i>Die dritte Kugel</i> (1915)	t_2 : »Präludium« (Deutschland 1547)	Grumbach
	t_1 : »Historie« (Mexiko 1519–20)	spanischer Reiter
	t_2 : »Finale« (Deutschland 1547)	Grumbach
<i>Das Mangobaumwunder</i> (1916)	chronologisch	anonymer Erzähler
<i>Zwischen neun und neun</i> (1918)	chronologisch (12 h vs. 12 sec.)	anonymer Erzähler
<i>Der Marques de Bolibar</i> (1920)	t_2 : »Vorwort« (nach 1871) t_1 : Hauptteil (1812)	Herausgeber Jochberg
<i>Der Meister des jüngsten Tages</i> (1923)	t_2 : »Vorwort« (zw. 1909/1914)	Yosch
	t_1 : Hauptteil (26.–30. Sept. 1909)	Yosch
	t_3 : »Schlußbemerkungen« (nach 1914)	Regimentskamerad
<i>Turlupin</i> (1924)	t_2 : Kap. 1 (20. Jh.) t_1 : Kap. 2–24 (8.–11. Nov. 1642)	anonymer Erzähler
<i>Der Kosak und die Nachtigall</i> (1928)	chronologisch (1918–20)	anonymer Erzähler

<i>Wohin rollst du, Äpfelchen...</i> (1928)	chronologisch (1918–20)	anonymer Erzähler
<i>St. Petri-Schnee</i> (1933)	t ₂ : Kap. 1 (Osnabrück, 2. 3. 1932)	Amberg
	t ₁ : Kap. 2–22 (Morwede, 25. 1.–26. 2.)	Amberg
	t ₃ : Kap. 23–25 (Osnabrück, Anf. März)	Amberg
<i>Der schwedische Reiter</i> (1936)	t ₂ : »Vorbericht« t ₁ : Hauptteil (1701–9)	anon. Erzähler ders.
<i>Nachts unter der steinernen Brücke</i> (1953)	t ₁ : 1572–1621 t ₂ : um 1900 t ₃ : um 1950	Hauslehrer Meisl Schüler Schüler
<i>Der Judas des Leonardo</i> (1959)	chronologisch (Kap. 1–13: 1498; Kap. 14: 1506)	anonymer Erzähler

Wie das Schaubild zeigt, verzichtet Perutz nur in fünf seiner zwölf Romane auf einen proleptischen Erzählrahmen zugunsten einer Darstellung in rein chronologischer Reihenfolge. Interessanterweise lagen bei der Entstehung fast aller dieser »untypischen« Romane besondere Umstände vor, die den vom Autor ansonsten bevorzugten Erzählrahmen verhindert haben mögen. Die beiden Romane *Das Mangobaumwunder* und *Der Kosak und die Nachtigall* schrieb Perutz zusammen mit Paul Frank unter ungünstigen Arbeitsumständen – *Das Mangobaumwunder* während Perutz' Militärdienst im Ersten Weltkrieg, *Der Kosak und die Nachtigall* in ungewöhnlich kurzer Zeit; Perutz selbst schätzte diese Werke offenbar nicht hoch ein – *Der Kosak und die Nachtigall* bezeichnete er ausdrücklich als »Frankmist«. ¹¹ Bei *Wohin rollst du, Äpfelchen...* stand die Publikationsform einer Rahmenkonstruktion entgegen: Der Roman wurde von vornherein als Fortsetzungsroman für die *Berliner Illustrierte Zeitung* konzipiert, ¹² so daß es nahelag, den Erzählstoff in kurze Episoden zu gliedern und auf kompliziertere Verschränkungen der Makrostruktur, z. B. durch Vorausdeutungen oder

Rückverweise, zu verzichten, um den Leser bei der stückweisen Lektüre nicht zu überfordern. Der Roman *Zwischen neun und neun*, ebenfalls ohne Erzählrahmen, bildet einen noch zu erörternden Sonderfall.

Was für Implikationen und Funktionen lassen sich für die für Perutz charakteristische Erzählform des proleptischen Rätselromans benennen? Ich hebe vier Punkte hervor.

(1) Dieser Erzählform korrespondiert eine bestimmte affektive *Wirkung*, die Erweckung von Neugier auf Seiten des Lesers. Nicht das Ergebnis der Kausalkette, sondern ihr Ursachengefüge ist dem Leser anfangs unbekannt. Daher zielen Perutz' Rätselromane statt auf eine Ob-überhaupt- oder Finalspannung auf eine Wie-Spannung. Um die Neugier des Lesers anzufachen, muß die Handlung ein wichtiges, dem Leser unbekanntes Initialereignis enthalten. Anders als bei einer überraschenden Handlung muß dem Leser jedoch auch vermittelt werden, daß ein wichtiges Geheimnis überhaupt existiert. ¹³ Während die Erwartungshaltung des Lesers bei spannenden Geschichten auf den Ausgang des Geschehens gerichtet ist, richtet sich die Aufmerksamkeit bei Neugier-Geschichten auf die unbekannte Genese des Geschehens. Der analytischen Mitteilungsstruktur des proleptischen Rätselromans entspricht also ein bestimmter Affekttyp.

(2) Ein zweites Merkmal von Perutz' proleptischen Rätselromanen läßt sich mit Hilfe der Begriffe »Erzählrahmen« und »Rahmenwechsel« beschreiben. Der Begriff des literarischen Rahmens kann zweierlei bedeuten: einerseits »Textrahmen«, andererseits »Verstehensrahmen«. ¹⁴ Als »Textrahmen« bezeichnet er Anfang und Ende des literarischen Textes, wobei Perutz in der Regel einen Paratext in Form eines Vorwortes an den Textanfang stellt. Der »Verstehensrahmen« verweist auf ein Konzept der verstehenden Soziologie, wie es z. B. Erving Goffman in seinem Buch *Rahmenanalyse (Frame Analysis)* verwendet. »Rahmen« sind für Goffman Organisationsprinzipien menschlicher Wirklichkeitserfahrung, die soziale Situationen und Ereignisse auf eine spezifische Weise verstehbar machen. Goffman zeigt, daß ein und dieselbe Situation (oder ein und dasselbe Ereignis)

mit Bezug auf verschiedene, miteinander inkompatible Verstehensrahmen unterschiedlich verstanden werden kann. Es liegt nahe, diese Konzeption auf das Phänomen der phantastischen Literatur zu beziehen: Hier schwankt das Verständnis des erzählten Geschehens zwischen zwei miteinander unvereinbaren Verstehensrahmen, einem natürlichen und einem übernatürlichen. Auch die Lektüre von Perutz' Rätselromanen wird wesentlich durch ein solches Schwanken und durch entsprechende Rahmenwechsel bestimmt.

Betrachten wir einen solchen Rahmenwechsel in einem Roman von Perutz, der zwar keinen phantastischen Roman im engeren Sinne darstellt, hier aber dennoch einschlägig ist. *Zwischen neun und neun* (1918) erzählt die Flucht des Wiener Studenten Stanislaus Demba vor der Polizei. Als Demba eines Morgens um neun Uhr wegen Bücherdiebstahls festgenommen und mit Handschellen gefesselt worden ist, entkommt er der Polizei durch einen tollkühnen Sprung von einem Hausdach, irrt durch Wien und übersteht mit seinen gefesselten Händen eine Reihe von Abenteuern, deren Schilderung den Hauptteil des Textes einnimmt. Als er endlich einen sicheren Unterschlupf gefunden zu haben meint – es ist inzwischen neun Uhr abends –, naht erneut die Polizei. Demba flieht wieder auf einen Dachboden und stürzt sich hinunter auf die Straße. Auf der letzten Seite des Romans heißt es:

Als die beiden Polizisten – kurz nach neun Uhr morgens [!] – den Hof des Trödlerhauses in der Klettengasse betraten, war noch Leben in Stanislaus Demba.

Sie beugten sich über ihn. Er erschrak und versuchte aufzustehen. Er wollte fort, rasch um die Ecke biegen, in die Freiheit. Er sank sogleich zurück. Seine Glieder waren zerschmettert, und aus einer Wunde am Hinterkopf floß Blut.¹⁵

So stellt sich am Ende des Romans heraus, daß Dembas Flucht – also der weitaus umfangreichste Teil der erzählten Handlung und der Erzählzeit – nichts als eine Wahnvorstellung des Sterbenden nach dem ersten Sprung vom Hausdach morgens um neun Uhr war. Dembas Abenteuer enthüllen sich als intern-fokalisierte Phantasienvorstellungen des Sterbenden, die erst ganz am Schluß des Textes, in der zitierten Passage, in die Nullfokalisierung eines auktorialen

Erzählers umschlagen. Die erzählte Zeit währt nicht die zwölf Stunden zwischen neun Uhr morgens und neun Uhr abends, sondern in Wahrheit nur ein paar Augenblicke um neun Uhr morgens.

Zwischen neun und neun enthält zwar keinen Textrahmen in Form eines der Hauptgeschichte vorangestellten Vorworts. Aber man kann hier durchaus von einem Spiel mit verschiedenen Verstehensrahmen sprechen: Das in der Hauptgeschichte dargestellte Geschehen erscheint zunächst als eine (innerhalb der Fiktion) authentische Fluchtgeschichte; am Ende erkennt der Leser jedoch, daß es sich um die Wahnvorstellung des sterbenden Protagonisten handelt. Der erste Verstehensrahmen erweist sich am Schluß als »Falschrahmung«¹⁶ und wird durch einen zweiten ersetzt. Man könnte *Zwischen neun und neun* deshalb einen »retrograden Überraschungsroman« nennen, weil die ihm korrespondierende Affektstruktur nicht, wie im Fall des proleptischen Rätselromans, Neugier oder Spannung hervorrufen soll, sondern Überraschung – also denjenigen Affekt, der sich einstellt, wenn der Autor im Zuge der inkongruenten Informationsvergabe des analytischen Erzählens dem Leser ein relevantes Handlungsdetail vorenthält, um es am Ende ohne Vorankündigung zu enthüllen. Die Überraschung ist retrograd, weil sie das erzählte Geschehen rückwirkend in einen grundsätzlich anderen Verstehensrahmen stellt.¹⁷ Eine solche nachträgliche Umcodierung des Geschehens setzt Perutz auch, wie wir sahen, am Ende von *Der Meister des Jüngsten Tages* ein. Jurij Lotman bezeichnet ein solches Textende als »Anti-Anfang«, der eine »Entautomatisierung der verwendeten Codes« bewirke.¹⁸ In der Tat besteht eine wichtige Wirkung dieses Verfahrens wohl darin, daß sich der Leser des konstruktiven Charakters seiner Lektüre bewußt wird – er erkennt den Unterschied zwischen einem bloßen *Geschehen* und dessen interpretierender Integration zum motivierten Sinnzusammenhang einer *Geschichte*.

(3) *Aufhebung von Zeitlichkeit*: Die Vorwegnahme des Handlungsendes im Vorwort etabliert dieses Ende im Bewußtsein des Lesers von Anfang an nicht nur als ein chronologisch Letztes, sondern als Ziel, auf welches das gesamte Geschehen unweigerlich zuläuft. Weil Perutz zudem Begriffe aus dem Wortfeld »Schicksal« einsetzt, wirkt

der Ablauf des Geschehens in seinen Romanen häufig prädestiniert. Abweichende Handlungsversuche der Protagonisten erscheinen von vornherein zum Scheitern verurteilt, Zufälle enthüllen sich als Fügungen einer übernatürlichen Macht. Hierdurch wird die Zeitlichkeit der Handlungsperspektive mit ihrem unbestimmten Zukunftshorizont tendenziell aufgehoben. Das Dargestellte verliert seine Qualität als offenes Geschehen. Wir erleben in dieser Perspektive die Figuren nicht als Handelnde, die zwischen verschiedenen Möglichkeiten wählen können, sondern als Aktanten eines übergeordneten, ein für allemal feststehenden Handlungsschemas, das mit so unterschiedlichen Namen wie ›Verhängnis‹, ›Schicksal‹, ›Gott‹, ›ewiges Gesetz der Sterne‹ oder ›geheimnisvolle Mächte‹ benannt wird. Der Geschehensablauf erhält den Anschein eines zwangsläufigen Schicksals.¹⁹

Interessanterweise wird auch in den fünf bereits erwähnten ›untypischen‹ Romanen von Perutz (untypisch, insofern sie keinen proleptischen Erzählrahmen aufweisen) das erzählte Geschehen tendenziell entzeitlicht, insofern sich die Handlungen der Protagonisten am Ende als vergeblich und sinnlos herausstellen. In *Das Mangobaumwunder* kehrt der Toxikologe Dr. phil. und med. Franz Kircheisen nach der aufregenden »unglaublichen Geschichte« (so der Untertitel des Romans) in den ereignisarmen Elfenbeinturm akademischer Gelehrsamkeit zurück. Der Roman endet mit den Worten:

Doch auch für Dr. Kircheisen gab es Augenblicke, in denen er sich aus der Stille seines Eremitendaseins in jenes reichere und buntere Leben sehnte, dem er einmal beinahe Aug' in Aug' gegenüber gestanden war. Das war, wenn er an schönen Tagen in den Straßen der inneren Stadt der Baronesse Vogh begegnete, die artig an der Seite ihrer Gouvernante spazierend, im kurzen Kinderkleidchen, den Reifen in der Hand – das kleine elfjährige Mädel, das einmal einen Herbsttag lang seine Braut gewesen war.²⁰

Dieser Schlußsatz stellt die Ereignisse um das Mangobaumwunder mitsamt den amourösen Verstrickungen Kircheisens in die Distanz einer vollständig abgeschlossenen und folgenlosen Vergangenheit. Im Rückblick erscheint die Geschichte geradezu ausgelöscht – als ob sie im Leben der Protagonisten nie stattgefunden hätte.

Am Schluß von *Der Kosak und die Nachtigall* finden der Fürst Sergej Ogolenskij und seine Frau, die Operndiva Lydia, wieder zusammen, nachdem Ogolenskij sein Ziel von der Wiedererrichtung der Zarendynastie aufgeben mußte. »Der Zar ist tot. Fünf Jahre lang habe ich für seine Sache gekämpft«, stellt Ogolenskij fest: »Ein Traum ist zu Ende geträumt.«²¹ So löst sich das von Ogolenskij die gesamte Romanhandlung hindurch fanatisch verfolgte Vorhaben am Ende für den Protagonisten in Nichts auf.

Auch am Ende von *Wohin rollst du, Äpfelchen ...* finden wir einen entsprechenden Kunstgriff. Der Roman erzählt die Suche des Wieners Vittorin nach dem Russen Seljukow, der im Ersten Weltkrieg als Lagerkommandant Vittorin und andere Kriegsgefangene mißhandelt hatte. Vittorin schwört Rache und macht sich nach Kriegsende auf die Suche nach seinem Peiniger. Nach zwei langen Jahren der Jagd kreuz und quer durch Europa findet Vittorin ihn schließlich ausgerechnet am Ausgangspunkt seiner Reise wieder, in Wien. Angesichts des verarmten und gebrochenen Russen erlischt plötzlich Vittorins maßloses Rachebedürfnis. Der Roman endet mit den Worten:

Und mit einer Handbewegung strich Vittorin zwei Jahre, in denen er Abenteuerer, Mörder, Held, Kohlentrimmer, Spieler, Zuhälter und Landstreicher gewesen war, aus seinem Leben – mit einer gleichgültigen Handbewegung, die einem verlorenen Vormittag und einem durchnässen Mantel galt und nichts verriet.²²

In Perutz' letztem, postum veröffentlichten Roman *Der Judas des Leonardo* wird die Geschichte des böhmischen Kaufmanns Joachim Behaim erzählt, der im Jahre 1498 nach Mailand kommt, eine Beziehung zu dem Mädchen Niccola aufnimmt und ihre Liebe wegen eines Streits mit Niccolas Vater Boccetta verrät. Wegen der Herzlosigkeit dieses Verrats wählt Leonardo da Vinci Behaims Gesicht zum Modell für die in seinem berühmten Abendmahl-Bild noch fehlende Figur des Judas. Das letzte Romankapitel schildert nach einem Zeitsprung (»acht Jahre später, im Herbst des Jahres 1506«²³) Behaims Rückkehr nach Mailand, wo er gewahr wird, daß er zum Judas von Leonardos Abendmahl-Bild geworden ist. Der Roman endet mit den Worten Niccolas: »Glaub mir, ich hätte ihn nie ge-

liebt, wenn ich gewußt hätte, daß er das Gesicht des Judas trägt« (S. 204). Durch diese Identifizierung mit Judas wird Behaims zeitliche Existenz in eine überzeitliche Essenz verwandelt. Der böhmische Kaufmann mit seinem individuellen Werdegang enthüllt sich als ein mythischer Typus: Er war immer schon ein Judas.

Wie bereits beschrieben, setzt auch die Kippstruktur am Ende von *Zwischen neun und neun* die Gültigkeit der Fluchtgeschichte außer Kraft, weil sie sich als Wahnvorstellung eines Sterbenden enthüllt. Wir können also zusammenfassend feststellen, daß die Zeitlichkeit des dargestellten Geschehens nicht nur in den sieben Romanen mit Erzählrahmen, sondern auch in jedem der fünf rahmenlosen Romane von Perutz am Ende tendenziell aufgehoben wird.

(4) Virtuosität: Durch die proleptische Rätselstruktur wird schließlich auch die Artifizialität der Darstellung hervorgehoben. Die Aufhebung einer Finalspannung infolge des proleptischen Textanfangs lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers verstärkt auf die Art und Weise, wie die erzählten Ereignisse miteinander verkettet sind, also auf die Frage, ob sie nicht nur (zeitlich) aufeinander, sondern auch (kausal) auseinander folgen – und damit auch auf die Kompositionskunst des Autors, der das Ursache-Wirkungs-Gefüge so einzurichten versteht, daß es nicht willkürlich, sondern konsequent zu dem vorausgesagten aber rätselhaften Ende führt. Das Vergnügen an den Romanen von Leo Perutz ist nicht zuletzt ein Vergnügen an der demonstrativ zur Schau gestellten Kompositionskunst ihres Autors.

Anhand dieses Merkmals läßt sich wohl auch Perutz' Ort innerhalb der Tradition der phantastischen Literatur genauer bestimmen. Bekanntlich meint Tzvetan Todorov, phantastische Literatur habe es nur im 19. Jahrhundert gegeben, während sich das Genre im 20. Jahrhundert grundlegend verändert habe.²⁴ Diese Behauptung ist oft und zurecht kritisiert worden. Auch im 20. Jahrhundert gibt es zahllose Beispiele dessen, was Todorov selber als phantastisch bezeichnet, nämlich Geschichten, deren Verständnis zwischen einer realitätskompatiblen und einer realitätsinkompatiblen Erklärung schwankt und die sich schließlich entweder im Sinne einer unheimlich-natürlichen oder einer wunderbar-übernatürlichen Welt bestimmen lassen. Andererseits entsteht im 20. Jahrhundert

tatsächlich, beispielsweise in Kafkas *Die Verwandlung* oder auch in Erzählungen der erwähnten Argentinier Jorge Luís Borges und Julio Cortázar, eine neue Form der phantastischen Literatur. In der Hispanistik trägt sie den Namen ›Neo-Phantastik‹²⁵ – eine nützliche Bezeichnung, die meines Wissens von der germanistischen Forschung bislang nicht aufgegriffen worden ist. In der neophantastischen Literatur kommen ebenfalls zwei Erklärungsrahmen zusammen, ein natürlicher (realitätskompatibler) und ein übernatürlicher. Aber anders als in der klassischen Phantastik verursacht die Kombination dieser beiden miteinander unvereinbaren Erklärungsrahmen in neophantastischen Erzählungen keinen Riß in der Wirklichkeit, keinen epistemischen oder ontologischen Skandal. Gregor Samsas Verwandlung in ein Ungeziefer wird von seiner Familie zwar also solche bemerkt und als ungewöhnlich und ekelhaft, nicht aber als empirisch unmöglich wahrgenommen. Die erzählte Welt eines neophantastischen Textes ist zwar heterogen (weil hier zwei inkompatible Möglichkeitssysteme evoziert werden), aber stabil. In klassischen phantastischen Erzählungen finden wir hingegen heterogene und instabile Welten vor.²⁶

Die phantastischen Romane von Perutz sind in diesem Sinne traditionell: Sie gehören, obgleich im 20. Jahrhundert entstanden, nicht der Neo-Phantastik an, weil sie heterogene und instabile erzählte Welten präsentieren. In anderer Hinsicht läßt sich Perutz jedoch durchaus von der klassischen Phantastik, aber auch von zeitgenössischen Autoren wie Gustav Meyrink oder Alfred Kubin unterscheiden. Denn Perutz verwendet die Elemente des Übernatürlichen nurmehr spielerisch, ohne ernsthaften Bezug auf gängige Theoreme seiner Zeit. Wir wissen, daß Perutz, anders als Meyrink oder Kubin, den spiritistischen und sonstigen obskurantistischen Modeströmungen seit der Jahrhundertwende in der Regel distanziert gegenüberstand.²⁷ Diese persönliche Haltung spiegelt sich in seinen Romanen wider: Realitätsinkompatible Elemente wie der Ewige Jude, Reinkarnationen, unentrinnbare Zaubersprüche, fatale Verfluchungen, wunderbare Fügungen usw. dienen Perutz nur als willkommenes Spielmaterial für seine artistische Kompositionskunst. Die Wirkungskraft dieser Elemente bleibt bei ihm stets auf die Fiktion be-

schränkt und erhebt keinen Anspruch auf eine, wenn auch noch so eingeschränkte, Geltung in der realen Welt. An die Stelle des zweideutigen Geltungsanspruchs des Phantastischen tritt bei Perutz der spielerische Humor des Virtuosen.

Ich fasse zusammen. Die meisten Romane von Leo Perutz sind proleptische Rätselromane. Sie weisen einen Textrahmen in Gestalt eines Vorworts auf, das einen rätselhaften Sachverhalt präsentiert, den die im Text spätere, in der Chronologie der Ereignisse aber frühere Hauptgeschichte durch die Beschreibung seiner Genese aufklärt. Diese analytische Erzählstruktur des proleptischen Rätselromans weist verschiedene Aspekte und Funktionen auf. (1) Weil das im Vorwort formulierte Rätsel bereits das Handlungsende vorwegnimmt, entsteht keine Finalspannung, sondern eine Wie-Spannung und dementsprechend beim Leser Neugier. (2) In einigen (insbesondere den phantastischen) Romanen besteht ein Zusammenhang zwischen Textrahmen und Verstehensrahmen: Perutz verwendet Vorworte (oder auch Nachworte), um einen Rahmenwechsel im Sinne einer Umcodierung des Geschehens in ein anderes Möglichkeitssystem vorzunehmen. (3) Die proleptische Vorwegnahme des Handlungsendes im Vorwort bewirkt, zusammen mit der Verwendung einer entsprechenden Schicksalssemantik im Haupttext, tendenziell eine Entzeitlichung der Geschichte, weil sie den offenen Handlungshorizont der Figuren aufhebt, und das Geschehen stattdessen durch eine schicksalshafte Macht determiniert zu sein scheint. (4) Die Beseitigung einer Final-Spannung zugunsten einer Wie-Spannung richtet die Aufmerksamkeit des Lesers in besonders starkem Maße auf den Konstruktionscharakter des Textes. An der demonstrativen Virtuosität seines Erzählens läßt sich Perutz' besondere Stellung in der Geschichte der phantastischen Literatur ablesen. Er inszeniert und variiert populäre literarische Genres auf eine Weise, die mehr über die Geheimnisse des Erzählens lehrt als manches Werk des literarischen Kernkanons – das ist kein geringes Verdienst.

Anmerkungen

- ¹ Perutz, Leo: *Der schwedische Reiter*. München 1993, S. 11.
- ² *Der Dieb und der echte Tornefeld treffen »zu Beginn des Jahres 1701«* (S. 16) aufeinander. Im »Frühling des Jahres 1702« (S. 130) löst der Dieb die Bande der Gottesräuber auf und läßt sich auf dem Hof Maria Agnetas nieder. Nach »sieben Jahren« (S. 194) verläßt er den Hof. Die »Schlacht bei Poltawa« (S. 239) fand am 8. Juli 1709 statt.
- ³ Vgl. Weber, Dietrich: *Theorie der analytischen Erzählung*. München 1975, S. 17–22.
- ⁴ Vgl. Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*. München 1972, bes. S. 25–39; vgl. die Präzisierungen von Wunsch, Marianne: *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890–1930). Definition – Denkgeschichtlicher Kontext – Strukturen*. München 1998, S. 7–68.
- ⁵ Perutz, Leo: *Der Meister des jüngsten Tages*, Wien–Hamburg 1975, S. 10. Die Geschichte beginnt am »26. September des Jahres 1909« (S. 7). Yosch muß seine Erinnerungen folglich zwischen 1909 und 1914 niedergeschrieben haben.
- ⁶ In *Die dritte Kugel* (Reinbek bei Hamburg 1987) beginnt die Mexikogeschichte, nach einer kurzen Episode bei Gent (S. 25–28), im Jahr vor der spanischen Invasion Mexikos, d. h. 1518 (s. S. 49), und endet mit dem vorläufigen Rückzug der Spanier aus Tenochtitlan, der historisch am 1. Juli 1520 erfolgte. Die Schlacht bei Mühlberg, die der Ich-Erzähler Grumbach in der Erzählgegenwart gerade überstanden hat (S. 7), fand 1547 statt.
- ⁷ In *St. Petri-Schnee* (Wien–Hamburg 1960) sind die Zeitangaben des unzuverlässigen Ich-Erzählers Amberg nicht konsistent. Am »zweiten März 1932« behauptet Amberg, »seit 5 Tagen« im Krankenhaus zu liegen, nämlich seit »jenem verhängnisvollen Sonntag« des Volksaufstandes in Morwede (s. S. 11). Aber im Schaltjahr 1932 lag der letzte Sonntag vor dem 2. März (einem Mittwoch) auf dem 28. Februar, so daß Amberg nur vier Tage im Krankenhaus gewesen sein kann. Auf der Visite am 2. März erklärt der Oberarzt, Amberg habe »vor genau fünf Wochen« (S. 15) den Verkehrsunfall erlitten – das wäre am 27. Januar. Nach Ambergs Darstellung fährt dieser dagegen bereits am »fünfundzwanzigsten Jänner« (S. 23) von Berlin über Osnabrück nach Morwede. Am Ende sagt derselbe Oberarzt, Amberg sei »volle sechs Wochen hindurch« (S. 188) im Krankenhaus geblieben, also bis zum 9. März.
- ⁸ Perutz, Leo: *Nachts unter der steinernen Brücke*. Ein Roman aus dem alten Prag. Hg. und mit einem Nachwort von Hans-Harald Müller. Wien–Darmstadt 1988. Die Episoden der Hauptgeschichte liegen zwischen dem Zeitpunkt, als Rudolf II. »eben aus Spanien, wo er am Hofe Königs Philipps

- seine Erziehung erhalten hatte, zurückgekehrt war« (S. 84), d. h. 1572, und dem »11. Juni 1621« (S. 208).
- ⁹ Perutz, Leo: *Der Marques de Bolibar*. Roman. Hg. und mit einem Nachwort von Hans-Harald Müller. Wien–Darmstadt 1989. Der (fiktive) Herausgeber erwähnt den »Ausbruch des deutsch-französischen Krieges«, also 1870/71 (S. 7).
- ¹⁰ Perutz, Leo: *Turlupin*. Roman. München 1993, S. 15. Die Geschichte beginnt am »8. November des Jahres 1642« (S. 23) und endet am 11. November. *Terminus post quem* des Erzählaktes ist eine in der Einleitung erwähnte Quelle aus dem Jahr 1904 (s. S. 14).
- ¹¹ Vgl. Müller, Hans-Harald/Eckert, Britta: *Leo Perutz 1882–1957*. Eine Ausstellung der Deutschen Bibliothek in Frankfurt am Main. Katalog, Wien–Darmstadt 1989, S. 65 u. 193.
- ¹² Vgl. Müller, Hans-Harald: *Leo Perutz*. München 1992, S. 53f.
- ¹³ Zu den drei grundlegenden narrativen Affektstrukturen: Überraschung, Spannung und Neugier siehe: Matías Martínez/Michael Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie, 2. Aufl. München 2000, S. 151–153.
- ¹⁴ Über literarische Erzählrahmen s. zuletzt Werner Wolf: »Framing Fiction. Reflections on a Narratological Concept and an Example: Bradbury, *Mensonge*«, in: Walter Grünzweig/Andreas Solbach (Hg.): *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext/Transcending Boundaries: Narratology in Context*, Tübingen 1999, S. 97–124.
- ¹⁵ Perutz, Leo: *Zwischen neun und neun*. Reinbek bei Hamburg 1988, S. 197.
- ¹⁶ Erving Goffman: *Rahmen-Analyse*. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen. Frankfurt am Main 1977, S. 332.
- ¹⁷ Die besondere Erzählstruktur von *Zwischen neun und neun* wurde meines Wissens zuerst von Ambrose Bierce in seiner berühmten Erzählung *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (1891) verwendet. Beide Texte könnten die ähnlich strukturierten Erzählungen von Jorge Luís Borges (*El sur*, 1944) und Julio Cortázar (*La noche boca arriba*, 1966) inspiriert haben.
- ¹⁸ Jurij M. Lotman: *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Frankfurt am Main 1973, S. 327.
- ¹⁹ Vgl. dazu ausführlicher meine Untersuchung von Perutz' Roman *Der Marques de Bolibar* in: *Doppelte Welten: Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*. Göttingen 1996, S. 177–202.
- ²⁰ Perutz, Leo: *Das Mangobaumwunder*. Eine unglaubliche Geschichte. München 1998, S. 175.
- ²¹ Perutz, Leo/Frank, Paul: *Der Kosak und die Nachtigall*. München 1999, S. 204 u. 203. Der Name »Tatjana Alexandrowna Romanow, die letzte Tochter des Zaren« (S. 196) ist offensichtlich fiktiv, da eine Tochter von Nikolaus II. nur »Nikolajewna« heißen kann. 1925, kurz vor Entstehung

- des Romans, erregte eine Frau weltweit Aufsehen, die sich als Anastasia Nikolajewna, jüngste Tochter des 1918 ermordeten Zaren, ausgab. Anders als Perutz/Franks Tatjana, die mit »kaum vierzehn« (S. 189) dem Massaker von Jekaterinburg entrinnt und zu holländischen Pflegeeltern kommt, wurde Anastasia aber bereits 1901 geboren. (Eine andere Zarentochter namens Tatjana wurde 1897 geboren.) »Fünf Jahre« (S. 204) kämpft Ogolenskij für den Zar. Die Haupthandlung spielt in den »zwei Jahren« (S. 171), die Lydia vor Ogolenskij flieht. Dieser Zeitraum ist wohl zwischen 1918 und 1920 anzusetzen, denn 1920 fand ein im Roman erwähnter kommunistischer Aufstand in Aserbeidschan statt (s. S. 135).
- ²² Perutz, Leo: *Wohin rollst du, Äpfelchen ...* Wien–Hamburg 1987, S. 246.
- ²³ Perutz, Leo: *Der Judas des Leonardo*. Wien–Darmstadt 1988, S. 197.
- ²⁴ Siehe Todorov, a. a. O., S. 140–156.
- ²⁵ Siehe z. B. Alazraki, Jaime: *En busca del unicornio*. Los cuentos de Julio Cortázar: Elementos para una poética de lo neofantástico. Madrid 1983.
- ²⁶ Zu diesen Typen erzählter Welten siehe Martínez/Scheffel, a. a. O., S. 127–132.
- ²⁷ Vgl. allerdings Müller/Eckert, a. a. O., S. 196.