

Leipzig und Prag

Interkulturelle Kommunikation und Beziehungen in der
deutschsprachigen Literatur vom 19. Jahrhundert bis zur
Gegenwart.

Arbeitsergebnisse des Studienjahres 2011/2012
zu Leo Perutz
(15. Oktober 2012)

Inhaltsverzeichnis

Geleitwort zur Internetpräsentation der studentischen Beiträge (Ilse Nagelschmidt)	Seite 3
Fortschreiben und Weitererzählen: Leo Perutz' Prag (Lenka Mejďřická unter Mitarbeit von Inga Probst und Torsten Erdbrügger)	Seite 5
Nicht eigentlich ein Roman, sondern ein Kranz von Erzählungen [...], kunstvoll versponnen (Lucie Micháľková, Daniel Kadlec und Insea Kiderlen)	Seite 13
Dynamische Orte und was unter diesen liegt... (Tim Richter, Jakub Dvořák, Jan König)	Seite 27
Wirklichkeitskonzeptionen in Leo Perutz' <i>Nachts unter der steinernen Brücke</i> (Jana Blahušová, Michael Nitsche und Eva Šulcová)	Seite 44

Geleitwort zur Internetpräsentation der studentischen Beiträge (Ilse Nagelschmidt)

Im Rahmen der Partnerschaft zwischen den Universitäten Leipzig und Prag wurde von meiner Kollegin Frau Dr. Viera Glosikova und mir das Projekt „Leipzig und Prag – interkulturelle Kommunikation und Beziehungen in der deutschsprachigen Literatur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart“ entwickelt. In der 1. Phase beschäftigten wir uns im Studienjahr 2011/12 mit der Prager deutschen Literatur am Beispiel von Leo Perutz „Nachts unter der steinernen Brücke“. Die Leipziger Studierenden und Promovierenden waren zunächst vom 24.-26. Oktober 2011 in Prag. Dort fanden einzelne Veranstaltungen – so Besuche des Prager Literaturhauses und des Kafka-Zentrums mit Besichtigung der Bibliothek des Autors – sowie zwei ausgewählte Stadtrundgänge zum besseren Verständnis des Textes und zum gegenseitigen Kennenlernen der beiden Gruppen statt. In diesen Tagen fanden sich bilaterale Arbeitsgruppen mit dem Ziel, ausgewählte Themenstellungen zu finden, die in den nächsten Monaten gemeinsam bearbeitet werden sollten. Dieser so eingeleitete Prozess wurde durch die Einrichtung eines Blogs unterstützt, sodass die grenzübergreifende Kommunikation möglich war.

Nach dieser intensiven ersten Arbeitsphase kamen beide Gruppen vom 10.- 12 April in Leipzig erneut zusammen. Zunächst stand das Kennenlernen der Kultur- und Buchstadt Leipzig auf dem Programm. Im Mittelpunkt eines geführten Stadtrundgangs stand das Graphische Viertel mit detaillierten Hinweisen auf konkrete Orte, die die Prager Autoren am Beginn des 20.Jahrhunderts aufgesucht haben, so das Gebäude des Kurt Wolff Verlages. Der Höhepunkt war schließlich das gemeinsame Kolloquium, auf dem die Ergebnisse der Zusammenarbeit präsentiert und diskutiert wurden. Heterogen in den Ansätzen und Methoden bot es die Möglichkeit, unterschiedliche Herangehensweisen und Näherungsmuster an den Text herzustellen. Im Anschluss an die ausführlichen Diskussionen begann das Lektorat, das federführend von Jana Blahušová und Michael Nitsche übernommen wurde. Die nun fertig gestellten Arbeiten sind im Folgenden zu lesen. Die gemeinsame Projektgruppe freut sich über alle Bemerkungen und Anregungen.

Unser besonderer Dank gilt neben den bereits Genannten Inga Probst, Torsten Erdbruegger, Jan König, Insea Kiderlen und vor allem Tim Richter vom Institut für Germanistik in Leipzig sowie Eva

Šulcová, Lucie Michálková, Daniel Kadlec, Lenka Mejdřická und Jakub Dvořák von der Prager Universität. Gleichmaßen danken wir dem DAAD, dem Akademischen Auslandsamt der Universität Leipzig – namentlich Frau Grit Teufel – für die materielle Unterstützung und die Begleitung des Projektes.

Das nächste Vorhaben steht unmittelbar bevor. In der zweiten Phase werden wir das Thema „Anna Seghers und Lenka Reinerová – Schnittpunkte im Leben und Werk“ vom 22.- 24. Oktober in Prag beginnen. Im Frühjahr 2012 wird das nächste Kolloquium in Leipzig stattfinden.

Prof. Dr. phil. habil. Ilse Nagelschmidt



Leipzig, 15. Oktober 2012

Fortschreiben und Weitererzählen: Leo Perutz' Prag (Lenka Mejdrická unter Mitarbeit von Inga Probst und Torsten Erdbrügger)

In Miloš Urbans 1998 veröffentlichtem Kriminalroman¹ sagt der Kriminalbeamte und Ich-Erzähler Květoslav Švach² mit einer zur Schau gestellten *Schwäche* für das Mittelalter: „Was glaubst du, wie Horace Walpole heute schreiben würde? Wäre ihm das moderne Prag schaurig genug? Schaurig im romantischen Sinn, meine ich. Würde ihm die heutige Stadt als Impuls reichen? Oder würde er sich in die Zeit Rudolfs II. flüchten, wie es seit Svátek und Meyrink die große Mode ist?“³ In Urbans Text nimmt Švachs Frage eine selbstreferentielle Funktion ein, weil der intertextuelle Verweis auf die Gattungszugehörigkeit des Romans selbst zielt. *Sedmikosteli* ist eine Aktualisierung des Genres der *gothic novel*, auf die schon die Nennung des Namens Horace Walpole hindeutet. Ein „gotischer Roman“ ist Urbans Text aber auch, weil er das gotische Prag, bzw. die Reste, die davon geblieben sind, nicht nur zum Schauplatz, sondern zum heimlichen Protagonisten seines unheimlichen Textgebäudes erhebt.

Auf den ersten Blick hat all dies mit Leo Perutz Text *Nachts unter der steinernen Brücke* nicht das Geringste zu tun: Hier das Neustädter Prag des ausgehenden 20. Jahrhunderts mitsamt postmoderner Tradition, sowohl literarisch als auch architektonisch, wie beim Tanzenden Haus (*Tančící dům*), das keine unbedeutende Rolle spielt. Dort das Prag Rudolfs II., die Machtbereiche der Burg und das jüdische Ghetto mitsamt seinen Sagen und schließlich der Rahmenerzählung von der Assanierung der Judenstadt.

Bei genauer Betrachtung aber setzt uns Urban auf eine Spur der Intertextualität. Zu fragen ist, ob es nicht beiden Autoren resp. Erzählern darum zu tun ist, Stadtgeschichte zu erzählen und im Erzählen zu bewahren. Sind nicht beide Texte der Versuch einer literarischen Memoria, die jedem intertextuellen Verfahren innewohnt? Geht es nicht um Modi des Fortschreibens und Weitererzählens? Darum, Stadtgeschichte via Erzählung vor dem Vergessen zu bewahren? Das zumindest ließe sich für Perutz Roman *Nachts unter der steinernen Brücke* behaupten. Urban geht freilich sehr viel spielerischer mit den ihm zur Verfügung stehenden Intertexten um.

Indes: Dass diese Intertexte, seien es die *gothic novels* von Horace Walpole, seien es die Prager

1 Urban, Miloš *Sedmikosteli* Argo, Poliká 1998. Die deutsche Ausgabe erschien unter dem Titel: *Die Rache der Baumeister. Ein Kriminalroman aus Prag*. Aus dem Tschechischen von Eva Profousová und Beate Smandek, Rowohlt, Berlin 2001.

2 Dessen Name versinnbildlicht nicht nur seine Figurenzeichnung sondern auch seine kriminalistischen Ambitionen.

3 Urban, Miloš *Die Rache der Baumeister* S. 191.

Adaptionen von Meyrink und Svátek, seien es schließlich die Karten, Photographien, Chroniken und Erzählungen, die das Gedächtnis einer Stadt ausmachen, ihm überhaupt zum postmodernen Spiel zur Verfügung stehen, ist selbst schon Teil einer textuellen Gedächtnisleistung, an der nicht zuletzt Perutz' Text seinen Anteil hat.

Weil Prag als literarische Chiffre und Imago einen textuellen Interferenzraum eröffnet, soll folgend die Intertextualität von Perutz' Text herausgearbeitet werden. Dem Ansinnen liegt breit gefasster Intertextualitätsbegriff zugrunde, der von der Prämisse ausgeht, dass Kultur Text sei.⁴ Damit lässt sich Intertextualität als Leistung des kulturellen Gedächtnisses markieren. Die intertextuelle Dimension von Meyrinks Roman wird von Lenka Mejdrická anhand der in den Text eingeflossenen jüdischen Sagen und Legenden nachvollzogen. Im Aufzeigen der Modifizierung und der distanzierten Aneignung der Überlieferung wird evident, dass der Text auf einem textuellen Speichergedächtnis fußt, aus dem er sich bedient.

Die Merkmale des magischen Realismus⁵ im Roman *Nachts unter der steinernen Brücke* von Leo Perutz

In dem ersten Teil meines Essays lege ich die Quellen der Inspiration und die Motivation des Autors des Romans vor. Weiter beschreibe ich, wie diese Quellen mit der Strömung des magischen Realismus zusammenhängen und danach stelle ich den Roman als Vertreter des magischen Realismus vor.

Leo Perutz wurde in Prag geboren und ist dort auch aufgewachsen. Im Alter von 17 Jahren zogen er und seine Familie nach Wien um. Während seines Aufenthaltes im Prag hatte sich die Stadt wesentlich verändert, vor allem in ihrem Zentrum. Das zentral liegende, ehemalige jüdische Ghetto wurde saniert. Der offizielle Begründung waren schlechte hygienische Bedingungen, aber bereits damals sagte man, dass die Absicht einiger Bürger billige Grundstücke zu erwerben, nicht weniger wichtig gewesen war.⁶ Das jüdische Ghetto gehörte zu den ältesten in der ganzen Stadt. Einige tschechischen Intellektuelle haben zwar Protest gegen die Sanierung erhoben, leider aber zu spät. Im Jahr 1896 schrieben die Schriftsteller *Vilém Mrštík*, *Jaroslav Kamper* und *Václav Hladík* einen

4 Vgl. etwa Geertz, der mit Max Weber Kultur als interpretationsbedürftiges „Gewebe“ [d.h. als Text(ur)] begreift: Geertz, Clifford *Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur* In: Ders.: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme* Suhrkamp, Frankfurt/M 1983, S. 7-43, hier: S. 9.

5 Zur grundlegenden Begriffsklärung siehe Scheffel, Michael *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes* Stauffenberg, Tübingen 1990.

6 Diesbezüglich findet unter Historikern gegenwärtig allerdings immer noch eine Diskussion statt.

Manifest mit dem Titel *Bestia triumphans* und der Schriftsteller *Ignát Herrmann* schickte dem Bürgermeister einen offenen Brief aber zu dieser Zeit waren die ersten Häuser bereits eingerissen.⁷ Die Sehnsucht das Gedächtnis und die verlorene Realität zu bewahren ist im Roman omnipräsent. Meiner Meinung nach kann man es in jedem Kapitel und auf jeder Seite spüren. Hans Harald Müller beschrieb es so:

„Es ging um das Bewahren und Mitnehmen eines wie auch immer fragmentarischen Vorrats von Erinnerungen an eine für ihn lebensbestimmende europäische Kultur.“⁸

Der Roman umrahmt die wichtigste Geschichte dieses Stadtviertels. Die Handlung spielt sich vor allem zur Zeit des römischen Kaisers Rudolf II. ab, d.h. an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts, als die Jüdische Stadt dank Mordechai Meisel aufzublühen begann. Am Ende gibt es noch einen Epilog, der die Sanierung des Ghettos behandelt. („Ich habe mich nie von Prag meiner Kindheit befreit. Ich habe ständig das Phänomen Pragers Ghettos nachgefolgt und ihn überall gesucht.“⁹) Vor dem zweiten Weltkrieg ist Leo Perutz ins Exil nach Palästina gegangen. Das Gefühl der Entwurzelung war bei ihm sehr stark präsent. Erst in Palästina, nach dem zweiten Weltkrieg, konnte er seinen Roman beenden, den er schon 27 Jahre vorher unter dem Titel *Meisels Gut* angefangen hatte. („Schreiben Sie nichts über mich und alles über meine Romane.“¹⁰) Dem Wunsch des Autors folgend widmet sich der nächste Teil seinem Roman.

Nachts unter der steinernen Brücke zeichnete sich durch die einzigartige Verbindung von der Geschichte und der Fiktion, der realen Darstellung und fantastischen Mitteln aus, da nach Perutz, die Irrationalität ein Faktor sei, mit dem man im Leben und auch in der Geschichte rechnen müsse.¹¹ Das Interesse für die Irrationalität und die Begabung, das Reale und Irreale so natürlich zu verbinden, lassen den Roman (mindestens seine Teile) zu einem Repräsentanten der magisch-realistischen Strömung werden.

Der magische Realismus stellt die Verschmelzung von realer Wirklichkeit (greifbar, sichtbar, rational) und magischer Realität (Halluzinationen, Träume, Mystik) dar. Er ist eine „dritte Realität“, eine Synthese aus den uns geläufigen Wirklichkeiten.¹²

7 Rybár, Ctibor *Židovská Praha Akropolis*, Most 1991, S. 185.

8 Müller, Hans-Harald: *Leo Perutz*. Paul Zsolany Verlag, Wien 2007, S. 343.

9 Rybár, Ctibor *Židovská Praha* S. 228.

10 Müller, Hans-Harald *Leo Perutz* S. 346.

11 Rybár, Ctibor *Židovská Praha* S. 230.

12 Schranz, Hermine Christiane *Von magischen Realisten und Weißen Tigern* Dissertationsschrift, Wien 2009, S. 16

Diese irrealen Aspekte sind bei Perutz in einer perfekten Synthese mit der Geschichte, die am meisten durch die Figuren am Rande der Gesellschaft erzählt werden. Wie am Anfang gezeigt wurde, dienten ihm vermutlich seine eigenen Erfahrungen und Gefühle als Vorbild für den Roman (unter anderen: Leben in Prag, Erfahrung der Sanierung des Ghettos, Versuch um die Vernichtung der jüdischen Kultur während II. Weltkriegs, Entwurzelung und Exil usw.). Eine andere Quelle der Inspiration findet man wohl z.B. in Legenden, Historie, Geschichte der Stadt Prag oder in Kabbala und in der jüdischen Mystik. Zu den Merkmalen des magischen Realismus gehört auch die Nutzung der *Magie*, die in der Kultur schon anwesend ist.

Der magische Realismus betreibt sein Spiel also mit den Wundern, die bereits fester Bestandteil einer Kultur sind (lokale Mythen und Legenden, Aberglauben...).¹³

Genau die lokalen Mythen, in diesem Fall die Prager Sagen, bilden eine große Inspirationsquelle, die man sehr gut in *Nachts unter der steinernen Brücke* nachvollziehen kann.

Die erste Sammlung von Prager Sagen¹⁴ stammt aus dem Jahr 1883. Der Autor *Jiří Svátek* sammelte die mündlich überlieferten Geschichten, durchsuchte Archive und Chroniken und benutzte auch die eigene Phantasie. Wenn man diese ersten Sagen Sváteks aus der jüdischen Stadt mit einigen Kapiteln aus Perutz' Roman vergleicht, findet man viele Ähnlichkeiten; Unterschiede häufig nur im Detail. Exemplarisch lässt sich dies an dem Kapitel *Der entwendete Taler* (1951) und an der Prager Sage *Über die Meisel Synagoge* (1883) zeigen.

Die Handlung soll hier jedoch nur grob vorgestellt werden:

Es beginnt mit einem jungen Mann (**A**), der sich im Wald verirrt und zufällig einen Schatz findet. Die Schatzhüter (**B**) verraten ihm, dass der Schatz einem Mordechai Meisel gehöre. Der junge Mann nimmt Münze(n) (**C**) aus dem Schatz und es wird ihm gesagt, dass die Münzen keine Ruhe geben würden, ehe sie nicht bei ihrem Eigentümern lägen. Der junge Mann ist daraufhin vom Unglück verfolgt, bis die Münze(n) schließlich in den Händen von Mordechai Meisel enden.

Die folgenden Tabelle fasst die Unterschiede in den Details zwischen der Novelle *Der entwendete Taler* aus Perutz Roman und der Sage *Über die Meisel Synagoge* aus Sváteks Sammlung noch einmal kurz zusammen:

http://othes.univie.ac.at/5207/1/2009-05-11_9702306.pdf [entnommen 15.August 2012].

13 Schranz, Hermine Christiane *Von magischen Realisten und Weißen Tigern* S. 20.

14 Svátek, Jiří *Pražské pověsti a legendy* Paseka, Praha 1883.

Das Werk	<i>Der entwendete Taler</i>	<i>Über die Meisel Synagoge</i>
A - Die Hauptfigur	Kaiser Rudolf	Rabbi Jizchak
B – Die Schatzhüter	2 Riesen	Zwerge
C - Der Raub	1 Taler	3 goldene Münze

An dieser Stelle bietet sich noch ein weiterer Vergleich an und zwar ein historischer, da in *Der entwendeten Taler* zwei reale Personen auftreten – Kaiser Rudolf II. (*1552 - †1612) und Mordechai Meisel (*1528 - †1601). Auch in diesem Fall mystifiziert der Autor die Handlung. Bei Leo Perutz ist Mordechai Meisel noch ein kleiner Junge und Kaiser Rudolf schon erwachsen. Jedoch verhielt es sich genau anders herum, sodass Meisel 24 Jahre älter war als Rudolf.

„In der magisch-realistischen Literatur geht es nicht darum, dass die Rationalität als ein Wunder und somit als magisch betrachtet wurde, sondern vielmehr wird dieses rationale Geordnetsein der Welt in Zweifel gezogen und der Wirklichkeit eine magische irrationale Komponente hinzugefügt.“¹⁵

Das ist auch für dieses Werk gültig. Perutz versucht zum Beispiel nicht, die Veränderung des Ghettos im 17. Jahrhundert zum Besseren (Pflastern von Straßen, neue Synagogen, neues Krankenhaus usw.) als Wunder zu beschreiben, sondern fügt magische Komponente wie Kabbalaformeln hinzu, die zum Beispiel das Verstehen der Hundesprache ermöglichen. Außer den irrationalen Aspekten spielt die Stadt Prag selbst und ihr *genius loci* eine wichtige stimmungsbauende Rolle. Die Stadt an sich stellt die ideale Basis für magisch-realistische Handlung und Leo Perutz baute ihr mit seinem Roman Prag ein einzigartiges Denkmal.

Im Rahmen der Bemühung um die Interpretation von Perutz Roman innerhalb einer literarischen Strömung neben den magisch-realistischen Überlegungen ebenso das Konzept der Neuromantik bedacht werden. Erstere Einflüsse sind kaum zu übersehen. Wenn man aber des Weiteren die Kapitel zu der unwirklichen Liebe zwischen Kaiser Rudolf II. und Esther untersuchen würde, fände man wahrscheinlich andere Merkmale, welche die neuromantischen Tendenzen belegen könnten. Sogarte Perutz selbst einmal, dass er E.T.A. Hoffmann in jedem seiner Romane eine Tür oder zumindest einen Türspalt offengehalten habe.¹⁶

Die Stadt Prag lebt in ihren Erzählungen weiter. Für Perutz' Roman ist eine erinnernde Umschrift im intertextuellen Bezug auf narrative Vergangenheit konstitutiv – d.h. ein Rückgriff auf den sich in

15 Schranz, Hermine Christiane *Von magischen Realisten und Weißen Tigern* S. 25.

16 Müller, Hans-Harald *Leo Perutz* S. 346.

Sagen und Legenden (sowie der Architektur) artikulierenden Stadt-Text Prags. In den Worten des Kulturwissenschaftlers Nicolas Pethes bedeutet dies:

Die Aussagen von Texten werden [...] doppelbödig: Alternativ zu ihrer Bedeutung können sie auch als Erinnerung an eine vergleichbare Aussage eines anderen Textes gelesen werden. [...] Auf diese Weise bietet das Modell eines intertextuellen Gedächtnisraums ein Erklärungsangebot für Traditionsprozesse, sowie die Modifikation des Tradierten in ihnen, die sich jenseits bewusster und gezielter Stiftungsakte und Inszenierungsformen eines kulturellen Gedächtnisses vollziehen.¹⁷

Kommen wir zum Schluss noch einmal zum Anfang: Miloš Urban hat neben dem Schauerroman der Prager Neustadt auch einen „Kriminalroman aus dem Alten Prag“ geschrieben, wie der deutsche Verlag *Mord in der Josefstadt*¹⁸ untertitelt. Hier laufen die Fäden der Topographie, der Sagenwelt und der Intertextualität des Prag-Narrativs wieder zusammen. Urban bedient sich großzügig bei der literarischen Tradition, er bedient die Rezeptionserwartung des Lesers, indem er konkrete Orte des jüdischen Prag um die Jahrhundertwende vorführt und er aktualisiert die Prager jüdische Sagenwelt um eine neue Figur, die unheimliche Spukgestalt Másičko, zu deutsch: Kleinfleisch, dem eine Mordserie im von der Assanierung bedrohten jüdischen Viertel zugeschrieben wird.

Neben dieser scheinbaren Verankerung in der jüdischen Sagenwelt folgt der Autor seinen literarischen Vorbildern auch in der konkreten Verortung: Sämtliche Straßen und Plätze des ehemaligen Ghettos werden minutiös beschrieben und benannt: Von der Pinkas-Gasse, über die Josefstädter Gasse, die hohe Uferstraße bis zur Rabbinergasse usw. Für Urban wie für Perutz sind diese konkreten Orte, Orte eines städtischen Gedächtnisses. Die Slawistin Renate Lachmann schreibt zum Verhältnis von Stadt und Gedächtnis:

Es sind die Metropolen, die magischen Brennpunkte der Kultur, die nicht nur die Gerüste, sondern auch alle Bauteile der Gedächtnisarchitektur abgeben [...] Die Stadt erscheint als *locus*, als Summe von *loci*, auf denen die *images* der Geschichten, Kulturen und Erfahrungen deponiert sind.¹⁹

17 Pethes, Nicolas *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zur Einführung* Junius, Hamburg 2008, S. 101f.

18 Urban, Miloš *Lord Mord* Argo, Praha 2008. Die deutsche Ausgabe erschien unter dem Titel *Mord in der Josefstadt. Ein Kriminalroman aus dem alten Prag*. Aus dem Tschechischen von Mirko Kraetsch. Rowohlt, Berlin 2010.

19 Lachmann, Renate *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne* Suhrkamp, Frankfurt 1990, S. 51.

Kurz gesagt: An der Stadt macht sich Erinnerung fest. Mit Perutz (und Urban) ließe sich hingegen kritisieren, dass diese Form der gebauten Erinnerung brüchig ist. Bei beiden Autoren wird die von Lachmann beschriebene Deponie weggebaggert und damit dem Vergessen übergeben. Gegen dieses Vergessen – so lässt sich schließen – schreiben beide Texte an, indem sie von dem erzählen, was nicht mehr sichtbar ist.

Quellenverzeichnis

Geertz, Clifford *Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur*. In: Ders.: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme* Suhrkamp, Frankfurt/M 1983.

Lachmann, Renate *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne* Suhrkamp, Frankfurt 1990.

Müller, Hans-Harald *Leo Perutz* Paul Zsolany Verlag, Wien 2007.

Pethes, Nicolas *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zur Einführung* Junius, Hamburg 2008.

Rybár, Ctibor *Židovská Praha* Akropolis, Most 1991.

Scheffel, Michael *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes* Stauffenberg, Tübingen 1990.

Schranz, Hermine Christiane *Von magischen Realisten und Weißen Tigern* Dissertationsschrift, Wien 2009, http://othes.univie.ac.at/5207/1/2009-05-11_9702306.pdf [entnommen 15. August 2012].

Svátek, Jiří *Pražské pověsti a legendy* Paseka, Praha 1883.

Urban, Miloš *Lord Mord* Argo, Praha 2008.

Urban, Miloš *Mord in der Josefstadt. Ein Kriminalroman aus dem alten Prag*. Aus dem Tschechischen von Mirko Kraetsch. Rowohlt, Berlin 2010.

Urban, Miloš *Die Rache der Baumeister. Ein Kriminalroman aus Prag*. Aus dem Tschechischen von Eva Profousová und Beate Smandek, Rowohlt, Berlin 2001.

Urban, Miloš *Sedmikostelí* Argo, Poliká 1998.

Nicht eigentlich ein Roman, sondern ein Kranz von Erzählungen [...], kunstvoll versponnen

(Lucie Michálková, Daniel Kadlec und Insea Kiderlen)

Zur besonderen Struktur von *Nachts unter der steinernen Brücke*

Der folgende Text¹ nähert sich dem bei der ersten Betrachtung auffälligsten Kennzeichen von Perutz' Roman *Nachts unter der steinernen Brücke*: seiner eigenartigen Struktur, seinem aufwendigen Kompositionsprinzip.

Während er zuerst der Frage nachgeht, wie es möglich ist, dass *Nachts unter der steinernen Brücke* trotz seiner chronologisch ungeordneten Einzelgeschichten als zusammenhängender Roman gelesen werden kann und dabei den Fokus vor allem auf die Kohärenz stiftende Figur von Rudolf II. legt, beschäftigt er sich im Anschluss mit der Wirkung, die Perutz mit dem eigenartigen Aufbau seines Romans hervorruft und der Motivation für diese Kompositionsstruktur. Anders ausgedrückt, wird in einem ersten Schritt nach dem *Wie* und in einem zweiten nach dem *Warum* des von Perutz' aufwendig kreierte Aufbaus seines Romans gefragt.

Rudolf II. als eine zusammenhaltende Figur (Daniel Kadlec, Lucie Michálková)

Das Buch von Leo Perutz *Nachts unter der steinernen Brücke* wird als Roman bezeichnet. Der Leser kann sich jedoch die Frage stellen, warum das so ist, denn die Kapitel hängen auf den ersten Blick nur sehr lose zusammen und es gibt scheinbar keine durchgängige Handlung. Trotzdem sind im Buch unterschiedliche Mittel zu finden, die Kohärenz herstellen und es dadurch ermöglichen, das Buch als einen Roman zu verstehen. Diese Mittel können in mehrere Gruppen unterteilt werden. Erstens handelt es sich um Zeitangaben, die im Text relativ häufig vorkommen. Dann sind es die Verortung in den Erzählungen (mit einer Ausnahme) in Prag, die einen unersetzbaren Hintergrund für die Handlung bilden. Sehr wichtig sind auch die sich immer wiederholenden Themen – vor allem Liebe und Geld. Das wichtigste Mittel der Kohärenz stellen jedoch die Protagonisten dar. Im

¹ Die Überschrift ist entnommen aus: Torberg, Friedrich: *Ein echter Erzähler. Leo Perutz: „Nachts unter der steinernen Brücke“*, in: Müller, Hans-Harald u. Eckert, Brita (Hrsg.) *Leo Perutz: 1882-1957: eine Ausstellung der Deutschen Bibliothek Frankfurt am Main* Paul Zsolnay Verlag, Wien; Darmstadt 1989, S. 376.

Nicht eigentlich ein Roman, sondern ein Kranz von Erzählungen [...], kunstvoll versponnen (Lucie Michálková, Daniel Kadlec und Insea Kiderlen)

Unterschied Texten von Leo Peritz stehen sie in *Nachts unter der steinernen Brücke* nicht immer im Vordergrund, aber ihre Schicksale ziehen sich wie ein roter Faden durch den gesamten Roman.

Es handelt sich um den Kaiser Rudolf II., den Juden Meisl und in bestimmter Hinsicht auch um den Rabbi Löw, der zwar nur in zwei Kapiteln auftritt, der als Figur aber eine entscheidende Rolle für die Handlung bildet. Das Ziel dieses Beitrags ist es, die Rolle und die Stellung der Figur Rudolf II. im Roman zu analysieren und das historische Bild Rudolfs zu präsentieren. Der Schwerpunkt werden seine Persönlichkeit und charakteristischen Eigenschaften bilden, nicht jedoch politische Aspekte seiner Herrschaft, da diese für den Roman nicht vorrangig wichtig sind.

Der Kaiser wird im Roman in verschiedenen Lagen dargestellt, von denen manche mit der geschichtlichen Realität übereinstimmen und andere zur literarischen Fiktion gehören. Erst wird Rudolf als eine historische Persönlichkeit und dann seine Rolle in einzelnen Kapiteln des Romans vorgestellt. Leo Perutz geht sehr häufig von dieser Persönlichkeit aus, für manche Behauptungen gibt es aber keine historische Stütze.

Rudolf, geboren am 18.2.1552 in Wien², war der älteste Sohn von Maximilian II. und Maria von Spanien, die dessen Cousine war. Er hatte mehrere Geschwister, so unter anderem Erzherzog Matthias. Rudolfs Vater war dem Protestantismus zugeneigt, was für Habsburger – als katholische Herrscher – äußerst gefährlich war. Deswegen wurde der junge Rudolf nach Spanien geschickt, um seinen katholischen Glauben zu stärken. Der Aufenthalt in Spanien wird für sein ganzes Leben prägend sein, denn die Atmosphäre auf dem Hof unterschied sich sehr von der in Wien. Schroffheit und Distanziertheit in gesellschaftlichen Beziehungen einerseits und starke religiöse Begeisterung andererseits wirken sich auf den psychisch labilen Rudolf negativ aus und tragen zu seinen Depressionen bei.³ Dabei ist er aber von allem Spanischen nachhaltig beeindruckt. Nach der Rückkehr nach Wien bevorzugt er spanische Mode und spricht sogar bei offiziellen Angelegenheiten Spanisch.⁴ Nach dem Tod seines Vaters wird Rudolf im Jahre 1576 zum Kaiser des Heiligen Römischen Reiches gekrönt und verschiebt seinen Sitz im Jahre 1583 nach Prag, das dadurch zu einer der wichtigsten Städte Europas (neben Paris, Madrid und Rom) wird.⁵ Rudolf ist kein besonders begabter Herrscher. Er interessiert sich mehr für Kunst und Esoterik als für Politik. Nach seinem Umzug nach Prag entsteht um ihn ein breiter Kreis an ausgezeichneten Künstlern, Astronomen und Alchemisten aus ganz Europa, unter denen auch mancher Betrüger ist. Die

2 Janáček, Josef *Pád Rudolfa II.* Brána, Praha 1995, S. 20.

3 Janáček, J. 1995, S. 30.

4 Ewans, R. J. W. *Rudolf II. a jeho svět* Mladá fronta, Praha 1997, S. 72.

5 Janáček, Josef *Rudolf II. a jeho doba* Svoboda, Praha 1987, S. 204.

Nicht eigentlich ein Roman, sondern ein Kranz von Erzählungen [...], kunstvoll versponnen (Lucie Micháľková, Daniel Kadlec und Insea Kiderlen)

Vorliebe für Kunst ist eine seiner wichtigsten Eigenschaften und seine kaiserlichen Sammlungen gehörten zu den größten überhaupt.⁶ Ein weiteres Spezifikum des Lebens des Kaisers stellen seine Beziehungen zu Frauen dar. Obwohl er mit einer spanischen Infantin lange verlobt ist und diese Heirat beidseitig vorteilhaft gewesen wäre, heiratet er nie.⁷ Er hat aber mehrere Geliebte und mit ihnen mindestens sechs Kinder. Diese Tatsache erleichtert später seinem Bruder Matthias die Übernahme der Macht. Kaiser Rudolf ist ein intelligenter Mann mit breitem Überblick, nicht nur auf künstlerischem Gebiet. Seine positiven Eigenschaften sind jedoch durch eine psychische Krankheit (Schizophrenie oder zyklische manisch-depressive Psychose), an der er gegen 1580 erkrankt, getrübt. Seine Erkrankung kehrt regelmäßig zurück und manchmal weigert er sich gar zu regieren. Seinen gesundheitlichen Zustand wird weiter durch die Syphilis verschlechtert, die sowohl zum physischen als auch psychischen Verfall führt.⁸ In den letzten Jahren seiner Herrschaft ist der Kaiser schon regierungsunfähig und nicht imstande zu verhindern, dass sein Bruder Matthias die Macht übernimmt. Kaiser Rudolf II. stirbt am 20.1.1612 in Prag.⁹

Zweifellos spielt die Figur des Kaisers in *Nachts unter der steinernen Brücke* eine bedeutungsvolle Rolle. Sie tritt, direkt oder indirekt, in zehn von vierzehn Kapiteln auf, und zwar in: *Die Pest in der Judenstadt*, *Die Sarabande*, *Der Heinrich aus der Hölle*, *Der entwendete Taler*, *Nachts unter der steinernen Brücke*, *Der Maler Brabanzio*, *Der vergessene Alchimist*, *Die Getreuen des Kaisers*, *Das verzehrte Lichtlein*, *Der Engel Asael*. In den folgenden Zeilen wird das Bild des Rudolfs in den einzigen Kapiteln beleuchtet.

Das erste Kapitel heißt *Die Pest in der Judenstadt* und die Beziehung zwischen Rudolf und Ehefrau Mordechai Meisels Esther wird hier angedeutet. Dieses für das Buch wichtige Verhältnis hat jedoch keine historische Stütze. Rudolf war zwar bekannt für seine Zuneigung zu Frauen, aber es ist höchst unwahrscheinlich, dass eine von ihnen auch Meisels Ehefrau war. Eine der bekannten Geliebten des Kaisers war z.B. Katharina Strada, mit der er die längste Beziehung hatte.

In *Der Sarabande* wird Rudolf zwar nicht direkt erwähnt, trotzdem ist er für sie wichtig, weil dank seiner Anwesenheit in Prag viele Bälle veranstaltet werden und so ermöglicht er die Handlung der Geschichte. Nach seinem Umzug nach Prag blühte die Stadt auf und wurde zum Platz verschiedener gesellschaftlichen Ereignisse.

6 Janáček, J. 1995, S. 94.

7 Ewans, R. J. W. 1997, S. 78.

8 Janáček, J. 1987, S. 190.

9 Janáček, J. 1995, S. 214.

Nicht eigentlich ein Roman, sondern ein Kranz von Erzählungen [...], kunstvoll versponnen (Lucie Michálková, Daniel Kadlec und Insea Kiderlen)

Die meisten Charakteristiken und persönlichen Eigenschaften Rudolfs werden wohl im Kapitel *Der Heinrich aus der Hölle* dargestellt. Die Erzählung spielt in der späten Zeit seiner Herrschaft, als seine psychische Krankheit schon nicht mehr zu leugnen ist. Rudolf wird als unruhig, erschöpft, ratlos und abergläubisch geschildert, er ist nicht fähig die Realität von seinen Vorstellungen zu unterscheiden.¹⁰ In den Augen seiner Untertanen ist er wirr, aber in den Augen Heinrichs der einzige Kluge. Hier werden die Parallelen zum historischen Rudolf deutlich. Sobald die Krankheit ausbrach, litt Rudolf an Verfolgungswahn, hatte Angst vor Hexen und Vergiftungen und dachte über Selbstmord nach. Auch seinen übermäßigen Alkoholgenuss können die historischen Quellen bestätigen.

Der entwendete Taler spielt nach Rudolfs Rückkehr aus Spanien, noch bevor er zum Kaiser gekrönt wurde (ca. zwischen 1571 und 1576). Ganz im Gegensatz zu dem vorherigen Kapitel ist der junge Rudolf noch mutig¹¹ und hat keine Angst vor den Geistern, denen er begegnet. Als Jugendlicher trifft Rudolf zum ersten Mal auf den Jungen namens Mordechai Meisl. Perutz benutzt zwar die historische Person Meisl, aber in Wirklichkeit wurde der Jude 1528 geboren und ist so fast 25 Jahre älter als der Kaiser.¹²

Das Kapitel *Nachts unter der steinernen Brücke* entfaltet das Thema der Liebe zwischen Rudolf und Esther weiter. Auch der Unterschied im Alter zwischen Rudolf und Meisl deutet an, dass diese Beziehung nicht sehr wahrscheinlich ist.

In *Der Maler Brabanzio* wird eine weitere wichtige Charakteristik des Kaisers gezeigt, und zwar seine Vorliebe für Kunst.¹³ Diese hatte seine Anfänge schon in der Zeit von Rudolfs Erziehung in Spanien und es besteht kein Zweifel, dass auch der historische Rudolf ein großer Kenner der Kunst war. Darüber hinaus kommt es hier zum zweiten Treffen zwischen Rudolf und Meisl.

Der Kaiser war berühmt nicht nur für seine Unterstützung der Künstler, sondern auch für die verschiedenen Alchemisten und Astrologen an seinem Hof. Das wurde auch zum Thema des Kapitels *Der vergessene Alchimist*. Heute wird Rudolf in diesem Zusammenhang als ein abergläubischer Narr präsentiert. Bedacht werden muss aber, dass in seiner Zeit Alchemie ein ernsthaftes Metier war. Ein weiterer Aspekt seines Charakters zeigt sich in seinen Wutausbrüchen, die sich mit Schwermütigkeit¹⁴ abwechseln und mit der psychischen Krankheit zusammenhängen. Außerdem wird die finanzielle Not auf dem kaiserlichen Hof angedeutet, die Rudolf nicht zu lösen

10 Perutz, Leo *Nachts unter der steinernen Brücke* Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2011, S. 64.

11 Perutz, L. 2011, S. 80.

12 Diderot. Diderot, Praha 1999, S. 35.

13 Perutz, L. 2011, S. 143.

14 Perutz, L. 2011, S. 160.

Nicht eigentlich ein Roman, sondern ein Kranz von Erzählungen [...], kunstvoll versponnen (Lucie Michálková, Daniel Kadlec und Insea Kiderlen)

imstande war. Stattdessen verschwendete er lieber sein Vermögen für neue künstlerische Werke, etwas, das ebenso durch historische Belege gedeckt ist.

Das Kapitel *Die Getreuen des Kaisers* spielt sich erst neun Jahre nach Rudolfs Tod ab, am Tag der Hinrichtung von 21 böhmischen Adligen. Rudolf hat hier einerseits die Rolle des Repräsentanten der guten alten Zeiten, andererseits nutzen alle seinen Namen nur dazu, um sich selbst interessanter zu machen.

Das verzehrte Lichtlein zeigt einen anderen Teil der Rudolfinischen Sammlungen – die Raubtiere. Der Kaiser begegnet wieder Meisl und wieder bleibt ihm dies verborgen. Rudolf wird hier erneut als jemand dargestellt, für den seine persönlichen Interessen wichtiger sind als seine Herrscherpflichten. Wie schon mehrmals unterstrichen, ist dieser einer der typischen Aspekte vor allem in der späteren Zeit seiner Regierung.

Das letzte Kapitel, das den Rahmen der Handlung abschließt, ist *Der Engel Asael*. Sein Thema ist wieder die Liebe zwischen Rudolf und Esther.

Der Roman *Nachts unter der steinernen Brücke* bietet viele verschiedene Blicke auf den Kaiser Rudolf II. an, wobei es sehr oft von der geschichtlichen Realität ausgeht. In manchen – und oft ganz wichtigen Aspekten – handelt es sich jedoch um reine literarische Fiktion des Autors und deswegen darf das Werk auf keinem Fall als eine historisch korrekt verstanden werden. Zweifellos muss aber Rudolf als ein Hauptprotagonist und als wichtigste zusammenhaltende Figur im Roman wahrgenommen werden, denn ohne ihn wäre die ganze Handlung und Themenentfaltung nicht möglich.

Der Leser ahnt die Zauberfäden¹⁵

Überlegungen zum Aufbau von Leo Perutz' *Nachts unter der steinernen Brücke*

(Insea Kiderlen)

Es ist, wie Sie sehen werden, ein Roman mit einem etwas eigenwilligen Aufbau. Die einzelnen Kapitel sehen aus und lesen sich wie selbstständige Erzählungen, und es dauert einige Zeit, ehe man darauf kommt, daß man Kapitel einer eigentlich ziemlich straffen Romanhandlung vor sich hat, die aber nicht chronologisch erzählt wird.¹⁶

¹⁵ Siebauer, Ulrike *Leo Perutz – „Ich kenne alles. Alles, nur nicht mich“ Eine Biographie* Bleicher Verlag, Gerlingen 2000, S. 148. (künftig zitiert als: Siebauer *Ich kenne alles*).

¹⁶ Siebauer: *Ich kenne alles* S. 278.

Nicht eigentlich ein Roman, sondern ein Kranz von Erzählungen [...], kunstvoll versponnen (Lucie Michálková, Daniel Kadlec und Insea Kiderlen)

Mit diesen Worten schildert der Autor Leo Perutz selbst das auf den ersten Blick wohl augenfälligste Merkmal seines Werks *Nachts unter der steinernen Brücke*, die nicht chronologische Anordnung der Erzählungen, die zusammen dennoch ein Ganzes ergeben. Bemerkenswert ist jedoch vor allem der Satz, den Perutz in seinem Brief an den Verleger Paul Zsolnay seinen Ausführungen noch hinzufügt: „Und doch erscheint mir diese Anordnung nicht willkürlich, sondern als die einzige denkbare und mögliche.“¹⁷ Was dann aber fehlt, ist Perutz' Begründung dieser Aussage, sein Text funktioniere nur oder gerade durch seine „eigenwillige“¹⁸ Form. Warum also wagt Perutz dieses „erzählerische und kompositorische Experiment“¹⁹? Welche Wirkung möchte er damit beim Leser erzielen? Verfolgt er mit der auffälligen Komposition möglicherweise ein bestimmtes Anliegen?

Um diesen Fragen nachzugehen, wird nun in einem ersten Schritt untersucht, was genau die eigenartige Struktur des Romans²⁰ beim Leser bewirkt, um dann in einem zweiten Schritt darauf einzugehen, warum möglicherweise genau diese Wirkung erzeugt werden soll.

Der Leser, der sich unvorbereitet Perutz' *Nachts unter der steinernen Brücke* nähert, wird bis zu einem bestimmten Punkt seiner Lektüre annehmen, statt eines fest gefügten Romans eine relativ lose Sammlung von Prag-Erzählungen vor sich zu haben. Bis er durch die stete Wiederkehr einzelner, offenbar zentraler Figuren schließlich darauf kommt, hinter dem ihm vorliegenden Werk doch noch ein komplexeres Kompositionsprinzip zu vermuten. Und „von diesem Augenblick an“²¹, so beschreibt es Hans-Harald Müller, „wird der Leser zwangsläufig den Versuch unternehmen, aus der zeitlich unzusammenhängenden Folge in sich abgeschlossener Novellen²² eine

17 Ebd. S. 278.

18 Ebd. S. 78.

19 Wilk, Werner: *Geschichten in der Geschichte*, in: Müller, Hans-Harald u. Eckert, Brita (Hrsg.): *Leo Perutz: 1882-1957: eine Ausstellung der Deutschen Bibliothek Frankfurt am Main*, Paul Zsolnay Verlag, Wien; Darmstadt 1989, S. 378.

20 Die Genre-Bezeichnung „Roman“ ist im Falle von Perutz' *Nachts unter der steinernen Brücke* durchaus umstritten und würde eine gesonderte Untersuchung verdienen. Da es in diesem Aufsatz aber um eine andere Frage geht und auch Perutz selbst an verschiedenster Stelle von *Nachts unter der steinernen Brücke* als „Roman“ spricht (vgl. u.a. Eingangszitat, Siebauer „*Ich kenne alles.*“, S.278 und Müller, Hans-Harald u. Eckert, Brita (Hrsg.): *Leo Perutz: 1882-1957: eine Ausstellung der Deutschen Bibliothek Frankfurt am Main*, Paul Zsolnay Verlag, Wien; Darmstadt 1989, S.368 u. S.374. (künftig zitiert als: Müller/Eckert *Leo Perutz – eine Ausstellung*)), wird im Folgenden weiter auf diese Bezeichnung zurückgegriffen.

21 Müller, Hans-Harald *Leo Perutz. Biographie* Paul Zsolnay Verlag, Wien 2007, S.265. (künftig zitiert als: Müller *Leo Perutz*).

22 In Bezug auf die einzelnen 'Einheiten' von *Nachts unter der steinernen Brücke* wie Müller von Novellen zu sprechen, scheint zumindest diskussionswürdig. Perutz selbst nennt sie wiederholt einfach „Kapitel“ (Vgl. Siebauer „*Ich kenne alles.*“, S. 278 und Müller/Eckert *Leo Perutz – eine Ausstellung*, S. 367.). Es wird im Rahmen dieser Arbeit auf den Begriff der „Erzählung“ zurückgegriffen, der in jedem Fall zutreffend ist, da es sich auch bei der Novelle 'nur' um eine besondere Form der Erzählung handelt.

Nicht eigentlich ein Roman, sondern ein Kranz von Erzählungen [...], kunstvoll versponnen (Lucie Michálková, Daniel Kadlec und Insea Kiderlen)

zusammenhängende Romanhandlung zu entwerfen.²³ Er wird demnach einerseits immer versuchen, die einzelnen Erzählungen als in sich geschlossene Einheiten zu verstehen und nachzuvollziehen, andererseits wird er aber auch stets danach trachten, diese so zu ordnen, dass nach und nach vor seinem inneren Auge eine zusammenhängende Gesamthandlung entsteht, die einer chronologischen Ordnung folgt. Eben diesen Umstand formuliert Ulrike Siebauer in deutlich poetischeren Worten, wenn sie schreibt:

Der Leser ahnt die Zauberfäden, die die Personen mit den Dingen verbinden, aber ein großes Geheimnis verhüllt die Zusammenhänge.²⁴ Erst ganz am Ende, da ist sich auch Müller sicher, kann der Leser „all die Fäden verknüpfen, die die Schicksale dieser Figuren miteinander verbinden“²⁵

und somit die Gesamthandlung nachvollziehen. Demnach bleibt der Leser nicht nur passiver Rezipient, sondern muss, um den vollständigen Inhalt von *Nachts unter der steinernen Brücke* für sich zu fassen, selbst aktiv werden, indem er das Erzählte eigenständig ordnet und in einen Zusammenhang bringt. Er wird damit „zum eigentlichen Konstrukteur eines lückenlos durchkonstruierten Romans.“²⁶ Gleichzeitig ähnelt seine Situation der eines Zuhörers, der ihm erzählten Erinnerungen oder erinnerten Geschichten lauscht. Denn auch diese sind oft eher assoziativ und selten chronologisch geordnet, sie folgen vielmehr den spontanen Eingebungen des sich erinnernden Erzählers, dem es seinerseits oft erst durch die erzählerische Weitergabe gelingt, die eigenen Erinnerungen wieder zu einem schlüssigen Gesamtbild zusammenzufügen, also das zu tun, was im Falle von *Nachts unter der steinernen Brücke* dem Leser obliegt.

Daraus ließe sich der Schluss ziehen, dass Perutz es mit der 'eigenartigen' Struktur seines Romans schafft, den Leser dazu zu bringen, die vom Autor geleistete 'Erinnerungsarbeit' nachzuvollziehen und in gewisser Weise auch nachzuahmen – immer mit dem Ziel, am Ende ein ganzheitliches Erinnerungsbild vor sich zu haben. In diese Richtung geht auch Müller in seinen Ausführungen, wenn er schreibt:

Die Idee, daß Bilder der Vergangenheit nicht automatisch, sondern nur in der Einbildungskraft des Betrachters entstehen, leitete Perutz offensichtlich auch bei der Konstruktion des Romans

23 Ebd. S. 265.

24 Siebauer *Ich kenne alles.*, S. 148.

25 Müller *Leo Perutz*, S. 348.

26 Ebd. S. 347.

Nicht eigentlich ein Roman, sondern ein Kranz von Erzählungen [...], kunstvoll versponnen (Lucie Michálková, Daniel Kadlec und Insea Kiderlen)

Nachts unter der steinernen Brücke, der erst in der tätigen Phantasie des Lesers vollendet ist.²⁷

Zwar geht es in *Nachts unter der steinernen Brücke* nicht um konkret erinnerte Erlebnisse des Autors, wohl aber um die erinnerten Besonderheiten Prags, dessen mythische und geschichtliche Einmaligkeiten, die die Einzigartigkeit des 'Alten Prags' ausmachen. Seine persönliche Bindung zum 'Alten Prag' bringt Perutz im Zusammenhang mit dem Erscheinen seines Romans mehrfach zum Ausdruck, unter anderem in einem Brief an einen Freund, in dem er betont, sein neuester Roman spiele

[...] nicht auf einem fernen Planeten, sondern in jenem alten Prag, dessen Kulissen ich noch als 15jähriger gesehen habe und dessen zauberhaftes und seit 55 Jahren verschwundenes Bild ich bis zu meinem Lebensende in mir haben werde.²⁸

An anderer Stelle stellt Perutz gar fest, dass seine eigenen lebendigen Prag-Erinnerungen mit zunehmendem Alter umso „reichlicher strömen“ und ihm „immer neuen Stoff geben.“²⁹ – Stoff, den der Autor, wie er an anderer Stelle schreibt, in sich selbst „zusammensuchen“³⁰ musste. Eine Formulierung, die einmal mehr den Erinnerungscharakter von *Nachts unter der steinernen Brücke* betont.

Perutz versucht zum Zeitpunkt der endgültigen Niederschrift seines Romans aber nicht nur, sich als bald Siebzigjähriger an die Stadt seiner Kindheit und Jugend zu erinnern, er muss auch den Zustand der persönlichen Isolation³¹ im palästinensischen Exil aushalten, in dem er seit 1938 lebt, nachdem er aus Österreich fliehen musste. Er vermisst die Gesellschaft seiner Freunde, die ihn zuvor vor allem auch bei seiner literarischen Arbeit unterstützten, indem sie seinen Einfällen lauschten. So beklagt er sich dann auch bei eben jenen Freunden:

Es fehlt mir sehr, daß ich keine Menschenseele habe, der ich es erzählen kann, denn wer interessiert sich hier für sowas! Ich muß erzählen und immer wieder erzählen, bevor ich schreibe, denn erst dann bekommt der amorphe Stoff Gestalt. Und Sie [...] ließen sich von mir

27 Ebd. S. 348.

28 Müller *Leo Perutz* S. 351.

29 Siebauer *Ich kenne alles* S. 275.

30 Ebd. S. 275.

31 Max Brod etwa schreibt in seinem Buch *Der Prager Kreis* über seinen Autorenkollegen: „In Tel Aviv lebte Perutz betont im Exil. [...] Es war schwer, mit ihm ins Gespräch zu kommen“ und spricht von ihm als „dem völlig Einsamen“. Vgl. Brod, Max *Der Prager Kreis*, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart; Berlin 1966, S. 194.

Nicht eigentlich ein Roman, sondern ein Kranz von Erzählungen [...], kunstvoll versponnen (Lucie Michálková, Daniel Kadlec und Insea Kiderlen)

alles 100mal erzählen und immer wieder erzählen und halfen mir damit.³²

Noch drastischer wird Perutz in einem weiteren Brief an Freunde im fernen Argentinien:

[...] ich habe hier weder Anregungen noch Quellenmaterial, nichts, nicht einmal *einen* Menschen, dem ich meine Geschichten oder Einfälle erzählen könnte, und Sie wissen, wie notwendig ich dieses unaufhörliche Erzählen zur Formung, Abrundung und Weiterentwicklung eines Stoffes brauche.³³

Leicht überspitzt ließe sich nun folgern, dass der engagierte *Nachts unter der steinernen Brücke*-Leser – durch die besondere Romanstruktur angeregt – nicht nur den aktiven Prozess des Erinnerns, den der Autor vollzieht, nachahmt, sondern auch – indirekt und zeitversetzt – die Funktion von Perutz abwesenden Freunden einnimmt.

Dazu passt, dass im Roman selbst eine Erzählsituation fingiert wird: Im direkten Anschluss an die zweite Novelle *Des Kaisers Tisch* wird der Hauslehrer Jakob Meisl eingeführt, der seinem 15jährigen Schüler um die Jahrhundertwende herum die magische Welt des 'Alten Prags' im 16. Jahrhundert nahebringt, indem er ihm eben jene chronologisch durcheinander geworfenen Novellen erzählt. Im Folgenden finden sich noch weitere drei Male diese Einschübe der Rahmenhandlung, die schließlich im Epilog ihren Abschluss findet. Interessanterweise ist in jener Rahmenhandlung der Ich-Erzähler der Zuhörer, der wiederum deutliche Parallelen zum Autor aufweist (auch Perutz war um die Jahrhundertwende in eben jenem Alter und lebte in Prag). In gewisser Weise setzt sich also der Autor selbst als Glied in die Kette der mündlichen Prager Erzähltradition, indem er

[...] die Fiktion erzeugt [...], es handle sich bei den Novellen um mündliche Erzählungen, die dem Erzähler im Alter von fünfzehn Jahren von seinem Nachhilfelehrer, dem verbummelten 'stud. med. Jakob Meisl', einem Nachfahren des legendären Mordechai Meisl, überliefert wurden.³⁴

Einerseits wird hier also laut Müller die „Ur-Situation des Erzählens“³⁵ beschworen und der Eindruck einer gewissen Authentizität des Erzählten erweckt, andererseits führt der doppelte

32 Müller/Eckert *Leo Perutz – eine Ausstellung* S. 368.

33 Müller *Leo Perutz* S. 335.

34 Müller, Hans-Harald: Nachwort, in: Perutz, Leo *Nachts unter der steinernen Brücke*, Knauer-Verlag, München 1994, S. 277. (künftig zitiert als: Müller: Nachwort)

35 Ebd. S. 277.

Nicht eigentlich ein Roman, sondern ein Kranz von Erzählungen [...], kunstvoll versponnen (Lucie Michálková, Daniel Kadlec und Insea Kiderlen)

„Zeitenabstand zwischen dem Erzählten und dem Erzählen“³⁶ aber auch zum Bruch der „Illusion eines naiven historischen Erzählens“³⁷ Müller zieht daraus den Schluss, dass

schon die erzählerische Rahmenkonzeption mit ihrem doppelten Zeitenabstand [...] den Zusammenhang zwischen Erinnerung und Vergessen [...] andeutet, [...] der im Roman selbst auf vielfältige Weise zum Thema wird.³⁸

In einfacheren Worten ließe sich auch sagen: Die doppelte zeitliche Entfernung vom erzählten Geschehen (einmal die zwischen dem 16. und 17. Jahrhundert und dem ausgehenden 19. Jahrhundert und einmal die zwischen der Jahrhundertwende und den 50er Jahren) hebt die Bedeutung der persönlichen Erinnerungsleistung hervor und spricht für eine hohe Subjektivität des Erinnerten. Gleich doppelt wird hier der Vergangenheit Erinnertes entrissen – zunächst durch den Hauslehrer um die Jahrhundertwende und dann durch den Ich-Erzähler, der sich fünfzig Jahre später an das zu erinnern versucht, was ihm in der fiktiven Erzählsituation mündlich weitergegeben wurde. Dieses Ringen zwischen dem Erinnern und Vergessen, sowie der fragile Charakter der Erinnerung an sich scheinen indes konstitutiv für Perutz' Roman zu sein. So sieht es auch Müller, wenn er schreibt:

Erinnern und Vergessen bilden ein Leitmotiv in *Nachts unter der steinernen Brücke*, nicht die Reproduzierbarkeit, sondern die Entrücktheit und die Gefährdetheit des Vergangenen sind Kennzeichen dieses historischen Romans.³⁹

Genau diese These soll nun exemplarisch an den Erzählungen *Die Getreuen des Kaisers* und *Der Maler Brabanzio* belegt werden.⁴⁰

Im Fall von *Die Getreuen des Kaisers* ist es in erster Linie die geschilderte Situation selbst, die den 'Wettstreit von Erinnern und Vergessen' aufgreift und einmal mehr die Bedeutung des Erzählens für die Aufrechterhaltung der Erinnerung betont: In dem Prager Wirtshaus *Zum silbernen Hecht* sind an einem Abend, neun Jahre nach Rudolfs Tod, die ehemaligen Bediensteten des Kaisers versammelt.

36 Ebd. S. 277.

37 Ebd. S. 277.

38 Ebd. S. 278.

39 Müller *Leo Perutz* S. 348.

40 Zusätzlich sei angemerkt, dass im Fall der Erzählung *Der vergessene Alchimist* bereits ihr Titel die Thematik des Vergessens in sich trägt.

Nicht eigentlich ein Roman, sondern ein Kranz von Erzählungen [...], kunstvoll versponnen (Lucie Michálková, Daniel Kadlec und Insea Kiderlen)

Indem sie jeweils ihre eigenen Geschichten und Sichtweisen zum früheren Hofleben vortragen und den anwesenden Gästen erzählen, entwerfen sie ein gemeinsames Erinnerungsbild des Lebens am rudolfinischen Hof. Diese Erzählungen mögen nicht frei von Erfundenem sein, wie es in Bezug auf den einstmaligen Narren und Ofenheizer Brouza auch offen angedeutet wird⁴¹, und doch halten sie – in der geschilderten Situation – für die lauschenden Zuhörer die Erinnerung an die vergangene Zeit unter Kaiser Rudolf II. fest.⁴²

„Es gab in Prag einen Maler, von dem der Nachwelt nur wenig überliefert ist [...]“⁴³ so beginnt die Erzählung *Der Maler Brabanzio* und greift damit sofort den Themenkomplex Erinnern/Vergessen auf. Dem Leser wird verdeutlicht, dass von der Person des Malers wenig überliefert, das Meiste aber vergessen wurde. Im weiteren Verlauf der Erzählung tritt dann Mordechai Meisl auf, der vor drei Jahren seine Frau Esther verloren hat und nun den Maler Brabanzio bittet, ein Bild seiner verstorbenen Frau anzufertigen. Wieder geht es darum, dem drohenden Vergessen eine Erinnerung zu entreißen. Meisl, der schon von Malern gehört hatte, „die längst dahingegangene Personen sehr getreu dargestellt hätten“⁴⁴, hält den Maler Brabanzio für imstande, ein Bildnis von der diesem unbekanntem Esther zu malen, „wenn er sie ihm nur auf die rechte Art beschriebe, und er traute sich zu, sie ihm mit Worten so vor Augen zu bringen, wie sie in ihrem irdischen Leben gewesen war.“⁴⁵ Brabanzio erklärt sich ob der ihm angebotenen reichen Bezahlung auch zu der Erfüllung des Auftrages bereit und äußert sich gegenüber dem inkognito anwesenden Rudolf II. verhalten hoffnungsvoll: „Ich kann nicht wie Ulysses zu den Toten hinabsteigen. Aber vielleicht kann ich wie das Weib von Endor ihren Schatten beschwören.“⁴⁶ Damit beschreibt Brabanzio das Wesen der Erinnerung als eine Annäherung an das Vergangene, das dennoch nie endgültig greifbar wird. Sich dessen wohl bewusst, hat Brabanzio Schwierigkeiten mit der Anfertigung des Esther-Bildes, da Meisl – entgegen seiner eigenen Wahrnehmung – nicht in der Lage ist, ihm die benötigten Informationen über Esther zu geben. Der der Szene weiterhin beiwohnende Kaiser Rudolf II. belauscht folgende Worte des Malers:

41 siehe Perutz, Leo *Nachts unter der steinernen Brücke* Deutscher Taschenbuch Verlag, vollständige Ausgabe 2002, 8. Auflage, München 2011, S. 205. (künftig zitiert als: Perutz *Nachts unter der steinernen Brücke*): „Doch dem Brouza gelang es jetzt bisweilen leichter als zuvor, sich mit der Erzählung erlebter oder erfundener Geschichten, die Rudolf den Zweiten, seinen Hof und sein Gesinde zum Gegenstand hatten, eine Mahlzeit oder die Butter aufs Brot zu verdienen.“

42 Das leistet im Übrigen auch Perutz' Roman im Ganzen für den Leser.

43 Perutz: *Nachts unter der steinernen Brücke*, S. 142.

44 Perutz: *Nachts unter der steinernen Brücke*, S. 151.

45 Ebd. S. 151.

46 Ebd. S. 152.

Nicht eigentlich ein Roman, sondern ein Kranz von Erzählungen [...], kunstvoll versponnen (Lucie Michálková, Daniel Kadlec und Insea Kiderlen)

Wenn ich eines Menschen Bildnis male, [...] so ist's mir nicht genug, daß ich sein Gesicht betrachte, das wandelbar ist und heute so aussieht und morgen anders. Ich stelle ihm Fragen, und ich lasse nicht nach, ehe ich ihm nicht ins Herz geblickt habe. Denn nur so bringe ich etwas Gutes zuwege.⁴⁷

Dem Maler ist es wichtig, in seinem Bild den wesentlichen, unwandelbaren Kern einer Person abzubilden, zum Eigentlichen vorzudringen. Auch dieser Antrieb lässt sich mit dem eines Erinnerungsprozesses vergleichen. Gesucht wird nach dem Wesentlichen, dem, was das Erinnernte beziehungsweise den Erinnernten ausmacht. Brabanzio scheitert an seinem Bild, weil ihm die persönliche Bindung zur Erinnernten fehlt, die ihm auch Meisl nicht ersetzen kann. Rudolf dagegen malt unwillkürlich und unbewusst ein Bild seiner Traumgeliebten Esther, mit dem er selbst aber aus den selben Gründen nicht zufrieden ist, die Brabanzio scheitern ließen: „Vielleicht, sagte er sich, habe ich zu sehr in ihr Antlitz gesehen und zu wenig in ihr Herz, so konnt' ich's nicht zuwege bringen.“⁴⁸ Er glaubt also, das Wesentliche, den eigentlichen Kern bei der Erinnerungsarbeit nicht getroffen zu haben. Und in diesem Scheitern bei der Anfertigung eines Erinnerungsbildes kommt es Rudolf so vor, „als hätte er sie jetzt erst für immer verloren.“⁴⁹ Der eigentliche Verlust ist das Vergessen, das Scheitern der Erinnerung.

Die Bedrohlichkeit des Vergessens wird dann in der Rahmenhandlung des erzählenden Hauslehrers noch einmal sehr bildhaft aufgegriffen: Jakob Meisl fügt seiner Erzählung die Information hinzu, dass von dem Maler Brabanzio nur ein einziges Bild der Nachwelt erhalten blieb – und das ist paradoxerweise ein Selbstbildnis, auf dem der Maler in einer Kneipe sitzt und von zwei „alten häßlichen Weibern“ umarmt wird, und „die eine ist“, so denkt es sich der Hauslehrer, „die Pestilenz, und die andere, grau wie ein Leichentuch, ist die Vergessenheit.“⁵⁰

Umgekehrt bedeutet Erinnern ein Aufhalten oder gar Verhindern des endgültigen Verlustes – und nichts anderes leistet *Nachts unter der steinernen Brücke*. Es verhindert das Vergessen und damit den endgültigen Verlust des schon vor geraumer Zeit untergegangenen 'Alten Prags'.

Sollte den gebürtigen Prager Leo Perutz beim Verfassen eines seiner letzten Werke ein bestimmtes Anliegen geleitet haben, so mag es genau dieses gewesen sein.

Auch damit hängt es wohl zusammen, dass Perutz am 11. März 1951 in sein Notizbuch schreibt:

47 Ebd. S. 152.

48 Ebd. S. 155.

49 Ebd. S. 155.

50 Perutz *Nachts unter der steinernen Brücke* S. 157.

Nicht eigentlich ein Roman, sondern ein Kranz von Erzählungen [...], kunstvoll versponnen (Lucie Michálková, Daniel Kadlec und Insea Kiderlen)

„Den ganzen Tag am Epilog gearbeitet. Um 10 Uhr Meisls Gut⁵¹ fertig. Traum von 27 Jahren Wirklichkeit geworden.“⁵²

Im Gegensatz zu seiner Figur des Rudolf II. scheint ihm mit *Nachts unter der steinernen Brücke* ein Erinnerungsbild gelungen zu sein, mit dem er selbst zufrieden war⁵³ – und in das er den Leser als „Konstrukteur“⁵⁴ der Handlung miteinbezieht. Für das Gelingen des Erinnerungsbildes und den Einbezug des Lesers indes ist, wie diese Arbeit zu belegen versucht, der „eigenwillige Aufbau“⁵⁵ von *Nachts unter der steinernen Brücke* konstitutiv.

51 *Meisls Gut* war der ursprüngliche Titel, den Perutz für sein Werk vorgesehen hatte.

52 Müller *Leo Perutz* S. 346.

53 Vgl. Müller/Eckert *Leo Perutz – eine Ausstellung* S. 367.

54 Müller *Leo Perutz* S. 347.

55 Siebauer: *Ich kenne alles* S. 278.

Nicht eigentlich ein Roman, sondern ein Kranz von Erzählungen [...], kunstvoll versponnen (Lucie Michálková, Daniel Kadlec und Insea Kiderlen)

Quellenverzeichnis

Brod, Max *Der Prager Kreis*, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, Berlin u.a. 1966.

Ewans, R. J. W. *Rudolf II. a jeho svět* Mladá fronta, Praha 1997.

Janáček, Josef *Pád Rudolfa II.* Brána, Praha 1995.

Janáček, Josef *Rudolf II. a jeho doba* Svoboda, Praha 1987.

Müller, Hans-Harald *Leo Perutz. Biographie*, Paul Zsolnay Verlag, Wien 2007.

Müller, Hans-Harald *Nachwort* in: *Leo Perutz: Nachts unter der steinernen Brücke* Knauer-Verlag, München 1994.

Müller, Hans-Harald und Eckert, Brita (Hrsg.) *Leo Perutz: 1882-1957: eine Ausstellung der Deutschen Bibliothek Frankfurt am Main*, Paul Zsolnay Verlag, Wien; Darmstadt 1989.

Perutz, Leo *Nachts unter der steinernen Brücke*, Knauer-Verlag, München 1994

Perutz, Leo *Nachts unter der steinernen Brücke*, Deutscher Taschenbuch Verlag, vollständige Ausgabe 2002, 8.Auflage, München 2011.

Siebauer, Ulrike *Leo Perutz – „Ich kenne alles. Alles, nur nicht mich.“ Eine Biographie*, Bleicher Verlag, Gerlingen 2000.

Torberg, Friedrich: *Ein echter Erzähler. Leo Perutz: „Nachts unter der steinernen Brücke“*, in: Müller, Hans-Harald und Eckert, Brita (Hrsg.) *Leo Perutz: 1882-1957: eine Ausstellung der Deutschen Bibliothek Frankfurt am Main*, Paul Zsolnay Verlag, Wien; Darmstadt 1989, S.375-376.

Všeobecná encyklopedie v osmi svazcích 5 m/o Diderot, Praha 1999.

Wilk, Werner: *Geschichten in der Geschichte*, in: Müller, Hans-Harald u. Eckert, Brita (Hrsg.) *Leo Perutz: 1882-1957: eine Ausstellung der Deutschen Bibliothek Frankfurt am Main*, Paul Zsolnay Verlag, Wien; Darmstadt 1989, S.378.

Dynamische Orte und was unter diesen liegt...

(Tim Richter, Jakub Dvořák, Jan König)

in Perutz'

Nachts unter der steinernen Brücke

Die zentrale Frage dieser Arbeit stellt die Art und Weise, bzw. den 'Sinn und Zweck' fiktionaler Verortung von Handlung in Leo Perutz Roman *Nachts unter der steinernen Brücke* dar. Dem Versuch geschuldet, die Leitfrage möglichst genau zu bearbeiten, wird sich auf die Kapitel 2 *Des Kaisers Tisch* und Kapitel 4 *Die Sarabande* beschränkt,¹ wobei auch hier wiederum nur einzelne Textpassagen (überwiegend) textimmanent analysiert und interpretiert werden. Hierbei erfahren im vierten Kapitel die Eingangssequenz² und das Duellantentreffen am Kinskyschen Rondeau³ eine Untersuchung. In *Des Kaisers Tisch* ist eine Sequenz des Prager Altstadtlebens⁴ von besonderem Interesse.

Zunächst finden örtlich-räumliche Begrifflichkeiten in ihrer textuellen Umgebung Betrachtung, wobei sowohl die Art der sprachlichen Darstellung im Mittelpunkt steht als auch deren semantischer Mehrwert. Unter diesem wird zunächst eine Bedeutungserweiterung über die konkret (fiktional) materielle Verortung von Handlung hinaus verstanden, womit z.B. ein Verweisen auf politische, moralische oder religiöse Konzepte gemeint sein kann. Weiterhin ist unter diesem Mehrwert auch eine Art Beitrag gemeint, den Orts- und Raumbegriffe zur Themen- und Motivkonstruktion im Text leisten. In der Untersuchung stellt ferner der Grad an Konkretheit – u.a.

1 Zur Verständigungshilfe ist hier der Plot der Sarabande aufgeführt (Perutz, Leo *Nachts unter der steinernen Brücke* dtv, München 2002, S. 48 – 61.):

Auf einem Fest des Geheimen Rates und Kanzlers von Böhmen (Zdenko von Lobkowitz) kommt es zwischen dem venizianischen Grafen Collalto und dem kroatischen Baron Juranic zu Streitigkeiten – u.a. bedingt durch Prahlereien Juranic's vor einem jungen Fräulein. Bei den überschwänglichen Tanzeinlagen des Barons wird ihm vom eifersüchtigen Collalto ein Bein gestellt. Darauf vereinbaren beide Kontrahenten ein Duell außerhalb des Stadthauses am Rondeau im Kinskyschen Garten. Die Überlegenheit des Barons im Degenkampf führt dazu, dass Collalto rund um das Rondaeu gejagt und darauf zur Musik, einer Sarabande, durch die Prager Altstadt „getanzt“ wird. Da die vielzähligen Kruzifixe und Heiligenbilder der Altstadt zu mehrmaligen Gebetsunterbrechungen der religiös sensiblen kroatischen Gefolgsleute führen, wird die Sarabande in den Gassen der Judenstadt fortgeführt. Am Ende seiner Kräfte, vor dem Haus des Rabbi Löw angelangt, ruft Collalto nach einem Jesusbild, worauf der Rabbi einen „Ecce homo“ auf der seinem Haus gegenüberliegenden Häuserwand entstehen lässt. Baron Juranic geht dadurch, vom „Blitzschlag der Selbsterkenntnis“ über die eigene Mitleidlosigkeit und fehlende Gottesfürchtigkeit getroffen, in die Knie.

2 Perutz, S. 48f.

3 Ebd., S. 54ff.

4 Ebd., S. 22.

allgemeine, ungenaue, konkrete Orts- oder Raumbegriffe – ein Untersuchungskriterium dar.⁵ Es soll hierbei herausgefunden werden, vor welchem räumlichen Hintergrund Handlung stattfindet, welche fiktionale Prag-Topographie der Text anlegt und welchen Raum sich der Leser als innere Karte konstruieren kann.⁶

Verknüpft mit diesem Konkrettheitsgrad spielen auch narrative Wirkungsmuster eine Rolle, die mit dem Begriff *narrativer Dynamik* beschrieben werden sollen. Dabei stehen Fragen der Be- und Entschleunigung durch Verwendung von Orts- und Raumbegriffen im Fokus; im Sinne von: Wie wird anhand von Raumbegriffen (Erzähl-)Zeit narrativ konstruiert?

Maßgebliche Einflussfaktoren dieser Herangehensweisen an den Text sind zunächst Juri Lothmanns Arbeiten zur Raumsemantik⁷, die informationsstrukturell v.a. mit Wallace Chafes „Definiteness“-Begriff kombiniert werden.⁸ Weiterhin sind es die erzähltheoretischen Grundfragen und Verfahren Genettes⁹ (bzw. in dessen Anschluss Martinez/Scheffel¹⁰), die für die folgende Textanalyse von immanenter Wichtigkeit sind.

Das durch die textimmanente Analyse erarbeitete Prag-Bild wird abschließend einem historischen Vergleich unterzogen. Hierbei steht das fiktive Prag des Romans den historischen Fakten der rudolfinschen Zeit gegenüber. Dadurch sollen Rückschlüsse zur Autorintention möglich werden. Die Beurteilung wird dabei um zwei zusätzliche Kapitel des Romans – *Der Heinrich aus der Hölle*¹¹ sowie *Der vergessene Alchimist*¹² – erweitert.

Sarabande

In Hinblick auf die genannte Herangehensweise, soll die erste Seite der Sarabande untersucht werden. An dieser Stelle soll das Fazit voranstellen und erst darauf die Teilergebnisse und die konkrete Analyse folgen. Der Beginn der intradiegetischen Erzählung nutzt indefinite oder

5 Das Untersuchungskriterium *Konkretheit* ist von Wallace Chafes informationsstrukturellen Arbeiten beeinflusst, wobei v.a. sein Konzept der „definiteness“ sprachlicher Informationen diese Arbeit nicht unerheblich prägt. (Chafe, Wallace L. *Givenness, contrastiveness, definiteness, Subjects, topics and point of view* in: Li, Charles N. (Hg.) *Subject and Topic* Academic Press, New York, 1976S. 28ff).

6 Hier wird bewusst über die reine Textimmanenz hinausgegangen und die Fragestellung durch einen leserorientierten Ansatz erweitert.

7 Lotman, Jurij M. *Die Struktur literarischer Texte* München 1972. Auch Foucault, Michel *Andere Räume* in: K. Barck (ed.) *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik* Leipzig 1990, S. 34-46.

8 Chafe, Wallace L. S. 27 – 55. Konkret wird in dieser Arbeit auf die „Packaging Status“ von Aussagen eingegangen, die Chafe ab S. 28ff behandelt.

9 **Siehe:** Genette, Gérard *Die Erzählung* München, 2010.

10 **Siehe:** Martinez, M. & Scheffel, M. *Einführung in die Erzähltheorie* München, 2009.

11 Perutz, S. 63ff.

12 Ebd. S. 158ff.

allgemeine Ortsangaben (kombiniert mit konkreten Referenzangeboten historischer Personen und Gebäude), um der Handlung der Sarabande einen großen politischen, internationalen Rahmen zu verleihen sowie mögliche Problemkonstellationen – u.a. religiöser oder ethnischer Natur – über topographische Erwähnungen mit Bedeutungshintergrund zu motivieren. Das Prag des 16. Jahrhunderts wird hierbei narrativ als *Schmelztiegel der Kulturen* dargestellt. Auf konkreter Textebene wird folgendermaßen verfahren:

Auf einem Fest, das der Geheime Rat und Kanzler von Böhmen, Herr Zdenko von Lobkowitz, aus Anlaß der Taufe seines ersten Enkelkinds in seinem Prager Stadthaus gab, befand sich unter seinen Gästen auch ein kaiserlicher Hauptmann, ein Baron von Juranic, der ein oder zwei Tage vorher aus Kroatien oder dem Sklawonierland in der böhmischen Hauptstadt eingetroffen war.¹³

Es werden hier noch einmal die prägnantesten Informationen hervorgehoben und knapp kommentiert. Zunächst findet in einem relativ unbestimmten „Prager Stadthaus“ (exemplarische Komponente) des Geheimen Rates und Kanzlers von Böhmen (wichtiges politisches Amt), der Zdenko von Lobkowitz heißt (Konkretisierung des Ortes über Namensnennung ermöglicht die Referenzbildung zum Palais von Lobkowitz), ein Fest zur Taufe (christlich, religiöse Komponente) seines ersten Enkelkinds (familiärer und politischer Hintergrund) statt.

Auch im weiteren Geschehen der Eingangssequenz wird mit Orts- oder Raumbegriffen Bedeutung erzeugt. Auf diesem Fest im Lobkowitz Stadthaus (konkrete Nennung) taucht völlig unpassend gekleidet Baron Juranic auf, der aus „Kroatien [Internationalisierung]¹⁴ oder dem Sklawonierland [politische Konnotation]¹⁵“ mit einigen Hindernissen „ein oder zwei Tage zuvor“ (unbestimmte zeitliche Angabe) in der „böhmische Hauptstadt“ (topographischer und v.a. politischer Ort) eintraf. Erwähnenswert an der Information „böhmische Hauptstadt“ ist nicht die bloße Verwendung des Synonyms zu Prag, sondern vielmehr, dass mit „böhmischer Hauptstadt“ das politische Zentrum eines Staates (mitten in Europa) gemeint ist, welches von internationalen Gästen, die im Dienste des Kaisers stehen, aufgesucht wird.

Im weiteren Handlungsverlauf spielt die Optik des Kroaten Juranic dahingehend eine Rolle, dass die im Zusammenhang eines gehobenen Festes unangemessene Aufmachung des Hauptmanns mit Nachsicht behandelt wird, da er durch den „Kampf gegen die Türken, die Erbfeinde der

13 Perutz, S. 48.

14 A.d.V.

15 A.d.V.

Christenheit“ keine Zeit hatte, sich über die neueste Prager Kavaliersmode zu informieren.¹⁶ Dies betont zumindest der heterodiegetische Erzähler mit Nullfokalisierung.

Seine inadäquate Aufmachung zeugt zeichenhaft vom „vorbildlichen“ und nimmermüden Kampf gegen die Türken – so wiederum die vermittelte Perspektive des Erzählers. Äußeres gibt also Auskunft über topographisch bedingte sowie politisch und religiöse motivierte Auseinandersetzungen. Historischer Referenzpunkt ist hier sicherlich der sogenannte *Lange Türkenkrieg* von 1593 bis 1606.¹⁷

Dass sein Widersacher Collalto relativ unbestimmter venizianischer Herkunft ist¹⁸ und Juranic aus dem „Sklawonierland“ kommt, eröffnet darüber hinaus noch ganz andere politisch-topographische Problemfelder des ausgehenden 16. Jahrhunderts, die den späteren in und durch Prag ausgetragenen Konflikt zwischen dem „Kroaten und Venizianer“ zusätzlich motivieren.¹⁹

Es muss hier jedoch darauf hingewiesen werden, dass trotz dieser angesprochenen Problemfelder, bzw. politisch-religiösen Implikationen auf der Textebene bis dato noch keine eigentliche Handlung vollzogen, sondern lediglich ein Rahmen für diese über vielfältig topographische Andeutungen geschaffen wurde. Diesen Rahmen stellt das zu Beginn genannte Fest dar, welches vor allem durch die Raumbegriffe dynamisch aufgeladen wird und als eigener multikultureller *Schmelztiegel* in Prag fungiert. Die Eingangssequenz gleicht einer Kamerafahrt mit graduell unterschiedlichen Einstellungen über die Europakarte des 16. Jahrhunderts, wobei Prag über lokale Nennungen, mit *nahen* Begriffen, wie Prager Stadthaus oder *weiten*, wie Böhmen, Kroatien, Venedig oder Türkei semantisch angereichert wird. Neben dem Handlungsrahmen soll noch ein zweites Beispiel literarischer Verortung von fiktionalem Geschehen vorgestellt werden. Nach Konfliktenstehung²⁰ verabreden sich Juranic und Collalto zu einem Duell am Rondeau im Kinskyschen Garten.²¹

16 Ebd. S. 48.

17 Siehe hierzu u.a. Niederkorn, Jan Paul *Die europäischen Mächte und der „Lange Türkenkrieg“ Kaiser Rudols II. (1593-1606)* Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1993.

18 Perutz, S. 49.

19 Die Republik Venedig stand im Mittelalter und der Frühen Neuzeit teils in Personalunion mit Kroatien/Dalmatien bzw. besetzte dieses Königreich. Dabei blieben Spannungen und Konflikte nicht aus, die sich im historischen Gedächtnis verankerten und weiter tradiert worden sind. Hierzu: Heller, Kurt *Venedig. Recht, Kultur und Leben in der Republik 697 – 1797* Böhlau, Wien 1999.

20 Der „mit weit mehr Eifer als Geschicklichkeit“ tanzende und über seine unangemessene Kleidung Aufsehen erregende Baron Juranic zieht v.a den Unmut des „à la Mode-Herren“ Colallto auf sich, indem er zum einen dem jüngsten der Töchter des Herren von Berka drei heftige Avancen macht, (Perutz, S. 49.) zum anderen die „Stichelworte“ des Venizianers gekonnt zu entkräftigen weiß. (Ebd. S. 50-51.) Einsehend, dass auf verbalem Weg sein Gegner nicht aus der Ruhe zu bringen war, trat er „an das tanzende Paar heran und wusste dem Baron so geschickt ein Bein zu stellen, daß dieser der Länge nach hinschlug“ und dabei ein großes Durcheinander hervorrief. Die Frage des Barons „ob er mir das mit Absicht oder ex malitia getan hat“ wurde zunächst mit hochmütigem Schweigen des Grafen, (Ebd. S. 51.) darauf jedoch mit einer Beleidigung beantwortet. (Ebd. S. 52.)

21 Perutz, S. 54.

Das Rondeau gilt als „[...] einer der Orte, an denen der Prager Adel seine Streitigkeiten mit dem Degen auszutragen pflegte.“²² Es steht also im größeren Kontext, denn über die bloße Verortung wird es semantisch durch eine Art Adelskodex erweitert. Anders als in der Einführungssequenz, wird die Handlung konkreter verortet, indem das Rondeau detailliert beschrieben wird.

„Es war ein Rasenplatz, um den ein Kiesweg lief“, in der Mitte des Rasens stehen zwei einsame Ulmen und eine Fontäne, deren Plätschern man schon „von weitem hören konnte“. Ein steinerner, mit Moos bewachsener Meergott liegt in der Mitte auf einem Felsenriff, der von Wasser empor sendenden Meermädchen umgeben ist.²³

Hier ist der Text zwar im narrativen Modus gehalten, doch zwischen den steinernen Attributen des Rondeaus ist eine hörbare Fontäne beschrieben. Neben der angedeuteten Sensualität von Orten fällt auf, dass sich der (vom heterodiegetischen Erzähler geleitete) lesende Betrachter der Szene gleichzeitig an zwei Orten zu befinden scheint. Einerseits mit den Figuren am Rondeau, andererseits nicht mehr unmittelbar in dessen Sichtweite, was mit der Ortsangabe „von weitem“ sowie der erwähnten Akustik erreicht wird. Die im Gesamttext häufig auftretende Unbestimmtheit der Handlungslokalisierung mit einigen Offenheiten in der Diegese trägt in der Sarabande dazu bei, die in diesem Kapitel dargestellte Legendenbildung zu exemplifizieren. Die Handlung und deren Verortung, also gewissermaßen der Weg bis zur mirakelhaften Erscheinung des Ecce homo des Judentums vor dem Haus des Rabbi Löw,²⁴ ist von einer Fülle von Leerstellen geprägt, die sich auf extra- und metadiegetischer Ebene durch die (textuelle) mündliche Überlieferung mythisch aufladen können.

Neben diesen Auffälligkeiten kann sich in Anbetracht der ausgiebigen *descriptio* eine Frage dahingehend ergeben, ob die Attribute des Rondeaus – Fontäne und Ulmen – nicht intentional so ausführlich beschrieben werden. Zunächst sind Fontäne und Ulmen Konflikt-parallel positioniert und scheinen so die Divergenz zwischen den Figuren durch ihre Art der Verortung symbolisch wiederzugeben. Der zwischen Juranic und Collalto politisch, ethnisch, historisch und zwischenmenschlich schwelende Konflikt brodelt nochmals äußerlich über dessen Lokalisierung.

Eine Art Interpretationshilfe bzw. eine Explikation der Neu- und Umdeutungsmöglichkeit von Orten führt der Text auch am Wasserspiel vor. Die heidnische Wasserszene mit Meergott, Tritonen und Sirenen wird durch die kroatischen Gefolgsleute zu einer christliche Heiligenlegende uminterpretiert.

22 Ebd.

23 Ebd.

24 Vgl. Ebd. S. 60-61.

Für meine Leute [...] ist dieses Wasserspiel ein großes Mirakel [...] Sie glauben in dem Neptun dort den heiligen Laurentius zu erkennen [...] die Meerweiber und Tritonen halten sie für Engel, die vom Himmel herabgesandt sind, um diesem heiligen Märtyrer beizustehen und ihm mit ihren Wasserstrahlen Kühlung zu bringen, denn er liegt auf dem Rost.²⁵

Die Erklärung geschieht indirekt über die direkte Rede des Baron Juranic, der die religiösen Handlungen seiner Leute – in gebückter Haltung, sich bekreuzigend und Gebete murmelnd²⁶ – dem Grafen Collalto erklärt. Unter informationsstrukturellen Gesichtspunkten²⁷ durchschaut Juranic die Szene dahingehend, dass er die für die Beteiligten des Geschehens *neuen Informationen*²⁸ (Gebetshandlungen) durch seine Erklärung zur *bekannten Information* macht. Im Falle des Grafen Collalto konnte Juranic auf Grundlage des *außersprachlichen Kontextes* auf nicht aktivierte Informationen schließen. Im Fall des Lesers wurde im *sprachlichen Kontext* Unsicherheit geschürt, die durch direkte Rede des Barons, für den Leser indirekt,²⁹ beseitigt wurde.³⁰

Der Kampf der Kontrahenten verläuft im zuvor genau beschriebenen (bekannten) Raum. „Zweimal um das Bassin und wieder über den Rasen auf den Kiesweg und den gleichen Weg zurück...“³¹ Durch Nutzung bekannter Informationen sowie iteratives Erzählen – denn singular erzählt Handlung vollzieht sich an einem genau beschriebenen eng gefassten Raum mehrmals – wird enorme Dynamik des Geschehens vermittelt. Auch das epische Präteritum durchbricht die unmittelbar (präsent) wirkende Handlung nicht.³²

25 Ebd. S. 54f.

26 Ebd. S. 54.

27 An dieser Stelle wird erneut auf Wallace Chafe hingewiesen.

28 Mit diesen Beteiligten sind sowohl der Graf Collalto, als auch der textuelle Betrachter der Szene – der Leser – gemeint. Die Gefolgsleute nehmen hier eine Sonderstellung ein, da sie die neue Information (heidnisches Wasserspiel) nicht adäquat durchschauen, jedoch durch Akkomodation dieser eigentlich unbekannt Information als bekannte (given) Information behandeln.

29 Indirekt ist in diesem Kontext nicht als Bezeichnung des Redestatus gemeint, sondern als Distanzkomponente auf Ebene Leser-Text zu verstehen, da der Lesende Informationen indirekt über die nicht direkt an ihn gerichtete Rede bezieht.

30 Die Kursivschreibung begründet sich daher, dass es sich bei den verwendeten Begriffen um Übersetzungen der Termini „new“ und „given information“ sowie „linguistic“ und „extralinguistic context“ handelt, die u.a. Chafe nutzt (Vgl. Chafe S. 30ff.). Im Folgenden wird auf Kursivschreibung dieser Fachbegriffen jedoch verzichtet. Des Weiteren weist die Markierung auf die Schwierigkeit hin, auf Grundlage eines Textes Aussagen über einen außersprachlichen Kontext machen zu können.

31 Perutz, S. 55.

32 „Dann trieb er ihn mit Degenhieben und Degenstößen den Kiesweg entlang und über den rasen bis zur Wasserkunst, fragte ihn dazwischen, ob es ihm nicht kühl sei und wann er seinen Vetter, den Franz Collalto, zuletzt gesehen habe, jagte ihn um das Bassin und ...“ (Ebd. S. 55.).

„...und dann nahm die Sache ein Ende.“³³ Die Iteration und die Dynamik wird bis zur Erschöpfung getrieben: „[Collalto] hing nach Atem ringend, mit dem Oberkörper über den Rand des Bassins hinaus [...]“³⁴ Das zentrale Thema der Barmherzigkeit (später deutlicher im Ecce homo-Bild) wird anhand der Erschöpfungsszene am Bassin konkret und im übertragenen Sinne am Rondeau konstituiert: „Wasserstrahlen der Tritonen sprühten kalte Tropfen in sein Gesicht.“³⁵

Sogleich können bekannte Informationen im *Leserbewusstsein*³⁶ wieder aktiviert werden, indem dieser sich an die Engel erinnert, die dem heiligen Laurentinus Wasser spendeten.³⁷ Das gesamte Informationsfeld um das Bassin, eröffnet also im konkreten Handlungskontext besonders an dieser Stelle eine mehrfache Bedeutungsschichtung. Denn das Rondeau mit Bassin ist zum einen ein materieller und kultureller Ort, zum anderen ein politischer Ort des Duells adliger Kontrahenten im 16. Jahrhundert. Auf dritter Ebene stellt der Raum eine heidnische Götterszene dar, die explizit (auf vierter Ebene) in eine christliche Heiligenlegende umgedeutet wird und durch Gebetshandlungen auch als christlich religiöser Ort genutzt und aufgeladen wird. Darüber hinaus sprühen dem über dem Bassin hängenden, erschöpften und erbarmungswürdigen Collalto, kalte Tropfen der Wasserstrahlen der Tritonen ins Gesicht.³⁸ Somit rückt der Venezianer in seiner Haltung in die konkrete und sinnbildliche Nähe des heiligen Laurentinus und erfährt sowohl an dieser Stelle, als auch im Verlauf der Sarabande eine Mythisierung eigener Art. An ihm wird eine neue Barmherzigkeitslegende konstruiert und narrativ vermittelt. Dies geschieht vornehmlich über die Orts- und Raumbegriffe, die wie erwähnt umgedeutet bzw. semantisch rekonstruiert werden. Dass der faktuale Kinskyschen Garten zum historischen Zeitpunkt des Erzählten (16. Jahrhundert) gar nicht existierte, das Referenzobjekt demnach zeitlich verschoben ist, bzw. zum Erzählzeitpunkt auf nichts verweist, kann zum einen über literarische Fiktionalität erklärt werden,³⁹ zum anderen trägt gerade dieser leere Referenzraum zur dargestellten Legendenbildung bei.

33 Ebd. S. 55f.

34 Ebd. S. 56.

35 Ebd.

36 Chafe spricht in diesem Zusammenhang von „consciousness“ (Chafe, S.28ff).

37 Vgl. Perutz, S. 54-55.

38 Ebd. S. 56.

39 Der Autor erschafft demnach eine eigene, „fiktionale“ Welt, die in diesem Zusammenhang eigene Gesetzmäßigkeiten, Ereignisse und Topographien aufweist. (Vgl. Martinez, Scheffel, S. 9ff.).

Des Kaisers Tisch

Wie auch *Die Sarabande* soll das Kapitel *Des Kaisers Tisch* erzähltextanalytisch untersucht werden. Im Mittelpunkt wird eine Textstelle stehen, anhand derer die Konstruktion von Raum und Zeit exemplifiziert werden soll. Wie in der *Sarabande* dreht sich das Geschehen um zwei Protagonisten. Im Mittelpunkt des Kapitels stehen die Schwäger *Peter Zaruba von Zdar* und *Georg Kapliř von Sulavice*. Zaruba ist Student der Rechtswissenschaft und böhmischer Freiheitskämpfer, der die Macht der böhmischen Stände gegenüber dem deutschen König stärken möchte. Georg Kapliř dagegen ist ein einfacher Bauer aus dem Bernauer Kreis, der Prag besucht, um vom König die Zahlung seiner Lebensmittelrechnungen zu erwirken.

Nach dem gemeinsamen Besuch des Gottesdienstes laufen beide durch die Prager Altstadt hinauf zur Burg. Dort trennen sich die Wege, denn Kapliř ist zum Essen an *Des Kaisers Tisch* geladen. Zaruba kann ihn nicht begleiten, da seiner Familie prophezeit wurde, wenn ein Familienmitglied vom Tisch des Kaisers isst, werde Böhmen in „Blut und Jammer“⁴⁰ untergehen. Dafür geht Zaruba in ein Restaurant in der Nähe der Prager Burg. Nach einer längeren Wartezeit bekommt er dort die besten Speisen internationaler Küche aufgetischt. Nach dem Essen treffen sich Zaruba und Kapliř wieder in dem Restaurant.

Die Geschichte läuft auf zwei Pointen hinaus. Einerseits muss sich der bekennende Antisemit Kapliř sein Geld vom Juden Meisl auszahlen lassen. Eine Schmach für den immerfort auf die Juden fluchenden Bauern. Andererseits stellt sich heraus, dass das Restaurant in dem Zaruba gegessen hat, ebenfalls den königlichen Hof beliefert. Damit hat Zaruba auch von der kaiserlichen Tafel gegessen und ist somit verdammt. In der extradiegetischen Erzählung wird darauf hingewiesen, dass die Schlacht am weißen Berg (also der Freiheitskampf des protestantischen Böhmen gegen die katholisch-kaiserliche Armee) von den Böhmen nur verloren haben, weil Zaruba von des Kaisers Tisch gegessen habe. Der intradiegetische Plot wird durch einen heterodiegetischen Erzähler mit einer variablen internen Fokalisierung beschrieben. Dieser ist an die Figuren des Kapliř und Zaruba gebunden, wobei der Schwerpunkt zu Beginn der Erzählung auf Kapliř liegt und sich nach der Trennung beider Protagonisten auf Zaruba verlagert.

Während ein Großteil der Binnenerzählung topografisch nur sehr unkonkret zwischen der Heiligen-Geist-Kirche und der Prager Burg verortet ist, fällt eine Textstelle besonders auf. Sie folgt unmittelbar nach der Einführung der Protagonisten:

40 Perutz, Leo *Nachts unter der steinernen Brücke*, S.26.

Für einen, der wie der Georg Kapliř seine Tage im Berauner Kreis verbrachte, gab es in der Prager Altstadt vielerlei zu sehen. Der spanische Gesandte fuhr in seinem Galawagen, von Hartschieren und Hellebardieren geleitet, zum erzbischöflichen Palais. Im Wacholdergäßlein⁴¹ sprach ein närrischer Bettler die Vorübergehenden mit den Worten um Almosen an, er nehme alles: Dukaten, Dublonen, Rosenobels und Portugalöser, nichts sei ihm zu gering. In der Teinkirche wurde unter großem Gepränge die Taufe eines Mohren, der zur Dienerschaft des Grafen Kinsky gehörte, vollzogen, und der hohe Adel Böhmens drängte sich zu diesem Schauspiel. Die Buchdrucker und die Zeltmacher, die beide an diesem Tage ihr Innungsfest hatten, begegneten einander in der Plattnergasse mit ihren Fahnen und gerieten in Streit, weil keiner der beiden Züge dem anderen den Weg freigeben wollte. Auf dem Johannesplatz hielt ein Kapuzinermönch eine Ansprache an die Moldaufischer, in der er sagte, er sei auch ein Fischer, das Miserere sei seine lange Rute, an der hänge das de profundis, der Toten liebste Speise, sei der Köder, und damit zöge er die armen Seelen wie Karpfen aus dem Fegefeuer. Und vor einer Schenke auf dem Kreuzherrnplatz waren zwei Schlächtermeister aneinander geraten, weil der eine das Pfund Schweinefleisch um einen Heller billiger hergab als der andere.⁴²

Der Abschnitt weißt eine hohe Dichte an konkreten Namensnennungen (unterstrichen) auf, die in diesem Kapitel einmalig ist. Innerhalb einer Textseite werden sieben verschiedene konkrete Orte und Plätze genannt (erzbischöflicher Palais, Wacholdergäßlein, Teinkirche⁴³, Plattnergasse, Johannesplatz, Kreuzherrenplatz, Altstädter Ring). Der erste Satz dieses Abschnitts suggeriert eine interne Fokalisierung der darauffolgenden Beschreibungen. Und tatsächlich scheinen die geschilderten Ereignisse, Wahrnehmungen von Kapliř zu sein. Der Leser erwartet, dass hier Stationen von Kapliřs und Zarubas Gang durch die Prager Altstadt beschrieben werden. Sucht man die genannten faktualen Orte auf einer Karte, ergeben sie dagegen ein unzusammenhängendes Muster:

41 Hervorhebungen durch den Verfasser.

42 Perutz, Leo *Nachts unter der steinernen Brücke*, S. 22.

43 Für die Kostel Panny Marie před Týnem (dt. Kirche der Jungfrau Maria vor dem Teyn) gibt es verschiedene Wortkürzungen. Im Deutschen sind Teinkirche und Teynkirche die Geläufigsten. Der Einheitlichkeit halber wird hier der Begriff *Teinkirche* verwendet.



44

Obwohl durch die Erzählung der Eindruck eines Spaziergangs von Kapliř und Zaruba erweckt wird, zeigt die Karte, dass die Stationen nicht linear verbunden sind. Zwischen den Orten gibt keine topografisch-logische Verknüpfung, dafür zeigen sie aber eine gemeinsame semantische Struktur auf. Die aufgesuchten Orte werden durch Personen und deren Handlungen semantisiert, wobei die lokale Verortung in den Hintergrund tritt. Die Räume werden zu dynamischen Orten. Nicht die Beschreibung von Kirchen, Palais und Häusern stehen im Vordergrund der räumlichen Verortung, sondern die Menschen spielen die zentrale Rolle. Zu beachten ist aber, dass die konkreten Räume nicht zu einem dekorativen Hintergrund verkommen, vielmehr bilden sie den Rahmen für die stattfindenden Handlungen. Die geografische Verortung bietet die Form für eine konkrete Ausfüllung durch Personen und Handlungen.⁴⁵ Dies entspricht Lotmans ästhetischer Raumtheorie. Der russische Formalist unterteilt den Text in sujetlos und sujethaltig. Sujetlose Texte „bestätigen eine Welt und ihren Aufbau“.⁴⁶ Dazu gehören nach Lotmann Telefonbücher sowie Personenbeschreibungen, die verschiedene Welten widerspiegeln. Diese Welten können im Text

44 Quelle: <https://maps.google.de>. Die markierten Orte folgen der Aufzählung im Text. A: Heiligen-Geist-Kirche, B: Wacholdergäßlein, C: Teinkirche, D: Plattnergasse, E: Johannesplatz, F: Kreuzherrnplatz, G: Altstädter Ring. Der erzbischöfliche Palais wurde bewusst nicht aufgenommen, da er im Text als Ziel des Wagens genannt wird, nicht aber als Ort des Geschehens.

45 Vgl. Lotman, Jurij *Künstlerischer Raum* Sujet und Figur, S. 531.

46 Ebd. S. 537.

räumlich realisiert werden. Der sujetlose Text bildet in jedem Fall die Grundlage für die den sujethaften Text, in der die Handlung realisiert wird.

Beide Textfunktionen, also passive Klassifikation und aktive Handlungsträger, finden sich in diesem Abschnitt wieder. Die Erzählung wird beschleunigt. Es entwickelt sich eine Dynamik des Geschehens, indem sich Orte, Personen und Handlungen aneinanderreihen. Wie auch im Kapitel *Die Sarabande* wird in dieser Textpassage iterativ erzählt. Perutz stellt die Lebendigkeit, den Puls einer Stadt dar. Prag wird aus der antisemitischen Sicht Kapliřs gelöst und in einer sozialen und gesellschaftlichen Vielschichtigkeit präsentiert; das fiktional dargestellte, historische Prag. Die übergeordnete Erzählinstanz bürgt dabei für die gültige Darstellung der Stadt. Die Szenen dieser Erzählebene wirken auf den Leser authentischer als die Beschreibungen Kapliřs. Auch wenn die jeweiligen Situationen nur kurz beschrieben werden, ergeben sie doch in ihrer Aneinanderreihung eine differenziertere Sicht als die des Protagonisten. Dieses Bild entspricht der Annahme von Prag als Sammelbecken. Die Stadt wird als ein Schmelztiegel verschiedener gesellschaftlicher Schichten aus Religionen (Christentum, Judentum), gesellschaftlicher Stände (Adel, Bettler), Berufsgruppen (Buchdrucker, Zeltmacher, Schlächtermeister) und verschiedenen Ethnien und Nationalitäten (spanischer Gesandter, Mohr) dargestellt.

Die Erzählung löst sich vom eingeschränkten Blick Kapliřs, der Leser wird mit einem wandelnden Auge durch verschiedene Szene in der Prager Altstadt geführt. Anstelle der internen Fokalisierung wird die Nullfokalisierung gesetzt, was dem Leser jedoch erst zu Beginn des nächsten Abschnitts deutlich wird. Dort heißt es: „Für all dies hatte aber der Georg Kapliř von Sulavice weder Aug’ noch Ohr, er sah nur die Juden, denen er auf seinem Weg begegnete.“⁴⁷ Die suggerierte interne Fokalisierung wird mit diesem Satz aufgehoben. Mit dem Wechsel von interner Fokalisierung zur Nullfokalisierung (und später zurück zur internen Fokalisierung) rücken in diesem Abschnitt neue Gegenstände in die Erzählung, die der beschränkten Wahrnehmung Kapliř entgangen waren.

Neben dem Setzen eines alternativen Pragbildes übernimmt diese Textstelle eine weitere Funktion. Mit der angedeuteten aber nicht vollzogenen internen Fokalisierung charakterisiert der Erzähler die Figur KapliřDie Gesinnung wird durch die Darstellung der Rezeption manifestiert. So ärgert sich Kapliř: „Juden hier, Juden dort, Juden drüben, Juden herüben, überall Juden [...]“⁴⁸. In der Nicht-Wahrnehmung der Prager Vielfalt, verdeutlicht er den eingeschränkten Blick des Protagonisten. Raum und Figur stehen einander fremd gegenüber. Der Erzähler fungiert nicht als moralische Instanz, vielmehr wird dem Leser eine Alternative zu der Perspektive Kapliřs geboten. Der

47 Perutz, S. 22.

48 Ebd.

antisemitischen Sicht wird ein kosmopolitisches Prag-Bild gegenübergestellt. Dadurch wird Kapliřs limitierte Persönlichkeit offenbart.

Warum benutzt Perutz den Wechsel der Fokalisierung und führt den Leser dadurch in die Irre? Zunächst ist davon auszugehen, dass es sich nicht um einen stilistischen Fehler des Autors handelt. Wie Hans-Harald Müller den Schriftsteller Leo Perutz beschreibt, war dieser ein „skrupulöser Schreiber“⁴⁹. Gleichzeitig fordert die Struktur des Romans einen aktiven, mitdenkenden Leser, wie Müller anhand der komplexen Anordnung einzelner Kapitel zueinander zeigt.⁵⁰ Perutz verlangt vom Leser eine Beteiligung und versucht diesen „zum Konstrukteur eines lückenlos durchkonstruierten Romans zu machen.“⁵¹ Dies gilt auch für die zitierte Textstelle. Leo Perutz muss nach dem Erlebten Antisemitismus der Nazi-Herrschaft die Person Kapliř zutiefst zuwider gewesen sein. Mithilfe der dynamischen Orte zieht er diese Figur in die Kritik und überlässt es dem Leser, die richtigen Schlüsse zu ziehen. Mit diesem Einschub schafft Perutz für den Leser *neue Bewertungskordinaten* und erzeugt damit eine binäre semantische Opposition zwischen Kapliř und dem *wandelnden Auge*. Strukturell gesehen wird hier durch Ortsnennungen ein sujetloser Text geschaffen, der die Grundlage für den sujethaltigen Text, also die Personen und Handlungen, stellt. Dieser Abschnitt stellt dann ein semantisches „Antifeld“⁵² zum Handlungsträger dar. Nach Lotman überwindet die Figur idealerweise diese Grenze. Sie muss „mit dem Antifeld verschmelzen, muß sich aus einer beweglichen Figur in eine unbewegliche verwandeln.“⁵³ Dieser Wandel der Figur Kapliř findet nicht statt.

Das Bild des rudolfischen Prag und der zeitgenössischen Gesellschaft.

Historische Faktualität und literarische Fiktion

Um das Werk *Nachts unter der steinernen Brücke* richtig verstehen zu können, sollte man sich mit der Dynamik der rudolfischen Ära und deren charakteristischen Merkmalen der Regierungszeit Rudolphs II. auseinandersetzen. Um einen Vergleich bezüglich des historischen Prags und dessen Darstellung bei Leo Perutz anzustellen, d. h. danach zu fragen, wie er mit der literarischen Fiktion arbeitet, ist es notwendig, nachzuvollziehen, welche umwälzenden Veränderungen sich damals in der Hauptstadt des böhmischen Königreichs abspielten. Es werden vier Kapitel aus dem Roman ausgewählt, an denen man belegen kann, wie sich die Linien der Fiktion und der Wirklichkeit

49 Müller, Hans-Harald *Das Echo des Lachens*. In: Perutz, Leo *Nachts unter der steinernen Brücke*, S.264.

50 Vgl. ebd. S. 265.

51 Ebd.

52 Lotman, Jurij *Künstlerischer Raum* Sujet und Figur, S. 531.

53 Ebd.

kreuzen und gleichzeitig abgrenzen.

Rudolph II. regierte im Zeitraum von 1576 bis 1612. Bevor er seine Residenz nach Prag verlegt hatte, lebte der Kaiser am Hof des spanischen Königs und in den Wiener Palästen. Dort wurde er *im Prunk* erzogen. Schon früh hatte er sich an Luxus gewöhnt und führte später ein finanziell anspruchsvolles Leben. Als Indikator für seine finanziellen Ansprüche, durch die sein Hof sehr belastet war, dienten die hohen Steuern, die er für den Umbau der Prager Burg erheben ließ. Das ereignete sich schon vor seiner Ankunft in Prag. Zwischen Wien und Prag herrschte im 16. Jahrhundert eine Machtrivalität. Wien wurde aber zeitgleich von den Osmanen bedroht, weswegen sich Rudolph II. entschied, seine Residenz in Prag auszubauen. Auf den ästhetisch und intellektuell orientierten Herrscher wirkte Prag sehr attraktiv. „Zum Unterschied zu seinen Vorgängern hielt sich Rudolf fast ständig in Prag auf und so wurde Prag eine Art Zentrum Europas“.⁵⁴ Die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts war die Zeit der umwälzenden Änderungen und der Modernisierung, welche die Renaissance in allen Bereichen brachte. Die Adeligen bauten prachtvolle Paläste. Die finanziellen Ansprüche für die Repräsentation hatten sich schnell erhöht. Gerade die finanziellen Probleme des Hofes spiegeln sich im Roman mehrfach wider.

Prag stellte einen komplizierten gesellschaftlichen Organismus dar. Nebeneinander lebten Katholiken, Protestanten, Lutheraner, Utraquisten und Juden. Ctibor Rybár stellt in der Publikation *Das jüdische Prag*, die These auf, dass es unzutreffend sei, dass „die Regierungszeit Rudolfs ein tolerantes Verhältnis zu den Juden mit sich gebracht haben soll.“⁵⁵ Man müsse aber zwischen der Einstellung der Prager Ratsherren, unter denen Hass zu den Juden verbreitet war und dem Kaiser selbst unterscheiden. „Trotz des Drucks [der Ratsherren] kam es zu Rudolfs Regierungszeit zu keiner Vertreibung“.⁵⁶ Im Vergleich zur ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde es den Juden ermöglicht, die Städte, von denen sie früher vertrieben wurden, zu bewohnen. Die Gründe waren folgende: Kaiser Rudolf II. brauchte die Unterstützung des jüdischen Kapitals für seinen Hof und für seine Kunstsammlungen. Humanismus und Renaissance setzten tolerante Werte durch. Rudolf II. nutzte die Dienste von Mordechai Maisel aus, der sich wiederum am Bau des Jüdischen Rathauses, der Hohen Synagoge und Maisel-Synagoge beteiligte und die Straßen der Judenstadt pflastern ließ; etwas, das damals für revolutionär gehalten wurde. „In die Geschichte des Ghettos ist er jedoch vor allem als Bauherr eingegangen.“⁵⁷

Bei den Figuren des Kapitels *Des Kaisers Tisch* ist am besten sichtbar, wie unterschiedlich die

54 Rybár, Ctibor *Das jüdische Prag* TV Spektrum, Praha 1991, S. 31.

55 Ebd.

56 Ebd.

57 Rybár, Ctibor *Das jüdische Prag* S. 36.

Einstellung einzelner Vertreter der Gesellschaft zur jüdischen Kommune war. Während Kapliř von Sulavice die antisemitischen Launen vertrat, zeigte Zaruba von Zdar eine tolerante Einstellung.

Im Kapitel *Der Heinrich aus der Hölle* verwechselt der Kaiser seinen Mundschenken Bubna mit Bernhard Rußwurm, den er schon vor vielen Jahren hinrichten ließ. Rudolf meinte, dass Rußwurm komme, um sich zu rächen. Diese Verwechslung wiederholt sich in der Situation, als der Kaiser einen Gesandten aus Marokko empfing. Diese Geschichten, die im Kapitel dargestellt werden, verweisen auf den Mythos, dass der Kaiser psychisch nicht fähig war, richtig zu regieren. „Die psychische Labilität, Melancholie, Depressionen [...] das war zu jener Zeit unheilbar.“⁵⁸ Der Mythos wurde meist von seinen Feinden (vor allem von seinem Bruder Matthias) intentional verbreitet. Wie alle Mythen hat auch dieser einen faktualen Hintergrund. Der Gesundheitszustand des Kaisers war sehr instabil. Die erbliche Belastung und die französische Krankheit können Gründe dafür gewesen sein, dass er möglicherweise an manisch-depressiver Psychose litt. Das hat ihn sehr oft in seinen Handlungen beeinflusst. Im Roman wurde auch von Leo Perutz Einstellungen dieser Art hinsichtlich der Persönlichkeit Rudolfs eingenommen. Trotzdem finden wir Momente, in denen der Leser zweifelt, ob es sich nur um einen Irrtum des Kaisers oder um seinen Weitblick handelt; zum Beispiel wie Rudolf in dem Gesandten aus dem Orient Heinrich erkannte.

Wir finden versteckte Kritik daran, dass Rudolf II. Eventuell wenig Interesse an seinen Regierungspflichten hatte. Stattdessen hat er sich der Kunst und der Alchemie gewidmet. „Von seinen Herrscherpflichten floh er in die Welt der Kunst, der Magie und der Horoskope“, behauptet Ctibor Rybár.⁵⁹ Diese Kritik wird zum Stereotyp und in vielen Publikationen über Rudolph wiederholt. Zur Verteidigung seines Regierungsstils und Wesens muss man betonen, dass Rudolfs Einstellung von der damaligen Philosophie und dem Lebensstil beeinflusst wurde. Rudolf handelte nach den Prinzipien des Manierismus, der die Welt als *Theatrum mundi*⁶⁰ ansieht. In einer solchen Welt sind die menschlichen Beziehungen, Verhältnisse, Streitigkeiten und Auseinandersetzungen so verknotet, dass es nicht in den menschlichen Kräften liegt, diese Streitigkeiten aufzulösen. Nach dieser Philosophie handelte auch Rudolf II. Deswegen konnte er einigen Beobachtern als gleichgültig seinen Pflichten gegenüber erscheinen.

In der *Sarabande* und im vorhergehenden Kapitel (*Das Gespräch der Hunde*) wird Prag als ein vielfältig kulturelles und bunt konfessionelles Mosaik dargestellt. Dank der Umsiedlung der Residenz Rudolfs nach Prag und dem Einfluss der Renaissance, öffnete sich die Hauptstadt

58 Ebd. S. 30.

59 Ebd.

60 Siehe dazu allgemein: Nusser, Peter *Deutsche Literatur von 1500 bis 1800. Lebensformen, Wertvorstellungen und literarische Entwicklungen* Kröner, Stuttgart 2002

Ausländern und ausländischen Einflüssen aus wirtschaftlichen, politischen und gesellschaftlichen Gründen. Prag ist zur Kreuzung europäischer Diplomatie geworden. Dank dieser Bedingungen kamen Aristokraten aus verschiedenen Ländern zu Adelstreffen hier zusammen. Das Kapitel *Heinrich aus der Hölle* beschreibt die Ankunft der Diplomaten aus dem Orient, was damals ganz gewöhnlich war.

Diese Bedingungen spiegeln sich auch in dem Kapitel *Die Sarabande* wider, in dem zwei Adelige – Baron Juranič aus Kroatien und Graf Collalto aus Italien – in Streit geraten, was fast zur persönlichen Katastrophe von Graf Collalto führt. Diese Aspekte Prags werden von Leo Perutz mit den perfekten Kenntnissen über die historische Faktualität reflektiert. Aber nicht nur *Die Sarabande*, sondern auch andere Kapitel sind aus dieser Sicht einzigartig. Leo Perutz schildert sowohl die Orte Prags, als auch die Figuren damaliger Zeit mit einigen Ausnahmen fast authentisch. Diese Authentizität wird aber durch literarische Fiktion erweitert und modifiziert.

Als bestes Beispiel der Modifizierung der Historie dient uns die Geschichte über den berühmten Alchemisten Edward Kelley⁶¹, der als Prototyp der Alchemisten auf dem rudolfinischen Hof wirkte. Edward Kelley wurde von Rudolf II. ins Gefängnis geworfen und versuchte aus dem Kerker über eine Leiter zu flüchten. Es gelang ihm allerdings nicht. Er fiel von der Leiter und verletzte sich sein Bein so, dass es ihm amputiert werden musste. Im Kapitel *Der vergessene Alchemist* wiederholt sich das Motiv dieser Flucht. Anstatt Kelley benutzt Leo Perutz den Namen Jakob van Delle, der das gleiche Schicksal wie Kelley erleidet, welches aber fiktiv ist. Auch bei Jakob van Delle kam es zur Beinverletzung bei der Flucht. Hier werden die historischen Fakten modifiziert. Es handelte sich um modifizierte literarische Fiktion.

Der Roman *Nachts unter der steinernen Brücke* stellt einen Ausklang zweier Epochen dar. In der ersten Linie, die auf den ersten Blick hervortritt und leicht erkennbar ist, werden die Motive vom rudolfinischem Prag auf postromantische Weise bearbeitet. Die Fiktion und Wirklichkeit sind sehr nah nebeneinander gestellt. Die Hauptmotive, die den Rahmen des Romans bilden, gehen aus den Fakten hervor. Details und Verhältnisse zwischen Figuren werden aber auf der fiktiven Ebene geschaffen, damit die Handlung innerlich verbunden wäre.

Die zweite Linie geht auf der Oberfläche nicht aus dem Roman hervor. Als Leo Perutz jung war, verlief in Prag die Assanierungen. Ursprüngliche Gebäude, Plätze, Brunnen, die hier als Erinnerungen an rudolfinisches Prag schon hunderte Jahre standen, sind der Modernisierung gewichen und wurden niedergerissen. Stattdessen wurde ein neues Stadtviertel gebaut. Vor allem

61 Siehe: Harkness, Deborah E. *John Dee's Conversations with Angels. Cabala, Alchemy and the End of Nature* Cambridge University Press, Cambridge 1999

die Judenstadt war durch diese Modernisierung schwer betroffen. Diese Ereignisse haben das Bild von Prag sehr stark verändert. Leo Perutz versetzt sich unabsichtlich in die Rolle des Zeugen, der sehr stark durch diese Veränderungen geprägt ist. Sein Zeugnis wird im Roman festgehalten. Diese Bedeutung ist tief im Roman verborgen und entspringt wohl der eigenen Erfahrung und den innerlichen Bedürfnissen von Leo Perutz.

In der vorliegenden Arbeit wurde Prag als Narrativ in Leo Perutz' Roman *Nachts unter der steinernen Brücke* untersucht, wobei Orts- und Raumbegriffe in ihrem textuellen Kontext gestellt und auf ihren semantischen Nutzen hin analysiert wurden. Wichtig waren einerseits die Bedeutungserweiterung um politische, moralische und religiöse Konzepte, andererseits der Beitrag von Ortsbegriffen zur Motiv- und Themenkonstruktion. Gestützt auf Wallace Chafes Definiteness-Begriff und Juri Lotmans Raumtheorie wurde der Sinn und Zweck von fiktionaler Verortung beispielhaft an zwei Kapitel v.a. textimmanent beschrieben. Konkretheit wurde mit narrativen Wirkungsmustern verknüpft, wodurch das Konzept der *narrativen Dynamik* entstand - die Be- und Entschleunigung der Erzählzeit durch Verwendung von Orts- und Raumbegriffen.

In beiden Kapiteln zeigte sich Prag als Sammelbecken unterschiedlicher Kulturen und Schichten. In der *Sarabande* wird der Erzählung ein großer internationaler Rahmen verliehen. Dies wird einerseits über allgemeine Ortsangaben, wie Prag als „böhmische Hauptstadt“ erreicht, andererseits tragen auch die ausländischen Protagonisten zu einem transnationalen Prag-Bild bei. U.A.-(A) sind es die unterschiedlichen kulturellen Hintergründe, die zum Streit zwischen den Figuren führen. Anders als in *Die Sarabande* steht in *Des Kaisers Tisch* nicht die Prager Internationalität im Vordergrund, sondern die gesellschaftliche Diversität.

Die Orte und Figuren in Leo Perutz' Roman sind an realen Vorbildern orientiert. Das historische Prag erfährt durch den Roman eine literarische Modifizierung. Reale Orte und Personen werden durch eine fiktive Handlung miteinander verknüpft. Gleichzeitig wirkt die Schilderung des rudiolfinischen Prags als eine Erinnerung an das Judenghetto in der Prager Altstadt, als eine persönliche Verarbeitung von Leo Perutz' Prag Erfahrung.

Quellenverzeichnis

Chafe, Wallace L. *Givenness, contrastiveness, definiteness, Subjects, topics and point of view* in: Li, Charles N. (Hg.) *Subject and Topic* Academic Press, New York, 1976, S. 27 – 55.

Foucault, Michel *Andere Räume*, in: K. Barck (Hg.) *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik* Reclam, Leipzig, 1990:

Genette, Gérard *Die Erzählung* Fink, 3. Auflage, München, 2010.

Harkness, Deborah E. *John Dee's Conversations with Angels. Cabala, Alchemy and the End of Nature* Cambridge University Press, Cambridge 1999

Heller, Kurt: *Venedig. Recht, Kultur und Leben in der Republik 697 – 1797* Böhlau, Wien, 1999.

Lotman, Jurij *Künstlerischer Raum, Sujet und Figur* In: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hg.) *Raumtheorie* Suhrkamp, Frankfurt, 2006.

Lotman, Jurij M. *Die Struktur literarischer Texte* Fink, München, 1972.

Martinez, M.; Scheffel, M.: *Einführung in die Erzähltheorie* Beck, München, 2009.

Müller, Hans-Harald *Das Echo des Lachens* in: Perutz, Leo: *Nachts unter der steinernen Brücke* dtv, München, 2002.

Nieder Korn, Jan Paul *Die europäischen Mächte und der „Lange Türkenkrieg“ Kaiser Rudols II. (1593-1606)* Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1993.

Nusser, Peter *Deutsche Literatur von 1500 bis 1800. Lebensformen, Wertvorstellungen und literarische Entwicklungen* Kröner, Stuttgart 2002

Pánek, Jaroslav *Rudolfínská Praha 1576-1612* Středoevropská galerie a nakladatelství, Praha 2006.

Perutz, Leo *Nachts unter der steinernen Brücke* dtv, München, 2002.

Rybár, Ctibor *Das jüdische Prag* TV Spektrum, Praha 1991.

Wirklichkeitskonzeptionen in Leo Perutz' *Nachts unter der steinernen Brücke*

(Jana Blahušová, Michael Nitsche und Eva Šulcová)

»Wollen wir nicht lieber mit offenen Karten spielen.? [...] Zeigen Sie doch gleich die Legitimation, und die Situation ist klar.«¹ schlägt der Berufsbetrüger Kallisthenes Skuludis dem tragischen Helden Stanislaus Demba in Perutz' Roman *Zwischen neun und neun* vollkommen unverblümt vor, als er ihm klar wird, dass das Couvert voller Geldscheine, an das er nur durch einen glücklichen Zufall gelangt ist, in Wahrheit Demba gehört. Dass Demba es ihm nicht zuletzt aufgrund seiner 'Einschränkung' jedoch nicht nachweisen kann, muss Kenner_innen des Romans als absurd komisch erscheinen, denn die Karten, deren Offenlegung Skuludis so süffisant verlangt, sind für beide in Wahrheit zu keinem Zeitpunkt verdeckt gewesen.

Dass Verborgenes im Offenen sichtbar ist und Offenbartes letztlich doch im Dunklen bleibt, scheint in Perutz Werken ein stabiles Moment zu sein, das auch in seinem letzten, zu Lebzeiten veröffentlichten Roman *Nachts unter der steinernen Brücke* nicht abfällt; einem Roman, der weder politische noch religiöse Bezüge scheut und nicht davor zurückschreckt, sie nach seinem Willen umzuformen und zwischen Mythologie und Geschichte Prags verschwimmen zu lassen. Sich dem Wechselspiel der im Roman offen ausgebreiteten Karte Prags und seiner in manchen Episoden verborgenen Räume zu stellen und den heimlichen Seiten der in der Öffentlichkeit stehenden, fiktionalen Persönlichkeiten Rabbi Löw, Kaiser Rudolf II. und Mordechai Meisl anzunähern, wollen die folgenden Betrachtungen in einem ersten Schritt wagen. Dabei soll es nicht darum gehen, ganzheitliche Interpretationsansätze zur Diskussion zu stellen und auch weniger um eine historische Einordnung des Romans. Beides stieße durch die Form schnell an seine Grenzen. Vielmehr liegt es im Interesse der Autor_innen, auszugsweise aufzuzeigen, wie Perutz in seinem Roman mit Konzepten wie Wirklichkeit oder Wahrheit umgeht; speziell jedoch um zwei Zugänge, einem Raumkonzept und einem Wahrnehmungskonzept, die wir in unserer Arbeit diskutieren konnten.

1 Perutz, *Leo Zwischen neun und neun* DTB 4. Auflage 2011, Seite 142

Nachts unter der steinernen Brücke

Unser Ziel ist nicht, zu analysieren, worin sich die Handlung und das Milieu des Romans von der historischen Wirklichkeit der Zeit Rudolf II. unterscheiden, sondern wir wollen uns damit befassen, was der Autor in der Realität seiner fiktiven Welt geschehen lässt und was innerhalb dieser Welt dagegen nur im Traum durchläuft. Dabei gehen wir vor allem vom Kapitel *Nachts unter der steinernen Brücke* aus, in dem sich dieses, unserer Meinung nach, am deutlichsten zeigt.

Nachts unter der steinernen Brücke ist eines von vier Kapiteln (*Die Pest in der Judenstadt*, *Nachts unter der steinernen Brücke*, *Das verzehrte Lichtlein* und *Der Engel Asael*) des Romans, in denen von der Liebe zwischen dem Kaiser und Esther, der Ehefrau des jüdischen Kaufmanns Mordechai Meisl, erzählt wird. Die Beziehung steht auch im Mittelpunkt des analysierten Textes. Aus diesem Grund halten wir es für sinnvoll, das vorliegende Essay mit einer kurzen Zusammenfassung der Liebesgeschichte, wie sie in den oben genannten Kapiteln geschildert wird, einzuleiten.

Die Geschichte beginnt in der Judenstadt, wo Rudolf der schönen Esther begegnet und sich in sie auf den ersten Blick verliebt. Er will sie um jeden Preis und bittet deshalb Rabbi Löw um Hilfe. Obwohl der Rabbi ihm erklärt, dass ihre Liebe nicht möglich sei, denn Esther sei schon mit Meisl verheiratet, will der eigensinnige Kaiser nicht auf ihn hören und droht, alle Juden aus der Stadt zu vertreiben, wenn sein Wunsch nicht in Erfüllung geht. Der Rabbi befindet sich in einer komplizierten Situation. Schließlich entschließt er sich, seine Zaubermacht zu nutzen, und die Liebe zu erzwingen. Unter der steinernen Brücke an der Moldau pflanzt er eine Rose und einen Rosmarin, die er durch Magie verbindet und in denen sich die Seelen des Kaiser und Esthers jede Nacht vereinen. So bleibt diese Traumliebe allen Menschen verborgen. Trotzdem kann man die Sünde und ihre Folgen nicht vermeiden. Die verbotene Vereinigung ruft den Zorn Gottes hervor und die ganze Stadt und viele Kinder leiden unter der Pestepidemie. Niemand von den Stadtbewohnern weiß, wo der Grund zu suchen ist. Nur Rabbi Löw begreift, was er getan hat. Er geht zum Ufer der Moldau, um mit der sündigen Liebesbeziehung Schluss zu machen. Er trennt die verzauberten Pflanzen, reißt den Rosmarin aus und wirft ihn ins Wasser. In diesem Augenblick stirbt Esther Meisl und Kaiser Rudolf erwacht mit Geschrei aus seinem Traum. Und in dieser Nacht endet auch das Kindersterben. Nach der Analyse sind wir dazu gekommen, dass sich die Handlung des Kapitels *Nachts unter der steinernen Brücke* auf drei Ebenen abspielt, zwischen denen aber keine scharfen Grenzen zu finden sind.

Der Text beruht auf dem Spiel des Autors mit drei verschiedenen Räumen, die eng miteinander verwoben sind und die sich ineinander widerspiegeln. Erstens, gibt es hier die Ebene, die man als *fiktive Realität* bezeichnen kann. Auf dieser Ebene spielt sich alles ab, was sich der Autor in der Welt seiner literarischen Fiktion als die Realität vorstellt. Mit anderen Worten handelt es sich um das Geschehen, das der Erzähler den Lesern als die Wirklichkeit, die tatsächlich existiert und von allen Gestalten des Romans wahrnehmbar ist, präsentiert. Mit dem Attribut *fiktiv* soll darauf hingewiesen werden, dass diese Realität und ihre Beschreibung den historischen Fakten nicht (oder nur teilweise) entsprechen, es geht zum größten Teil um die literarische Fiktion des Autors. Bei der Analyse des Textes zeigt sich, dass diese Wirklichkeit, streng genommen, nur kurz am Anfang und vorwiegend am Ende des Kapitels zu finden ist: Kaiser Rudolf und Esther schlafen ein und träumen, dann wachen sie wieder auf, beziehungsweise werden aus dem Schlaf geweckt. Was sich auf dieser Ebene abspielt, wird meistens vom Erzähler als Kommentar in der er-Form vermittelt:

»Wo ist sie hin?« rief der Kaiser und hob den Kopf und blickte um sich. Der Leibkammerdiener Philipp Lang stand in der Schlafkammer. [...] In ihrem Haus auf dem Dreibrunnenplatz erwachte die schöne Esther, die Frau des Mordechai Meisl. Das Licht der Morgensonne fiel in ihr Gesicht und gab ihrem Haar einen rötlichen Schimmer.«²

Weiterhin handelt es sich hierbei um den einzigen der Räume, in dem neben Rudolf und Esther auch andere konkrete Figuren vorkommen, nämlich der Leibkammerdiener Philipp Lang und Mordechai Meisl. Ihre Präsenz symbolisiert eine bestimmte Öffentlichkeit des Raumes, der allen Menschen (nicht nur dem Kaiser und Esther) zugänglich ist und in dem es keinen Platz für große Geheimnisse gibt. Diese Tatsache erscheint sehr bedeutend vor allem im Hinblick auf die zweite Ebene des Kapitels, den Traum.

Nur in der Raumzeit des Traumes lebt die Beziehung zwischen Rudolf und Esther, die in ihren Liebesdialogen geschildert wird. Esther wird im Text als Rudolfs „Traumgeliebte“³ bezeichnet, was man im doppelten Sinne interpretieren kann. Einerseits ist sie als die ideale Geliebte zu verstehen, die Rudolfs Vorstellungen von Liebe verkörpert. Andererseits könnte sie aber auch eine Figur darstellen, die Rudolf nicht in der Wirklichkeit, sondern nur ausschließlich in seinen Träumen besucht. Diese Doppelsinnigkeit scheint nicht zufällig zu sein. Perutz' Text verfügt über mehrere Unklarheiten, auf denen das Spiel des Autors mit den Lesern teilweise beruht, etwas, das später

2 Perutz, Leo *Nachts unter der steinernen Brücke* DTB, München 2011 Seite 99-100.

3 Perutz, Leo *Nachts unter der steinernen Brücke* Seite 95.

noch kurz betrachtet wird. Die Existenz der Traumebene ist für die Geschichte unerlässlich. Nur in einem Traum kann die unmögliche Liebe zwischen den beiden Liebenden ihre Erfüllung finden, weil dort keine gesellschaftlichen oder religiösen Regeln gelten. Menschliche Träume kennen keine Grenzen, sie sind nicht durch Tabus belastet. Deshalb ist der Traum der einzige Raum, in dem Esther, die Ehefrau von Meisl, und der Kaiser zusammen sein können. Dort bleibt die heimliche Liebe den neugierigen Blicken derjenigen, die zu ihrer Umgebung gehören, verborgen, denn im Unterschied zur Realität des Lebens können nur Rudolf und seine Geliebte diesen Raum betreten. Aus einer ganz anderen Sicht kann man den Traum als eine Grenzlinie zwischen der Welt des Kaisers und der Welt des Ghettos, und die Beziehung als »die Traumliebe Rudolfs zur schönen Esther Meisl, deren Liebe durch Rabbi Loews Magie des Nachts in seinen Schlaf weht, weil sie ihm bei wachem Tage nicht angehören kann«⁴, verstehen. In diesem Zusammenhang ist es aufschlussreich, den Titel des Kapitels (und den des ganzen Werkes) kurz näher zu betrachten. »Nachts« ist nicht nur die Zeit, in der Träume normalerweise in unserem Schlaf auftreten, sondern unter dem Schleier der Nacht kann auch das Unannehmliche, das Heimliche und das Verbotene, d.h. das Liebesverhältnis, verborgen bleiben. Außerdem wachsen noch der Rosmarin und die Rose, deren Berührungen man bei Perutz als Metapher für die unmögliche Beziehung sehen kann, im Schatten »unter der steinernen Brücke«, etwas, das sicher kein Zufall ist.

Es ist daneben wichtig zu bemerken, dass die im Traum handelnden Gestalten, d.h. das Liebespaar, manchmal innerhalb des Traumes von ihren anderen Träumen sprechen, wie z.B. im Folgenden:

»Einen Augenblick lang schien es mir, als wäre ich weit fort. [...] [U]nd dann hörte ich dich rufen >Wo bist du?< und war bei dir, und das alles, die Stube, das Mondlicht, die Katze und der erschrockene Vogel – das hab ich voll geträumt.«⁵

Dies macht den Gesamteindruck des Traumhaften noch seltsamer und origineller. Die Leser werden mit dem Konzept eines Traumes im Traum konfrontiert, die Grenzen zwischen der fiktiven Realität und der scheinbaren Wirklichkeit, d.h. des Traumes des Liebespaares, verwischen. Man kann sich nämlich die Frage stellen, ob eine träumende Person dazu überhaupt fähig ist, von eigenen Träumen im Traum zu sprechen. Falls nicht, dann befindet sich diese Person wahrscheinlich nicht mehr im Raum des Traumes, sondern schon wieder im Raum der Realität.

Am interessantesten und komplexesten zu erfassen ist die dritte Ebene, die sowohl Metapher als

4 Müller, Hans-Harald; Eckert, Brita *Leo Perutz: 1882-1957*; Eine Ausstellung der Deutschen Bibliothek Frankfurt am Main. Zsolnay, Wien 1989.

5 Perutz, Leo *Nachts unter der steinernen Brücke* Seite 98.

auch als Übergang zwischen den zwei bereits erwähnten Ebenen dient. Die Düfte der Liebenden werden mit den Düften zweier Blumen verglichen. So wird der Rosmarin als eine Parallele zu Esther und die Rose zu Rudolf vorgestellt. Dazu wird ihre erotische Beziehung durch die Berührungen von Pflanzen symbolisiert, die vom Wind verursacht werden. Wenn wir uns auf das erste Kapitel des Romans, *Die Pest in der Judenstadt*, berufen, könnten wir feststellen, dass es sich nicht nur um einen Vergleich handelt, sondern dass die Verbindung zwischen den Blumen und Personen stärker ist. Im ersten Kapitel wird der Rosmarin aus der Erde ausgegraben, was Esthers Tod zur Folge hat. Man kann sich deshalb die Frage stellen, in wieweit es sich in diesem Zusammenhang sogar um eine Metamorphose handelt.

In dem vorliegenden Essay wird dieser Raum als die »Brückenebene« verstanden. Der Grund dafür ist offensichtlich. Wie eine Brücke verbindet sie auf der einen Seite die Ebene der fiktiven Realität und auf der anderen Seite die des Traumes, und zwar in dem Sinne, dass der Rosmarin und die Rose ihren Platz in den beiden genannten Räumen haben. Nicht nur in *Die Pest in der Judenstadt*, sondern auch im Kapitel *Nachts unter der steinernen Brücke* wird über diese wachsenden Pflanzen unter der Brücke an der Moldau erzählt: „Rauschend zogen die Wellen des Flusses vorbei. Ein Windhauch kam, und Rosmarin und Rose fanden sich in einem Kuß.“⁶

Überdies gibt es am Anfang des Werkes die Geschichte, wie Rabbi Löw die Pflanzen zuerst gepflanzt und später wieder ausgegraben hat, was ohne Zweifel als die (fiktive) Realität durch den Erzähler vorgestellt wird. Dagegen kann man aber die Parallele auch der Traumebene zuordnen, weil die Pflanzen nur während Rudolfs und Esthers Träumens aufleben und, was noch wichtiger ist, innerhalb ihres Liebesdialoges im Traum vorkommen: „»Wie war dein Tag?« fragte der Rosmarin. »Mein Tag«, sagte die Rose, »war eines armen Mannes Tag mit Sorge, Müh und Plage.«“⁷

Das Kapitel *Nachts unter der steinernen Brücke* ist durch die mehrfache Überschneidung der drei Räumen geprägt. Damit hängt die Tatsache zusammen, dass es sehr schwierig, vielleicht unmöglich ist, zwischen den einzelnen Ebenen genau zu unterscheiden. Es gibt natürlich auch einige Textpassagen, die zur einen oder anderen Ebene unzweifelhaft gehören. Ein klares Beispiel dafür ist der letzte Abschnitt des Kapitels, der eine Szene aus der fiktiven Realität beschreibt, nämlich das Aufwachen aus dem Schlaf. Die meisten Textpassagen sind jedoch dadurch gekennzeichnet, dass sie eine Vielfalt von möglichen Interpretationen bieten. Schon die ersten Sätze des Kapitels sind in dieser Hinsicht interessant:

6 Perutz, Leo *Nachts unter der steinernen Brücke* Seite 96.

7 Perutz, Leo *Nachts unter der steinernen Brücke* Seite 97.

»Wenn der Abendwind über den Wellen des Flusses dahinglitt, schmiegte sich die Blüte des Rosmarins enger an die rote Rose, und der träumende Kaiser fühlte an seinen Lippen den Kuß der Traumgeliebten.«⁸

Am einfachsten scheint es, bei der Analyse vom dritten Teilsatz dieser Satzverbindung auszugehen. Man liest hier vom träumenden Kaiser, der von seiner Geliebten geküsst wird, was auf die Ebene des Traumes hinweist. Im zweiten Satz werden die Berührungen der Pflanzen beschrieben, so sollte es sich in diesem Falle um die Brückenebene handeln. Die eindeutige Zuordnung des ersten Satzes zu einer von den drei Kategorien erscheint aber sehr problematisch. Es steht zu vermuten, dass man sowohl den Wind als auch den Fluss in diesem Abschnitt der Ebene der fiktiven Realität, und zwar einer kurzen Schilderung des Milieus Prags, zuordnen kann. Aus einer anderen Sicht wäre es jedoch möglich, dies als die Brückenebene zu verstehen, weil der Zusammenhang zwischen dem Wind und den Bewegungen der Pflanzen logisch ist. Wenn man die Tatsache berücksichtigt, dass Rudolf und Esther die Geräusche der Natur in ihren Liebesdialogen reflektieren, dann kann sich dieses Geschehen sogar schon auf der Ebene des Traumes abspielen. Neigt man der erst erwähnten Interpretation zu, d.h. der fiktiven Realität, dann können wir über eine einzigartige Komposition der ganzen Satzverbindung sprechen: Zuerst kommt die fiktive Realität, dann die Brückenebene und zuletzt die Traumebene. So wird symbolisch (und dazu auch graphisch) der Weg von der Realität zum Traum dargestellt, der eigentlich als eines der Hauptthemen des Kapitels zu verstehen ist, wobei die Brückenebene tatsächlich die Rolle einer Brücke zwischen den zwei anderen Räumen spielt.

Die Schilderung der nächtlichen Stadt kommt immer wieder im Text vor. Das immer stärkere Rauschen der Baumkronen und des Flusses dringen durch den ganzen Traum des Liebespaares, als ob dieses die Leidenschaft in ihrer Beziehung symbolisieren sollte. Es ist bemerkenswert, dass die träumenden Liebenden selbst die Geräusche kommentieren:

»[...]Es ist nicht recht, ich sollt's nicht tun. Hörst du den Fluß rauschen?« »Ja, ich höre ihn. Des Nachts, wenn du bei mir bist, rauscht er stärker als sonst, es ist, als wollt er uns in Schlaf singen. Als du ihn zum erstenmal rauschen hörtest, da weintest du vor Angst.[...]«⁹

In diesem Falle sind die Grenzen zwischen den einzelnen Ebenen bedeutend unklarer. Spielt sich also die ganze Szene ausschließlich im Traum ab oder gibt es hier schon einen Übergang zur

8 Perutz, Leo *Nachts unter der steinernen Brücke* Seite 95.

9 Perutz, Leo *Nachts unter der steinernen Brücke* Seite 95.

Realität? Perutz' Text bietet zahlreiche ähnliche Textpassagen, für die die Überschneidung der unterschiedlichen Räumen ohne scharfe Grenzen charakteristisch ist. Die Ebenen, die sich in einem konkreten Abschnitt überschneiden, wechseln sich ab. Die Kombination vom Traum und der Brückenebene kommt besonders häufig vor, so wie im Folgenden:

»Du weinst«, sagte die rote Rose. »Deine Augen sind naß, und an deinen Wangen hängen Tränen wie Tautropfen.« »Ich weine«, sprach der Rosmarin, »weil ich zu dir gehen muß und will's doch nicht. Ich weine, weil ich muß fort von dir und möcht doch bleiben.« »Du sollst nicht fort. Du bist mein, und ich halte dich. Ich habe Gott in hundert Nächten um dich gebeten. Gott hat dich mir geschenkt, nun bist du mein.«¹⁰

Das Gespräch verläuft auf der Ebene des Träumens, aber trotzdem werden die Namen der Protagonisten durch die Pflanzennamen ersetzt, was zur Folge hat, dass es zur bestimmten Widerspiegelung der Brückenebene im Traum kommt. Im Unterschied dazu gibt es im Text auch den Liebesdialog schildernde Abschnitte, wo Rudolf einfach als „der Kaiser“ bezeichnet wird: „»Du hast eines Kindes Träume«, sagte der Kaiser.“¹¹ In solchen Fällen kann man von einer Kombination von mehreren Räumen kaum sprechen, es geht zweifellos ausschließlich um die Ebene des Traumes.

Die Ebenen überschneiden sich interessanterweise zum Beispiel auch im Moment, in dem Rudolf aufwacht und aus dem Schlaf gerissen wird. Die Handlung gehört dann wieder zu der ersten Ebene, aber der Kaiser redet, als ob er noch im Traum wäre. Dies kann man mit dem folgenden Abschnitt belegen:

»Bleib doch! Wo bist du? Ich seh dich nicht. Wo bist du? Eben hielt ich dich noch, wo bist du? – Wo ist sie hin »Wo ist sie hin?« rief der Kaiser und hob den Kopf und blickte um sich. Der Leibkammerdiener Philipp Lang stand in der Schlafkammer. [...] »Wo ist sie hin?« flüsterte der Kaiser.«¹²

Der Text hinterlässt bestimmte Unklarheiten, die zwar meist nicht stark ins Gewicht fallen, dank derer der Stil jedoch beinahe spielerisch wirkt. Die aufmerksamen Leser haben sicher bemerkt,

10 Perutz, Leo *Nachts unter der steinernen Brücke* Seite 96-97.

11 Perutz, Leo *Nachts unter der steinernen Brücke* Seite 98.

12 Perutz, Leo *Nachts unter der steinernen Brücke* Seite 99-100.

dass Rudolf und Esther während des Liebesgesprächs abwechselnd mit ihren Namen (bzw. mit dem Titel des Herrschers), den Pflanzennamen und den Pronomen »er«/«sie« bezeichnet werden. Es ist wichtig nicht zu vergessen, dass der Rosmarin Esther und die Rose den Kaiser verkörpern. So wird auf den Rosmarin (Esther) mit dem Pronomen »er« und auf die Rose (Rudolf) mit »sie« hingewiesen. Wenn man aber die Eigennamen »Rudolf« und »Esther« durch Pronomen ersetzt, dann ist es genau umgekehrt. Aus dieser Sicht wirkt vor allem die Situation in den ersten Zeilen des Dialoges undeutlich:

[...] und der träumende Kaiser fühlte an seinen Lippen den Kuß der Traumgeliebten.
»Du bist spät gekommen«, flüsterte sie [A]. »Ich lag und wartete. So lange hast du mich warten lassen.«
»Ich war immer da«, gab er [B] zur Antwort. [...] [»D]ie Augen müssten mir zufallen, so müde war ich.
Dann endlich kamst du.«
»Kam ich? Und bin ich bei dir?« fragte sie [C]. »Aber wie kam ich zu dir?« [...] »Du bist bei mir und ich halte dich in meinen Armen, mehr weiß ich nicht« sagte der Kaiser [D].¹³

Falls D Rudolf ist, sollte C Esther, B wieder Rudolf und A Esther sein. Wäre es aber nicht logisch, als A Rudolfs Vorwurf zu verstehen? B wäre dann Esther, C Rudolf und D Esther, was aber im Falle von Person D dem Text widerspricht, weil es dort schwarz auf weiß steht, dass die letzte Replik von dem Kaiser ausgesprochen wurde. Diese Textpassage stellt ein wunderbares Beispiel für die spielerische Undeutlichkeit des Erzählens dar.

Weiterhin sollte auch der Umgang des Einsatzes bestimmter Worte ins Blickfeld gezogen werden. Die Pflanzennamen sind in diesem Zusammenhang von großer Bedeutung. Sie erscheinen im Text immer wieder. Bemerkenswert ist ihr Vorkommen direkt innerhalb des Dialoges von Rudolf und Esther. Meisls Ehefrau flüstert dem Kaiser: „[...] [»W]enn ich mit dir bin, dann ist es mir, als ginge ich durch einen Rosengarten.«“¹⁴ Es scheint, als ob die Leser ständig daran erinnert werden sollten, wie eng die Verbindung zwischen den verzauberten Pflanzen und den Träumen des Liebespaares ist. Besonders interessant ist daneben die Tatsache, wie Rudolf und Esther selbst die Realität wahrnehmen. Während der Kaiser sich dessen bewusst zu sein scheint, dass er seine Geliebte im

13 Perutz, Leo *Nachts unter der steinernen Brücke* Seite 95.

14 Perutz, Leo *Nachts unter der steinernen Brücke* Seite 96.

Traum trifft („»[...]die Augen müssten mir zufallen, so müde war ich. Dann endlich kamst du.«¹⁵), bezeichnet Esther das Treffen mit Rudolf als die Wirklichkeit: „»Dann vergeht der Tag, wie ein Spuk zerstiebt, wie Rauch verweht, und ich bin bei dir. Du allein bist Wirklichkeit.«¹⁶ Im Unterschied dazu hält sie ihr Leben daheim nur für einen Traum. Träumend sagt sie:

»Einen Augenblick lang schien es mir, als wäre ich weit fort. Als läge ich daheim in der Stube, das Mondlicht fiel auf mein Kissen, ein Vogel flatterte durchs Zimmer und wieder hinaus, und da war die Katze, die kam aus dem Garten und sprang aufs Fensterbrett, und irgend etwas klirrte [...] – das hab ich wohl geträumt.«¹⁷

Die Wirklichkeitskonzeption des Kapitels wird dadurch um eine weitere Dimension ergänzt, und zwar um die menschliche Subjektivität im Prozess der Wahrnehmung. Zuletzt bleibt es, Rudolfs und Esthers positive Wahrnehmung des Traumes mit der von Philipp Lang zu vergleichen. Der Leibkammerdiener weckt den Kaiser mit den Worten „»Euer Majestät haben sicherlich einen schweren Traum gehabt [...]«¹⁸ Er hält Rudolfs Traum für einen Albtraum. Dies kann man symbolisch in dem Sinne interpretieren, dass Lang, ein Vertreter der Außenwelt mit allen ihren gesellschaftlichen Normen und Regeln, den Traum weder als positiv betrachten noch akzeptieren kann, weil das, was sich in ihm abspielt, gegen diese Regeln verstößt.

Wenn auch nur ein paar Seiten lang, wird das Kapitel *Nachts unter der steinernen Brücke* durch eine einzigartige Komposition der einzelnen Wirklichkeitsebenen gekennzeichnet. Die vorliegende Analyse ist auf keinen Fall hinreichend, es gibt hier gewiss viel mehr zu entdecken und zu diskutieren. Die oben angeführten Beispiele können die Vielschichtigkeit der Problematik zwar nur andeuten, aber zugleich hoffentlich auch die Leser zur eigenen Suche nach Antworten auf die faszinierenden Fragen von der literarischen Wirklichkeitsdarstellung einladen.

15 Perutz, Leo *Nachts unter der steinernen Brücke* Seite 95.

16 Perutz, Leo *Nachts unter der steinernen Brücke* Seite 97.

17 Perutz, Leo *Nachts unter der steinernen Brücke* Seite 98.

18 Perutz, Leo *Nachts unter der steinernen Brücke* Seite 99-100.

Nehme ich dich wahr, so bist du es auch.

Esse est percipi schleuderte es der irische Theologe George Berkeley der philosophischen Welt der Gelehrten in seinem 1710 erschienen *Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*¹⁹. (im Deutschen: *Abhandlung über die Prinzipien menschlicher Erkenntnis*²⁰) entgegen. Durch seine Argumentation gegen die Materie oder vielmehr ihrer Verneinung ohne die Bedingung der extrinsischen Reflexion könnte er bereits vor der Geburt Kants im Jahre 1724 (mit einiger eingestandenem Unschärfe) als Gegenpol zu aufklärerischen Ideen betrachtet werden. Seine Perspektive teilt die Welt in einen immateriellen Geist-Ideen-Dualismus, der allein dazu führt, dass es nicht Materie ist, die endliche, wahrnehmende Geister (*understanding spirits*), also auch Menschen, erkennen, sondern *Ideen*, die einem einzigen *willing spirit*, also Gott, entspringen. Damit widerspricht Berkeley einer objektiven Wirklichkeit und ordnet Realität als Sphäre um einen einzigen genuinen Willen an, also Gott und die Welt. Das Individuum kann sich somit nur seiner Selbst, Gott und der Ideen, zu denen alle Elemente der Welt, also auch andere Menschen, im Allgemeinen gewahr sein.

Das Sein oder Nicht-Sein wird damit zur Frage des subjektiven Wahrnehmens, Wahrgenommen-Werdens und deren Möglichkeit; anders gesagt bedeutet *esse est percipi* in seiner letzten Konsequenz: *Du bist, weil ich dich wahrnehme*.

Abseits von religiösen Fragen (Berkeley war Anglikaner) hätte Perutz in philosophischen Angelegenheiten, sollte dieses Fantasiebild erlaubt sein, ein mutmaßlich recht annehmbares Auskommen mit ihm gehabt, selbst wenn man nicht unterschlägt, dass die Philosophie, aus der Perspektive so mancher Theolog_in, nur der blühende Garten vor der eigenen Haustür ist. Berkeleys immaterielle Teilung der Welt in *spirit* und *idea* öffnete eine Sicht auf die Wirklichkeit, die nicht mehr fragt, was ist, sondern feststellt, dass nur ist, was auch wahrgenommen werden kann; eine Sichtweise, mit der sich Perutz Werke erstaunlich gut in Einklang bringen lassen.

Selbst die Realität, die Perutz für seinen Helden Stanislaus Demba in *Zwischen neun und neun* erschafft, ist aus der quasi intradiegetischen Perspektive des Romans nicht belegbar. Sie erweist sich als ein Traum, aus dem Demba in letzter Verwirrung erwacht und seinem eigenen Tod entgegen stürzt. Obwohl die Tragik natürlich darin liegt, dass es Demba selbst ist, der seine seelischen

19 Erstaussgabe: Berkeley, George *Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*, Dublin 1710

20 Siehe exemplarisch: Berkeley, George *Eine Abhandlung über die Prinzipien der menschlichen Erkenntnis*, veränderte Neuauflage (1954), Meiner 2004

Beschränkungen forciert, die sich im Traum durch die Beschränkung der Handschellen und durch die Konsequenzen seines zum Scheitern verurteilten Versuchs, dies gemein zu halten, manifestieren, stellt sich aus einer anderen Perspektive die Frage, inwiefern Träume oder vielmehr nicht belegbare Wahrnehmung als Wirklichkeit betrachtet und kommuniziert werden können, ob sie (selbst fiktiv) überhaupt *existieren*.

Dass dies innerhalb dieser vergleichsweise wenigen Zeilen für einen zudem noch beschränkten literaturwissenschaftlichen Betrachtungsgegenstand nicht annähernd befriedigend zu beantworten ist, und erst recht keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben kann, muss sicher nicht näher erläutert werden. Es kann jedoch dabei helfen, zu verstehen, wie Perutz Wahrheit und Wirklichkeit systematisch miteinander verknüpft, die Verhältnisse beider immer wieder neu definiert und wie fruchtbar diese Herangehensweise sein kann, wenn sie auf einen mythologischen Nährboden fällt wie dem, der Prag und seiner Geschichte innewohnt.

Ob Perutz Berkeley rezipiert hat, ist nicht bekannt. Abseits seiner religiösen Intentionen könnte Berkeleys Perspektive allerdings kaum einen besseren Zugang zu einigen Kapiteln von *Nachts unter der steinernen Brücke* liefern, speziell jedoch zu jenen, die im ersten Teil aus der Raumperspektive bereits besprochen wurden und sich mit der Beziehung zwischen der Frau des jüdischen Kaufmanns Mordechai Meisl – Esther – und dem Kaiser Rudolf II. befassen. Ist Wirklichkeit, wie Wahrheit, nur dann von Bedeutung, wenn sie sich argumentieren lässt? Stellt Esther Rudolf die richtige Frage, indem sie fragt „»Kam ich? Und *bin* ich *bei* dir? Ich kenn den *Weg* nicht, bin ihn nie *gegangen* [...]«²¹ und damit ihre Unfähigkeit ausdrückt, sich mangels Bezugspunkt zu verorten. Ist Wirklichkeit das platonische Vakuum zwischen der Idee und dem Abbild aller Dinge (etwas, das Berkeley sicher zurückgewiesen hätte)? Oder ist der Begriff auch für die Literaturwissenschaft nicht mehr als ein hilfloser Versuch, die Gesamtheit der Ursachen und Wirkungen, der Motivations- und Handlungsketten zu beschreiben, deren einzelne Glieder und Enden nur als lose erscheinen und der übrigen Welt und häufig auch dem handelnden Menschen selbst verborgen bleiben?²²

(Literarische)Wirklichkeit muss, so die These, auch das sein, was sich nicht objektiv belegen lässt, aber (intradiegitisch) empfunden wird und selbst den Empfindenden zuweilen ein Rätsel bleibt, wie

21 Perutz, Leo *Nachts unter der steinernen Brücke* Seite 95 (kursive Markierungen wurden von den Verfasser_innen vorgenommen)

22 Es sei an dieser Stelle bemerkt, dass diese Perspektive unter anderem in der Mainstream-Unterhaltung, bis heute einen hohen Grad an Aktualität besitzt. Siehe dazu exemplarisch: Wachowski, Andy & Wachowski, Larry: *The Matrix* Warner Bros. Entertainment & Village Roadshow Pictures (1999), Nolan, Christopher *Inception* Warner Bros. Entertainment & Legendary Pictures (2010), Lehane, Dennis *Shutter Island*, Ulstein, 2004, Palahniuk, Chuck *Fight Club* Goldmann 2004 et. al.

folgender kurzer Dialog bei der Begegnung zwischen *Rose* und *Rosmarin* noch einmal ein wenig ausführlicher zeigt:

»Ich lag und blickte durch das Fenster in die Nacht hinaus, ich sah die Wolken ziehen und hörte das Rauschen der Baumkronen. Müde war ich von der Last und dem Lärm des Tages, ich meinte, die Augen müßten mir zufallen, so müde war ich. Dann endlich kamst du.«

»Kam ich? Und bin ich bei dir?« fragte sie. Aber wie kam ich zu dir? Ich kenn den Weg nicht, bin ihn nie gegangen. Wer hat mich zu dir gebracht? Wer bringt mich Nacht für Nacht zu dir?«

»Du bist bei mir und ich halte dich in meinen Armen. Mehr weiß ich nicht«, sagte der Kaiser.²³

Was Esther, Meisls Ehefrau und Rudolfs Geliebte, in Perutz' Roman aufgrund des Fehlens von Kausalität („Aber wie kam ich zu dir?“) als ungleich erklärbarer Realität anmutet, ist mit Nichten etwas anderes als reine, auf Berkeley'schen Füßen stehende Wirklichkeit, denn die einzige Wahrheitsbedingung für Wirklichkeit ist nach Berkeley ja Wahrnehmung²⁴ selbst und hier hinreichend erfüllt. Dabei ist es unerheblich, ob sich diese Welt, diese Sphäre verorten lässt (zum Beispiel bei dem Rosmarin und der Rose), der subjektive Realitätsgehalt bleibt davon vollkommen unberührt.

Ein Stolperstein dieser Herangehensweise ist das vermeintlich offensichtliche Problem, wie sich Wirklichkeiten gegenüber anderen überhaupt als Wahrheit argumentieren oder grundsätzlich kommunizieren lassen, wenn diese sie nicht wahrnehmen können, nur davon erzählt bekommen oder lediglich davon 'wissen'. Folgende Frage ist dabei interessant: Lässt sich mit George Berkeleys Hilfe argumentieren, dass Esthers und Rudolfs Liebessphäre auch für Rabbi Löw als *Wirklichkeit* bezeichnet werden kann? Zwar initiiert er die Liebe der beiden durch seinen Zauber auf den Rosmarin und die Rose, hat jedoch keinen sinnlichen Zugang zur Liebeswelt Esthers und Rudolfs, zumindest gibt es dafür keine Hinweise.

Eine mögliche Lösung (wenn dies der richtige Begriff ist) ist die unbequeme Erkenntnis, dass sich – aus George Berkeleys und vielleicht auch Perutz' Perspektive und dessen Text – Wirklichkeit grundsätzlich nicht kommunizieren lässt, eine Konsequenz, die wohl auf ganz natürliche Weise aus fehlender Objektivität erwächst, dieser sogar immanent ist. Damit ließe sie sich auch nicht argumentieren und würde als Analysemittel im Kontext von Fiktionalem und Empirischem völlig

23 Perutz, Leo *Nachts unter der steinernen Brücke* , Seite 88

24 Berkeleys recht komplexe Teilung in *understanding spirit* und *willing spirit* und das Verhältnis von *spirit* und *idea* wird in dieser Aussage nicht angemessen wiedergegeben. Trotzdem kann an dieser Stelle mit Blick auf den eigentlichen Betrachtungsgegenstand nicht hinreichend auf diese Thematik eingegangen werden. Für weitere Ausführungen siehe Kulenkampff, Arend *George Berkeley*. Beck, München 1987, Seite 199 f.

unbrauchbar. Am Beispiel einer unmöglichen Liebesbeziehungen dekonstruiert Perutz die Grenzen zwischen Traumwelt und Realität, lässt dabei die Gesetze von Ursache und Wirkung, und dies könnte der zu Zugang zu einer *anderen* Lösung sein, aber intakt. Das Ergebnis sind (quasi empirische) Konsequenzen ohne argumentierbare Ursache, wie Esthers Todesschrei, welcher der Beginn einer langen Kette von Ereignissen ist, an deren Ende das gescheiterte Erbkomplott Rudolfs steht:

Wen rief sie in ihrer Todesnot, daß er ihr helfen sollt'? Eines fremden Mannes, eines Christen Namen. Sie hat den römischen Kaiser einmal, ein einziges Mal gesehen, damals als er durch die Altstadt in das Judenquartier ritt [...] Ihre Stimme, dieser Schrei in der Todesnot: Rudolfe, hilf!
War er es den sie rief?
War es ein anderer, von dem ich nichts weiß?²⁵

Effekte innerhalb einer Welt, die sich nicht argumentieren und nicht belegen lässt, wirken sich auf Elemente und Personen aus, denen der Zugang zu dieser Welt fehlt, die die Ursachen nicht erkennen können. Dies ist letztlich nur möglich, da beide Welten sowohl von Rudolf als auch Esther wahrgenommen und als wirklich empfunden werden, auch wenn nicht völlig geklärt werden kann, wie sehr sich Esther ihrer Beziehung zu Rudolf bewusst ist. Beide empfinden ihre 'Liebessphäre' als Teil einer Gesamtrealität innerhalb derer keinerlei Grenzen für Kausalität existieren. Während die Beziehung zwischen Ursache und Wirkung für Esther und Rudolf also gänzlich offen liegt, muss sie für andere, wie Meisl aber auch den Kammerdiener Philipp Lang, der dem Kaiser nach dem Aufwachen aus einem vermeindlichen Alptraum zur Seite eilt, ein Mysterium bleiben.²⁶

Wirklichkeit, so die These also weiter, wird von Perutz nicht zuletzt durch das Kapitel *Nachts unter der steinernen Brücke*, sondern auch *Die Pest in der Judenstadt* oder *Das verzehrte Lichtlein* geschickt als fragiles und im besten Falle subjektives Beschreibungsinstrumentarium entlarvt, das seinen eigenen Ansprüchen nicht gerecht werden kann. Weder ist wirklich, was als wirklich argumentiert werden kann, ohne dabei erfahren zu werden, noch was dafür gehalten wird. Das Einzughalten des sensuellen Elements und damit des subjektiven Gehalts von Wirklichkeit stärkt alte Argumente, die weit entfernt sind vom 'wahren Gehalt der Dinge'.

25 Perutz, Leo *Nachts unter der steinernen Brücke* Seite 227.

26 Perutz, Leo *Nachts unter der steinernen Brücke* Seite 99.

Die Idee einen Wahrheits- oder Realitätsgehalt als Maßstab an ein literarisches Werk anzulegen ist in sich bereits gewagt, da sie Gefahr läuft, alte und vielleicht noch nicht ausgetragene argumentative Konflikte zu Fiktivität und Fiktionalität oder aber zu der Beziehung zwischen Autor_in²⁷, Erzählinstanz²⁸ und Leser_in²⁹ wieder aufzugreifen. Der Vorteil einer Herangehensweise, wie das hier vorgestellte Raum-Modell oder das Nutzen eines alten, stark erkenntnistheoretisch geprägten Ansatzes von Berkeley bietet neben dem Fehlen vergleichbarer Ansätze und seiner nicht zu leugnenden (und vielleicht noch zu problematisierenden) Einfachheit den Vorteil, dass es sich eben nicht um bekannte Modelle handelt, von denen sich sicher einige ebenso als Analysestandpunkt eignen würden. Der Mehrwert besteht vielmehr darin, sich Denkmodellen zu öffnen, die vielleicht nicht bestehen können oder sich unter Umständen als fehlerhaft oder unausgereift erweisen, die allerdings auch neuen Raum und neue Zugänge bereitstellen und ihre dafür nötigen Ressourcen aus Disziplinen beziehen, die dem täglich Brot der Literaturwissenschaft recht fern stehen.³⁰

Es mag daher eine gewisse Ironie darin liegen, dass selbst die interpretative Herangehensweise an die von Perutz in *Nachts unter der steinernen Brücke* konstruierten Beziehung zwischen Esther und Rudolf selbst auf der fiktiven Ebene nur Wirklichkeit sein kann, indem sie von einer Leser_in erfahren oder einer Betrachtungsperspektive fassbar gemacht wird. Dies muss demzufolge auch für jede Interpretation gelten, weshalb es ein Glück ist, dass literaturwissenschaftliche Diskussionen gelegentlich doch den Text als einzigem Bezugspunkt verlassen. Wäre es anders, könnten sie sich an Perutz' letztem Roman, mit dem Ziel, aufzuzeigen, was wahr und was wirklich sei, so manchen Zahn ausbeißen oder würden sich schlicht in unzugänglichen Räumen oder Traumsphären verirren.

27 Vergleiche exemplarisch Eco, Umberto *Im Wald der Fiktion – Sechs Streifzüge durch den Wald der Literatur* DTV 3. Auflage 2004.

28 Vergleiche exemplarisch Martinez, Matias und Scheffel, Michael *Einführung in die Erzähltheorie* Beck 3. Auflage 2003.

29 Vergleiche exemplarisch Iser, Wolfgang *Der implizite Leser* UTB 3. Auflage 1994.

30 Gemeint sind an dieser Stelle unter anderem Zugänge wie die Systemtheorie oder der Diskurs, die trotz soziologischen Hintergrunds in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts (dies gilt für die Systemtheorie) Einzug in die Literaturwissenschaft gefunden haben. Vgl. hierzu exemplarisch: Schmidt, Siegfried *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert* Suhrkamp 1989

Quellenverzeichnis:

Berkeley, George *Eine Abhandlung über die Prinzipien der menschlichen Erkenntnis*, veränderte Neuauflage (1954), Meiner 2004.

Berkeley, George *Eine Abhandlung über die Prinzipien der menschlichen Erkenntnis*, veränderte Neuauflage(1954), Meiner 2004

Berkeley, George *Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*, Dublin 1710.

Eco, Umberto *Im Wald der Fiktion – Sechs Streifzüge durch den Wald der Literatur* DTV 3. Auflage 2004.

Iser, Wolfgang *Der implizite Leser* UTB 3. Auflage 1994.

Kulenkampff, Arend *George Berkeley*. Beck, München 1987.

Lehane, Dennis *Shutter Island*. (in der Übersetzung von Andrea Fischer), Ulstein, 2004.

Martinez, Matias und Scheffel, Michael *Einführung in die Erzähltheorie* Beck 3. Auflage 2003.

Müller, Hans-Harald; Eckert, Brita *Leo Perutz: 1882-1957*; Eine Ausstellung der Deutschen Bibliothek Frankfurt am Main. Zsolnay, Wien 1989.

Palahniuk, Chuck *Fight Club* Goldmann 2004.

Perutz, Leo *Nachts unter der steinernen Brücke* DTB, München 2011

Perutz, Leo *Zwischen neun und neun* DTB 4. Auflage 2011.

Schmidt, Siegfried *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert* Suhrkamp 1989.

Tetens, Holm *Philosophisches Argumentieren*. 3. durchg. Auflage, München 2010.

cineastische Verweise

Wachowski, Andy & Wachowski, Larry *The Matrix* Warner Bros. Entertainment & Village Roadshow Pictures (1999).

Nolan, Christopher *Inception* Warner Bros. Entertainment & Legendary Pictures (2010).