



Université de Montréal

**Zwischen Inszenierter Wirklichkeit und realem Traum:  
Rolle und Problematik des Erzählers in den phantastischen Prosawerken von  
Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia**

par

Mélisa Dionne-Michaud

Département de littératures et de langues modernes

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences  
en vue de l'obtention du grade de Magister Atrium (M.A.)  
en études allemandes  
option littérature et médias allemands

Avril 2010

© Mélisa Dionne-Michaud, 2010

Université de Montréal  
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé :

**Zwischen Inszenierter Wirklichkeit und realem Traum:  
Rolle und Problematik des Erzählers in den phantastischen Prosawerken von  
Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia**

Présenté par :  
Mélisa Dionne-Michaud

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Monsieur Till van Rahden, président-rapporteur  
Monsieur Jürgen Heizmann, directeur de recherche  
Madame Monique Moser-Verrey, membre du jury

## Résumé

Souvent laissée pour compte par les théoriciens, longtemps associée à la littérature populaire, la littérature fantastique a su depuis se tailler une place parmi les grands genres de la littérature. Depuis le milieu du XXe siècle, les chercheurs et le public découvrent ou redécouvrent un genre qui a toujours fait parti du paysage littéraire. Une œuvre majeure contribuera à la redécouverte scientifique du genre : Écrite en 1970 l'œuvre de Tzvetan Todorov *Introduction à la littérature fantastique* donne tant au néophyte qu'au chercheur un ouvrage qui trouve encore des échos aujourd'hui. Sa définition du fantastique, son approche du rôle du narrateur et du lecteur sont une référence, un point de départ et surtout un incontournable pour ceux et celles qui désirent comprendre et apprendre le fantastique.

Dans ce mémoire, nous nous concentrerons particulièrement sur le rôle et la problématique du narrateur dans l'œuvre de deux représentants majeurs de la littérature fantastique de langue allemande du début du XXe siècle : Leo Perutz (1882-1957) et Alexander Lernet-Holenia (1897-1976). Le narrateur semble jouer un rôle prédominant dans la littérature fantastique. En effet, par son discours souvent présenté au « je », il semble créer une dynamique très particulière : il manipule son propre discours, il agit sur le lecteur en étant narrateur et personnage dans le récit, il crée une tension entre les différentes couches narratives par son état instable. Bref, il semble contribuer à l'apparition du fantastique dans le texte et également provoquer une certaine hésitation chez le lecteur. Le texte joue également un rôle : Leo Perutz produit un modèle de texte qui semble marquer aussi son collègue Alexander Lernet-Holenia. La structure presque mathématique des textes de Perutz rappelle que le fantastique peut jouer même à l'intérieur de paramètres rigides avec l'ordre et le chaos, les frontières entre le réel et le rêve.

Nous étudierons des œuvres de Leo Perutz et d'Alexander Lernet-Holenia qui ont été publiées entre 1915 et 1937. Les théories qui serviront à appuyer mon travail sont tirées entre autre des études de Tzvetan Todorov et Uwe Durst sur la littérature fantastique et de Gérard Genette sur le narrateur.

Ce mémoire a été rédigé en allemand.

Mots clés : littérature fantastique, littérature allemande, narrateur, narrateur déstabilisé, XXe siècle, réalisme, rêve, perception, rôle, unreliable narrator\*.

## Abstract

Often neglected by theorists and long associated with popular literature, fantastic literature is increasingly considered as an important literary genre. Since the beginning of the 20<sup>th</sup> century, researchers and the public have discovered or rediscovered this form of literature which is omnipresent in the literary landscape. A major piece of work that led to the scientific rediscovery of the genre is Tzvetan Todorov's *Introduction à la littérature fantastique*. Written in 1970, this piece still offers a present-day echo to the scientist as much as the neophyte. Its definition of fantastic and its approach to the reader's role are a reference, a great starting point for scientific study and a must for anyone desiring to explore fantastic literature.

In this thesis, we will mainly focus on the role and problematic of the narrative writer throughout the work of two major representatives Austrian authors of the early 20th century fantastic literature: Leo Perutz (1882-1957) and Alexander Lernet-Holenia (1897-1976). The narrative writer seems to be playing a key role in fantastic literature: By addressing the reader at the first person, the author creates a particular dynamics. He influences the reader by being the narrator at the same time as a character in the story. He also creates a tension throughout the different narrative layers with his fragile state. The writer contributes to the outbreak of fantastic within the text and causes a reader's hesitation. Leo Perutz produces a text model that also marks his colleague Alexander Lernet-Holenia. The almost mathematical structure of Perutz's writings reminds that fantastic literature can play with order and chaos as well as with the frontier between dream and reality.

We will study pieces by Leo Perutz and Alexander Lernet-Holenia published between 1915 and 1937. The secondary literature sources that will serve to support my work are that of Tzvetan Todorov and Uwe Durst on fantastic literature and Gérard Genette on the narrator.

This thesis was written in German.

Keywords: fantastic literacy, German literature, narrative writer, destabilized narrator, 20<sup>th</sup> century, realism, dream, perception, role, unreliable narrator.

## Zusammenfassung

Sehr oft von den Theoretikern außer Acht gelassen und lange mit der Trivilliteratur verbunden, hat die phantastische Literatur heute ihren Platz innerhalb der großen literarischen Genres gefunden. Seit den fünfziger Jahre haben Forscher und Leser diese literarische Gattung entdeckt oder wiederentdeckt, die immer zur literarischen Landschaft gehört hat. Ein wichtiges Werk trägt zur wissenschaftlichen Wiederentdeckung des Genres bei: Die 1970 von Tzvetan Todorov veröffentlichte *Introduction à la littérature fantastique* bietet sowohl dem Anfänger als auch dem Forscher eine bis heute gültige Einführung. Seine Definition der literarischen Phantastik, der Rolle des Erzählers und des Lesers sind eine Referenz, ein Ausgangspunkt und ein Muss für diejenigen, die die phantastische Literatur verstehen oder mehr über diese lernen wollen.

In dieser Diplomarbeit konzentrieren wir uns auf die Rolle und die Problematik des Erzählers in den Prosawerken von zwei wesentlichen Vertreter der deutschen phantastischen Literatur des Anfangs des 20. Jahrhunderts: Leo Perutz (1882-1957) und Alexander Lernet-Holenia (1897-1976). Der Erzähler scheint eine bedeutende Rolle in der phantastischen Literatur zu spielen. Der Erzähler erzeugt mit einem Ich-Diskurs eine spezielle Dynamik: Er manipuliert seinen eigenen Diskurs, weil er gleichzeitig Erzähler und Figur in der Handlung ist, er beeinflusst den Leser, sein instabiler Zustand bewirkt eine Spannung zwischen den verschiedenen narrativen Ebenen des Textes. Der Erzähler trägt also zur Entstehung des Phantastischen im Text bei und hinterlässt beim Leser Unschlüssigkeit. Der Text spielt ebenfalls eine Rolle: Dazu produziert Leo Perutz ein Textmodell, das auch Einfluss auf die schriftstellerische Arbeit von Alexander Lernet-Holenia hat. Die fast mathematische Struktur der „perutzschen“ Texte ermöglicht es dem phantastischen Text, innerhalb eines strengen Rahmens mit der Ordnung und dem Chaos und mit den Grenzen zwischen dem Realen und dem Traum zu spielen.

Wir behandeln Prosawerke von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia, die zwischen 1915 und 1937 veröffentlicht worden sind. Um unsere Argumentation zu stützen, wird Sekundärliteratur unter anderem von Tzvetan Todorov und Uwe Durst über die phantastische Literatur und von Gérard Genette über den Erzähler verwendet.

Die Diplomarbeit wurde auf Deutsch verfasst.

Stichworte: phantastische Literatur, deutsche Literatur, Erzähler, destabilisierter Erzähler, 20. Jahrhundert, Realismus, Traum, Wahrnehmung, Rolle, unreliable narrator\*.

## Inhalt

### 1. Einleitung: Die Phantastik. Ein Überblick

1.1.	Entstehungsgeschichte der phantastischen Literatur.....	1
1.2.	Hauptaspekte der literarischen Phantastik.....	6
1.3.	Abgrenzung zum Realismus.....	7
1.4.	Die „todorovsche“ Diskussion.....	9

### 2. Perutz, Lernet-Holenia und die Phantastik

2.1.	Wien als Zentrum europäischer Modernität.....	12
2.2.	Leo Perutz.....	14
2.3.	Alexander Lernet-Holenia.....	17
2.4.	Zur Arbeit und zur Textauswahl.....	19

### 3. Der Erzähler und die Phantastik

3.1.	Beobachtungen zum Erzähler und dessen Rolle.....	21
3.2.	Erzählhaltung.....	23
3.2.1.	Erzählhaltung und Texteinrahmung.....	24
3.3.	Destabilisierter und unzuverlässiger Erzähler.....	26

### 4. Analyse

4.1.	Der Erzähler und dessen Glaubwürdigkeit.....	35
4.1.1.	Der Erzähler und der fiktive Herausgeber.....	35
4.1.2.	Zwischen Texteinrahmung und Zwischenreich.....	54
4.1.3.	Glaubwürdigkeit und Unzuverlässigkeit: Beobachtungen.....	62
4.2.	Die wahrnehmende Instanz.....	65
4.2.1.	Das „rekonstituierte“ Ich.....	66
4.2.2.	Das „lernetsche“ Zwischenreich.....	80
4.3.	Zwischen Unschlüssigkeit und Entscheidung.....	89
4.3.1.	Die „perutzsche“ Unschlüssigkeit.....	90
4.3.2.	Unschlüssigkeit und Zwischenreich.....	98

### 5. Schlussbetrachtung : Der Erzähler und die Phantastik.....

103

### 6. Literaturverzeichnis

6.1.	Primärliteratur.....	106
6.2.	Sekundärliteratur.....	107
6.3.	Artikel.....	112
6.3.	Internet.....	112

*Meinem Etienne.*

## Danksagung

Zuerst würde ich mich gerne bei allen Personen und Institutionen bedanken, die zur Fertigstellung dieser Diplomarbeit beigetragen haben. Mein besonderer Dank gilt meinem Professor und Betreuer, Prof. Jürgen Heizmann, für die Unterstützung, die hilfreichen Anregungen und die Geduld.

Ein herzliches Dankeschön geht an alle Mitarbeiter und Studenten der deutschen Abteilung der Université de Montréal, die mich im Laufe meiner Studienlaufbahn unterstützt haben.

Ich danke ferner der Faculté des études supérieures, der Université de Montréal und der Freien Universität Berlin für das Stipendium, das mir einen einjährigen Forschungsaufenthalt in Berlin ermöglicht hat.

Vielmals bedanken möchte ich mich an dieser Stelle bei Tim Hildebrandt, ohne den ich niemals fertig geworden wäre und der mir bei vielen Formulierungen und bei der Korrektur der Diplomarbeit sehr hilfreich zur Seite stand.

Ich spreche darüber hinaus Frau Bettina Twrsnick der Phantastische[n] Bibliothek Wetzlar meinen herzlichen Dank für ihre Gastfreundlichkeit und ihre Verfügbarkeit aus. Ich habe vieles über die Phantastik, Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia entdeckt, die ich sonst nirgendwo anders gefunden habe.

Vor allem bin ich meinem Freund, meinem lieben Etienne, in tiefer Dankbarkeit verbunden, der mich all die Jahre während meines Studiums, sowohl in guten als auch in schlechten Zeiten, unterstützt hat.

Sans les apparences, sans les images, sans le rêve,  
est-il concevable que puisse surgir ou subsister un individu,  
j'entends un être qui est quelqu'un ou quelque chose sans être Tout ?

Roger Callois,  
*Images, images...Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, 1966

## **1. Einleitung: Die Phantastik. Ein Überblick**

### **1.1. Entstehungsgeschichte der phantastischen Literatur**

Was ist phantastische Literatur? Woher kommt die Phantastik? Welche Rolle spielt der Erzähler bei der Phantastik? Die Furcht vor dem Fremden, die Angst vor dem Unbekannten, die Magie des Wunderbaren und die Faszination des Schreckens sind immer da gewesen. Sowohl für Literaturwissenschaftler als auch für Freizeitleser und Liebhaber der Phantastik-Genres wie Science-Fiction, Fantasy, klassische Phantastik, Schauerphantastik oder Neo-Phantastik ist eine Definition von phantastischer Literatur nicht einfach. Wie wird ein literarisches Genre definiert, das in der Forschung immer noch als „marginale“ Gattung gesehen wird? Im *dictionnaire du littéraire* „le fantastique s'est spécialisé dans la remise en question des croyances les plus cardinales. Mais cette spécialisation l'a souvent enfermé dans un rôle de divertissement littéraire, qui l'a comme empêché d'atteindre à une pleine reconnaissance institutionnelle“.<sup>1</sup> Seit der Wiedergeburt des Phantastischen in den Siebzigerjahren steht die Frage nach der Kohärenz des Genres in der literarischen Landschaft.

„Das Phantastische [...] ist ein Spiel mit der Ambiguität, dem Schwebenden, dem Unaufgeklärten und insbesondere dem scheinbar rational nicht Auflösbaren, das mit Vorliebe die Alternative des Übernatürlichen impliziert“.<sup>2</sup> Das eben definierte Phantastische finde in der Literatur seine ersten Spuren vor allem in Zeiten tiefgreifender historischer Umbrüche, so meinen Joachim Pfeiffer und Winfried Freund.<sup>3</sup> Es lässt sich

---

<sup>1</sup> Aron, Paul; Saint-Jacques, Denis, Viala, Alain (Hrsg). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris: Presses universitaires de France, 2004. S. 227.

<sup>2</sup> Lüth, Reinhard. *Drommetenrot und Azurblau: Studien zur Affinität von Erzähltechnik und Phantastik in Romanen von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia*. Meitingen: Corian-Verlag, 1988, S.100.

<sup>3</sup> Vgl. dazu: Pfeiffer, Joachim. *Editorial* [zu: *Das Unheimliche*]. In: *Der Deutschunterricht* 58, H. 3, S. 3. und die Einleitung des Buches von Winfried Freund, *Deutsche Phantastik: Die phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart*. München: Fink, 1999. S. 9-14.

nämlich oft beobachten, dass die phantastische Literatur in einem bestimmten sozialen und historischen Kontext auftaucht. Inmitten der Krise des englischen Staatsabsolutismus im 18. Jahrhundert definiert Horace Walpole zum Beispiel mit seinem Werk *The Castle of Otranto* 1764 das Genre *gothic novel*, das nicht dem vorherrschenden formalen Realismus entspricht.<sup>4</sup> Im deutschsprachigen Raum gilt das Werk von Schiller *Der Geisterseher. Eine Geschichte aus den Memoires des Grafen von O\*\** Fragment (zwischen 1787 und 1789) als bekanntes Beispiel. Es lässt sich aber feststellen, dass die beiden Werke auch als Reaktion auf den verbreiteten Kult der Vernunft der Aufklärung interpretiert werden können.

Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts wird vom Goldenen Zeitalter der phantastischen Literatur gesprochen. Die wachsende Industrialisierung verändert und verzerrt die Beziehungen des Menschen zu seiner Welt in Zusammenhang mit den neuen Entdeckungen in der Wissenschaft und der Pseudo-Wissenschaft und bringt negative Konsequenzen bezüglich der Weltwahrnehmung mit sich. Charles Nodier schreibt schon in seinem Essay *Du fantastique en littérature* (1830) einen bahnbrechenden Kommentar über „le fantastique“. Mit diesem Beitrag versucht Nodier die Spuren der Phantastik vom Anfang bis zum 19. Jahrhundert zu finden. Nodier erklärt in dieser Passage in welchem Kontext die Phantastik erscheint, was den obigen Kommentar von Pfeiffer und Freund ergänzt:

„L'apparition des fables recommence au moment où finit l'empire de ces vérités réelles ou convenues qui prêtent un reste d'âme au mécanisme usé de la civilisation. Voilà ce qui a rendu le fantastique si populaire en Europe depuis quelques années, et ce qui en fait la seule littérature essentielle de l'âge de décadence ou de transition où nous sommes parvenus [...] Il ne faut donc pas tant crier contre le romantique et contre le fantastique. Ces innovations prétendues sont l'expression inévitable des périodes extrêmes de la vie politique des nations, et sans elles, je sais à peine ce qui nous resteroit aujourd'hui de l'instinct moral et intellectuel de l'humanité.“<sup>5</sup>

Der Anfang des 20. Jahrhunderts, von der Wende (oder *fin de siècle*) bis etwa 1930, ist eine Zeit tiefer sozialer und politischer Wandlungen besonders in Deutschland und Österreich. Die zwei Weltkriege 1914-1918 und 1939-1945 finden durch die phantastische Literatur ein konkretes literarisches Echo: „Die Fantastik wirkt hier wie ein Seismograph, der den entstehenden Ängsten - in literarischer Gestalt - Ausdruck verleiht“, führt Joachim

---

<sup>4</sup> Die Abgrenzung zum Realismus wird unten behandelt, um die Grenze zwischen Realismus und Phantastik besser zu verstehen.

<sup>5</sup> Nodier, Charles. *Du fantastique en littérature*. In: *Contes fantastiques*. Présenté par Michel Lacroix. Paris: Jean-Jacques Pauvert. 1957, S. 84-85.

Pfeiffer in seinem Editorial der Zeitschrift *Der Deutschunterricht* von 2006 an.<sup>6</sup> Es lässt sich beobachten, dass diese Zeitspanne von österreichischen Autoren geprägt ist, wie Clemens Ruthner bemerkt:

„Auffällig ist in jedem Fall der große Anteil an Autoren aus der Donaumonarchie bei der Produktion deutschsprachiger Phantastik im frühen 20. Jahrhundert. Dies mag mit der häufig problematisierten Kontinuität von barockem Gedankengut zu tun haben, die sich im 18. und 19. Jahrhundert nicht so wie in Deutschland durch Aufklärung, Klassik beziehungsweise Naturalismus gestoppt sieht.“<sup>7</sup>

Wie in manchen Studien über die phantastische Literatur zu lesen, ist die Periode zwischen 1890 und 1945 bedeutend für die gesellschaftlichen Entwicklungen und technischen Fortschritte. Die Industrialisierung, die Großstadterfahrung, die Entwicklung der Wissenschaft (u. a. Medizin, Psychologie), die Umwandlung der Gesellschaftsordnung ermöglichen eine große literarische Reaktion: Der Expressionismus in Film und Literatur ist ein gutes Beispiel für diese Reaktion. Wir erinnern uns an das Gemälde von Edvard Munch *Der Schrei* (1893), das eine perfekte Darstellung der Nebenwirkungen dieser neuen Ordnung der modernen „fabrikmäßigen“ Welt ist. Die Phantastik aber spielt vielmehr mit der Repräsentation eines Individuums, das mit sich selbst in Konflikt ist, d. h. einen inneren Konflikt erlebt.

Das Individuum ist an der Wende des 20. Jahrhunderts in der Literatur nicht mehr nur die Darstellung eines unbekanntes Wesens. Es wird eine unabhängige Entität, die ihre Emanzipation sucht. Die phantastische Literatur füllt eine gewisse Leerstelle, die von den klassischen Genres offen gelassen wurde. Das Phantastische ermöglicht dem Individuum, Antworten nicht nur in der Realität zu suchen. Es ermöglicht ihm ferner, zwei Sphären des Lebens (Traum- und Wachzustand) zu erforschen. Das Phantastische in dieser Hinsicht ist eine Art Verbindung zwischen diesen zwei Sphären. „La littérature fantastique nous laisse entre les mains deux notions, celle de la réalité et celle de la littérature, aussi insatisfaisantes l'une que l'autre“.<sup>8</sup> In der Literatur sehen wir folglich das Schweben zwischen dem Traum und der Wirklichkeit, wie in *Die andere Seite* (1909) von Alfred Kubin, welches heute als wichtiges phantastisches Werk dieser neuen literarischen

---

<sup>6</sup> Pfeiffer, *Editorial*, S.3.

<sup>7</sup> Ruthner, Clemens. *Jenseits der Moderne? Abriss und Problemgeschichte der deutschsprachigen Phantastik 1890-1930*. S. 70. In: Thomas Leblanc, Bettina Twrsnick (Hrsg.). *Traumreich und Nachtseite. Die deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus*. Tagungsband 1995, S. 70.

<sup>8</sup> Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970, S. 176.

phantastischen Welle des Anfangs des 20. Jahrhunderts gilt. In diesem Sinne spielen die Werke Sigmund Freuds und anderer Vertreter der „neuen Psychologie“<sup>9</sup> eine große Rolle, was wir dann später erörtern werden.

Die phantastische Literatur erweckt nach dem Zweiten Weltkrieg Interesse in der Literaturwissenschaft: Ab 1950 scheint die literarische Forschung neues Interesse an der Phantastik zu finden: Denken wir z. B. an die Studie von Peter Penzoldt *The Supernatural in Fiction* (1952) oder an die Studie *Images, images : essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination* (1966) des Franzosen Roger Caillois. Literaturwissenschaftliche Theorien des Unheimlichen entwickelten sich erst in den Siebzigerjahren mit der 1970 erschienenen *Introduction à la littérature fantastique* des Strukturalisten Tzvetan Todorov. Dieser schlägt eine neue Definition des Genres vor, die seit den letzten 30 Jahren oft in Frage gestellt wird. Ein Element der neuen Definition von Todorov ist besonders relevant: Die Phantastik

„occupe le temps d’une incertitude; dès qu’on choisit l’une ou l’autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l’étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c’est l’hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.“<sup>10</sup>

Diese Erfahrung sei mit der Funktion des Lesers eng verbunden, sagt Todorov. Der Leser ist nicht nur bloß ein Leser, sondern er ist im Text impliziert. Hier schwankt seine Theorie zwischen implizitem und realem Leser. Lovecraft betont bereits in seinem Buch *Supernatural Horror in Literature* von 1927<sup>11</sup> diese Leserfunktion: Nach Lovecraft ist diese besondere Leseerfahrung ein wichtiges Kriterium der phantastischen Literatur, nicht etwa das Werk selbst: „The oldest and strongest emotion of mankind is fear [...] whether or not there be excited in the reader a profound sense of dread, and of contact with unknown spheres and powers[...]“.<sup>12</sup> In seinem Buch verwendet Lovecraft den Begriff „phantastisch“ nicht, sondern er bezeichnet den Augenblick der Angst als *weird*. „Pour Lovecraft, le critère du fantastique ne se situe pas dans l’oeuvre mais dans l’expérience

<sup>9</sup> Vgl. dazu: Hermann Bahr. *Die neue Psychologie* (Erstdruck 1890) In: Pias, Claus (Hrsg.) *Die Überwindung des Naturalismus*. Weimar: VDG. 2004. S. 89-101. (Erstdruck 1891)

<sup>10</sup> Todorov, *Introduction*, S. 29.

<sup>11</sup> Der Essay wurde zwischen 1925 und 1927 geschrieben, erstmals 1927 veröffentlicht und zwischen 1933-1934 von Lovecraft bearbeitet.

<sup>12</sup> Lovecraft, Howard Phillips. *Supernatural Horror in Literature*. N.Y.: Dover Publications, 1973, S. 12, 16.

particulière du lecteur; et cette expérience doit être la peur“.<sup>13</sup> Peter Penzoldt und Caillois teilen diese Ansicht.

Was wird aus der phantastischen Literatur bis zum 21. Jahrhundert entstehen, wenn sie überlebt hat? Das ist die Frage, die hier leider offen bleiben wird. Laut Todorov hat die phantastische Literatur das 20. Jahrhundert nicht überlebt. Die phantastische Literatur „a reçu un coup fatal ; mais de cette mort, de ce suicide est née une littérature nouvelle“.<sup>14</sup> Der Tod der Phantastik bedeutet also, dass der Leser des 20. und des 21. Jahrhunderts ein anderes Verhältnis zur Literatur als der Leser des 18. oder des 19. Jahrhunderts hat: Der Leser des 20. und des 21. Jahrhunderts kann den Unterschied zwischen Realem und Nicht-Realen machen. Er weiß Bescheid, dass wir zahlreiche Phänomene oder Menschenverhalten mit der Wissenschaft erklären können. In diesem Sinne hätte die Phantastik ihren „magischen“ Charakter verloren.

Nach dem Zweiten Weltkrieg hat die Gesellschaft eine tiefe Zäsur erlebt und eine Vielfalt von phantastischen Autoren sind entweder vergessen oder ihre Manuskripte verschwunden. Die Werke von Leo Perutz zum Beispiel sind erst in den 80er Jahren wieder entdeckt worden, etwa 30 Jahre nach seinem letzten offiziell veröffentlichten Werk *Nachts unter der steinernen Brücke* (1953) und über 20 Jahre nach seinem Tod.

Aber die Literatur des Schreckens und des Grauens hat sich weiter entwickelt. Die Anzahl der Phantastik-Genres hat sich vervielfacht: Science Fiction, Fantasy, utopische und dystopische Literatur, Horror. Hier sind einige berühmte Beispiele dieser Subgenres: Denken wir an berühmte Horror-Autoren wie Stephen King, Anne Rice oder literarische Klassiker wie die dystopischen Romane<sup>15</sup> *1984* von George Orwell und *Brave New World* von Aldous Huxley. Einige denken auch an die Neo-Phantastik, die in Südamerika unter anderem mit dem Autor Jorge Luis Borges ihren Anfang nahm und auch magischer Realismus genannt wird. Es wird vermutet, dass diese Literatur aus Europa kommt, denn viele europäische Autoren wie Roger Caillois haben dort während Kriegszeit ihr Exil gefunden.

---

<sup>13</sup> Todorov, *Introduction*, S. 39.

<sup>14</sup> Ebd. S. 177.

<sup>15</sup> Oder auch bezeichnet als Anti-Utopie bezeichnet.

## 1.2. Hauptaspekte der literarischen Phantastik

Damit steigen wir direkt in das Thema der Definition und Charakteristiken der Phantastik ein. Wir erörtern die folgenden Fragen: Was ist die Phantastik? Wie erkennt der Leser, dass er es mit einem phantastischen Prosawerk zu tun hat? In der vorliegenden Analyse richtet sich der Fokus nicht nur auf die narrativen Manifestationen der Phantastik, sondern auch auf die Definition der Phantastik selbst. Damit wird eine Ausgangsbasis für die Untersuchung des Genres geschaffen und ein Zusammenhang mit der nachfolgenden Analyse der Werke von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia im Kapitel 4 hergestellt.

Die phantastische Literatur ist, wie oben bereits angesprochen, eng mit dem Konzept der Unschlüssigkeit verbunden; ein Konzept, worüber in der Forschung oft diskutiert und gearbeitet wird. Die Unschlüssigkeit wird als „begrenzter oder reduzierter“ Begriff definiert, denn in diesem Fall wäre die Interpretation eines Textes auf dieser Zeitebene möglich, der Zeit der Unschlüssigkeit. In manchen Texten ist aber dieses unschlüssige Moment mit der Exposition, mit der Spannung zwischen Rahmen- oder Binnenhandlung, mit der Figurenkonstellation und auch besonders mit der Erzählhaltung realisiert.

Die phantastische Unschlüssigkeit braucht eine weitere Bedingung, um zu entstehen: „[ein] Bruch in der Ordnung „der alltäglichen Welt““. „Das am häufigsten akzentuierte Konstituens phantastischer Literatur besteht in der Bestimmung des Genres als Manifestation einer abgehobenen Erfahrungsebene gegenüber einer [...] „Realität““. <sup>16</sup> Eine Realität wird aber oft durch die Existenz einer zweiten Realität destabilisiert. Es wird also über die Ambivalenz zwischen den Gesetzen zweier Realitätssysteme gesprochen. <sup>17</sup> Die Realität, in der sich der Erzähler findet, schwebt oft zwischen dem Traum und der Wirklichkeit, was als ein Bruch oder ein Riss betrachtet wird. Cersowsky spricht von „zweie[n] diskrepante[n] Realitätsebenen“. Diese Definition der Doppelung der Realitätsebene begründet die Spannung auf der Seite des Lesers, ob er den einen oder den anderen Schluss ziehen soll. Die Phantastik liegt an der Schwelle des Realismus; Orte, Sprache, Figuren entsprechen den Regeln des Realistischen, das als Voraussetzung für das

---

<sup>16</sup> Cersowsky, Peter. *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts*. München: Wilhelm Fink, 1989, S. 15,16.

<sup>17</sup>Vgl. dazu: Durst, Uwe. *Theorie der phantastischen Literatur*. Aktualisierte, korr. und erw. Neuausg.. Münster [u.a.] : LIT, 2007. 436 S.

Phantastische gilt. Denn der Text wechselt in das Phantastische, wenn die Grenze der strengen Wirklichkeit überschritten wird.

Die Erzählhaltung spielt bei der Rezeption des phantastischen Werkes eine dominante Rolle: Es wird unter anderem vom Ich-Erzähler, repräsentiertem Erzähler, beteiligtem Protagonisten oder auch autodiegetischem Ich-Erzähler gesprochen. Der Erzähler in phantastischen Werken ist oft von einem erlebenden oder autodiegetischen Ich vertreten, was seine Bedeutung in der Handlung bestimmt und was auch die Handlung selbst bestimmt. Dies muss nicht immer der Fall sein, zum Beispiel in *Zwischen neun und neun* (1918) von Leo Perutz oder *Mars im Widder* (1941) von Alexander Lernet-Holenia. In den letzten zwei erwähnten Werken nimmt der Erzähler eine auktoriale Erzählhaltung ein. Die Fokalisierung wird nicht von einer internen Sicht, sondern von einer externen Sicht bestimmt.

### 1.3. Abgrenzung zum Realismus

Wir haben im vorigen Kapitel deutlich gemacht, dass die phantastische Literatur zwischen zweier Realitätsebenen schwebt und einen „Bruch in der Ordnung der alltäglichen Welt“ verursachen kann. An dieser Stelle ist es angebracht zu klären, was diese zwei Realitätsebenen sind und inwieweit der Zusammenhang von Phantastischem und Realismus bedeutend für die phantastische Handlung ist.

Zuerst definieren wir, was das Realistische in der Literatur bedeutet. Der Realismus ist historisch eine literarische Bewegung, die die Zeit zwischen etwa 1848 und 1890 umfasst und besonders in Deutschland als literarische Nachfolgebewegung der Vor- und Märzrevolution gilt. Der Realismus bildet das Echo der Gesellschaft und der „realistische“ Roman stellt den Spiegel der Gesellschaft dar. In diesem Sinne mischen sich ästhetische und politische Ideale: Der Schriftsteller „cherche donc à transposer l'idéal politique de la démocratie socialiste en réflexion esthétique en élevant la vie du peuple [...] à la dignité littéraire“.<sup>18</sup> Die Funktion des realistischen Werkes ist nicht nur das Publikum zu unterhalten, sondern auch sinnvoll und „praktisch“ zu sein.

Für das literarische Werk des 20. und 21. Jahrhunderts lässt sich der Begriff Realismus nicht so einfach definieren. Die aktuelle Debatte um die Bedeutung des

---

<sup>18</sup> Aron, Paul; Saint-Jacques, Denis, Viala, Alain (Hrsg). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris: Presses universitaires de France, 2004. S. 510.

Realismus appelliert nicht nur an eine Auseinandersetzung mit seinen historischen Wurzeln, sondern auch an eine stilistische und theoretische Reflexion. Zwischen „effet de réel“, „textualisation du réel“ und „simulacre de réalité“ bleibt entweder die philosophische oder die ästhetische Debatte um den Realismus ein Versuch, ihn in einen aktuellen Kontext zu setzen und das „realistische“ Schreiben“ eine Art Ideal, das den Menschen in seinem sozialen, politischen und ökonomischen Kontext darstellt.<sup>19</sup>

Hier ist eine interessante Bedeutung, die uns als Ausgangspunkt helfen kann: Nach Horst-Jürgen Gerigk sei ein literarisches Kunstwerk dem Realismus zuzurechnen, wenn es:

- „1. an keiner Stelle ein Naturgesetz verletzt [...];
2. durchgehend psychologisch plausibles Verhalten präsentiert;
3. den Zufall und das Außergewöhnliche nur dem menschlichen Wirklichkeitssinn entsprechend zulässt;
4. eingebrachte Lebenswelten („Milieu“) und Fachgebiete („Disziplinen“) wissenschaftlich überprüfbar zur Darstellung bringt.“<sup>20</sup>

Die Definition von Gerigk stellt eine gleichzeitig präzise und breite Definition des Realismus vor, denn die Definition wird hier ohne historische, soziale oder kulturelle Kontextualisierung eingeführt, die wesentlich für das Verständnis und die Analyse bestimmter Werke ist. Gerigk führt an, dass „das Phänomen des Realismus ahistorisch und historisch zu bedenken [ist]“.<sup>21</sup> Er plädiert für eine allgemeine Definition, die nicht nur der Epoche seiner Entstehung entspricht, sondern auch seine ganze Entstehungsgeschichte, vom 18. Jahrhundert bis zum 21. Jahrhundert umfasst, der wir hier zustimmen.

Er versucht mit seiner Definition, uns einen Rahmen zu geben, um das realistische Werk zu charakterisieren. Wir sehen gleich, dass diese oben vorgestellten Bedingungen auch Bedingungen der Erscheinung des Phantastischen werden, wenn ein Element aus der Liste eine „Änderung“ oder einen „Bruch“ erlebt, denn das Phantastische braucht einen Bruch in der Ordnung, um sich zu realisieren. Im Zusammenhang mit unserer Diskussion über die Phantastik gelten besonders die Zuverlässigkeit und die Glaubwürdigkeit der realistischen Darstellung als wichtig.

---

<sup>19</sup> Aron, Paul, *Le dictionnaire du littéraire*. S. 511. Vgl dazu: Barthes, Roland; Bersani, Léo; Hamon, Philippe; Riffaterre, Michael; Watt, Ian. *Littérature et réalité*. Paris: Seuil. 1982. 181 S.

<sup>20</sup> Gerigk, Horst-Jürgen. *Lesen und Interpretieren*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002, S. 67.

<sup>21</sup> Ebd., S. 68.

Ein anderer Definitionsversuch von Ulrike Schnaas wird hier vorgestellt, denn sie fasst nach unserer Meinung die wesentlichen Elemente eines realistischen Werkes zusammen und ergänzt die Definition von Gerigk:

„Als realistisch ist demnach das Produkt einer Reihe von Verfahren zu bezeichnen, die Wirklichkeit nicht widerspiegeln, sondern einen Realitätseffekt erzeugen, indem auf vielfältige Weise Bezug auf das genommen wird, was als die außenerliterarische Wirklichkeit gelten kann.“<sup>22</sup>

Im Gegensatz zu Gerigk konzentriert sich Schnaas auf den produzierten Effekt und nicht auf das Produkt selbst, das der Realität entspricht, was in der phantastischen Literatur gesucht wird: einen realistischen Effekt zu produzieren und gleichzeitig diesen realistischen Effekt zu brechen, um das Phantastische erscheinen zu lassen.

Damit können wir eine klare Grenze zwischen dem Phantastischen und dem Realismus ziehen: Phantastische literarische Elemente stehen im Gegensatz zu der schon literarisch vereinbarten Konvention der Wirklichkeit, oder zu den Elementen, die zur literarischen fiktionalen Welt gehören, aber versuchen, diese Wirklichkeit nachzuahmen. Die Elemente des Phantastischen versuchen hingegen, die wissenschaftliche Gewissheit in Frage zu stellen, die Unschlüssigkeit und den Zweifel einzuführen. Wenn die Grenzen der „realistischen Welt“ überschritten werden, könnten wir davon ausgehen, dass wir ins Phantastische eintreten, denn diese Elemente verletzen das eine oder das andere Gesetz dieses „realistischen“ Verfahrens.

#### **1.4. Die „todorovsche“ Diskussion**

Obwohl das Werk von Todorov vor 40 Jahren geschrieben wurde, bleibt *Introduction à la littérature fantastique* (1970) eine Referenz, wenn es um phantastische Literatur geht. Das Buch hat eine rigorose Diskussion um die Phantastik eröffnet, wie zahlreiche Studien, Zeitschriften und Publikationen der Verlage zeigen, die nach der Veröffentlichung des Buches von Todorov erschienen.

Die todorovsche strukturalistische Perspektive der Phantastik ermöglicht eine präzisere Definition des Genres, eine bessere Struktur der phantastischen Theorie und eine

---

<sup>22</sup> Schnaas, Ulrike. *Das Phantastische als Erzählstrategie in vier zeitgenössischen Romanen*. Stockholm: Amqvist & Wiksell International. 2004, S. 18.

wissenschaftliche Diskussion der Phantastik, die bis 1970 nur oberflächlich sind. Als Vorgänger von Todorov gelten unter anderem Roger Caillois, Howard Phillips Lovecraft, Peter Penzoldt und Charles Nodier, die abwechselnd ihre Meinung über die Phantastik-Frage veröffentlichen und dazu beitragen, dass Todorov genug Material für sein Buch bekommt. Man kann die Meinungen wie folgt zusammenfassen: Die phantastische Literatur könnte entweder einen krankhaften Zustand oder eine bestimmte Epoche widerspiegeln. Während für einige die Angst und der Schrecken die Wurzeln dieser Literatur sind, wäre für andere ein gewisser sozialer oder gesellschaftlicher Kontext der Auslöser für eine phantastische literarische Produktion.

Die Erscheinung des Buches ist von Anfang an bahnbrechend, denn alle vorhergehenden Studien stützen sich auf historische oder psychologische Aspekte, die jetzt mit dem russischen Strukturalisten nicht mehr gelten. Todorov bietet in diesem Sinne eine wirklich formale Studie an. Caillois wie Lovecraft oder Penzoldt betonen, dass, wie wir es kurz im Kapitel 1.1 behandelt haben, die Angst als Hauptkriterium der Phantastik gilt. Die phantastische Literatur erkläre sich durch einen ängstlichen Augenblick selbst. Das stellt Todorov in Frage: Er glaubt, dass der Leser eine Art Barometer des Werkes sei. Es geht um *une manière de lire*<sup>23</sup> und die Unschlüssigkeit als Klimax dieser *manière de lire*. Der Leser erhält eine wichtige Funktion: Das letzte Wort hat der (implizite) Leser, um zu definieren, ob ein Text phantastisch ist oder nicht.

Nach knapp vierzig Jahren ist die Diskussion um das Buch von Todorov immer noch aktuell. Seit 1970 wurden zahlreiche Übersetzungen des Buches Todorovs und Bücher, die sich mit dem Buch von Todorov beschäftigen, veröffentlicht. Das Echo findet man überall in der Forschung über die phantastische Literatur. Dazu gehört einer der wichtigsten Beiträge zum Thema Theorie der Phantastik: Das Buch *Theorie der phantastischen Literatur* (Erstdruck 2001) von Uwe Durst. Das Buch *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur* (2006) stellt eine aktuelle Auseinandersetzung mit der Theorie von Todorov dar.

Nach unserer Meinung trägt das Buch Todorov nicht nur zur Renaissance der Phantastik, sondern auch zum Genre selbst bei. Als eine der Nachwirkungen entdeckte man in den achtziger Jahren Autoren wie Leo Perutz neu. Als wichtigste Wirkung betonen wir,

---

<sup>23</sup> Todorov, *Introduction*, S. 28-45.

dass die phantastische Literatur jetzt nicht mehr am Rande der großen literarischen Genres bleibt, sondern einen anerkannten Platz in der Literaturwissenschaft bekommen hat.

## 2. Perutz, Lernet-Holenia und die Phantastik

### 2.1. Wien als Zentrum europäischer Modernität

Wien um 1900 verkörpert nicht nur das Zentrum gesellschaftlichen Wandels, sondern auch das Zentrum der europäischen Modernität. In zahlreichen Bereichen bemerkt der Mensch, dass er Zeuge historischer Veränderungen ist. Auf der einen Seite werden in Reaktion auf die Modernität der Industrialisierung und der Urbanität neue Wege in der Kunst eingeschlagen. Davon zeugen Strömungen in der Bildenden Kunst wie Expressionismus, Dadaismus, Surrealismus und Futurismus. Auf einer anderen Seite versucht die Literatur, eine eigene „Sprache“ zu finden. In *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*<sup>24</sup> zum Beispiel versucht Rainer Maria Rilke Konsequenzen dieser gesellschaftlichen Veränderung zu beschreiben, in der das Schauen als poetologisches Programm verstanden wird. Die Tagebuchform ermöglicht eine breite Palette von narrativen Techniken, die die persönlichen Erfahrungen betonen. Rilke ist in diesem Sinne ein wichtiger Vertreter dieser neuen Sprache bzw. dieses „neuen Sehens“. Wir können vermuten, dass die phantastische Literatur hier den perfekten Kontext gefunden hat, um sich zu emanzipieren. So illustrieren die österreichischen Schriftsteller Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia die Tendenz des frühen 20. Jahrhunderts, nach einer Identität mit Hilfe der phantastischen Literatur zu suchen.

Die Habsburger Monarchie, die bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges über Österreich und Ungarn regiert, geht jedoch schon langsam unter und versucht mit verzweifelter Kraft ihre Macht zu bewahren und sich neu zu definieren. Die Doppelmonarchie Österreich-Ungarn mit ihrem Vielvölkerstaat muss politische Spannungen verkraften, die zur allgemeinen Unsicherheit beitragen. Man spürt die Bemühung des Staates, „[sein großes politisches] Ideal einer Völkereinigkeit zu retten“<sup>25</sup> und die verzweifelten Versuche, sich selbst zu retten.

---

<sup>24</sup> Der Tagebuchroman schildert den Versuch eines heimatlosen 28-jährigen Dänen in Paris als Dichter zu leben. Mit Themen wie Tod, Großstadt, Angst, Krankheit und mit den Elementen aus dem Leben von Rilke „zählen [Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge] daher nicht nur thematisch [...] sondern auch formal zu den ‚großen Durchbruchsleistungen der modernen Literatur‘“ Jens, Walter (Hrsg.). *Kindlers neues Literatur-Lexikon. 2. Auflage.* 22. Bände. München : Kindler. 1988-1992, S. 137-139.

<sup>25</sup>Magris, Claudio. *Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur* [Die von Madeleine von Pászory für die dt. Erstausg. von 1966 angefertigte Übers. wurde auf der Grundlage der ital. Neuausg. (Einaudi, Turin 1996) überarb.] Neuausg. Wien : Zsolnay, 2000, S. 37.

Die Instabilität der Doppelmonarchie und die kollektive Unsicherheit bzw. politische Unruhe haben Konsequenzen auf individueller Ebene: Der Mensch steht zwischen einer „dekadenten Stimmung“ und dem „Mythos an politischer Vitalität“.<sup>26</sup> Die Ära des Individuums endet mit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts. Nun besitzt es keine Macht mehr über sein Schicksal und sein eigenes Leben. Das 20. Jahrhundert bedeutet eine Neudefinierung des Individuums bzw. der Rolle des Individuums in der Gesellschaft, des Bewusstseins, der Wirtschaft, der Kunst, der Philosophie, der Arbeit, der Politik – kurz, der sozialen und kulturellen Ordnung der Gesellschaft, was sich besonders in dem Wiener „renouveau esthétique“ klar widerspiegelt.

In einem Essay über die Wurzeln der Wiener Modernität hat sich der Autor Michaël Pollak mit eben diesem Phänomen und den Charakteristiken der Wiener Kultur um die Jahrhundertwende beschäftigt. Pollak sieht einen engen Zusammenhang zwischen Politik und künstlerischer Produktion:

„Cette proximité entre esthétique et éthique, la présence de l'exigence morale dans la production indiquent que le travail artistique et intellectuel conçu comme l'expression du for intérieur de son producteur doit être interprété comme un travail de définition de l'identité, d'expression de soi et de positionnement social.“<sup>27</sup>

Das Zitat zeigt, wie die künstlerische Produktion wegen der Identitätsproblematik in Österreich ein neues *savoir-faire* entwickeln muss, um sich zu emanzipieren. Dies könnte als kultureller Hintergrund der Phantastik interpretiert werden. Pollak bringt in seinem Essay ein Leitmotiv der Wiener Moderne auf den Punkt: die Suche nach einer Identität durch die kreative Produktion. Diese Produktion kann mit folgenden Kriterien beschrieben werden<sup>28</sup>: Sie ist gleichzeitig reflexiv und analytisch, hat eine Neigung zur Psychologie, der Künstler stellt sich ständig in Frage, das autoanalytische Ich wird das zentrale Identifikationsmodell, das Ich ist empfindlich und zerrüttet, die Persönlichkeit (der Figur eines Romans oder des Individuums) ist verängstigt und verwirrt. Die bevorzugten Erzählformen sind die Lyrik und die Novelle, denn sie passen sich dem experimentellen und fragmentierten Charakter der künstlerischen Produktion an. Die Produktion dreht sich um die „Krise des Ich“, ein bevorzugtes Thema des Jungen Wiens.

---

<sup>26</sup> Ebd., S. 37.

<sup>27</sup> Pollak, Michaël. *Les origines de la modernité viennoise*. In: Latraverse, François; Moser, Walter. (Hrsg.). *Vienne au tournant du siècle*. Paris: Albin Michel. 1988, S. 26.

<sup>28</sup> Pollak, *Les origines de la modernité*, S. 17-32.

Hier dürfen wir nicht vergessen, dass die Entwicklungen in der Psychologie und in der Psychoanalyse großen Einfluss auf die kreative Produktion haben. *Die Traumdeutung* (1900) von Sigmund Freud mit ihrem analytischen Blick findet ein großes Echo in der literarischen Produktion des frühen 20. Jahrhunderts. Das Werk schlägt eine autoreflexive Analyse vor, die für das Leserpublikum neu ist und eine bahnbrechende literarische Innovation verkörpert.

Aber das Werk von Freud, das das größte Echo in der phantastischen Literatur findet, ist *Das Unheimliche* (1919). Hier schlägt Freud eine linguistische und literaturwissenschaftliche Analyse vor, die auf einem Konzept von Ernst Jentsch beruht.<sup>29</sup> Freud wirft einen Blick auf die Themen des Doppel-Ichs, der Persönlichkeitsspaltung, der Persönlichkeitsvertauschung, was uns oft als Motiv in der phantastischen Literatur begegnet. Perutz und Lernet-Holenia verwenden diese Themen häufig in ihren frühen Werken. Die Suche nach einer Identität, nach einem Ich, spiegelt sich nicht nur in der kreativen literarischen oder künstlerischen Produktion, sondern auch in der Gesellschaft wider.

Zwischen der Suche nach neuen Idealen und dem politischen Untergang der k.u.k. Monarchie lassen sich klare Parallelen ziehen. Zwischen der Psychologie und der Politik gibt es die Literatur, die einen Sinn zwischen beiden zu finden versucht. Schriftsteller werden sowohl Zeugen als auch Seismographen der gesellschaftlichen Wandels. Die schriftliche Produktion wird damit Ergebnis und auch Produkt. Sie ermöglicht es uns, die Epoche zu verstehen.

## 2.2. Leo Perutz

Leo Perutz (1882-1957) stammt wie Kafka und Rilke aus Prag. Perutz ist sowohl Versicherungsmathematiker als auch freischaffender Schriftsteller von Beruf. Perutz macht 1906 seine ersten literarischen Versuche bei der literarisch-politischen Wochenschrift „*Der Weg*“, zu dem Richard A. Bermann gehört.<sup>30</sup> Ein Jahr später wird eine andere Erzählung in der österreichischen Tageszeitung *Die Zeit* veröffentlicht. In den folgenden Jahren

---

<sup>29</sup> Der Aufsatz von Freud bezieht sich auf den Artikel *Zur Psychologie des Unheimlichen* von Ernst Jentsch. Der Artikel von Jentsch erschien 1906 in der *Psychiatrisch-neurologische Wochenschrift*.

<sup>30</sup> Müller, Hans-Harald. *Leo Perutz : Biographie*. Wien : Zsolnay, 2007, S. 37.

publiziert Perutz mehrere Rezensionen, Beiträge, Feuilletons und Erzählungen bis zur Veröffentlichung seines Debütromans *Die dritte Kugel* (1915).

Zwischen dem ersten Kontakt mit dem literarischen Milieu und der Publikation seines Romans *Die dritte Kugel* besucht Perutz literarische Cafés, besonders das *Café Central*, das in Wien zu dieser Zeit das Zentrum der kreativen Produktion ist. Gleichzeitig pflegt er einen weiten Bekanntenkreis: Perutz ist bei anerkannten Autoren beliebt, etwa bei Bertolt Brecht, der das Gedicht *Ballade von des Cortez Leuten* nach dem Roman *Der dritte Kugel* von Perutz verfasst hat. Andere Namen, die hier genannt werden müssen, sind Ernst Weiß, Hermann Bahr, Richard A. Bermann, Oskar Kokoschka und Robert Musil.

Bevor er Österreich wegen des drohenden Ersten Weltkrieges verlässt, unternimmt er mehrere Reisen: nach Frankreich, Italien, Skandinavien, in den Vorderen Orient, nach Nordafrika und nach Spanien. Zwischen 1915 und 1916 nimmt er ohne große Begeisterung am 1. Weltkrieg als Soldat teil. Im Sommer 1916 muss er seinen Dienst als Soldat abbrechen, denn er wird durch einen Schuss an der russischen Front verletzt. Danach tritt er als Leutnant beim Kriegspressequartier ein.

Die Zwanzigerjahre bedeuten für ihn produktives Schreiben. Zwischen 1918 und 1930 werden nicht weniger als sechs Romane von Perutz veröffentlicht, die jedoch nur einen mäßigen Erfolg beim Lesepublikum fanden. Das Subjekt des Romans *Zwischen neun und neun*<sup>31</sup> könnte nämlich als eine Metapher des gefesselten Schicksals des Individuums durch den Krieg interpretiert werden.

Im September 1938 zieht Perutz mit seiner Familie nach Tel-Aviv in Palästina. Im Exil ist das Leben schwer und für das Schreiben bleibt wenig Zeit. Perutz arbeitet trotzdem an mehreren Projekten: *Der Judas des Leonardo* und der bis heute Fragment gebliebene Roman *Mainacht in Wien*.<sup>32</sup> Im Exil kann Perutz aber mit der Hilfe seiner Freunde rechnen, die 1940 nach Argentinien emigriert sind: Annie und Hugo Lifczis. Unter dem Namen *International Editors Co.* veröffentlichen sie zahlreiche österreichische und deutsche Autoren wie unter anderem Leo Perutz, Alexander Lernet-Holenia, Joseph Roth und Arthur Schnitzler auf Spanisch.<sup>33</sup> Mit der Unterstützung von Jorges Luis Borges (1899-1986) wurde die Übersetzung des Romans *Der Meister des Jüngsten Tages* ein großer Erfolg.

---

<sup>31</sup> Vgl. dazu: *Freiheit* ist der erste Titel des Nachkriegsromans von Perutz *Zwischen neun und neun* (1918). Müller, *Leo Perutz*, S. 108.

<sup>32</sup> Müller, *Leo Perutz*, S. 318.

<sup>33</sup> *International Editors Co.* wurde in 1939 von Annie und Hugo Lifczis gegründet, übersetzt und veröffentlicht die Werke zahlreicher europäischen Autoren. Der Verlag ist seit 1939 in Buenos Aires ansässig.

Daraus ergibt sich eine geschäftliche Verbindung, die zur Verfilmung des Stückes *Morgen ist Feiertag* und Veröffentlichung des Romans *Zwischen neun und neun* auf Spanisch führte. In einem Brief an Perutz schreibt Hugo Lifczis, dass der 1941 Film *Historia de una noche* (Spanischer Titel des Theaterstücks *Morgen ist Feiertag*) „einen kolossalen Erfolg“ hat. „Er [der Film *Historia de una noche*] läuft heute noch in vielen Kinos der Stadt, außerdem auch in ganz Südamerika und USA.“<sup>34</sup>

Nach dem Exil ist die Rückkehr zum Schreiben schwieriger als erwartet, denn sowohl die finanzielle Lage der Verlage als auch das generelle Interesse gegenüber den Themen der Vorkriegszeit ermöglichen dem Autor kaum, weiter zu produzieren. „Die Leser in unsrer alten Welt? Liebe Gerty, ich gebe mich keiner Illusion hin. Ich bin für Europa ein forgotten writer. Es ist niemand da, der in Europa für meine Bücher einen Finger krümmt.“<sup>35</sup> Mit diesen Worten zeigt Perutz, wie er sich als „Nachkriegsschriftsteller“ empfindet. An den großen Erfolg in Deutschland und Österreich glaubt er nicht mehr, aber in Südamerika hat er weiterhin Dank der Lifczis Erfolg. Diskussionen mit dem österreichischen Verlag Zsolnay geben Perutz Hoffnungen, dass er den österreichischen und deutschen Buchmarkt zurückgewinnen kann. *St. Petri-Schnee* (1933) und *Der schwedische Reiter* (1936) werden bei Zsolnay veröffentlicht. Aber der Roman *Nachts unter der steinernen Brücke* (1954) wird von Paul Zsolnay abgelehnt. Hier sind Auszüge der Antwort von Zsolnay an Perutz, um sich zu rechtfertigen:

„Seit Sie Österreich verlassen haben, ist eine neue Jugend dort aufgewachsen, die nicht Zugang zu Ihren Werken hatte und der Ihr Name daher nicht mehr sehr geläufig ist. [...] Es würde unsere Aufgabe natürlich wesentlich erleichtern, wenn wir mit einem neuen Buch von Ihnen herauskämen; jedoch sollte es nicht wie das vorliegende durch das Thema oder vielmehr durch das Milieu Widerständen begegnen, die ich Sie bitte, nicht unterschätzen zu wollen. Der Idealfall wäre, dass wir in absehbarer Zeit einen neuen Roman von Ihnen herausbringen könnten, der stofflich auf eine unbeschränkte Leserschaft rechnen kann [...].“<sup>36</sup>

*Nachts unter der steinernen Brücke*, der letztendlich bei *Eugen Kogons Frankfurter Verlagsanstalt* veröffentlicht wird, erweckt kaum die Aufmerksamkeit der Kritik und des Lesepublikums. Vor seinem Tod 1957 vollendet Perutz die Arbeit seines letzten Romans *Der Judas des Leonardo*, der erst 1959 posthum veröffentlicht wird.

<sup>34</sup> Müller, *Leo Perutz*, S. 310. Hugo Lifczis an Perutz, 10. 1941

<sup>35</sup> Ebd., S. 335, Perutz an Gerty Hanemann, 4. 5. 1946.

<sup>36</sup> Ebd., S. 342.

Das Lesepublikum wird erst in den späten 1980er Jahren das Werk von Leo Perutz mit dem neuen Interesse der Literaturwissenschaft für die Phantastik wiederentdecken. Heute kann der Leser zahlreiche Publikationen über und von Perutz finden, die relevant sind. Manche Romane von Perutz findet man heute in zahlreichen Sprachen, als Taschenbücher und sie sind teilweise erfolgreich. Perutz selbst hat diese Neuentdeckung vorausgesehen, er glaubte zumindest, dass seine „Romane zu Unrecht vergessen sind“.<sup>37</sup>

### 2.3. Alexander Lernet-Holenia

Der in Wien geborene Alexander Lernet-Holenia (1897-1976) bleibt bis zu seinem Tod ein produktiver Autor in vielen Genres: Romane, Lyrik, Übersetzungen, Theaterstücke, Mitarbeit an Filmdrehbüchern nach seinen Romanen. Die ersten Schritte als Schriftsteller macht er nach einem kurzen Studium an der Universität Wien in Rechtswissenschaft, bis er 1915 als Freiwilliger Soldat in den Krieg zieht. Er beschäftigt sich zuerst mit Lyrik und Theater. Der Gedichtband *Pastorale* ist 1921 seine erste Veröffentlichung bei der *Wiener Literarischen Anstalt*. Erst in den 1930er Jahren, beginnt er auch Romane zu veröffentlichen.

Lernet-Holenia wird meist in Verbindung mit dem Schriftsteller Perutz genannt. Beide lernen sich am 31. Juli 1928 in St-Wolfgang in Oberösterreich kennen. Daraus ergibt sich eine langfristige Zusammenarbeit und ein reger Austausch. In den Biografien von Perutz und Lernet-Holenia wird betont, dass Perutz eine Art Mentor für Lernet-Holenia wird<sup>38</sup>: „Sie kritisieren gegenseitig ihre Vorhaben und Konzepte, beraten einander in der Wahl der Stoffe; dabei ist sicher der jüngere der Nehmende und der erfahrenere Perutz der Gebende.“<sup>39</sup> Die Zeitspanne zwischen dem ersten Treffen und dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges scheint die produktivste in dem Leben von Lernet-Holenia (und Perutz) zu sein. Die Bücher von Lernet-Holenia, die für diese Analyse herangezogen wurden, sind in dieser Periode entstanden.

Im Gegensatz zu Perutz bleibt Lernet-Holenia in Europa, als der Zweite Weltkrieg ausbricht. Lernet-Holenia reist für circa zwei Monate kurz nach dem Kriegsausbruch nach

<sup>37</sup> Ebd., S. 370. Leo an Paul Perutz, 26.11.1949.

<sup>38</sup> Vgl. dazu: Müller, Hans-Harald. *Leo Perutz : Biographie*. Wien : Zsolnay, 2007. 402 S. und Roček, Roman. *Die neun Leben des Alexander Lernet-Holenia : eine Biographie*. Wien: Böhlau, 1997. 414 S.

<sup>39</sup> Roček, *Die neuen Leben*, S. 170.

Amerika, wo alte literarische Freunde Exil gefunden haben: eben jene Freunde von Perutz, Hugo und Annie Lifczis, die die österreichische Literatur in Südamerika bekannt gemacht und ihre Verbreitung durch einen neuen Verlag mit dem Namen „International Editors Co.“ gesichert haben. Im Februar 1939 entscheidet sich Lernet-Holenia jedoch, Amerika Richtung Österreich zu verlassen, er ist „der festen Überzeugung [...], dass der Spuk Hitlers ohnehin in wenigen Monaten zu Ende sein würde“.<sup>40</sup> In Österreich wird Lernet-Holenia aber schnell mit der rauen Realität konfrontiert. Er wird zur Kavallerie einberufen. Kurz danach wird er während des Polenfeldzuges 1939 verwundet. Der Polenfeldzug wird später in seinem Roman *Mars im Widder* „detailtreu“ beschrieben und deswegen 1941 von den Nationalsozialisten verboten: Lernet-Holenia behauptete, dass er „ganz genau beschrieben, was [er] erlebt [hat]“.<sup>41</sup>

Nach Kriegsende versucht Lernet-Holenia, wie andere Schriftsteller der Vorkriegszeit, Texte zu veröffentlichen, die während des Krieges verboten, verschwunden oder nur Fragment geblieben waren. Nicht nur in Österreich avanciert Lernet-Holenia zur großen literarischen Figur der Nachkriegszeit, sondern im gesamten deutschsprachigen literarischen Raum. Er wird mit zahlreichen Literaturpreisen ausgezeichnet, ist Mitglied der Akademie für Sprache und Dichtung, und steht von 1969 bis 1972 als Präsident dem P.E.N.-Club Österreich vor. In den letzten Jahren seines Lebens beschäftigt sich Lernet-Holenia hauptsächlich mit dem Verfassen von Artikeln und Interviews für verschiedene Zeitungen. Sein letzter Roman trägt den Titel *Die Beschwörung* (1974)<sup>42</sup>, und wurde unter dem Pseudonym G. T. Dampierre veröffentlicht.

Wie bei Leo Perutz entdeckt das Publikum Alexander Lernet-Holenia erst in den 1980er Jahren wieder, wegen des zunehmenden Interesses für die phantastische Literatur vom Anfang des 20. Jahrhunderts. Seine großen Romane werden in zahlreiche Sprachen übersetzt. Erst Ende der 1990er Jahre entsteht aber ein wirkliches Interesse an der Arbeit von Lernet-Holenia, das mit der Neuveröffentlichung von Romanen und neuen Studien über den Dichter einhergeht. Heute haben das Werk und das Leben Lernet-Holenia mit der *Internationalen Alexander Lernet-Holenia Gesellschaft* und der *Alexander-Lernet-Holenia-*

---

<sup>40</sup> Ebd., S. 223.

<sup>41</sup> Ebd., S. 227. Mitgeteilt von Lernet-Holenia, Wien, am 8. November 1967. Vgl. dazu: Beer, Otto F. *Lernet im Mars*. In: Alexander Lernet-Holenia. *Mars im Widder*. Wien, Hamburg: Zsolnay 1976, S. 261-268.

<sup>42</sup> Als Untertitel können wir lesen: *Eingeleitet und übersetzt von Alexander Lernet-Holenia*. Hier sieht man das Spiel mit dem Paratext als Signal fiktionaler Authentizität, ein Element, das wir später in der Analyse untersuchen.

*Forschungsstelle* in der Phantastischen Bibliothek Wetzlar einen neuen Aufschwung gefunden. „Langsam wird Alexander Lernet-Holenia also wieder entdeckt, um von Klischees befreit, endlich in seiner vielseitigen Bedeutung erkannt zu werden.“<sup>43</sup>

#### 2.4. Zur Arbeit und zur Textauswahl

Wie der Titel dieser Arbeit ankündigt, soll es hier um die Rolle des Erzählers gehen. Der Fokus wird nicht nur auf den Erzähler als externe Stimme einer Geschichte gerichtet, sondern auch auf den Erzähler als jemand, der Teilnehmer der Erzählung ist: Er erscheint als Erzähler und Figur, was gleichzeitig vielfältige Elemente der Narration beeinflussen und destabilisieren kann. Spielt der Erzähler der untersuchten phantastischen Werke von Perutz und Lernet-Holenia eine andere Rolle als in anderen literarischen Genres? Spricht man hier von Sonderfällen oder Klischees von zerrütteten Erzählern der Literatur des 20. Jahrhunderts? Diese Fragen werden im Laufe dieser Analyse erörtert. Der Erzähler wird in Kapitel 3 dieser Arbeit theoretisch behandelt.

Das Ziel dieser Studie ist es, nicht nur dem Leser einen Blick in das Werk zweier österreichischer Autoren zu bieten, die eine besondere Rolle in der Phantastik gespielt haben, sondern an ausgewählten Werken die Rolle und die Problematik des Erzählers und seine Komplexität zu verdeutlichen. Die Arbeiten von Perutz, das sei vorweggenommen, haben einen großen Einfluss auf die Werke von Lernet-Holenia: Elemente wie Aufbau der Handlung, die Komplexität der Figuren, historische Kontextualisierung der Erzählung finden sich bei Lernet-Holenia wieder. Demzufolge könnte der Leser gewisse Parallelen zwischen den Autoren ziehen und sich fragen, ob von Einfluss gesprochen werden kann. Die Analyse narrativer Elemente soll zeigen, dass Perutz und Lernet-Holenia innerhalb der phantastischen Literatur ähnliche Techniken benutzen.

Die phantastischen Texte, d. h. eine Auswahl der Romane und Erzählungen von Perutz und Lernet-Holenia, sind Prosawerke, die zwischen 1915 und 1937 geschrieben wurden. Dieser Zeitraum deckt sich mit dem Höhepunkt der modernen deutschsprachigen phantastischen Literatur, die in die Zeit zwischen 1890 und 1945 fällt. Da sich der

---

<sup>43</sup> Webartikel von Günther Berger. *Lernet-Holenia, Alexander: Eine recht unbequeme Individualität*. In: Extra Lexikon der *Wiener Zeitung*. 31. März 1998. <http://www.wienerzeitung.at/Desktopdefault.aspx?tabID=3946&alias=wzo&lexikon=Autoren&letter=A&cob=7727> (6. März 2009)

Literaturbetrieb nach 1939 drastisch geändert hat, wollen wir uns auf die Romane und Erzählungen konzentrieren, die vor dem Zweiten Weltkrieg entstanden.

*Die dritte Kugel* (1915), der erste Roman von Leo Perutz, ist ein guter Ausgangspunkt für die Analyse seiner später geschriebenen Romane. Der Aufbau sowohl des Textes als auch des Erzählers spiegelt sich in zahlreichen Werken von Perutz wider und definiert auch seinen Stil. In *Der Marques de Bolibar* (1920) vertieft Perutz die Arbeit mit dem Erzähler und der Figur und gewinnt an Authentizität durch die Einführung eines fiktiven Herausgebers. *Der Meister des Jüngsten Tages* (1923) wird in der Forschung oft für einen Krimi gehalten. Das Werk stellt aber für uns ein überzeugendes Beispiel eines Romans dar, der mit der Diskontinuität des Ichs, mit der Texteinrahmung und mit der Phantastik arbeitet, um die „todorovsche“ Unschlüssigkeit zu betonen. Der zehn Jahre nach dem *Meister* geschriebene Roman *St. Petri-Schnee* (1933) handelt von einem perfekten Kandidaten der „todorovschen“ Unschlüssigkeit.

Die Texte von Alexander Lernet-Holenia wurden in Hinblick darauf ausgewählt, dass sie sich den Werken von Perutz teilweise ähneln, sich aber auch von ihnen unterscheiden. Um eine Kohärenz in der Analyse zu garantieren, sollen die Romane von Perutz bei den Texten von Lernet-Holenia ein Echo finden und die Kriterien (Fokalisierung, Stimme, Texteinrahmung), die ich aufgestellt habe, erfüllen. Relevant ist hier vor allem *Der Baron Bagge*. Diese spannende Erzählung, die 1936 geschrieben wurde, stellt ein Echo des Romans von Perutz *Zwischen neun und neun* dar. Mit dieser Erzählung führt Lernet-Holenia das berühmte rekurrente Leitmotiv seines Werkes ein, das er selbst als das *Zwischenreich*<sup>44</sup> bezeichnet. Das zweite Werk ist ein Roman, *Der Mann im Hut*, der ein Jahr später geschrieben wurde. Hier hat der Aufbau des Textes unsere Aufmerksamkeit geweckt, denn der Roman wird wie bei Perutz in zwei Teile getrennt. Perutzsche Elemente der Erzählhaltung und der Texteinrahmung spielen hier eine besondere Rolle, die wir in Werken von Perutz wieder finden und die wir im Kapitel 4 gründlich behandeln werden.

---

<sup>44</sup> Das „lernetsche“ *Zwischenreich* wird im Laufe der Arbeit definiert und behandelt. Vgl. dazu: Kapitel 4.2.2. dieser Arbeit.

### 3. Der Erzähler und die Phantastik

#### 3.1. Beobachtungen zum Erzähler und dessen Rolle

Der Erzähler stellt eine wesentliche Instanz im Diskurs dar. Wer spricht? Wer übernimmt *le récit d'une histoire*? Der Erzähler übernimmt die Rolle, nach der hier gefragt wurde. Die Erzählperspektive in der Narratologie wird u. a. aus der deutschen (Stanzel) und französischen (Genette) Schule entwickelt. Dieses Kapitel will dem Leser eine kurze Übersicht über den erzähltheoretischen Hintergrund geben, den wir in der Arbeit oft zitieren und verwenden. Zunächst werden die beiden Schulen kurz vorgestellt, danach konzentrieren wir uns auf die Theorie von Genette und abschließend werden wir die möglichen Funktionen der erzählerischen Instanzen diskutieren.

Die Erzählperspektive in der Narratologie wird von verschiedenen Schulen unterschiedlich definiert. Der Vertreter der deutschen Schule Franz K. Stanzel hat Begriffe wie auktorialer<sup>45</sup> sowie Ich-Erzähler und personaler Erzähler in der Typologie der Erzählsituationen entwickelt. Nach Stanzel gibt es diese drei typischen Formen der verschiedenen Erzählsituationen. Während die auktoriale Erzählsituation „eine berichtende Darstellung durch einen nicht der erzählten Welt zugehörigen Erzähler“<sup>46</sup> ist, ist der Ich-Erzähler eine berichtende Figur in der erzählten Welt geworden. Die personale Erzählsituation stellt das Zurücktreten des Erzählers dar, indem er auf Kommentare oder Einmischungen verzichtet. Der Leser wird zum Betrachter und er kann die Erzählfigur als *persona* auslegen.

Die von Gérard Genette vertretene französische Schule konzentriert sich hingegen auf die verschiedenen Fokalisierungen der Erzählperspektive statt auf die Erzählsituationen. Die differenzierbaren Fokalisierungen sind die folgenden: Die *Nullfokalisierung*, die mit dem auktorialen Erzähler von Stanzel vergleichbar ist, denn die Wahrnehmung ist an keine Figur gebunden (Erzähler > Figur). Die *interne Fokalisierung* ist an eine Figur gebunden. Die Informationen über das „Innenleben“ der Figur werden gegeben. (Erzähler ~ Figur). Desweiteren gibt es die *externe Fokalisierung* (Erzähler < Figur). Im Gegensatz zur inneren

---

<sup>45</sup> Der auktoriale Erzähler kann mit dem olympischen oder omnipräsenten Erzähler verglichen werden. Der auktoriale Erzähler erscheint als Er-Erzähler.

<sup>46</sup> Martinez, Scheffel, Martinez, Matias und Scheffel, Michael. *Einführung in die Erzähltheorie*. 7. Auflage. München : C.H. Beck, 2007, S. 188.

Fokalisierung werden keine Informationen über das „Innenleben“ der Figur vermittelt. Man muss hierbei erwähnen, dass eine multiple Perspektive innerhalb eines Romans möglich ist, wenn eine Geschichte von verschiedenen Figuren und auch manchmal auf verschiedenen Ebenen erzählt wird.

Bevor wir die Funktionen der narrativen Instanz behandeln, wollen wir uns erst auf die Erzählstimmen, besonders auf ihre Stellung zum Geschehen, konzentrieren. Genette unterscheidet drei mögliche Stellungen des Erzählers zum Geschehen: Der *homodiegetische Erzähler* erscheint als Figur in seiner eigenen Geschichte. Der *heterodiegetische Erzähler* kommt nicht als Figur in seiner eigenen Geschichte vor. Der *autodiegetische Erzähler* ist ein Sonderfall des homodiegetischen Erzählers. Hier spricht man von einem Ich-Erzähler, der gleichzeitig die Hauptfigur seiner eigenen Geschichte ist. Für uns ist der letzte Fall besonders wichtig, denn die Erzähler, die wir in den Werken von Perutz und Lernet-Holenia analysieren werden, entsprechen dem autodiegetischen Ich-Erzähler nach Genette. Der besondere Zustand der Instanz kann natürlich Konsequenzen für die Narration haben, was wir später in Kapitel 4 untersuchen.

Die narrative Instanz kann vielfältige Rollen spielen. Gérard Genette unterscheidet fünf Erzählfunktionen: Erstens erzählt der Erzähler eine Geschichte (*narrative Funktion*). Sobald es eine erzählte Geschichte gibt, übernimmt ein Erzähler, der innerhalb des Textes anwesend oder abwesend ist, diese Basisfunktion. Zweitens wird der narrativen Instanz die organisatorische Macht vom realen Autor vorgegeben. Hier sucht man nach den Indizien im Text, die Spuren, die uns glauben lassen, dass der reale Autor hinter der narrativen Instanz versteckt ist (*Regiefunktion*). Die Regiefunktion impliziert, dass der Erzähler die Struktur oder den logischen Übergang des Diskurses kommentieren kann. Drittens spricht man von einer *Kommunikationsfunktion*. Es geht um den Empfänger, den Adressaten, ob er fiktiv ist oder nicht. Unter der Bedingung, dass der Erzähler Kontakte mit dem Empfänger durch Dialoge oder moralische Einflüsse knüpft, spricht man von der Kommunikationsfunktion. Viertens spricht man von einer *testimonialen* oder der *Beglaubigungsfunktion*. Wir können von einer „emotiven“<sup>47</sup> Funktion sprechen. Hier kann der Erzähler dem Leser die Quelle, Genauigkeit der Erinnerungen oder seine Gefühle beschreiben. Fünftens kann der Erzähler seinen narrativen Text unterbrechen, um eine

---

<sup>47</sup> Genette, Gérard. *Die Erzählung*. übers. v. Andreas Knop, München: Wilhelm Fink, 1994, S. 184. Die deutsche Übersetzung hilft dem Leser, die Ideen von Genette zu verstehen und das theoretische Vokabular von Genette ins Deutsche zu integrieren.

Lehre oder eine didaktische Aussage einzuführen. Es wird hier von der *ideologischen Funktion* gesprochen.

### 3.2. Erzählhaltung

Um die Diskussion weiter zu führen, wird der Fokus nun auf die Erzählhaltung gerichtet. Eine Tendenz bei der Erzählsituation in der Phantastik kann oft festgestellt werden: Das erlebende bzw. erzählte Erzähler-Ich ist die dominante Erzählinstanz. Der Erzähler lässt sich in ein erzählendes und ein erzähltes bzw. erlebendes Ich aufspalten. Dieser Erzähler bringt eine persönliche Perspektive der Ereignisse mit, denn er soll für die Glaubwürdigkeit sorgen. Anhand von verschiedenen phantastischen Theorien über die Erzählform lässt sich feststellen, dass diese Ich-Form zwar überzeugend ist, aber nicht die einzige Erzählhaltung der phantastischen Literatur darstellt, wie wir an einigen Beispielen zeigen werden. Die Tendenz zum Ich-Erzähler zeigt sich überzeugend in den ausgewählten Werken dieser Arbeit: Der Erzähler erscheint gleichzeitig als Erzähler und Figur, was mich besonders interessiert.

In den phantastischen Werken am Anfang des 20. Jahrhunderts gibt es ein Muster oder ein Modell von Fokalisierung, um das Werk phantastischer oder doppeldeutiger zu machen. Der Ich-Erzähler der Romantik findet sich also in den phantastischen Werken wieder. Damit wollen wir betonen, dass die erkennbare Tendenz eines autodiegetischen Erzählers keine Erfindung der Phantastik ist. Schon die Romantiker haben die Macht eines Erzählers, der für sich spricht und seine eigene Perspektive mit sich bringt, erkannt.

Warum ist diese Tendenz derart stark in der phantastischen Literatur? Hier können wir nur eine Hypothese aufstellen. Wie für andere Genres bedeutet das Ich eine persönliche Sicht und eine Art Garantie an Authentizität. Aber hier liegt die Problematik. Wenn wir über einen Roman sprechen, sprechen wir von einer fiktiven Welt, von Fiktion. Die Authentizität liegt in dieser Fiktion, deswegen ist die Garantie dieser gleichen Authentizität nur in dieser fiktiven Welt möglich. Das „Ich-Werk“ lebt nur, weil wir uns als Leser an diesem Verfahren beteiligen wollen. Wir gehen von Anfang an davon aus, dass wir uns mit dem Ich-Erzähler bzw. der Figur identifizieren. Weil wir als Individuum keine Modelle in der Gesellschaft finden, suchen wir in der Literatur Figuren, die uns ähneln. Vielleicht aus diesem Grund hat sich die Popularität dieser Erzählhaltung (Ich-Erzähler), und in diesem

Sinne auch der Werke, die in personaler Perspektive geschrieben sind, mit der Zeit gesteigert.

In diesem Sinne ist der Leser wichtig. Der Ich-Erzähler als Spiegelfigur ermöglicht die Identifikation des Lesers mit dem Erzähler bzw. der Figur: Der Leser wird nicht nur ein Beobachter oder eine externe „Instanz“, sondern ein Leser, der sich zum Beispiel für die Figur engagiert. Er ist auch eine Figur, die sich mit der Lektüre eines Werkes definiert: „Der Leser ist etwas Gesichtetes, ist eine Rolle, in die wir hineinschlüpfen und bei der wir uns selber zusehen können [...] Denn Leser und Erzähler, beide der poetischen Welt zugehörig, stehen in einer unlösbaren Korrelation.“<sup>48</sup> In diesem Sinne, beschreibt Todorov die Rolle des Erzählers, die mit dem Leser verbunden ist:

„La première personne « racontante » est celle qui permet le plus aisément l'identification du lecteur au personnage, puisque, comme on le sait, le pronom « je » appartient à tous. En outre, pour faciliter l'identification, le narrateur sera un « homme moyen », en qui tout (ou presque) lecteur peut se reconnaître. Ainsi pénètre-t-on de la manière la plus directe possible dans l'univers fantastique.“<sup>49</sup>

Damit wird deutlich, wie die Erzählhaltung großen Einfluss nicht nur auf den Erzähler und die Figur eines bestimmten Werkes, sondern auch auf externe Elemente des Werkes wie den Leser hat. Was wir jetzt beobachten können, ist, dass die ausgewählte Erzählhaltung direkte und indirekte Effekte verursacht, die sowohl die internen Bestandteile des Werkes als auch die paratextuellen Elemente beeinflussen.

### 3.2.1. Erzählhaltung und Texteinrahmung

Im Laufe der Lektüre verschiedener phantastischer Texte wird deutlich, dass der Erzähler bzw. die Figur destabilisiert wird und der Text das Gefühl einer gewissen Destabilisierung gegenüber dem Handlungsende hinterlässt. Die Struktur eines Textes scheint einen destabilisierenden Einfluss auf den Erzähler, die Handlung und die Rezeption zu haben. Die Wahl einer bestimmten Erzählhaltung hat einen Effekt auf das Verhältnis zwischen der Erzählhaltung und der Textstruktur: Das Erzählte erscheint authentisch. Sehen wir uns einige konkrete Beispiele an.

<sup>48</sup> Kayser, Wolfgang. *Wer erzählt den Roman?* S. 82-101 In: Kayser, Wolfgang. *Die Vortragsreise : Studien zur Literatur*. Bern: Francke, 1958, S. 88, 90.

<sup>49</sup> Todorov, *Introduction*, S. 89.

Fangen wir mit einem klassischen Beispiel des 18. Jahrhunderts an: *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) von Goethe. Der berühmte Text fängt mit dem Kommentar eines fiktionalen Herausgebers an, der den Leser direkt anredet. Die „intime“ Anrede ist eine Widmung oder vielleicht eine Warnung an den Leser. Der Leser muss wissen, dass „das Büchlein (s)ein Freund seyn“ soll.<sup>50</sup> Zur Goethezeit hat der Leser dieses „fiktive“ Vorwort als wahr und authentisch genommen. Warum? Beim *Werther* ist der Leser nicht daran gewöhnt, eine solche Textstruktur zu sehen: Ein Roman in Form eines Tagebuches mit metafikcionalen Kommentaren im Text über den Protagonisten und ein fiktiver Herausgeber, der sich als Zeuge des Lebens von Werther vorstellt. Wer ist dieser Erzähler, der uns (als Leser) anspricht und alles berichtet? Die Grenzen eines auktorialen Erzählers sind hier ausgeweitet: Er fordert einen anderen Status für sich, indem er betont, dass er alles weiß, alles gesehen hat. Er fordert auch, dass der Leser die Informationen für wahr nehmen soll. Diese sind nach der Darstellung des Herausgebers im Prinzip überprüfbare Fakten, obwohl wir als Leser wissen, dass die Fakten fiktiv sind.

Das spannungserzeugende Spiel sowohl mit der Herausgeberfiktion als auch mit der Rahmen- und der Binnenhandlung wird im Laufe der literarischen Epochen oft verwendet. Vor Goethe hatten schon zwei Autoren das Phänomen angewendet: Cervantes und Defoe, beide Gründungsväter des Romans, haben mit ihrem *Don Quixote* und *Robinson Crusoe* dazu beigetragen, dass ihre Werke dadurch authentisch wirken. Deutsche Romantiker wie E.T.A. Hoffmann finden in der Herausgeberfiktion eine einzigartige Möglichkeit, um ihre Erzählung als wahr zu gestalten.<sup>51</sup> Später ist das Spiel mit der Authentizität besonders in den Novellen am Ende des 19. Jahrhunderts zu finden. Das überzeugendste Beispiel scheint uns die Novelle von Theodor Storm *Der Schimmelreiter* (1888) zu sein. Hier wird weniger gezeigt, dass das Berichtete wahr ist, sondern, dass es eine Steigerung der Spannung gibt zwischen einer externen und internen Rahmenhandlung und einer Binnenhandlung. Diese Technik der Rahmenerzählungen beobachtet man oft bei Novellen, sie wird häufig verwendet, um sowohl die zeitliche und soziale Kontextualisierung als auch die

<sup>50</sup> Goethe, Johann Wolfgang. *Die Leiden des jungen Werthers*. Stuttgart: Reclam, 1999 (Erstdruck 1774), S. 3-4.

<sup>51</sup> Vgl. dazu: die Erzählung *Der Magnetiseur* von E.T.A. Hoffmann. (Hoffmann, E.T.A. *Der Magnetiseur. Eine Familiebegebenheit*. S. 175-220. (Erstdruck 1814) In: *Fantasiestücke in Callots Manier: Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Mit einer Vorrede von Jean Paul*. 2. Aufl. Berlin: Aufbau-Verlag, 1982. 551 S. Ab dem vorletzten Kapitel *Das einsame Schloss* wechselt der Erzähler. Wir wissen nicht, wer er ist, aber er besteht darauf, dass er „Bickerts nachgelassene Papiere“ gefunden hat. Der Erzähler spricht von „humoristische(m) Aufsatz“, der eigentlich dem Titel der ersten Kapitel der Erzählung entspricht. So können wir zum Schluss kommen, dass dieser Erzähler, eine Art Herausgeber ist.

Erzählsituation aufzuklären. Die drei Ebenen der Novelle funktionieren ähnlich wie die Herausgeberfiktion: Die Erzählebenen werden kreiert, um das Erzählte in Frage zu stellen und Spannung zu erzeugen.

So werden die Erzählhaltung und die Texteinrahmung betont, wodurch die Authentizität in literarischen Werken gesteigert wird. Das bedeutet für die phantastischen Romane von Leo Perutz oder Alexander Lernet-Holenia, dass der Zusammenhang zwischen den Ebenen der Rahmenhandlung oder der Binnenhandlung und der Erzählhaltung einen entscheidenden Einfluss auf die Wirkung des Werkes hat, was wir später in Kapitel 4 begründen werden. Im Gegensatz zu der Novelle von Storm und dem Briefroman von Goethe wird in der phantastischen Literatur die Herausgeberfiktion oder auch die Technik der Rahmenerzählungen zusätzlich genutzt, um das Phantastische zu erzeugen.

Natürlich können wir hier nicht alle Einzelfälle diskutieren, wir können aber schon hier einige Hypothesen aufstellen: Die literarische Phantastik benutzt das Verhältnis der Erzählhaltung und der Texteinrahmung, um a) Spannung zu erzeugen, b) die Authentizität zu garantieren, c) diese Authentizität mit Hilfe des (oft) autodiegetischen Ich-Erzählers zu bestätigen, d) mit den Grenzen des Traums und der Wirklichkeit zu spielen, e) den Traum oder Ereignisse, die am Rande der Wirklichkeit geschehen, glaubwürdig zu machen, bis ein Erzähler oder eine Figur diesen Traum oder diese Ereignisse in Frage stellt, f) eine Identifikation des Lesers mit dem autodiegetischen Ich-Erzähler zu ermöglichen und den Bericht authentisch erscheinen zu lassen und g) die Unschlüssigkeit zu inszenieren.<sup>52</sup> Wie wir sowohl im nächsten Kapitel als auch in der Analyse der Werke von Perutz und Lernet-Holenia sehen, stellt das Verhältnis der Erzählhaltung, der Texteinrahmung und der Destabilisierung des Erzählers ein literarisches Dreieck dar, das eine wesentliche Voraussetzung für die Entstehung der phantastischen Literatur ist.

### **3.3. Destabilisierter und unzuverlässiger Erzähler**

In seinem Buch *Theorie der phantastischen Literatur* widmet Uwe Durst ein Kapitel dem destabilisierten Erzähler. Anhand von Todorovs Diskussion über den Erzähler in der

---

<sup>52</sup> Durst, *Theorie* (Neuausg. 2007), S. 186.

Phantastik und Booths bzw. Nünnings Beobachtungen zum unzuverlässigen Erzähler<sup>53</sup> zeigt er, wie der Erzähler als objektive Instanz zerrüttet werden kann und inwiefern das Dargestellte destabilisiert wird. Diese Zerrüttung bewirkt eine Destabilisierung der Erzählinstanzen des Dargestellten. Die Funktionen eines solchen Erzählers können als Mittel interpretiert werden, um die Wahrheit zu verstecken oder um einen Bruch im Diskurs zu verursachen. Im Folgenden wird hier behandelt, ob wir vor einem destabilisierten oder unzuverlässigen Erzähler stehen, ob es Unterschiede und Ähnlichkeiten zwischen den beiden Erzählertypen gibt, und ob diese Erzählertypen eine große Rolle in der Phantastik spielen können. Dazu wird eine Parallele zu den anderen Kapiteln des 3. Kapitels gezogen, denn die Destabilisierung eines Erzählers und dessen Unzuverlässigkeit erscheinen in den phantastischen Texten unter bestimmten Bedingungen, die wir später gründlich analysieren.

Kommen wir zu den Anmerkungen von Durst zurück. Durst behauptet, dass die Zerrüttung oder die Destabilisierung des Erzählers ein bedeutendes inszenatorisches Element der literarischen Phantastik ist. Nach Todorov liegt diese Destabilisierung aber eher auf der Seite des Lesers, deswegen spielt der Erzähler eine sekundäre Rolle. In diesem Sinne verleiht Durst dem Erzähler eine primäre Rolle bei der Destabilisierung. Die Erzählhaltung, wie wir sie im vorhergehenden Kapitel behandelt haben, wird für Durst ein wichtiges Kriterium der Phantastik:

„Je begrenzter die Perspektive ist, desto geringer sind die Schwierigkeiten, den Erzähler zu destabilisieren und den phantastischen Zweifel hervorzurufen, weil es immer Geschehnisse und Zusammenhänge geben kann, die sich seiner Perspektive entziehen. Es genügt, die Möglichkeit offenzuhalten, dass der Held betrogen wird [...] oder verrückt ist [...], um dem Wunderbaren die Gültigkeit zu verweigern und so den phantastischen Status zu wahren.“<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Der unzuverlässige Erzähler stammt aus den narratologischen Entwicklungen von Wayne C. Booth über den *unreliable narrator* in seinem Buch *Rhetoric of Fiction* (Booth, Wayne C. *Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1983, 552 S. Erstdruck 1961). Booth definiert den Erzähler wie folgt: „I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), unreliable when he does not.“ (Booth, S. 158-159). Im Gegensatz dazu glaubt Nünning, dass der Erzähler nicht mit dem *implied author* verbunden werden sollte: „Ob ein Erzähler als unglaubwürdig eingestuft wird oder nicht, hängt somit nicht von der Distanz zwischen seinen Werten und Normen und denen des *implied author* ab, sondern davon, inwiefern die Weltsicht des Erzählers mit dem Wirklichkeitsmodell des Rezipienten zu vereinbaren ist.“ (Nünning, Ansgar. *Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens*. In: *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Hrsg. V. Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag. 1998, S. 25)

<sup>54</sup> Durst, *Theorie* (Neuausg. 2007), S.189.

Nach Todorov aber war die Tatsache, dass sich der Erzähler schon im „Wunderbaren“ befindet, das Signal einer Destabilisierung, was uns heute zu restriktiv scheint. Durst betont aber hingegen, dass der Erzähler der Kern der Destabilisierung sein kann, was eine komplexere Analyse nicht nur eines phantastischen Textes ermöglicht, sondern auch des Erzählers.

In seiner Argumentation zeigt Durst auch, dass der Erzähler für seine Zerrüttung oder Destabilisierung von weiteren Elementen beeinflusst sein kann: Die Textstruktur wird ebenfalls bedeutend, wie wir oben behandelt haben. Diese Textstruktur ermöglicht die sogenannte „Unschlüssigkeit“<sup>55</sup>, auf die sich Todorov oft bezieht. Deswegen ist für diese Analyse sehr wichtig, dass wir nach der Textstruktur und dem Erzähler zusätzliche Erklärungen suchen.

Nach einer Beobachtung des Musters des unzuverlässigen Erzählers von Nünning stellt sich die Frage, ob es Unterschiede zwischen einem destabilisierten und einem unzuverlässigen Erzähler gibt. Begegnet man dem destabilisierten Erzähler nur in der phantastischen Literatur? Laut Durst ist der destabilisierte Erzähler nicht mit dem unzuverlässigen Erzähler nach dem Konzept von Booth zu vergleichen, denn „der Erzähler, der seine eigenen wunderbaren Behauptungen im Moment, da er sie äußert, schon relativiert, zerstört seine Autorität als Instanz systematischer Kohärenz“.<sup>56</sup> Folglich kann er kein unzuverlässiger Erzähler sein. Mit anderen Worten hat der destabilisierte Erzähler seine eigene Autorität gegenüber dem impliziten Autor und kann jederzeit seine eigene Autorität zerrütten. Der destabilisierte Erzähler nähert sich in diesem Sinne dem Konzept des unzuverlässigen Erzählers von Nünning an, denn er ist nicht von den Normen des Werkes bzw. des impliziten Autors abhängig. Mit dem folgenden Zitat können wir zu vorläufigem Schluss kommen:

„Die Destabilisierung des Erzählers [...] ist die Basis phantastischer Literatur [...]. „Das Wegfallen jeglicher authenzititätsgarantierender Instanzen [...] verbietet, den Text ‚realistisch‘ [...] zu lesen, gibt aber auch nicht die geringste begründbare Lizenz, ihn als Krankheitsgeschichte zu lesen.“ Eine allwissende Erzählinstanz ist mit dem Phantastischen unvereinbar: Weil es auf reduzierte Perspektiven angewiesen ist, wird die Ich-Form deutlich bevorzugt und bei Gebrauch der Er-Form ein Ich-Erzähler-nahes, d.h. fokussiertes Erzählverhalten verwendet. In jedem Fall [...] ist eine Destabilisierung der Erzählinstanz(en) notwendige Voraussetzung des Phantastischen, da die Behauptungen

<sup>55</sup> Vgl. dazu: Kapitel 1.2. dieser Arbeit.

<sup>56</sup> Durst, *Theorie* (Neuausg. 2007), S. 190.

eines stabilen Erzählers stets gültig sind. Solche Destabilisierungen lassen sich auf unterschiedlichen Ebenen realisieren [...].<sup>57</sup>

Um die oben diskutierte Theorie zu illustrieren, kommen wir jetzt zu einigen Beispielen aus der Weltliteratur. Das erste Beispiel ist die berühmte Erzählung von Edgar Allan Poe *The Tell-Tale Heart* (1843). Der Protagonist wird durch einen Ich-Erzähler kommuniziert. In der Erzählung, der Ich-Erzähler charakterisiert sich als „very, very dreadfully nervous“ und versucht in Form eines Plädoyers zu überzeugen, dass er nicht wahnsinnig ist. Der Ich-Erzähler erzählt, wie er zur Entscheidung gekommen, einen alten und einsamen Mann wegen dessen „Evil eye“ zu ermorden, weil dieser „Evil eye“ ihm unerklärliche Angst bereitet. Der Protagonist plant den Mord in allen Einzelheiten, erstickt den alten Mann, zerstückelt ihn und begräbt ihn unter den Dielen des Hauses des alten Mannes. Weil ein Nachbar einen Schrei in der Nacht hört, kommen drei Polizisten zum Haus des alten ermordeten Mannes und durchsuchen das Haus, während der Protagonist die Konversation mit den Polizisten führt. Im Laufe der Diskussion hört der Ich-Erzähler den Schlag des Herzens des alten Mannes unter den Dielen, der immer lauter wird. Überzeugt, dass der Herzschlag des alten ermordeten Mannes ihn verrät, schreit der Ich-Erzähler die Polizisten an.<sup>58</sup>

In dem Text scheint der Erzähler an einer Art psychologischer Destabilisierung zu leiden. Die grammatische Zerrüttung, die kurzen Sätze, die Selbstentlarvung in zahlreichen Passagen, in denen der Erzähler seinen eigenen Zustand thematisiert, stellen Textsignale dar, die es uns ermöglichen, seinen Zustand zu verstehen und zu beobachten. „I had been too wary for that. A tub had caught all – ha!ha!“<sup>59</sup> Auch das Lachen, wie Durst beobachtet hat, ist Signal dieser Destabilisierung: „Dieses Lachen aktualisiert eine literarische Tradition für die Darstellung wahnsinniger Menschen.“<sup>60</sup> Ist dieser Erzähler aber nun destabilisiert oder unzuverlässig? Nach den Konzipierungen von Nünning und Durst wird hier die Frage so beantwortet: Der Erzähler ist gleichzeitig destabilisiert und unzuverlässig: Er ist destabilisiert, weil er wegen seines Zustandes nicht mehr in der Lage ist, seine eigene psychologische Stabilität zu erkennen. Wegen der reduzierten Perspektive und seiner Geistesstörung kann uns der Erzähler auch nicht garantieren, dass der Bericht authentisch

<sup>57</sup> Durst, *Theorie* (Neuausg. 2007), S. 198.

<sup>58</sup> Poe, Edgar Allan. *The Tell-Tale Heart*, S. 303-306. (Erstdruck 1843) In: *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: The Modern Library, 1938. 1026 S.

<sup>59</sup> Ebd., S. 305.

<sup>60</sup> Durst, *Theorie* (Neuausg. 2007), S. 192.

ist. Er ist unzuverlässig, weil die Weltsicht des Erzählers nicht mit dem Wirklichkeitsmodell des Lesers vereinbar ist. Im Laufe des Textes kann also der Leser Signale eines unzuverlässigen Erzählers beobachten: U. a. die Häufung von Leseranreden und die bewussten Versuche der Rezeptionslenkung durch den Leser, die syntaktische Anzeichen für einen hohen Grad an emotionaler Involviertheit sind.<sup>61</sup>

Die Erzählung von Poe unterstreicht die Verwischung der Grenzen zwischen der Wirklichkeit und der Halluzination, was wir als Destabilisierungsfaktor erkennen. Weil die Perspektive sehr reduziert ist, verschwindet eine Art Objektivität in der Erzählung, was die Halluzination von der Wirklichkeit kaum unterscheidbar macht. In diesem Sinne zerstört der Erzähler seine Autorität als Instanz systematischer Kohärenz.<sup>62</sup> Eine Kohärenz, die es uns normalerweise ermöglicht, die Elemente aus einem realitätskompatiblen System von denen, die aus einem „geträumten“ System kommen, zu trennen. Zum Schluss glauben wir, dass der Ich-Erzähler, weil er uns seine Glaubwürdigkeit nicht garantieren kann, unzuverlässig ist. Und weil es in der Erzählung zahlreiche Wortwiederholungen und Satzbrüche gibt, all das lässt uns glauben, dass der Ich-Erzähler destabilisiert ist.

Ähnliche literarische Beispiele kann uns die folgende Erzählung liefern: *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (1891) von Ambrose Bierce. Ein 35-jähriger Mann, Peyton Farquar aus den Südstaaten, Pflanzer von Beruf, wird von Yankeesoldaten während des Sezessionskrieges hingerichtet, weil er eine Sabotage versucht. Er wird gehenkt. Das Seil, das um seinen Hals ist, scheint da zu reißen. Farquar spürt Wasser um ihn herum. Er war vom Henker gefesselt, aber befreit sich von seinen Fesseln und versucht vor dem Kugelhagel des Kommandos ans Ufer zu fliehen. Er schwimmt durch den Fluss und danach rennt er durch die Wälder. Als er sein Haus erreicht, sieht er seine Frau und dann „he feels a stunning blow upon the back oft he neck; a blinding white light blazes all about him with a sound like the shock of a cannon—then all is darkness und silence!“<sup>63</sup> Der 35-jährige Mann, Peyton Farquar, ist tot. Sein Körper wird am Hals gehenkt und schwankt mit dem Wind.

In der Erzählung von Bierce, die von einer französischen Filmproduktion unter dem Titel *La rivière du hibou* (1961) verfilmt wurde, besteht die Problematik darin, dass der Er-

<sup>61</sup> Nünning, *Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie*, S. 27-28.

<sup>62</sup> Durst, *Theorie* (Neuausg. 2007), S. 190.

<sup>63</sup> Bierce, Ambrose. *An Occurrence at Owl Creek Bridge*. S. 311. (Erstdruck 1891) In: *Complete short stories of Ambrose Bierce / compiled with commentary by Ernest Jerome Hopkins; foreword by Cathy N. Davidson*. Lincoln: University of Nebraska Press, [1984], 1970. 496 S.

Erzähler davon überzeugt ist, dass das, was er erlebt hat, wahr und authentisch ist. Diese Überzeugung ist deutlich spürbar im Laufe der Erzählung: Die Fluchtphantasie des Erzählers bleibt im Zusammenhang mit seiner realen Situation. Ein weiteres Beispiel findet sich in den Situationen, in denen physische Empfindungen zu Traumbildern in der imaginären Flucht werden. Als er glaubt, dass er nur Schmerzen fühlt, ist der Schmerz die Antwort eines schwereren Schmerzens, der ihn langsam tötet: „His eyes felt congested; he could no longer close them.“<sup>64</sup> In seiner „realen“ Situation, sind seine Augen nicht geschlossen, denn er ist tot und die Augen bleiben offen. Damit ist die Schlusswendung der Erzählung von Bierce ein relevantes Beispiel eines destabilisierten Erzählers, hier Erzähler, der unfähig ist, glaubwürdig zu bleiben und die Authentizität seines Berichts zu garantieren.

Das nächste Beispiel ist der phantastische Kurzroman von Théophile Gautier *Avatar* (1856). Der junge Octave de Saville verwandelt sich in den Graf Labinski, weil er sich in die Frau des eleganten Grafen Labinski verliebt, Prascovie Labinska. De Saville rechnet mit der Hilfe des erfahrenen Arztes, der Doktor Balthazar Cherbonneau. Octave de Saville nimmt durch indische Zauberkünste die Gestalt des Grafen Olaf Labinski an, um die Liebe von dessen Frau zu gewinnen. Diese äußerliche Verwandlung hat gute Seiten, aber auch schlechten Seiten. Weil er nur äußerlich der Graf Labinski ist, verursacht dies Unbehagen und Misstrauen bei der Frau des „wahren“ Grafen. Octave de Saville sieht, wie sinnlos diese Verwandlung ist, denn er ist hilflos in seinem neuen Körper gefangen. Er will eine Rückverwandlung machen. Aber, während der zweiten Verwandlung haucht sich die Seele von Octave aus. Der Graf findet seinen Körper wieder. Doktor Cherbonneau macht dann einen anderen Avatar: Der Körper von Octave lebt mit der Seele des Doktors weiter.

In der phantastischen Literatur ist das Motiv des Doppelgängers oft dargestellt. Der Doppelgänger kann eine Erscheinung eines Ich- Erzählers sein, der sein Ich wiederzufinden versucht. Der Doppelgänger kann auch der Wunsch sein, eine andere Person zu verkörpern, denn das Leben ist ohne Sinn, ohne Ziel oder miserabel. Der Doppelgänger kann der Geist eines Verstorbenen sein, der seine Aufgabe auf der Erde nicht beendet hat und nimmt eine bekannte Form, zum Beispiel den gleichen Körper eines Gestorbenen, an: „Seit ihre Rätselhaftigkeit nicht mehr vom Glauben an Magie abgefangen war, sind solche fiktiven Doppelungen des Menschen [Doppelgänger] auf eine seelischer Störung beruhende Ich-

---

<sup>64</sup> Ebd., S. 312.

Spaltung oder durch den Identitätsverlust einer Person einsichtig gemacht worden.“<sup>65</sup> Es wird im Kurzroman von Gautier beobachtet: Die Doppelung des Erzählers entspricht einer seelischen Destabilisierung.

Im Kurzroman von Gautier ist das Motiv des Doppelgängers für uns einerseits die innere Gier des Protagonisten Octave de Saville ein anderer zu sein, der „seine“ Geliebte hat und nicht besitzen kann: Wir können hier von einer „unmöglichen Gier“ sprechen. Andererseits kann der von Doktor Balthazar gemachte Avatar von Octave das Delirium des Protagonisten sein. Er will diese Frau so sehr, dass er so melancholisch geworden ist, dass er nur in Träumerei leben kann: Er leidet unter „une maladie étrange“, dass nur ein „médecin des âmes“ verstehen kann.<sup>66</sup>

Einerseits lassen sich der Zustand des Erzählers und die Kur, die mit dem Magnetismus und alter indischer Zauberkunst zu tun hat, im Kurzroman mit der Wissenschaft und Pseudo-Wissenschaft des 19. Jahrhunderts erklären, wie wir kurz in der Einleitung besprochen haben. Doktor Balthazar Cherbonneau arbeitet mit unkonventionellen Methoden, die oft mit Scharlatanerie verbunden sind. Franz Anton Mesmer, der Begründer des Mesmerismus, der eine große Rolle im Kurzroman von Gautier hat, kennt die Kritik: Selbst der Begründer des tierischen Magnetismus verlor die Kontrolle über seine Schöpfung, die Kontroverse, Skandal und Kritik im Verlauf ihrer schnellen Entwicklung fand. Andererseits gilt bei Gautier eine Art Unsicherheit: Ist das Übernatürliche real oder nur einer Traum? Die Frage bleibt sehr oft unklar. Der Fieberwahn des destabilisierten Erzählers für diese Frau, die unerreichbar ist, wäre ein Grund, warum er ins Delirium gesunken ist. Die Ablehnung kann er nicht ertragen und sinkt einfach ins Fieber und träumt von seiner Verwandlung in den Grafen Labinski.

Unser letztes Beispiel ist die kurze Erzählung von H. P. Lovecraft *The Outsider* (1926). Der Protagonist, ein Ich-Erzähler, lebt in einem dunklen und verlassenem Schloss. Er kann nicht erklären, wie er in das Schloss gekommen ist, aber hat den Eindruck, dass er immer da gewesen ist. Alles, was er weiß über sein Leben im Schloss, kommt aus den alten Büchern der Schlossbibliothek. Weil er nach Licht und menschlicher Gesellschaft sehnt, versucht er das Schloss ohne Erfolg wegen einer unbestimmbaren Furcht zu verlassen. Er

---

<sup>65</sup> Frenzel, Elisabeth. *Motive der Weltliteratur: ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 1. Auflage. Stuttgart : Kröner, 1976, S. 95.

<sup>66</sup> Gautier, Théophile. *Avatar*. S. 69, 75 (Erstdruck 1856, in Buchform 1857) In: Gautier, Théophile. *La morte amoureuse et autres contes*. La Flèche: Grands Écrivains. 1992. 187 S.

trifft dann die Entscheidung, dass er den hohen zerrütteten Turm des Schlosses erklimmen sollte. Während er glaubt, dass er sich in großer Höhe befindet, ist er aber tatsächlich nur am Boden. Er läuft in der Dunkelheit weiter und erreicht ein anderes Schloss, in dem ein Fest in einem erleuchteten Saal stattfindet. Er tritt ein und die Gäste flüchten vor ihm. Daneben erscheint eine „foetid apparition“, die ihn erschreckt. Er streckt seine Hand nach ihr und „touched a cold and unyielding surface of polished glass“.<sup>67</sup>

Der Ich-Erzähler aus der Kurzerzählung von Lovecraft stellt noch einmal ein gutes Beispiel eines destabilisierten Erzählers. Die kurze Erzählung *The Outsider* (1926) von Lovecraft inszeniert Themen aus dem *Gothic* Genre, die von der phantastischen Literatur übernommen wurden: Alleinsein, Erscheinungen, Tod, Jenseits. „I know not where I was born [...] I must have lived years in this place, but I cannot measure the time. Beings must have cared for my needs, yet I cannot recall any person except myself, or anything alive but the noiseless rats and bats and spiders.“<sup>68</sup> Gleich zu Beginn der Erzählung berichtet der Ich-Erzähler, was er über sich selbst weiß: nichts. Er hat keine Erinnerungen seiner Vergangenheit, seiner Familie, seines Lebens: „I felt conscious of youth because I remembered so little.“<sup>69</sup> Er wartet auf eine Sache, die ihm nicht bekannt ist: „So through endless twilights I dreamed and waited, though I knew not what I waited for.“<sup>70</sup> So versucht er, seine Identität, seine Geschichte ohne Erfolg zu finden. „Half unconscious“ versucht er gleichzeitig den Sinn des verlorenen Lebens im Schloss zu erkennen. Der folgende Artikel beweist, was wir oben besprochen haben, dass nämlich die unbekannt Herkunft des Erzählers eine bestimmte Destabilisierung seines Zustands verursacht:

„Gewissheit über die Herkunft einer Person ist sowohl eine Komponente von deren Selbstbewusstsein als auch von ihrem sozialen Status. Sie schafft Zugehörigkeitsgefühl und seelische Heimat und verleiht Rechte und Pflichten in der Umwelt. Das Fehlen dieser Gewissheit verursacht psychischen Schaden und möglicherweise soziale Minderwertigkeit.“<sup>71</sup>

Folglich betont diese Ungewissheit über die Herkunft des Ich-Erzählers die „Unzugehörigkeit“ zu dieser Welt und erklärt auch vielleicht, warum er ein „Outsider“ ist.

<sup>67</sup> Lovecraft, Howard Phillips. *The Outsider*. S. 48-49. (Erstdruck 1926) In: Lovecraft, Howard Phillips. *The Call of Cthulhu and Other Weird Stories. Edited With an Introduction and Notes of S.T. Jones*. New York: Penguin twentieth-century classics. 1999. 420 S.

<sup>68</sup> Ebd., S. 43-44.

<sup>69</sup> Ebd., S. 44.

<sup>70</sup> Ebd., S. 44.

<sup>71</sup> Frenzel, *Motive der Weltliteratur*, S. 342.

Er selbst kann sich nicht erkennen, wie wir es erfahren, als er sich im Spiegel am Ende der Erzählung anschaut.

Wir denken, dass er destabilisiert ist, denn das Dargestellte findet wegen dieses destabilisierten Erzählers keine Kohärenz und keine Klarheit: Der Erzähler lebt im Tod, indem er versucht das Leben zu finden, d. h. dass er tot ist und trotzdem versucht das Licht des Lebens im Tod zu finden: „I neither knew nor cared whether my experience was insanity, dreaming, or magic; but was determined to gaze on brilliance and gaiety at any cost.“<sup>72</sup> Daraus schildert er seine Umgebung mit vagen und fragmentierten Bildern. Er kann auf keinen Fall bestimmen, in welchem Zustand er sich befindet, was für uns eine phantastische Erfahrung bedeutet.

---

<sup>72</sup> Lovecraft, *Outsider*, S. 46.

## **4. Analyse**

### **4.1. Der Erzähler und dessen Glaubwürdigkeit**

Wie wird die Glaubwürdigkeit eines Erzählers im Rahmen eines literarischen Textes definiert? Inwiefern gelten die zerrüttete Glaubwürdigkeit und die mögliche Unzuverlässigkeit eines Erzählers in der phantastischen Literatur als relevante Kriterien eines phantastischen Textes? Die Glaubwürdigkeit selbst ist nicht das grundlegende Problem im literarischen Text, sondern die narratologischen Störungselemente, welche die Glaubwürdigkeit und die Zuverlässigkeit des Erzählers abschwächen. Als störendes Element wird unter anderem die Texteinrahmung diskutiert werden, welche die Spannung eines Textes sehr oft erzeugt. Sie wird durch die Verhältnisse zwischen den verschiedenen Rahmen kreiert. Der Ausgangspunkt ist generell glauben oder nicht glauben<sup>73</sup>, was der Erzähler „erzählt“, und wie der Erzähler fähig ist, diese Wahrheit zu garantieren. Damit können wir auch das „Glauben-oder-nicht-glauben“ in Verbindung mit der Texteinrahmung analysieren, denn die Texteinrahmung kann das „Glauben-oder-nicht-glauben“ gefährden.

Durch die Werke von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia versuchen wir zu analysieren, was und wie im Diskurs des Erzählers die Wahrheitsebene destabilisiert oder zerrüttet werden kann. Die Resultate dieser Analyse sollten uns zu einem besseren Verständnis der Rolle der Texteinrahmung und der Rolle des Erzählers im Verhältnis zu der Glaubwürdigkeit und der Zuverlässigkeit in einem phantastischen Text führen. Zudem sollte dies auch später erklären, warum wir als Leser zwischen zwei Erklärungsmöglichkeiten zögern.

#### **4.1.1. Der Erzähler und der fiktive Herausgeber**

Leo Perutz, wie wir aus seiner Biografie erfahren haben, ist nicht nur Schriftsteller, sondern auch Mathematiker von Beruf, was Einfluss auf Perutz' Schreiben haben kann. Im Laufe der Recherche konnten wir sehr oft beobachten, dass sich eine bestimmte „perutzsche“ Textstruktur aus diesem „mathematischen“ Einfluss ergibt. Die meisten Romane von Perutz sind tatsächlich nach einer bestimmten Erzählstruktur konzipiert:

---

<sup>73</sup> Todorov, *Introduction*, S. 88.

Matías Martínez, der sich mit den Werken von Perutz beschäftigt hat, illustriert in einem Essay über den Erzählrahmen und die Leserlenkung bei Perutz, wie der Erzählrahmen eine wesentliche Funktion und einen großen Einfluss in einem Text haben kann.<sup>74</sup> Wir werden später im Laufe der folgenden Diskussion auf den Essay von Martínez zurückkommen. Mit Hilfe der folgenden Romane *Die dritte Kugel*, *Der Marques de Bolibar*, *Der Meister des Jüngsten Tages* und *St. Petri-Schnee*, untersuchen und diskutieren wir die Glaubwürdigkeit des Erzählers in Zusammenhang mit der Texteinrahmung.

Beginnen wir mit dem 1915 erschienenen Roman *Die dritte Kugel*. Die Rahmenhandlung des Romans spielt 1547 im Schmalkaldischen Krieg nach der Schlacht bei Mühlberg. Dank des Trankes eines Alchimisten erkennt sich der Ich-Erzähler, der Hauptmann Glasäpflein, in der Erzählung eines spanischen Reiters wieder. Der spanische Reiter erzählt die Geschichte von Franz Grumbach oder der „Wildgraf zu Grumbach und am Rhein“, der zusammen mit anderen Deutschen auf der Flucht vor den katholischen Spaniern in die Neue Welt gezogen ist. Mit dieser Erzählung führt die Binnengeschichte ein, welche die Eroberung Mexikos 1516 bis 1520 inszeniert. Unter General Cortez versuchen die Spanier, das Aztekenreich zu erobern. Grumbach schlägt sich auf die Seite der Azteken und sucht ein Mittel, um die Azteken vor ihren Gegnern zu verteidigen. Grumbach wird durch einen „Teufelpakt“ geholfen: Im Würfelspiel gelingt es Grumbach, eine Arkebuse mit drei Kugeln zu bekommen. Der Verlust der Arkebuse verursacht den Tod von dem spanischen Soldaten Garcia Novarro, der mit einer Todesstrafe wegen des Verlusts belegt wird. Novarro behauptet vor seinem Tod, dass er über die drei Kugeln Macht hat. Die drei Kugeln sollen drei bestimmte Personen treffen: den Aztekenkönig Montezuma (befreundet mit Grumbach), Dalila (die Geliebte von Grumbach) und Grumbach. Die Deutschen haben andere Pläne für die drei Kugeln: Pedro Carbonaro, der spanische Henker, der Herrzog von Mendoza, Grumbachs Halbbruder, und Cortez, der General des spanischen Armadas. Leider trifft die erste Kugel das von Novarro gewiesene Ziel. Die zweite trifft Dalila. Bei der dritten Kugel weiß man nicht, ob sie jemanden getroffen hat, denn der spanische Reiter wird in der Rahmenhandlung vom Knecht des Grumbachs, Melchior Jäcklein (eine Figur der Binnenhandlung), erschossen. Jäcklein denkt, dass der spanische Reiter der Rahmenhandlung ein Spanier ist, der ihm die Zunge in

---

<sup>74</sup> Vgl. dazu: Martínez, Matias. *Proleptische Rätselromane. Erzählrahmen und Leserlenkung bei Leo Perutz*. S. 107- 126. In: *Leo Perutz. Unruhige Träume—Abgründe Konstruktionen Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung*. Hrsg. v. Brigitte Forster und Hans-Harald Müller. Wien: Sonderzahl. 2002. 260 S.

der Neuen Welt herausgeschnitten hat. Die Geschichte von Grumbach wird nicht zu Ende geführt und die Erinnerungen des Hauptmannes Glasäpflein mit dem Rausch des Getränkes des Alchemisten verschwinden. Folglich bleibt das letzte Ziel der dritten Kugel unbekannt. Obwohl der Hauptmann Glasäpflein in der Erzählung des spanischen Reiters erkennt, denkt der Hauptmann Glasäpflein am Ende des Romans, dass die Geschichte des spanischen Reiters ein Märchen ist.

Das erste Charakteristikum des Romans, das man in jeder Studie oder Analyse diesen Romans wiederfindet, ist seine Struktur. In seinem Debütroman konzipiert Perutz eine Struktur, die für die nachkommenden Romane wahrscheinlich eine Basis für den Autor wird. Hans-Harald Müller vertritt diese Idee und spricht von einem Grundriss für die frühen Romane des Autors, „der [der Grundriss] auf sehr verschiedene Weise zu realisieren ist. Sie [die frühen Romane] rechnen darauf, dass jeder Leser den gezeichneten Bauplan auf seine Weise ausführt“.<sup>75</sup> Die paratextuellen Elemente des Buches spielen eben auch bei den ersten gedruckten Ausgaben bereits eine Rolle. Wie Müller uns vermittelt, hatte das Buch zwei Inhaltsverzeichnisse: Das erste Inhaltsverzeichnis entspricht den drei Teilen des Romans (*Präludium: Der Wein des Doktors Cremonius, Historie von Grumbach und seinen drei Kugeln* und *Finale: Die dritte Kugel*).<sup>76</sup> Neue Vorsatzblätter trennen eben die drei Teile im Buch. Das zweite Inhaltsverzeichnis entspricht den 22 Kapiteln der *Historie*, die sich nach dem Vorsatzblatt der *Historie* finden, als ob die 22 Kapitel exklusiv zur *Historie* gehörten und nicht zu dem *Präludium* und dem *Finale*. Wir sind teilen seine Ansicht, wenn Müller erklärt, dass der Leser damit eine widersprüchliche Anweisung bekomme. Die *Historie* mit ihrem eigenen Inhaltverzeichnis scheint ein anderer Roman zu sein, oder zumindest nicht zu dem *Präludium* und dem *Finale* zu gehören. Die *Historie* scheint unabhängig von den zwei anderen Teilen des Buches.

Schon durch die widersprüchliche Aufteilung des Romans ist der Leser skeptisch: Geht es hier um einen einzigen Roman oder um zwei Romane, die unter einem gleichen Titel sind? Wir können aber die Frage aus einer anderen Perspektive stellen: Wozu gibt es das Spiel schon mit den Inhaltsverzeichnissen? Ohne dass wir die ersten Zeilen des Romans gelesen haben, wissen wir, dass die Texteinrahmung eine wesentliche Funktion hat. Aber

---

<sup>75</sup> Müller, *Der Meister der Materie*. S. 322. In: Perutz, Leo. *Die dritte Kugel*. DTV: München, 2007, 328 S.

<sup>76</sup> Für unsere Analyse ist die folgende Unterscheidung wesentlich: Die zwei Kapitel *Präludium: Der Wein des Doktors Cremonius* und *Finale: Die dritte Kugel* entsprechen der Rahmenhandlung. *Historie von Grumbach und seinen drei Kugeln* entspricht der Binnenhandlung.

welche Funktion hat sie? Wenn wir akzeptieren, dass das Inhaltsverzeichnis nicht mehr zu dem realen Autor gehört, weil es Teil des Buches ist, und auch der Erzähler zur Buchstruktur gehört, dann kann die Funktion der Buchaufteilung als ein erster Schritt zur Marginalisierung des Erzählers innerhalb der Textstruktur betrachtet werden.

Die Problematik der Textstruktur wird mit der Beziehung der Rahmen- und Binnenhandlung betont: „Das ungewöhnliche intrikate Problem dieser gewöhnlichen Romanform stellt die Beziehung zwischen Binnen- und Rahmenerzählung dar. Formal wird sie durch eine Metalepse hergestellt, inhaltlich muss der Leser sie selbst herstellen.“<sup>77</sup> Weil die Rahmen- und Binnenhandlung gemeinsame Bezüge haben, ist die Interpretation für den Leser doppeldeutig und widersprüchlich. Und weil eine Figur der Binnenhandlung, Melkior Jäcklein, eine Figur der Rahmenhandlung, den spanischen Reiter, erschießt, werden die Leseanweisungen immer undeutlicher. Der spanische Reiter kann nicht mehr die Geschichte von Grumbach beenden, denn er tot ist, deswegen kann sich der Hauptmann Glasäpflein aus der Rahmenhandlung in der Geschichte von Grumbach nicht mehr erkennen. Dies erklärt vielleicht die Problematik des Identitätsverlusts vom Hauptmann Glasäpflein. Dies erklärt vielleicht auch warum die Erzählinstanzen dem Leser keine Indizien können geben, die das Rätsel der dritten Kugel lösen.<sup>78</sup>

In einem Roman kann die Glaubwürdigkeit eines Erzählers mehrere Formen annehmen und kann nicht garantiert werden. In *Die dritte Kugel* ist die Glaubwürdigkeit des Ich-Erzählers der Rahmenhandlung, der Hauptmann Glasäpflein anscheinend nicht garantiert: Von Anfang an ist der Erzähler, der Hauptmann Glasäpflein, mit seinem eigenen Identitätsverlust konfrontiert. Er hat die Erinnerung verloren. Der Erzähler wird in diesem Sinne marginalisiert. Zwar versucht er mit Hilfe des Getränks eines Alchemisten im *Präludium*, seine Erinnerung zu rekonstituieren, doch ohne Erfolg. Leerstellen, Paradoxien und Verwirrung in diesem *Präludium* und auch im *Finale* sind Indizien dieses erfolglosen Versuchs, eine Kontinuität in seinem eigenen Ich zu finden.

Die Problematik der Glaubwürdigkeit des Erzählers der Rahmenhandlung ist mit der Problematik der Glaubwürdigkeit des Erzählers der Binnenhandlung verbunden. Ob der Hauptmann Glasäpflein Franz Grumbach aus der Binnenhandlung ist, bleibt offen. Ob der

---

<sup>77</sup> Müller, Hans-Harald. *Identitäts- Konstruktionen – Zur Architektur Von Leo Perutz' Roman Die dritte Kugel*. S. 13. In: Kindt, Tom; Meister, Jan Christoph. *Leo Perutz' Romane: von der Struktur zur Bedeutung; mit einem Erstabdruck der Novelle "Von den traurigen Abenteuern des Herrn Guidotto"*. Tübingen : Niemeyer, 2007. 204 S.

<sup>78</sup> Müller, *Identität-Konstruktionen*, S. 17.

spanische Reiter die „wahre“ Geschichte von Grumbach bzw. vom Hauptmann Glasäpflein erzählt, bleibt auch offen. Die offene Frage der Glaubwürdigkeit wird teilweise von Müller erklärt und deutlich gemacht. Nach seiner Meinung „kann [man] den Zusammenhang zwischen den zwei Geschichten nicht herstellen, da er [der spanische Reiter] erschossen wird. Hergestellt wird der Zusammenhang schließlich vom Protagonisten selbst in der vielzitierten Metalepse“.<sup>79</sup> Die metaleptischen Formulierungen, wie wir verstanden haben, ermöglichen uns nicht nur, Verbindungen zu machen, sondern auch zahlreiche Elemente rätselhaft zu lassen. Diese Überschreitung zwischen unterschiedlichen diegetischen Ebenen, die aufgehoben sind, ist die relevantere Lösung der Rätselhaftigkeit der Beziehung zwischen der Rahmen- und Binnenhandlung. Dass eine Figur der Binnenhandlung der Erzähler der Rahmenhandlung sein kann, gibt uns einen Teil der Problematik des Romans *Die dritte Kugel*.

Das spiegelt sich in der Struktur wider. Obwohl die Struktur des Textes klar scheint, hilft sie dem Erzähler nicht, denn sie bleibt immer nur ein Teil der fragmentierten Existenz vom Hauptmann Glasäpflein, ohne sie zu erklären: Wir als Leser wollen von Anfang an, dass das *Präludium* und das *Finale* eine Art Erklärung oder Kommentar des Hauptmanns Glasäpflein zur *Historie* bilden. Die Rahmenhandlung kann die Binnenhandlung nicht erklären, denn zwischen der *Historie* und dem *Finale* gibt es zum Beispiel Inkohärenzen und widersprüchliche Elemente, die das Verständnis von der Zeit (Präsenz und Vergangenheit) limitieren. Hauptmann Glasäpflein hat zwar versucht, seine Erinnerungen zu sammeln, doch sagt er selbst, dass diese *Historie* doch nicht wahr sei: „Ach, ich hab‘ die Historie von den drei Kugeln lange tot und vergessen gewähnt. Ist dennoch gar lebendig gewesen, hatt‘ all die Jahre in den Nächten eines alten, grauhaarigen Reiters gelebt.“<sup>80</sup> Zwischen der Rahmen- und der Binnenhandlung ist der Erzähler Glasäpflein verloren. Zwischen seiner Vergangenheit und seinem aktuellen Leben weiß er nicht, was wahr ist oder nicht. Die Glaubwürdigkeit des Erzählers Glasäpflein wird hier realisiert in Form einer Erinnerung oder auch in Form einer Halluzination, die von dem Getränk des Alchemisten verursacht wird. Leider sind seine Erinnerungen nur Fragmente einer verlorenen Identität geblieben.

---

<sup>79</sup> Müller, *Identität- Konstruktionen*, S. 21.

<sup>80</sup> Perutz, Leo. *Die dritte Kugel*. DTV: München, 2007 (Erstdruck 1915), S. 315.

In Hinblick darauf, dass der Erzähler Hauptmann Glasäpflein schon im *Präludium* physisch und psychologisch destabilisiert ist, dass die Texteinrahmung eine Art Buch im Buch vorschlägt und dass der Roman selbst mehrere Lesarten wegen der unklaren Grenzen zwischen seinen drei Teilen offen lässt, wird die Glaubwürdigkeit des Erzählers mit der „épreuve de vérité“ konfrontiert: Die Literatur versteht nicht, was richtig oder falsch ist, sondern die Literatur versteht, was innerhalb dieser fiktiven Welt kohärent ist.<sup>81</sup> Und die Kohärenz des Erzählers liegt nicht weit von dem Traum, wodurch sie fragmentiert und schwankend wirkt: Die strenge Linearität der Kohärenz lebt mit den Schwierigkeiten des Rauschs eines Getränkes zusammen, was für uns als Signal eines Erzählers zu werten ist, dessen Glaubwürdigkeit nicht mehr für uns erkennbar ist.

Der nächste behandelte Roman spielt mit klassischen perutzschen Elementen und vertieft einige Problematiken der *Dritte Kugel*, wie Müller sehr klar bemerkt: „*Der Marques de Bolibar* wirkt wie die Wiederaufnahme einiger Probleme aus der *Dritte Kugel* unter erheblich erschwerten Bedingungen“.<sup>82</sup> Der Roman *Der Marques de Bolibar* handelt von der Vernichtung zweier Rheinbund-Regimente *Nassau* und *Erbprinz von Hessen* durch spanische Guerillas während der napoleonischen Feldzüge in der andalusischen Bergstadt La Bisbal im Winter 1812. Der heimliche Kommandant des spanischen Widerstands ist der Marques de Bolibar, der jedoch in einer Verkleidung den Deutschen in die Hände fällt und als Spitzel erschossen wird, bevor er seinen Plan einer Offensive gegen die französischen und deutschen Truppen in die Tat umsetzen kann. Der Plan des Marques, um die Gegner abzuwehren, entspricht der Auslösung von drei Signalen, die von ihm gegeben werden sollten. Wegen des Ungeschickes und der Undiszipliniertheit sind es deutsche Offiziere, welche die Pläne des Toten ausführen, jene Zeichen geben, die den Aufstand der Bevölkerung auslösen. Schicksalhaft erfüllt das in Rivalität und Eifersucht verstrickte Offizierskorps eine Prophezeiung des Marques de Bolibar. Nur ein Offizier überlebt, der Leutnant von Jochberg. Der überlebende Leutnant von Jochberg wird für den „wahren“ Marques de Bolibar gehalten und von den Einwohnern von La Bisbal gehuldigt. In diesem Sinne hat der Leutnant Jochberg dazu beigetragen, die drei Signale auszulösen und die Vernichtung der deutschen Truppen zu verursachen. Die Memoiren des Leutnants von Jochberg, die von einem fiktiven Herausgeber als Vorwort eingeführt werden, enthüllen die geheimnisvollen Umstände der Regimentervernichtung.

<sup>81</sup> Todorov, *Introduction*, S. 87-88. Vgl. dazu: Kapitel 3.2 dieser Arbeit.

<sup>82</sup> Müller, *Leo Perutz*, S. 146.

Zuerst wollen wir von der Struktur sprechen. *Der Marques de Bolibar* besteht aus 20 Kapiteln: Vom Vorwort bis zum letzten Kapitel „Der Marques de Bolibar“ kann der Leser eine klare Struktur und auch einen Versuch, die Struktur eines Dramas zu fingieren, erkennen, ohne einen absoluten dramatischen Text zu verfassen. So erinnern die Charakterisierung der Figuren und die Spannung über den gesamten Roman hinweg eher an einen Kriminalroman. Der Text von Perutz ahmt die geschlossene Form eines Dramas nach, wie wir hier mit Hilfe der Definition der geschlossenen Form eines Dramatextes zeigen:

„Die Einleitung exponiert die konflikthafte Ausgangssituation [das Vorwort], worauf durch das erregende Moment [die Exposition der Signale von dem Marques de Bolibar] – eine entscheidende Handlung der Protagonisten oder Antagonisten – der Konflikt in steigender Handlung zum Höhepunkt [Verwechslung um den Mord des Marques de Bolibar] geführt wird und dann durch ein tragisches Moment der Fall [falsche Signale gegeben] des Protagonisten oder die Umkehr der Handlungsrichtung eingeleitet wird, die schließlich, verzögert durch ein Moment der letzte Spannung [letzter Zug der deutschen Truppen, letztes Signal], in dem noch einmal Hoffnung [die Rettung der Truppen, sie glaubten sich gerettet und geborgen (S. 230)] aufscheint, zur Katastrophe [Verwandlung von Jochberg in Marques de Bolibar] führt.“<sup>83</sup>

Die Struktur des Dramas ermöglicht dem Text von Perutz eine feste realistische Basis. Der Leser kann aber auch skeptisch bleiben, denn eine Vielfalt von Elementen der Handlung und besonders die Verwandlung des Leutnants sind unglaubwürdig und die Diskrepanz zwischen den beiden Erzählern sind Anzeichen für eine mögliche Unzuverlässigkeit des Textes, die wir weiter unten noch analysieren werden. Die Struktur des Dramas spielt hier eine bestimmte Rolle: Das Drama spiegelt eine übertriebene Perspektive der Handlung wider. Aus dieser Perspektive kann man den Text von Perutz dem Realismus zuordnen, auch wenn er dort nur eine Randposition einnimmt. Das führt uns zur Herausgeberfiktion, die den Text glaubwürdig oder unglaubwürdig macht und zur Phantastik, die hier erscheinen worden ist.

Der Erzähler der Rahmenhandlung unterscheidet sich klar vom Erzähler der Binnenhandlung: Er spielt die Rolle eines fiktiven Herausgebers. Die Herausgeberfiktion hat eine bestimmte Funktion: Die Glaubwürdigkeit des Erzählers der Binnenhandlung und die Memoiren des Leutnants Jochberg in Frage zu stellen, denn der „fiktive“ Herausgeber

---

<sup>83</sup> Pfister, Manfred. *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Auflage. München: Wilhelm Fink, 2001, S. 320-321. Kommentare in eckigen Klammern sind unsere Anmerkungen.

gibt dem Leser seine Kommentare und übt Kritik am folgenden Text.<sup>84</sup> Im Gegensatz zum vorhergehenden Roman ist der Leser mit dem Konflikt der Glaubwürdigkeit des Erzählers gleich nach der Lektüre des Vorworts bzw. der Herausgeberfiktion konfrontiert. Der fiktive Herausgeber setzt sich mit der Problematik der Glaubwürdigkeit der Memoiren bzw. des Erzählers auseinander, indem er sich selbst fragt, ob die Memoiren des Erzählers Leutnant Jochberg glaubwürdig sind oder nicht. Der fiktive Herausgeber zwingt auch den Leser, sich über die Glaubwürdigkeit des Erzählers der Binnenhandlung zu fragen. Soll der Leser dem Herausgeber oder dem Leutnant Jochberg glauben?

Im Vorwort aber findet der Leser zahlreiche Signale, die uns erklären, was die Absichten des Herausgebers sind. Zuerst geht es um einen außerordentlichen Fund mit sensationellen historischen Neuigkeiten: „Das Aufsehen, das dieser unerwartete Fund in der ganzen Provinz Nassau und im angrenzenden Großherzogtum Hessen erregte, war ein außerordentliches. Die Lokalblätter brachten Berichte und spaltenlange Auszüge aus Herrn v. Jochbergs Denkwürdigkeiten.“<sup>85</sup> Er erzählt, wie er die Memoiren bekommen hat und versucht, die Wahrhaftigkeit der Memoiren in Frage zu stellen. Er gibt Ortsangaben, zitiert zahlreiche berühmte Namen aus der Geschichte Europas. Die Denkwürdigkeiten sind nach dem fiktiven Herausgeber „ein dunkles und vorher niemals aufgeklärtes Kapitel der vaterländischen Kriegsgeschichte“.<sup>86</sup> Der fiktive Herausgeber betont, dass es wenig über das „aufgeklärte[s] Kapitel“ zu finden gibt. Die Denkwürdigkeiten des Leutnants Jochberg seien das einzige detaillierte Dokument, das Einzelheiten über diese Katastrophe bringt. Der fiktive Herausgeber „steigert dessen Neugier [des Lesers] noch dadurch, dass er ihm verspricht, in den ‚Denkwürdigkeiten‘ eine Sensation zu finden und über die wahren

---

<sup>84</sup> Der Effekt der Rede der Herausgeberfiktion auf den Leser ist nicht unbekannt. Die direkte Anrede wirkt an den Leser als eine subtile literarische Leserannäherung; diese intime Anrede gibt dem Leser das Signal, dass er daran zweifeln kann, aber diese Möglichkeit kaum denkbar ist, weil der Herausgeber mit seinen Kommentaren (am Anfang und am Ende des Textes zum Beispiel) bestätigt, dass er selbst Zeuge der Ereignisse war. Er hat sie dokumentiert, hat Briefe gesammelt und hat viel Aufwand betrieben, die Geschichte des Erzählers zu rekonstruieren. Der Leser befindet sich denn an der Schwelle der Glaubwürdigkeit und soll sich selbst entscheiden, ob die Handlung wahr ist oder nicht. Diese Tendenz an Realismus in fiktionalen Werken wird bis heute von Schriftstellern als literarisches Spiel verwendet. Vgl. dazu: Kapitel 3.2.1. dieser Arbeit.

<sup>85</sup> Perutz, Leo. *Der Marques de Bolibar*. DTV: München, 2006, S. 7. (Erstdruck 1920)

<sup>86</sup> Perutz, *Marques*, S. 8.

Ursachen des Untergangs aufgeklärt zu werden“.<sup>87</sup> Mit dieser Versprechung errichtet der fiktive Herausgeber ein Spannungsverhältnis zwischen der Rahmen- und Binnenhandlung.

Der letzte Teil des Vorworts lässt uns mit offenen Fragen. Warum der fiktive Herausgeber versucht ein Spannungsverhältnis zu kreieren, indem er gleichzeitig die Wahrhaftigkeit der Denkwürdigkeiten in Frage stellt, um die Glaubwürdigkeit des Leutnants Jochberg zu dekonstruieren. Die mögliche Diskreditierung des Erzählers Jochberg ermöglicht dem fiktiven Herausgeber, ironisch zu sein. Er weiß, er ist Wissenschaftler: Der fiktive Herausgeber hätte von den Memoiren gehört, hätte Recherchen unternommen, die ihn kaum hätten annehmen lassen, dass die Dokumente aufgrund verschiedener unklarer und fragwürdiger Elemente wahr sind. Stattdessen versucht der Herausgeber rhetorische Mittel<sup>88</sup> im Vorwort anzuwenden, um die Memoiren des Leutnants zu diskreditieren, was fragwürdig erscheint, wenn wir davon ausgehen, dass seine Autorität als Herausgeber dadurch geschwächt werden kann. Der fiktive Herausgeber lässt uns glauben, dass seine Methoden nicht so wissenschaftlich wie erwartet sind. Der Forscher, der eine solche Entdeckung macht, weiß, dass er dem Leser vor dem Bericht über diese Entdeckung eine nachvollziehbare und objektive Einschätzung über den Wahrheitsgehalt geben sollte. Deswegen ist der Kommentar des fiktiven Herausgebers hier doppeldeutig:

„Die zünftige Geschichtswissenschaft wird denn auch den Wert der Memoiren des Leutnants mit Skepsis einschätzen. Sie wird -- und ich bin der letzte, ihr das zu verdenken -- seine Darstellung eine allzu romanhafte nennen. Schließlich – wie viel kritische Fähigkeit kann sie auch einem Menschen zusprechen, der überzeugt ist, in Spanien den Ewigen Juden getroffen zu haben?“<sup>89</sup>

Die Ironie, die hier herauszulesen ist, erinnert uns, dass die Glaubwürdigkeit des fiktiven Herausgebers fragwürdig ist. Dies ist ein Indiz dafür, dass obwohl der fiktive Herausgeber die Denkwürdigkeiten des Leutnants Jochberg diskreditieren will, er damit gleichzeitig

---

<sup>87</sup> Schernus, Wilhelm. *Der Marques de Bolibar oder: Ein Spiel mit der Romanform*. S. 37. In: Kindt, Tom; Meister, Jan Christoph. *Leo Perutz' Romane: von der Struktur zur Bedeutung; mit einem Erstabdruck der Novelle "Von den traurigen Abenteuern des Herrn Guidotto"*. Tübingen : Niemeyer, 2007. 204 S.

<sup>88</sup> Die Techniken, die hier gemeint sind, sind die Anwendung der Bedingungssätze mit „wenn“, die Formulierung „es fällt schwer, daran zu glauben“, das Ausrufezeichen am Ende einer unmöglichen Behauptung, und seine Einschätzungen, die als fragwürdig wahrgenommen werden können, wenn wir von Anfang an davon ausgehen, dass wir nicht wissen, wer er ist und welche Autorität er hat, um die Memoiren in Frage zu stellen.

<sup>89</sup> Perutz, *Marques*, S. 10.

seine eigene Glaubwürdigkeit gefährdet. Er kreiert einen Glaubwürdigkeitskonflikt innerhalb seines eigenen Diskurses. Folgender Kommentar von Wilhelm Schernus ist an dieser Stelle relevant, um den doppeldeutigen Charakter des fiktiven Herausgebers zu erklären: „Diese Einsicht in die Papiere scheint aber keine Folgen nach sich gezogen zu haben, der Herausgeber äußert jedenfalls kein Wort darüber, wie deren Urteil ausgefallen ist.“<sup>90</sup> Für eine solche Entdeckung ist die Rezeption in der Wissenschaftsgemeinde sehr wichtig. Diese Rezeption bestätigt den Erfolg des Forschers oder nicht und gibt ihm die möglichen Mittel, um seine Recherchen zu vertiefen.

Damit kann die Absicht des fiktiven Herausgebers eine Art Selbstentlarvung bedeuten: Der Erzähler des Vorworts lässt sich entlarven, indem er sich sehr subjektiv und sehr kritisch mit den Memoiren auseinandersetzt. Er stellt die Glaubwürdigkeit der Memoiren von Jochberg in Frage wegen seines „allzu romanhafte(n)“<sup>91</sup> Charakters. Er versucht so wissenschaftlich wie möglich zu bleiben, aber er spielt nicht mehr die Rolle eines wissenschaftlichen Beobachters, wenn er subjektive Kommentare gibt. Der fiktive Erzähler hat mit Schwierigkeiten zu kämpfen: Durch seine Ironie und seine Skepsis kann er Zweifel an der Zuverlässigkeit der Memoiren von dem Leutnant Jochberg nicht verhehlen.

Letztendlich bleibt der Leser allein mit dem Konflikt Textstruktur-Erzähler, denn kein Element des Textes ermöglicht dem Leser, das Rätsel der Memoiren zu lösen. Hier ist abschließend eine relevante Beobachtung von Müller: „Perutz‘ Roman *Der Marques de Bolibar* präsentiert ein Rätsel und bietet eine Lösung, die nichts zu wünschen übrig, aber das Rätsel beinah vergessen lässt.“<sup>92</sup> Die Stellung des fiktiven Herausgebers, die Schwierigkeiten, das Verhältnis von Rahmen- und Binnenhandlung zu lösen und die Deutungsmöglichkeiten des Textes von Perutz lassen uns denken, dass die Komplexität des Romans auf der Ebene des fiktiven Herausgebers steht: Die Bearbeitung der Denkwürdigkeiten des Leutnants ermöglicht uns zu glauben, dass er vielleicht die Memoiren selbst erfunden hat oder stark bearbeitet. Wir sind mit Schernus einverstanden, wenn er sagt, dass der fiktive Herausgeber eine Roman-Form gefunden habe, die ihm eine gewisse Freiheit erlaubt, und als „historische“ Erzählung, neue Deutungsmöglichkeiten eröffne.<sup>93</sup>

---

<sup>90</sup> Schernus, *Marques*, S. 40.

<sup>91</sup> Perutz, *Marques*, S. 10.

<sup>92</sup> Müller, Hans-Harald. *Die Verwandlung*, S. 250. In: Perutz, Leo. *Der Marques de Bolibar*. DTV: München, 2006, 253 S. (Erstdruck 1920)

<sup>93</sup> Perutz, *Marques*, S. 47.

Die Struktur des Romans von Perutz *Der Meister des Jüngsten Tages*, den wir als nächstes behandeln, stellt ein gutes Beispiel eines Romans dar, der mit dem Genre des Phantastischen und dem Detektivgenre spielt. Die Geschichte spielt im Jahre 1909 in Wien. Der Ich-Erzähler, Gottfried Adalbert Freiherr von Yosch, gerät in den Strudel einer seltsamen Selbstmord-Serie. Das Buch beginnt mit einem Vorwort (*Vorwort statt eines Nachworts*) des Ich-Erzählers, des Freiherrn von Yosch, in dem er (zeitlich) nach den Ereignissen erklärt, wie alles verlief. Der Freiherr von Yosch versichert und betont den Wahrheitsgehalt seines Berichts über die „mysteriösen“ Ereignisse. Dr. Gorski lädt Freiherr von Yosch zu einem Hausmusikabend bei dem Schauspieler Eugen Bischoff ein. Während die Gäste (Yosch, Dr. Gorski, Eugen Bischoff und dessen Frau Dina und deren Bruder Felix und der Ingenieur Solgrub) im Pavillon des Hauses des Schauspielers auf die Rezitation des Monologs Richards III. warten, bereitet sich der Schauspieler in einem anderen Raum vor. Auf unheimliche Weise wird Bischoff tot gefunden. Er käme durch einen Schuss aus seiner eigenen Pistole ums Leben. Alle klagen Yosch an, weil er vorher in Dina verliebt war und nie akzeptiert hatte, dass sie mit einem anderen Mann, Bischoff, liiert ist. Noch ein „mysteriöse[r]“ Selbstmord wird begangen: Die Apothekerin Leopoldine Teichmann kommt ums Leben auch ohne klar erkennbares Motiv. Solgrub vermutet einen Zusammenhang zwischen den beiden Fällen und untersucht weiter. Er führt seine Forschung zum Albachary, einen Kunsthändler und Pfandleiher. Solgrub denkt, auf eine heiße Spur gestoßen zu sein, und benachrichtigt Yosch und Dr. Gorski, dass er in einem Selbstversuch die Todesfälle aufklären wolle. Dr. Gorski teilt Yosch und Felix mit, dass Solgrub an einem Herzschlag gestorben ist. Felix, Yosch und Dr. Gorski folgen den Spuren des verstorbenen Solgrub und untersuchen die Wohnung des Albachary. Dort finden Sie ein Buch. Das Buch enthält einen alten Bericht aus dem 16. Jahrhundert. Dieser Bericht beschreibt das Leben eines unglücklichen Malers, der bis zum seinem Tod nur das Jüngste Gericht gemalt, weil er eine Droge genommen und dabei den Verstand verloren hat. Die Entdeckung dieses Berichts könnte die Selbstmord-Serie aufklären, denn die Droge entspricht dem chemischen Produkt, das von allen Opfern vor ihrem Tod inhaliert wurde. Solgrub, um den Fortbestand der unheilvollen Droge unmöglich zu machen, hat die Rezepte aus dem Bericht entfernt. Aber Yosch erinnert sich daran, dass es in der Pfeife des Schauspielers, immer noch Reste der Droge gibt. Dann geht Yosch in den Pavillon und raucht den Rest der Droge. Yosch empfindet sofort quälende Visionen. Er greift die Pistole

Bischoffs, um einen Selbstmord zu begehen. Dr. Gorski und Felix retten ihn. Das Buch endet mit den Schlussbemerkungen eines fiktiven Herausgebers, der den Bericht von Yosch für Erfindung hält.

Der Roman flirtet mit dem Detektivroman, denn der Ich-Erzähler, der Freiherr von Yosch, ist die Schlüsselfigur einer Mordserie. Während einige den Roman ohne Zweifel phantastisch finden, ist die Wirkung des Romans zum Beispiel für Reinhard Lüth und Stephen Berg eher detektivisch. In diesem Sinne folgt der Roman nach Berg dem Muster eines Detektivromans: Mord, Intrige, Leiche, Rausch des Drogenkonsums, Suche nach Beweisen und Motive der Figuren (Mord, Liebe, Eifersucht und Verwirrung) sind durchaus Elemente der Detektivfiktion. Die Entlarvung von Yosch durch seine Rede und die Schlussbemerkungen des Herausgebers sind ebenfalls Elemente, die sich der Detektivfiktion annähern. Das Ziel ist hier keine tiefgehende Untersuchung des Genres. Die Analyse des Genres hilft uns aber, die Struktur des Romans zu verstehen und mit den anderen behandelten Werken zu vergleichen.<sup>94</sup>

Die Struktur folgt der Struktur anderer Romane von Perutz: *Vorwort statt eines Nachworts* (Kapitel 1), *Handlung* (Kapitel 2 bis 22) und als *Nachwort, Schlussbemerkungen des Herausgebers*. Der Titel des Vorworts kann beim Leser einen seltsamen Eindruck hinterlassen. Warum wollte der Erzähler ein Vorwort statt eines Nachworts verfassen? Wenn wir der Logik des Romans folgen wollen, bedeutet das Vorwort vielleicht einen paradoxalen Versuch, einerseits den Leser zu betrügen und andererseits, ihn zu überzeugen. Mit dem *Vorwort statt eines Nachworts* will er vielleicht auch dem Leser Hinweise geben. Er äußert seine Meinung, gibt dem Leser seine Version der Ereignisse, und in diesem Sinne kann er die Interpretation des Lesers über die Ereignisse kontrollieren.

Der Roman lässt den Leser mit zahlreichen Problemen: Wem soll man glauben, dem Freiherren von Yosch oder dem fiktiven Herausgeber? Und welchen Status hat der Bericht von Yosch? Es wird einerseits beobachtet, wenn es darum geht die Entscheidung zu treffen, ob wir dem Freiherren von Yosch oder dem fiktiven Herausgeber glauben sollten, dass in

---

<sup>94</sup>Die Elemente, die die Detektivfiktion charakterisieren, sind unter anderem eine geschlossene Handlung, die Unklarheit über das Verbrechen und eine oft psychologische und biographische Untersuchung aller in Frage kommenden Täter. Diese Elemente finden wir im Roman *Der Meister des Jüngsten Tages*.

Vgl. dazu: Berg, Stephan. *Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1991, S. 166-173. und Lüth, Reinhard. *Drommetenrot und Azurblau: Studien zur Affinität von Erzähltechnik und Phantastik in Romanen von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia*. Meitingen: Corian-Verlag, 1988, S. 210-222.

zahlreichen zeitgenössischen Analysen, die Unentscheidbarkeit ein Problem wird, weil der Text mehrere Deutungen erzeugt. Andererseits ist es zu beobachten, dass, wenn eine Entscheidung getroffen werden soll, ob nun der Erzähler des Berichts, der Freiherr von Yosch oder der fiktive Herausgeber zuverlässig ist, ändert sich der Status sowohl des Berichts als auch der Schlussbemerkungen des Herausgebers. Dies ermöglicht eine spezifische Analyse jedes Teils und ändert das Ziel des Berichts und der Schlussbemerkungen und wie sie einzuschätzen sind.<sup>95</sup> Wir glauben, dass sich die Auseinandersetzung mit den narrativen Ebenen des Romans *Der Meister des Jüngsten Tages* mit der oberen Überlegung von Jannidis erneut, denn der Fokus wird nicht auf die Debatte über die Zuverlässigkeit des Berichts des Erzählers oder die Schlussbemerkungen des fiktiven Herausgebers gerichtet.

Fangen wir mit dem Bericht des Ich-Erzählers an. Von Anfang an schreibt der Freiherr von Yosch, dass er „die volle Wahrheit geschrieben“<sup>96</sup> hat. Er will begründen und nachweisen, was er erlebt hat, indem er uns gleichzeitig eine Art Warnung überliefert, dass er anwesend war, dass er sich aber auch an „eine Unzahl Einzelheiten“ erinnert, was vielleicht (zumindest für ihn) einen Beweis seiner Unschuld bedeutet. Er will dem Leser seine Glaubwürdigkeit beweisen. Am Ende des Vorworts aber spricht der Erzähler, der Freiherr von Yosch, von dem „grauenvolle[n] Drommentenrot“<sup>97</sup>, den er gesehen hat. Er personifiziert sogar die Farbe mit einer internen Figur:

„Wir alle sind Gebilde, die dem großen Willen des Schöpfers misslungen sind. Wir tragen einen furchtbaren Feind in uns und ahnen es nicht. Er regt sich nicht, er schläft, er liegt wie tot. Wehe, wenn er zum Leben erwacht! Möge niemals wieder ein menschliches Auge die Farbe Drommentenrot erblicken, die ich gesehen habe, ja, Gott helfe mir, ich habe sie gesehen.- Und darum habe ich meine Geschichte niedergeschrieben.“<sup>98</sup>

---

<sup>95</sup> Jannidis, Fotis. *Leo Perutz: Der Meister des Jüngsten Tages*. S. 50-52. In: Kindt, Tom; Meister, Jan Christoph. *Leo Perutz' Romane: von der Struktur zur Bedeutung ; mit einem Erstabdruck der Novelle "Von den traurigen Abenteuern des Herrn Guidotto"*. Tübingen: Niemeyer, 2007. 204 S.

<sup>96</sup> Perutz, Leo. *Der Meister des Jüngsten Tages*. DTV: München, 2008, S. 7. (Erstdruck 1923)

<sup>97</sup> Perutz, *Meister*, S. 11.

Durch die Kapitel 19 bis 21 wird ein Grund für den Tod des Schauspielers Eugen Bishoff untersucht. Es geht um ein Buch, in dem es ein Rezept einer Droge, die vielleicht den Tod des Schauspielers verursacht hat. Die Farbe Drommentenrot wird wie folgend geschrieben: unirdisch und unertragbar. „Das ist die Farbe Drommentenrot, in der die Sonne leuchtet am Tag des Gerichts.“ (S. 183)

<sup>98</sup> Perutz, *Meister*, S. 12.

Das meinen wir, wenn wir über den Versuch des Erzählers sprechen, uns zu betrügen oder uns zu überzeugen. Für uns ist der Versuch des Erzählers Yosch klar, dass er einen starken Druck erlebt, der ihn drängt, seine Geschichte niederzuschreiben.

Der Erzähler, der Freiherr von Yosch, fängt seine Geschichte (vielleicht könnte man hier von seiner Lesart der Geschichte sprechen?) innerhalb des Vorworts zu erzählen an. Er versucht gleichzeitig, das Niederschreiben seines Berichts zu begründen. Danach, zwischen dem Kapitel 2 bis zum Kapitel 22, erzählt er seine Geschichte weiter. Er verwendet den Zweifel und den Betrug, um sich selbst zu verstecken. Yosch versucht, sich selbst hinter seinen Lügen zu verstecken, aber seine erkennbare Ungeschicklichkeit entlarvt seine wahrscheinliche Schuld, und damit seine Schwäche, glaubwürdig zu bleiben.

Ein Beispiel dieses Zweifels und Betrugs liegt im Bericht des Freiherrn von Yosch selbst: Innerhalb der Detektivhandlung baut Yosch eine weitere Detektivhandlung auf. Mit Geschick verstrickt er die Figuren seines Berichts und den Leser in seinen Zustand. Das gesamte 11. Kapitel des Romans ist ein gutes Beispiel, um zu zeigen, dass er versucht, sich hinter seiner Schuld zu verstecken: „Die ganze Stadt nahm Anteil an dem Ereignis, die ganze Stadt kannte mich und sah in mir den Mörder.“<sup>99</sup> Warum glaubt er, dass ihn die „ganze Stadt“ kennt und in ihm den Mörder sieht? Das psychologische Verfahren der Schuld zwingt ihn zu beweisen oder zu rechtfertigen, dass er unschuldig ist. „Und doch – es trieb mich –, irgend etwas war in mir, das trieb mich, den Menschen, die mir entgegenkamen, in weitem Bogen auszuweichen.“<sup>100</sup> Yosch gibt dem fiktiven Herausgeber hier Gründe zu glauben, dass er alles erfunden hat und dass er der Mörder ist. Im gleichen Kapitel erzählt der Erzähler, dass er ungeduldig ist. Er spricht von einem „Fieber der Ungeduld, das [ihn] ergriffen hatte“<sup>101</sup>, er will die Stadt verlassen, er soll zur Bank. Um zu schlafen, soll er ein chemisches Mittel nehmen. So viele Indizien innerer Ungeduld und externes Druckes sind für die Bestimmung des Status des Berichts wesentlich.

Nach der ersten Lektüre des Textes, ist die Schuld von Yosch aber nicht klar wie nach einer zweiten Lektüre und besonders nach der Lektüre der Schlussbemerkungen. Im Laufe des Textes fällt es Yosch schwer, sich hinter seiner Schuld zu verstecken. „Ist das Motiv der Niederschrift des Berichts nicht das drängende Verlangen, sich im Medium der

---

<sup>99</sup> Perutz, *Meister*, S. 91.

<sup>100</sup> Ebd., S. 93.

<sup>101</sup> Ebd., S. 95.

Kunst von der faktischen Schuld zu befreien?“<sup>102</sup> Es gibt mehrere Indikationen, die seine Schuld oder zumindest sein schlechtes Gewissen verraten. Hier sind einige Beispiele: Er „vermeidet alle Selbstaussagen“<sup>103</sup>, er hat Angst vor dem Blick der Anderen, er fühlt sich momentan bedroht, nervös und ängstlich. Er will vor der „kommenden“ Bedrohung fliehen: „Ich bin fertig mit meinen Nerven [...] und ich erschrak, als ich mich dabei ertappte. -- Fort von hier, ja!“<sup>104</sup>

Im Gegensatz zum *Marques de Bolibar* wird in *Der Meister des Jüngsten Tages* die Herausgeberfiktion am Ende vorgestellt. Das ändert die Rezeption drastisch und wirkt als Überraschungseffekt, denn der Leser „muss“ den Text noch einmal lesen, um die Indizien gründlich im Laufe der zweiten Lektüre zu untersuchen. Der Leser ist zunächst frei vom Einfluss des Herausgebers. Die Schlussbemerkungen des Herausgebers ähneln dem Vorwort des Herausgebers in *Der Marques de Bolibar*: In beiden Fällen versucht der Herausgeber entweder den Leutnant Jochberg oder den Freiherr[en] von Yosch durch die Memoiren, oder hier den Bericht von Yosch, zu diskreditieren. Das ist überraschend, wenn wir die „traditionelle“ Struktur von Memoiren, Journalen oder Erinnerungen beobachten. Der Herausgeber will sein Buch verkaufen, folglich versucht er, das Buch zu loben oder Neugier zu wecken. Er kann zum Beispiel das Mysterium oder die Entdeckung der Memoiren oder des Berichts für einen wichtigen Beitrag zur Historiografie oder zur Literaturwissenschaft halten. Der Herausgeber des *Meister[s] des Jüngsten Tages* teilt diese Meinung nicht, deswegen fällt es schwer seine Absichten zu verstehen. In *Marques de Bolibar* haben wir festgestellt, dass die Absicht des Herausgebers zum Beispiel eine Art ironische Entlarvung sein kann.

Wie wir oben besprochen haben, kommentiert der fiktive Herausgeber im Vorwort des Romans *Der Marques de Bolibar*. In diesem Fall ermöglicht der Kommentar des Herausgebers es, Ironie und Skepsis einfacher zu untersuchen. Gleichzeitig bleibt die Frage offen, inwiefern die Denkwürdigkeiten des Leutnants Jochberg bearbeitet worden sind. Im Fall des Romans *Der Meister des Jüngsten Tages* bleibt die Frage der Glaubwürdigkeit sowohl des Erzählers der Binnenhandlung als auch des fiktiven Herausgebers offen. Hier ist ein gutes Beispiel, dass der fiktive Herausgeber aus dem *Meister des Jüngsten Tages* an

---

<sup>102</sup> Müller, *Leo Perutz*, S. 183.

<sup>103</sup> Ebd., S. 183.

<sup>104</sup> Perutz, *Meister*, S. 93.

der Wahrhaftigkeit des Inhalts der Papiere zweifelt, die Freiherr von Yosch hinterlassen hat:

„Ich erwartete daher, als ich die Papiere durchzusehen begann, den Versuch einer Rechtfertigung, eine vielleicht schöngefärbte, aber im wesentlichen wahrheitsgemäße Darstellung des Sachverhaltes vorzufinden. Der erste Teil des Berichtes entspricht auch tatsächlich, was die rein äußeren Geschehnisse betrifft, dem wirklichen Verlauf der Dinge. Um so größer meine Überraschung, als ich feststellen mußte, daß von einem bestimmten Punkt an seine Erzählung jeden Zusammenhang mit der Wirklichkeit verliert. An jener Stelle des Berichtes-- (sie findet sich im 9. Abschnitt des Buches und lautet charakteristischerweise: -- „In mit und rings um mich war alles anders geworden, ich gehörte wieder an der Wirklichkeit an.“) -- an jener Stelle biegt die Darstellung mit einer jähen Wendung ins Phantastische ab. [...] alles das ist abenteuerliche Erfindung. [...]

Welchen Zweck verfolgte der Freiherr von Yosch mit seiner Darstellung? Trug er sich am Ende mit der Absicht, sie der Öffentlichkeit vorzulegen? Hoffte er eine Wiederaufnahme des ehrenrätlichen Verfahrens zu erreichen? Das scheint mir wenig wahrscheinlich.“<sup>105</sup>

Hier liegt auch der Konflikt zwischen der Textstruktur und der Narration: Als Leser wollen wir wissen, warum in diesem Fall die Schlussbemerkung am Ende des Romans steht und wem wir glauben sollen, wenn wir uns nicht für die Zuverlässigkeit des Berichts oder die Schlussbemerkungen vorher entscheiden.

Der letzte Roman von Perutz, den wir hier behandeln, ist *St. Petri-Schnee*. Ein Arzt, Georg Friedrich Amberg, befindet sich im Krankenhaus, ohne zu wissen, was wirklich passiert ist. Er denkt, dass er seit fünf Tagen im Krankenhaus ist, aber Krankenschwester und Ärzte sagen ihm, er sei dort seit circa fünf oder sechs Wochen. In seinem Bett versucht er die Ereignisse zusammen zu verknüpfen, um die Wahrheit über die vergangenen Tage oder Wochen zu erfahren. So beginnt er von seinen Erinnerungen zu berichten. Bevor er Opfer eines Unfalls wurde, hat er eine Stelle als Gemeindefeldarzt in Morwede, einem westfälischen Dorf, bekommen. Er trifft dort den Baron Malchin, der seltsam ist. Der Baron Malchin hat jahrelang mit Hilfe chemischer Experimente probiert, ein Mittel, das zur Wiederentdeckung der alten mystischen Glaubensinbrunst führt, zu finden. Das Mittel heißt St. Petri Schnee: Es geht um die Getreideseuche Muttergottesbrand. Dort konspiriert und plant der Baron Malchin, die Kommunisten mit Hilfe des Muttergottesbrands zu vernichten. Zu den Kommunisten gehören die Geliebte von Amberg, Bibiche, und andere Arbeiter und Bauern der Region. Während eines Angriffs wird Amberg von einer Kugel getroffen, als er seine Geliebte verteidigt. Was wir später erfahren ist, dass Georg Friedrich Amberg einen Autounfall hatte. Er stand mitten im Verkehr vor dem Osnabrücker Bahnhof,

---

<sup>105</sup> Perutz, *Meister*, S. 201-202.

starrend, denn er glaubte, seine Geliebte zu erkennen, und wird anscheinend von einem Auto angefahren. Danach verliert er das Bewusstsein und wird zum Krankenhaus mitgenommen. Er erreichte nie Morwede, wo er als Gemeindearzt arbeiten sollte. Das behauptet das Personal des Krankenhauses. Amberg behauptet dagegen, dass er Morwede erreichte und da als Arzt tätig war.

Der Roman ist nicht so klar wie die anderen diskutierten Romane gegliedert. Es gibt keine klar Grenzen zwischen der Rahmenhandlung und der Binnenhandlung. Die Rahmen- und die Binnenhandlung werden aber durch die Narration klar unterscheidbar. Das erste Kapitel und die Kapitel 23 bis 25 gehören zu der Rahmenhandlung: Im Kapitel 1 liegt der Protagonist Amberg im Krankenhaus. Offenbar weiß er nicht, warum er dort ist. Er erinnert sich nur an Fragmente seiner Vergangenheit und versucht, sie zu „rekonstruieren“. Das erinnert uns an *Die dritte Kugel*. Die Kapitel 23 bis 25 stellen das Ende der Verfassung seines Berichts dar und prägen das Ende seines Aufenthalts im Krankenhaus. Die Kapitel 2 bis 22 stellen den Bericht dar. In Form eines Berichts versucht er die Erinnerungen zu sammeln, von einer kurzen Beschreibung seines Lebenslaufes bis zu den Ereignissen von Morwede. Das wäre die Binnenhandlung: der Bericht.

Von Anfang an ist der Konflikt zwischen dem Bericht des Erzählers und der „Wirklichkeit“ im Krankenhaus bzw. zwischen der Binnen- und der Rahmenhandlung nicht so klar zu erkennen. Die „Simplizität“ der Narration und der „instinktive“ Versuch, hier durch den inneren Bericht, die Ereignisse zu verstehen und zu rekonstruieren, zwingen den Leser, dem Erzähler zu folgen.<sup>106</sup> Im Gegensatz zum Freiherr[n] von Yosch aus *Der Meister des Jüngsten Tages* ist Amberg nicht überzeugt, dass er die „volle Wahrheit“ beschrieben hat. Er schreibt es zumindest nicht vor dem Beginn des Berichts. Er bleibt angesichts seiner intellektuellen und physischen Kapazität bescheiden, wie der Anfang des Berichts zeigt:

„Ich heiße Georg Friedrich Amberg und bin Doktor der Medizin. Mit diesen Worten wird mein Bericht über die Ereignisse in Morwede beginnen, den ich eines Tages schriftlich niederlegen werde, sobald ich physisch dazu imstande bin. Bis dahin wird wohl noch einige Zeit vergehen. Ich bin außerstande, mit Feder und Papier zu verschaffen, --ich soll ja ruhen, meine Gedanke ausschalten, auch verweigert mir mein verwundeter Arm den Dienst. Ich

---

<sup>106</sup> Mit „Simplizität“ wollen wir betonen, dass der Erzähler keine komplexe Struktur oder Form verwendet, um seine Gedanken zu äußern.

Mit „instinktiv“ meinen wir, dass Opfer, die bei einem Unfall verletzt worden sind, den Unfall oft zu erklären oder/und zu erinnern versuchen. Viele leiden an partieller oder kompletter Amnesie für eine unbestimmte Zeit.

kann nichts anderes tun als das, was geschehen ist, mit allen Einzelheiten meinem Gedächtnis einprägen, ich muß es festhalten, damit nichts, auch nicht das scheinbar Unbedeutende, verloren geht, -- das ist alles, was ich jetzt tun kann.<sup>107</sup>

Der Ich-Erzähler fängt von vorne an: Wer er ist und was er jetzt machen kann. Er ist schwach, ist im Krankenhaus und versucht, die vergangenen Tage oder Wochen zu rekonstruieren. Durch das Treffen des Pfarrers aus Morwede, der ihm Neuigkeiten aus Morwede bringt und die Ereignisse noch einmal erzählt, glaubt er im vorletzten Kapitel fest, dass er in Morwede war. Als er die Augen öffnet ist der Pfarrer nicht mehr da. Ist sein Erscheinen nur ein Traum gewesen? „‘Geträumt?’ – der Pfarrer schüttelte den Kopf. – ‚Wie kommen Sie auf diesen Gedanken? Das ist alles leider so wirklich und so wahr, wie dass ich jetzt hier vor Ihnen stehe. – Hat man Ihnen etwa gesagt, dass Sie es nur geträumt haben?’“<sup>108</sup> Erscheinung oder nicht, dies hilft Amberg zumindest Ordnung in seinen Bericht zu bringen. Der Pfarrer spielt eine Rolle im Bericht, wie Ulrike Baron im Folgenden erklärt:

„Zum einem gibt der Gottesman Amberg den Glauben an seine Version wieder. Zum anderen liefert er ihm ein schlagendes Argument dafür, auf keinen Fall öffentlich darauf zu beharren. Denn Ambergs Geliebte Bibiche soll nicht nur in die Verschwörung verstrickt sein, als Frau des Klinikchefs dürfte sie sich auch auf keinen Fall zu ihrer Liebesbeziehung mit Amberg bekennen.“<sup>109</sup>

Obwohl wir zu Beginn der Besprechung des Romans betont haben, dass der Roman nicht so klar gegliedert ist, beobachten wir trotzdem, dass eine enge narrative Verstrickung hier vorhanden ist. Von Anfang an wird die Glaubwürdigkeit des Ich-Erzählers Amberg unter die Lupe genommen. Wir folgen ihm, aber die Tatsache, dass er erst später seinen Bericht schriftlich niederlegen will, hat einen Einfluss auf seine Glaubwürdigkeit. Kann er uns garantieren, dass er diese Glaubwürdigkeit im Laufe des „inneren“ Berichts oder inneren Monologs bewahren kann, obwohl er im Krankenhaus liegt und verwirrt ist? Das glauben wir kaum. Aber,

<sup>107</sup> Perutz, Leo. *St. Petri-Schnee*. Zsolnay: Wien, 2007, (Erstdruck 1933), S. 19.

<sup>108</sup> Perutz. *St-Petri*, S. 190.

<sup>109</sup> Baron, Ulrich. *Was geschah, als gar nichts geschah? Zur Rekonstruktion und Konstruktion von Wirklichkeit in Leo Perutz' Roman St. Petri-Schnee*. S. 99. In: Kindt, Tom; Meister, Jan Christoph. *Leo Perutz' Romane: von der Struktur zur Bedeutung ; mit einem Erstabdruck der Novelle "Von den traurigen Abenteuern des Herrn Guidotto"*. Tübingen : Niemeyer, 2007. 204 S.

„[e]gal welcher Version man auch zuneigt [die von Amberg oder die des Personals des Krankenhauses] ist man doch ganz auf Ambergs Erzählung angewiesen. Es gibt keinen auktorialen Erzähler, der die Geschichte, wie in *Zwischen neun und neun*, als Phantasien eines Sterbenden darstellt. Es gibt auch keine Herausgeberfiktion, welche die Geschichte eines Ich-Erzählers, wie in *Der Meister des Jüngsten Tages*, am Ende als apologetische Erfindung entlarven könnte.“<sup>110</sup>

Wir geben Ulrich Baron Recht. Im Gegensatz zu den anderen Romanen, die oben besprochen sind, gibt es nur eine Version, die nicht von externen Instanzen auseinandergesetzt wird. Folglich liegt der Konflikt zwischen dem Erzähler und der Textstruktur innerhalb der Erfahrung des Ich-Erzählers. Wie schon in den anderen Romanen unterscheidet sich der Erzähler der Rahmenhandlung vom Erzähler der Binnenhandlung. Wie wir oben bereits besprochen haben, kann die Überschreitung der Grenze zwischen der Rahmen- und Binnenhandlung Probleme verursachen. Wir erinnern uns an den Roman *Die dritte Kugel*, in dem der Erzähler der Binnenhandlung in der Rahmenhandlung erschossen wird. Hier, in *St. Petri Schnee*, hat der Ich-Erzähler eine absolute Kontrolle über das Erzählte und das Erlebte, deswegen fällt es uns schwer, den Erzähler unzuverlässig zu finden. Er kann sowohl die Wahrheit als auch Lügen äußern. Die Frage bleibt offen.

Kann er uns garantieren, dass die Beziehung zwischen der Rahmen- und der Binnenhandlung Sinn macht? Das glauben wir kaum. „In Ambergs Bericht tauchen immer mehr Indizien auf, die Zweifel an seiner Glaubwürdigkeit wecken, aber keines beweist seine Unglaubwürdigkeit endgültig.“<sup>111</sup> Wir sind mit Müller einverstanden, denn entweder verliert oder gewinnt Amberg seine Glaubwürdigkeit. Amberg gibt uns einfach nur die Wahl, an seine Geschichte zu glauben oder nicht, denn

„der Erfolg fiktionaler Literatur spricht dafür, dass der Leser in gewisser Weise und zumindest zeitweilig betrogen sein will und kraft seiner Phantasie sogar selbst daran mitwirkt. Besonders innerhalb der Genreliteratur haben sich dabei ungeschriebene Konventionen herausgebildet, aus denen sich bestimmte Erwartungen ableiten. Dazu gehört etwa, dass der Held eines Kriminalromans oder einer Verschwörungsgeschichte nach und nach alle Beweise zusammenträgt, die aus Sicht Dritter zu Klärung des Falls notwendig sind. *Sankt Petri Schnee* aber verstößt gegen solche Konventionen, weil sein Held gerade die Suche nach solchen Beweise vermeidet.“<sup>112</sup>

<sup>110</sup> Baron, *Was geschah*, S. 98. Kommentare in eckigen Klammern sind unsere Anmerkungen.

<sup>111</sup> Müller, Hans-Harald. *Der Leise Geruch des Chloroforms*. In: Perutz, Leo. *St. Petri-Schee*, Zsolnay: Wien, 2007 (Erstdruck 1933), S. 206.

<sup>112</sup> Baron, *Was geschah*, S. 97.

Wir können die Idee des Glaubens-oder-nicht-glaubens mit dem Kommentar von Ulrich Baron unterscheiden, denn die Destabilisierung eines Erzählers verursacht auch eine Destabilisierung in der Handlung. Weil wir im Roman keine Herausgeberfiktion finden, ist der Diskurs des Ich-Erzählers die einzige „Wahrheit“. Die Herausgeberfiktion, die wir in den anderen Romanen von Perutz finden, hilft der Suche nach Beweisen oder Indizien, die zur Entlarvung der Wahrheit oder der Unzuverlässigkeit des Diskurses des Erzählers, der in Frage gestellt wird, führen. Folglich liegt das Verhältnis der Rahmenhandlung mit der Binnenhandlung innerhalb des Diskurses des Ich-Erzählers, der seine Glaubwürdigkeit selbst garantiert. Wir denken, dass in diesem Fall der Zustand des Erzählers seine Glaubwürdigkeit erklären kann, was wir erst im Kapitel 4.2. behandeln werden.

#### **4.1.2. Zwischen Texteinrahmung und Zwischenreich**

In den Werken von Alexander Lernet-Holenia wird keine besondere Texteinrahmung wie bei Perutz beobachtet. Es gibt aber in seinen Texten Indizien, die unsere Aufmerksamkeit erregen: Die Spannung innerhalb der formalen Textstruktur und die Destabilisierung des Erzählers stellen entweder die Glaubwürdigkeit in Frage oder führen die Handlung zur Unschlüssigkeit. Dabei wird die Spannung eher durch die Sphäre des Erzählers, die sich zwischen zwei Welten (Traum und Wirklichkeit) entwickelt, kreierte, was Lernet-Holenia selbst *Zwischenreich*<sup>113</sup> genannt hat und in der Forschung als die Beschreibung der Welt von Lernet-Holenia gilt. Die Grenzen zwischen dem Traum und der Wirklichkeit könnten hier eine Art Texteinrahmung werden: Sie definieren zwei Lesarten des Textes und führen zu zwei verschiedenen Interpretationen des gleichen Textes. Das Ziel dieser Analyse von Alexander Lernet-Holenia ist es zu zeigen, dass, obwohl es keine klare Texteinrahmung wie bei Perutz gibt, der Erzähler eine Rolle spielt, da er den Leser mit einer anderen Art von Texteinrahmung konfrontiert: die Welt, die er kreierte.

Fangen wir mit dem ersten Titel von Lernet-Holenia an: die Novelle *Der Baron Bagge* (1936). Der österreichische Adelige Baron Bagge ist mit dem Selbstmord zweier Bekannter von ihm behaftet. Er glaubt, dass er ein Frauenheld ist, was ihn zwingt, in bestimmten Situationen, die Geschichte schöner zu machen und sich gegen seinen Ruf zu

---

<sup>113</sup> Vgl. dazu: Kapitel 4.2.2. dieser Arbeit.

verteidigen. Und um sich zu verteidigen, erzählt er einem anonymen Erzähler<sup>114</sup> seine Geschichte, in der er zum Beispiel sagt, dass er schon verheiratet ist und nach keiner Beziehung sucht, obwohl diese Behauptung falsch ist. Damit erzählt er ein Erlebnis, das während seiner Jugend stattfindet: An der Spitze einer Nachrichtenpatrouille reitet er im Winter 1915, um die Lage der russischen Front in den nördlichen Karpaten zu finden. Auf feindlichem Sektor kämpft die Nachrichtenpatrouille auf einer Brücke und widersteht dem Angriff des Gegners erfolgreich. Danach entscheidet sich die Patrouille dort in einem Dorf, Nagy-Mihaly, zu übernachten. Bekannte seiner Familie nehmen ihn auf: Er heiratet mit der Tochter einer Bekannten seiner Mutter. Weil es keine feindliche Schwadronen zu sehen gibt, verlässt die Patrouille das kleine Dorf. Die Hundertschaft reitet durch ein unbekanntes Gebiet und soll eine Brücke passieren. Diese Brücke erscheint dem Baron Bagge wie Gold. Danach erwacht der Baron Bagge verwundet auf der Brücke. Die Kameraden des Barons sind dezimiert. Es scheint, dass alles, was er vor dem Passieren der Brücke erlebte, nur in seiner Phantasie stattfindet: seine Heirat, der Halt in Nagy-Mihaly, der „seltsame Rekognoszierungsritt“<sup>115</sup>. Die Erfahrung des Barons bildet die sehr kurze Zeit zwischen dem Lebenszustand und Todeszustand. „Eine nach seiner Genesung unternommene Fahrt an die realen Orte seiner Vision bestätigt ihm die überraschend genaue Antizipation einer Wirklichkeit, die, wenn auch nur geträumt, aller künftigen Erfahrung ihren Abglanz verleiht.“<sup>116</sup>

Die Novelle verkörpert ein gutes Beispiel für das, was wir oben als „andere Art von Texteinrahmung“ anführen.<sup>117</sup> Es gibt kein nummeriertes Kapitel oder keinen Titel, was

---

<sup>114</sup> Der anonyme Erzähler der Rahmenhandlung ist nicht in den unterschiedlichen Ansätzen über die Novelle von Lernet-Holenia klar. Manchmal ist er anonym, manchmal ist er einer der Sekundanten, manchmal ist er ein Freund von Baron Bagge. Für unsere Analyse haben wir uns entschieden für den anonymen Erzähler, denn er ermöglicht uns, den Fokus auf den Erzähler zu richten. Im Buch können wir lesen: „Der Baron ersuchte einen zufällig anwesenden Major meines Regiments, ihn zu vertreten, und der Major, einerseits, schlug als zweiten Vertreter mich vor.“ (Lernet-Holenia, *Baron*, S. 9) Das lyrische Ich ist anscheinend ein Soldat, der einen einigermaßen hohen Rang hat, denn er ist Vertreter eines Majors und weiß über die Vergangenheit des Barons. Er kennt den Baron persönlich nicht. Es gibt keine Hinweise darauf, ob er ein Sekundant ist.

<sup>115</sup> Jens. Walter (Hrsg.). *Kindlers neues Literatur-Lexikon. 2. Auflage.* 22. Bände. München : Kindler. 1988-1992, S. 256.

<sup>116</sup> Ebd., S. 256.

<sup>117</sup> Wir stellen hier die einzige Novelle dieser Arbeit vor. Obwohl die anderen Titel einer anderen literarischen Gattung entsprechen, wollten wir mit der sehr populären Novelle von Lernet-Holenia zeigen, dass die Novelle eine wesentliche Gattung für die Entwicklung der literarischen Phantastik in Österreich, aber besonders in Deutschland ist. Die phantastischen Novellen des 18. Jahrhunderts bis zum Ende des 19. Jahrhundert tragen dazu bei, dass die phantastischen Romane ihre Persönlichkeit bis heute entwickelt haben. Zahlreiche Elemente der phantastischen Novelle sind in dem phantastischen Roman geblieben. Mit der Novelle von Lernet-Holenia wollen wir zeigen, dass die phantastische Novelle und der phantastische Roman viele

uns an die typische „perutzsche“ Texteinrahmung erinnert. Als Rahmenhandlung gilt der erste Absatz: Der anonyme Erzähler legt die Fakten dar, die zur Begegnung des Barons Bagge führen. Hier ist der letzte Satz, der uns in die Binnenhandlung einführt: „In der Folge aber mochte er sich verpflichtet fühlen, mir einige Erklärungen zu geben, und erzählte mir seine Geschichte.“<sup>118</sup> Und danach erzählt Bagge dem anonymen Erzähler seiner Geschichte: Die Geschichte des Barons entspricht der Binnenhandlung.

Die sehr kurze Rahmenhandlung, in welcher der anonyme Erzähler seine Begegnung mit dem Baron Bagge beschreibt, gibt uns aber keine Indizien für den zeitlichen oder örtlichen Kontext dieser Begegnung. Wir können nur Hypothesen aufstellen. Aus diesen Hypothesen haben wir Folgendes behalten: Die Begegnung findet wahrscheinlich nach dem Ersten Weltkrieg in dem Büro des Ackerbauministers, vielleicht in Wien, statt. Der Baron Bagge wollte mit einer Frau sprechen, die die Schwester eines Herrn von Farago ist, der mit dem Baron Bagge aus unbekanntem Gründen zu tun haben will. Bagge „habe schon die Leben zweier Frauen auf dem Gewissen“<sup>119</sup>, erzählt der anonyme Erzähler zu Beginn der Novelle, was sich letztlich als falsch erweist. Aber der Baron Bagge will trotzdem seine Geschichte erzählen: Er „mochte sich verpflichtet fühlen“.<sup>120</sup> Andere zeitliche oder örtliche Information haben wir nicht.

Die Rolle dieses anonymen Erzählers weist innerhalb der Novelle von Lernet-Holenia einen großen Unterschied zu den Werken von Perutz auf: Er ist Zeuge. Die Konsequenzen einer solchen Perspektive im Zusammenhang mit der Glaubwürdigkeit des Erzählers Bagge innerhalb seiner Geschichte können eine große Rolle für die Interpretation der Binnenhandlung spielen. In „perutzschen“ Werken spielt der fiktive Herausgeber eine besondere Rolle. Er gibt uns vor oder nach der Binnenhandlung Hinweise zur Glaubwürdigkeit des Erzählers. Im *Baron Bagge* gibt uns der anonyme Erzähler in der Rolle des Herausgebers keine Hinweise zum Text, den wir gelesen haben, denn er ist kein Herausgeber. Seine Rolle ist, den Bericht des Barons zu überliefern und den Kontext des Treffens zwischen ihm und dem Baron zu vermitteln. Folglich sind wir mit der Frage nach der Glaubwürdigkeit von Bagge noch konfrontiert. Ist seine Geschichte richtig oder falsch?

---

Merkmale teilen. (Vgl. dazu: Winfried Freund. *Literarische Phantastik: die phantastische Novelle von Tieck bis Storm*. (1990). S. 11)

<sup>118</sup> Lernet-Holenia, Alexander. *Der Baron Bagge*. Wien: Zsolnay, 2001, 115 S. (Erstdruck 1936), S. 10.

<sup>119</sup> Ebd., S. 9.

<sup>120</sup> Ebd., S. 9.

Um die Geschichte als richtig oder falsch zu beurteilen, können wir mit einigen Spuren rechnen. Zahlreiche Parallelen mit *Die Traumnovelle* (1926) von Arthur Schnitzler können uns Indizien auf einen Konflikt zwischen Traum und Wirklichkeit geben, was strukturelle Konsequenzen hat. Die Novelle spielt in Wien am Anfang des 20. Jahrhunderts. Die Protagonisten sind Fridolin, ein 35-jähriger Arzt, der sowohl in eigener Praxis als auch im Krankenhaus tätig ist, und die etwas jüngere Albertine, die Hausfrau und Mutter ist. Fridolin und Albertine führen ein scheinbar harmonisches Eheleben. Sie haben eine 6-jährige Tochter. Nach einem Maskenball, in dem das Ehepaar mit anderen geflirtet hat, erzählen sie sich ihre Fantasien und Träumen, die ihr harmonisches Leben gefährden können. Der 35-jährige Arzt wird den nächsten Tag wegen des Todes eines Patienten gerufen. In dieser Nacht wird das Leben des Arztes durcheinander gebracht: Er macht erotische Erfahrungen, die nie zum Ende kommen. Folglich bleiben Fridolin und Albertine mit ungestilltem Verlangen. Nur im Traum können beide Protagonisten ihre Begierde realisieren.

In der Novelle von Schnitzler ist das Geträumte eine Art Realisierung der erotischen Begierde. Mit den nicht-beendeten erotischen Erfahrungen inszeniert Fridolin eine tiefgehende Betrachtung über die Liebesbeziehungen zwischen Männern und Frauen. Er zeigt eine tiefe Reflexion, indem er seine Träume durch die Realität erotisiert. Die Mischung von Traum und Wirklichkeit erfährt der Leser auf unterschiedlichen Ebenen: einerseits auf der Ebene des Unbewussten und Bewusstseins, und andererseits auf der Ebene der Träume und Begierden von Fridolin und Albertine.

Kommen wir zum Baron zurück. Nach seiner geträumten Erfahrung auf der Brücke versucht der Baron Bagge durch das Leben, seine „tödlichen“ Träume zu rekonstruieren. Die Erfahrung mit der geträumten Wirklichkeit, die sich nun in die Wirklichkeit selbst zu integrieren versucht, entspricht dem Zwischenreich, worüber wir oben gesprochen haben: Die Mischung von Traum und Wirklichkeit. Kann man das Zwischenreich auch in der Novelle von Schnitzler finden? Wir denken, dass sich einige Überlegungen innerhalb der Novelle von Schnitzler der Novelle von Lernet-Holenia annähern. Das Ende der *Traumnovelle* kann uns einige Indizien geben, wenn die beiden Protagonisten über ihre Nacht nachdenken:

„Was sollen wir tun, Albertine?“

Sie lächelte, und nach kurzem Zögern erwiderte sie: „Dem Schicksal dankbar sein, glaube ich, dass wir aus allen Abenteuern heil davongekommen sind – aus den wirklichen und aus den geträumten.“

„Weiß du das auch ganz gewiss?“ fragte er

„So gewiss, als ich ahne, dass die Wirklichkeit einer Nacht, ja dass nicht einmal die eines ganzen Menschenlebens zugleich auch seine innerste Wahrheit bedeutet.“

„Und kein Traum“, seufzte er leise, „ist völlig Traum.“<sup>121</sup>

Diese ähnliche Überlegung finden wir in der Novelle von Lernet-Holenia, obwohl die Thematisierung anders ist, also dass es im Traum einen Teil der Wirklichkeit gibt und umgekehrt, wenn der Baron Bagge sagt, dass der Traum noch Wirklichkeit und die Wirklichkeit eigentlich nur mehr wie ein Traum sei.<sup>122</sup>

Und wie ist es mit der Glaubwürdigkeit des Barons Bagge? Der Baron Bagge weiß am Ende der Erzählung Bescheid, dass er halbtot auf einer Brücke war. So bleibt seine Glaubwürdigkeit intakt. Nur während er auf dieser Brücke lag, ist die Glaubwürdigkeit des „halbten“ Erzählers fragwürdig. Der „halbtote“ Zustand des Erzählers im Verhältnis zur Glaubwürdigkeit zu untersuchen ist interessant, denn der Erzähler gibt uns richtige und genaue Details, obwohl er eben „halbtot“ ist. Es gibt keine Garantie eines authentischen und realen Berichts. Zahlreiche Indizien seines geträumten Erlebnisses sind schon im Text vorzufinden: die Referenzen zum Tod und zum Traum, die Als-Ob-Konstruktionen, fragmentierte Erinnerungen, die gestörte Wahrnehmung der Wirklichkeit. Der Erzähler bemerkt zum Beispiel, dass es Diskrepanzen zwischen verschiedenen Elementen gibt, aber er weiß nicht genau zwischen welchen. Ohne die Analyse des Zustands des Erzählers weiterzuentwickeln, merken wir an, dass die zwei Erfahrungsebenen des Erzählers unterschiedliche Orte der Handlung bestimmen, was als eine Art Textstruktur oder auch Texteinrahmung betrachtet werden kann.

Der Leser steht hier vor der Aufgabe, die Glaubwürdigkeit des Erzählers wiederherzustellen. Die Demaskierung seines Zustandes verhindert eine falsche Interpretation der Handlung, obwohl der Erzähler die Fragmente seines Traumes zuzuordnen versucht. Es bleiben jedoch Zweifel, denn wie Baron Bagge sagt: „[I]n Wahrheit, so zuwider Phantastereien sonst mir sind, ist mir im Innersten der Traum noch Wirklichkeit und die Wirklichkeit eigentlich nur mehr wie ein Traum.“<sup>123</sup> Der Erzähler ist

<sup>121</sup> Schnitzler, Arthur. *Die Traumnovelle*. Düsseldorf: Albatros. 2003. S. 81. (Erstdruck 1926)

<sup>122</sup> Lernet-Holenia, *Bagge*, S. 103.

<sup>123</sup> Lernet-Holenia, *Bagge*, S. 103.

mit sich selbst konfrontiert: Er weiß nicht genau, inwiefern seine eigene Glaubwürdigkeit garantiert ist. In manchen Werken von Perutz hat der Leser zum Beispiel das letzte Wort, um zu bestimmen, ob der Erzähler glaubwürdig ist oder nicht. In dem Fall von Bagge, weiß Bagge schon, dass er nicht glaubwürdig ist und dass er selbst nicht mehr fähig ist, den Traum von der Wirklichkeit zu unterscheiden. Vielleicht will er nie wieder aufwachen?<sup>124</sup>

Der nächste Titel von Lernet-Holenia, den wir behandeln, ist der Roman *Der Mann im Hut*. Der Sohn eines Weinhändlers, Nikolaus Toth, lernt einen Fremden im ungarischen Weinstädtchen Tokaj kennen. Der Fremde heißt Clarville. Clarville, ein offenkundiger Hochstapler, der auf der Suche nach dem reichen und mysteriösen Grab des Hunnenkönigs Attilas in der Gegend der Kleinstadt ist, ist mittellos. Toth entscheidet sich, Clarville zu helfen. Nur das teure Auto des Vaters von Toth steht zur Verfügung, um ihre Suche zu unternehmen. Am Ende entdeckt Toth, dass es gar kein Grab Attilas gibt, weil er nicht begraben wurde, sondern verbrannt. Das Grab stellt ein Massengrab der Burgunder dar, die von den Hunnen vernichtet wurden. Dort wurden drei Könige von Burgund begraben, die beim Öffnen des Grabs zu Staub zerfallen. Während seiner Expedition trifft Toth Zigeuner und muss schwere Wetter überstehen, die eine bestimmte Rolle in der Handlung spielen. Der „Mann im Hut“ sei zum Beispiel „ein Lokalgespenst, der Geist, mit dem man in Hajdú-Böszörmény die Kinder, wenn sie unartig gewesen waren, erschreckte“.<sup>125</sup> Die Binnenhandlung wird in dieser Handlung eingerahmt: Ein Mann trifft einen Fremden in einem Kasino in Budapest. Der Fremde verliert viel Geld. Der Mann bietet dem Fremden an, sein Geld mit ihm zu teilen: „Ich bin von Natur durchaus kein Spieler und zu spielen überhaupt erst durch Ihren Verlust verleitet worden. Anders hätte ich gar nicht gespielt. Meinen Gewinn verdanke ich sohin nur Ihnen. Nehmen Sie doch dieses Geld! Es ist ohnedies das Ihre.“<sup>126</sup> Der Fremde will dem Mann das Geld zurückzahlen. Eine Woche später treffen sie sich wieder bei einem Autounfall, als der Fremde und dessen Geliebte nach Passau fahren. Dann fängt der Fremde an, seine Geschichte zu erzählen. Nach einigen Monaten erzählt der Mann, wie die Geschichte des getroffenen Fremden, Nikolaus Toth, entstanden ist.

---

<sup>124</sup> Derwald, Kirsten. „Der Baron Bagge“ oder: *Träume sind Schäume – aber besser als nichts!* S. 138. In: Eicher, Thomas. (Hrsg.) *Im Zwischenreich des Alexander Lernet-Holenia : Lesebuch und "Nachgeholt Kritik"*. Oberhausen: Athena. 2000. 201 S.

<sup>125</sup> Lernet-Holenia, Alexander. *Der Mann im Hut*. Wien: Zsolnay, 1978 (Erstdruck 1937), S. 76.

<sup>126</sup> Lernet-Holenia, *Mann im Hut*, S. 5.

Hier beobachten wir eine Wiederholung der perutzschen Technik: Damit meinen wir hier die Verwendung eines Erzählers, der einem fiktiven Herausgeber ähnelt. Er markiert die Trennung der Rahmenhandlung und der Binnenhandlung. Das erste Kapitel des Buches ist eine Art Kommentar zum Rest des Textes (Binnenhandlung), der vom Erzähler der Rahmenhandlung bearbeitet wird, so wie bei Perutz, der mit dem fiktiven Herausgeber arbeitet. Die Rolle des fiktiven Herausgebers, die wir bei Perutz entdeckt haben, ist unter anderem, die Spannung zwischen dem Leser und dem Text zu erzeugen. Hier lässt sich das gleiche Phänomen beobachten. Ab dem 2. Kapitel bis zum Ende des Romans wird die Geschichte nacherzählt, was wir als Binnengeschichte verstehen, wie der Erzähler kurz vor dem 2. Kapitel in Klammern explizit erklärt hat.

Der anonyme Erzähler ist aber immer ‚hinter‘ dem Text: Der Erzähler der Rahmenhandlung bleibt tatsächlich immer ‚hinter‘ dem Diskurs des Erzählers der Binnenhandlung, denn der Erzähler der Rahmenhandlung erzählt die Geschichte nach, wie wir schon in den ersten Zeilen des Buches erfahren haben. Ohne den „perutzschen“ Einfluss zu leugnen, den der Verwischung der Realitätsebenen entspricht, überdenkt der Erzähler die Problematik des Nacherzählers, indem er sich selbst in der Rahmenhandlung zu erkennen gibt: Er gesteht, dass er die Geschichte Toths „manipuliert“ hat. Er hat eigentlich die Erfahrung von Toth und Clarville romanciert.

Man bemerkt, dass der letzte Teil des 1. Kapitels vor dem Beginn der Nacherzählung oder der Binnenhandlung in Klammern steht. Hier wird von der Metafiktion des Ich-Erzählers der Rahmenhandlung gesprochen. Der Erzähler zeigt in seinem Kommentar, dass er sein Verhältnis zur Geschichte des Erzählers der Binnenhandlung angeben will: „Die Art, auf die Bericht erstattet wird, und der Wortlaut sind also im großen und ganzen natürlich nicht mehr die des ersten Erzählers, sondern des Nacherzählers.“<sup>127</sup> Damit weist der Erzähler darauf hin, dass er die Geschichte interpretieren kann, was für uns einen „fiktionalisierten“ Bericht darstellt: Der Bericht sei ergänzt und verbessert.<sup>128</sup> Folglich konnte der Protagonist und Erzähler Nikolaus Toth andere Details oder eine unterschiedliche Wahrnehmung seiner Erfahrung mit der Nebenfigur Clarville einfügen oder auch erfinden und wir als Leser können es nicht es nicht nachvollziehen. Wir können uns jedoch die möglichen Konsequenzen einer solchen Ergänzung und Verbesserung überlegen. Wir denken unter anderem an die Bearbeitung der Information, um die

---

<sup>127</sup> Ebd., S. 9.

<sup>128</sup> Lernet-Holenia, *Mann im Hut*, S. 9.

Geschichte interessanter oder spannender zu machen. Die bearbeitete Information allein kann die ganze Geschichte bereits ändern und das Ende falsch machen.

Wir sind jetzt zu der Frage gekommen, ob der Ich-Erzähler der Rahmenhandlung seine Glaubwürdigkeit zwischen den zwei Ebenen des Textes garantieren kann, denn wie oben erklärt wurde, ist die Glaubwürdigkeit verschwunden, sobald der Erzähler uns gesagt hat, dass er die Ereignisse „ergänzt und verbessert“ hat. Die Fiktionalisierung des Textes kann die „Wahrheit“ und die Glaubwürdigkeit nicht mehr sicherstellen, denn die Interpretation eines Erzählers hat die ursprüngliche Geschichte abgelöst. Die Zeit, die Absicht, eine bessere Geschichte zu erzählen, oder auch die Lust, die negativen Erfahrungen oder Passagen durchzustreichen, können die ursprüngliche Fassung entstellen. Deswegen glauben wir, dass die Glaubwürdigkeit des Erzählers nicht mehr garantiert ist. Hat der Nacherzähler eine Art „allzu romanhaften“ Bericht geschrieben, um ihm zu glauben?

Obwohl wir denken, dass der Bericht des Ich-Erzählers aus der Rahmenhandlung fragwürdig ist, schreibt er, dass alle wesentliche Züge ganz unverändert geblieben seien.<sup>129</sup> Damit können wir uns fragen, welche Motive sollte der Erzähler der Rahmenhandlung haben, die Geschichte zu manipulieren. Erstens erläutert der Erzähler selbst im 1. Kapitel des Romans, dass er die Geschichte manipuliert, um sie lesbar zu machen. Auch die Namen sind „aus begreiflichen Gründen“<sup>130</sup> erfunden. Dazu können wir denken, dass die „wahren“ Personen ihre Anonymität wahren wollen. Die beiden Motive genügen nicht, um die Manipulierung zu begründen. Die Frage der Manipulierung bleibt beim Ich-Erzähler der Binnenhandlung unbeantwortet. Es aber gibt vielleicht eine Antwort auf der Ebene der Rezeption des Romans: Lernet-Holenia erweist sich auch als politischer Autor: „Für die Leser damals mag doch deutlicher zwischen den Zeilen lesbar gewesen sein, dass der Autor – vorausschauend – versuchte, die fürchterlichen und verheerenden Folgen des Krieges anzudeuten.“<sup>131</sup> So wäre die Manipulierung der Geschichte eine Manipulierung der Zeitgeschichte, folglich könnte das Motiv des Erzählers sein, die grauen Zügen des Zweiten Weltkrieges hinter einer unterhaltenden Geschichte über die Suche nach dem Grab Attilas

---

<sup>129</sup> Ebd., S. 9.

<sup>130</sup> Ebd., S. 9.

<sup>131</sup> Moersen, Tobias. *Sagenhafte Phantastik: „Der Mann im Hut“*. S. 146. In: Eicher, Thomas. (Hrsg.) *Im Zwischenreich des Alexander Lernet-Holenia : Lesebuch und "Nachgeholte Kritik"*. Oberhausen: Athena. 2000. 201 S.

zu verstecken. Der Erzähler versucht einerseits die Historie in Frage zu stellen und andererseits sie zu kritisieren.

Der Konflikt der Textstruktur mit dem Erzähler scheint in *Der Mann im Hut* klarer geworden. Einerseits spielt der Erzähler der Rahmenhandlung seine Rolle als Manipulator, andererseits ist die Rolle des Erzählers des zweiten Teils des Textes komplex.

Dazu können wir eine relevante Beobachtung von Tobias Moersen besprechen, die mit der Textstruktur und der Besprechung über den Erzähler im Roman von Lernet-Holenia verbunden ist. Das Auto aus der Binnenhandlung spielt eine besondere Rolle für die Rahmenhandlung. Sie stellt die Verbindung her zwischen den beiden Ebenen, denn ohne das Auto, könnte der Ich-Erzähler der Rahmenhandlung dem Erzähler der Binnenhandlung nicht begegnen. Das Auto bzw. der Autounfall ist für beide Erzähler und für die Verknüpfung der zwei Ebenen des Textes und die Bestimmung der Rolle des Erzählers wesentlich.<sup>132</sup> Wir denken, dass der Erzähler der Binnenhandlung, Nikolaus Toth, für den Ich-Erzähler der Rahmenhandlung nötig ist. Toth gibt ihm das Subjekt einer „so merkwürdige[n] Geschichte wie nur irgendeine“.<sup>133</sup>

#### 4.1.3. Glaubwürdigkeit und Unzuverlässigkeit: Beobachtungen

Die gleichzeitige Analyse der Textstruktur und des Erzählers ermöglicht es uns, die subtile literarische Regie eines Ich-Erzählers zu beobachten. Die strukturelle Mathematik eines Textes hat Einfluss nicht nur auf den Text selbst, sondern auch auf die Rezeption durch den Leser und auf das Verhalten eines Erzählers bzw. einer Figur. Zentral ist hier die Glaubwürdigkeit der Texteinrahmung und des Erzählers: Inwiefern ist die Glaubwürdigkeit eine Bedingung der Unzuverlässigkeit in den besprochenen literarischen Werken? Inwiefern kann die Glaubwürdigkeit eines Erzählers von der Texteinrahmung vorherbestimmt werden? Im Folgenden werden wir die Diskussion weiter führen, indem wir die Werke der beiden Autoren zusammen untersuchen. Der Fokus der Diskussion liegt auf vier Schwerpunkten: Der Demaskierung des Erzählers, der Anwendung der Texteinrahmung bei Lernet-Holenia, den Konstanten, die bei Glaubwürdigkeit und Unzuverlässigkeit in einem Text beobachtet werden können und dem entscheidenden

---

<sup>132</sup> Ebd., S. 145.

<sup>133</sup> Lernet-Holenia, *Mann im Hut*, S. 8.

Unterschied zwischen Perutz und Lernet-Holenia, wenn es um die Glaubwürdigkeit und die Unzuverlässigkeit in Bezug auf die Texteinrahmung geht.

Der Erzähler von Leo Perutz wird oft von einem fiktiven Herausgeber entlarvt. Ist die Entlarvung so deutlich, dass der Erzähler sofort als unzuverlässig gilt, sobald er vom fiktiven Herausgeber konfrontiert wird? Oder sind die Kommentare des fiktiven Herausgebers fragwürdig, so dass die Glaubwürdigkeit des Herausgebers in Frage gestellt wird? Wir denken, dass die Entlarvung sichtbar ist, sobald der fiktive Herausgeber den Diskurs des Erzählers in Frage stellt, weil der Herausgeber sowohl eine literarische als auch eine historische Autorität<sup>134</sup> gegenüber dem Text darstellt. Er herrscht über uns Leser, er hinterlässt uns vor allem Indizien dafür, ob die Geschichte wahrscheinlich ist oder nicht. Sobald es einen Bruch in dieser Indizienkette gibt, schöpft der Leser Verdacht und der Erzähler wirkt unzuverlässig. Es lässt sich daher feststellen, dass es eine Menge Leerstellen im Text gibt, die langsam zur Unschlüssigkeit über die Zuverlässigkeit des Erzählers führen. Bei Perutz haben wir gesehen, dass der fiktive Herausgeber eine klare Rolle spielt. Bei Lernet-Holenia ist der Herausgeber jedoch abwesend. Die Manifestation einer anderen Stimme in den Texten von Lernet-Holenia, mit der sich der Erzähler auseinandersetzen kann, stellt sich anders dar. Im Gegensatz zu Perutz lässt Lernet-Holenia Figuren sprechen, die den Erzähler der Binnengeschichte persönlich getroffen und selbst die Geschichte niedergeschrieben haben. Die Beurteilung der Rahmenfiguren von Lernet-Holenia bleibt in diesem Sinne subjektiv.

Wie verwendet Lernet-Holenia die Texteinrahmung und mit welchem Ziel? Bei Perutz spielt die Texteinrahmung eine klare Rolle in der Handlung. Bei Lernet-Holenia gibt es, obwohl er keine klare Texteinrahmung einführt, eine wesentliche Trennung zwischen der Rahmen- und der Binnenhandlung durch die Umstellung des Sprachstils in einigen Kapiteln des Romans *Der Mann im Hut* und der Novelle *Der Baron Bagge*. Die Umstellung des Sprachstils ermöglicht eine sichtbare Zäsur. Die Zäsur möchte das gleiche Ziel wie Perutz erreichen: das Phantastische zum Vorschein kommen zu lassen, Spannung zu erregen, Unschlüssigkeit zu evozieren und schließlich die Glaubwürdigkeit des Erzählers abzuschwächen.

Gibt es in den besprochenen Werken eine Konstante, wenn es um die Glaubwürdigkeit und die Unzuverlässigkeit eines Erzählers geht? An den behandelten

---

<sup>134</sup> „Historische“ Autorität bedeutet, dass der fiktive Herausgeber eine Art „devoir de mémoire“ erfüllt, indem er Dokumente sammelt und die Fragmente eines Lebens zu rekonstruieren versucht.

Werken sehen wir, dass es nicht nur eine Konstante, sondern mehrere Konstanten gibt. Das erste Element nennen wir das „situationsbedingte“ oder „situative“ Element: Es geht dabei um die externen Situationen, die direkten Einfluss auf den Erzähler haben. Die Situationen, phantastisch oder nicht, sind unabhängig vom Erzähler, folglich kontrolliert er sie nicht. Das zweite Element ist das „psychologische“ Element: Der Erzähler erlebt eine Reihe von psychologischen Veränderungen und Umstellungen, die es ihm unmöglich machen, die Situation zu verstehen oder, wie oben beschrieben, zu kontrollieren. Die Destabilisierung des Erzählers ist nach unserer Meinung das wesentliche Element, das zum Phantastischen führt. Das dritte Element ist das „physische“ Element: Wir vermuten, dass die physische Verfassung eines Erzählers oft mit dem psychologischen Zustand eines Erzählers verbunden ist. Man sollte hier vielleicht eher von psychosomatischer Erfahrung sprechen. Hier sprechen wir von psychischen Störungen, die physische Störungen verursachen, und manchmal auch umgekehrt. Damit meinen wir, dass zum Beispiel eine bestimmte physische Situation psychische Änderungen verursacht. Nehmen wir den Baron Bagge, der von Schüssen getroffen wurde oder Amberg aus *St. Petri-Schnee*, der wahrscheinlich einen Autounfall erlitten hat.

Was ist der grundlegendste Unterschied zwischen Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia, wenn es um die Glaubwürdigkeit und die Unzuverlässigkeit in Bezug auf die Texteinrahmung geht? Die Antwort können wir im Folgenden nur partiell geben. Es lässt sich bei Perutz beobachten, dass er seine mathematischen Kenntnisse verwendet, um seine Romane aufzubauen: Die Texte sind sehr klar strukturiert. Diese Struktur wiederholt sich von einem Roman zum anderen. Bei Lernet-Holenia ist die Struktur nicht so klar wie bei Perutz, wie wir oben diskutiert haben. Der große Unterschied zwischen den beiden Autoren hinsichtlich der Glaubwürdigkeit und der Unzuverlässigkeit liegt vielleicht nicht in der Texteinrahmung selbst, sondern in externen narrativen Elementen des Textes.

Folglich kommen wir zu dem Schluss, dass der entscheidende Unterschied zwischen Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia in Bezug auf die Glaubwürdigkeit und die Unzuverlässigkeit hierin liegt: Die Erzähler von Perutz betonen im Gegenteil zu den Erzählern von Lernet-Holenia, dass uns der Erzähler der Rahmenhandlung mit Hilfe einer kohärenten und linearen Struktur trotzdem betrügen kann. Lernet-Holenia scheint diese Struktur nicht zu brauchen. Die Ich-Fiktion ermöglicht dem Erzähler aus der Rahmenhandlung, unabhängig zu bleiben.

## 4.2. Die wahrnehmende Instanz

Denken wir an Erzähler wie den Baron Bagge aus der Novelle *Der Baron Bagge* von Lernet-Holenia und den Hauptmann Glasäpflein aus dem Roman *Die dritte Kugel* von Perutz: Das Element, das diese Figuren verbindet, ist ihr Bewusstseinszustand. Bagge befindet sich als destabilisierte Instanz auf einer Brücke, was wir jedoch erst später in der Novelle erfahren. In *Die dritte Kugel* leidet Hauptmann Glasäpflein als destabilisierte Instanz unter Erinnerungs- bzw. Identitätsverlust und versucht, die verlorenen Erinnerungen mit dem Getränk eines Alchemisten zu rekonstruieren.

All diese Erzähler, die sich in einem zerbrechlichen Zustand befinden, versuchen eine Realität zu begreifen, die nicht mehr existiert oder nicht mehr erreichbar ist. Der Aufbau solcher Instanzen, die von einem besonderen Zustand abgeschwächt sind, stammt aus einer restriktiven Perspektive, die den Erzähler destabilisieren kann. Und diese Destabilisierung ist eine wesentliche Bedingung eines phantastischen Werkes.

Der Zustand eines Erzählers kann mit der Erzählperspektive akzentuiert, zerrüttet, destabilisiert oder auch versteckt werden. So scheint der Zustand in der Phantastik ein wesentliches Element, um das Phantastische Erscheinung treten zu lassen. Zumindest ist der Zustand ein sehr guter Ausgangspunkt eines phantastischen Erzählers und hat das Potenzial, ein phantastisches Werk zu realisieren. Der Zustand eines Erzählers verkörpert den Zugang zur Destabilisierung des gleichen Erzählers.

Abschließend kommen wir zur Feststellung, dass der Zustand abhängig von internen und externen Elementen des Erzählers ist. In fast allen Werken, die wir bereits oben besprochen haben, scheint der Erzähler sein Leben unter Kontrolle zu haben. Diese Kontrolle wird von einem tragischen Erlebnis zerstört, das gleichzeitig den zuversichtlichen Zustand zerrüttet, der dem Erzähler die literarische Macht gibt, den Leser zu überzeugen. Demzufolge wirkt der Erzähler unzuverlässig. Der Erzähler und Leser stehen vor dem gleichen Resultat: Sie können das Vertrauen nicht mehr wiederherstellen.

Ist der Zustand von der Perspektive abhängig oder ist die Perspektive abhängig vom Zustand, um die Phantastik zu realisieren? Spielt der Zustand eines Erzählers eine spezielle Rolle in den phantastischen Werken? In der folgenden Analyse werden wir uns auf die Zusammenhänge von Erzählperspektiven, auf den physischen Zustand und auf die Bewusstseinszustände des Erzählers konzentrieren.

#### 4.2.1. Das „rekonstituierte“ Ich

Bei Perutz bemerkt man oft, dass der Zustand des Erzählers von einem bestimmten tragischen Ereignis verursacht wird, zum Beispiel von einem Autounfall, von einem Kriegstrauma, von einem Suizid oder von einem Mord. Durch diese „traumatische“ Erfahrung erlebt der Erzähler entweder eine Persönlichkeitsänderung oder die Unfähigkeit, sein eigenes Ich zu erkennen, hervorgerufen durch Erinnerungsverlust oder Selbstspaltung. Mit den ersten Werken, die wir im Folgenden behandeln, gibt uns Perutz sehr interessante Beispiele vom Zustand des destabilisierten Erzählers.

Das *Präludium* des Romans *Die dritte Kugel* prägt sofort die Atmosphäre für die gesamte Lektüre. Das *Präludium: Der Wein des Doktor Cremonius* stellt den Persönlichkeitszustand des Hauptmanns Gläsapflein fest. Einige Aspekte seiner Persönlichkeit und seines psychologischen Zustandes sollten zum besseren Verständnis klargestellt werden. Das folgende Zitat aus den ersten Zeilen des Romans scheint uns ein guter Ansatzpunkt:

„Ach, meine vergangenen Tage und Stunden kommen mit leeren Händen zurück und bringen nicht Gesichter mit sich noch Gestalten. Keiner will kommen von denen, die ich rief, sind alle aus meinem Erinnern geschwunden, haben mir nichts gelassen, als von ihrem Namen einen leeren Klang. Und mein Leben selbst ist blass geworden und ich finde mein eignes Bild nicht mehr darin. [...] Und andre Jahre sind da, in denen ist solch eine Verwirrtheit aller Dinge, dass das Gestern auf das Heute folgt, und Pfingsten liegt vor Ostern, als wäre der goldene Faden zerrissen, an dem die Stunden meines Lebens aneinandergereiht sind.“<sup>135</sup>

Der Hauptmann Glasäpflein versucht erfolglos, die zahlreichen Teile seiner Existenz miteinander zu verknüpfen, aber die vergangenen unscharfen Bilder sind wahrscheinlich verschwunden. Wir spüren nicht nur eine Art Diskontinuität, sondern auch eine Art Nostalgie, vielleicht wegen der „Nicht-Identifikation“ mit dem aktuellen Ich. Es wird im Zitat ebenfalls bemerkt, dass der Hauptmann Glasäpflein machtlos gegenüber seiner eigenen aktuellen Existenz scheint. Es erweckt beim Leser den Eindruck, dass der Hauptmann vor langer Zeit keine Kohärenz in seinem Leben findet. „Sie heißen mich den Hauptmann Glasäpflein, weil ich ein gläsernes Auge hab.“<sup>136</sup> Wie Reinhard Lüth in seiner Analyse bemerkt hat, ein „sinnbildhafter Ausdruck seiner Amnesie [...] sein verlorenes

---

<sup>135</sup> Perutz, *Kugel*, S. 9.

<sup>136</sup> Perutz, *Kugel*, S.14.

Auge [ist], von dessen gläserner Prothese des Hauptmanns Rufname herrührt.<sup>137</sup> Sein verlorenes Auge hängt vielleicht mit seiner verlorenen unscharfen Vergangenheit zusammen: Das Auge wäre in diesem Sinn eine Metapher seiner verlorenen Existenz.

Die Schilderungen des Hauptmanns prägen bildhafte Erinnerungen, die übrig bleiben, kommen und gehen, wie in einem Flashback: „Manchmal steigt ein vergeßner und verlornen Tag in meiner Seele auf.“<sup>138</sup> Daher können wir uns fragen, ob wir als Leser Zuschauer eines Traumes oder eines inneren Monologs sind. Die Linearität des Diskurses wird oft zerrüttet wie in einem Traum oder in einem inneren Monolog. Das wird im *Präludium* besonders hervorgehoben, als Hauptmann Glasäpflein den Trank eines anonymen Alchemisten nimmt und die Binnenerzählung beginnt: Die Linearität eines realen Diskurses findet hier kein Echo.

Hauptmann Glasäpflein ist mit seiner eigenen Persönlichkeitsverformung konfrontiert. Alle erlebten Empfindungen und Elemente sind ihm fremd, weil er nur durch sein erzählendes inneres Ich existiert. Der Trank des Alchemisten hat ihn zusätzlich verwirrt. Der Trank wird zunehmend ein Argument, um eine parallele Existenz in der Binnenhandlung zu legitimieren. Der Hauptmann Glasäpflein versucht tatsächlich durch die Erzählung Grumbachs die Integrität seiner Identität wiederherzustellen, aber alle Versuche werden vereitelt. Wir haben oben besprochen, dass ein Teil der Lösung des Verlusts der Erinnerungen von Glasäpflein in der nicht-beendeten Erzählung des spanischen Reiters zu finden ist. Gleichzeitig haben wir auch gesehen, dass der Hauptmann selbst diese Erzählung erkennt aber für ein Märchen in den letzten Zeilen des Romans hält. Die Erinnerungen, die durch die Erzählung des spanischen Reiters, verschwinden mit dem Dampf des Elixiers. Noch einmal verbleibt der Leser mit offenen Fragen.

Ebenso wie der Zustand des Erzählers Hauptman Glasäpflein, ist dessen Interpretation unklar. In einigen Passagen des Romans wird die Narration von diskrepanten Kommentaren unterbrochen. Der Leser fragt sich, ob die beiden Teile des Romans wirklich miteinander verknüpft sind, denn die Erzählung wirkt hin und wieder märchenhaft und bleibt fragwürdig. Im Folgenden wollen wir einige Zitate des *Präludiums* betrachten, die uns Indizien für die Unklarheit des Zustands des Erzählers Hauptmann Glasäpflein geben.

Eine interessante Entdeckung im Laufe der Lektüre kann uns Leser daran zweifeln lassen, dass der Zustand des Hauptmanns Glasäpflein vielleicht mit einem Ausschnitt der

---

<sup>137</sup> Lüth, *Drommetenrot und Azurblau*, S.76.

<sup>138</sup> Perutz, *Kugel*, S. 11.

Geschichte verbunden ist. Mit den lateinischen Zitaten des Alchemisten („Et quid volo, nisi ut ardeat“<sup>139</sup>) haben wir entdeckt, dass dieser Alchemist möglicherweise eine wichtige Figur der Reformation von 15. Jahrhundert bis zum 16. Jahrhundert darstellt: Guillaume Farel (1489-1565), ein berühmter Reformator aus der französischen Schweiz.<sup>140</sup> Das metaphorische Bild kann mehrere Bedeutungen haben: Erstens kann das Schwert, das brennen soll, den Wunsch der Reformatoren repräsentieren, gegen die Gegenreformation zu Felde zu ziehen, um ihre Theorie vom christlichen Glauben zu verteidigen. In diesem Fall würde der Alchemist versuchen, den Hauptmann Glasäpflein zu beeinflussen. Er würde ihn überzeugen wollen, dass das, was er in der Vergangenheit gegen die Spanier getan hat, seine Schuld war und dass der Versuch der Reformation und des Niedergangs von Spanien im 16. Jahrhundert die Schuld der Deutschen war. Bei dieser Interpretation wäre das Zitat am Ende „Ja, die dritte Kugel hat mich getroffen“<sup>141</sup> wahr. Die Konsequenzen einer nicht nur kollektiven sondern auch individuellen Schuld hat beim Hauptmann Glasäpflein ein bitteres Gefühl hinterlassen.

Die Bestätigung dieser These finden wir am Ende des Romans: Im *Finale* ist der Rausch des Getränks des Alchemisten bereits verschwunden und die Rede des Hauptmanns hat wieder an Klarheit gewonnen. Auf Seite 314 spricht er von den „frommen lutherischen Fürsten“, von den „lutherischen Bruder[n]“, von dem „Hass gegen Spanier und Papisten“, von der „evangelische[n] Sach“, von Wittenberg, wo Martin Luther die großen Werke seines Lebens geschrieben und verteidigt hat:

„Wittenberg hält sich gegen die Pfaffen und Erfurt und Gotha! Ich will die lutherischen Knechte in des Kaisers Heer um mich sammeln und mit ihnen rebellieren. Ich werd's nicht geschehen lassen, daß sie unseren armen, lutherischen Brüder morgen auf der Brück' die Köpf' abschlagen. Nicht das erstemal ist's, daß ich rebellier'. Der Kaiser hat

<sup>139</sup> Perutz, *Kugel*, S. 18-19.

<sup>140</sup> „Farel, extrémiste passionné et orateur véhément, [...] tempérament volcanique, absolu et agressif, avait pour devise: „Quid volo, nisi ut ardeat“. „ (Schmitt, Paul. *La réforme catholique : le combat de Maldonat (1534-1583)*. Paris: Beauchesne, 1985, S. 211)

„Farel a trouvé là une devise admirable pour exprimer ce qu'il a voulu être et ce qu'il fut sans doute. [...] La devise elle-même: QUE VEUX-IE SINON QU'IL FLAMBOIE rappelle le feu qui était en lui, la vie, l'ardeur, la passion, la lutte, que la tradition rattachera également au souvenir du Réformateur. Le sujet du verbe : ARDEAT, n'est pas exprimé : il ne saurait être que le glaive enflammé, qui figure sur le sceau et qui est, selon Ephésiens IV, v. 17, la Parole de Dieu. Farel n'a-t-il pas voulu être avant tout le héraut de l'Évangile et se laisser en tout conduire et inspirer par la „sainte escripture“? “ (Comité Farel. *Guillaume Farel, 1489-1565 : biographie nouvelle écrite d'après les documents originaux / par un groupe d'historiens, professeurs et pasteurs de Suisse, de France et d'Italie [Comité Farel]*. Genève : Slatkine Reprints, 1978, S. 14-15.)

<sup>141</sup> Perutz, *Kugel*, S. 315.

mich geächtet. [...] Ich hab' mit dreien Kugeln dem spanischen Weltreich getrotzt [...]"<sup>142</sup>

Zweitens gibt es einige Wiederholungen im Text, die uns Signale geben, dass der Hauptmann Glasäpflein nicht mehr zwischen dem Rausch des Getränks und der Wirklichkeit unterscheiden kann. Aus unserer Sicht ermöglicht sein Bewusstseinsverlust ihm, zwischen zwei Welten zu bleiben. Er hat immer Kontakt zur Wirklichkeit, aber die Bilder entstehen vor ihm durch Nebel und Dampf. Hier führen wir zwei Stellen an, die diese These unterstreichen: Auf der Seite 309, am Ende des vorletzten Kapitels, finden wir den gleichen Ton und Bilder der märchenhaften Darstellung einer epischen Geschichte:

„Die Wolken des Himmels sahen mit Menschaugen auf ihn herab. Der dumpfe Lärm des Lagers formte sich in seinem Ohr zu Worten und zu einem Ruf, der hieß: ‚Resonabit fama per orbem‘. Und aus dem Pfeifen des Windes und dem Dröhnen der Hufe vernahm er bald von tiefen Stimmen gesungen und bald von hohen: ‚Resonabit fama per orbem‘. Und die Bäume und Sträucher, die Wolken und die Erde, sie alle hörte er brausend einfallen mit ihren Stimmen: ‚Resonabit fama per orbem! Resonabit fama per orbem!“<sup>143</sup>

Die Darstellung des Hauptmanns ist stark geprägt von einer epischen, mittelalterlichen und romantischen Beschreibung. Das lateinische Zitat ist die Referenz zur Theologie, die hier sehr wesentlich zu sein scheint. Die Bedeutung des Zitats weist auch auf den Ton und die Größe der Geschichte zurück. Rittergeschichten finden hier ein konkretes Echo. Zwei berühmte Titel aus dem Mittelalter spielen in dieser Hinsicht eine Rolle: *Amadis* und *Ritter Löw* werden in dem *Präludium* und im *Finale* des Romans von Perutz erwähnt, wodurch die Fiktivität der Binnengeschichte des Hauptmanns Glasäpflein betont wird.<sup>144</sup> Es ist interessant zu beobachten, dass nicht nur die Titel wiederholt werden, sondern auch der gesamte Satz: „Dunkel hab' ich's im Kopf, weiß nicht woher, las es vielleicht in einem törichten Buche, im ‚Amadis‘ oder im ‚Ritter Löw“.<sup>145</sup> Die Verwendung dieser Titel gibt dem Roman einen phantastischen Ton, denn mit dem

---

<sup>142</sup> Perutz, *Kugel*, S. 314.

<sup>143</sup> Ebd., S. 309-310.

<sup>144</sup> *Amadis de Gaula* oder *Amadisromane* ist eine Gruppe von spanischen, 1508 veröffentlichten Ritterromanen von Garcia Rodriguez von Montalvo.

Die Referenz im Buch macht nicht deutlich, ob der Erzähler von dem *Ritter Löwehardus* spricht. *Ritter Löwehardus* ist ein Teil des Buches *Historie von dem gehörnten Siegfried* aus dem 17. Jahrhundert, das noch die Struktur der epischen mittelalterlichen Ritterromane übernimmt.

<sup>145</sup> Perutz, *Kugel*, S. 21, 317.

Mittelalter assoziiert man nicht nur Rittergeschichten, sondern auch märchenhafte Geschichten, Fabeln oder wunderbare Abenteuer.

Ist der Zustand des Hauptmanns Glasäpflein phantastisch oder nicht? Anscheinend ja. Das Getränk eines Alchemisten, gemischt mit einer empfindlichen Identität, mit einer fragmentierten Existenz und mit Referenzen an die mittelalterliche Literatur, all das schafft die perfekten Bedingungen für das Erscheinen des Phantastischen.

Im vorherigen Kapitel dieser Analyse wurde betont, dass die Zerrüttung des Erzählers das Basismotiv der phantastischen Literatur ist und eine realistische Lektüre des Textes unmöglich macht. In *Die dritte Kugel* zeigt Perutz, dass eine realistische Lektüre des Romans wegen der Diskontinuität des Ichs und die unklare Verknüpfung der Rahmen- und Binnenhandlung, wie wir oben besprochen haben, nicht möglich ist. Das Ich des Hauptmanns Glasäpflein kann kein einheitliches Ich mehr sein, weil das Ich nie ein lineares Ich war. Mit dem Inhalt des Ichs kann er seine Vergangenheit nicht mehr rekonstruieren, obwohl er die Hilfe eines mysteriösen Alchemisten hat. Deswegen bleibt Hauptmann Glasäpflein lediglich ein Fragment seines Seins und erkennt sich nicht mehr in seinen erfundenen literarischen Figuren.

Was ist mit der Zuverlässigkeit des spanischen Reiters, der dem Hauptmann Glasäpflein seine Erinnerungen bzw. seine Identität durch die Erzählung des Wildgrafen am Rhein geben sollte? Dazu kann uns Hans-Harald Müller eine Antwort mit seinem Ansatz zur Interpretation des Romans *Die dritte Kugel* sein<sup>146</sup>, auf den wir uns hier beziehen: In der Rahmenhandlung bestätige der spanische Reiter, dass die dritte Kugel ihre Ziele getroffen habe. Der spanische Reiter sei in der Rahmenhandlung beharrend und versuche die Zuhörer zu überzeugen, dass er das Schicksal der drei Kugeln wirklich kenne: „[D]ie erste den heidnischen König auf der Stadtmauer traf und die zweite das unschuldige Mägdlein und die dritte den Deutschen selbst!“<sup>147</sup> Der Deutsche könne der Hauptmann Glasäpflein selbst sein: Er sei von der dritten Kugel getroffen worden, was er später im Roman bestätige: „Ja, die dritte Kugel hat mich getroffen.“<sup>148</sup> Oder die Kugel, die vom Jäcklein abgeschossen wurde, kann diese, die zum Mord des spanischen Reiter am Ende des Romans beiträgt, sei. In der Binnenhandlung sei aber nicht nach Müller bestätigt, dass Grumbach die dritte Kugel abgeschossen hat. In diesem Fall, dass die dritte Kugel ihr Ziel nicht getroffen habe, werde

---

<sup>146</sup> Müller, *Identität- Kontruktionen*, S. 18-19.

<sup>147</sup> Perutz, *Dritte Kugel*, S. 20.

<sup>148</sup> Perutz, *Dritte Kugel*, S. 315.

als Anomalie von Müller betrachtet. Wenn wir die letzte Hypothese annehmen, dass die dritte Kugel nicht abgeschossen werde, sei die dritte Kugel noch im Lauf der Arkebuse Melchior Jäcklein, als der spanischen Reiter die Geschichte von Grumbach erzähle. In diesem Fall könne der spanische Reiter sein Versprechen, die „wahre“ Geschichte von Franz Grumbach und von den drei Kugeln zu erzählen, nicht einhalten. Nach seiner Sichtweise können wir uns fragen, inwiefern der spanische Reiter die Glaubwürdigkeit seiner Erzählung garantieren kann. Was wäre passiert, wenn der spanische Reiter das Ende der Geschichte von Grumbach nicht gekannt hätte? Das erfahren wir als Leser nicht und können auch nicht sagen, ob er das Ende der Geschichte von Grumbach wirklich kennt, weil er vom Knecht des Grumbachs erschossen wurde, bevor er die Geschichte beendet. Wir stimmen der These von Müller zu, dass, um die Glaubwürdigkeit des spanischen Reiters als Erzähler zu retten, darf die dritte Kugel nicht die Kugel sein, die den Hauptmann Glasäpflein getroffen hat:

„Entweder ist der Satz sinnlos, weil es weder die dritte Kugel war, die abgeschossen wurde, noch Grumbach/Glasäpflein von ihr getroffen wurde – oder die Glaubwürdigkeit des spanischen Reiters ist derart erschüttert, dass die ‚Historie vom Grumbach und seinen drei Kugeln‘ kaum vertrauenswürdiger erscheint als das ‚einfältige Märchen‘, das die Spanier von dem Deutschen und seinen drei Kugeln erzählen [...]“.<sup>149</sup>

Damit wird die Problematik der Glaubwürdigkeit des spanischen Reiters in der Binnenhandlung teilweise gelöst. Dies kann auch die Problematik des Erinnerungsverlusts des Hauptmanns erklären, denn von Anfang an, die Leerstellen im Leben des Hauptmanns können sowohl mit dem getrunkenen Elixier des Alchemisten als auch mit der Erzählung des spanischen Reiters nicht gefüllt werden. Diese Anomalie, die Müller besprochen hat, gibt uns einen neuen Lösungsansatz hinsichtlich der Destabilisierung des Hauptmanns Glasäpflein.

Wenn wir den Roman *Der Marques de Bolibar* untersuchen, ist das erste hervorstechende Merkmal die Verwandlung des Erzählers Leutnant Jochberg im letzten Teil des Textes. Eigentlich ist die Verwandlung des Leutnants der Ausgangspunkt des phantastischen Erlebnisses mit dem Roman. Aber bevor wir den Zustand von Jochberg selbst behandeln, werden wir zum Kontext der Handlung und zu möglichen Indizien zurückkommen, die eine Erklärung für den Zustand des Leutnants liefern können.

---

<sup>149</sup> Müller, *Identität- Konstruktionen*, S. 19.

Das Vorwort, wie oben besprochen, ist eine Darstellung außerliterarischer Topographien und Personen, die eine realistische Grundlage für den Text bietet. Aber, wie wir wissen, hat der fiktive Herausgeber die Memoiren des Leutnants Jochberg nach eigenem Ermessen bearbeitet, was natürlich Konsequenzen hat. Indizien über den Zustand des Leutnants hätten uns seine Fähigkeit zu „philosophieren“ geben können, aber: „[...] Gespräche politischen, philosophischen und literargeschichtlichen Inhalts [...] alles das fiel der Schrift des Bearbeiters zum Opfer“.<sup>150</sup> Die Memoiren eines Soldaten, hier eines Leutnants, sind eben wegen ihres politischen Inhalts tatsächlich interessant. Der fiktive Herausgeber entscheidet sich für die Elemente, die einen okkultistischen oder mystischen Charakter haben, wie zum Beispiel das gesamte Kapitel über Salignac, die Figur, die uns an den ewigen Juden erinnert.<sup>151</sup> Er konzentriert sich auf die drei Signale<sup>152</sup>, die der Marques seinen Soldaten geben sollte, bevor er ermordet wurde.

In den Memoiren des Leutnants Jochbergs wird unsere Aufmerksamkeit auf einige Figuren gelenkt. Die Figuren unterstützen die These des fiktiven Herausgebers, denn sie geben ihm Recht, dass Elemente der Memoiren unzuverlässig sind. Das erste Beispiel ist die Figur, Monjita. Von Anfang an scheint sie die Doppelgängerin einer toten Frau zu sein. Die 17-Jährige ist so schön, die „Männer [...] hinter ihr her“ sind „wie die Wiesenfrösche hinter einem roten Lappen“.<sup>153</sup> Eine so schöne Figur erinnert uns an eine Legende oder eine Fabel, an eine Figur, die zu schön für die Menschen und unerreichbar ist. Sie besitzt eine Art Anziehungskraft, die die Truppe des Leutnants verrückt werden lässt. Die Monjita zieht sich wie die verstorbene Frau des Obersts Françoise-Marie an und hat die gleiche Stimme. Das gibt ihr einen gespenstischen Charakter.

Auch die gesamte Atmosphäre des Romans spielt eine wichtige Rolle bei der Verwandlung des Leutnants: Die Nacht, der Wein und der Tumult beherrschen ihn von Kapitel zu Kapitel. Während der Nacht ist es schwer, klar zu sehen, sich zu bewegen. Die Schattenbewegungen nehmen eine andere Form an und können zu Geistern werden. Mit dem Weintrinken kommt eine Veränderung der Wirklichkeitswahrnehmung. Der betrunkene Zustand kann die Wahrheit entstellen. Während des Tumults, als sich die

---

<sup>150</sup> Perutz, *Marques*, S. 10.

<sup>151</sup> Nach der literarischen Tradition ist der ewige Jude eine Figur der christlichen Legendenbildung. Er ist besser bekannt in der Schrift *Volksbuch vom Ewigen Juden* ab dem 17. Jahrhundert in Europa.

<sup>152</sup> Der Leser kann sich fragen, warum das Buch nicht „Die drei Signale“ heißt. Der Fokus wird tatsächlich auf die drei vom Marques kommandierten Signale und nicht auf den Marques selbst.

<sup>153</sup> Perutz, *Marques*, S. 82.

Ereignisse überschlagen, kann auch eine Veränderung der Wirklichkeit stattfinden. Wie Jochberg sagt: „Die Ereignisse des letzten Abends sind in meiner Erinnerung zu einem schattenhaften und verworrenen Bild von Feuer, Blut, Tumult, Schneewirbel und Pulverdampf zusammengedrängt.“<sup>154</sup> Im letzten Kapitel sagt er noch: „Als ich ihn [den Gerberbottisch] erblickte, kamen mir sogleich die Ereignisse des vergangenen Tages in Erinnerungen, die mich der Schlaf hatte vergessen lassen[...]“.<sup>155</sup>

Die Verwandlung ist ein wesentliches Element des Romans, das das Phantastische auslöst, und dadurch die gesamte Handlung prägt. Eine Bemerkung, die oft gemacht wird, ist, dass der Leutnant Jochberg möglicherweise an psychologischen Störungen leidet. Diese Störungen haben zahlreiche Namen: Depersonalisation, Doppel-Ich, Kriegstrauma, Bewusstseins- und Persönlichkeitsspaltung, Metempsychose, Zerrüttung des Ichs, Persönlichkeitsspannung zwischen Schein und Sein. Alle Bezeichnungen stehen für das gleiche Phänomen und haben das gleiche Resultat: die Verwandlung des Leutnants Jochberg. Anscheinend weiß er jedoch nicht, warum er der Marques geworden ist: „Ich weiß nicht, wie das Seltsame geschah. Ich stand und sah mich im Spiegel und sah nicht mehr mich selbst, sondern das Bildnis eines fremden, alten Mannes mit weißem Haar.“<sup>156</sup> Was hier die Neugier erweckt, ist das Wort „Bildnis“. Wenn wir nur die Definition des Wortes nehmen, ist Jochberg tatsächlich lediglich eine Art Nachahmung des Marques und nicht der Marques selber geworden: Er ist eine Darstellung des Marques. Die weißen Haare sind vielleicht nur der Staub des Tumults. Die Wahrnehmung eines alten Mannes ist vielleicht nur zurückzuführen auf die Spuren des Kampfes und Pulvers in seinem Gesicht, die sein eigenes Gesicht älter aussehen lassen. Die Ähnlichkeit mit dem Marques ist in tatsächlich möglich, denn selbst ohne dass zwei Personen Geschwister sind, können diese zwei Personen ein ähnliches Aussehen und ähnliche Stimme haben, wie Monjita, die wie die verstorbene Frau des Obersts aussieht: „Ist sie nicht meiner toten Françoise-Marie lebendiges Abbild?“<sup>157</sup>

Die Anwesenheit und die Abwesenheit des Marques ermöglichen dem Erzähler, seine Verwandlung zu erreichen. Die Umstellung vom Marques wird also auf verschiedenen Ebenen realisiert. Langsam, im Laufe des Textes, entwickelt sich die

---

<sup>154</sup> Ebd., S. 227.

<sup>155</sup> Ebd., S. 235.

<sup>156</sup> Ebd., S. 238.

<sup>157</sup> Perutz, *Marques*, S. 90.

Verwandlung, durch die drei Signale, die nicht vom Marques selbst gegeben werden, sondern von ungeplanten Ereignissen oder zufällig ausgelöst werden. Aber der Mord des „wahren“ Marques de Bolibar ist das Ereignis, das dem Leutnant Jochberg erst vollkommen ermöglicht, der Marques zu werden. Die erste Verwandlung beobachten wir mit dem richtigen spanischen Marques de Bolibar, als er sich als Maultiertreiber verkleidet, um die deutschen Truppen zu täuschen. Leider ist die Verkleidung des Marques so perfekt, dass er ermordet wird:

„An der Stadtmauer ließen wir ihn erschießen, heimlich und eilig, ohne Feldgericht und ohne Beichte. Keiner von uns dachte daran, daß es der Marques de Bolibar war, der dort blutend unter unseren Kugeln im Schnee zusammenbrach. Und keiner ahnte, welch verfluchtes Vermächtnis er auf unsere Schultern geladen hatte, bevor er starb.“<sup>158</sup>

Der Leutnant Jochberg realisiert vielleicht, was sich der Marques für sich wünscht: „Ich wünsche mir nichts anderes [...] als unerkant begraben zu werden und mit meinem Leben zugleich den Namen zu verlieren, der für immer mit Schmach und Verachtung bedeckt ist.“<sup>159</sup>

Ist der Zustand des Leutnants Jochberg phantastisch? Die Frage ist hier legitim. Die phantastische Eigenheit des Zustands liegt darin, dass, wie Todorov oft betont hat, der Zustand selbst nicht phantastisch sei, sondern die Unschlüssigkeit des Lesers vor zwei Erzählschlüssen. Wir würden sagen, dass Jochberg nicht der Marques geworden ist, sondern, dass er seine eigene Persönlichkeit nicht mehr erkennen kann. Er nimmt also die Persönlichkeit an, die gewissermaßen seine Verzweiflung und sein psychisches Durcheinander verursacht hat. Und das ist unserer Meinung nach phantastisch.

„Eine infernalische Falle! [...] Der Sitz der Phantasie ist zugleich der Sitz der Furcht. [...] Furcht und Phantasie sind unlösbar miteinander verknüpft. Immer waren die großen Phantasten zugleich Besessene der Angst und des Grauens.“<sup>160</sup> Zwischen Schuld, Eifersucht, Mord und Demenz hat der Erzähler Yosch aus dem Roman *Der Meister des Jüngsten Tages* eine interessante Figurenkonstellation geschaffen. Wie bereits oben erwähnt, ist eine Lektüre des Textes aus verschiedenen Perspektiven möglich, was auch dem Erzähler eine komplexe Persönlichkeit gibt. „Le personnage peut mentir, le narrateur

---

<sup>158</sup> Ebd., S. 47.

<sup>159</sup> Ebd., S. 44.

<sup>160</sup> Perutz, *Meister*, S. 197.

ne le devrait pas“, kommentiert Todorov über den Erzähler.<sup>161</sup> Wenn ein Erzähler wie Yosch gleichzeitig Erzähler und Figur in der Handlung wird, sind die Annäherung und die Identifizierung mit dem Erzähler bzw. der Figur einfacher. Folglich identifiziert sich der Leser mit dem Erzähler, obwohl er Zweifel hegt, und kann ihm blind vertrauen.

„Wie begann es“, können wir uns fragen.<sup>162</sup> *Der Meister des Jüngsten Tage* ist ein Roman, der sich von den anderen Romanen von Perutz klar unterscheidet, denn wir können nicht behaupten, oder zumindest daran zweifeln, dass der Erzähler an einer psychischen Störung oder einer Identitätskrise leidet. Wir haben oben bereits besprochen, dass die Verwicklung des Ich-Erzählers Yosch in der Selbstmord-Serie hinter einem widersprüchlichen Bericht und hinter den zahlreichen Indizien im Text, die seine Verweigerung der „wahren“ Ereignisse entlarven, zu verstecken. Im Vorwort können wir von vorne an gleichzeitig die mögliche psychische Störung und die Widersprüche beobachten.

Das Vorwort stellt ein gutes Beispiel für die Stimmung des gesamten Romans dar, indem der Erzähler die Handlung zusammenfasst und eine Art Abstand von den vergangenen Ereignissen hält. Dies kann auch Indiz sein, um diese Verweigerung zu erklären. Die erste überraschende Tatsache, die unsere Aufmerksamkeit verdient, ist, dass der Erzähler immer wieder erstaunt ist, dass er sich an so viel Details erinnert. Er betont, dass er sich an „eine Unzahl Einzelheiten“<sup>163</sup> der Ereignisse erinnert, und erklärt, warum er an so viel Details erinnern musste, „wozu auch? Ich habe keinen Anlaß, irgend etwas zu verheimlichen.“<sup>164</sup> Verheimlichen ist ein Wort, das oft vorkommt. Der Satz „ich habe nichts zu verheimlichen“ ist ein starker Hinweis darauf, dass es tatsächlich etwas zu verheimlichen gibt.

Zwei Passagen des Vorworts sollen illustrieren, was wir bereits oben besprochen haben:

„Niemand mehr hab‘ ich seit jenem Tag das grauenvolle Drommentenrot gesehen. Aber die Schatten sind da, sie kommen immer wieder, sie haben mich umstellt, sie greifen nach mir – werden sie niemals aus meinem Leben verschwinden?“<sup>165</sup>

---

<sup>161</sup> Todorov, *Introduction*, S. 90.

<sup>162</sup> Perutz, *Meister*, S. 12.

<sup>163</sup> Perutz, *Meister*, S. 7.

<sup>164</sup> Ebd., S. 7.

<sup>165</sup> Ebd., S. 11.

„Wir alle sind Gebilde, die dem großen Willen des Schöpfers mißlungen sind. Wir tragen einen furchtbaren Feind in uns und ahnen es nicht. Es regt sich nicht, er schläft, er liegt wie tot. Wehe, wenn er zum Leben erwacht! Möge niemals wieder ein menschliches Auge die Farbe Drommentenrot erblicken, die ich gesehen habe, ja, Gott helfe mir, ich habe sie gesehen.“<sup>166</sup>

Wie wir sehen können, spürt der Erzähler einen Druck um sich und weiß nicht, woher der Druck und die Dunkelheit, die ihn umringt, kommen.

An der phantastischen Eigenheit des Zustands des Erzählers kann man Zweifel haben. Als der Erzähler uns sagt, dass er „die volle Wahrheit“<sup>167</sup> geschrieben hat, darf man daran glauben oder nicht. Das Problem liegt eben auf zwei Ebenen: auf der Ebene des Erzählers und auf der Ebene des fiktiven Herausgebers. Hier wird eine Spannung zwischen den beiden Ebenen des Diskurses kreiert. Innerhalb der beiden Diskurse können die psychologischen und phantastischen Elemente miteinander Druck erzeugen. Fotis Jannidis vergleicht die phantastischen Elemente mit den psychologischen Elementen in der Handlung. Er beobachtet, dass eine phantastische und eine psychologische Erzählung produziert werden, und daraus eine Spannung entsteht:

„Die Elemente der phantastischen Handlung sind zugleich, wenn auch in ganz anderer Gestalt, Elemente der psychologischen Handlung und somit motiviert. [...] Es gibt Informationen in der psychologischen Erzählung, die nicht in der phantastischen erscheinen. Die wichtigste davon ist sicherlich die Information, dass ein Ehrengericht stattgefunden hat, was nach der phantastischen Erzählung ganz unverständlich wäre.“<sup>168</sup>

Die These von Jannidis ermöglicht uns, einen interessanten Zusammenhang zum Zustand des Erzählers herzustellen. Wir sind mit ihm einverstanden, dass der Erzähler einen Traum-Bericht geschrieben hat. Bei der Betrachtung des Berichts von der Seite des Erzählers von Yosch oder der Perspektive des fiktiven Herausgebers muss man vor allem bestimmen, wer zuverlässig ist und wer nicht. Nach dieser Analyse können wir behaupten, dass der fiktive Herausgeber nicht viel weiß, um den Bericht zu bewerten. Er versucht zu bestimmen, was im Bericht real ist oder nicht. Der Erzähler Yosch entlarvt sich und versucht trotzdem, sein Ich „vor Gericht“ zu retten, aber umsonst. Folglich wirkt die Dreieck-Konstellation (Erzähler von Yosch, der fiktive Herausgeber und die Handlung) unzuverlässig.

---

<sup>166</sup> Ebd., S. 12

<sup>167</sup> Ebd., S. 7.

<sup>168</sup> Jannidis, *Leo Perutz: Der Meister*, S. 51.

Über die Zuverlässigkeit der Schlussbemerkungen des fiktiven Herausgebers im *Der Meister des Jüngsten Tages* wurde oben kurz gesprochen. Wir wollen hier diese Besprechung vertiefen. Der fiktive Herausgeber weiß kaum etwas über den Freiherr von Yosch, versucht den Zweck des Berichts von Yosch zu ergründen und beschreibt den Bericht von Anfang an als einen Roman, denn „anders lassen sich die nachgelassenen Schriften [...] wohl nicht gut bezeichnen“. Er erwartet eine Art Rechtfertigung, in der er den Sachverhalt der Ereignisse zu finden denkt. Der fiktive Herausgeber ist überrascht, dass sich der Bericht von Yosch ins Phantastische wendet. Er stellt sich die Frage, ob der Freiherr eine Neigung zur Depression hat. Ab dem 9. Kapitel des Buches sei es nur „abenteuerliche Erfindung“. Danach fragt sich der fiktive Herausgeber, wozu der Freiherr von Yosch eine so große Arbeit an diesem Bericht geleistet hat. Die Antwort, sagt er, haben erfahrene Kriminalisten, das würde bedeuten, dass der Bericht ein Detektivroman wäre.<sup>169</sup>

„Geht man von einem zuverlässigen Herausgeber aus, dann gilt es, eine Lesestrategie für den Text zu suchen, die einerseits den Umstand der Schuld von Yosch als Tatsache der narrativen Welt hinnimmt und gleichzeitig den Bericht nicht allein als psychologische Studie eines Schuldigen auffasst.“<sup>170</sup> Die Beobachtung stellt eine relevante Aussage zu unserer oberen Analyse des Zustands des Ich-Erzählers aus dem Bericht, denn sie ermöglicht uns zu glauben, dass der Bericht von einem tatsächlich destabilisierten Erzähler geschrieben ist. Wenn wir annehmen, dass der Erzähler des Berichts ein Kunstwerkes geschrieben hat, kann die Destabilisierung des Erzählers auf weiteren Ebenen erklären werden. Das Nachwort des fiktiven Herausgebers spielt eine besondere Rolle. Es definiert den Status des Berichts, erläutert eine Art Rechtfertigung des Autors (Freiherr von Yosch) über sein Werk und ermöglicht seinem Werk bzw. seinem Bericht, das Leben, die Gefühle und die Beziehung des Künstler zu erklären: „Der Roman nimmt die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit in sich auf. Etabliert wird eine fiktionale Welt, deren Regeln durch den Herausgeber festgesetzt werden.“<sup>171</sup> Folglich sind der Zustand des Ich-Erzählers des Berichts und die Zuverlässigkeit des fiktiven Herausgebers eng miteinander verbunden. Es kommt darauf an, für welche zuverlässige narrative Perspektive wir uns entscheiden.

---

<sup>169</sup> Perutz, *Meister*, S. 201-203.

<sup>170</sup> Jannidis, *Leo Perutz: Meister*. S. 54.

<sup>171</sup> Jannidis, *Leo Perutz: Meister*. S. 55.

Der Zustand des nächsten Erzählers aus dem Roman *St. Petri-Schnee* von 1933 ist ein gutes Beispiel für das Spiel zwischen der Wirklichkeit und dem „krankhaften“ Zustand, den wir als Traum assoziieren können. Der Beginn des Romans besteht aus Geheimnissen, Intrige, Verwirrung und stürzt den Leser ins Phantastische: „Ich schwebte im Leeren, -- aber diese Worte besagen nichts. Ich wußte nur, daß irgend etwas existierte, aber daß dieses ‚Irgendetwas‘ ich selbst war, das wußte ich nicht.“<sup>172</sup>

Das 1. Kapitel exponiert den Zustand des Erzählers Georg Friedrich Amberg und setzt sofort mit dem Konflikt des Protagonisten ein: Amberg versucht, die Ereignisse zu rekonstruieren, die ihn zu seinem Aufenthalt im Krankenhaus geführt haben. Der Erzähler Amberg liegt im Krankenhaus seit einer unbestimmten Zeit: Nach dem Personal des Krankenhaus liegt er dort seit fünf Wochen wegen eines Autounfalls, seinen Aussagen zufolge liegt er dort seit vier oder fünf Tagen wegen einer Kopfverletzung, die „von dem Schlag eines stumpfen Instruments“<sup>173</sup> verursacht worden ist.

Die vagen Erinnerungen, das Déjà-vu-Gefühl und die ungeklärten Ereignisse ermöglichen dem Diskurs des Erzählers phantastisch zu wirken. Wie der Freiherr von Yosch aus dem Roman *Der Meister des Jüngsten Tages* versucht Amberg sich selbst und den Leser zu überzeugen, dass er die Wahrheit sagt. „Das ist die Wahrheit, ich kann sie beschwören [...]“<sup>174</sup> Wir finden den Kommentar von Amberg aus Beginn des Romans jedoch interessanter, denn er scheint für die Analyse seines Zustands wesentlicher: „Ich hatte, dessen entsann ich mich jetzt, in dem westfälischen Dorf, in dem ich Arzt gewesen bin, wiederholt eine Art zweiten Gesichts gehabt, ich hatte den Zustand, in dem ich mich jetzt befand, in manchen Augenblicken hellseherisch vorausempfunden.“<sup>175</sup> Das Gefühl einer Identitätsspaltung geht im Laufe der Narration aus dem Bericht hervor, als der Erzähler die eigene Erfahrung immer wieder in Frage stellt. Die mögliche Bestätigung einer geträumten Existenz wird am Ende des Romans mit der Behauptung des Arztes unterstützt:

„Du hast das Unmögliche erreicht – im Traum, Amberg, im Fiebertraum, als du dalagst und delirierst. [...] Der Traum gibt uns mit verschwenderischen Händen, was uns das karge Leben schuldig bleibt. Und diese sogenannte Wirklichkeit, -- was wird aus ihr, was

---

<sup>172</sup> Perutz, *St. Petri*, S. 7.

<sup>173</sup> Ebd., S. 17.

<sup>174</sup> Perutz, *St. Petri*, S. 10-11.

<sup>175</sup> Ebd., S. 10.

bleibt von ihr? Auch das, was wir erlebt haben, wird blaß und schattenhaft und irgend einmal zerrinnt es, so wie ein Traum zerrinnt.“<sup>176</sup>

Als Amberg die Worte des Arztes hört, wird er gleich verwirrt und verunsichert: „Nein! Nein! Nein! [...] Er lügt, hör ihn nicht an [...]“<sup>177</sup> Er kann ihm nicht glauben.

Amberg hat zwei Gesichter in seinem Bericht: das Gesicht des Ichs, das Arzt in Morwede war, und das Gesicht des Ichs, das, nach der Meinung des Doktors Friebe, einen Teil seiner Existenz geträumt hat und diesen Traum als eine Art Wunscherfüllung interpretiert. Das zweite Gesicht ist ein geträumtes Gesicht. Als Amberg immer noch in seinem Bett liegt, verbindet er seine geträumte Existenz mit der vielleicht richtigen Ich-Existenz. Er ist mit zwei Versionen seiner eigenen Vergangenheit konfrontiert. Dies ermöglicht jedoch zwei Lesarten und es kommt darauf an, aus welcher Perspektive sie gelesen werden. Die Schwierigkeit, die aus den zwei möglichen Lesarten resultiert, entspricht auch der Erzählhaltung: Der Bericht wird von dem Ich aus erzählt.

Die Erzählung von Amberg ist ein „innerer“ Bericht, weil er in der erzählten Zeit nicht fähig ist, zu schreiben. Er erzählt uns davon in Form eines inneren Monologs: „Mit diesen Worten wird mein Bericht über die Ereignisse in Morwede beginnen, den ich eines Tages schriftlich niederlegen werde, sobald ich physisch dazu imstande bin.“<sup>178</sup> Bis zum Ende seines Berichts ist der Leser mit der Version von Amberg vertraut, denn der Bericht wird nie von einer externen Instanz unterbrochen oder kommentiert. Erst am Ende wird der Bericht mit einer externen Instanz seines eigenen Berichts konfrontiert, als er die Erscheinung oder – je nach dem – den Besuch des Pfarrers<sup>179</sup> aus Morwede im Krankenhaus erlebt. Die Passage von der Rahmenhandlung zur Binnenhandlung und zurück wird nicht klar unterschieden, wie in einem Traum, in dem Szenen kommen und gehen, ohne bestimmte Ordnung.

Wenn wir von Anfang an davon ausgehen, dass die oben angesprochenen Elemente des Berichts von Amberg unzuverlässig sind, dann können wir zum Schluss kommen, dass der Zustand vielmehr zum Phantastischen führt, als dass der Zustand selbst phantastisch ist. Im Laufe der Diskussion wurde hervorgehoben, dass einerseits der Zustand von Amberg vom Traum geprägt ist und folglich alle Ereignisse ein Teil dieser geträumten Wirklichkeit

---

<sup>176</sup> Ebd., S. 186-187.

<sup>177</sup> Ebd., S. 186-187.

<sup>178</sup> Ebd., S. 19.

<sup>179</sup> Dies wird nicht bis zum Ende des Romans klargestellt.

sind. Andererseits gehören die geträumten Ereignisse vielleicht zum Realen, was uns an den Hauptaspekt eines phantastischen Textes erinnert: „Und ich begann darüber nachzudenken, wie klein der Unterschied ist zwischen vergangener Wirklichkeit und Traum.“<sup>180</sup>

#### 4.2.2. Das „lernetsche“ Zwischenreich

Der Zustand eines Erzählers kann eine Vielfalt von internen und externen Elementen dieses Erzählers versammeln sowie die Glaubwürdigkeit und die Zuverlässigkeit des Erzählers zerstören. In den Romanen von Perutz konnten wir beobachten, dass der Erzähler sehr oft von externen Elementen zerrüttet wird. Bei Alexander Lernet-Holenia folgt der Erzähler der ausgewählten Romane einem Muster, das ähnlich und dennoch typisch für Lernet-Holenia ist: Der Erzähler ist zwischen zwei Welten eingesperrt. Er ist in einem *Zwischenreich*, das den Raum zwischen den Grenzen von Traum und Wirklichkeit definiert. Unsere Aufgabe ist hier zu evaluieren, inwiefern die geträumte Welt als zuverlässig einzuschätzen ist und mit der erlebten oder auch geträumten Wirklichkeit verbunden werden kann.

Bevor wir über die Romane von Lernet-Holenia sprechen, ist es angebracht, dass wir das von Literaturwissenschaftlern oft besprochene *Zwischenreich* bei Lernet-Holenia, definieren. In Kapitel 1.3. haben wir versucht, die Grenzen zwischen dem realistischen Werk und dem phantastischen Werk zu verstehen, um die beiden Typen zu unterscheiden. Wir sind zum Schluss gekommen, dass, weil das Werk zwischen den Grenzen der Wirklichkeit und dem Traum schwebt und einen Bruch in der „wirklichen“ Ordnung verursacht, wir ein solches Werk als phantastisch charakterisieren können. Wir können die gleiche Logik für den Erzähler, der sich im *Zwischenreich* befindet, verwenden: „Wer sich im Zwischenreich befindet, nimmt sowohl an der Wirklichkeit wie auch an der Traumwelt teil [...]“<sup>181</sup> Das Zwischenreich ist auch keine eigene Welt, sondern ein abstrakter Ort: „Das

---

<sup>180</sup> Perutz, *St. Petri*, S. 80.

<sup>181</sup> Müller-Widmer, Müller-Widmer, Franziska. *Alexander Lernet-Holenia: Grundzüge seines Prosa-Werkes dargestellt am Roman "Mars im Widder" : e. Beitr. zur neueren österreichischen Literaturgeschichte*. Bonn : Bouvier, 1980, S. 88.

Zwischenreich ist das phantastische Überreich und der phantastische Motor der Wirklichkeit [...]“.<sup>182</sup>

Ein gutes Beispiel um das Zwischenreich zu illustrieren stellt die Novelle *Der Baron Bagge* dar. Diese Novelle wird oft als Modell für seine späteren Werke in den Rezensionen über das Werk von Lernet-Holenia dargestellt, denn sie verkörpert für manche das überzeugende Beispiel des „Ineinander von Realität und Unwirklichkeit“, in dem eine Mischung von „realistischem Traum und traumhafter Realität“ betrachtet wird.<sup>183</sup> Wir haben im Kapitel 4.1.2 Parallelen mit der Novelle von Schnitzler hergestellt: Einerseits versucht Schnitzler mit dem Traum zu spielen, indem er die Wirklichkeit als unerreichbar darstellt. Andererseits spielt Lernet-Holenia nicht nur mit dem Traum, sondern auch mit der Wirklichkeit, die innerhalb des Traumes existieren kann.

Zu Beginn der Novelle wird die Stimmung pertinent vermittelt. Der Baron Bagge, der Erzähler der Binnenhandlung, spielt eine Rolle im Text: Er erzeugt Spannung in der Handlung und beim Leser. Er erzählt nicht nur von sich, woher er kommt, was er macht, sondern er fängt gleich von seiner Erfahrung zu erzählen an. Dadurch steigt die Spannung langsam an. Bagge spricht von einer Geistergeschichte, vom Raum „zwischen dem Sterben und dem wirklichen Totsein“<sup>184</sup>, in dem man während neun Tage umhergeht. Aber „doch ist es am besten, ich erkläre dir’s, indem ich dir erzähle, wie alles geschehen ist“.<sup>185</sup> Im Folgenden entwickelt sich die Erzählung des mysteriösen „Todes“ des Barons. Wir betonen mit dem Adjektiv „mysteriös“, dass wir als Leser nicht sicher sind, welche Erfahrung der Baron erlebt hat, dass er zwischen der Realität und dem Traum, zwischen dem Leben und dem Tod oder nur in einem Delirium war.

Franziska Mayer hat in ihrem Buch über die Erzählstrategien von Lernet-Holenia geschrieben, dass das Erlebte zwar als „Traum“ bezeichnet werde, aber dennoch nicht traumtypisch sei. In ihren Augen lässt sich sein Zustand explizit mit Hilfe der germanischen Mythologie erklären. „Vor allem die klassifikatorische Verteilung des Figurenpersonals auf Traum- bzw. Realwelt nach dem Merkmal ‚tot‘ / ‚lebend‘ verlangt nach einer expliziten

---

<sup>182</sup> Grande, Jasmin. *Die Wahrnehmung der Wirklichkeit. Zu ausgewählten Prosawerken Alexander Lernet-Holenias*. Band 89. Wetzlar: Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar, 2005, S. 51.

<sup>183</sup> Hauser, Erik. S. 145. Zitat aus Hartmut Scheible: *Such nach Identität und Proteste gegen Geschichte. Naturgeschichte des Snobs – Aufzeichnungen zu Alexander Lernet-Holenia*. In: Frankfurter Hefte, 4 (1972), S. 279.

<sup>184</sup> Lernet-Holenia, *Baron*, S. 13.

<sup>185</sup> Lernet-Holenia, *Baron*, S. 14.

Erklärung, die Bagge mit dem Verweis auf den Mythos vom Helweg, dem Weg ins Totenreich, gibt.<sup>186</sup> Hier ist die Angabe in der Novelle, wo sich der Baron darüber äußert:

„Überhaupt schien es, als habe ich nur von Toten geträumt. Lebende hatte ich im Traum wohl gar keine gesehen. Daher auf unserem Ritt die anscheinende Öde des Landes – das noch damals in Wirklichkeit in jenen Gegenden von Russen gewimmelt haben muss –, daher die Überfülle in Nagy-Mihaly, wo gewissermaßen die Schatten sich alle gesammelt, daher mein tagelanges Weiterziehen mit der Schwadron, die starb, indessen ich von ihr träumte. Nur Semler hatte immer noch nach dem Feinde gesucht. Denn er dachte, wenn er Feinde noch fände, sei er nicht tot. Aber er fand keine. Er zog den neutätigen Weg des Todes, wie er vorgezeichnet ist in den Mythen, er trieb dem Traumland zu, er fuhr nach Norden bis zur Brücke von Hor oder Har, wo der Helweg ist, zur Brücke aus Gold, die hinüberführt in das Unwiderrufliche, aus dem keiner zurückkommt. Nur ich hatte noch vermocht, mich umzuwenden, und war wiedergekehrt. Denn wenn einer – so heißt es – sich umwendet auf dem Todeswege, so kehrt er zurück.“<sup>187</sup>

Im Nachwort eines anderen Romans von Lernet-Holenia, *Der Mann im Hut*, spricht Armin Ayren auch von Helweg als „zentrales Motiv im erzählerischen Werk Alexander Lernet-Holenia“.

„Eines der zentralen Motive im dichterischen Werk Alexander Lernet-Holenia ist der Tod, genauer gesagt das Sterben, noch genauer: die Spanne Zeit, die zwischen Beginn und Ende dieses Vorgangs liegt.

[...] Denn ähnlich wie im Traum die Zeitverhältnisse nicht denen der Realität entsprechen, erleben Lernets Sterbende ihren Tod stets als einen Vorgang, der sich in einem ausgedehnten Zeitraum abspielt. Entweder treten sie die Reise ins Jenseits an, eine Fahrt oder einen Ritt, oder sie liegen in einer Wiese und werden sehr langsam, fast unmerklich, eins mit dieser.

Der ersten dieser beiden Vorstellungen liegen mythische Leibbilder zugrunde, auf die sich der Dichter auch mehrfach beruft. So steht über dem Gedicht „Todesfahrt“ programmatisch der Satz: „Wenn ein Mann gestorben ist, muss er neun Tage und neun Nächte lang nach Norden in das immer tiefer sinkende Tal des Todes reiten.“ Zum Schluss gelangt er an eine goldene Brücke. Sie zu überschreiten bedeutet das endgültige Erlöschen im Diesseits.“<sup>188</sup>

Folglich erscheint der Todesweg nicht banal innerhalb des Werkes von Lernet-Holenia zu sein. Der Todesweg kann uns eine zusätzliche Antwort zur Bezeichnung *Zwischenreich* geben. Für denjenigen, der die goldene Brücke überschreitet, bedeutet diese Überschreitung

<sup>186</sup> Mayer, Franziska. *Wunscherfüllungen. Erzählstrategien im Prosawerk Alexander Lernet-Holenias*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau. 2005. S. 65.

<sup>187</sup> Lernet-Holenia, *Baron Bagge*, S. 100.

<sup>188</sup> Ayren, *Der Helweg*, S. 290.

Im Roman *Der Mann im Hut* wird aber den Helweg nicht thematisiert. Ayren spricht nicht nur von diesem Roman, sondern auch von anderen Romanen von Lernet-Holenia.

Vgl. dazu: Ayren, Armin. *Der Helweg. Zu einem zentralen Motiv im erzählerischen Werk Alexander Lernet-Holenia[s]*. In: Alexander Lernet-Holenia. *Der Mann im Hut*. Wien, Hamburg: Zsolnay, 1976, S. 289.

den Tod. Die folgende Regel kann sich auf die Erfahrung von Bagge anwenden: „Jede Figur, die sich im Übergangsraum nach einer gewissen Zeitspanne weigert, die goldene Brücke zu überqueren, ist im Realraum nicht tot, sondern nur bewusstlos“.<sup>189</sup> In der Zeit, die der Baron Bagge bewusstlos ist, überschreitet er nicht die goldene Brücke, die zum Tod führt, folglich überlebt der Baron das Zwischenreich im Gegensatz zu seinen Kameraden, die sie nicht überlebt haben.

Für den Baron Bagge bedeutet also der Traum auf der Brücke die Möglichkeit eines kommenden Todes. Getroffen von Schüssen und gefallen auf einer Brücke liegt der Baron halbtot zwischen dem Leben und dem Tod, was hier „seinem“ Zwischenreich entspricht. Die fragmentierten Momente und Treffen tauchen gleichzeitig im bewussten Zustand als auch in den unbewussten Zustand auf. Das Erzählte und das Erlebte entsprechen also zwei Ebenen der Realität und des Todestraumes. Diese Erfahrung wird aber erst am Ende der Novelle für den Baron klar, denn die zunehmende Verwirrung des Barons ermöglicht die Entlarvung seines Zustands mit Hilfe eines semantischen Spiels. Der Baron Bagge selbst weiß nicht mehr, welche Elemente seines Zustandes wahr sind und welche nicht:

„Aber ich brauchte noch ebenso viele Wochen, Monate oder Jahre, um zur Einsicht zu kommen, daß alles, was ich in den Augenblicken geträumt hatte, die ich auf der Brücke gelegen, nichts als ein Traum gewesen sei, ja selbst jetzt kann ich es noch immer nicht ganz glauben, es sei denn, daß, wenn der Tod ein Traum ist, auch das Leben bloß ein Traum wäre, Zwischen den Träumen aber führten Brücken hin und wider, und wer könnte wirklich sagen, was Tod und was Leben sei oder wo der Raum und die Zeit zwischen beiden beginnen und wo sie enden!“<sup>190</sup>

Der Zustand des Erzählers aus der Novelle *Der Baron Bagge* erinnert uns an einen ähnlichen Protagonisten: Nämlich an den Protagonisten aus der berühmten Novelle des Amerikaners Ambrose Bierce *Occurence at Owl Creek Bridge*, die wir im ersten Teil der Arbeit besprochen haben. Obwohl der Erzähler der Novelle von Bierce ein auktorialer Erzähler ist, ist der globale Effekt des Zustands der Figur von Peyton Farquhar auf den Leser gleich dem Effekt von Baron Bagge. Der große Unterschied ist jedoch, dass Farquhar am Ende tot ist. Er hat die „goldene Brücke“ überschritten. Folglich kann er nicht mündlich oder schriftlich wie Bagge seine Geschichte berichten. Farquhar erfährt aber das gleiche Zwischenreich wie der Erzähler aus dem Roman von Lernet-Holenia, eingesperrt zwischen

<sup>189</sup> Mayer, *Wunscherfüllungen*, S. 68.

<sup>190</sup> Lernet-Holenia, *Baron*, S. 98.

dem Leben und dem Tod, der für ihn sein Schicksal wird. Als der Protagonist Farquhar glaubt, dass er zurück zu Hause ist, „[He] was dead; his body, with a broken neck, swung gently from side to side beneath the timbers of the Owl Creek bridge.“<sup>191</sup>

An dem Roman *Baron Bagge* haben wir gezeigt, dass der Ich- Erzähler und die Figur der Binnenhandlung in einer Art Zwischenreich eingesperrt sind, in dem sie nicht mehr fähig sind, sich selbst zu orientieren und ihren Weg zur Wirklichkeit zurück zu finden. Das Resultat der Erfahrung des Erzählers ist mit dem eigenen Zustand verbunden. In diesem Sinne ist der psychisch geschwächte Zustand als auch der physisch verletzte Zustand eine Basis für das Erscheinen des Phantastischen, denn das Phantastische braucht eine solche Zäsur in der „normalen“ Ordnung, um zu existieren und eine Entkräftung der realistischen Basis, um diese Zäsur zu verursachen.

Im Roman *Der Mann im Hut* von Lernet-Holenia ist der Zustand des Ich-Erzählers der Binnenhandlung, Nikolaus Toth, ein Amalgam von Elementen, die sich im Laufe des Romans als Signale eines „lernetschen“ Zwischenreiches zeigen. Um die Diskussion um den Zustand des Erzählers fortzuführen, können wir die Elemente in vier Kategorien teilen: In die Rolle der Nebenfigur, die Rolle der Umwelt, die Deutung des Traumes und der Wirklichkeit sowie der Mythos, der zum Wunderbaren oder Irrealen führt. Für die folgende Analyse werden wir uns auf alle Rollen außer der des Mythos konzentrieren.

Erik Hauser beobachtet ein relevantes Element der phantastischen Werke von Lernet-Holenia:

„[...] so gibt es im ‚Mann im Hut‘ und bei Lernet-Holenia überhaupt keine allgemein gültige ‚Wahrheit‘ mehr; Wirklichkeit selbst ist ein, je nach Subjekt verschiedenes, Konstrukt; alles, was wir haben und was wir über die Wirklichkeit je werden aussagen können, ist jene subjektiv aufgefasste ‚Wahrheit‘ im Spiegel der Romanfiguren. Ebenso wie die Wirklichkeit, ist auch das Phantastische ein Konstrukt, etwas, was sich dem Auge des Betrachters entweder enthüllt oder verbirgt.“<sup>192</sup>

So ist nach der Meinung Hausers die Wahrheit und das Phantastische ein Konstrukt, das dem Betrachter Dinge sowohl enthüllen als auch verbergen könne. Denn, wie er ausführt, „weder Toth noch der Rahmenerzähler geben Anlass zu der Vermutung, dass sie [...]

<sup>191</sup> Bierce, Ambrose. *The complete short stories of Ambrose Bierce / compiled with commentary by Ernest Jerome Hopkins; foreword by Cathy N. Davidson*. Lincoln: University of Nebraska Press, [1984], 1970, S. 313.

<sup>192</sup> Hauser, Erik. *Zwischenreiche. Lernet-Holenias erzählerisches Werk zwischen Traum und Wirklichkeit*. S. 152. In: *Alexander Lernet-Holenia. Poesie auf dem Boulevard*. Hrsg. v. Thomas Eicher und Bettina Gruber. Wien: 1999. S. 145-162.

bewusst ‚lügen‘, dass ihrer Darstellung der Dinge ein Geschehen absichtlich unrichtig und verzerrt dargestellt würde.“<sup>193</sup> Folglich können wir nicht vom unzuverlässigen Erzähler sprechen, denn die beiden Erzähler haben, sowohl der Rahmenerzähler als auch der Binnenerzähler, die Überzeugung, dass sie dem Leser oder dem Zuhörer eine „Facette der Wirklichkeit“<sup>194</sup> gegeben haben.

In allen Romanen, die wir behandelt haben, bleibt der Erzähler allein mit seinem gestörten Ich und versucht seine eigene Identität zu finden oder zu rekonstruieren. Im Gegensatz dazu tritt der Erzähler des *Mann[es] im Hut* in das Phantastische nicht allein ein, denn eine Nebenfigur, Clarville, hilft ihm, an der phantastischen Inszenierung teilzunehmen. Clarville hat die Eigenschaften einer Figur aus einer Legende oder einer Fabel genommen, denn die Beschreibung, die Toth von ihr macht, erregt Neugier:

„Ein hochgewachsener, gutaussehender Mensch, ein Fremder [...] Sein Alter schien ebenso unbestimmbar zu sein wie die Pferdekräfte meines Wagens [...] sein Haar war an den Schläfen schon stark angegraut. Er trug einen anständig geschnittenen, jedoch bereits etwas abgetragenen Anzug, grauen Hut mit glattem Bande und englische Schuhe. [...] [U]nter der Krempe des Hutes schien sein Gesicht ganz dunkel.

Die Haltung, in der er am Tisch lehnte, war eine leichte und selbstverständliche, und ich sah jetzt auch, daß sein Gesicht [...] ungewöhnlich schmal war. Auch sonst war er sehr schlank. Ich schätzte ihn auf fünfzig oder fünfundfünfzig Jahre. Seine Augen waren ganz blau.“<sup>195</sup>

Die blauen Augen scheinen ein zentrales Bild im Text zu sein, um die Macht von Clarville zu betonen. Hier sind einige Beispiele: „dessen blaue Augen furchtbar blitzten“, „mit eisigen blauen Augen“, „mit blutunterlaufenen Augen“, „die aufgerissenen Augen“ und sogar „die Luft war blaugrau“.<sup>196</sup> Das Auge ist nicht nur ein einfaches Wahrnehmungsorgan, sondern auch das Universalsymbol der intellektuellen Wahrnehmung. Aus diesem Grund halten wir die Augen für eine Metapher für den Traum, eine Art Tür oder Passage zwischen dem Geträumten und dem Realen. In diesem Fall könnten die starken blauen Augen von Clarville eine hypnotische Macht haben. Die Farbe blau ist auch zum Zentralsymbol der Literatur der deutschen Romantik um das 19. Jahrhundert geworden, die sich auf das Streben nach der Natur, des Selbst, des Erkennens bezieht. Wir können diese Symbolisierung innerhalb des Romans sehen. Die Macht der

<sup>193</sup> Ebd., S. 152.

<sup>194</sup> Ebd., S. 152.

<sup>195</sup> Lernet-Holenia, *Mann im Hut*, S. 13-14.

<sup>196</sup> Ebd., S. 24, 28, 29, 51, 30.

Farbe der Augen von Clarville betont vielleicht das Streben nach ihrer Suche (von Toth und Clarville) und markiert, dass die Figur von Clarville einen bestimmten Einfluss sowohl auf den Erzähler als auch auf die Handlung hat.

Sehr bald wird der Fremde, Clarville, ein Mensch über Toth sein. Oder vielleicht ist der Einfluss von ihm das Signal der beginnenden Aufweichung der Grenzen zwischen der Wirklichkeit und dem Phantastischen? Zumindest scheint Toth mehrmals im Text den Einfluss von Clarville zu spüren. Wie bereits oben angesprochen sind die Augen auch ein Mittel, um eine Hypnose herbeizuführen: „Auch schlief ich, wie ich glaubte, nicht schlechthin, sondern ich las—oder vielleicht träumte ich es auch bloß—in einem Zustande zwischen Schlafen und Wachen.“<sup>197</sup> Unter dem Einfluss der Hypnose macht das Opfer alles, ohne dass Toth seine Zustimmung gegeben hat, ob die Aufgabe gefährlich ist oder nicht. Im Roman überzeugt Clarville Toth, das Grab Attila zu finden, obwohl die Suche eher einem Märchen gleichkommt als einem relevanten archäologischen Projekt. Toth spricht eben von seinem „unmittelbaren Einfluss“, dass er „ein paar Tage lang wirklich unter seinem Bann gestanden [hat]“.<sup>198</sup>

Wir können einen Zusammenhang mit einer Novelle von E.T.A. Hoffmann *Der Magnetiseur. Eine Familienbegebenheit* (1814) machen, die den Mesmerismus<sup>199</sup> thematisiert. *Der Magnetiseur* ist in fünf Absätze unterteilt. Die Novelle erzählt im 1. Absatz *Träume sind Schäume* die Geschichte einer Adelsfamilie, die sich auf ihrem Schloss über Magnetismus und Träume unterhält. Die Tochter des Barons, die 16-jährige Maria, ist sehr krank und wird von einem Magnetiseur namens Alban, der die Fähigkeit der Hypnose beherrscht, betreut wird. Sie steht unter dem Einfluss von Alban, der ihre Liebe will. Im 2. Absatz *Mariens Brief an Adelgunde* wird aus Marias Sicht der Krankheitsverlauf erzählt. Sie schreibt einer Freundin von ihr, Adelgunde. Sie glaubt, dass der Magnetiseur Alban

---

<sup>197</sup> Ebd., S. 43.

<sup>198</sup> Ebd., S. 37.

<sup>199</sup> Der Mesmerismus ist die Doktrin von Franz Anton Mesmer, der die Theorie des tierischen Magnetismus (auch animalischer Magnetismus, Lebensmagnetismus) entwickelt hat. Nach seiner Theorie sollten Magnete durch ihre natürlichen Strahlen eine heilsame Wirkung sowohl auf tierische als auch auf menschliche Organismen haben. Die Behandlung von Patienten wird um den baquet gemacht, dessen Aufbau mit Magneten gemacht wird. Mesmer glaubte, dass „le baquet“ die Passage der flüssigen Energie ermöglicht. Im Raum spielt auch Musik, um die Patienten zu beeinflussen, sie wirkt auf die Kranken ein, sie ist eine Form magnetischer Kraft, sie stört den Patienten, sie ist ein Krisenimpuls. Um le baquet spielt der Magnetiseur die Rolle eines Leiters/Leaders. Er nimmt einen magnetischen Stab (zauberische Kraft) und reizt die Seele, macht Berührungen, schwere Blicke. Wenn der Patient in eine Krise gefallen ist, wird er gleich in einen anderen Raum transportiert, den Krisenraum. Mesmer bekommt zahlreiche Kritiken. Der Mesmerismus ist heute als Wegbereiter der Psychoanalyse und der Psychologie gesehen.

keine boshafte Absichten hat. Sie denkt auch, dass ihr Alban wirklich helfen kann. Der 3. Absatz *Fragment von Albans Brief an Theobald* ist der Brief von Alban an Theobald. Der Krankheitsverlauf wird aus Albans Sicht geschildert. Wir erfahren, dass er letztlich boshafte Absichten hat, denn er will sich um Maria sorgen und sie für sich selbst haben. Damit denkt er, dass er ihre Liebe gewinnen wird. Nach einer Lektüre des Briefes, versteht man, warum Maria zum Tod gebracht wurde. Alban versucht seine Kraft und Macht, „die [ihm] die Natur verliehen“<sup>200</sup>, um sein machiavellistisches Ziel zu erreichen, über Marias Seele und Herz zu beherrschen. Der 4. Absatz *Das einsame Schloss*, in dem der Erzähler selbst auftaucht, erfahren und begeben wir uns in das Schloss, um aus einigen Seiten des Tagebuches des gestorbenen Franz Bickert zu lesen. Der 5. Absatz *Aus Bickerts Tagebuch* entspricht Fragmenten aus dem Tagebuch von Bickert. Man erfährt über den Untergang der Adelsfamilie und das Ausmaß der Katastrophe, den Tod von Maria, den Alban zum Teil angerichtet hat.

Der Leser wird wegen des „halbwachen“ Zustandes von Maria und der Zusammensetzung der Binnenerzählung zu einer Multiperspektivität des Diskurses geführt. Die Wirkungen des Magnetiseurs auf seine Patientin Maria beeinflusst das gesamte Verhältnis zwischen den Figuren und zwischen den Ebenen des Textes. Maria ist halb bewusst, sie steht unter Albans Kontrolle. Die Beschreibung ihres Zustandes in einem Brief erinnert an verschiedene Phänomene, die wir beim Somnambulismus beobachten können: Zum einen ist die bewusstlose Maria unter dem Befehl des Magnetiseurs, zum zweiten ist Maria das Medium Albans (Verlust des Ichs) und zum dritten ist sie, als sie den Brief schreibt, nicht Maria, sondern eine Art Handpuppe von Alban, denn er manipuliert sie. Die ganze Struktur der Erzählung basiert auf der Konfusion um die Authentizität der Aussage und der Konfusion zwischen Traum und Wirklichkeit. „Literatur vom Typus E.T.A. Hoffmanns ist der Versuch, Literatur und Kunst als ‚poetischen Somnambulismus‘ zu etablieren.“<sup>201</sup>

Wir haben bemerkt, dass, seit Clarville da ist, Toth öfter träumt und Insekten erscheinen, die nicht aus dem Realen zu kommen scheinen. Die Insekten, meistens Fliegen, kommen und gehen: „Sans cesse bourdonnantes, tourbillonnantes, mordantes, les mouches

---

<sup>200</sup> Hoffmann, E.T.A. *Der Magnetiseur. Eine Familiebegebenheit*. S. 215. (Erstdruck 1814) In: *Fantasiestücke in Callots Manier: Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Mit einer Vorrede von Jean Paul*. 2. Aufl. Berlin: Aufbau-Verlag, 1982. 551 S.

<sup>201</sup> Schott, Heinz (Hrsg.): *Franz Anton Mesmer und die Geschichte des Mesmerismus. Beiträge zum Internationalen Wissenschaftlichen Symposium [...] 1984 in Meersburg*. Stuttgart: Steiner, 1985, S.214.

sont des êtres insupportables. Elles se multiplient sur la pourriture et la décomposition, colportent les pires germes de maladies et défient toute protection : elles symbolisent une incessante poursuite."<sup>202</sup> Die Fliegen verleihen dem Diskurs der beiden Erzähler ein träumerisches Attribut, indem sie eine wichtige Rolle zu haben scheinen, aber gleichzeitig keine richtige Rolle haben. Sie symbolisieren eine Art Irritation in der Handlung. In ihrer Analyse des Romans bemerkt Franziska Mayer, dass die Fliegen eine spezielle Bedeutung in Zusammenhang mit der Figur von Clarville haben:

„Im übrigen hat Clarville eine komplementäre Beziehung zu Fliegen, worauf er selbst explizit hinweist. Der Binnenerzähler, der zu Beginn noch die Zudringlichkeit dieser Insekten beklagt, bemerkt schließlich deren Abwesenheit während der Fahrten mit Clarville [...] Dieses spezielle Verhältnis zu Fliegen [...] verweist einerseits auf den dämonischen Charakter Clarvilles, der aber durch das Komplementärverhältnis wiederum verharmlost wird.“<sup>203</sup>

Die Schmetterlinge, die im Kapitel 7 des Romans auftauchen, sind auch Symbol einer verlorenen Wirklichkeit. Der Schmetterling entspricht der Leichtigkeit, der Verwandlung: In Japan zum Beispiel symbolisiert der Schmetterling eine Frau, wie in der vermutlichen Halluzination von Toth, als er Marika sieht: „Was liegst du hier und schläfst, und die Schmetterlinge sitzen indessen auf dir? [...] Was für Schmetterlinge? brachte sie hervor. Es saßen lauter blaue Schmetterlinge auf dir. Wußtest du das nicht? Als wir aber kamen, flogen sie davon. Schmetterlinge?“<sup>204</sup>

Bevor wir zum Schluss kommen, können wir feststellen, dass der Zustand des Erzählers nicht speziell vom Erzähler selber geschaffen wird, sondern von unabhängigen internen und externen Faktoren, die seinen Zustand empfindlich machen und am Ende phantastisch wirken. Die originale Ich-Rede wurde „ergänzt und verbessert“, die Geschichte wurde von dem 1. Zuhörer interpretiert. Folglich stellt sich die Frage, wie die Geschichte authentisch bleibt und inwiefern die Wahrheit garantiert werden kann? Die integrierten Elemente aus dem Mythos (Nibelungenlied), aus dem Traum (Wetter, Insekten), aus der historischen Vergangenheit (Grab Attilas) machen die Handlung auf vielen Ebenen lesbar. Deswegen passt das „lernetsche“ Zwischenreich hier sehr gut. Die

<sup>202</sup> Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Édition revue et augmentée. Paris : Robert Laffont, 1997, S.652.

<sup>203</sup> Mayer, Franziska. *Wunscherfüllungen. Erzählstrategien im Prosawerk Alexander Lernet-Holenias*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau. 2005, S. 139. (Siehe die Fußnoten)

<sup>204</sup> Lernet-Holenia, *Mann im Hut*, S. 87.

phantastische Zäsur findet hier statt. Noch einmal herrschen die „Konturen“ des Erzählers über den Erzähler selbst und gewinnen bei seiner Zuverlässigkeit, seiner Glaubwürdigkeit und seinem Zustand.

### 4.3. Zwischen Unschlüssigkeit und Entscheidung

Im Kapitel 1.2. dieser Arbeit haben wir von den Hauptaspekten der literarischen Phantastik besprochen. Einer dieser Hauptaspekte bezieht sich auf die Unschlüssigkeit. Wir wissen schon, dass das Konzept der Unschlüssigkeit von Todorov entwickelt wird. Nach ihm ist die Unschlüssigkeit unmittelbar mit dem Leser verbunden. Aber in dieser Arbeit liegt das Interesse an der Rolle des Erzählers in der phantastischen Literatur und nicht an seinen Rezipienten. Uwe Durst vertritt hingegen eine andere Ansicht bezüglich der Unschlüssigkeit. Wie wir im Kapitel 4.1. diskutiert haben, ist die Textstruktur ein wesentlicher Aspekt geworden: „Indem er [Todorov] den Erzähler an den Rand seiner Untersuchung rücke, vernachlässige er gerade die Textstruktur, die letztlich die Unschlüssigkeit inszeniere.“<sup>205</sup> Damit gibt uns Durst Recht, wenn wir glauben, dass die Textstruktur eine Rolle spielt. Wir konnten auch im Laufe unserer Recherche beobachten, dass der Ansatz von Todorov die Frage des Erzählers oberflächlich behandelt. Wir erachten es trotzdem für wesentlich, dass wir uns mit der besprochenen Unschlüssigkeit beschäftigen, denn die Unschlüssigkeit scheint uns vielleicht eine relevante Eigenschaft des destabilisierten Erzählers in der literarischen Phantastik zu sein. So können wir uns jetzt die folgenden Fragen stellen: Wie realisiert sich die Unschlüssigkeit beim Erzähler? Gibt es einen Zusammenhang zwischen dem Erzähler und dem Leser, der eine unschlüssige Haltung einnimmt?

Die Möglichkeit, dass der Erzähler eine Art Unschlüssigkeit miterlebt oder verursacht, ist nach unserer Meinung offensichtlich. Der Erzähler bzw. die Figur entwickeln sich innerhalb eines narrativen Raums, der von Anfang an problematisch sein kann, und beenden ihr sehr oft „romanhaftes“ und fragmentiertes Erlebnis, ohne die Unschlüssigkeit so mitzerleben, wie der Leser sie erlebt. Eine „doppelte Welt“<sup>206</sup> kann z. B. die Handlung abschwächen, den Erzähler unzuverlässig machen, den Leser täuschen, oft

---

<sup>205</sup> Durst, *Theorie* (Neuausg. 2007), S. 186.

<sup>206</sup> Martinez, Matias. *Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck and Ruprecht. 1996, S. 34.

vom fiktiven Herausgeber besonders bei Perutz akzentuiert werden und die Erweiterung und „Literarisierung“ eines Erzähler- oder Figurenzustandes (Ich-Spaltung, Depersonalisation) ermöglichen.

Obwohl der Erzähler oder auch die Figur trotz ihres Mangels an Glaubwürdigkeit und an Zuverlässigkeit die Erlebnisse als real wahrnimmt, bleibt das Resultat für den Leser dasselbe: Er kann sich nicht zwischen zwei Lösungen entscheiden. Folglich können wir uns die folgenden Fragen stellen: Ist die Unschlüssigkeit denn nur für den Leser spürbar? Können wir daran glauben, dass die Unschlüssigkeit auch innerhalb der Erzählebene spürbar und realisierbar ist? Wird von Anfang an das narrative Leben der Figur von der Unschlüssigkeit der Handlung vorherbestimmt (in Paratexten, Kommentaren oder Anspielungen)?

In diesem Teil werden wir vor allem versuchen zu erklären, inwiefern ein „verdoppeltes“ Ende in Verbindung mit dem Erzähler möglich ist. Das Ziel ist zu zeigen, dass der Erzähler, besonders der autodiegetische Ich-Erzähler, einen wesentlichen Teil der literarischen Unschlüssigkeit verkörpert. Die Auseinandersetzung wird uns gleichzeitig mit der Phantastik innerhalb des Werkes konfrontieren.

#### **4.3.1. Die „perutzsche“ Unschlüssigkeit**

*Die dritte Kugel* von Perutz stellt einen doppeldeutigen Text dar, der uns von Anfang an den Eindruck vermittelt, dass die Unschlüssigkeit möglich ist und dass die Protagonisten, der Hauptmann Glasäpflein, Franz Grumbach und der spanische Reiter, aus der Rahmen- und Binnenhandlung dabei eine Rolle spielen. Fangen wir mit dem Erzähler der Rahmenhandlung, Hauptmann Glasäpflein, an. In der Rahmenhandlung kann der Erzähler realistisch sein: Der Hauptmann Glasäpflein ist alt, verwirrt und kann die Leerstellen seiner Erinnerungen nicht füllen. Wir haben bereits den Beweis vorgebracht, dass eine Art Diskontinuität des Ichs und der Erinnerungsverlust eine Instabilität im Diskurs und in der Selbstinterpretation der Handlungen des Erzählers verursachen. Alles ist innerhalb einer fiktionalen Welt möglich und trotzdem realistisch.

Der Hauptmann Glasäpflein betraut die Figur der Binnenhandlung, Franz Grumbach, mit einer wichtigen Rolle: Glasäpflein gibt ihm seine Rolle, weil er denkt, dass er Grumbach ist. Ob er wirklich Grumbach ist oder nicht, wird im Roman nicht bestätigt.

Der Hauptmann Glasäpflein erkennt sich in der Erzählung des spanischen Reiters: Er will Franz Grumbach sein, auch der Wildgraf am Rhein genannt. Mit dem Ende der Erzählung des spanischen Reiters über Grumbach könnte der Hauptmann Glasäpflein sein „verlorenes Sein“ wieder finden. Das Ende kommt jedoch nicht, denn der Rausch des Getränks hat ihn verblendet und dieser Rausch ist verschwunden und der spanische Reiter ist tot. Damit wird die Unschlüssigkeit auf zwei Ebenen erlebt: auf der Leserebene und der Erzählebene. Der Leser wird nicht auflösen können, ob der Erzähler der Rahmenhandlung auch die Figur der Binnenhandlung ist. Der Ich-Erzähler, Hauptmann Glasäpflein, wird nicht enträtseln können, welche Existenz richtig oder falsch ist. Er ist also seiner eigenen Identität nicht sicher bzw. unschlüssig.

Wir haben schon einerseits gezeigt, dass die Struktur des Textes, das Trinken eines Getränkes eines Alchemisten, der empfindliche Zustand des Erzählers und die Diskontinuität des Ichs dazu beitragen, den Text phantastisch wirken zu lassen. Der Bruch innerhalb der Erzählperspektive zeigt andererseits, auf welcher Ebene sich die Aufspaltung des Ichs realisiert: Auf einer Ebene ist die Erzählperspektive des denkenden und sprechenden Ich-Erzählers Hauptmann (Rahmenerzählung) und auf einer anderen Ebene steht der Ich-Erzähler Grumbach als „Augenzeuge der weit zurückliegenden Geschehnisse um den Wildgrafen in Amerika“<sup>207</sup> (Binnenhandlung).

Die Haltung des Lesers ist hier allein nicht genug, um zu dem Schluss zu kommen, ob der Text unschlüssig wirkt oder nicht. Er scheint eine Nebenrolle zu spielen. Der Erzähler wird dabei eine wesentliche Rolle spielen. Die phantastische Eigenheit des Textes kann existieren, wenn der Leser einerseits eine Haltung einnimmt und der Text phantastisch interpretiert wird. Andererseits, ohne die Destabilisierung des Erzählers innerhalb der Textstruktur könnte der Leser zu keinem Schluss kommen, ob die Unschlüssigkeit möglich ist. Schon die Analyse in den Kapiteln 4.1. und 4.2. lassen uns glauben, dass sich die Unschlüssigkeit mit dem Erzähler erklären kann, besonders wenn er destabilisiert ist.

Der Roman *Die dritte Kugel* entspricht nach unserer Meinung der phantastischen Unschlüssigkeit. Der realitätskompatible Roman bricht mit der realistischen Ebene, bei der keine Unschlüssigkeit erlebt werden kann. Weil der Roman unterschiedliche Lesarten ermöglicht, weil wir nicht sicher sind, ob die Rahmenhandlung mit der Binnenhandlung verknüpft ist, weil es keine Bestätigung gibt, dass der Erzähler der Rahmenhandlung und

---

<sup>207</sup> Lüth, *Drommetenrot und Azurblau*, S.75.

der Binnenhandlung dieselben Figuren sind, weil die *Historie vom Grumbach und seinen drei Kugeln* vielleicht nur ein Traum ist und weil die drei Kugeln für den Erzähler der Rahmenhandlung und die Figur der Binnenhandlung ein Rätsel sind, glauben wir, dass der Roman *Die dritte Kugel* die Leser- und Erzählerunschlüssigkeit ermöglicht.

Der Roman *Der Marques de Bolibar* stellt ein interessantes Rätsel und ein relevantes Beispiel eines phantastischen Werkes dar, das zur Unschlüssigkeit führt. Bei Perutz haben wir einerseits gesehen, dass die Anwesenheit eines fiktiven Herausgebers den Ursprung zahlreicher Problematiken für die Narration innerhalb und außerhalb des Berichts des Leutnants Jochbergs darstellt. Es wurde andererseits auch beobachtet, dass von Anfang an die Verwandlung des Leutnants Jochberg ein Rätsel sowohl für den Leser als auch für den Ich-Erzähler Jochberg selbst bedeutet. Der Erzähler ist zwischen zwei Existenzen eingesperrt, zwischen dem Ich (Leutnant Jochberg) und zwischen dem selbst gewordenen Marques. Sind diese Elemente genug, um die Unschlüssigkeit zu realisieren?

Die Rahmenhandlung bzw. das Vorwort eines anonymen fiktiven Herausgebers schlägt eine Reihe von topographischen und historischen Angaben vor, die den Realismus des Romans und des Berichts des Leutnants betonen. Der Bericht des Leutnants Jochberg, der der Binnenhandlung entspricht, stellt gleichzeitig eine Art Liebes- und Kriegsgeschichte vor, die beide zur Destabilisierung des Erzählers führen. Als Konsequenzen realisiert sich die Destabilisierung des Erzählers mit der Verwandlung von ihm in den Marques de Bolibar. So gewinnt hier die Unschlüssigkeit zwischen zwei Erklärungsmöglichkeiten auf zwei Ebenen: auf der Ebene des Erzählers und auf der Ebene des Lesers.

Auf der Ebene des Erzählers können wir spekulieren, d. h. dass die Unschlüssigkeit entweder aus dem fiktiven Herausgeber der Rahmenhandlung oder aus dem Erzähler der Binnenhandlung kommen kann. Der fiktive Herausgeber stellt uns von Anfang an vor ein Rätsel: Wer ist er? Inwiefern ist er mit den Denkwürdigkeiten des Leutnants Jochberg vertraut? Seine wissenschaftlichen als auch ironischen Beobachtungen über die Denkwürdigkeiten wirft die Problematik auf, dass er eine Unschlüssigkeit mit seiner eigenen Unzuverlässigkeit erzeugt. In diesem Fall wird die Unschlüssigkeit eher auf der Ebene des Lesers erlebt, denn er soll sich zwischen zwei Texten entscheiden, ob sie zuverlässig sind oder nicht. Die Rolle des fiktiven Herausgebers, um die Unschlüssigkeit zu verursachen ist, ist damit klar.

Weil der Ich-Erzähler des Berichts, der Leutnant Jochberg, gleichzeitig als Erzähler und Figur in der Handlung erscheint, wird die Unschlüssigkeit des Lesers von diesem Erzähler bzw. dieser Figur verursacht oder auch repräsentiert. Dies zeigt, dass der Erzähler eine spezielle Rolle bei der Herausbildung der Unschlüssigkeit spielt, indem er nicht nur einen Protagonisten, der innerhalb der Fiktion agiert, darstellt, sondern auch außerhalb dieser Fiktion einen Einfluss hat. Der von Leutnant Jochberg verkörperte Ich-Erzähler erlebt eine Instabilität, eine Destabilisierung und eine Irritation, die es dem Roman ermöglichen, phantastisch zu wirken. Die Figur des Marques de Bolibar, der ermordet wurde und der innerhalb der Binnenhandlung eine gespensterhafte und märchenhafte Rolle spielt, weil er kaum im Roman erscheint, ist Teil dieser Irritation, die vom Protagonisten erlebt wird. Das Erscheinen des „richtigen“ Marques de Bolibar als Figur, bevor er ermordet wird, und als Erzähler, als er der Leutnant „wird“, nimmt an der „Unschlüssigkeits-Irritation“ teil, denn das Spiel Erzähler-Figur erscheint sozusagen zweimal. Folglich realisiert sich die Unschlüssigkeit auf einer zusätzlichen Ebene.

Der Roman *Der Marques de Bolibar* kann auf verschiedenen Ebenen gelesen werden. Die allegorische Interpretation<sup>208</sup> der Verwandlung des Leutnants Jochberg hat eine einfache Erklärung. Eine Verwandlung wird sehr oft für die Darstellung eines Übergangs, einer Umstellung, eines neuen Beginns verwendet. Die Fabel (siehe Lafontaine) und die Legende inszenieren oft abstrakte Ideen mit der Personifikation. „Doch selbst wenn der Leutnant Jochberg sich nicht in den Marques de Bolibar verwandelt hat, hat sich doch schlagartig der Charakter seiner Memoiren gewandelt [...]“<sup>209</sup>

Der Roman kann zudem nicht als poetisch<sup>210</sup> interpretiert werden. Die poetische Interpretation zwingt den Text, eine semantische Kombination und nicht eine Reaktion zu provozieren. Deswegen ermöglicht diese Interpretationsform keine Erscheinung des Phantastischen im Text. Das Phantastische braucht die Fiktion, um sich zu konkretisieren. Das Phantastische braucht auch eine Reaktion, um sich zu realisieren. Im *Marques* gibt es eine Reaktion: Die Verwandlung des Leutnants Jochberg kann eine Reaktion auf die Ereignisse sein. Damit sind die drei Bedingungen<sup>211</sup>, die zum Phantastischen führen, erfüllt.

---

<sup>208</sup> Vgl. dazu: Kapitel 1.2. dieser Arbeit und Todorov, *Introduction*, S. 37-38, S. 63-79.

<sup>209</sup> Müller, *Die Verwandlung*, S. 249.

<sup>210</sup> Vgl. dazu: Kapitel 1.2. dieser Arbeit und Todorov, *Introduction*, S. 37-38, S. 63-79.

<sup>211</sup> Vgl. dazu: die Einleitung des Kapitels 4.3.

Im Roman von Perutz *Der Meister des Jüngsten Tages* scheint die Unschlüssigkeit nicht so klar wie in den oben besprochenen Romanen *Die dritte Kugel* und *Der Marques de Bolibar* zu sein. Weil der Roman als eine Art phantastischer Detektivroman interpretiert werden kann, ist die phantastische Unschlüssigkeit schwieriger zu erkennen. Die Schwierigkeit liegt darin, dass die Unschlüssigkeit innerhalb eines phantastischen detektivischen Werkes erlebt wird. Die Unschlüssigkeit, die vom Erzähler und Leser erlebt wird, ist das Merkmal eines Detektivromans: Der Detektivroman zwingt den auktorialen oder Ich-Erzähler, nach Beweisen zu suchen, sich in Frage zu stellen, Zweifel zu hinterlassen oder z. B. die Nebenfiguren im Zweifel zu lassen und schließlich eine Unschlüssigkeit zu verursachen, die im Allgemeinen am Ende des Romans oder der Erzählung aufgelöst wird.

Im *Meister des Jüngsten Tages* wird die Unschlüssigkeit des Ich-Erzählers des Berichts und des fiktiven Herausgebers der Schlussbemerkungen nichts anderes auslösen als das Phantastische. Dies gilt auch für *Die dritte Kugel* und *Der Marques de Bolibar*. Im Kapitel 4.2. haben wir über die Textstruktur gesprochen, die einen Konflikt wegen der Diskrepanzen aus dem Bericht und den Schlussbemerkungen des fiktiven Herausgebers verursacht. Die Textstruktur gilt als Grund, um die Unschlüssigkeit zu erklären. Hingegen machen die Erzähler diese Unschlüssigkeit konkret. Nur die Textstruktur genügt nicht, um eine Unschlüssigkeit zu erzeugen. Die Textstruktur braucht den Erzähler, um phantastisch zu wirken.

Der gesamte Text stützt sich auf eine realistische Basis, die auf die „volle Wahrheit“<sup>212</sup> des Freiherr[n] von Yosch verweist. Wir haben dennoch bemerkt, dass die „volle Wahrheit“ nicht tatsächlich Wahrheit bedeuten muss. Der Ausdruck stellt eine Täuschung dar. Das Problem wird nach dem Bericht des Erzählers ausgelöst: Zwischen der realistischen und der übernatürlichen Erklärung neigt der Roman zur realistischen Erklärung, denn das Schuldgefühl des Ich-Erzählers von Yosch wird nicht nur vom fiktiven Herausgeber entlarvt, sondern auch vom Leser selbst.

Der Erzähler bzw. die Figur des Freiherrn von Yosch, spielt eine wichtige Rolle bei der Unschlüssigkeit des Lesers: Er versucht ihn zu überzeugen, dass er keinen Mord begangen hat. Aber das Problem ist nicht, dass der Leser unschlüssig zwischen zwei

---

<sup>212</sup> Perutz, *Meister*, S. 7.

Erklärungen steht, sondern dass der Leser in folgendem Konflikt steht: Wer sagt die Wahrheit, der Erzähler oder der fiktive Herausgeber?

„Die Kunst Perutz‘ besteht darin, durch Art und Stil der Erzählung den Freiherrn von Yosch als Person sich durch sich selbst charakterisieren und als Mörder entlarven zu lassen, indem er eine Geschichte erzählen darf, die, wenn auch phantastisch, so doch glaubwürdig ist, die aber so gestaltet sein muss, dass sie in einem die Motivation des Yoschs für diese glaubwürdig- ungläubliche Geschichte enthüllt und die Herkunft des Materialbestandes der phantastischen Ebene erklärt.“<sup>213</sup>

Für uns ist es klar, ob die Geschichte des Freiherrn von Yosch zum phantastischen oder zum Detektivroman gehört. Als Leser sind diese Doppeldeutigkeit und die Deutung hinsichtlich eines anderen literarischen Genres problematisch. Wir können zum Schluss kommen, dass der Roman dem Leser zwei verschiedene Lesarten ermöglicht. Zum einen ist die phantastische Lektüre die erste Erfahrung mit dem Roman, ohne dass der Leser die Schlussbemerkungen des fiktiven Herausgebers liest und die Schuld des Erzählers entlarvt. Folglich ist die Unschlüssigkeit möglich. Zum anderen ist die „Detektivroman“-Lektüre die zweite Erfahrung mit dem Roman, wenn der Leser die Schlussbemerkungen des fiktiven Herausgebers entdeckt und sich die Schuld des Erzählers am Ende des Romans durch die Kommentare des fiktiven Herausgebers mit den zahlreichen Signalen im Text bestätigt. Infolgedessen könnte das Werk nicht mehr zum Phantastischen, sondern zum anderen literarischen Genre gehören, wie einige Rezensionen über den Roman gezeigt haben.<sup>214</sup>

Abschließend funktioniert die phantastische Unschlüssigkeit im *Meister des Jüngsten Tages* innerhalb des Berichts des Freiherrn von Yosch und der Schlussbemerkungen des fiktiven Herausgebers. Die Textstruktur kombiniert mit der

<sup>213</sup> Neuhaus, Dietrich. *Im Hinterhof der Geschichte. Beobachtungen zum Werk Leo Perutz*. In: Zondergeld, Rein A. (Hrsg.): *Phaicon 5. Almanach der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 59.

<sup>214</sup> Obwohl viele den Roman *Der Meister des Jüngsten Tages* als einen Detektivroman bezeichnen, hat sich Leo Perutz selbst gegen diese Bewertung verteidigen: „Ich habe niemals einen Kriminalroman geschrieben, niemals überhaupt ein Buch, das sich in eine Kritik, betitelt ‚Kriminalromane auf Reisen‘ einfügen ließe.“ (Müller, *Leo Perutz*, S. 184) Vgl. dazu: Berg, Stephan. *Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1991. S. 131-173; Müller, Hans-Harald. Nachwort. In: *Der Meister des Jüngsten Tages*. Wien, Hamburg: Zsolnay, 2000. S. 209- 246; Martinez, Matias. *Proleptische Rätselromane. Erzählrahmen und Leserlenkung bei Leo Perutz*. S. 107- 126. In: *Leo Perutz. Unruhige Träume—Abgründe Konstruktionen Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung*. Hrsg. v. Brigitte Forster und Hans-Harald Müller. Wien: Sonderzahl, 2002; Müller, Hans-Harald. *Leo Perutz. Biographie*. Wien : Zsolnay, 2007. 402 S; Jannidis, Fotis. *Leo Perutz: Der Meister des Jüngsten Tages*. S. 49-67. In: Kindt, Tom; Meister, Jan Christoph. *Leo Perutz' Romane: von der Struktur zur Bedeutung ; mit einem Erstabdruck der Novelle "Von den traurigen Abenteuern des Herrn Guidotto"*. Tübingen: Niemeyer, 2007. 204 S.

Haltung vom Freiherren von Yosch und vom fiktiven Herausgeber kann nur zur Unschlüssigkeit führen, denn beide erzählen eine andere Facette der Wirklichkeit. Außerhalb des fiktiven Berichts kann sich die Unschlüssigkeit nur in den Schlussbemerkungen entwickeln, denn der fiktive Herausgeber weiß auch nicht, welchen Status er dem Bericht verleihen soll.

Der letzte Roman von Perutz, den wir hier behandeln, stellt ein gutes Beispiel für die Unschlüssigkeit dar. Es gelingt dem Roman *St. Petri-Schnee*, das Gleichgewicht zwischen allen Elementen, die die Unschlüssigkeit verursachen und die das phantastische Werk bilden.

Der Text hat einen realistischen Hintergrund, der sich innerhalb des Diskurses eines empfindlichen Ich-Erzählers entwickelt. Die Konstruktion und die Rekonstruktion der Vergangenheit des Ich-Erzählers Georg Friedrich Amberg sind in einem realistischen Rahmen realisierbar und plausibel. Einige Diskrepanzen und Leerstellen erregen beim Erzähler Zweifel, der den Realismus des Romans in Frage stellen kann: Der Erzähler weiß nicht, wie lange er im Krankenhaus liegt. Es sieht aus, dass die Liebe mit Bibiche nur ein Traum ist, denn „die Bibiche“ ist am Ende des Textes die Frau des Oberarztes. Der Titel des perutzschen Romans selbst evoziert die Getreidekrankheit, *St. Petri Schnee*, die die Menschen zur Frömmigkeit führen sollte<sup>215</sup>, was in einem realistischen Rahmen doppeldeutig scheint.

Dies ist die Reaktion, die vom phantastischen Werk z. B. auf der Seite des Erzählers erwartet wird: Er weiß nicht, ob er sich für eine rationale Erklärung entscheiden soll oder nicht, denn das Schweben zwischen Phantasie und Realität bleibt bis zum Ende des Romans möglich. Zwischen den unerfüllten Liebesgefühlen und dem politischen Komplott in Morwede ist der Erzähler bzw. die Figur mit der Unschlüssigkeit konfrontiert. Der Erzähler als auch der Leser erleben die gleiche Unschlüssigkeit und versuchen, zwischen den zwei „Vergangenheiten“ des Protagonisten zu unterscheiden und sie zu identifizieren. Im Nachwort des Buches zeichnet Müller eine relevante Beobachtung auf:

„Der Leser wird gleich zu Beginn mit der Frage konfrontiert, ob Ambergs Bericht wahr ist oder einen Traum wiedergibt, und wie Perutz‘ Roman [...] muß er im Hinblick auf diese Ausgangsfrage aus dem Bericht eines unzuverlässigen Erzählers zuverlässige Schlüsse ziehen.“<sup>216</sup>

<sup>215</sup> Perutz, *St. Petri*, S. 125-136.

<sup>216</sup> Müller, *Leo Perutz*, S. 206.

Wir kommen damit zur Diskussion des Kapitels 4.2 über die Wirklichkeit innerhalb der Fiktion und die Fiktion innerhalb der Wirklichkeit zurück: Innerhalb einer phantastischen Fiktion ist zum Beispiel der Erzähler oft destabilisiert. Die Wirklichkeit und die Wahrheit innerhalb einer Fiktion sind für die Protagonisten ihre eigene Wahrheit und Wirklichkeit. Die Destabilisierung des Erzählers wird in diesem Sinne außerhalb des Werkes noch Gültigkeit finden, denn der Leser teilt mit dem Erzähler diese Destabilisierung nicht. Das Resultat bleibt aber gleich: Welche Instanz, entweder der Ich-Erzähler (Amberg) oder der Oberstarzt, zuverlässig ist.

Die Unschlüssigkeit, die gleichzeitig vom Protagonisten und vom Leser erlebt wird, spielt eine zentrale Rolle im gesamten Roman. Der Versuch, seine Vergangenheit zu rekonstruieren, gelingt dem Ich-Erzähler beinahe im Gegensatz zum Roman *Die dritte Kugel*. Es gibt kein Getränk, keinen Alchemisten, die seine Wahrnehmung nachteilig verändern. Es bleiben nur Eindrücke, dass er das Erlebte und das Geträumte vermischt hat. Die Unschlüssigkeit, die vom Ich-Erzähler hervorgerufen wird, wird zu einem Motiv des Romans: Die Bestimmtheit einer Existenz in Frage zu stellen. Vor und nach dem Bericht von Georg Friedrich Amberg bleiben seine Vergangenheit und sogar einige Elemente seines aktuellen Zustandes unklar.

Die phantastische Zweideutigkeit findet in diesem Roman ein Echo: Die Unschlüssigkeit bezieht sich auf die wahrnehmende Ebene. In *St. Petri-Schnee* betrifft es den Zustand des Erzählers. Georg Friedrich Amberg ist Doktor von Beruf, demnach ist er mit den verschiedenen physischen und psychologischen posttraumatischen Zuständen vertraut. Die Zweideutigkeit und die Unschlüssigkeit wären also eine direkte Konsequenz eines bestimmten Zustands. Im Laufe des Romans gibt uns der Erzähler eine Vielfalt von Elementen, die diese These bestätigen: Er habe eine Kopfverletzung, er sei nicht imstande, seinen Bericht zu schreiben. Weil er Arzt von Beruf ist, lässt er uns glauben, dass er zumindest eine rationale Diagnose seines Zustandes erstellen könne. Das Aufeinanderfolgen von Einbildungen, Halluzinationen – Wehen eines warmen Windes, Umringen eines leisen Geruches des Chloroforms und Fiebergefühl – lassen uns das Gegenteil vermuten.

### 4.3.2. Unschlüssigkeit und Zwischenreich

Im vorherigen Kapitel haben wir bei Perutz beobachtet, dass die Unschlüssigkeit sich sowohl durch die strukturelle Konfiguration als auch durch die narrative Konstellation artikuliert. Die Unschlüssigkeit ist eine komplexe Gestalt, die nicht nur den Leser fordert, sondern auch den Erzähler. Der Erzähler kann ein Auslöser sein, besonders in den phantastischen Werken. Parallel zu den „perutzschen“ Werken, die wir in dieser Arbeit behandelt haben, realisiert sich die phantastische Unschlüssigkeit bei Lernet-Holenia auf eine ähnliche Weise. Lernet-Holenia gibt eben der Unschlüssigkeit einen Ort: das Zwischenreich.

Die Novelle *Der Baron Bagge* ist ein ideales Beispiel für die phantastische Unschlüssigkeit, denn der Erzähler ist von den beiden Sphären des Textes von Lernet-Holenia abhängig: die Sphäre des rational Erlebten und die Sphäre des „irrational“ oder „träumerisch“ Erlebten. Wie Jean-Jacques Pollet in seinem Text *Alexander Lernet-Holenia „Die Standarte“ und „Der Baron Bagge“: vom Symbol zum Phantasma* betont hat, haben die katastrophalen Ereignisse gleichzeitig sowohl einen realistischen als auch einen „mystischen“ Charakter<sup>217</sup>, der bedeutend für den Erzähler und die Figuren scheint. Und diesen Charakter bemerkt man nicht nur bei den Ereignissen, sondern auch beim Erzähler und bei den Figuren, denn die Gesamtheit der Konstellation eines Textes (Erzähler, Figur, Ereignisse) verursacht die Unschlüssigkeit. Pollet betont, dass die Elemente aus der realistischen und aus der geträumten Wirklichkeit klare Grenzen haben sollen:

„Dies erfolgt durch dreierlei narrative Mittel: nämlich durch demarkative Zeichen der betroffenen Erzählsequenz (die jeweils Anfang und Ende des Traums signalisieren), durch eine bestimmte Syntax des Erzählten (die Verkettung der Geschehnisse unterliegt im Traum nicht unbedingt dem Kausalitätsgesetz) und schließlich durch die Semantik der Geschehnisse selbst (die eventuell die Regeln des Wahrscheinlichkeitscodes, die Regeln der intellektuellen Plausibilität sowie die des Anstands überschreiten).“<sup>218</sup>

Aber wie er betont, gibt es bei *Der Baron Bagge* diese Klarheit nicht:

---

<sup>217</sup> Pollet, Jean-Jacques. *Alexander Lernet-Holenia „Die Standarte“ und „Der Baron Bagge“: vom Symbol zum Phantasma*. S. 107. In: *Traumreich und Nachtseite 2. Die deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus. Tagungsband 1996* Hrsg. von Förderkreis Phantastik in Wetzlar e. V. Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar. Band 21. Wetzlar. 2001. 171 S.

<sup>218</sup> Ebd., S. 108.

„Die Novelle ist in Wirklichkeit derart aufgebaut, daß es eine fast lückenlose Kontinuität gibt zwischen dem Anfang, der zur Sphäre des wachen Bewußtseins gehört, und dem darauffolgenden Traumerlebnis, so daß der Leser, sowie der Held, schließlich vor einer Art *Chiasmus* steht [...]“<sup>219</sup>

In diesem Sinne markiert der Chiasmus die Struktur: Traum-Realität, Realität-Traum, der die Verwirrung gleichzeitig des Ich-Erzählers und des Lesers betont. Das bringt uns zum Kapitel 4.1. zurück: Die Textstruktur kann die Glaubwürdigkeit des Erzählers garantieren oder zerrütten.

Pollet behauptet auch, dass „all die Differenzierungsindizien des Traumerlebnisses möglichst zu verwischen“<sup>220</sup> sind. Wir sind dazu mit Pollet teils einverstanden, denn die Elemente, die zur Wirklichkeit und zum Traum (oder Wahnsinn) gehören, sind tatsächlich sehr klar. Es sind im Text zahlreiche Indizien zu beobachten, die zum Beispiel den Übergang von Wirklichkeit zum Wahn markieren. Zuerst scheint der Zustand des Erzählers ein sehr wesentliches Signal dieses Traumerlebnisses zu sein. Kurz nach dem Angriff sagt der Baron Bagge, der von zwei Schüssen getroffen wurde: „Zudem konnte ich mich der einzelnen Phasen des Gefechts, etwa der Momente des Handgemenges, auf einmal durchaus nicht mehr erinnern, eigentlich war mir, als sei ich hierher nicht geritten, sondern geflogen [...]“<sup>221</sup> Der Satz markiert den Beginn der Träumerei. Später kommt der Baron zum Wachzustand zurück: „[...] ich reite nicht mit euch, ich will nicht hinüber, ich will nicht, es muß ein Traum sein, aber ich will erwachen – und ich erwachte.“<sup>222</sup> Dieser Satz markiert das Aussteigen aus der Träumerei. Damit ist die Differenzierung zwischen dem Traum und der Wirklichkeit klar.

Was die Unschlüssigkeit auslöst, ist die Nicht-Kapazität des Erzählers bzw. der Figur des Barons Bagge, die Komponenten der wahren Wirklichkeit von den Elementen des Geträumten zu unterscheiden. Diese Nicht-Kapazität des Erzählers kreiert eine Spannung zwischen dem Erzählten und dem Erlebten. Demnach muss der Erzähler sich selbst entscheiden, welche Elemente zur Fantasie oder zur Realität gehören und all das provoziert die phantastische Unschlüssigkeit. „Denn in Wahrheit, so zuwider

---

<sup>219</sup> Ebd., S. 108

<sup>220</sup> Ebd., S. 108.

<sup>221</sup> Lernet-Holenia, *Baron*, S. 36.

<sup>222</sup> Ebd., S. 96.

Phantastereien sonst mir sind, ist mir im Innersten der Traum noch Wirklichkeit und die Wirklichkeit eigentlich nur mehr wie ein Traum.“<sup>223</sup>

Bevor wir zum Schluss des 4. Kapitels kommen, beenden wir unsere Diskussion um die Unschlüssigkeit in phantastischen Romanen mit dem Werk von Lernet-Holenia *Der Mann im Hut*. Wie die anderen Werke, die wir bis jetzt behandelt haben, realisiert sich die Unschlüssigkeit auf verschiedenen Ebenen: Der Erzähler, die Figur, die Umwelt, die Suche der Protagonisten (die Suche des Grabs Attilas) führen zur Schwierigkeit, sich für eine rationale oder eine übernatürliche Erklärung zu entscheiden. Hier sind einige Punkte, die wir behandeln werden: die Ambivalenz der Identität, der Einfluss der Umwelt, die Linearität und der „mythische“ Hintergrund.

Das Spiel mit der Identität ist ziemlich zentral im Roman *Der Mann im Hut*. In ihrem Buch über die Erzählstrategien von Lernet-Holenia bemerkt Franziska Mayer, dass die Figuren ein Defizit haben, sie spricht sogar von „bedrohte[r] Identität der Person“, denn der Erzähler oder die Figur des Textes kann von sich selbst bedroht werden. Zahlreiche psychologische oder auch physiologische Phänomene können das Defizit und die Bedrohung erklären:

„Defizienz, sei es als manifester oder latenter Mangel bzw. Verlust auf der Ebene der Figuren und ihrer Relationen, der dargestellten Normen und Werte und schließlich, zumindest scheinbar, der Narration selbst, ist ein konstituierendes Merkmal in den Texten Lernet-Holenias. Dabei ist die Defizienz erzählter Strukturen nur teilweise explizit. Gerade Defizite der Person sind häufig nur implizit oder durch den Erzählrahmen erschließbar. Gleichzeitig ist die dargestellte Welt gekennzeichnet durch die Abwesenheit oder den Verlust von Ordnung und Werten.“<sup>224</sup>

Das Defizit beeinflusst die Glaubwürdigkeit und die Zuverlässigkeit des Erzählers derart, dass wegen der zunehmenden Leerstellen die Unschlüssigkeit unabwendbar ist.

Von Anfang an sind die Identität des Erzählers Nikolaus Toth und die Figur von Clarville doppeldeutig. Aus der Rahmenhandlung geht hervor, dass der Erzähler der Rahmenhandlung den Erzähler der Binnenhandlung in einem Kasino in Budapest getroffen hat. Einige Monate später entscheidet sich der Erzähler, die „vielfach ergänzt[e] und verbessert[e]“ Geschichte des Erzählers der Binnenhandlung „nachzuerzählen“. Wir haben bereits besprochen, dass das Nacherzählen gleichzeitig fragwürdig und doppeldeutig ist. So

---

<sup>223</sup> Ebd., S. 103.

<sup>224</sup> Mayer, *Wunscherfüllungen*, S. 47.

bleibt ein Zweifel um die „wahre“ Identität des Erzählers Nikolaus Toth aus der Binnenhandlung. Über die Figur von Clarville wissen wir jetzt, dass er eine sehr „fabelhafte“ Figur darstellt. Auf den letzten Seiten des Romans betont der Erzähler der Binnenhandlung, wie unklar und mysteriös Clarville bleibt: „Die Sachen waren lauter belanglose Gebrauchsgegenstände. Die einzige Bestätigung für seine Identität war der Paß, und auch der war eigentlich keine.“<sup>225</sup>

Fliegen, Donnerwetter, Wind, all das gehört zur Umwelt und Konstellation des Erzählers und der Figuren des Romans *Der Mann im Hut*. Der mythische Charakter des Romans wird besonders auf dieser Ebene gezeigt. Die Problematik des Unwetters liegt z. B. darin, dass verbunden mit einem bestimmten Ereignis oder mit einer besonderen Situation das Unwetter als Signal einer übernatürlichen Manifestation daherkommt, wie im folgenden Zitat deutlich wird:

„Das Aussehen des Himmels hatte sich indessen weiter, und zwar auf einmal mit enormer Schnelligkeit, verändert. Das Gewölk bot in diesem Moment schon einen Aspekt von solcher Unheimlichkeit, wie ich dergleichen bis nun noch nirgends gesehen. Obgleich es erst gegen sechs Uhr am Abend war und die Sonne noch über dem Horizont stehen mußte, ward es stockfinster, nur die wellenförmige Oberfläche der Wolken leuchtete gespensterhaft, und die Zigeunerwagen, ein neben der Straße wachsendes Buschwerk und mein eigener Wagen, ja die Gestalten und Gesichter der Menschen selbst waren von leuchtenden, offenbar elektrischen Rändern umgeben.“<sup>226</sup>

Das Kapitel fünf<sup>227</sup> ist dazu bedeutend für die ganze Handlung des Romans, wenn es um Wetter, Zauber, Traum und Orientierung geht. Die Atmosphäre, die Stimmung um den Erzähler und die Figur von Clarville scheinen sich zu ändern. Von Anfang an finden wir, dass die Mischung von allen Elementen vielleicht zu „magisch“ ist, dennoch braucht der Roman diesen vielfältigen Einfluss, um die phantastische Unschlüssigkeit zu garantieren. Gleich vor dem Ende des Kapitels vier ist der Erzähler Nikolaus Toth überzeugt, dass er mit Clarville das Grab Attilas suchen soll: „’Wollen Sie also’, fragte er, ‚mitkommen?’[...] ‚Ich stehe zur Ihrer Verfügung’.“ Bisher ist der Erzähler Toth kaum von

<sup>225</sup> Lernet-Holenia, *Mann im Hut*, S. 166.

<sup>226</sup> Lernet-Holenia, *Mann im Hut*, S. 56.

<sup>227</sup> Vgl. dazu: Funk, Gérard, *Artistische Untergänge. Alexander Lernet-Holenias Prosawerk im Dritten Reich*, Band 68. Wetzlar: Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar, 2002, 43 S.

seinen Träumen, von den „Gehörshalluzination“ und von den starken Augen von Clarville gestört.<sup>228</sup>

Im Kapitel fünf scheinen die Träume nicht mehr zum Traum zu gehören, sondern zur Realität. Hier die ersten Zeilen des Kapitels: „In dieser Nacht träumte ich wiederum, es spiele jemand auf einer Geige. Die Musik aber kam diesmal nicht mehr von so weit her wie in einem Traum zwei Nächte früher, auch war sie nicht so dünn, hoch und klagend, sondern klangvoller [...].“<sup>229</sup> In dieser Passage unterstützt die Musik die Träumerei, die häufig zum Zwischenreich führt: Wie die Musik kann uns der Traum nah oder weit scheinen. Wie der Traum ist die Musik manchmal wie ein Traum und mischt sich mit dem Eindruck, dass die Melodie aus dem „Zwischenreich“ zwischen der Wirklichkeit und dem Traum kommt. Wie Toth selbst behauptet, entspricht das Geigenspiel seinem Traum.<sup>230</sup> Später wiederholt sich das Geigenspiel, aber diesmal wird das Geigenspiel aus der Wirklichkeit zu kommen. In dieser Passage des Kapitels sechs fahren Toth und Clarville, anscheinend verloren, durch einen dichten Wald. Es gibt kaum Häuser und auch wenig Licht. Nur das Licht des Monds

„überschwemmte das Land. In diesem Moment hörte ich wieder den Ton einer Geige. Ich fuhr ganz langsam und hörte deutlich, dass jemand auf einer Geige spielte, und zwar auf die gleiche Art, auf die ich schon im Traum geglaubt hatte, eine Geige spielen zu hören. Es war zwar vielleicht nur eine Einbildung, dass ich glaubte, sie spiele wirklich auf die gleiche Art, aber auf jeden Fall hörte ich sie spielen. Sie spielte in ziemlicher Entfernung, offenbar in einem Häuser.

„Hören Sie die Geige?“ fragte ich Clarville.

„Ja“, sagte er. „Natürlich!“<sup>231</sup>

Das Geigenspiel, das sich im Traum von Toth findet, hat sich in die Realität verschoben. Der Ich-Erzähler Toth weiß selbst nicht zu unterscheiden, welches Geigenspiel wahr ist und welches nicht. Die „gleiche“ Art des Geigenspiels scheint uns auf die Verbindung zwischen dem Traum und der Wirklichkeit hinzuweisen. Dies ist auch gleichzeitig das Signal, dass der Traum einen Platz innerhalb der Wirklichkeit des Ich-Erzählers, oder, dass die Wirklichkeit einen Platz innerhalb des Traumes gefunden hat. Clarville, der eine Art märchenhafte und okkulte Figur des Romans verkörpert, bestätigt hier mit seinem „Ja“, dass die Überschreitung vom Traum zur Wirklichkeit (oder umgekehrt) jetzt vielleicht wahr ist.

<sup>228</sup> Lernet-Holenia, *Mann im Hut*, S 43, S 53.

<sup>229</sup> Ebd., S 43.

<sup>230</sup> „Mein Traum beziehungsweise das Geigenspiel [...]“ (Lernet-Holenia, *Mann im Hut*, S. 44)

<sup>231</sup> Lernet-Holenia, *Mann im Hut*, S. 62.

## **5. Schlussbetrachtung: Der Erzähler und die Phantastik**

In dieser Arbeit haben wir versucht, die Rolle und die Problematik des Erzählers in den Prosawerken von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia zu erfassen. Die Hauptpunkte unserer Argumentation beziehen sich zuerst auf den Aufbau des Textes in Verbindung mit der Kapazität des Erzählers, seine Glaubwürdigkeit und seine Zuverlässigkeit zu garantieren. Dann richtet sich unsere Aufmerksamkeit auf den Zustand des Erzählers, der oft zur Destabilisierung führt. Schließlich liegt der Fokus auf der Unschlüssigkeit, eine wesentliche Bedingung der phantastischen Literatur, die gleichzeitig mit zahlreichen Aspekten, die im Laufe der Arbeit besprochen werden, verbunden ist: die Haltung des Erzählers, die Destabilisierung des Erzählers, die Textstruktur, die Glaubwürdigkeit und die Zuverlässigkeit des Diskurses des Erzählers.

Sowohl bei Perutz als auch bei Lernet-Holenia ist deutlich geworden, dass der autodiegetische Ich-Erzähler einer homodiegetischen Erzählung unter bestimmten Bedingungen zum phantastischen Erlebnis eines Werkes beiträgt. Anhand der Arbeit *Theorie der phantastischen Literatur* von Durst ist deutlich geworden, dass diese Bedingungen durch einen destabilisierten Erzähler zum Ausdruck kommen. Der destabilisierte Erzähler ermöglicht den Weg vom Realismus zum Phantastischen, denn er kann seine Glaubwürdigkeit und seine Zuverlässigkeit nicht garantieren. Weil der Erzähler in den Werken, die wir behandelt haben, aus einem destabilisierten Ich besteht, bestätigt er uns, dass er seine eigene Geschichte oder seinen eigenen Bericht fiktionalisiert. Es gibt in Bezug darauf ein Spiel mit der Fiktionalität. Bei Perutz ist das Spiel sehr klar:

„Tous les récits de Leo Perutz assument une perspective narrative délibérément subjective [...] C'est dire qu'il n'y a pas ici de vérité „auctoriale“, que le lecteur n'a d'autre ressource [...] que de faire crédit au personnage qui supporte la responsabilité de l'aventure narrée. Mais justement, en même temps qu'il sollicite ce crédit, le récit se plaît à l'entamer, à le déconstruire.“<sup>232</sup>

Der *récit* kann nicht nur mit der Dekonstruktion der Glaubwürdigkeit und der Zuverlässigkeit des Erzählers begründet werden, sondern auch mit der Anwesenheit eines fiktiven Herausgebers, der den Erzähler und dessen Kohärenz immer wieder in Frage stellt,

---

<sup>232</sup> Pollet, Jean-Jacques. *Les fatalités ordinaires de Leo Perutz*. In : *La littérature fantastique*. Cahiers de l'Hermétisme. Colloque de Cerisy. Paris: Albin Michel. 1991. S. 166.

und, besonders bei Perutz, eine große Rolle in Bezug auf die Unschlüssigkeit des Lesers spielt.

Nun können wir bei Lernet-Holenia teils zum gleichen Ergebnis kommen, denn obwohl der Aufbau des Erzählers ähnlich ist, versucht Lernet-Holenia die Subjektivität des Erzählers zu kontrollieren. Die Destabilisierung und die Dekonstruktion scheinen sich auf einer anderen Ebene zu realisieren. Der Erzähler ist nicht mehr zentral, sondern sekundär in der Handlung. Andere Figuren, Nebenereignisse, das Wetter usw. scheinen eine entscheidende Rolle zu spielen. Der Erzähler folgt keinem narrativen oder situativen Muster, wie bei Perutz.

Die Doppelrolle des Erzählers als Erzähler und Figur in der Handlung ist eine wesentliche Bedingung für das Werk, um phantastisch zu wirken. Diese Doppelrolle ist ein guter Ausgangspunkt nicht nur für die Destabilisierung des Erzählers, sondern auch für die Destabilisierung des Lesers, wodurch die Unschlüssigkeit zustande kommt. Die Doppelrolle des Erzählers ist mit der Doppelidentität der Phantastik verbunden: Die Phantastik kann nur innerhalb zweier Realitäten existieren, zwischen dem Realen und dem Phantastischen, zwischen dem Innen und dem Außen, zwischen dem Geträumten und dem Erlebten.

Die Doppelrolle des Erzählers lässt sich auch auf einer sozialen Ebene erklären: Um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert gibt es eine große Auseinandersetzung mit der Frage des Ichs, die aus der Entwicklung der Psychologie und der Psychoanalyse entsteht. Diese Auseinandersetzung findet ein Echo nicht nur in der Literatur, sondern auch in der bildenden Kunst. Die Zusammenhänge zwischen der Phantastik und der Psychoanalyse sind für manche wegen der behandelten Motive und der Verbindung mit der Behandlung des (Un)Bewusstsein nicht mehr zu diskutieren. Die Phantastik sei eben von der Psychoanalyse ersetzt<sup>233</sup> worden.

Die zunehmende Auseinandersetzung mit dem Platz des Ichs innerhalb des Kunstwerkes scheint einen wesentlichen Platz in der Literatur einzunehmen. Das können wir nicht nur in den phantastischen Werken des Anfangs des 20. Jahrhunderts sehen, sondern auch in anderen literarischen Genres, die sich mit der Zeit entwickeln: Denken wir an die zunehmende Tendenz des Schreibens von Biographien und Autobiographien. Das Individuum sucht nach dem verlorenen Ich, nach einem vergangenen Ich und natürlich

---

<sup>233</sup> Todorov, *Introduction*, S. 169.

auch nach Anerkennung. Das ist hingegen eine andere Debatte, die hier nicht besprochen werden soll.

Man kann sehr wohl der Ansicht sein, dass der Erzähler und die Phantastik ähnliche Ziele erreichen wollen: Spannung zu erregen, die Grenzen zwischen dem Realen und dem Phantastischen zu verwischen, eine Reaktion hervorzurufen, die beim Leser Zweifel hinterlassen. Aus diesen Gründen ist der autodiegetische Ich-Erzähler mit der literarischen Phantastik verbunden: Die phantastische Literatur ermöglicht dem autodiegetischen Ich-Erzähler seine Ziele zu erreichen, denn er bewirkt eine Reaktion innerhalb und außerhalb des Textes. Zusammen mit der Textstruktur können sowohl der Ich-Erzähler als auch z. B. der fiktive Herausgeber die Unschlüssigkeit verursachen, die das Phantastische hervorbringen.

Wir kommen daher zum Schluss, dass die Funktion des Erzählers in der phantastischen Literatur und die Funktion der Phantastik selbst nicht nur verbunden sind, sondern wahrscheinlich auch die gleiche Funktion haben können. Die Werke, die wir in dieser Arbeit behandelt haben, zeigen, dass der Erzähler, besonders der autodiegetische Ich-Erzähler, die Grenzen und die Identifikation mit einer erfundenen oder fiktiven Wirklichkeit innerhalb des fiktiven Werkes verwischen will. Es besteht eine Paradoxie zwischen dem Bild, das der Erzähler zeigen will, und dem Bild, das er in der Wirklichkeit zeigt. Die Untersuchung der Phantastik zeigt auch, dass die Strukturen der literarischen Wirklichkeit komplexer sind und eine „Zwischenwelt“ existieren kann: „[Die Wirklichkeit] ist die selbst verhängnisvolle Sistierung des strukturellen Verhängnisses, das die Welt beherrscht. In ihr – auch das verbindet die Lernet-Holenia'sche Phantastik mit der von Leo Perutz – rettet sich der Mensch nicht mehr zu einem neuen Leben, sondern zu einem Tod, dessen tröstliche Kraft im Versprechen seiner Endgültigkeit liegt.“<sup>234</sup>

---

<sup>234</sup> Berg, *Schlimme Zeiten*, S. 196.

## 6. Literaturverzeichnis

### 6.1. Primärliteratur

Bierce, Ambrose. *An Occurrence at Owl Creek Bridge*. S. 305-312. (Erstdruck 1891) In: *Complete short stories of Ambrose Bierce / compiled with commentary by Ernest Jerome Hopkins; foreword by Cathy N. Davidson*. Lincoln: University of Nebraska Press, [1984], 1970, 496 S.

Gautier, Théophile. *Avatar*. S. 63-187. (Erstdruck 1856, in Buchform 1857) In: Gautier, Théophile. *La morte amoureuse et autres contes*. La Flèche: Grands Écrivains. 1992, 187 S.

Goethe, Johann Wolfgang. *Die Leiden des jungen Werthers*. Stuttgart: Reclam, 1999, 310 S. (Erstdruck 1774)

Hoffmann, E.T.A. *Der Magnetiseur. Eine Familiebegebenheit*. S. 175-220. (Erstdruck 1814) In: *Fantasiestücke in Callots Manier: Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Mit einer Vorrede von Jean Paul*. 2. Aufl. Berlin: Aufbau-Verlag, 1982, 551 S.

Lernet-Holenia, Alexander:

-- *Der Baron Bagge*. Wien: Zsolnay, 2001, 115 S. (Erstdruck 1936)

-- *Der Mann im Hut*. Wien: Zsolnay, 1978, 176 S. (Erstdruck 1937)

-- *Mars im Widder*. Wien: Zsolnay, 1997, 223 S. (Erstdruck 1941)

Lovecraft, Howard Phillips. *The Outsider*. S. 43-49. (Erstdruck 1926) In: Lovecraft, Howard Phillips. *The Call of Cthulhu and Other Weird Stories. Edited With an Introduction and Notes of S.T. Jones*. New York: Penguin twentieth-century classics. 1999, 420 S.

Poe, Edgar Allan. *The Tell-Tale Heart*, S. 303-306. (Erstdruck 1843) In: *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: The Modern Library, 1938, 1026 S.

Perutz, Leo.

-- *Die dritte Kugel*. DTV: München, 2007, 328 S. (Erstdruck 1915)

-- *Der Marques de Bolibar*. DTV: München, 2006, 253 S. (Erstdruck 1920)

-- *Der Meister des Jüngsten Tages*. DTV: München, 2008, 204 S. (Erstdruck 1923)

-- *St. Petri-Schnee*. Zsolnay: Wien, 2007, 206 S. (Erstdruck 1933)

-- *Zwischen neun und neun*. DTV: München, 2007, 219 S. (Erstdruck 1918)

Rilke, Rainer Maria. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Stuttgart : Deutscher Bücherbund, 1910, 292 S. (Erstdruck 1910)

Schnitzler, Arthur. *Die Traumnovelle*. Düsseldorf: Albatros. 2003, 82 S. (Erstdruck 1926)

## **6.2. Sekundärliteratur**

Aron, Paul; Saint-Jacques, Denis, Viala, Alain (Hrsg.). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris: Presses universitaires de France, 2004, 654 S.

Ayren, Armin. *Der Helweg. Zu einem zentralen Motiv im erzählerischen Werk Alexander Lernet-Holenia[s]*. In: Alexander Lernet-Holenia: Der Mann im Hut. Wien, Hamburg: Zsolnay 1976, S. 289-300.

Bahr, Hermann. *Die neue Psychologie* (Erstdruck 1890) In: Pias, Claus (Hrsg.) *Die Überwindung des Naturalismus*. Weimar: VDG. 2004, S. 89-101. (Erstdruck 1891)

Baron, Ulrich. *Was geschah, als gar nichts geschah? Zur Rekonstruktion und Konstruktion von Wirklichkeit in Leo Perutz' Roman St. Petri-Schnee*. S. 95-107. In: Kindt, Tom; Meister, Jan Christoph. *Leo Perutz' Romane: von der Struktur zur Bedeutung ; mit einem Erstabdruck der Novelle "Von den traurigen Abenteuern des Herrn Guidotto"*. Tübingen : Niemeyer, 2007, 204 S.

Barthes, Roland; Bersani, Léo; Hamon, Philippe; Riffaterre, Michael; Watt, Ian. *Littérature et réalité*. Paris: Seuil. 1982, 181 S.

Beer, Otto F. *Lernet im Mars*. In: Alexander Lernet-Holenia. *Mars im Widder*. Wien, Hamburg: Zsolnay 1976, S. 261-268.

Berg, Stephan. *Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. 1991, S. 9-24.

Booth, Wayne C. *Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1983, 552 S.

Caillois, Roger. *Images, images: essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*. Paris : Librairie José Corti. 1966, S. 13- 27, 39-41, 57-59, 121-123.

Cersowsky, Peter. *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts*. München: Wilhelm Fink, 1989, S. 11-20.

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Édition revue et augmentée. Paris : Robert Laffont, 1997, 1060 S.

Comité Farel. *Guillaume Farel, 1489-1565 : biographie nouvelle écrite d'après les documents originaux / par un groupe d'historiens, professeurs et pasteurs de Suisse, de France et d'Italie [Comité Farel]*. Genève : Slatkine Reprints, 1978, 780 S.

Derwald, Kirsten. „Der Baron Bagge“ oder: *Träume sind Schäume – aber besser als nichts!* S. 138-141. In: Eicher, Thomas. (Hrsg.) *Im Zwischenreich des Alexander Lernet-Holenia : Lesebuch und "Nachgeholte Kritik"*. Oberhausen: Athena. 2000, 201 S.

Durst, Uwe. *Theorie der phantastischen Literatur*. Aktualisierte, korr. und erw. Neuausg.. Münster [u.a.] : LIT, 2007, 436 S.

Finné, Jacques. *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980, 216 S.

Frenzel, Elisabeth. *Motive der Weltliteratur: ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 1. Auflage. Stuttgart : Kröner, 1976, 807 S.

Freund, Winfried.

-- *Deutsche Phantastik: Die phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart*. München: Fink, 1999, 268 S.

-- *Literarische Phantastik: die phantastische Novelle von Tieck bis Storm*. Stuttgart; Berlin; Köln; Kohlhammer, 1990, 156 S.

Funk, Gérard, *Artistische Untergänge. Alexander Lernet-Holenias Prosawerk im Dritten Reich*, Band 68. Wetzlar: Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar, 2002, 43 S.

Genette, Gérard.

-- *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, 1972, 285 S.

-- *Die Erzählung*. übers. v. Andreas Knop, München: Wilhelm Fink, 1994, 319 S.

Gerigk, Horst-Jürgen. *Lesen und Interpretieren*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002, 192 S.

Görner, Rüdiger. „Der Baron Bagge“ von Alexander Lernet-Holenia. Nachwort. In: Lernet-Holenia, Alexander. *Der Baron Bagge*. Wien: Zsolnay, 2001, S. 105-112.

Grande, Jasmin. *Die Wahrnehmung der Wirklichkeit. Zu ausgewählten Prosawerken Alexander Lernet-Holenias*. Band 89. Wetzlar: Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar, 2005, 125 S.

Hauser, Erik. *Zwischenreiche. Lernet-Holenias erzählerisches Werk zwischen Traum und Wirklichkeit*. S. 145-162. In: *Alexander Lernet-Holenia. Poesie auf dem Boulevard*. Hrsg. v. Thomas Eicher und Bettina Gruber. Wien: 1999, S. 145-162.

Jannidis, Fotis. *Leo Perutz: Der Meister des Jüngsten Tages*. S. 49-67. In: Kindt, Tom; Meister, Jan Christoph. *Leo Perutz' Romane: von der Struktur zur Bedeutung ; mit einem Erstabdruck der Novelle "Von den traurigen Abenteuern des Herrn Guidotto"*. Tübingen: Niemeyer, 2007, 204 S.

Jens. Walter (Hrsg.). *Kindlers neues Literatur-Lexikon. 2. Auflage. 22. Bände*. München : Kindler, 1988-1992.

Kayser, Wolfgang. *Wer erzählt den Roman?* S. 82-101 In: Kayser, Wolfgang. *Die Vortragsreise : Studien zur Literatur*. Bern: Francke, 1958. 306 S.

Kindt, Tom; Meister, Jan Christoph. *Leo Perutz' Romane: von der Struktur zur Bedeutung ; mit einem Erstabdruck der Novelle "Von den traurigen Abenteuern des Herrn Guidotto"*. Tübingen : Niemeyer, 2007, 204 S.

Lovecraft, Howard Phillips. *Supernatural Horror in Literature*. N.Y.: Dover Publications, 1973, 106 S.

Lüth, Reinhard. *Drommetenrot und Azurblau: Studien zur Affinität von Erzähltechnik und Phantastik in Romanen von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia*. Meitingen: Corian-Verlag, 1988, 437 S.

Magris, Claudio. *Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur* [Die von Madeleine von Pásztory für die dt. Erstaussg. von 1966 angefertigte Übers. wurde auf der Grundlage der ital. Neuaussg. (Einaudi, Turin 1996) überarb.] Neuaussg. Wien : Zsolnay, 2000. 414 S.

Martinez, Matias und Scheffel, Michael. *Einführung in die Erzähltheorie*. 7. Auflage. München : C.H. Beck, 2007, 198 S.

Martinez, Matias.

-- *Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck and Ruprecht. 1996, S.177-202.

-- *Proleptische Rätselromane. Erzählrahmen und Leserlenkung bei Leo Perutz*. S. 107- 126. In: *Leo Perutz. Unruhige Träume—Abgründe Konstruktionen Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung*. Hrsg. v. Brigitte Forster und Hans-Harald Müller. Wien: Sonderzahl. 2002, 260 S.

Mayer, Franziska. *Wunscherfüllungen. Erzählstrategien im Prosawerk Alexander Lernet-Holenias*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau. 2005, S. 48-73, S. 131-151.

Moersen, Tobias. *Sagenhafte Phantastik: „Der Mann im Hut“*. S. 144-146. In: Eicher, Thomas. (Hrsg.) *Im Zwischenreich des Alexander Lernet-Holenia : Lesebuch und "Nachgeholte Kritik"*. Oberhausen: Athena. 2000, 201 S.

Müller, Hans-Harald.

-- *Leo Perutz : Biographie*. Wien : Zsolnay, 2007, 402 S.

-- *Der Meister der Materie*. S. 321-328. In: Perutz, Leo. *Die dritte Kugel*. DTV: München, 2007, S. 321-328.

-- *Die Verwandlung*. S. 245-251. In: Perutz, Leo. *Der Marques de Bolibar*. DTV: München, 2006, S. 245-251.

-- *Der Leise Geruch des Choloroforms*. S. 199-207. In: Perutz, Leo. *St. Petri-Schnee*. Zsolnay: Wien, 2007, 206 S.

-- *Identitäts- Kontruktionen – Zur Architektur Von Leo Perutz'Roman Die dritte Kugel*. S. S. 11-23. In: Kindt, Tom; Meister, Jan Christoph. *Leo Perutz' Romane: von der Struktur zur Bedeutung ; mit einem Erstabdruck der Novelle "Von den traurigen Abenteuern des Herrn Guidotto"*. Tübingen : Niemeyer, 2007, 204 S.

Müller-Widmer, Franziska. *Alexander Lernet-Holenia: Grundzüge seines Prosa-Werkes dargest. am Roman "Mars im Widder" : e. Beitr. zur neueren österreichischen Literaturgeschichte*. Bonn : Bouvier, 1980, 205 S.

Neuhaus, Dietrich. *Im Hinterhof der Geschichte. Beobachtungen zum Werk Leo Perutz*. In: Zondergeld, Rein A. (Hrsg.): *Phaïcon 5. Almanach der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 41-70.

Nodier, Charles. *Du fantastique en littérature*. In: *Contes fantastiques. Présenté par Michel Laclos*. Paris: Jean-Jacques Pauvert. 1957, 97-105 S.

Nünning, Ansgar. *Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens*. In: *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Hrsg. V. Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag. 1998, S. 3-41.

Penzoldt, Peter. *Supernatural in Fiction*. New York : Humanities Press, 1965, 271 S.

Pfister, Manfred. *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Auflage. München: Wilhelm Fink, 2001, 454 S.

Pollak, Michaël. *Les origines des la modernité viennoise*. In: Latraverse, François; Moser, Walter. (Hrsg.). *Vienne au tournant du siècle*. Paris: Albin Michel. 1988, 400 S.

Pollet, Jean-Jacques.

-- *Alexander Lernet-Holenia „Die Standarte“ und „Der Baron Bagge“: vom Symbol zum Phantasma.* S. 101-113. In: *Traumreich und Nachtseite 2. Die deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus. Tagungsband 1996* Hrsg. von Förderkreis Phantastik in Wetzlar e. V. Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar. Band 21. Wetzlar. 2001, 171 S.

-- *Les fatalités ordinaires de Leo Perutz.* In : *La littérature fantastique. Cahiers de l'Hermétisme. Colloque de Cerisy.* Paris: Albin Michel. 1991, S. 157-169.

Roček, Roman. *Die neun Leben des Alexander Lernet-Holenia : eine Biographie.* Wien: Böhlau, 1997, 414 S.

Ruthner, Clemens.

-- *Am Rande: Kanon, Kulturökonomie und die Intertextualität des Marginalen am Beispiel der (österreichischen) Phantastik im 20. Jahrhundert.* Tübingen [u.a.] : Francke, 2004, XVI, 399 S.

-- *Jenseits der Moderne? Abriß und Problemgeschichte der deutschsprachigen Phantastik 1890-1930.* In: Thomas Leblanc, Bettina Twrsnick (Hrsg.): *Traumreich und Nachtseite. Die deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus.* Tagungsband 1995, S. 65-85.

-- (Hrsg.) *Nach Todorov. Zusatz Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur.* Tübingen: Francke. 2006, 261 S.

Schnaas, Ulrike. *Das Phantastische als Erzählstrategie in vier zeitgenössischen Romanen.* Stockholm: Amqvist & Wiksell International. 2004, 213 S.

Scheible, Hartmut. *Such nach Identität und Proteste gegen Geschichte. Naturgeschichte des Snobs – Aufzeichnungen zu Alexander Lernet-Holenia.* In: Frankfurter Hefte, 4 (1972), S. 279.

Scheichl, Sigurd Paul. *Der Marques de Bolibar—Leo Perutz' Letzte Tage der Menschheit.* S.73-91. In: *Leo Perutz. Unruhige Träume—Abgründe Konstruktionen Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung.* Hrsg. v. Brigitte Forster und Hans-Harald Müller. Wien: Sonderzahl. 2002, 260 S.

Schernus, Wilhelm. *Der Marques de Bolibar oder: Ein Spiel mit der Romanform.* S. 35-49. In: Kindt, Tom; Meister, Jan Christoph. *Leo Perutz' Romane: von der Struktur zur Bedeutung; mit einem Erstabdruck der Novelle "Von den traurigen Abenteuern des Herrn Guidotto".* Tübingen : Niemeyer, 2007, 204 S.

Schmitt, Paul. *La réforme catholique : le combat de Maldonat (1534-1583).* Paris: Beauchesne, 1985, 525 S.

Schott, Heinz (Hrsg.): *Franz Anton Mesmer und die Geschichte des Mesmerismus. Beiträge zum Internationalen Wissenschaftlichen Symposium [...] 1984 in Meersburg*. Stuttgart: Steiner, 1985, 288 S.

Kindt, Tom; Meister, Jan Christoph. *Leo Perutz' Romane: von der Struktur zur Bedeutung ; mit einem Erstabdruck der Novelle "Von den traurigen Abenteuern des Herrn Guidotto"*. Tübingen : Niemeyer, 2007, 204 S.

Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970, 187 S.

Wünsch, Marianne. *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930)*. München: Wilhelm Fink. 1991, 268 S.

### **6.3. Artikel**

Pfeiffer, Joachim. Editorial [zu: Das Unheimliche]. In: *Der Deutschunterricht* 58, H. 3, S. 2-9.

### **6.4. Internet**

Berger, Günther. *Lernet-Holenia, Alexander: Eine recht unbequeme Individualität* In: Extra Lexikon der *Wiener Zeitung*. 31. März 1998.

<<http://www.wienerzeitung.at/Desktopdefault.aspx?tabID=3946&alias=wzo&lexikon=Autoren&letter=A&cob=7727>> (6. März 2009)

Lejeune, Phillipe. *Autopacte*. [Online] < <http://www.autopacte.org/>> (25. Januar 2010)