

Erstveröffentlichung

* Der Beitrag ist die gekürzte und überarbeitete Fassung einer 2003 entstandenen und unveröffentlichten Analyse unter dem Titel »Als Soldat und brav?« *Erinnern, Erzählen und Identitätskonstruktion in Leo Perutz' Das Gasthaus zur Kartätsche*.

1 Der Beschäftigung mit seinem Erzählen wird durch das doppelte Jubiläum besondere Aktualität verliehen: 2007 ist das 50. Todesjahr und das 125. Geburtsjahr von Perutz. Die Erzählung *Das Gasthaus zur Kartätsche* wird nach der folgenden Ausgabe zitiert: Perutz, Leo: *Das Gasthaus zur Kartätsche*. In: Ders.: *Herr, erbarme Dich meiner!* Wien: Zsolnay 1995, pp. 120-162. Im Weiteren wird die Erzählung mit der Sigle G und der entsprechenden Seitenzahl zitiert.

2 Bei dieser Angabe stütze ich mich auf die *Editorische Notiz* in: Perutz 1995, p. 213.

3 Ibid. Zu einer kurzen Analyse der Erzählung *Der Feldweibel Schramek* cf. Müller, Hans-Harald: *Leo Perutz. Biographie*. Wien: Zsolnay 2007, p. 44ff.

4 Müller, Hans-Harald: *Nachwort*. In: Leo Perutz: *Mainacht in Wien. Romanfragmente. Kleine Erzählprosa. Feuilletons*. Aus dem Nachlaß. Wien: Zsolnay 1996, pp. 231-236, hier p. 234.

5 Zum Untertitel, der im novelistischen Sammelband fehlt, cf. die Angabe der Editorischen Notiz in Perutz 1995, p. 213. Obwohl die erzählte Geschichte auf die k.u.k.-Armee bezogen ist, bleibt sie jedoch eine private – wie auch die »historischen« Romane von Perutz abseits der »großen« Geschichte spielen und die Historie kontrafaktisch aufzeigen.

6 In der frühen Version heißt er Jindrich/Heinrich Schramek, in der zweiten Jindrich/Heinrich Chwastek: Der doppelte bzw. doppelt gebrauchte Vorname spielt in der Interpretation auch eine bestimmte Rolle.

1. Erzählen und Erinnern

Leo Perutz, der durch seine merkwürdigen Konstruktionen bekannte Erzähler der Wiener Moderne,¹ hat ein Thema in zwei Varianten bearbeitet, was als eine besondere Faszination mit dem Thema oder der Gestaltung gedeutet werden dürfte: Die im Jahre 1920 zuerst erschienene Erzählung *Das Gasthaus zur Kartätsche*² ist eine überarbeitete Version seiner frühen Erzählung *Der Feldweibel Schramek*, die 1907 in der Weihnachtsbeilage der *Teplitzer Zeitung* erschien,³ und sie dokumentiert eine gewisse »Entwicklung«:

An der Verwandlung des *Feldweibel Schramek* (1907) in *Das Gasthaus zur Kartätsche* [...] läßt sich die Entwicklung des Erzählers Perutz verfolgen, der denselben Einfall in immer komplexer und kunstvoller konstruierte Erzählformen integrierte.⁴

Die Erzählung *Das Gasthaus zur Kartätsche*, die ursprünglich den Untertitel *Eine Geschichte aus dem alten Österreich* trug, kann durch diese Tatsache zwar in die Monarchie-Literatur eingereiht werden, obwohl hier, vor dem Hintergrund der »großen« Geschichte, eine »private« erzählt wird.⁵ Im Großen und Ganzen schildern beide Varianten, sowohl die frühere als auch die spätere, dieselbe Geschichte; in der zweiten ist sie aber besonders in Hinsicht auf die narrativen Konstruktionen komplexer: In beiden Varianten wird die Geschichte eines Feldwebels erzählt,⁶ der – angeblich, so lautet die Deutung anderer – aus Liebeskummer Selbstmord begeht. Beide Fassungen sind Ich-Erzählungen, wobei gerade die Veränderungen und Verschiebungen in der Funktion der Erzählers im *Gasthaus zur Kartätsche* erhebliche interpretative Akzentverlagerungen herbeiführen.

Die *Gasthaus*-Erzählung ist wesentlich länger als die frühere und enthält ganze Episoden sowie Teile von Episoden, die in *Der Feldweibel Schramek* fehlen: Diese Zusätze ergänzen einerseits die Informationen, die sich auf Schramek/Chwastek beziehen und über sein Verhalten, seine Verhältnisse und seine Vergangenheit aufklären, andererseits (und v.a.) enthalten sie solche Momente, die die Rolle, den Blickwinkel und die Wahrnehmungsmodalitäten des Erzählers besonders hervorheben, wodurch er die über Chwastek erzählte Geschichte teilweise auch zu seiner eigenen Geschichte macht. Die Ergänzungen, Erweiterungen sind vor allem solche Textteile, in denen sich der Ich-Erzähler in die Geschehnisse einmischt, sich als Konkurrenten des Feldwebels aufspielt, oder in denen er seine Beziehungen und die angebliche Freundschaft mit Chwastek in den Mittelpunkt seiner Erinnerungen zu rücken versucht bzw. in denen er seine erinnernde Tätigkeit und damit seine Perspektive thematisiert. Außerdem sind eine gewisse Straffung der Satzstruktur und der Austausch bestimmter Ausdrücke (Namen, Adverbien) zu verzeichnen, die die Veränderungen der Erzähler-Funktion unterstützen.⁷

In der Erzählung *Das Gasthaus zur Kartätsche* stehen die Erinnerungen eines vorerst namenlosen, sich erst allmählich durch sein Erzählen profilierenden und seinen Namen in einem als Wunsch projizierten Moment seiner Erinnerung verratenden Ich-Erzählers⁸ im Mittelpunkt, der seine Erinnerungen an einen besonderen Vorfall um den Feldweibel Chwastek erzählt und seinen Beteuerungen zufolge bemüht ist, das Geschehene in einer durch innere Widersprüche durchbrochenen Erinnerungsarbeit genau so wiederzugeben, wie es sich zugetragen hat. Seine Erzählung weist eine Rahmenstruktur auf, indem sie mit der Beschreibung des sonderbaren Selbstmords von Chwastek beginnt und den Reflexionen des Erzählers darüber endet. Der Rahmenanfang setzt mit einer Sicherheit suggerierenden Betonung des Erzählgestus ein, wogegen das Ende, die anfängliche Gewissheit verunsichernd, eine andere Erklärung auch offen läßt. Der erste Satz fasst die Geschichte gleich *in nuce* zusammen: »Der Feldweibel Chwastek, dessen Geschichte ich erzählen werde, hat sich mit einem Dienstgewehr auf folgende Weise erschossen: [...]« (G 120). Darauf folgt eine detaillierte Beschreibung des Weges der Kugel, die eine lange und unberechenbare, physikalisch unmögliche »Laufbahn« hinter sich lassend, den Feldweibel tödlich, andere mehr oder weniger schwer verletzend und allerlei Schaden anrichtend zuletzt »sonderbarerweise in der großen Weckuhr« (G 121) zur Ruhe kommt, wo sie »den Gang des Räderwerkes hemmte« (G 121), wodurch der Lauf der Zeit symbolisch aufgehalten bzw. gestört wird, und auch manche Probleme der Orientierung in der erinnerten Zeit vorwegnimmt.

7 Die Änderungen in beiden Varianten scheinen dem von Jan Christoph Meister betonten »principe poétologique du minimalisme narratif« zu widersprechen, das im Lebenswerk »un développement progressif« erfahre (cf. Meister, Jan Christoph: *Eviter le superflu – A propos du minimalisme narratif chez Leo Perutz*. In: Pollet, Jean-Jacques (Hg.): *Leo Perutz ou l'ironie de l'Histoire*. Centre d'Etudes et de Recherches Autrichiennes. Rouen: Publications de l'Université de Rouen 1993, pp. 67-77, hier p. 68), m.E. sind aber die Erweiterungen narratologisch als Vertiefung der Perspektivierung durch den Erzähler funktionalisiert.

8 »Im geheimen aber hoffte ich, daß der Feldwebel mich auffordern werde, ihn bei diesem Besuche zu begleiten. [...] Es wäre ganz einfach gewesen: – »Erlauben Gnädigste, daß ich meinen Kameraden mitbringe? – Einjährig Freiwilliger August Frieseck.« – Und dann wäre ich vorgetreten und hätte mich verbeugt.« (G 148)

9 Der Erzähler hebt diese Tatsache selbst hervor: »Dies alles jedoch gehört nicht in diese Geschichte [...]« (G 121), und wirft damit die Frage der Prinzipien seines Erzählens auf, die in anderer Hinsicht auch gestellt werden kann.

10 Hier klingt leise auch die Entrüstung über die Gefahr der Technik in der Anthropomorphisierung der Kugel an: Das Geschoss handelt »auf eigene Faust« (G 120), fliegt »seiner Kraft und seiner Freiheit froh, fröhlich singend, wie ein junges Mädchen« (G 121), dann »begann es endlich müde zu werden« (G 121) – das bereitet das Bild der irrenden Kugel vor.

11 Das Motiv der irrenden Kugel taucht in Perutz' Werken mehrfach auf: In *Die dritte Kugel* ist es strukturbildend, in *Der Marques de Bolibar* werden mehrere Figuren auf diese Weise getötet (cf. 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, p. 388). In *Das Gasthaus zur Kartätsche* kommt dieses Element mehrmals, beinahe leitmotivisch vor.

Die ausführliche Schilderung mag durch die Angabe des Erzählers begründet werden, er habe alles als Digression erzählt,⁹ »weil uns alle damals – lang vor dem Kriege – solch ein Entsetzen faßte vor der Wirkung der Waffe, die wir täglich in den Händen hatten« (G 121).¹⁰ Die irrende Kugel wird in der Deutung des Erzählers zu einem Mittel des blinden Schicksals, das die Figur des Feldwebels trifft; damit wird gleich zu Beginn eine mögliche Interpretation der Geschichte suggeriert: Es sei kein Selbstmord gewesen, sondern ein Mord durch »eine Kugel, die singend dahinflog, ohne Ziel« (G 121).¹¹ Die genaue und detaillierte Beschreibung sollte den Eindruck erzählerischer Genauigkeit erwecken, trotzdem stellt sich dann heraus, dass die Erklärung der Ereignisse und die Erinnerungsleistung des Erzählers gar nicht so einfach und eindeutig sind. Schon die Beschreibung der Laufbahn der irrenden Kugel wird nach der Lektüre insofern verdächtig, dass der Erzähler zur Zeit des Schusses unter »wirren Träumen und Delirien« (G 159) im »Marodenzimmer« liegt und den Schuss nur hört, den Weg also erst nach seiner Genesung erfahren haben kann, wodurch die Präzision der Beschreibung unterlaufen wird.

Der Zeitpunkt der Gegenwart des Erzählens ist relational situiert: einerseits im Verhältnis zu einem historischen Ereignis, das – auf Grund des kulturellen Wissens – als der Erste Weltkrieg identifizierbar ist, andererseits zur erzählten Geschichte, die als eine »längst vergangene« (G 121) bezeichnet wird: »Zwölf Jahre sind seit jener Zeit vergangen« (G 124).¹²

Die Ebene der erzählten Geschichte umfasst einerseits die Geschichte der Bekanntschaft der Erzählers mit Chwastek und Chwasteks Tod (erzählte Gegenwart), andererseits Chwasteks (und des Erzählers) Vorgeschichte, die auch den Tod erklären sollte (erzählte Vergangenheit). Die erzählte Gegenwart umfasst eine verhältnismäßig kurze Zeitspanne: Wenn man von der »Nachgeschichte« (die Zeit von Friesecks Genesung vom Typhus) absieht, können es höchstens einige Wochen sein, eher aber geht es hier nur um eine einzige Woche. Damit setzt auch eine bestimmte Unsicherheit ein, der Erzähler beginnt nämlich mit einer ungenauen Angabe und wertet zugleich seine Beziehung zur erzählten Figur: »Ich stand damals mit dem Feldwebel auf freundschaftlichem Fuß« (G 129), danach behauptet er, »[v]ier oder fünf Wochen, bevor mein Bataillon nach Trient versetzt wurde, hatte unsere Bekanntschaft begonnen.« (G 129) Dieser Angabe widersprechen jedoch die weiteren Zeitangaben, aus denen ersichtlich wird, dass es sich um nicht mehr als eine Woche handeln kann, in der sich die Beziehung des Erzählers zu Chwastek entwickelt (und die Angaben zu dieser Woche sind sogar nicht immer direkt, sondern lassen sich, die Orientierung des Lesers verunsichernd, aus anderen Aussagen des Erzählers rekonstruieren. Der Rekonstruktion nach müsste der Schuss an einem Dienstag abgegeben worden sein, diese Folgerung widerspricht aber der Angabe des Erzählers über den Tag des Ereignisses am Anfang seiner Erzählung: »Es war Sonntag nachmittags, keiner der Ärzte befand sich in der Kaserne« (G 120). Damit gerät die Glaubwürdigkeit des Erzählers ins Wanken und auch die Genauigkeit der anderen Mitteilungen wird erschüttert.

In Bezug auf Chwasteks (und des Erzählers) Vorgeschichte, d.h. in der erzählten Vergangenheit sind die Zeitverhältnisse noch weniger geklärt, zumal Einiges nur aus Chwasteks durch den Ich-Erzähler herbeizitierten Erinnerungen hervorgeht (und der Erzähler – wie sich schon zeigt – dürfte aus mehreren Gründen nicht alles ganz genau wiedergegeben haben). Es lässt sich demnach behaupten, acht (oder mehr als acht) Jahre vor den Ereignissen der erzählten Gegenwart sei im Leben von Chwastek ein Wandel eingetreten, er war Leutnant, wurde aber zum gewöhnlichen Soldaten herabgesetzt, um nach einiger Zeit als Feldwebel zu dienen:

Jedes Kind am Pohořelec wußte, daß er früher einmal Offizier gewesen war und als junger Leutnant seine Charge verloren hatte. [...], und so mußte er nach dem Verlust seiner Offizierscharge acht Jahre lang als gewöhnlicher Soldat [...] dienen. Acht Jahre lang. Diese Zeit war nun schon lange um, [...]. (G 128)

Chwasteks Aussagen nach, die er nach seinem Besuch in der Karlsgasse äußert, waren es aber genau acht Jahre: »Und ich habe hier acht Jahre hindurch gesoffen und geflucht und gerauft wie ein Vieh [...]« (G 154), damit entsteht wiederum ein Widerspruch in Bezug auf die Zeitspanne, die die Erzählung nicht auflöst. Aus der Vergangenheit vor der Herabsetzung lassen sich unbestimmte Zeiten der frühen Kindheit des Feldwebels »als Kind im weißen Kleidchen« (G 153) bzw. die Zeit der Beziehung mit Molly, in der Chwastek ihr vermutlich nahe stand, herausfiltern, und die durch den Erzähler erinnerte Zeit aus seiner Vergangenheit, in der er Molly als »ein kleiner, verliebter Schuljunge« (G 133)¹³ ebenfalls gekannt zu haben vorgibt, fällt ungefähr in diesen Zeitraum.

12 Die Verortung der erzählten Geschichte im Verhältnis zu einem historischen Ereignis (dem Krieg) bzw. die Angabe der bis zum Zeitpunkt des Erzählens vergangenen Zeit (zwölf Jahre) fehlt in der ersten Fassung der Erzählung, dort steht einfach »damals« (F 93) – Ersteres einfach weil *Der Feldwebel Schramek* »lang vor dem Kriege« im Jahre 1907 erschien. Die zusätzlichen Angaben im *Gasthaus* verstärken jedoch den Vergangenheitscharakter des Erzählten bzw. seine Situierung jenseits einer historischen Grenze.

13 Wie aus seinen Angaben hervorgeht, ist der Erzähler zur Zeit der erzählten Gegenwart 18 Jahre alt (cf. G 132), in der erzählten Vergangenheit mag er höchstens 10 Jahre alt (eventuell auch jünger) gewesen sein – wenn noch die zwölf Jahre hinzugezählt werden, die zwischen Erzählakt und erzählter Gegenwart liegen sollen, ist – von anderen verunsichernden Faktoren abgesehen – kaum an eine ganz genaue Erinnerung zu glauben.

14 An einer anderen Stelle seiner Erinnerung wird das Gespräch doch mit »Molly« verbunden: [...] so wie sie mir einmal zugehört hatte, als ich ihr damals auf dem Nachhauseweg von der Tellaufführung erzählte [...]« (G 146): Das ist ein weiteres Signal für die unzuverlässige Erinnerung des Erzählers.

15 »Ich beneidete ihn um alles: um das Mädchen, um die Leutnantssterne, um den schönen Sommertag, ja sogar um den See von Hallstatt oder von St. Gilgen« (G 132).

16 »Es war noch immer die Eifersucht, jenes Mädchens wegen, die mich zwang, dem Feldwebel und mir selbst den Beweis zu geben, daß ich wie in allem, [...] meinen Mann zu stellen wußte, so gut wie er« (G 137).

17 »Warum sollte ich den Schnaps, [...] nicht ebensogut vertragen wie der Feldwebel« (G 137).

18 »Und mich dummen, achtzehnjährigen Jungen überfiel plötzlich ein lächerlicher, eifersüchtiger Haß gegen den Feldwebel« (G 132).

19 Zur Frage des unzuverlässigen Erzählers bei Perutz cf. Müller, Hans-Harald: Literarische Phantastik oder Interpretationsprobleme? Zur Erzählkonzeption von Leo Perutz – dargestellt an der Novelle *Nur ein Druck auf den Knopf*. In: Eicher, Thomas/Sowa, Peter (Hg.): Grenzüberschreitungen um 1900. Österreichische Literatur im Übergang. Oberhausen: Athena 2001, pp. 177-191, hier p. 181ff.

Die Verschwommenheit von Zeitangaben bzw. ihre Widersprüche weisen auf Defizite des Erzählers und des Erzählens hin: Der Erzählakt ist weitgehend eine Erinnerungsarbeit, der Erzählgestus thematisiert sie auch mehrfach und nachdrücklich, denn trotz der vergangenen zwölf Jahre will der Erzähler vieles »noch heute im Gedächtnis« (G 124) haben. Außerdem behauptet er, an manche Momente erinnert er sich ganz präzise, so an seinen Besuch beim Feldwebel: »[A]n den Tag erinnere ich mich ganz genau, weil er der erste warme Tag war« (G 130). Zugleich versagt aber sein Gedächtnis beim »Abrufen« des Namens des auf der Fotografie gesehenen Mädchens, dessen er sich erst später (nach der Begegnung in der Konditorei) entsinnen kann, obwohl er in sie verliebt gewesen sein will: Er erinnert sich zwar »an allerlei vergangene Tage [...], kleine und unbedeutende Dinge« (G 132), nur der Name entfällt ihm. Darüber hinaus wird das geliebte Mädchen – und das ist ein weiteres Zeichen der schwankenden Erinnerung – hinsichtlich des für die Beziehung wichtigen Gesprächs sogar austauschbar¹⁴:

Und auf dem Weg hatte sie auch mit mir gesprochen, über Schiller und den Tell, den man damals im Landestheater aufführte, hatten wir uns unterhalten – aber das wußte ich schon nicht mehr so ganz bestimmt, das konnte auch ganz gut ein anderes Mädchen gewesen sein. (G 132f.)

Im Späteren wird dann sein Gedächtnis durch verschiedene Faktoren beeinflusst, die er ausdrücklich und wiederholt betont. Einerseits ist es die schleichende und allmählich ausbrechende Krankheit, die seine Wahrnehmung verändert:

Wirklich hatte ich den ganzen Tag über Schmerzen im Kopf und ein Frösteln in allen Gliedern gespürt. Es war der Vorbote des Typhus, den ich mir durch das schlechte Trinkwasser zugezogen hatte und der einige Tage später zum Ausbruch kam. (G 136)

Andererseits ruft das Trinken auch eine veränderte und unsichere Wahrnehmung hervor, die sogar bis zur Vision gehen kann: »Ich sah nichts mehr, ich hörte nichts mehr, ich weiß nicht, was weiter geschah; Müdigkeit und Schnaps und Schlaf hatten mich übermannt, und mein Kopf fiel auf die Tischplatte« (G 139). Letztlich wird sein Gedächtnis und Erinnern durch seine Einstellung zur erzählten Figur beeinflusst, die zwischen positiven und negativen Empfindungen schwankt, ein Mal beteuert er, »ich hatte ihn schon lange vorher im geheimen bewundert« (G 123) und mit ihm befreundet gewesen zu sein (G 129), dann aber kommen Neid,¹⁵ Eifersucht,¹⁶ Konkurrenz¹⁷ und Hass¹⁸ hinzu, so dass er Chwastek völlig beiseite drängen und sich an seine Stelle drängen will (er schiebt seine Fotografie an die Stelle der des Feldwebels, er will statt ihm in die Karlsgasse gehen), was ihm letztendlich nicht gelingt, wie er diese Tatsache selbst zugibt:

Und wirklich. Mich mußte man in meine Wohnung und in mein Bett bringen. Gehen konnte ich nicht mehr. Jedem war es bisher so ergangen, der es versucht hatte, mit dem Feldwebel Chwastek im Trinken gleichen Schritt zu halten. (G 140)

Die Unsicherheiten und Widersprüche der Zeitverhältnisse, die zugegebene Voreingenommenheit des Erzählers, seine eigene Verstrickung in die Geschehnisse, die sich aus den Wahrnehmungsmodalitäten des Erzählers und den eingestandenen Gedächtnislücken ergebenden Unbestimmtheiten im Status mancher Ereignisse in der erzählten (fiktiven) Welt, lassen Zweifel an der Richtigkeit des Erzählten und der Glaubwürdigkeit des Erzählers aufkommen, umso mehr, dass die Motive, warum »diese längst vergangene Geschichte« (G 121) überhaupt erzählt wird, auch nicht geklärt werden. Der Erzähler Frieseck erweist sich an bedeutenden Punkten seiner Erzählung als unzuverlässiger Erzähler,¹⁹ der wichtigen Kriterien eines solchen entspricht: Es geht um einen Ich-Erzähler,²⁰ der zwar nicht der Protagonist der erzählten Geschichte ist, sich aber an seine Stelle zu drängen versucht, »der hohe Grad an Explizität«, mit dem Frieseck »als konkret faßbare[r], personalisierbare[r] Sprecher auf der Ebene der erzählerischen Vermittlung« funktioniert, und »die Häufung von subjektiv gefärbten Kommentaren, interpretatorischen Zusätzen und weiteren persönlichen Stellungnahmen des Erzählers«²¹ sind für Frieseck ebenfalls charakteristisch. Der möglichen Unzuverlässigkeit des Erzählers entspricht auch die Tatsache, dass er »sein Erinnerungsvermögen« reflektiert,²² denn »explizite autoreferentielle Reflexionen des Erzählers über sein eigenes Erinnerungsvermögen haben aufmerksamkeitslenkende Funktion.«²³ Letzten Endes entsteht eine »Kontrastierung von Perspektiven, die nicht synthetisierbar sind.«²⁴ Durch diese Momente verstößt das

20 Zu diesen Kriterien cf. Nünning, Ansgar: *Unreliable Narration* zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens. In: Ders. (Hg.): *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: WVT 1998, pp. 3-39, hier p. 6.

21 Ibid.

22 Allrath, Gaby: *Textuelle Signale für die Ermittlung von unreliable Narration*. In: Nünning 1998, pp. 59-79, hier p. 66.

23 Ibid., p. 68.

24 Ibid., p. 73. Weiterhin meint Allrath, intertextuelle Elemente können auch der Signalisierung unzuverlässigen Erzählens dienen (cf. *ibid.*, p. 77), diese Frage wird in Bezug auf *Das Gasthaus zur Kartätsche* noch erörtert.

25 Damit widerspricht eine solche erzählte Welt der von Doležel postulierten Regel, »such worlds are sets of semantically diversified domains integrated into a structural whole by the formative macroconstraints«. Doležel, Lubomir: *Possible Worlds and Literary Fictions*. In: Allén, Sture (Hg.): *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*. Berlin, New York: de Gruyter 1989, pp. 221-242, hier p. 233f.

26 Cf. Martinez, Matias/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck 1999, p. 128f.

27 Somit wird hier die Bedingung einer narrativen Struktur im Lotman'schen Sinne erfüllt. Cf. Lotman, Jurij: *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink 1993, p. 332f.

28 Cf. G 145: »Ich habe Sie sofort erkannt, Heinrich«.

29 G 154. Der Sprachgebrauch als Distanzierungsmittel ist auch in *Der Marques de Bolibar* zu beobachten, wo »auch die Bedeutung der Sprache Erkennungsprobleme aufwirft« (Müller, Hans-Harald: *Nachwort*. In: Perutz, Leo: *Der Marques de Bolibar*. Wien, Darmstadt: Zsolnay 1989, pp. 239-271, hier p. 254).

30 »Molly« war »ein sehr schönes, schlankgewachsenes Mädchen« (G 132), die später zwar »nicht mehr ganz jung« (G 145) aussieht, trotzdem immer noch anziehend wirkt.

Erzählen gegen die Regel der semantischen Kohärenz der erzählten Geschichte²⁵ und löst die Unschlüssigkeit in Bezug auf die Deutungsmöglichkeiten nicht auf, so dass eine instabile erzählte Welt²⁶ zustande kommt.

2. Identitäten – (re)konstruiert

Aus der mit Unsicherheiten belasteten Erzählung von Frieseck lässt sich eine (wenn auch nicht lückenlose) Lebensgeschichte rekonstruieren, die als Doppelleben bezeichnet werden kann: Chwasteks erstes und zweites Leben, der Leutnant und der Feldwebel. Demnach gehört das erste Leben der erzählten Vergangenheit, das zweite der erzählten Gegenwart an, und das Leben des Individuums Chwastek nimmt ein Ende, wenn (und weil?) das erste Leben im zweiten erscheint. Die zwei Leben sind zeitlich, räumlich und figurenmäßig voneinander getrennt, und solange sie getrennt bleiben, geschieht auch nichts: Das entscheidende Ereignis tritt ein, wenn die Grenze zwischen vergangenem und gegenwärtigem Leben überschritten wird.²⁷

Die beiden Leben sind voneinander durch bestimmte Momente klar trennbar: Der einstige Chwastek war Leutnant und nahm damit in der sozialen Hierarchie einen höheren Rang ein als später – darauf deuten die »Schnäpse von einer feineren Sorte« (G 130), sein Aufenthalt oder Urlaub in der Umgebung »des Hallstätter Sees oder des Sees, an dem St. Gilgen liegt« (G 132) und seine Beziehung zu »Molly« und ihrer Familie hin. Dieser Chwastek, der – wie aus der Anrede der Frau des Oberleutnants (Mollys) rekonstruierbar ist²⁸ – den Vornamen »Heinrich« verwendete, hat vermutlich auch Deutsch gesprochen (und er gebraucht diese Sprache in der erzählten Gegenwart, wenn er sich an sein früheres Leben erinnert: »Er sprach deutsch mit mir und die Frieda Hoschek hatte nichts von diesem Gespräch verstanden«²⁹ – damit fällt er sozusagen in sein früheres Leben zurück und vielleicht, wie der Erzähler suggeriert, verfällt er ihm). Zu diesem verschwundenen Leben gehören andere Gefühle und eine (vermutlich) andere Liebe,³⁰ Gedichte, Musik und Musizieren am Klavier. Im Allgemeinen verfügt der Feldwebel hier über solche Kenntnisse und Einsichten, die ihm auf Grund seines Lebens in der erzählten Gegenwart gar nicht zuzutrauen wären:

»Aber näher kommt, glaub' ich, kein Mensch dem andern«, sagte er dann, noch immer, ohne mich anzusehen und fortwährend in den alten Witzblattjahrgängen blättern. »Was haben wir alle miteinander zu schaffen? Wir stehen doch nur in derselben Landschaft, nichts weiter. Es ist doch so, nicht wahr?« (G 134)

Diese Aussage ruft den Eindruck von Zusammenhangslosigkeit und Disparatheit beim Erzähler aus, der den verschiedenen Persönlichkeiten des Feldwebels verständnislos gegenübersteht:

Ich blickte den Feldwebel verwundert an. Mir schien das, was er eben gesagt hatte, viel Wahrheit zu enthalten und sogar eine Art von Philosophie, aber woher mochte er sie genommen haben? Ihm traute ich sie nicht zu. Ich hatte von ihm nur immer recht gewöhnliche, manchmal witzige, manchmal derbe Redensarten gehört. Ich sah mich im Zimmer um und suchte nach einem Buche, in dem der Feldwebel den klugen Einfall gelesen haben konnte. (G 135)

Die Verwandlung, d.h. der abrupte Übergang von Chwastek aus dem einen Leben ins andere wird vom Erzähler mehrmals verzeichnet: »[...] und es war nicht mehr der Feldwebel Chwastek aus der »Kartätsche«, sondern ein anderer, völlig Fremder, den ich bisher niemals hatte sprechen hören« (G 134). Die Verwandlung in die umgekehrte Richtung ist ebenso zu verzeichnen:

Als wir die Nerudagasse hinuntergingen, hatte der Feldwebel seinen alten, rüden Ton wiedergefunden. Er erzählte eine Menge Geschichten, kleine Histörchen aus seinem Leben, Sonntagnachmittagsunternehmungen, Tanzabenteuer – jede endete mit der Bemerkung: »So muß man's machen, merken Sie sich das!« (G 135)

Der Chwastek der erzählten Gegenwart ist ein »herabgesetzter«. Nachdem er als gewöhnlicher Soldat gedient hatte, ist er Feldwebel geworden und genießt damit ein ganz anderes gesellschaftliches Prestige als früher, er scheint sich damit zufrieden gegeben zu haben, sein Verhalten ist dieser Umgebung angepasst: »Der Feldwebel war aufgeräumt wie immer, hasardierte, geigte, tanzte, sang und trieb seine Scherze mit den Musikanten, und dazwischen trank er ein Glas nach dem andern von dem »Schrapnell«, [...]« (G 137). Hier nennt man ihn (und er

31 G 124. Diese Lieder erfüllen eine interpretatorische Funktion für den Erzähler, der die Texte und die Traurigkeit der Lieder mit Chwasteks Schicksal verbindet.

32 Frieda ist im Gegensatz zu »Molly« hässlich: »Die war alles eher, als eine schöne Dame. Sie war schwächlich, klein, unansehnlich und hatte Blatternarben im Gesicht.« (G 146)

33 Beide essen von den Schokoladendatteln, nur auf ganz andere Art und Weise: »Sie [»Molly«] nahm eines von den Bonbons und bohrte ihre Zähne in die Schokolade« (G 146) bzw. »[Frieda] aß sehr rasch und mit einem leisen, vergnügten Schmatzen ihrer Zunge und sammelte die Kerne in ihrem blau-karierten Schnupftuch« (G 155).

34 Das Motiv der verirrten Kugel wird hier trotzdem nicht metaleptisch, sondern eher symbolisch-metaphorisch verwendet, obwohl sie in einem bestimmten Sinne auch den Erzähler »trifft«. Über die metaleptische Funktion der verirrten Kugel in Perutz' Roman *Die dritte Kugel* cf. Müller, Hans-Harald: „L'importance d'une métalepse se mesure à son rendement narratif – zur Architektur von Leo Perutz' Roman *Die dritte Kugel*. In: Pier, John/Schaeffer, Jean-Marie (Hg.): *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Paris: Ed. de l'EHESS 2005, pp. 179-188, sowie Chassagne, der auch »le jeu de miroirs entre les deux niveaux de narration« hervorhebt (Chassagne, Jean-Pierre: *L'ironie du récit dans La Troisième Balle* de Leo Perutz. In: *Chroniques allemandes*. Grenoble: Université Stendhal-Grenoble III 1996, pp. 63-74, hier p. 68.

35 Müller, Hans-Harald: Bourdieu – Perutz – Goethe. Die Wissenschaftsbio-graphie zwischen Dichtung und Wissenschaft. Eine Untersuchung zu Leo Perutz' *Der Tag ohne Abend*. In: Ders./Forster, Brigitte (Hg.): *Leo Perutz. Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen. Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung*. Wien: Sonderzahl 2002, pp. 23-33, hier p. 32.

sich) Jindrich und er gebraucht wohl eine andere Sprache. Es geht hier auch um eine andere Musik (die leitmotivartig hereingespielten »tschechischen Lieder und Melodien«³¹) und eine andere Liebesbeziehung (der Name »die Frieda von unten« kann auch auf ihre soziale Zugehörigkeit bezogen werden³²).

In der Erinnerung des Erzählers reflektiert die Figur selbst seine zwei Leben und den krassen Gegensatz zwischen beiden:

Sie hat in ihrem Album die Photographien von mir. Sie sollten sie sehen, wenn sie den Tee einschenkt mit ihren schmalen, weißen Händen. [...] Und er, ihr Mann erzählt, wie oft sie von mir gesprochen haben. Und ich habe hier acht Jahre hindurch gesoffen und geflucht und gerauft wie ein Vieh und sitz da mit einem Mäd-el, das ein anderer nicht einmal mit einem Putzstock anrührt. (G 154)

Die Fotografie (die das Vergangene als »gefrorene« Zeit aufbewahrt) ist es hier wiederum, die die Krisis vorbereitet, und der scheinbar unbedeutende Berührungspunkt der beiden Frauengestalten³³ soll den zum Selbstmord führenden Zwiespalt zwischen vergangenem und gegenwärtigem Leben hervorgerufen haben.

Letztendlich stehen zwei Lebensläufe und der Tod aus zwei möglichen Ursachen unversöhnlich einander gegenüber: Der Banalität einer Deutung »Tod aus Liebeskummer« (wegen »Molly«) und damit wegen der Verirrung im vergangenen Leben, d.h. wegen nicht aufgearbeiteter, verdrängter psychischer Spannungen steht die Banalität einer Deutung gegenüber, die ebenfalls »Tod aus Liebeskummer« lautet (hier aber wegen Frieda), wie sie die vom Erzähler wiedergegebene Deutung »der tschechischen Soldaten« nahe legt, die »die einfachen und klaren und rührenden Liebesromane mit ernsthaftem Ausgang« (G 162) lieben und aus Chwasteks Tod so einen machen:

Und so haben sie auch aus dem Ende des Feldwebels Chwastek eine rührende und zärtliche und ein wenig alltägliche Liebesgeschichte gemacht. Sie erzählen, er sei in den Tod gegangen aus Gram darüber, daß ihn die Frieda Hoschek mit einem Korporal von den Pionieren betrogen habe. (G 162)

Die zwei projizierten Lebensmöglichkeiten erscheinen symbolisch auch in den zwei bildhaften Darstellungen, die einander oppositionell entsprechen: die Fotografie, die der Erzähler in Chwasteks Zimmer sieht (die also außer dem Feldwebel und ihm niemand kennt) zeigt Chwastek als Leutnant neben dem schönen Mädchen stehend (ihr nahe, aber nicht einmal ihre Hand berührend) vor dem Hintergrund eines Sees, das andere, gemalte Bild »zeigte den Feldwebel und die Frieda Hoschek eng umschlungen, Wange an Wange gepreßt, ein Liebespaar. [...] und im Hintergrund sah man, von Bier und Bratensauce befleckt, die Türme und die Dächer und die Giebel der Stadt Prag« (G 162).

Chwasteks mehrfache Identität ist zugleich nur eine erzählte und damit unsichere, der Erzähler kann zwischen ihnen nicht vermitteln, umso weniger als er seine eigene Identität aus der Rivalität mit der erzählten Figur zu stiften versucht, sowohl in der erzählten Vergangenheit, als auch in der erzählten Gegenwart. Somit konstruiert er Lebensgeschichten – die von Chwastek und seine eigene. Obwohl der Erzähler die Disparität der Lebensgeschichten auszugleichen versucht, driften diese doch auseinander, die Verirrung bleibt: Die verirrte und sich irrende Kugel zeigt das in ihrer Konkretheit, aber auch in ihrer symbolischen Bezogenheit auf das menschliche Leben und zugleich Ebenen übergreifend auf die Deutungsmöglichkeiten projiziert.³⁴

Die Aussage, »[a]ber näher kommt, glaub' ich, kein Mensch dem andern«, wird auch durch den Erzähler veranschaulicht, der dem Schicksal und dem »Rätsel« des Todes von Chwastek eigentlich nicht »näher kommt«. Für die Erzählung *Das Gasthaus zur Kartätsche* gilt damit auch, sie »endet nicht mit der Lösung, sondern mit dem Offenhalten eines Problems«.³⁵ Auf die Identitätskonzeption bezogen zeigt sie eine durchaus disparate auf, wonach das Individuum aus unterschiedlichen, kausal nicht zusammenhängenden, widersprüchlichen und unzugänglichen Teilen bestehen kann.³⁶ In *Das Gasthaus zur Kartätsche* äußert sich somit die Krise des Ich, die Machs Analyse der Empfindungen thematisiert: »Nicht das Ich ist das Primäre, sondern die Elemente (Empfindungen). [...] Die Elemente bilden das Ich. [...] Das Ich ist keine unveränderliche, bestimmte, scharf begrenzte Einheit.« Die Konsequenz wäre: »Das Ich ist unrettbar.«³⁷ Perutz' Erzählung gibt diesen »Diskontinuitäts-erfahrungen und Identitätskonflikten, die von Problemen des Erinnerens und Vergessens herrühren«,³⁸ nicht nur

36 Cf. Titzmann, Michael: Das Konzept der »Person« und ihrer »Identität« in der deutschen Literatur um 1900. In: Pfister, Manfred (Hg.): Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjekt-konstitution in der Vor- und Früh-moderne. Passau: Richard Rothe 1989, pp. 36-52. Titzmann behauptet, um die Jahrhundertwende kann das Individuum als ein Konglomerat unzusammenhängender Teilbereiche aufgefasst werden, das kaum eine konsistente Interpretation zulässt.

37 Mach, Ernst: Antimetaphysische Bemerkungen. In: Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Hg. v. Gotthart Wunberg unter Mitarbeit v. Johannes J. Braakenburg. Stuttgart: Reclam 1981, pp. 137-145, hier p. 141.

38 Müller 1992, p. 114.

39 Zit. n.: Cothran, Bettina F.: Der »Einbruch der E.T.A. Hoffmannschen Welt« in den Werken von Leo Perutz. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft 36 (1990), pp. 36-47, hier p. 36. Die von Perutz angenommene Nähe zu Hoffmann erwähnt auch Jacquelin, Evelyne: Théories et lectures du fantastique d'un bord à l'autre du Rhin: L'exemple de Leo Perutz. In: Banoun, Bernard/Bechtel, Delphine (Hg.): Merveilleux et fantastique dans les littératures centre-européennes. Paris: Centre Interdisciplinaire de Recherches Centre-Européennes/ Université de Paris-Sorbonne 2002, pp. 21-38, hier p. 22.

40 Über Hoffmanns intertextuellen Erzähldiskurs cf. Orosz, Magdolna: Identität, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E.T.A. Hoffmann. Frankfurt/M.: Peter Lang 2001, p. 157-198 sowie p. 224ff.

41 So z.B. im Nachtstück *Das öde Haus*: »[...] konnt' ich leicht mich selbst überreden, daß vielleicht nur eine akustische Täuschung die Stimme alt und gellend klingen lassen.« Hoffmann, E.T.A.: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985ff., Bd. 3, p. 173 (Hoffmanns Texte werden mit der Sigle SW, der Band- und Seitenzahl zitiert). Das Äpfelweib in *Der goldene Topf* hat auch eine »gellende, krächzende Stimme« (SW 2/1, 229).

thematisch in der erzählten Geschichte, sondern auch im Erzähldiskurs einen Ausdruck, der den Leser auch mit unauflösbaren Interpretationsdilemmas und Ambiguitäten konfrontiert.

3. Ambivalentes Erzählen, Intertextualität und Fantastik

Der Erzähldiskurs von Frieseck in *Das Gasthaus zur Kartätsche*, in dem er sich durch das Erzählen auch um seine eigene Identitätsstiftung bemüht, lehnt sich auch an intertextuelle Muster an, die eine ambivalente Lesart bevorzugen. Zugleich werfen die Doppelfiguren, die ambivalenten Züge des Erzählens und die Unzuverlässigkeit des Erzählers, sowie die Möglichkeiten einer doppelten Lesart die Frage der Nähe zur Fantastik der Erzählung und des Erzählers Perutz auf, zumal sie unterschiedlich beantwortet werden kann und wird. Perutz selbst gibt die Affinität seiner Werke zu solchen Erzählmodellen zu, die der fantastischen Literatur zugeschriebenen Züge aufweisen. Besonders hervorzuheben wäre in dieser Hinsicht seine Neigung zu Hoffmann, denn er spricht von dem »Einbruch der E.T.A. Hoffmannschen Welt« in seine Werke, der er »einen Türspalt, offen gelassen habe«.39 Damit stellt Perutz eine literarische Verwandtschaft her, die ihn intertextuell mit einem Autor verbindet, der selbst seine Texte in großem Maße intertextuell gestaltete und dadurch einen durchaus modernen, vielfältig auf sich selbst und auf andere Texte verweisenden Erzähldiskurs schuf, der zugleich auch als fantastisch gilt.40

In *Das Gasthaus zur Kartätsche* sind die intertextuellen Bezüge zu E.T.A. Hoffmann ähnlich mannigfaltig wie Hoffmanns eigenen in seinen Werken, und sie beziehen sich auf unterschiedliche Elemente sowie strukturbildende Verfahren. So lassen sich einige stilistische Wendungen und kleinere Textstellen finden, die auf Hoffmann verweisen können: »mit gellender Stimme« schreien (G 120) oder lachen kommt bei Hoffmann auch vor,41 »solch ein Entsetzen faßte« (G 121) auch Hoffmann'sche Figuren,42 und es gibt manche anderen Formulierungen, die – wenn auch nicht wörtlich – an Hoffmann erinnern (kreischen, schallend lachen etc.). Viel mehr aber als einzelne Wendungen sind andere Textelemente wichtig, die wesentliche Eigenschaften der erzählten Welt oder der Figuren bestimmen und Übergänge sowie oszillierende Ambivalenzen stiften.

In *Das Gasthaus zur Kartätsche* lassen sich einige solche »Knotenpunkte« ausmachen: Unheimliche Momente, die sich aus Verwandlungen resultieren, die sich wiederum aus besonderen Zuständen und Wahrnehmungsmodalitäten ergeben. Die ihren sonderbaren Weg beinahe mit menschlichem Willen hinter sich lassende Kugel repräsentiert die sich selbstständigenden Objekte, die Hoffmann auch verwendet, um die fließenden Konturen einer ungreifbaren Welt zu zeigen. Besondere Verwandlungen erfolgen auch bei Perutz: Die Szene der Vision der Verwandlung der Pioniere in Insekten ist nicht nur global hoffmannesk, sondern auch in einigen konkreten Elementen. Der Kontext bei Perutz, die besondere Wahrnehmungsart und die dadurch bestimmte unsichere, gespaltene und die Verwandlung hervorrufende, sich wechselnde Perspektive haben ebenfalls gewisse Ähnlichkeiten mit Hoffmann.43 In einigen Texten Hoffmanns sind als solche identifizierbare Entsprechungen zu finden, es gibt z.B. eine Stelle im Märchen *Das fremde Kind*, wo sich ein menschliches Wesen in eine Fliege verwandelt: »Der Magister Tinte hatte sich umgestaltet in eine große scheußliche Fliege, und recht abscheulich war es, daß er dabei doch noch ein menschliches Gesicht, und sogar auch einige Kleidungsstücke behalten.« (SW 4, 604) Eine parodistisch groteske Variante solchen Motivs findet sich im Märchen *Die Königsbraut*: »Und in diesem Schlamm regte und bewegte sich allerlei häßliches Volk aus dem Schoß der Erde. [...] [D]ie hatten aber häßliche menschliche Gesichter und grinsten und schielten sich an mit trüben gelben Augen [...]« (SW 4, 1185f.). In Perutz' Erzählung wird die halb betrunkene, halb kranke Erzählerfigur mit einer ähnlichen Verwandlung konfrontiert:

Durch den Tabaksqualm, durch den Bier- und Weindunst des Wirtshauses sah ich große, plumpe Ungetüme, die langsam und schwerfällig aus den Winkeln hervorkrochen. Sie sahen aus wie riesige, widerwärtige Insekten, ein Gewirr von kleinen schwarzen Köpfen und dünnen, langen Beinen. Sie glotzten uns aus starren, grünen Augen an und krochen immer näher, gerade auf mich und auf den Feldwebel zu. (G 138f.)

Die vom Erzähler wahrgenommene Vision scheint auch die andere Figur, nämlich Chwastek selbst zu teilen, und er treibt die Verwandlung sogar weiter, indem er das so Geschaute

42 In *Der Magnetiseur*: »[...] ja ich kann noch jetzt an ihn nicht ohne innern Schauer, ohne Entsetzen, möcht' ich sagen, denken, und es ist mir oft, als würde er gespenstisch durch die Türe hineinschreiten.« (SW 2/1, 181). Das Wort »Entsetzen« häuft sich u.a. auch in *Der goldene Topf*, *Der Sandmann* und in anderen Hoffmann-Texten.

43 Zur Rolle der Wahrnehmungsmodalitäten cf. Orosz 2001, p. 113.

44 Cf. Martinez, Matias: Proleptische Rätselromane. Erzählrahmen und Leserlenkung bei Leo Perutz. In: Forster/Müller 2002, pp. 107-129, hier p. 124f.

45 Es sei hier nur an die Figur von Coppelius/Coppola im *Sandmann* oder des dänischen Majors in *Der Magnetiseur* erinnert.

46 Es gibt dabei eine gewisse intertextuelle Ähnlichkeit z.B. mit dem dänischen Major in *Der Magnetiseur*, denn Chwastek »war um zwei Köpfe höher als alle anderen« (G 142), »[e]r war ein schöner Mensch, groß und stattlich« (G 123), und der dänische Major hat ähnliche Eigenschaften: »Seine Riesengröße wurde noch auffallender durch die Hagerkeit seines Körpers, der nur aus Muskeln und Nerven zu bestehen schien; er mochte in jüngern Jahren ein schöner Mann gewesen sein; denn noch jetzt warfen seine großen schwarzen Augen einen brennenden Blick, den man kaum ertragen konnte.« (SW 2/1, 181)

47 Im *Gasthaus* die Bonbons, die Schokoladedatteln, die die Verbindung zwischen den Frauen gestalten herstellen und zugleich ihren unversöhnlichen Gegensatz hervorheben: Das könnte als »strukturelles Doppelgängertum« betrachtet werden (cf. dazu Orosz 2001, p. 66).

48 Es gibt in anderen Werken von Perutz auch Bezüge zu Hoffmann, die systematisch zu untersuchen wären, so erwähnt z.B. Demet Entsprechungen von *St. Petri Schnee* mit Hoffmanns *Don Juan*. Cf. Demet, Michel-François: Temps et histoire chez Leo Perutz. In: Pollet (Hg.) 1993, pp. 45-52, hier p. 48.

49 Wünsch, Marianne: Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne. München: Fink 1991.

personifiziert und damit symbolisch-metaphorisch deutet: »Das sind meine Erinnerungen. [...] Es geht nur mich an. Es sind die vergangenen Tage.« (G 139) Die Unsicherheit in Hinsicht auf die Interpretation bleibt (sowohl für die Erzählerfigur als auch für den Leser) bestehen, da alles durch den besonderen Bewusstseinszustand der wahrnehmenden und berichtenden Erzählerfigur bestimmt ist. Es könnte zugleich auch eine anderer, zeitgenössischer Bezug der Verwandlungsszene behauptet werden: Kafkas *Die Verwandlung* verwendet dieses Motiv der Verwandlung in ein »Ungeziefer«, das ebenfalls an Hoffmann erinnern dürfte, das aber bei ihm ausführlicher etabliert ist und strukturbildend funktioniert. Die Bezugnahme kann aber keinesfalls eine direkte sein: Kafkas Erzählung ist 1915, also vor dem *Gasthaus zur Kartätsche* erschienen, *Der Feldwebel Schramek* aber, wo diese Szene, wenn auch etwas kürzer, enthalten ist, schon 1907. Außerdem bestehen in der Funktion dieses Motivs bei Kafka und bei Perutz auch große Unterschiede, denn bei Kafka käme dadurch eine stabile, bei Perutz eine instabile Welt zustande.⁴⁴

Die Erscheinung des fremden Offiziers, der den Ich-Erzähler erschreckt und ein unheimliches Gefühl hervorruft, dürfte auch im Kontext doppelgängerartiger Wahrnehmungen verstanden werden. Frieseck bringt diese Figur mit Chwasteks Schicksal fast unwillkürlich in Verbindung und erblickt in ihr eine Art Vorzeichen:

Ich blickte den Offizier lange voll Furcht und voll Entsetzen an. Der Frost schüttelte mich und meine Hände zitterten. Ich wußte es damals noch nicht und ahnte es doch, daß dieser fremde Offizier der Tod war, der aus einem vergangenen Leben her den Feldwebel Chwastek suchte [...] (G 143)

Dieses gespenstige Auftreten, das den Offizier fast wie einen Revenant setzt, findet sich auch bei Hoffmann,⁴⁵ und sogar der Feldwebel trägt in manchen Augenblicken (wiederholt bedingt durch die Wahrnehmungsmodalitäten) solche Züge, indem er sich in einen anderen zu verwandeln scheint:

Und er schien mir, je weiter er sich entfernte, nicht kleiner, sondern immer größer zu werden und mit jedem Schritt zu wachsen. [...] alles das erschien mir heimtückisch und voll Bosheit und in seiner sonderbaren Perspektive gespensterhaft und jagte mir Angst ein. (G 142)

Ähnliche Momente sind mehrmals thematisiert: »[...] es war nicht mehr der Feldwebel Chwastek [...], sondern ein anderer, ein völlig Fremder« (G 134), und das doppelte Leben des Feldwebels unterstreicht seine doppelte Wahrnehmung.⁴⁶ Bei Chwastek sind ebenfalls der aus nicht ganz aufgeklärten Gründen unterbrochene Lebensweg, der Neubeginn in anderer Qualität, eine Art Brutalität und gleichzeitige Anziehungskraft da, die im größeren Zusammenhang als eine Art Verdoppelung oder Doppelgängertum betrachtet werden kann, was im *Gasthaus* ebenso strukturell-strukturbildend ist: Der Feldwebel Chwastek ist sein eigener »Doppelgänger« mit seinem Doppelleben, dem einstigen und dem jetzigen, unterstrichen auch durch seinen unterschiedlichen Rang in der Hierarchie, sein Verhalten und besonders den Namen (Heinrich vs. Jindrich). Im Zusammenhang damit gibt es auch das Paar einander entgegengesetzter Frauen (Molly vs. Frieda) und gegensätzlicher Lieben, und den »Berührungspunkt« des entscheidenden Merkmals, das die Parallelität aufhebt.⁴⁷ Man könnte sogar Chwastek und den Erzähler in eine solche doppelgängerartige Beziehung stellen, wobei es v.a. der Erzähler selbst ist, der dies herzustellen versucht.⁴⁸

Auch das Oszillieren zwischen ambivalenten Deutungsmöglichkeiten und das doppelte Ende bzw. der doppelt auslegbare Ausgang der erzählten Geschichte ist da, und keine der möglichen Interpretationen dürfte man mit voller Sicherheit die einzig richtige nennen. So bleibt eine Unsicherheit, Mehrdeutigkeit und Unschlüssigkeit in der Deutbarkeit der Ereignisse da: Das mag wohl ein Grund dafür sein, dass Perutz von einigen Analytikern auch zur fantastischen Literatur gezählt wird, wenn auch (von anderen) mit einigen Vorbehalten. Wünsch erwähnt Perutz in ihrer zusammenfassenden Monografie mehrmals unter den Autoren literarischer Fantastik der frühen Moderne, wo sie mehrere Romane von Perutz in unterschiedlichen Zusammenhängen erwähnt, sie jedoch einzeln nicht eingehend analysiert.⁴⁹ Auf Grund der Unschlüssigkeit und der Instabilität der erzählten Welt zählt Martinez »[d]ie phantastischen Romane von Perutz« sogar zur traditionellen Variante des Fantastischen, die heterogene und instabile erzählte Welten zustande bringt, in denen es zwischen realitätskompatiblen und realitätsinkompatiblen Welten einen epistemologischen

50 Martinez 2002, p. 125.

51 Ibid. Nach Martinez nimmt Kafka, im Unterschied zu Perutz, einen eigenartigen Platz in der modernen fantastischen Literatur ein, er stehe seiner Meinung nach der sog. »Neo-Fantastik« nahe (ibid.). Zur »Neo-Fantastik« cf. auch Barbeta, María Cecilia: *Wie die phantastische Hand neo-phantastisch wird. Eine Einführung in die Poetik des Neo-Phantastischen*. In: Ruthner, Clemens/Reber, Ursula/May, Markus (Hg.): *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*. Tübingen: Francke 2006, pp. 209-225, hier p. 220f.

52 Cf. auch Jacquelin 2002, p. 35.

53 Krah, Hans: *Fantastisches Erzählen – fantastisches Erzählen*. Die Romane Leo Perutz' und ihr Verhältnis zur fantastischen Literatur der Frühen Moderne. In: Ders./Ort, Claus-Michael (Hg.): *Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen*. Kiel: Ludwig 2002, pp. 235-257, hier p. 237.

54 Ibid., p. 240.

55 Ibid.

56 In den theoretischen Überlegungen über die fantastische Literatur gibt es nach Drux, der Perutz auch als Beispiel für fantastisches Schreiben erwähnt, »maximalistische« und »minimalistische« Ansätze, wobei »die Vorteile minimalistischer Bestimmung« zu erwägen sind. Cf. Durst, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur*. Tübingen, Basel: Francke 2001, p. 59.

57 Müller 2001, p. 189. Cf. dies- bezüglich auch Müller 2007, p. 102.

58 Müller 2001, p. 190.

59 Krah betont auch dieses selbstbezügliche Verfahren: »[D]as, womit erklärt wird, ist selbst mindestens genauso fragwürdig und erklärungsbedürftig wie das zu erklärende selbst.« Krah, Hans: »Nur ein Druck auf den Knopf«. Zur Genese einer Denkfigur im ästhetischen Diskurs des frühen 20. Jahrhunderts. In: *Musil-Forum 27* (2001/2002), pp. 63-87, hier p. 79.

60 Perutz »entraîne le roman dans un mouvement incessant, mouvement produit d'une manière interne par une dynamisation de sa structure et par des apories interprétatives«, cf. Müller 2005, p. 188.

61 Perutz, Leo: *Paul Madsack: »Der schwarze Magier«*. In: Ders. 1996, pp. 211-212, hier p. 212.

und ontologischen »Riss« besteht.⁵⁰ Martinez betont jedoch, dass Perutz zugleich von der okkultistischen Interpretation der Fantastik seiner Zeitgenossen (z.B. der von Meyrink oder Kubin) abweicht, indem er die fantastischen Elemente immer ironisiert und sie das Erzählen selbst thematisierend spielerisch verwendet,⁵¹ so dass die das Fantastische bedingende Ambivalenz durch narrative Techniken hervorgerufen wird.⁵² Krah nimmt bestimmte Distinktionen vor, indem er die Texte von Perutz in zwei Gruppen teilt, in eine eher »realistische« und eine eher »fantastische«,⁵³ und er versucht auch die Aspekte zu bestimmen, unter denen Perutz' Texte »in dem Kontext der Fantastik der Frühen Moderne zu verorten«⁵⁴ wären. Solche seien die Erklärungsbedürftigkeit, »das Merkmal der Ambivalenz«, so dass »Unmöglichkeit, Unentscheidbarkeit, Ambivalenz der Phänomene [...] lassen sich auf den Akt des Erzählens beziehen und sind auf diesen verlagert«.⁵⁵ Wenn das Kriterium der Unschlüssigkeit auch als interpretatorische Unschlüssigkeit gegenüber im und durch den Erzähldiskurs entstehenden »Rätsel« verstanden wird,⁵⁶ unterstützt diese Auffassung (zumindest teilweise) die Behauptung, Perutz' Werke generell nicht als fantastisch zu betrachten, da »es Perutz bei der Verwendung phantastischer Episoden nicht um ontologische Rätsel, mystische Vorgänge oder spiritistische Erklärungen geht«,⁵⁷ sondern »lediglich [um] Interpretationsprobleme«.⁵⁸ Die Interpretation kann jedoch, durch fantastisch geprägte, zugleich aber metaphorisch rhetorisierte Elemente wie die verirrte Kugel, gleich in einen Zirkel geraten: Das fantastische Bild wird zur Projektion von Momenten der erzählten Geschichte, die durch sie erklärt werden sollten, die aber durch die unmögliche irre Fahrt gleichzeitig ebenfalls frag-würdig interpretierbar werden.⁵⁹

Perutz trägt auf diese Weise »zur Modernisierung des Romans«, des Erzählens bei⁶⁰: Perutz wie Hoffmann sehen den Menschen von innen und von außen gefährdet, ihre Texte lassen eine vielfache und vielfältige Thematisierung der Gefährdung des autonomen Subjekts, des autonomen Individuums erkennen. Diese Gefährdung kommt aus einer Umwelt, deren Konturen hinter den scheinbaren klaren Linien sich verwischen und unerkennbar werden, oder die äußere Gefährdung wird vom in die Autonomie der Persönlichkeit eindringenden Anderen verursacht, letztlich – und das ist vielleicht das Entscheidende – wird die Integrität des Menschen auch von innen gefährdet und als Projektionsfläche von (in der erzählten Welt durch fantastische Elemente aufgezeigten) Ängsten erlebt. Perutz' Texte sind deshalb bestimmt nicht für solche geschrieben, die »an der tieferen Dämonie der Dinge und des Daseins blind und verständnislos vorübergehen«⁶¹ und für das Schwirren der irrenden Kugel kein Ohr haben.

Prof. Dr. Magdolna Orosz, Studium der Germanistik und Romanistik. Seit 1999 Leiterin des Lehrstuhls für deutschsprachige Literatur am Germanistischen Institut der ELTE Budapest. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Romantik (insbes. E.T.A. Hoffmann) und zur österreichischen und ungarischen Literatur der Jahrhundertwende (v.a. zu Beer-Hofmann, Hofmannsthal, Andrian, Schnitzler, Babits, Cholnoky, Lovik). Forschungsschwerpunkte: Narratologie, Intermedialität, semiotische Literaturanalyse.
Kontakt: magdolna.orosz@gmail.com