

In: Tom Kindt / Jan-Christoph Meister (Hg.): *Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung*. Tübingen: Niemeyer, 2007: 23-34.

Matias Martinez

Das Sterben erzählen

Über Leo Perutz' Roman *Zwischen neun und neun*

Zwischen neun und neun, von März bis November 1917 geschrieben und 1918 im Münchner Albert Langen-Verlag erschienen, ist nach *Die dritte Kugel* (1915) und dem mit Leonhard Frank verfassten Gemeinschaftswerk *Das Mangobaumwunder* (1916) Perutz' dritte Romanveröffentlichung. Mit Äußerungen über eigene Arbeiten ansonsten sparsam, hat Perutz ausnahmsweise ein Erlebnis mitgeteilt, das ihn zum Schreiben dieses Romans anregte.

In der ungarischen Stadt Szolnok, als ich dort im Frühling 1916 auf den Abgang meiner Marschkompanie wartete, entstand in mir der Gedanke dieses Romans. Ich saß im Kaffeehaus, in dem einzigen, in dem die Freiwilligen verkehren durften, in der größten Unsicherheit über meine unmittelbare Zukunft, nur darauf bedacht, daß kein Offizier meines Regiments mich erblickte, da ich keinen Überzeitschein hatte. Da tauchte plötzlich in der Tür des Kaffeehauses die Figur eines jungen Mannes auf, dessen Anblick mich mehr verblüffte, als wenn er ein Offizier gewesen wäre. Ich kann es heute nicht sagen, was der Grund der über mich hereingebrochenen lähmenden Unruhe war. Vielleicht sein unsteter Blick, vielleicht die eigentümliche Art, mit der er seinen Arm und seine Hand unter seinen Wetterkragen steckte. Einige Augenblicke starrte er – mit unverständlicher Erregung – in den Zigarettenrauch des Kaffeehauses, dann machte er Kehrt um und verschwand. Ich sah ihn niemals mehr.

Er war Stanislaus Demba.¹

Diese Begegnung hatte Folgen. Die Handlung von *Zwischen neun und neun* ist maßgeblich von einem einzigen Motiv geprägt, das Perutz offenbar unter dem Eindruck der Begegnung mit dem Unbekannten im Szolnoker Kaffeehaus entwickelte: eine Flucht in Handschellen. Die große Prägnanz dieses Motivs trug wohl dazu bei, dass der Roman zu Perutz' erstem großen literarischen Erfolg wurde. Er wurde, unter dem Titel *Freiheit*, vom 1. Juni bis 29. Juli 1918 im *Berliner Tageblatt* und vom 1. August bis 6. Dezember in der Prager *Deutschen Zeitung Bohemia* vorabgedruckt und bis 1930 in acht Sprachen übersetzt. Der Schriftsteller

¹ Das schreibt Perutz begleitend zum Abdruck des Romans in der *Wiener Arbeiter-Zeitung* vom 18.11.1921, zitiert nach Leo Perutz 1882–1957. Eine Ausstellung der Deutschen Bibliothek, Wien u.a. 1989, S. 81. Die Hinweise zur Entstehung und Rezeption des Romans folgen den Angaben dieses grundlegenden, von Hans-Harald Müller und Britta Eckert erarbeiteten Katalogs, vgl. ebd., S. 80–95.

und Regisseur Hans Sturm arbeitete den Roman in eine gleichnamige *Tragi-
komödie in sieben Bildern* um, die am 20.9.1925 am Schauspielhaus Hamburg urauf-
geführt wurde; eine Berliner Aufführung vom selben Jahr wurde immerhin von
Alfred Döblin und Alfred Kerr rezensiert. Wenig erstaunlich, dass sich auch Film-
regisseure für den Roman und sein dramaturgisch reizvolles Hauptmotiv inter-
essierten. Friedrich Wilhelm Murnau erkundigte sich bei Perutz, ob dieser ihm
nicht eine ähnliche Geschichte liefern könne. Alfred Hitchcock ließ sich vom
Handschenmotiv zu einer zentralen Szene seines meisterhaften Jack-the-
Ripper-Stummfilms *The Lodger. A Story of the London Fog* (1926) inspirieren. Eine
Verfilmung des gesamten Romans kam hingegen nie zustande, obwohl Perutz
1922 die Film- und 1929 die Ton- und Sprechfilmrechte an *Metro Goldwyn Mayer*
verkaufen konnte.

Der Roman erzählt von der Flucht des Wiener Studenten Stanislaus Demba
vor der Polizei. Eines Morgens um 9 Uhr wird Demba wegen Bücherdiebstahls
festgenommen und mit Handschellen gefesselt. Er entkommt den Polizisten
durch einen tollkühnen Sprung vom Hausdach und irrt tagsüber durch Wien.
Dabei gerät er mit seinen gefesselten Händen immer wieder in Nöte. Was immer
er versucht: sich im Laden ein Butterbrot zu kaufen, das Brot auf einer Parkbank
zu essen, mit einer Passantin anzubandeln, in einer Kneipe Bier zu trinken, in
einem Restaurant zu speisen, alte Schulden einzutreiben, Domino zu spielen, um
Geld zu gewinnen – letztlich scheitern alle seine Bemühungen daran, dass er sei-
ne gefesselten Hände nicht verwenden kann, weil er sich sonst entlarven würde.
Der größte Teil der Handlung besteht aus der Serie von Zwängen, Peinlichkeiten
und Missgeschicken, die das zentrale Motiv generiert. Der episodische Hand-
lungsaufbau des Romans gestattet es Perutz, einen Figurenreigen aus unter-
schiedlichen sozialen Milieus zu skizzieren – Kindermädchen, Gewerbetreibende
und Diebe ebenso wie Angestellte, Professoren und wohlhabende Damen. Zwei
Frauenfiguren erscheinen mehrfach: die launisch-leichtlebige Sonja, mit der
Demba in den Urlaub fahren möchte, und die gutherzige Steffi, die Demba hilft,
ohne dass dieser ihre Liebe zu ihm bemerkt.

Die für die Entstehung ebenso wie für das fertige Werk zentrale Rolle des
Motivs der Flucht in Handschellen ist am ersten überlieferten Arbeitstitel des
Projekts ablesbar. Am 19. Februar 1915 notierte Perutz in sein Notizbuch: »Eine
Idee zu einer Novelle: »Der Mann mit den Handschellen.«² Perutz änderte diesen
Titel später vielleicht deswegen, weil er dem Leser nicht von vorneherein die Ur-
sache von Dembas Problemen bekanntgeben wollte. Wenngleich nämlich die ge-
samte Romanhandlung vom Hauptmotiv bestimmt ist, erfährt der Leser doch

² Ebd., S. 80.

erst in der Mitte des Textes, in den Kapiteln 8 bis 10, von der Existenz der
Handschen, als nämlich Demba Steffi die Vorgeschichte seiner Flucht erzählt.

Bis dahin ist die Lektüre des Romans von der Rätselspannung geprägt, die
durch Dembas merkwürdiges, erklärungsheischendes Verhalten entsteht; der Le-
ser steht Dembas Aktionen ähnlich verständnislos gegenüber wie die Figuren,
denen Demba begegnet. Nach erfolgter Aufklärung tritt in der zweiten Hälfte
des Romans an die Stelle der Rätselspannung eine Ereignisspannung, nämlich die
Frage, ob Demba seine Ziele, die Befreiung von den Handschellen und die Be-
schaffung des Geldes für die Reise mit Sonja, erreichen können wird.³ Die nach-
haltigste emotionale Wirkung, die der Roman beim Leser hervorruft, ist aller-
dings nicht die aus diesen Spannungselementen entstehende Neugier, sondern
die Überraschung, welche das Ende des Romans erzeugt. Als Demba am Ende
der langen Flucht zusammen mit Steffi in sein eigenes Zimmer zurückkehrt – es
ist inzwischen 9 Uhr abends –, naht erneut die Polizei und beginnt, die ver-
schlossene Zimmertür aufzubrechen. In diesem Moment geschieht etwas Merk-
würdiges. Die eben noch anwesende Steffi verschwindet aus Dembas Blickfeld:
»Steffis Bild sank [...] in sich zusammen, wurde zur Nebelwolke, löste sich und
verflog in nichts« (S. 226).⁴ Dembas Zimmer verwandelt sich plötzlich in den
Dachboden, von dem er noch am selben Morgen der Polizei durch einen Sprung
auf die Straße entkommen war: »Demba stand auf. Er stieß mit dem Kopf an das
Balkenwerk des Dachbodens« (S. 226). Und auf der letzten Seite des Romans
heißt es schließlich:

[Demba] raffte sich auf und trat an die Dachluke.

Verdammt! Der Malzgeruch! Wie kommt der furchtbare Malzgeruch hierher? Eine
Turmuhr schlägt. Neun Uhr! Morgens? Abends? Wo bin ich? Wo war ich? Wie lang
steht' ich schon hier und hör' die Turmuhr schlagen? Zwölf Stunden? Zwölf [Sekun-
den]?⁵

Die Tür springt auf. [...] – Jetzt – das Schiefdach glänzt so fröhlich in der Mor-
gen Sonne – zwei Schwalben schiefen erschreckt aus ihren Nestern –

Als die beiden Polizisten – kurz nach neun Uhr morgens – den Hof des Trödler-
hauses in der Klettengasse betraten, war noch Leben in Stanislaus Demba.

Sie beugten sich über ihn. Er erschrak und versuchte aufzustehen. Er wollte fort,
rasch um die Ecke biegen, in die Freiheit. Er sank sogleich zurück. Seine Glieder waren
zerschmettert, und aus einer Wunde am Hinterkopf floß Blut. (S. 227)

³ Vgl. Hans-Harald Müller: Nachwort. In: Leo Perutz: Zwischen neun und neun. Ro-
man. Hrsg. v. H.-H. M., Wien 1993, S. 233f.

⁴ Zitate im Haupttext mit Seitenzahl nach der Ausgabe von 1993 (Anm. 3).

⁵ In der gedruckten Ausgabe des Romans steht an dieser Stelle irrtümlich »Zwölf Stun-
den? Zwölf Stunden?«, der Text ist hier nach der Originalhandschrift korrigiert
(freundlicher Hinweis von Harry Müller).

In dieser Passage wird zunächst im Präsens und in der 1. Person eines inneren Monologes vom subjektiven Wahrnehmungsstandpunkt Dembas aus gesprochen. Dann wechselt die Erzählung unvermittelt ins Präteritum und in die 3. Person und stellt Dembas Tod aus der perspektivisch unbeschränkten Sicht eines allwissenden Erzählers dar. Erst jetzt wird dem Leser deutlich gemacht, dass Dembas Flucht – und damit der weitaus umfangreichste Teil der erzählten Handlung – in Wahrheit bereits um 9 Uhr morgens, unmittelbar nach dem ersten Sprung vom Hausdach, ihr Ende fand. Eine Reihe von Motivwiederholungen verklammert den (vermeintlichen, vom sterbenden Demba bloß imaginierten) zweiten Sprung um 9 Uhr abends mit dem realen ersten Sprung um 9 Uhr morgens: So wie beim vermeintlichen zweiten schlägt auch beim ersten Sprung eine Kirchturmuhren 9 Uhr (S. 108), schießen »zwei Schwalben aus ihrem Nest neben der Dachluke« (S. 109), spielt ein Grammophon »Prinz Eugenius, der edle Ritter« (S. 108), liegt ein »ekelhafter Malzgeruch« in der Gasse (S. 99f. und 111). Diese Motivwiederholungen signalisieren dem Leser, dass der zweite Sprung vom Dach identisch mit dem ersten ist. Die erzählte Zeit währt also nicht zwölf Stunden, von 9 Uhr morgens bis 9 Uhr abends, sondern in Wahrheit nur wenige Augenblicke um 9 Uhr morgens. Alle Episoden zwischen dem ersten und dem zweiten Sprung fanden nicht in der (fiktiven) Realität des Romans, sondern lediglich im Bewusstsein des sterbenden Demba statt.

Bereits vor dem überraschenden Romanende wird verschiedentlich die Irrealität der Flucht angedeutet (was dem Leser freilich erst bei wiederholter Lektüre auffällt). So gebraucht, um nur einige Beispiele aus dem 6. Kapitel zu nennen, der Bankbeamte Willy Eisner im Gespräch mit Demba die Redewendung »Sprung ins Ungewisse« (S. 76) in übertragener Bedeutung, während Demba sie wörtlich auslegt – und damit indirekt auf seinen Sprung vom Dachboden verweist. Eisner wirft Demba daraufhin vor, es könnten »nicht alle Ihre Phantasie haben«, und fragt ihn: »Haben Sie immer so lebhaft Träume?« (S. 77). Damit wird auf die Irrealität von Dembas Flucht angespielt. Und schließlich verabschiedet Eisner sich mit Worten, die Dembas Tod andeuten: »Grüß Sie der Himmel« (S. 78).⁶ Noch deutlicher wird die Irrealität von Dembas Fluchtgeschichte im 8. Kapitel angezeigt:

»Vielleicht träume ich«, sagte Demba leise. »Sicher ist alles nur ein Traum. Ich liege zerschlagen und zerfetzt irgendwo in einem Spitalbett, und du und deine Stimme und

⁶ Welcher Textinstanz müssen wir eigentlich diese Andeutungen zuschreiben? Sie werden zwar von der Figur Eisner ausgesprochen. Als enthüllende Andeutungen über den wahren Status von Dembas Flucht können sie aber nicht von der Figur Eisner stammen, die ja selbst Teil der Fluchtphantasie ist. Vielmehr teilt sich hier, auf indirekte Weise, ein allwissender Erzähler mit.

das Zimmer da, ihr seid nur ein Fiebertraum der letzten Minuten. [...] Vielleicht trägt mich in diesem Augenblick ein Rettungswagen durch die Straßen oder vielleicht liegt ich noch immer in dem Garten unter dem Nußbaum auf der Erde und hab' das Rückgrat gebrochen und kann nicht aufstehen und hab' die letzten Gesichte und Visionen – « (S. 90).

Ungeachtet solcher Andeutungen enthüllt sich die Flucht erst am Schluss als eine bloße Sterbephantasie. Der vom Leser zunächst unterstellte Verstehensrahmen erweist sich jetzt als falsch und wird durch einen alternativen ersetzt.⁷ Insofern ist *Zwischen neun und neun* eine »rückwirkende Überraschungsgeschichte«. Denn die affektive Wirkung, die der Romanschluss beim Leser hervorruft, ist nicht Neugier oder Spannung, sondern Überraschung. Das Gefühl der Überraschung stellt sich ja dann ein, wenn dem Leser die Kenntnis eines relevanten Handlungsdetails vorenthalten wird, ohne dass er um sein Informationsdefizit weiß, und dieses Defizit schließlich durch die Mitteilung der relevanten Information aufgehoben wird. Rückwirkend ist diese Überraschung, weil sie vom Ende her die gesamte Geschichte einem grundsätzlich anderen Verständnis zuführt.

Perutz schrieb, er habe den Eindruck, »daß das Leben Stanislaus Dembas nicht das Schicksal eines einzelnen ist«, vielmehr erscheine es ihm »als das Symbol der in Schlingen verstrickten und in Ketten geschlagenen Menschheit«.⁸ Offenbar wollte Perutz Dembas Fesselung in einem übertragenen Sinne verstanden wissen. Die Handschellen sind ein Dingsymbol für weit allgemeinere »Schlingen« und »Ketten«, welche die menschliche Existenz begrenzen. Darauf verweist auch der für die Zeitungsvorabdrucke gewählte Titel *Freiheit*. Demba, der meint, dass er vor seiner Flucht »Souverän meiner Zeit gewesen war« (S. 107), ist zwar in der Lage, zumindest im Modus der Halluzination um seine Befreiung zu kämpfen. Doch selbst in diesem subjektiven Modus gelingt ihm keine Befreiung, denn die wahren Zwänge, denen er unterliegt, bestehen nicht aus Handschellen, sondern liegen in seinem Charakter.

Die imaginierte Flucht ist allerdings nicht nur die Geschichte eines ständigen Scheiterns, sondern auch eine Wunscherfüllungsphantasie. Als Demba sich morgens auf den Dachboden flüchtet und seiner unausweichlichen Gefangennahme entgeht, schießen ihm einige Dinge durch den Kopf, die er gern noch getan hätte:

⁷ Perutz setzt solche Rahmenwechsel in vielen seiner Romane ein, siehe meine Übersicht in Matias Martinez: *Proleptische Rätselromane. Erzählrahmen und Leserlenkung bei Leo Perutz*. In: B. Forster u. H.-H. Müller (Hrsg.): *Leo Perutz. Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen. Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung*, Wien 2002, S. 107–129, bes. S. 119–121.

⁸ Perutz anlässlich des Abdrucks seines Romans in der *Wiener Arbeiter-Zeitung* vom 18.11.1921, zitiert nach Leo Perutz 1882–1957 (Anm. 1), S. 81.

Zwecklose und unwichtige Dinge: [...] ein Glas Bier durch einen Strohhalm [austrinken], irgendeinem fremden Menschen auf Schritt und Tritt nachzugehen, um zu sehen, was er treibt [...], [sich] auf eine Bank im Stadtpark setzen und auf Abenteuer warten und irgendein Mädchen mit einer tollen, erfundenen Geschichte erschrecken [...], den Bauernfängern beim Bukispielen [...] zuschauen [...] – alles das schoß mir durch den Kopf, alles das hätte ich noch gestern tun können, unwichtige Dinge, gewiß, lächerliche Dinge, aber es war die Freiheit. (S. 107)

Eben diese Wünsche erfüllt Demba sich dann in seiner Imagination: In Kapitel 3 erschreckt er mit einer Geschichte das junge Fräulein Alice, in Kapitel 13 folgt er dem Betrüger Kallisthenes Skuludis, in Kapitel 15 nimmt er an einem Bukidominospiel teil, in Kapitel 17 trinkt er Bier aus einem Strohhalm. Im Moment seiner ersten Festnahme wünscht sich Demba »nur noch einen Tag Freiheit, nur noch zwölf Stunden Freiheit! Zwölf Stunden!« (S. 108); auch diesen Wunsch erfüllt er sich mit seiner Fluchtgeschichte.

Einige Interpreten sind der Auffassung, *Zwischen neun und neun* sei ein phantastischer Roman. So meint Didier Viaud, Dembas Fluchtphantasie stelle eine Vision »phantastischer Art« dar.⁹ Auch Reinhard Lüth vertritt die Ansicht, Dembas Sterbevision sei ein phantastisches Element, weil es »keine objektiven Erfahrungswerte« darüber gebe, »was im Gehirn eines Sterbenden [...] vor sich geht.«¹⁰ Konsequenterweise müsste man *Zwischen neun und neun* dann auch insgesamt als einen phantastischen Roman bezeichnen. Aber das wäre unzutreffend. Zwar ist es offensichtlich richtig, dass wir, solange wir am Leben sind, nicht aus eigener Erfahrung wissen können, was ein Sterbender subjektiv erlebt. Zu sterben ist eine an die Perspektive der ersten Person gebundene Erfahrung, die, anders als andere Erfahrungen, grundsätzlich nicht mitgeteilt werden kann. Martin Heidegger bezeichnet diesen Umstand als die unvermeidliche »Jemeinigkeit« des Sterbens und des Todes: »Der Tod ist, sofern er ist, wesensmäßig je der meine.«¹¹ Damit stehen wir vor dem zentralen logischen Dilemma von Sterbeerzählungen wie *Zwischen neun und neun*. Mit dem Eintreten des Todes erlischt zugleich auch die Möglichkeit sich mitzuteilen. »Der Übergang zum Nichtmehr-dasein hebt das Dasein gerade aus der Möglichkeit, diesen Übergang zu erfahren und als erfahrenen zu verstehen.«¹² Indem Perutz' Roman uns ein Sterben vorstellt, überschreitet er also die Grenzen des empirisch Nachprüfaren und

Mittelbaren. Aber die Verwendung von empirisch nicht Nachprüfbarrem versetzt den Roman nicht schon ohne weiteres in den Bereich der phantastischen Literatur. Wäre dem so, dann reichte z.B. bereits das Auftreten eines allwissenden Erzählers hin, um den Text in den Bereich der phantastischen Literatur zu versetzen – denn ein allwissender Erzähler verfügt ja über einen übermenschlichen, sozusagen »phantastischen« Zugang zum Bewusstsein anderer. Dennoch werden literarische Werke nicht allein schon wegen des Auftretens eines allwissenden Erzählers als phantastische Texte eingeordnet. Bekanntlich bedienen sich gerade Romane des Realismus in der Regel allwissender Erzähler. Der Zugang zum Bewusstsein anderer (also auch: zum Bewusstsein Sterbender) stellt vielmehr eine Erzählkonvention dar, die in unserer Kultur, ungeachtet ihrer empirischen Unmöglichkeit, als »natürlich« zugelassen ist. *Zwischen neun und neun* ist kein phantastischer Roman, denn der Leser schwankt an keiner Stelle zwischen einer realitätskompatiblen und einer realitätsinkompatiblen Deutung des Geschehens; vielmehr wechselt er, am überraschenden Ende des Textes, von einem bestimmten, realitätskompatiblen Verständnis des Geschehens zu einem anderen, ebenso realitätskompatiblen.

Handelt es sich bei *Zwischen neun und neun* um einen Fall unzuverlässigen Erzählens? Der Roman führt den (erstmaligen) Leser zwar bis zur Schlusssequenz in die Irre, weil er die Geschichte von Dembas Flucht im Rahmen der erzählten Welt für wahr halten muss. Andererseits behauptet der Erzähler aber auch nicht einfach die Unwahrheit: In gewisser Weise hat sich die Flucht in der erzählten Welt ja tatsächlich zugetragen – allerdings nicht als physisches Geschehen, sondern als halluzinatorisches Abenteuer im Bewusstsein des sterbenden Demba. Der Leser wird also nicht über den Inhalt der Fluchtgeschichte in die Irre geführt, wohl aber über deren Seinsweise.

Vergleichen wir zur Verdeutlichung das Phänomen des unzuverlässigen Erzählens mit dem Lügen: Ein Lügner versucht, seinen Gesprächspartner zu einer falschen Meinung zu verleiten. Man kann semantische und pragmatische Formen des Lügens unterscheiden. Im Fall einer semantischen Lüge behauptet der Lügner wider besseren Wissens explizit einen falschen Sachverhalt (»Wenn Sie jetzt kündigen, erhalten Sie eine hohe Abfindung, wenn keine Abfindung beabsichtigt ist«); im Fall einer pragmatischen Lüge behauptet der Lügner zwar nicht ausdrücklich etwas Falsches, verleitet den Gesprächspartner aber indirekt durch Implikationen seiner Aussage zu einer falschen Annahme (»Ich wäre ein unsozialer Arbeitgeber, wenn ich Ihnen im Falle einer Kündigung keine Abfindung zahlte«). Analog zu dieser Unterscheidung zwischen zwei Formen des Lügens kann man vielleicht sagen, dass in *Zwischen neun und neun* keine semantische, sondern eine pragmatische Form unzuverlässigen Erzählens vorliegt: Der Erzähler lügt zwar nicht ausdrücklich, führt den Leser aber dadurch in die Irre, dass er den halluzinatorischen Charakter der Flucht bis zum Schluss verschweigt.

⁹ Didier Viaud: Zeit und Phantastik (Die Zeit als Mittel des Phantastischen in den Romanen von Leo Perutz »Zwischen neun und neun« und »Sankt Petri-Schnee«). In: Quarber Merkur 30 (1992), Nr. 78, S. 47.

¹⁰ Reinhard Lüth: Drommetenrot und Azurblau. Studien zur Affinität von Erzähltechnik und Phantastik in Romanen von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia, Meitingen 1988, S. 166, ähnlich S. 286.

¹¹ Martin Heidegger: Sein und Zeit. 15. Aufl., Tübingen 1979, S. 240.

¹² Ebd., S. 237.

Obwohl es sich um eine subjektive Sterbephantasie handelt, wird die Geschichte nicht durchgehend aus Dembas Sicht erzählt. Im Gegenteil: In der Regel führt ein allwissender Erzähler das Wort, der einen direkten Zugang zu Dembas Innenleben besitzt («Demba jubelte innerlich» [S. 138]) und seinen Protagonisten sogar besser als der sich selbst kennt («Aber Stanislaus Dembas Hirn war ganz beherrscht von dem Gedanken, mit Geld den Rivalen aus dem Feld zu schlagen. Er vergaß darüber alle Klugheit und alle Vorsicht» [S. 125]). Dieser Erzähler weiß auch ansonsten über Dinge Bescheid, die Demba unbekannt bleiben. Er berichtet z.B. von Gedanken anderer Figuren («Durch Sonjas Kopf raste ein einziger Gedanke: Zeit gewinnen!» [S. 58]) oder auch von Ereignissen, bei denen Demba gar nicht zugegen ist (vgl. beispielsweise gleich zu Beginn des ersten Kapitels die Schilderung des Ladens der Greislerin Johanna Püchl). Erzähllogisch ist dieser allwissende Erzähler paradox: Obwohl der Romanschluss die komplette Handlung rückwirkend als imaginäre Fluchtphantasie eines Sterbenden enthüllt, wird sie nicht in interner Fokalisierung (d.h. vom Wahrnehmungsstandpunkt und dem Wissenshorizont des sterbenden Demba aus), sondern in der Rede eines allwissenden Erzählers dargestellt. Dadurch entsteht eine Unvereinbarkeit zwischen dem erzählten Inhalt und der Form des Erzählens im Sinne einer mangelnden empirischen Plausibilität der Erzählsituation – gemessen am Standard normaler nichtfiktionaler Rede: »Denn wie kann ein Erzähler eine Geschichte in den Bereich des Traums verweisen, die er auf durchsichtige Weise nicht als Traum geschildert hat?«¹³

Diese merkwürdige Konstruktion wurde von zeitgenössischen Rezensenten des Romans als Kunstfehler kritisiert. Alfred Kerr sprach von der »offenbaren Traumunmöglichkeit« dieser Erzählhaltung: »Wie Sterbende träumen, steht nicht fest. Nur, daß sie sooo nicht träumen, steht fest.«¹⁴ Demgegenüber schlägt Hans-Harald Müller vor, Perutz' vermeintlichen Konstruktionsfehler als eine »aporetische Leseanweisung« zu verstehen. Müller deutet die Schlusswendung des Romans als »Aufforderung [...], den Traum zu lesen, als sei er Wirklichkeit.«¹⁵ Die Flucht sei als Beweis dafür zu verstehen, dass Dembas geschenktes »zweites Leben« sich von seinem ersten Leben kaum unterschieden hätte:

Lesen wir die Geschichte des Stanislaus Demba nicht als Traum, sondern – in Übereinstimmung mit dessen Erzählweise – als reales Geschehen, so erzählt sie von einem

Mann, in dem selbst die Konfrontation mit dem Tod keine Spuren hinterläßt: Er bleibt in seinem zweiten Leben Sklave all jener Leidenschaften, die ihn im ersten schon umtrieben.¹⁶

Eine andere (mit Müllers Deutung durchaus vereinbare) Rechtfertigung des vermeintlichen Konstruktionsbruchs lässt sich gewinnen, wenn man Perutz' Roman mit Ambrose Bierces *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (1891) vergleicht. Dass Perutz die berühmte Erzählung des US-Amerikaners kannte, als er *Zwischen neun und neun* schrieb, ist freilich ungewiss. Es gibt dafür keine Belege, zudem erschien die erste deutsche Übersetzung von Bierces Erzählung erst 1920.¹⁷ Mir geht es aber nicht um Beeinflussung, sondern um einen Vergleich der Erzählanlage. Die Werke weisen in dieser Hinsicht große Gemeinsamkeiten auf: In beiden Fällen handelt es sich um die Fluchtphantasie eines Sterbenden, in beiden Fällen wird der halluzinatorische Charakter der Flucht (ungeachtet vorheriger Andeutungen) erst am Ende deutlich, in beiden Fällen kehrt die Handlung durch eine pseudo-phantastische Verwandlung der Schlusszene an den Ausgangsort zurück. Wie wir gesehen haben, gestaltet Perutz die schließliche Enthüllung des Halluzinationscharakters durch einen Wechsel der Erzählperspektive vom inneren Monolog (1. Person, Präsens) zur allwissenden Erzählerrede (3. Person, Präteritum). Ähnlich verfährt Bierce in seiner Geschichte aus dem amerikanischen Bürgerkrieg. Am Ende der Erzählung scheint der Protagonist Peyton Farquhar auf seiner Flucht – der Südstaatler Farquhar sollte wegen einer vereitelten Sabotageaktion von Soldaten der Nordstaaten an einer Brücke über den Owl Creek erhängt werden, der Strick war entzweierrissen, Farquhar in den Fluss gestürzt und entkommen – am heimischen Landgut anzukommen:

He stands at the gate of his own home. [...] his wife, looking fresh and cool and sweet, steps down from the veranda to meet him. [...] He springs forward with extended arms. As he is about to clasp her he feels a stunning blow upon the back of the neck; a blinding white light blazes all about him with a sound like the shock of a cannon – then all is darkness and silence!

Peyton Farquhar was dead; his body, with a broken neck, swung gently from side to side beneath the timbers of the Owl Creek bridge.¹⁸

Ebenso wie Perutz wechselt auch Bierce an dieser Schlüsselstelle das Tempus, um den Übergang vom subjektiven Erleben (Präsens) zur objektiven Bericht-

¹³ Müller: Nachwort (Anm. 3), S. 238.

¹⁴ Kerrs Kritik bezieht sich zwar auf die dramatisierte Fassung, ist aber auch für den Roman einschlägig, siehe Alfred Kerr: Leo Perutz und Hans Sturm: »Zwischen neun und neun«. Theater in der Königgrätzer Straße. In: Berliner Tageblatt vom 24.12.1923, zitiert nach Leo Perutz 1882–1957 (Anm. 1), S. 94–95, S. 95.

¹⁵ Müller: Nachwort (Anm. 3), S. 243f.

¹⁶ Ebd., S. 243.

¹⁷ Vgl. »Gesamtverzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums 1700–1910« (München u.a. 1979–1987) und »Gesamtverzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums« 1911–1965« (München u.a. 1976–1981).

¹⁸ Ambrose Bierce: *An Occurrence at Owl Creek Bridge*. In: Ders.: *Collected Writings*, Secaucus O.J. 1946, S. 17f.

erstattung (Präteritum) hervorzuheben. Allerdings besteht auch ein wichtiger Unterschied zwischen beiden Texten. Bierce stellt die gesamte Fluchtphantasie konsequent vom Wahrnehmungsstandpunkt Farquhars aus dar, während Perutz Dembas Sterbephantasie nicht vom subjektiven Standpunkt seines Protagonisten, sondern überwiegend aus der Perspektive eines allwissenden Erzählers wiedergibt. Indem Perutz, wie gesagt, eine Erzählform (allwissendes Erzählen) verwendet, die mit dem erzählten Inhalt (Sterbephantasie) nicht vereinbar ist, verzichtet er auf eine Naturalisierung seines Erzählens, nämlich auf eine stimmige Erzählkonstruktion.¹⁹ Darin zeigt sich wohl weniger ein Fehler von Perutz als vielmehr seine – in anderen Aspekten seines Textes weniger prägnante – Modernität. Es ist bekanntlich ein Kennzeichen moderner Erzählliteratur, den Konstruktcharakter des literarischen Werkes zu demonstrieren. So findet auch der Konstruktionsbruch in *Zwischen neun und neun* durchaus eine ästhetische Legitimation z.B. in den Schriften der Russischen Formalisten, die in denselben Jahren wie unser Roman entstanden.²⁰ Hingegen folgt Bierces Erzählverfahren einer mimetisch-realistischen Ästhetik, die das fiktionale Erzählen den Konventionen und Plausibilitätskriterien eines »natürlichen«, alltäglich-faktualen Erzählens anzugleichen sucht. Allerdings ist festzuhalten, dass es hier um Konventionen des vermeintlich Natürlichen geht – denn die Realität des Sterbemoments ist empirisch nicht mitteilbar, so dass im Grunde genommen auch Bierces Darstellung notwendigerweise Fiktion bleibt.

Die reale Unmöglichkeit, die Erfahrung des Sterbens erzählend mitzuteilen, führt uns zu einer letzten Überlegung über den Sinn der paradoxen Logik des Erzählens in Perutz' Roman. Fiktionale Sterbegeschichten²¹ wie *Zwischen neun und neun* teilen dem Leser in hypothetischer Weise eine Erfahrung mit, die in der modernen Gesellschaft mehr und mehr ausgeblendet wurde: Sterben und Tod. Kulturhistoriker wie Philippe Ariès beobachten in unserer Kultur ein zunehmende Verdrängung und Tabuisierung des Todes: »Die alte Einstellung, für die

¹⁹ Zum Begriff der Naturalisierung (>naturalization) vgl. Jonathan Culler: *Convention and Naturalization*. In: Ders.: *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, London 1975, S. 131–160.

²⁰ Etwa in Viktor Šklovskijs Essay »Die Kunst als Verfahren« (1916). Die verdeckte Modernität des Erzählers Leo Perutz zeigt sich auch in anderen Werken, vgl. meine Beobachtungen in Matias Martínez: *Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*, Göttingen 1996, S. 201f. (zum Stellenwert des Übernatürlichen in *Der Marques de Bolibar*) und in Martínez: *Proleptische Rätselromane (Anm. 7)*, S. 125f. (zur Virtuosität von Perutz' phantastischen Romanen).

²¹ Zur Gattung der fiktionalen Sterbegeschichte vgl. Dieter Lamping: *Die fiktionale Sterbegeschichte*. In: D. Weber (Hrsg.): *Von der Wachstafel zum Tonbandgerät. Vier Beiträge zur Literatur für Jürgen Born zum 60. Geburtstag*. Wuppertaler Broschüren zur Allgemeinen Literaturwissenschaft 1 (1987), S. 71–99.

der Tod nah und vertraut und zugleich abgeschwächt und kaum fühlbar war, steht in schroffem Gegensatz zur unsrigen, für die er so angsteinflößend ist, daß wir ihn kaum beim Namen zu nennen wagen.«²² Nun sind aber Tod und Sterben andererseits unabweisbare Tatsachen, die sich nicht gänzlich und auf Dauer ignorieren lassen. Die Literatur bietet in Form von Sterbegeschichten eine entlastete Möglichkeit an, sich mit einem gesellschaftlich abgedrängten Thema wie Sterben und Tod zu beschäftigen.

Literarisch-fiktionale Sterbegeschichten befriedigen aber auch ein noch fundamentaleres Interesse, nämlich eine existentielle Neugier, die in unserem realen Leben grundsätzlich unerfüllbar bleibt: Diese Geschichten erzählen vom Sterben aus der Innensicht des Sterbenden. Das ist eine spezifische Möglichkeit der literarischen Fiktion. Sie vermittelt eine Erfahrung, die Leser während ihres eigenen Lebens nicht machen können. Der Preis, den die Literatur dafür zahlt, dass sie diese unmögliche Erfahrung zugänglich macht, ist deren eingeschränkte, lediglich spekulative Geltungskraft: Es handelt sich um hypothetische Sterbemomente, die nicht empirisch zu beglaubigen sind.

²² Philippe Ariès: *Geschichte des Todes*, München 1980, S. 42.