



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**Ein Tummelplatz einander widersprechender
Vorstellungen und Gedanken**

**Zur Konzeption von Mehrdeutigkeit
in Leo Perutz' *St. Petri-Schnee***

Verfasserin

Michaela Bilgeri

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Deutsche Philologie

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Roland Innerhofer

Ich danke Johannes, Maxi und Christian
und meinen Eltern.

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	7
1. Rezeptionsgeschichte und Stand der Forschung	11
1.1. Entstehung des Romans und Rezeption	11
1.2. Das Problem der literarischen Zuordnung	14
1.3. Historisch-kritischer Interpretationsansatz	17
1.4. Psychologischer Interpretationsansatz	24
1.5. Phantastik	33
1.6. Proleptischer Rätselroman	43
2. Konzeption von Mehrdeutigkeit	48
2.1. Motivation	49
2.1.1. Arten der Motivierung	49
2.1.2. Gleichzeitigkeit kausaler und finaler Motivierung	51
2.1.2.1. Zufall vs. Schicksal	53
2.1.2.2. Gelenktheit der Figur	61
2.1.2.3. Traum vs. Wirklichkeit	64
2.1.2.3.1. Schlafen und Erwachen	65
2.1.2.3.2. Tod und Leben	67
2.1.2.3.3. Dunkelheit und Helligkeit	72
2.1.2.3.4. Zeit und Ort	76
2.1.3. Teleologische Motivierung	81
2.1.3.1. Korrektur	83
2.1.3.2. Beweisvermeidung	85
2.1.3.3. Unterstellung	90
2.2. Der unzuverlässige Erzähler Georg F. Amberg	96
2.2.1. Erzählendes und erlebendes Ich	98
2.2.2. Beglaubigung	100
2.2.3. Der unzuverlässige Erzähler als notwendiger Bestandteil der teleologischen Motivation	102
Schluss	104

Literaturverzeichnis.....	106
Abstract.....	111
Curriculum Vitae.....	113

EINLEITUNG

Dr. Georg Friedrich Amberg weiß: „ganz anders ist es gewesen.“¹ Anders, als es ihm die Krankenhausbelegschaft weismachen will, die seinen Bericht, nach welchem er die letzten fünf Wochen auf einem Rittergut in Morwede verbracht hat, als Fiebertraum abtut. Dass er eine Beziehung mit seiner großen Liebe Bibiche hatte, dass er Zeuge eines chemischen Experiments wurde, das den Gottesglauben und in Zuge dessen das Kaisertum von Gottesgnaden wieder herstellen soll – das alles soll nur ein Traum gewesen sein? Amberg macht sich daran, den Gegenbeweis anzutreten, indem er einen Bericht verfasst, der alles, „was geschehen ist, mit allen Einzelheiten [...] fest[hält], damit nichts, auch nicht das scheinbar Unbedeutende, verloren geht“ (S 18). Doch nicht nur Amberg kämpft mit der Frage nach Traum oder Wirklichkeit, auch die LeserInnen tun sich schwer, anhand der Erzählung die tatsächliche Version der Geschichte festzumachen. Zu widersprüchlich und mehrdeutig sind die Signale, die Leo Perutz in seinem 1933 veröffentlichten Roman *St. Petri-Schnee* hinsichtlich beider möglicher Versionen setzt. Und nicht nur die Frage nach Traum oder Wirklichkeit tut sich in diesem Roman auf, sondern auch jene nach der Glaubwürdigkeit des Erzählers, der sich durch Widersprüche, Korrekturen und Beweisvermeidungen verdächtig macht. Statt einer eindeutigen Klärung der Ereignisse verfestigt sich mit jedem Kapitel der Eindruck einer unauflösbaren Mehrdeutigkeit.

Die Forschung hat auf unterschiedliche Weise versucht, dieser Mehrdeutigkeit im Roman *St. Petri-Schnee* beizukommen. Unter anderem, indem sie anhand der Textsignale eine wahrscheinlichere Version der Geschichte festzumachen versucht und eine „reibungslose Interpretation“² des Textes angestrebt hat. Diese Arbeit soll dies gerade nicht leisten. Eine „reibungslose Interpretation“, sofern dies überhaupt möglich ist, ergibt sich meines Erachtens nämlich nicht aus der Analyse des Textes hinsichtlich seiner „wahren“ Geschichte. Ziel dieser Arbeit soll es sein, gerade die unauflösbare Mehrdeutigkeit als Erkenntnisgrundlage einer Interpretation heranzuziehen. Die Frage dieser Arbeit ist somit nicht, wie sich die Mehrdeutigkeit von *St. Petri-Schnee* auf eine Eindeutigkeit zurückführen lässt, sondern: Welche Maßnahmen trifft Perutz, um die Mehrdeutigkeit des Romans aufrecht zu erhalten und wie lässt sich diese unauflösbare Mehrdeutigkeit bezüglich der Figur Ambergs interpretieren?

¹ Perutz: *St. Petri-Schnee*. Hrsg. u. mit e. Nachw. von Hans-Harald Müller. 3. Aufl. München: dtv. 2010; S. 17; In Folge werden alle Zitate aus dem Roman *St. Roman Schnee* unter der Sigle „S“ ausgezeichnet.

² Lauener, Peter: *Die Krise des Helden. Die Ich-Störung im Erzählwerk von Leo Perutz*. Hamburger Beiträge zur Germanistik. Bd. 41. Frankfurt a. M.: Peter Lang. 2004; S. 28

Hierzu werde ich mich in einem ersten Schritt mit vier unterschiedlichen Zugängen der Literaturwissenschaft zu *St. Petri-Schnee* auseinandersetzen. Mein Interesse wird dabei vor allem jenen Interpretationsansätzen gelten, die sich meines Erachtens für eine Auseinandersetzung mit Mehrdeutigkeit nutzbar machen lassen. Die Untersuchung Dietrich Neuhaus³ widmet sich unter anderem der Frage nach der prinzipiellen Möglichkeit objektiver Geschichtsschreibung. Peter Lauener versucht, Perutz' Romanen über einen psychologischen Zugang gerecht zu werden. Während ich in diesen beiden Arbeiten Möglichkeiten einer Interpretation von Mehrdeutigkeit sehe, wird in der Auseinandersetzung mit der Phantastikforschung und der Darstellung von Matías Martínez' Versuch einer strukturellen Typisierung von Perutz' Romanen⁴ die Konstruktion von Mehrdeutigkeit ins Zentrum des Interesses gerückt.

In einem zweiten Schritt soll die Konzeption von Mehrdeutigkeit im Roman *St. Petri-Schnee* genauer untersucht werden. Ich werde mich in meiner Analyse des Romans dabei an der von Martínez erstellten Theorie orientieren, in welcher er die Konstruktion von Mehrdeutigkeit mit einer doppelten, weil widersprüchlichen Motivierung der Ereignisse erklärt: einer gleichzeitigen finalen und kausalen Motivierung. *St. Petri-Schnee* soll hinsichtlich dieser doppelten Motivierung einer detaillierten Textanalyse unterzogen werden, welche die vom Autor gesetzten Textsignale und ihre Bedeutung für eine Aufrechterhaltung der Mehrdeutigkeit untersucht. Ich werde Martínez' Theorie dann insofern erweitern, als ich dieser doppelten Motivierung die teleologische Motivation als dritten Typ hinzufüge. Während Martínez' Prinzip der doppelten Motivierung die Konstruktion von Mehrdeutigkeit darstellt, soll die Erweiterung um die teleologische Motivierung die daraus zu gewinnenden Interpretationserkenntnisse aufzeigen. Die teleologische Motivation soll somit der Frage nach der Bedeutung der geschaffenen Mehrdeutigkeit nachgehen.

Zuletzt soll untersucht werden, inwiefern es sich bei Amberg um einen unzuverlässigen Erzähler handelt und welchen Bezug diese Eigenschaft zur Mehrdeutigkeit hat. Der Frage, ob ein unzuverlässiger Erzähler die Bedingung von Mehrdeutigkeit darstellt oder eine zu erhaltende Mehrdeutigkeit vielmehr einen unzuverlässigen Erzähler verlangt, soll in diesem Kapitel nachgegangen werden.

Auch andere Romane von Perutz würden sich für eine Untersuchung der Konzeption und Bedeutung von Mehrdeutigkeit als lohnenswert erweisen. Die Entscheidung, mich in meiner

³ Vgl. Neuhaus, Dietrich: *Erinnerung und Schrecken. Die Einheit von Geschichte, Phantastik und Mathematik im Werk Leo Perutz'*. Europäische Hochschulschriften: Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 765. Frankfurt am Main: Peter Lang. 1984;

⁴ Vgl. Martínez, Matías: *Proleptische Rätselromane. Erzählrahmen und Leserlenkung bei Leo Perutz*. IN: Forster, Brigitte/ Müller, Hans-Harald: *Leo Perutz. Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen*. Wien: Sonderzahl. 2002;

Untersuchung auf *St. Petri-Schnee* zu konzentrieren, ist der Notwendigkeit einer detaillierten Textanalyse geschuldet. *St. Petri-Schnee* eignet sich für meine Arbeit zudem auf besondere Weise, da in diesem Roman die Mehrdeutigkeit in verstärktem Maße von Perutz thematisiert wird.

1. REZEPTIONSGESCHICHTE UND STAND DER FORSCHUNG

1.1. ENTSTEHUNG DES ROMANS UND REZEPTION

Leo Perutz, 1882 als erstes von vier Kindern einer jüdischen Textilfabrikantenfamilie in Prag geboren und 1957 während seines Sommeraufenthalts in Bad Ischl verstorben, galt zu Beginn seiner literarischen Karriere als „meistgelesene[r] Erzähler deutscher Sprache“⁵, wurde nach seiner Emigration 1938 nach Palästina zum „forgotten writer“⁶ und in den 80er Jahren als „wortgewaltige[r] Literat“⁷ wiederentdeckt.

Seine größten Erfolge feierte Perutz 1918 mit *Zwischen neun und neun*, 1922 mit *Der Meister des Jüngsten Tages* und seinem 1928 veröffentlichten Roman *Wohin rollst du Äpfelchen...* Dieser brachte Perutz durch den Vorabdruck in der *Berliner Illustrierten Zeitung* „die größte Popularität seiner literarischen Laufbahn“⁸ ein.

Nach diesem (auch finanziellen) Erfolg begann eine schwierige Phase in Perutz' Leben: Im März 1928, einen Tag nach der Geburt ihres dritten Kindes Felix, verstarb seine Frau Ida (ihr widmete Perutz später den Roman *St. Petri-Schnee*) und auch sein literarisches Schaffen war bei Weitem nicht mehr so fruchtbar wie in den Jahren davor. Sein Romanprojekt *Der schwedische Reiter*, wie Perutz im Januar 1929 in seinem Tagebuch festhält, „will nicht vorwärts gehen. Meine Bücher tragen nichts mehr, werden kaum noch beachtet. In 4 Monaten kein Geld.“⁹ Ein Jahr später, nach zwei veröffentlichten Novellen und einem nicht besonders erfolgreichen Theaterstück, notiert Perutz in seinem Notizbuch: „Geldkatastrophe hereingebrochen, ich muss die Marken verkaufen.“¹⁰ Am 28. April 1931 findet sich dann erstmals eine Notiz zum Roman *St. Petri-Schnee*, der den Arbeitstitel *Muttergotteskorn* bzw. *Muttergottesbrand* trägt: „Nichts geschehen, die Arbeit ruht. Nur das ‚Muttergotteskorn‘ plötzlich in meinem Kopf gewachsen.“¹¹ Bis zum Jänner 1933 schrieb Perutz nur noch an diesem Roman und schloss seine Arbeiten daran am 13. Jänner ab und notiert in seiner Bilanz 1933:

⁵ Aus einem Nachruf Friedrich Torbergs. Zitiert nach: Eckert, Britta/ Müller, Hans-Harald: *Leo Perutz. 1882-1957. Eine Ausstellung der Deutschen Bibliothek Frankfurt am Main*. Sonderveröffentlichung der Deutschen Bibliothek. Nr. 17. Hrsg.: Lehmann, Klaus-Dieter. Wien/ Darmstadt: Zsolnay. 1989; S. 399

⁶ Müller, Hans-Harald: *Leo Perutz*. Beck'sche Reihe: Autorenbücher. München: C.H. Beck. 1992; S. 85

⁷ Rudolf Walter Leonhardt in einem in der Zeit 1988 erschienen Artikel. Zitiert nach: Eckert/ Müller S. 422

⁸ Eckert/ Müller S. 186

⁹ Ebd. S. 214

¹⁰ Ebd. S. 215

¹¹ Ebd. S. 215

Der ‚Muttergottesbrand‘ ist fertig. Endlich wieder ein Buch. Es ist vielleicht mein bestes Stück. Es wird hoffentlich Geld bringen. [...] Wenn das Buch verkauft ist, habe ich wieder für 2 Jahre zu leben.¹²

Diese Hoffnungen sollten sich jedoch nicht erfüllen.

Während der Arbeit an *St. Petri-Schnee*, im September 1931, kam auch das Verlagsangebot des in Wien beheimateten Verlags Zsolnay zustande.¹³ Den Münchner Langen-Verlag, in welchem er 1924 noch *Turlupin* veröffentlicht hatte, verließ Perutz mit einer Reihe anderer Autoren¹⁴, da dieser „eine politisch eindeutige nationalistische Richtung eingeschlagen hatte.“¹⁵ Bevor der Roman *St. Petri-Schnee* jedoch am 15. September¹⁶ in broschierte Ausgabe im Zsolnay Verlag erschien, brachte die im Berliner Ullstein Verlag erscheinende renommierte Zeitschrift *Die Dame* den Roman von April bis Juli in sieben Fortsetzungen. Diesen Umstand verdankte Perutz den guten Beziehungen zum Ullstein Verlag, in welchem bereits *Wohin rollst du Äpfelchen...* mit großem Erfolg erschienen war. Denn seit der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland im Jänner 1933 war der deutsche Buchmarkt jüdischen AutorInnen ansonsten so gut wie verschlossen und bereits ein Jahr später erfuhr Perutz von Ullstein, „dass die Berliner Illustrierte nichts mehr von Juden nehme.“¹⁷

Auch die im Zsolnay Verlag erschienene Buchausgabe konnte in Deutschland so gut wie gar nicht mehr verkauft werden, gehörte *St. Petri-Schnee* doch zu den Büchern, die die Deutsche Bücherei in Leipzig nicht mehr anführen durfte.¹⁸ Die Erstauflage musste somit von 8000 auf 5000 Stück reduziert werden und selbst diese Exemplare verkauften sich schlecht.

Auch die Anzahl der Besprechungen des Romans verdeutlichen dies - in Deutschland erschien lediglich im Dezember 1933 in der Zeitschrift „Die Literatur“ eine Rezension zu *St. Petri-Schnee*. Der Autor Herbert Scheffler fällt darin ein für Perutz wenig erfreuliches Urteil, als er *St. Petri-Schnee* als „gut gesteigerte[n], flüssig erzählte[n] und atmosphärisch ausgiebige[n] Unterhaltungsroman“¹⁹ bezeichnet. Perutz hatte sich schon 1930 gegen einen Artikel Walter Benjamins gewehrt, der seinen Roman *Der Meister des Jüngsten Tages* als

¹² Müller, Hans-Harald: *Leo Perutz. Biographie*. Wien: Zsolnay. 2007; S. 251

¹³ Vgl. Murray, G. Hall: *Der Zsolnay Verlag und sein Autor Leo Perutz*. IN: *Leo Perutz. Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen. Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung*. Hrsg.: Forster, Brigitte/ Müller, Hans-Harald. Wien: Sonderzahl. 2002; S. 132

¹⁴ Ob darunter auch Autorinnen waren, lässt sich Müllers Text nicht entnehmen. Ich verweise darauf, dass ich in dieser Arbeit in Bezug auf die Bezeichnung „Autor“ die männliche Form verwende, sofern sie im Zusammenhang einer literarischen Analyse steht, da ich diese immer auf Leo Perutz beziehe.

¹⁵ Müller: *Leo Perutz*. (1992); S. 58

¹⁶ Die Angaben zum genauen Erscheinungstermin sind nicht einheitlich. Während Eckert/Müller den 15. September nennen (vgl. Eckert/ Müller S. 215), setzt Murray in seiner Untersuchung den Termin auf 14. September 1933 fest. (vgl. Murray S. 132).

¹⁷ Müller (2007) S. 258

¹⁸ Vgl. Eckert/ Müller S. 216

¹⁹ Eckert/Müller S. 217

„Kriminalroman auf Reisen“ empfahl²⁰. Perutz meinte daraufhin in einem Brief an den Herausgeber:

Ich habe niemals einen Kriminalroman geschrieben, niemals überhaupt ein Buch, das sich in eine Kritik, betitelt „Kriminalromane auf Reisen“ einfügen ließe. [...] Es ist nicht die richtige Art, über einen Autor zu sprechen, der an jedem seiner Romane und an jeder seiner Erzählungen jahrelang sehr mühevoll gearbeitet hat.²¹

Die weiteren Ausführungen der Rezension von Scheffel dürften auch nicht zu einer positiveren Aufnahme geführt haben, wenn es dort heißt, dass der Autor

[...] die Ebene, auf der Kafka stand, künstlerisch kaum [erreicht], weil er die tiefere Gespanntheit getrost an die Oberfläche der Spannungen und Sensationen schnellen lässt. Das Handwerkliche hat wohl die Macht, den Leser zu fesseln; ihn aber über die Lektüre hinaus zu verfolgen oder doch wenigstens zu beschäftigen, dazu hat es weder hier noch irgendwo anders die Macht.²²

In Österreich konnten Hans-Harald Müller und Brigitte Eckert hingegen mehrere und positivere Rezensionen des Romans ausmachen. Eine besonders ausführliche erschien im Oktober 1933 in der *Neuen Freien Presse*, die Perutz „überlegene[s] Können“²³ attestiert.

Dennoch verkaufte sich *St. Petri-Schnee* schlecht und Perutz notiert in der „Bilanz“ des Jahres 1933:

„St. Petri-Schnee“ hat nicht den großen Erfolg gebracht, den bescheidenen wie alle früheren. Ich habe kaum Aussicht auf irgendwelche Einnahmen. [...] Deutschland für mich eine Katastrophe.²⁴

Die politische Situation, die eine Vermarktung von Büchern jüdischer AutorInnen für den Zsolnay Verlag immer schwieriger bis unmöglich machte, veranlasste den Verlag dazu, sich vermehrt um den Verkauf von Übersetzungsrechten zu bemühen. Diese waren „ganz besonders für Leo Perutz und seine Existenzsicherung“²⁵ von entscheidender Bedeutung – wenn dies auch noch nicht für *St. Petri-Schnee* galt. Denn dieser Roman erschien 1935 lediglich beim New Yorker Verlag E.P. Dutton & Co in englischer Sprache und brachte beinahe keine Einnahmen.²⁶

Vier Jahre später wurde der Zsolnay Verlag von der Gestapo geschlossen und *St. Petri-Schnee* nicht weiter veröffentlicht. Erst im Jahre 1951 veranlasste Zsolnay, der den Betrieb wieder

²⁰ Vgl. Eckert/Müller S. 127

²¹ Ebd. S. 129

²² Ebd. S. 217

²³ Ebd. S. 218

²⁴ Ebd. S. 215

²⁵ Murray S. 133

²⁶ Vgl. Murray S. 135

übernommen hatte, eine Neuauflage des Romans, nachdem er bereits ein Jahr zuvor den *Schwedischen Reiter* erneut drucken ließ. Der Absatz des Romans *St. Petri-Schnee* entsprach allerdings „nicht den Erwartungen, die wir beim Nachdruck dieses schönen Werkes gehegt haben“²⁷, wie Paul Zsolnay Perutz in einem Brief vom 18. Mai 1954 mitteilt und auch die 1955 im Forum Verlag erschienene Taschenbuchausgabe konnte zu Perutz' Lebzeiten keine Erfolge mehr feiern.²⁸

Auch in der Literaturwissenschaft wurde *St. Petri-Schnee* und Perutz' Werk im Gesamten noch lange als „unzeitgemäß“²⁹ abgetan und erfuhr erst Mitte der 80er Jahre, im Zuge des von Hans-Harald Müller im Zsolnay Verlag herausgegebenen Gesamtwerkes und der vermehrten Beschäftigung der Literaturwissenschaft mit dem Genre der Phantastik³⁰ wieder eine Renaissance.

Heute ist der Roman *St. Petri-Schnee* bei fünf deutschsprachigen Verlagen sowie auf Englisch, Italienisch und Ivrit erhältlich und auch die Auseinandersetzung der Literaturwissenschaft mit diesem Werk vervielfältigt sich von Jahr zu Jahr.³¹

1. 2. DAS PROBLEM DER LITERARISCHEN ZUORDNUNG

Die Problematik um die literarische Zuordnung des Romans *St. Petri-Schnee* und auch der anderen Werke Perutz' bestimmt seit jeher die Auseinandersetzung mit diesem Autor. Bereits in den oben erwähnten Rezensionen von 1933 trifft man auf zwei Begriffe, denen Perutz' Werk immer wieder zugeschrieben wurde: auf den der Unterhaltungsliteratur³² und den der Phantastik³³.

Diese Zuordnung mag ein Grund sein, warum Perutz lange Zeit von der Literaturwissenschaft ignoriert wurde, lag deren Hauptbeschäftigungsgebiet doch in der „hohen“ Literatur. Zudem wurde bis in die späten 70iger Jahre (und zum Teil noch viel länger), also bis zum Erscheinen Todorovs *Theorie der fantastischen Literatur* auch die Phantastik der Unterhaltungsliteratur zugerechnet und somit von der Forschung nur wenig beachtet.

Dass *St. Petri-Schnee* lange Zeit der Trivialliteratur zugerechnet wurde, mag aber auch an der alle Romane Perutz' auszeichnenden Spannung liegen. Schon Torberg weist in seinem

²⁷ Eckert/ Müller S. 390

²⁸ Vgl. ebd. S. 390

²⁹ Ebd. S. 416

³⁰ So wurde Perutz' Werk in den ersten literaturwissenschaftlichen Arbeiten von Carbonell, Lüth oder auch Neuhaus unter dem Gesichtspunkt der Phantastik untersucht.

³¹ Vgl. www.kisc.meiji.ac.jp/~mmandel/recherche/pdf/perutz-bibliographie.pdf (Zugriff am 9. Dezember 2012)

³² Vgl. Eckert/ Müller S. 217

³³ Vgl. ebd. S. 217

Nachruf 1957 auf die von der Literaturkritik auf Grund dieser Verbindung getroffenen Einteilung hin³⁴ und auch Ernst Stein kritisiert dies in seinem Artikel von 1967 in der Frankfurter Allgemeinen:

Die Literaturgeschichte ist den Romanen von Leo Perutz nicht ganz gerecht geworden, weil sie mit dem fatalen Genre, für das die gedankenlose Bezeichnung Unterhaltungsliteratur umläuft, gemeinsam haben, dass sie spannend sind, spannend bis zum Sensationellen, und eine noch immer nicht zum Teufel geschickte Konvention will anscheinend, dass von der Nobelliteratur ein Hauch distinguiertes Langeweile ausgehe.³⁵

Dass Perutz „geniale Spannungsromane“ schrieb, wie Adorno lobend feststellte³⁶, und sich seine Romane, wie ich noch zeigen werde, an einer für Kriminalromane typischen Form der analytischen Erzählung orientieren, erklärt auch die Zuordnung seiner Romane zur Kriminalliteratur. Gegen eine diesbezügliche Bezeichnung Walter Benjamins hat sich Perutz, wie ich oben bereits geschildert habe, heftig gewehrt und sie als „vollständig falsches Bild meiner Art und meiner Ansichten“³⁷ abgetan. Und auch wenn Hans-Harald Müller ganz im Sinne Perutz' meint, dieser habe „keine Kriminalromane geschrieben“³⁸, so erinnert sein Ersatzbegriff des „literarische[n] Problemkrimi[s]“³⁹ dennoch an die zu vermeidende Genrebezeichnung und auch bei Neuhaus findet sich für Perutz' Romane mit der Bezeichnung des „Indizienromans“⁴⁰ ein Begriff, der an die Kriminalliteratur denken lässt. Dass Perutz den Kriminalroman nur als Folie benutze, um mit dessen Konventionen zu spielen beziehungsweise diese zu brechen konstatiert Baron in seinem Aufsatz *Was geschah als gar nichts geschah?*⁴¹

Die größte Auseinandersetzung im Zusammenhang mit Perutz' Romanen stellt jedoch jene mit der Phantastik dar. Bereits in den ersten Rezensionen wird *St. Petri-Schnee* als „spukhaft“, „mit Geheimnis [ge]laden“, „Gänsehaut bringen[d]“, „rätselhaft“ und

³⁴ „Aber die Literaturkritik wusste schon damals nicht recht wohin mit ihm. In die Abteilung ‚Unterhaltungsroman‘? Dazu waren seine Geschichten zwar ganz gewiss aufregend genug, aber doch wohl zu gewichtig in ihrer stets ein wenig spukhaften Hintergründigkeit, dazu waren seine Gestalten viel zu lebensnah und viel zu sicher im Psychologischen fundiert, seine Atmosphären zu echt und seine sprachliche Zucht zu groß. Also in die hohe Literatur mit ihm? Ach, dazu war, was er schrieb, nun wieder nicht genügend tief, dazu hatte es zu wenig Problematik, zu wenig Bedeotung mit oi.“ Friedrich Torberg zitiert nach: Eckert/ Müller S. 399

³⁵ Ebd. S. 415

³⁶ Ebd. S. 416 f.

³⁷ Ebd. S. 129

³⁸ Müller: *Leo Perutz*. (1992); S. 130

³⁹ Ebd. S. 130

⁴⁰ Neuhaus S. 61

⁴¹ Vgl. Baron, Ulrich: *Was geschah, als gar nichts geschah? Zur Rekonstruktion und Konstruktion von Wirklichkeit in Leo Perutz' Roman ‚Sankt Petri-Schnee‘*. IN: *Von der Struktur zur Bedeutung*. Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte. Bd. 132. Hrsg.: Kindt, Tom/ Meister, Jan Christoph. Tübingen: Niemeyer. 2007; Genauere Ausführungen hierzu finden sich im Kapitel „Beweisvermeidung“.

„geheimnisvoll“ beschrieben⁴² und auch Perutz spart in seinem Roman nicht mit solchen Attributen: „gespenstisch“, „riesenhaft und furchterregend“ (S 8), „unheimlich“, „rätselhaft und unerklärbar“ (S 9) findet man bereits auf den ersten drei Seiten. In der Neigung des Autors „zum Skurrilen, Rätselhaften und Doppelbödigen“⁴³ mag wohl die gleichzeitig verstärkte Auseinandersetzung mit seinem Werk und dem Aufkommen der Phantastik-Forschung begründet liegen. Beinahe alle frühen literaturwissenschaftlichen Untersuchungen behandeln Perutz' Romane (auch) unter diesem Aspekt und stellen wenn schon nicht eine konkrete Zuordnung, so doch eine Nähe zur Phantastik fest. Zu dieser vermehrten Untersuchung seiner Werke im Zusammenhang mit der Phantastik mag auch beigetragen haben, dass Perutz' 1962 als erster Preisträger den „Prix Nocturne“ für phantastische Literatur erhielt⁴⁴ und der Zsolnay Verlag fünf seiner Romane 1975 in die Reihe „Die phantastischen Romane“ aufnahm⁴⁵ - auch wenn *St. Petri-Schnee* nicht dazu gehörte.

Ein Literaturwissenschaftler, der Perutz' Romane nicht der Phantastik zugeschrieben sehen wollte und für seine Ansicht ebenfalls Unterstützer in der Forschung fand, war Hans-Harald Müller, der meinte: „Es gibt bislang kein schlagendes Argument dafür, Perutz' Romane der ‚phantastischen Literatur‘ zuzurechnen.“⁴⁶

Ogleich es heutzutage „kaum einen Literaturliebhaber [gibt], der den Perutz-Texten Trivialität unterstellen würde“⁴⁷, herrscht bis heute keine einheitliche Meinung darüber, ob es sich bei *St. Petri-Schnee* um einen phantastischen Roman, einen historisch oder psychologisch zu lesenden Roman, um einen Spannungs- oder Kriminalroman oder doch gar um ein Konglomerat einer „spannungsgeladene[n] Erzählung, die historische und phantastische Elemente verknüpft“⁴⁸, handelt. So unterschiedlich die Ansätze der Forschung im Umgang mit *St. Petri-Schnee* sind, was sie eint, ist die Frage, wie mit dem konstitutiven Strukturmerkmal der Mehrdeutigkeit in diesem Roman umgegangen werden soll.

Bis zum gegenwärtigen Stand der Forschung bestimmen vier unterschiedliche Zugänge zu *St. Petri-Schnee* die Diskussion. Im Folgenden sollen diese Auseinandersetzungen mit dem Roman und ihr Umgang mit der Mehrdeutigkeit vorgestellt und kommentiert werden: Als erstes werde ich Dietrich Neuhaus' historisch-kritischen Interpretationsansatz genauer

⁴² Vgl. Eckert/ Müller S. 216 ff.

⁴³ Hilde Spiel in einem Nachruf 1957 in der Süddeutschen Zeitung. Zitiert nach: Eckert/Müller S. 400

⁴⁴ Eckert/Müller S. 412

⁴⁵ Vgl. ebd. S. 416

⁴⁶ Müller: *Leo Perutz*. (1992); S. 100

⁴⁷ Peer, Alexander: *Kurze Werkeinführung. Der Meister des phantastischen Realismus*. IN: *Stationen. Texte zu Leben und Werk von Leo Perutz*. Hrsg.: Stepina, Clemens K. Schnittstellen Bd. 3. Wien/ St. Wolfgang: Edition Art Science. 2008; S. 72

⁴⁸ Leitner, Sebastian: *St. Petri-Schnee. Das Ich im Kampf um die subjektive Wirklichkeit*. IN: „*Herr, erbarme dich meiner!*“ *Leo Perutz. Leben und Werk*. Hrsg.: Peer, Alexander. Edition Art & Science. Materialien. Bd. 1. Dresden: sdz. 2007; S. 127

untersuchen, Peter Laueners psychologisch orientierte Abhandlung bezüglich der Identitätsfrage stellt den zweiten Teil meiner Auseinandersetzung dar. Forschungen bezüglich einer Zuordnung des Romans zur Phantastik sowie einer Definition des in dieser Arbeit verwendeten Phantastikbegriffs folgt in einem dritten Schritt. Martínez' Bemühungen um eine Darstellung einer genreübergreifenden typischen Struktur Perutzscher Romane, die sich an der in Kriminalromanen häufig verwendeten analytischen Form von Weber orientiert, soll den Abschluss dieser Untersuchung bilden.

1.3. HISTORISCH-KRITISCHER INTERPRETATIONSANSATZ

Als eine der ersten ausführlichen literaturwissenschaftlichen Untersuchungen zu Perutz' Gesamtwerk gilt Neuhaus' 1984 herausgegebene Schrift *Erinnerung und Schrecken. Die Einheit von Geschichte, Phantastik und Mathematik im Werk Leo Perutz'*, deren Ergebnisse bis heute in der Literatur immer wieder aufgegriffen werden. Neuhaus stellt zu Beginn seiner Arbeit fest, dass alle Romane Perutz' vor dem Hintergrund „historischer Krisen, gesellschaftlicher Umbrüche und Revolutionen und internationaler Machtverschiebungen“⁴⁹ spielen. Auch *St. Petri-Schnee* impliziere „die Erwartung einer revolutionären Neuordnung Anfang der 30er Jahre.“⁵⁰ Seine Abhandlung geht von der These aus, Perutz' Werk handle von der Frage nach der Möglichkeit der Konzeption von Geschichte und kritisiere prinzipiell den Anspruch „eine[r] „objektive[n]“ Geschichte, die sich durch die Darstellung der Fakten erheben lasse.“⁵¹ Neuhaus spricht in diesem Zusammenhang von zwei Konzepten, die sich in Perutz' Werk finden: Der „neuzeitliche Blick“ und die „prismatische Brechung“ von Geschichte.

Unter „neuzeitlichem Blick“ versteht Neuhaus die Art und Weise, wie Perutz die Perspektive, aus welcher historische Ereignisse betrachtet werden, darstellt. Perutz zeige anhand der Darstellung historischer Geschichtsmomente aus einer speziellen Perspektive die jetzige Zeit, Geschichte werde dadurch eine andere Betrachtungsweise zuteil und die Historizität seiner Romane könne als „gleichnishafte Gegenwartskritik“⁵² verstanden werden.

Die „prismatische Brechung“ bezieht sich auf Perutz' Verwendung literarischer Mittel, um die Unmöglichkeit der Darstellung von Geschichte als objektivem Ereigniszusammenhang

⁴⁹ Neuhaus S. 26; Dieser Ansicht ist auch Peter Lauener: „Die Handlung seiner historischen Romane ist in Krisenzeiten der neuzeitlichen Geschichte angesiedelt.“ Lauener S. 37

⁵⁰ Neuhaus S. 30

⁵¹ Ebd. S. 47

⁵² Neuhaus S. 92

aufzuzeigen. Neuhaus untersucht diesen Umstand hinsichtlich dreier Aspekte: der Darstellung der Handlung als konkret erinnerte Geschichte, eines speziellen Kompositionsprinzips und der Darstellung der Handlung in ihrer historischen Peripherie.

Der erste Aspekt seiner Untersuchung zeigt, dass es bei Perutz Geschichte immer nur als konkret erinnerte Geschichte gibt. Diese Erinnerung von Geschichte geschieht nicht selbstlos, sondern steht in einem Interessenzusammenhang, der mit den Problemen der Identität zu tun hat. Diese Identitätsprobleme, um derentwillen Geschichte erinnert wird, müssen nicht unbedingt immer die Identität von einzelnen Subjekten betreffen, obwohl dies bei Perutz häufiger der Fall ist, sondern Perutz bringt Erinnerung, bzw. Vergessen auch in Verbindung mit der Identität einer Gesellschaft oder Epoche.⁵³

Die Betonung des Zusammenhangs von Geschichte, Erinnerung und Identität hat Hans-Harald Müller bereits 1960 in seinem Nachwort zu *St. Petri-Schnee* als „zentrale Themen des epischen Werks von Leo Perutz [...] und zwar nicht nur der historischen, sondern auch der Gegenwartsromane“ formuliert.⁵⁴ Allerdings folgert Neuhaus aus dem Umstand, „Geschichte als Konstrukt der Erinnerung eines seiner Identität gefährdeten [...] Subjekts“ zweierlei Dinge: Zum einen, und hier deckt er sich mit Müller⁵⁵, bedeute dies, dass die Erinnerung von Geschichte dadurch immer interessegeleitet sei.⁵⁶ Zum anderen, und das ist Neuhaus' Weiterführung des Gedankens, bedeute dies logischerweise „die Absage an die Konzeption einer ‚objektiven‘ Geschichte“⁵⁷, da Geschichte dadurch zu einem subjektiv dargestellten Ereigniszusammenhang werde.

Der zweite Aspekt betrifft Perutz' erzählerische Komposition von Geschichte. Perutz verwendet als Kompositionsprinzip seiner Erzählungen, und so auch in *St. Petri-Schnee*, meist die Form einer Einteilung der Handlung in Rahmen- und Binnenhandlung, wodurch Geschichte als „erzählte Geschichte“⁵⁸ präsentiert wird.⁵⁹ Er verwende vor diesem Hintergrund eine Technik, Ereignisse „nicht direkt mitzuteilen, sondern durch den Leser erschließen zu lassen,“⁶⁰ indem er den LeserInnen Indizien zur Rekonstruktion der Wirklichkeit liefere. Das nimmt zu von Perutz im Roman präsentierten Perspektiven die Perspektive der LeserInnen hinzu, wodurch keine Perspektive ihren alleinigen Wahrheitsanspruch geltend machen kann. Diese Technik unterstütze wiederum Perutz' Kritik

⁵³ Vgl. Neuhaus S. 48

⁵⁴ Müller, Hans-Harald: *Nachwort*. IN: Perutz, Leo: *St. Petri-Schnee*. Wien/Hamburg: Zsolnay. 1987; S. 193

⁵⁵ Vgl. ebd. S. 196

⁵⁶ Vgl. Neuhaus S. 58

⁵⁷ Ebd. S. 59

⁵⁸ Ebd. S. 58

⁵⁹ Vgl. hierzu Webers Begriff der „Geschichte im Medium ihrer Erfahrung.“ Vgl. Weber, Dietrich: *Theorie der analytischen Erzählung*. München: Beck. 1975; S. 36 ff.

⁶⁰ Neuhaus S. 59

an einer sogenannten objektiven und neutralen Geschichtsschreibung.⁶¹ Weiters werde durch die Hereinnahme der Perspektive der LeserInnen selbige genötigt, „zu einer kritikfähigen Distanz gegenüber jeder Erzählperspektive“⁶² und somit einer objektiv erzählbaren Geschichte zu werden.

Die dritte Möglichkeit, geschichtliche Ereignisse prismatisch zu brechen, sieht Neuhaus in Perutz' Technik, Geschichte in ihrer Peripherie darzustellen. Diese Konzentration auf die Peripherie der Geschichte umfasse die Wahl der geographischen Verortung, die Personenauswahl und somit die Wahl der Perspektive, aus welcher eine Geschichte erzählt wird und zuletzt auch die traditionale Peripherie. An Perutz Roman *St. Petri-Schnee* lässt sich Neuhaus These erhärten: Die Handlung spielt in Osnabrück und einem kleinen westfälischen Dorf namens Morwede, die Hauptperson ist nicht eben der ländliche Herrscher und Erfinder des *St. Petri-Schnees*, sondern ein mittelmäßiger Arzt, der es in seinem Leben noch nicht zu viel gebracht hat und der auch innerhalb der Binnenhandlung keine tragende Rolle spielt. Unter traditionaler Peripherie versteht Neuhaus Traditionen und Dinge, „in denen Geschichte gleichsam zufällig und absichtslos aufbewahrt ist“⁶³, die für eine objektive Geschichtsschreibung keinerlei Bedeutung haben, mit denen aber „Perutz Geschichte konstruiert und in denen er Geschichte aufbewahrt sieht.“⁶⁴ Auch Stephan Berg verweist auf die Bedeutung antiquarischer Dinge und den Zusammenhang der Darstellung von Geschichte. So meint er, dass diese verbliebenen Dinge aus der Vergangenheit als „nur noch unverbundenes Teil-Werk [...] auf das zerbrochene Kontinuum der Geschichte“⁶⁵ hinweisen. Solche Gegenstände und Traditionen findet man in *St. Petri-Schnee* zuhauf und zwar nicht nur als Aufbewahrung von Geschichte, sondern auch als Knotenpunkte der Handlungskonstruktionen.

Gleich zu Beginn der Binnenerzählung berichtet Amberg von einem Lied, an welches er sich in Zusammenhang mit der ersten Erwähnung des Barons erinnert:

Eine Melodie ging mir durch den Kopf, irgend ein altes Lied, an das ich viele Jahre lang nicht gedacht hatte. [...] und jetzt fiel mir auch der Text ein, er war banal genug: ‚Hab ich nur deine Liebe‘, so begann es. [...] ‚Die Treue brauch ich nicht‘, spielte ich, - so ging der Text weiter. (S 21f.)

⁶¹ Vgl. Neuhaus S. 67 f.

⁶² Ebd. S. 67

⁶³ Ebd. S. 78

⁶⁴ Ebd. S. 81

⁶⁵ Berg, Stephan: *Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler. 1991; S. 160

Dieses Lied ist allerdings nicht nur Gefäß der Vergangenheit, sondern in ihm „ist die Grundmelodie von Ambergs Traum angeschlagen“⁶⁶ und somit offenbart sich auch, was zu diesem Zeitpunkt der Handlung noch nicht klar ist: die Zukunft der Liebesbeziehung zu Kallisto Tsanaris alias Bibiche.⁶⁷ Denn diese bleibt zwar eine unerfüllte, da Amberg keine gemeinsame Zukunft mit ihr haben kann, aber das alleinige „Wissen“ um ihre Liebe genügt ihm bereits – ihre Treue braucht er nicht.

Weitere Gegenstände aus der traditionellen Peripherie sind die Marmorstatue und das Buch, die Amberg in Osnabrück im Schaufenster eines Antiquariats entdeckt. Auch hier wählt Perutz Gegenstände, die als Manifestierung und Aufbewahrung von Geschichte gelten. Die Geschichte, die sich durch sie jedoch rekonstruieren lässt, ist auch hier nicht nur eine der Vergangenheit, sondern ebenfalls eine der Zukunft. Denn sowohl die Personalisierung der Statue in Form Federicos als auch die Beantwortung der Frage des Buchtitels „Warum verschwindet der Gottesglaube aus der Welt?“ geschieht in der Zukunft, in Morwede und lassen sich nicht, wie es die Gegenstände „Buch“ und „Statue“ vermuten ließen, auf ihre Vergangenheit beschränken.

Auch der Muttergottesbrand, der in Ambergs Erzählgegenwart chemisch hergestellt werden soll, erklärt sich aus seiner Vergangenheit, weist dabei aber gleichzeitig schon in die Zukunft, vor welcher der Pfarrer den Baron zu warnen versucht.

Perutz verwendet diese Gegenstände also als Schnittstellen zwischen Vergangenheit und Zukunft, was die These Neuhaus', alles Vergangene verweise auf Zukünftiges bzw. Gegenwärtiges, unterstützt. Zudem sieht Neuhaus in Perutz' Konstruktion von Geschichte in der historischen Peripherie den Beweis dafür, „dass es Perutz bei seiner Geschichtskonstruktion um die Ablehnung einer Konzeption von Geschichte als Herrschergeschichte und Siegesgeschichte ging.“⁶⁸

Im letzten Teil seiner Arbeit untersucht Neuhaus schließlich die Beziehung Perutzscher Geschichtskonzeption als Darstellungs- und Ereigniszusammenhang und der Verwendung des Phantastischen. Er will das Perutzsche Werk aber keinesfalls als „phantastische Romane im historischen Gewand“⁶⁹ verstanden wissen, sondern sieht die Phantastik vielmehr als Funktion historischer Peripherie.⁷⁰ Diese zeige nämlich die subjektive Konstruktion von Geschichte

⁶⁶ Müller, Hans-Harald: *Nachwort* IN: Perutz, Leo: *St. Petri-Schnee*. Roman. Mit einem Nachwort herausgegeben von Hans-Harald Müller. 3. Aufl. München: dtv. 2010; S. 198

⁶⁷ Dass es sich hierbei bereits um ein final motiviertes Ereignis handelt, das Ambergs Leben als schicksalsgeleitetes Geschehen zu erklären sucht, wird im Kapitel „Zufall vs. Schicksal“ ersichtlich.

⁶⁸ Neuhaus S. 81

⁶⁹ Ebd. S. 92

⁷⁰ Neuhaus' diesbezügliche Ausführungen lassen auf Grund seiner Argumentationsweise auf ein Phantastik-Verständnis schließen, das sich an Todorovs Theorie der Phantastik orientiert, eine genaue Definition des Phantastischen bleibt Neuhaus allerdings schuldig. Veronica Jaffé Carbonell kritisiert zudem Neuhaus' Darstellung der Phantastik als Funktion einer Geschichtsdarstellung. Vielmehr sei es umgekehrt, und die

und hebe dadurch die in der Geschichtsschreibung als Tatsachen postulierten Kausalbeziehungen einer beschriebenen Wirklichkeit auf. Wirklichkeit entstehe durch das In-Beziehung-Setzen verschiedener Dinge oder Ereignisse.⁷¹ Ändere sich das In-Beziehung-Setzen, ändere sich die Wirklichkeit. Somit „kann auch eine andere Wirklichkeit in den für gewöhnlich als geschlossen gedachten, durch den Zusammenhang von Ursache und Wirkung bestimmten unproblematischen Wirklichkeits-„Raum“ einbrechen.“⁷² Die Perspektive und somit auch die Wahrnehmung verändere sich an der historischen Peripherie und ziehe somit eine Veränderung der Rationalität nach sich. Neuhaus nennt daher als Grundverfahren der Phantastik, die Konstruktion einer Rationalität, die in sich zwar logisch ist, aber die „Herstellung von Zusammenhängen und Verknüpfung von Phänomenen aus verschiedenen Bereichen auf verschiedenen Wirklichkeitsebenen“⁷³ vollzieht. Auch dem von Perutz oft verwendeten Begriff des „Zufalls“ komme eine wichtige Funktion zu: als eine Kraft, die abseits menschlichen Handlungsvermögens die Geschichte bestimme.⁷⁴

Der feste, geschlossene Charakter der Wirklichkeit verflüssige sich und auch die körperlichen und bewusstseinsmäßigen Grenzen des Ich lösten sich auf.⁷⁵ Neuhaus benennt sechs Motive, die Perutz anwende, um diese Grenzzustände des Bewusstseins zu erreichen: Rauschgifte, Folter und Schmerz, Fieber, Lärm, Sturz und Aufprall, Schuld und Angst.⁷⁶

In *St. Petri-Schnee* lassen sich alle diese Merkmale, die Neuhaus nennt, wiederfinden: Das chemisch erzeugte Rauschgift „St. Petri-Schnee“, welches das Bewusstsein seiner Konsumenten insofern verändert, als es eine verloren gegangene „religiöse Inbrunst und Ekstase des Glaubens“ (S 115) in ihnen wecken und die sie „zum Glanz der Krone und zu der Idee des Kaisertums von Gottesgnaden“ (S 114) zurückführen soll.

Als Folter und Schmerz empfindet Amberg das ewige Warten auf Bibiche⁷⁷ und auch die Äußerungen Dr. Friebe, alles wäre nur ein Traum gewesen, lassen Amberg körperlich leiden.⁷⁸ Und beide Ereignisse haben jeweils eine Bewusstseinsveränderung Ambergs zur Folge, wie an späterer Stelle noch gezeigt wird.

historischen Elemente ordneten sich einer phantastischen Erzählweise unter, in dem sie diese nur zur Legitimierung und Schaffung von Glaubwürdigkeit der wunderbaren Ereignisse heranziehe. Vgl. Carbonell, Veronica Jaffé: *Leo Perutz. Ein Autor deutschsprachiger phantastischer Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Inaugural-Diss. München. 1986; S. 150 f.

⁷¹ Neuhaus orientiert sich dabei an einem außerliterarischen Wirklichkeitsbegriff und nicht, wie ich später an Dursts Theorie der Phantastik aufzeigen werde, an einem notwendig innerliterarischen Wirklichkeitsbegriff.

⁷² Neuhaus S. 94

⁷³ Ebd. S. 95

⁷⁴ Vgl. ebd. S. 105 ff. Eine genauere Ausführung zur Thematik des Zufalls vgl. Kapitel „Zufall vs. Schicksal“.

⁷⁵ Vgl. ebd. S. 95

⁷⁶ Durst führt in seiner *Theorie der phantastischen Literatur* ebenfalls unter der Motivation des Phantastischen den Traum, Fieber, Sinnestäuschungen u.ä. an, um „eine endgültige Formulierung eines Realitätssystems zu verhindern.“ Durst, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur*. Literatur Forschung und Wissenschaft. Bd. 9. Akt., korr. und erw. Neuausgabe. 2. Aufl. Berlin: Hopf. 2010; S. 202 f.

⁷⁷ Zur Thematik des Wartens vgl. Kapitel „Zeit und Ort“.

⁷⁸ Näheres hierzu findet sich im Kapitel „Schlafen und Erwachen“.

Die Binnenerzählung als Fieberphantasie, der Sturz und Aufprall beim vermeintlichen Unfall in Osnabrück und der damit einhergehende „Höllenslärm“ (S 185), die ständige Angst um die Wahrhaftigkeit seiner Liebesbeziehung mit Bibiche – dies alles sind Motive, wie wir noch sehen werden, die eine andere Art des Bewusstseins bei Amberg einleiten.

Weitere Schnittstellen, an denen das Phantastische zu Tage tritt, nennt Neuhaus gestreckte und komprimierte Formen der Zeit oder Verformungen des Raumes.⁷⁹ Auch der Zahlenmystik misst Neuhaus als Bestandteil der Erzählungen eine phantastische Bedeutung zu, da Perutz dadurch „sein Erzählen als magische Beschwörung der Geschichte“⁸⁰ gestalte.

Mag Neuhaus' Untersuchung in Bezug auf die von ihm konstatierte, den Werken Perutz' implizite „gleichnishafte Gegenwartskritik“ auch als zu einseitig anmuten und seine Ausführungen zur Phantastik als zu ungenau, um sie als Grundlage für eine exakte Untersuchung heranzuziehen, so sind seine Überlegungen bezüglich des Zusammenhangs von Geschichte und Identität und auch seine detaillierten Aufzeichnungen zur Perutz-Rezeption als wertvoller Beitrag zur Perutz-Forschung anzusehen. Besonders seine Feststellung, Erinnerung von Geschichte immer als interessegeleitet zu verstehen, wird in dieser Arbeit im Zusammenhang mit der teleologischen Motivierung noch von Bedeutung werden.

Zu „gleichnishaft“ erscheint Neuhaus' Untersuchung Reinhard Lüth, der dessen Abhandlung als „einseitig-überspitzte Interpretation“⁸¹ bezeichnet und Perutz' Romane nicht nur als allgemeine Kritik der Geschichtsschreibung abgehandelt wissen will. Und obwohl Lüth ebenfalls auf eine von Perutz vermittelte Relativität aller „scheinbar gesicherten Erfahrungswerte“⁸² verweist, sieht er gerade in *St. Petri-Schnee* sehr wohl eine konkrete historische Bezugnahme zum Aufkommen des Nationalsozialismus:

Doch gerade dadurch, dass Perutz *St. Petri-Schnee* in seiner unmittelbaren Gegenwart, im Deutschland des Jahres 1932, spielen lässt, erscheint Malchins Versuch, durch seine toxikologische Massensuggestion Glaubensfanatismus zu erwecken, als chiffrierte Anspielung auf die faschistische Massenbewegung mit ihrer verführerischen Propaganda, wirkt angesichts der Katastrophe in Morwede Ambergs Befürchtung, dass der Umsturz „der Glaube unserer Tage“ sei, wie eine prophetische Warnung an der Schwelle der nationalsozialistischen Machtergreifung.⁸³

⁷⁹ Vgl. Neuhaus S. 101 f. Auf die Bedeutung der Zeit und des Raumes in *St. Petri-Schnee* vgl. Kapitel „Zeit und Ort“.

⁸⁰ Neuhaus S. 111; Vgl. auch Kapitel „Tod und Leben“.

⁸¹ Lüth, Reinhard: *Drommetenrot und Azurblau. Studien zur Affinität von Erzähltechnik und Phantastik in Romanen von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia*. Studien zur phantastischen Literatur. Bd. 7. Meitingen: Corian. 1988; S. 400

⁸² Ebd. S. 402

⁸³ Ebd. S. 390

Eine Interpretation des Romans als sehnsüchtige Verklärung der Monarchie, die sich in den legitimistischen Bestrebungen des Barons widerspiegelt, wie dies beispielsweise Murayama⁸⁴ unternommen hat, lehnt Lüth hingegen ab.⁸⁵ Und auch wenn Perutz, auf Grund seiner tiefen Abneigung gegen jeglichen Nationalismus, ab 1934 eingetragenes Mitglied der „Legitimistischen jüdischen Frontkämpfer“ war⁸⁶, war er den Habsburgern gegenüber kritisch⁸⁷ und so ist wohl eher Hans-Harald Müller zuzustimmen, der Perutz zwar ein Erkennen und Aufgreifen jener zeitgenössischen Ideologien attestiert, denen „Phantasien einer von allen Schäden der Moderne, der Demokratie zuallererst, erlösten gläubigen Volksgemeinschaft“⁸⁸ anhafteten. In der Umsetzung der Thematik in *St. Petri-Schnee* erkennt Müller jedoch, wie bereits Blanche Kübeck in einer Rezension von 1933⁸⁹, dessen diesbezügliche unverkennbare Ironie, mit welcher er

[...] den Geltungsanspruch, der all diese Ideologien verband, [entzauberte]: den Anspruch, Glauben, Tradition und charismatisches Führertum mit eben denselben Mitteln restituieren zu wollen, die sie einst unwiderruflich ausgehöhlt hatten: Wissenschaft und Technik.⁹⁰

Und auch wenn Uwe Durst konstatiert, dass „[e]in Rückschluss von literarischen Sujets auf die Wirklichkeit [...] nicht möglich [ist]“⁹¹, liegt eine Thematisierung von Machtstrukturen und der damit zusammenhängende Umbruch der Zwischenkriegszeit in Perutz' Roman nahe. Perutz bietet dabei keine Lösungsvorschläge für diese Situation, zeigt aber, dass die Gegenwart zum „leeren Feld“⁹² geworden ist, in der weder die Vergangenheit wieder greifen, noch der Umsturz funktionieren kann.⁹³

⁸⁴ Vgl. Murayama, Masato: *Leo Perutz. Die historischen Romane*. Phil. Diss. Wien. 1979;

⁸⁵ Vgl. Lüth S. 370

⁸⁶ Vgl. Müller: *Leo Perutz*. (1992); S. 62

⁸⁷ Vgl. Leitner S. 121; Zudem wollte Perutz seine Werke immer „gänzlich unabhängig von ihm“ betrachtet wissen. Vgl. Müller: *Leo Perutz*. (1992); S. 99

Auch Schalom Ben-Chorin beschreibt Perutz in seiner Gedächtnisrede als einen „objektiven Erzähler“, dem „die Fabel nicht ein Vorwand [war], um philosophische Ideen zu demonstrieren, sondern sie bildete für ihn den künstlerischen Eigenwert, der sich aus sich selbst erwiesen hatte.“ Zitiert nach: Eckert/ Müller S. 404

⁸⁸ Müller (2007) S. 254

⁸⁹ Kübeck schreibt in der Neuen Freien Presse 1933: „Es ist ein geistreicher Einfall des Dichters, dass gerade durch modernste Wissenschaft – Chemie – das alte Heilige Römische Reich erstehen soll.“ Zitiert nach: Eckert/ Müller S. 218

⁹⁰ Ebd. S. 354 f. Auch Markus Fleckinger sieht, besonders durch die Darstellung des Grafen in *St. Petri-Schnee* eine Satire legitimistischer Bestrebungen: „Als Satire auf die legitimistischen Bestrebungen zu werten ist die vom Grafen behauptete Möglichkeit, eine genealogische Linie und bestimmte Eigenschaften eines Geschlechts über Umwege und Jahrhunderte zu erkennen. Eine von Malchin aufgestellte Behauptung, dass das Geschlecht der Stauer überhaupt noch existiert, kann als Verspottung der restaurativen Kräfte gelesen werden.“ Fleckinger, Markus: *Der unzuverlässige Erzähler bei Leo Perutz. Eine Strukturanalyse unzuverlässigen Erzählens*. Saarbrücken: Südwestdeutscher Verlag für Hochschulschriften 2009; (Diss., Univ. Innsbruck, 2006); S. 236

⁹¹ Durst S. 98

⁹² Berg S. 164

⁹³ Wendelin Schmidt-Dengler sieht die einzige Möglichkeit einer Wiederkehr der „untergegangenen Welt“ der Monarchie als Spuk und sieht darin die Verbindung des Umbruchs von 1918 und der phantastischen Elemente in Perutz' Romanen. Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: *Der Autor Leo Perutz im Kontext der Literatur der*

Trotz genannter Kritikpunkte an Neuhaus' Untersuchung hebt er zwei Aspekte hervor, die für *St. Petri-Schnee* von entscheidender Bedeutung sind und in meiner späteren Analyse der teleologischen Motivation zum Tragen kommen: zum einen die Feststellung, dass die von Perutz erzeugte Mehrdeutigkeit im Roman nicht nach einer objektiven Wahrheit sucht, zum anderen, dass er die damit im Zusammenhang stehende Betonung der Subjektivität von Geschichte hervorhebt.

1.4. PSYCHOLOGISCHER INTERPRETATIONSANSATZ

Peter Lauener stellt in seiner Arbeit *Die Krise des Helden. Die Ich-Störung im Erzählwerk von Leo Perutz* die in der Sekundärliteratur oft diskutierte Identitätsfrage in Perutz' Romanen in den Mittelpunkt seiner Untersuchungen. Er versucht dabei, verschiedene Forschungsergebnisse der Literatur - von psychologisierenden über historische bis hin zu erzähltheoretischen Ansätzen – in Bezug auf eine von ihm konstatierte Ich-Störung in Perutz' Prosawerken zu untersuchen.

Der Begriff der Ich-Störung verweist bereits auf die Nähe zur Psychologie und Lauener thematisiert in seiner Arbeit auf unterschiedliche Weise das Problem der Wirklichkeitswahrnehmung (die auch eine Frage der Gattungszugehörigkeit sein kann) und des Subjektbegriffs. Diese Problematik sieht er besonders im Zusammenhang mit krisenhaften Zeiten, wie jene, in denen Perutz' Werke entstanden sind, gegeben.

Der erste Teil der Untersuchung beschäftigt sich mit der narrativen Verarbeitung von Wirklichkeit und die damit zusammenhängenden Krisen des Ich.

Perutz schaffe mit seinen Romanen grundsätzlich eine Offenheit der Interpretation, in welcher zwei mögliche Lesarten in Betracht kommen und eine „Verifikation oder Falsifikation einer der Lesestrategien bei den Romanen [...] nicht möglich [ist]“. ⁹⁴ Selbst wenn eine Version auf Grund bestimmter Indizien die glaubhaftere wäre (Lauener bezeichnet die Traumversion als die eindeutig glaubhaftere), so

[...] kann auch mit gewisser Berechtigung [...] eine andere Interpretation für die gültige gehalten werden, da für diese ebenfalls stringente Argumente sprechen. Wegen des erzähltechnischen Geschicks von Perutz wird die Lektüre solcher Texte zu einem nie vollständig abschließbaren Interpretationsspiel. ⁹⁵

Zwischenkriegszeit. IN: *Leo Perutz Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen. Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung.* Hrsg.: Forster, Brigitte/ Müller, Hans-Harald. Wien: Sonderzahl. 2002; S. 13

⁹⁴ Lauener S. 24

⁹⁵ Ebd. S. 4

Die narrativen Mittel, die Perutz anwende, um eben diese Offenheit der Interpretation zu erreichen, wären die unterschiedlichen Darstellungsebenen und die Form des unzuverlässigen Erzählers⁹⁶.

Unterschiedliche Darstellungsebenen erreiche Perutz etwa durch einen fiktiven Herausgeber, der die Schilderung der Ereignisse in Frage stelle (wie beispielsweise in *Der Meister des Jüngsten Tages*). In *St. Petri-Schnee* wird der Erzählung zwar kein fiktiver Herausgeber vor- oder nachgestellt und es findet kein Erzählerwechsel statt, Laueners These ist jedoch auch auf diesen Roman anwendbar, da die Romanfiguren im Krankenhaus sehr wohl in Form der wörtlichen Rede korrigierend eingreifen und somit eine andere Perspektive des Geschehens, eine andere Version der Geschichte eröffnen.⁹⁷

Als eine weitere Maßnahme Perutz', eine eindeutige Interpretation der erzählten Geschehnisse zu verhindern, nennt Lauener den unzuverlässigen Erzähler. Dessen Ich-Störung mache sich in einer „gestörten Wahrnehmungs- und Reflexionsfähigkeit“ bemerkbar und somit beeinflusse diese Störung die Entscheidungen der Figur bzw. das Erzählverhalten des Ich-Erzählers. Die Interpretation der Erzählung werde dadurch erheblich erschwert bis unmöglich gemacht. Solche Störungen können sich beispielsweise in Gedächtnislücken, Zeitlöchern, Wahrnehmungsstörungen und Visionen äußern.⁹⁸ Als Anzeichen eines unzuverlässigen Erzählers nennt Lauener – ähnlich wie unten Fleckinger: „Widersprüche bei der Wiedergabe, Widersprüche bei der Interpretation der Fakten, uneinheitliche Selbstdeutung des Erzählers und Zensur des Berichts.“⁹⁹

Die Krise des Ich sieht Lauener in der zeitgenössischen Erfahrung, die Welt als krisenhaft zu erleben, gegeben. Damit erklärt er sich auch Perutz' Rückgriff auf den historischen Roman. In diesem könne (er sieht dies ähnlich wie Neuhaus) durch eine „notwendig subjektiv[e]“¹⁰⁰ Darstellung von Geschehen die „argumentative Kraft von Geschichte, ihre Zielgerichtetheit und Unumkehrbarkeit [...] eine erhebliche Schwächung“¹⁰¹ erleiden.

Neben dem Genre des historischen Romans nennt Lauener auch jenes der Phantastik als ein oft im Zusammenhang mit Perutz genanntes. Er weist diese Genrebezeichnung jedoch „als falsch zurück“¹⁰² und sucht die in Perutz' Romanen auftretenden wunderbaren Elemente anders zu erklären.

⁹⁶ Ich verwende in dieser Arbeit die männliche Form des Erzählers, da sich hier dieser Begriff stets auf den Hauptprotagonisten von *St. Petri-Schnee* Georg Friedrich Amberg bezieht.

⁹⁷ Dieser Ansicht ist auch Markus Fleckinger, der diese Korrektursetzungen als Anzeichen des unzuverlässigen Erzählers betrachtet. Vgl. Fleckinger (2009); S. 203 ff.

⁹⁸ Vgl. ebd. S. 31 f.

⁹⁹ Ebd. S. 29; Eine genauere Untersuchung zum unzuverlässigen Erzähler findet sich im Kapitel „Der unzuverlässige Erzähler Georg Friedrich Amberg“.

¹⁰⁰ Lauener S. 45

¹⁰¹ Ebd. S. 46

¹⁰² Lauener S. 52

Zum Ersten könne man sich der Wahrhaftigkeit dieser Elemente nie sicher sein, da es zweifelhaft sei, dass „die fraglichen Elemente nicht bloß absichtliche oder unabsichtliche Täuschungen der Erzählinstanz („unreliability“) sind.“¹⁰³ Dass die durch einen unzuverlässigen Erzähler entstehende (gattungsbestimmende!) Unschlüssigkeit einen Text deswegen von dieser Gattung ausschließt, ist jedoch nicht einsichtig.

Zum Zweiten könne das Auftreten wunderbarer Ereignisse oft mit dem Überhandnehmen des „Es“ über das „Ich“ erklärt werden, wie weiter unten genauer dargestellt werden soll. Und zum Dritten führt er die proleptische Rätselstruktur und die von Perutz verwendeten Begriffe aus dem Wortfeld Schicksal oder Zufall als Umstand an, dass „bei der Lektüre der falsche Eindruck entstehen [kann], das Geschehen sei vorherbestimmt.“¹⁰⁴

Warum Lauener diesen „Eindruck“ als „falschen“ bezeichnet, lässt sich nur dadurch erklären, dass er die Möglichkeit einer wunderbaren, weil schicksalsgeleiteten Erklärung nicht in Betracht ziehen will. Seine Feststellung, alle Darstellungen in den Romanen Perutz´ könnten immer auch realistisch interpretiert werden, bedeutet gleichzeitig, sie könnten auch als wunderbare Ereignisse interpretiert werden. Genau in dieser Unschlüssigkeit besteht aber die Phantastik, was seine diesbezüglichen Argumente in Frage stellen mag.

Neben den narratologischen Mitteln, mit welchen Perutz die Ich-Schwächen seiner Figuren zeige, behandelt Lauener in seinem zweiten Teil die von ihm aufgestellte These, dass Perutz bei der Zeichnung seiner Figuren „von zeitgenössischen historisch-philosophischen Diskussionen“¹⁰⁵ bezüglich der Identität beeinflusst wurde. Diese „intensive[n] Diskussionen über das „Ich“ [...], dessen Grenzen und Konstanz problematisch geworden sind“¹⁰⁶ müssen vor dem Hintergrund eines allgemeinen Umbruchs und einer Unsicherheit um die Jahrhundertwende und die dadurch entstandenen Unsicherheiten auch in Bezug auf die Bedeutung des Handlungssubjekts verstanden werden.

Perutz operiere mit zwei gegensätzlichen zeitgenössischen Definitionen des „Ich“ – aufgestellt von Otto Weininger (realistische Position) und Ernst Mach (nominalistische Position):

Weininger geht von einer transzendentalen Größe aus, die der Erfahrung vorgängig ist, und also im eigentlichen Sinne als eine metaphysisch gestiftete Einheit betrachtet werden muss. Mach hingegen hält das ‚Ich‘ für ein Produkt, das aus einem Prozess des Erfahrungs-Sammelns hervorgeht.¹⁰⁷

¹⁰³ Ebd. S. 55

¹⁰⁴ Ebd. S. 57

¹⁰⁵ Ebd. S. 19

¹⁰⁶ Ebd. S. 63

¹⁰⁷ Lauener S. 64

Das heißt, die realistische Position sieht das Ich als Resultat gesammelter Erfahrungen, wohingegen die nominalistische Position das Ich als Grundvoraussetzung für Erfahrung beschreibt. In der Anfangssituation des Romans *St. Petri-Schnee* sieht Lauener beide Modelle verwirklicht. Einerseits nehme sich Amberg als „Ich“ wahr, „als etwas, das für sich selbst existiert.“¹⁰⁸ Andererseits verfüge er über kein Gedächtnis, keine Erinnerungen und wisse daher nicht, wer er sei. „Die Argumentation überkreuzt sich, weil er weiß, dass er ‚Ich‘ ist, sein ‚Ich‘ aber sonst nicht füllen kann.“¹⁰⁹

Freuds Theorie, die Persönlichkeit konstituiere sich aus dem „Es“, den triebhaften Kräften, dem dagegenwirkenden „Über-Ich“ als moralischer Instanz und dem vermittelnden „Ich“, bildet nach Lauener die Mittelposition realistischer und nominalistischer Anschauung.¹¹⁰

Weiters ist in diesem Zusammenhang noch wichtig zu erwähnen, dass sich „Identität“ als einer Größe wechselseitiger Beeinflussung des subjektiven, inneren Ich-Gefühls und den äußeren Zuschreibungen eines Ich zusammensetzt.¹¹¹ Mit dieser Dichotomie hat, wie in der Analyse noch dargestellt wird, auch der Held aus *St. Petri-Schnee* zu kämpfen.

In einem dritten Teil der Arbeit zeigt Lauener die literarische Umsetzung Perutz´ mit diesem zeitgenössischen Wissen um die Konstitution des Subjekts und interpretiert die Figuren und ihre Wahrnehmung und ihr daraus resultierendes Verhalten hinsichtlich psychologischer Ich-Störungen. Diese Störungen unterteilt er in fünf Gruppen, wobei sich in der aufsteigenden Reihenfolge der Aufzählung die Schwere der Ich-Störung potenziert und im Verlust der Identität den höchsten Grad der Ich-Störung erreicht hat. Der Hauptfigur aus *St. Petri-Schnee*, die er im Zusammenhang mit der vierten und somit zweitschwersten Störung des Ich erwähnt, können meines Erachtens alle Formen der erwähnten Störungen konstatiert werden – vorausgesetzt, man betrachtet, wie Lauener, die Morwede-Handlung als Traumfantasie Ambergs. Es sollen im Folgenden die von Lauener angeführten Ich-Störungen auch in Bezug auf den Roman *St. Petri-Schnee* dargestellt werden, da sie, wenn sie in meiner späteren Analyse auch nicht als Umsetzung psychologischen Wissens gesehen werden, einem besseren Verständnis der Figur Ambergs dienen.

Die erste Ich-Störung betrifft die Identität und Identifikation einer Figur. Lauener spricht dabei, so wie diese Störung beispielsweise im *Schwedischen Reiter* auftritt, von einer „Vortäuschung einer anderen Identität“¹¹² und einer „Austauschbarkeit der Identität.“¹¹³ Auch

¹⁰⁸ Ebd. S. 63

¹⁰⁹ Ebd. S. 63

¹¹⁰ Vgl. ebd. S. 138 ff.

¹¹¹ Vgl. ebd. S. 147

¹¹² Lauener S. 150

¹¹³ Ebd. S. 158

in *St. Petri-Schnee* kann von Ambergs Identität als einer ausgetauschten gesprochen werden, betrachtet man seine Identität vor und nach der Morwede-Handlung. So zeichnet sie sich, bevor er nach Morwede kommt, durchaus noch durch Mittelmäßigkeit, wenn nicht Versagertum aus. Wenn wir als Beispiel seine Beziehung zu Bibiche heranziehen, so berichtet er in der Zeit der gemeinsamen Laborarbeit über sie:

Sie verkehrte nur in den allerersten Gesellschaftskreisen. [...] Kallisto Tsanaris sprach mit keinem von uns über ihre persönlichen Angelegenheiten. [...] Bei ihrem ersten Erscheinen im Institut hatte die griechische Studentin Aufsehen erregt, jeder von uns war bemüht gewesen, Eindruck auf sie zu machen [...] ‚Wir Akademiker zählen für sie nicht‘ – hieß es. ‚Man muss, um von ihr bemerkt zu werden, zumindest einen Mercedes besitzen.‘ (S 30 f.)

Bibiche ist also eine Frau, die für einen Menschen wie Amberg nicht zu erreichen war – genauso wenig wie für Dr. Friebe, vor dem er dann im Krankenhaus mit seinem „neuen“ Ich, um welches sich Bibiche ihrerseits sogar „rechte Mühe gegeben [hat], bemerkt zu werden“ (S 72) sogar angibt: „Ob ich mit ihr gesprochen habe?“ rief ich. „Mensch, sie ist in Morwede meine Geliebte gewesen.“ (S 177)

Diese „neue“ Identität nährt sich also aus der Gewissheit, die unerreichbare Bibiche – im Gegensatz zum durchschnittlichen Mann, wie es sein „altes“ Ich war und Dr. Friebe noch immer ist – erreicht zu haben. Im Augenblick, da Amberg an die Möglichkeit glaubt, dass alles nur ein Traum gewesen ist, befindet er sich wieder in der „Ödigkeit des Alltags“ (S 178), die der Mittelmäßigkeit seines „alten“ Ich entspricht. Die Austauschbarkeit seiner Identität hängt mit der Austauschbarkeit der Wirklichkeiten zusammen.

Amberg täuscht dabei nicht, wie noch zu zeigen sein wird, bewusst eine andere Identität vor und so zeigt sich auch bei ihm immer wieder eine Verunsicherung bezüglich dieser „neuen“ Identität, in welcher er der Geliebte Bibiches ist. So auch an jener Stelle, an welcher sie ihm versichert *er* wäre es gewesen, der *sie* ignoriert habe: „Ich sah sie an, warum sagte sie das? Es war doch nicht wahr. [...] Ich begann nachzudenken. – Hatte sie am Ende recht?“ (S 72 f.) Immerhin ist er gleich zu Beginn der Handlung in einem solchen Maß verunsichert, dass er meint, „ich muss es festhalten, damit nichts, auch nicht das scheinbar Unbedeutende verloren geht, - das ist alles, was ich jetzt tun kann.“ (S 18)

Die zweite Stufe der Ich-Störung - die gestörte Selbstwahrnehmung eines Individuums - die Lauener bei Figuren anderer Romane Perutz´ feststellt, trifft ebenfalls auf Amberg zu. Am Anfang fänden sich häufig „physische Ursachen, welche die Störung der Ich-Wahrnehmung entscheidend begünstigen.“¹¹⁴ Amberg erlitt einen „Bruch der Schädelbasis, Bluterguss ins Gehirn“ (S 16), was zu einer Wahrnehmungsbeeinträchtigung führen kann. In Zusammenhang

¹¹⁴ Lauener S. 162

mit einer fixen Idee, welche die Figur verinnerlicht hat, kommt es dann nach Lauener zu einer Bewusstseinsverdoppelung. Wie bereits oben beschrieben, kommt zu Ambergs „altem Ich“ sein „Wunsch-Ich“¹¹⁵ dazu. Bilder dieser Bewusstseinsverdoppelung findet man im Text auch immer wieder: Gleich zu Beginn, als er in seinem Krankenzimmer erwacht und einen Mann sieht:

Ich glaube, ich habe durch eine rätselhafte Spiegelung ein paar Augenblicke lang mich selbst gesehen, wie ich dalag, blass, abgemagert, unrasiert und mit verbundenem Kopf. Doch es kann auch sein, dass ich einen fremden Menschen gesehen habe, einen Patienten, der, während ich bewusstlos war, das Zimmer mit mir geteilt hat. (S 9)

Auch später spricht Amberg von „eine[r] Art zweiten Gesichts“ (S 10) und während einem Gespräch mit dem Baron bemerkt er, dass „sich mein Bewusstsein auf eine eigentümliche Art spaltete.“ (S 62)

Zum Krankheitsbild dieser Störung gehört es auch, Sinneswahrnehmungen eine andere Bedeutung zu geben, diese in die Idee des Wahns zu integrieren¹¹⁶ – nichts anderes macht Amberg (immer noch von der Prämisse ausgehend, die Morwede-Handlung sei lediglich als Traum zu betrachten). Als Beispiel sei die Armverletzung angeführt, die laut Amberg eine Schussverletzung als Resultat des Dorfaufstandes ist. Auch das Integrieren von Geräuschen der Wirklichkeit in die Traumwelt, wie das Fallenlassen der Schüssel seitens der Krankenschwester, kann so eine Bedeutungsumwandlung darstellen.¹¹⁷

Auf Argumente der Außenwelt, die seine Version der Ereignisse vermeintlich richtig stellen wollen, reagiert Amberg besonders zu Beginn des Romans sehr ungläubig: „Das kann nicht stimmen“, erklärte ich. „Sie sagen mir nicht die Wahrheit.“ (S 11) Lauener erklärt dies wiederum psychologisch mit dem Umstand, dass „sein Wahngedanke [...] aus einem inneren Bedürfnis heraus entstanden [ist]. Auf diesem fußt die eigentümliche Wahngewissheit, der von ihr Betroffene ist logischen Gegenargumenten meistens überhaupt nicht zugänglich.“¹¹⁸

Die dritte Stufe der Ich-Störung nach Lauener bezieht sich auf die Einschränkung des freien Willens. Als willensfrei bezeichnet er Personen, die

[...] ihre psychischen Funktionen und auch ihre Handlungen lenken können und eine innere spontane Fähigkeit zur Entscheidung haben [...] Menschen können sich also in Situationen

¹¹⁵ Ebd. S. 162

¹¹⁶ Vgl. ebd. S. 167

¹¹⁷ Dass diese Ereignisse durchaus auch auf eine andere Art und Weise gelesen werden können wird im Kapitel „Zeit und Ort“ genauer erläutert.

¹¹⁸ Lauener S. 164

zwischen zwei (oder mehr) Zielen entscheiden, Idealfall ist eine Entscheidung in klarbewusstem Zustand nach erfolgter Reflexion.¹¹⁹

Nach Laueners Definition kann Amberg meines Erachtens in dreifachem Sinne als „nicht willensfrei“ bezeichnet werden: Zum Ersten befindet sich Amberg in keinem „klarbewussten Zustand“. Von Anfang an kämpft er mit unterschiedlichen Bewusstseinszuständen und thematisiert diese auch immer wieder, wie bereits gezeigt wurde.

Zum Zweiten kann Amberg als passive Figur bezeichnet werden. Passend erscheint mir hier der Begriff Webers, der den Handlungsträger einer analytischen Erzählung „Betrachterfigur“¹²⁰ nennt. Eine Figur also, die mehr durch ihre Funktion des Zuschauers, als die eines aktiv Handelnden bezeichnet ist.¹²¹

Zum Dritten „scheinen Geschehnisse verschiedentlich im Voraus festgelegt worden zu sein“¹²², wodurch ebenfalls die Willensfreiheit des Ich beschnitten wird. Perutz operiert in seinen Romanen und auch in *St. Petri-Schnee* immer wieder mit Begriffen wie „Schicksal“, „Verhängnis“ oder „Gott“, die an „überirdische, lenkende Mächte“¹²³ denken lassen – „Die Autonomie von Figuren gerät in Bedrängnis. [...] Ihre Willensfreiheit, ein zentrales Moment des Ich-Gefühls, soll eingeschränkt werden.“¹²⁴

Lauener befindet in seiner Arbeit den durch höhere Mächte wie Gott oder auch das Schicksal begründeten Prädeterminismus jedoch als nur einen scheinbaren¹²⁵ und erklärt den dadurch eingeschränkten Willen einer Figur stattdessen wiederum psychologisch: Es handle sich lediglich um Fälle, in denen das „Es“ die Kontrolle über das „Ich“ übernehme.

Als Beispiel nennt Lauener die vermeintlich unabsichtliche dreifache Signalabgabe der Offiziere im *Marquis de Bolibar*. Denn diese wäre nicht „Wahnsinn“ und „Spuk“ gewesen, sondern vielmehr Äußerung einer durch „die Befriedigung von Eigeninteressen“¹²⁶ des „Es“ eingeschränkten Willensfreiheit: „Ursache für die Signalabgabe ist das schwache Ich der Männer, das ihre Es-Triebe zeitweise unkontrolliert hat agieren lassen und nicht eine unabwendbare Macht.“¹²⁷

Interessant ist dieses Beispiel deswegen, weil Lauener den Begriff des Wunderbaren, der in Folge noch genauer geklärt werden wird, psychologisch zu erklären sucht. Dieses Modell könnte auch bei Amberg angewandt werden. Nicht das Schicksal und auch nicht Gott war es,

¹¹⁹ Lauener S. 174

¹²⁰ Vgl. Weber S. 18 ff.

¹²¹ Genauere Ausführungen hierzu finden sich im Kapitel „Gelenktheit der Figur“.

¹²² Lauener S. 174

¹²³ Ebd. S. 174

¹²⁴ Ebd. S. 174

¹²⁵ Vgl. ebd. S. 58

¹²⁶ Ebd. S. 180

¹²⁷ Ebd. S. 180

der ihn Bibiche in Morwede hat treffen lassen, sondern sein „Es“ hat ihn seinen größten Wunsch in Form einer Traumphantasie ausleben lassen und sich seiner so stark bemächtigt, dass es die Kontrolle über sein „Ich“ übernommen hat.

In der vierten Ich-Störung, die Lauener behandelt, sieht er in starkem Maße den Protagonisten von *St. Petri-Schnee* betroffen. Es geht dabei um den Zusammenhang von Identität und Gedächtnis. Das Gedächtnis sieht Lauener dafür verantwortlich, ein kontinuierliches Ich-Gefühl, zu welchem das Vergangene die Grundlage des Gegenwärtigen darstellt, zu garantieren. Lauener diagnostiziert bei Amberg beim Erwachen im Krankenhaus eine anterograde Amnesie¹²⁸ – also ein, wenn auch nur kurzzeitiger Verlust seines Gedächtnisses und somit seiner Erinnerung, die als Grundlage eines Ich-Bewusstseins fungiert. Indem er diese Gedächtnislücke wieder schließen zu können glaubt („Jetzt konnte ich mich an alles erinnern“ (S 9)), stellt er auch seine verloren geglaubte Identität wieder her. Als die Ärzte seine Vergangenheit und somit seine Identität bestreiten und ihm Dr. Friebe mitteilt, dass alles nur eine Wunschphantasie gewesen sein soll, will Amberg nicht mehr leben.

Erst dem Pfarrer, nach Lauener ein Produkt Ambergs „Es“, gelingt es, dessen Identität zu retten, indem er seine Version bestätigt.¹²⁹

Seine Liebesbeziehung mit Bibiche ist von einer vermeintlich berufenen Person bestätigt, ein Trugbild hat ein anderes Trugbild unwiderlegbar gemacht. Das Gedächtnis und somit auch das Ich-Bewusstsein Ambergs sind wieder gesichert, auch wenn diese Stabilität auf Erinnerungen, auf Trugwahrnehmungen basiert. Die Wirklichkeit kann seinem reflexiven Bewusstsein vorderhand nichts mehr anhaben.¹³⁰

Der nach Lauener fünfte und somit schwerste Grad einer Ich-Störung ist der Verlust der Identität und fasst einige der bereits behandelten Punkte zum Entfremdungserlebnis des eigenen Ich zusammen. Lauener orientiert sich dabei am von Heymans beschriebenen Begriff der Depersonalisation:

Unter Depersonalisation ist ein momentan sich einstellender, meistens auch schnell vorübergehender Zustand zu verstehen, während dessen alles, was wir wahrnehmen, uns fremd, neu, eher Traum als Wirklichkeit scheint; [...] und wir im allgemeinen das Gefühl haben, nicht selbst zu handeln und zu reden, sondern nur als müßige Zuschauer unser Handeln und Reden beobachten.¹³¹

¹²⁸ Vgl. Lauener S. 186

¹²⁹ Zur Rolle des Pfarrers in *St. Petri-Schnee* vgl. die Kapitel „Schlafen und Erwachen“, „Tod und Leben“ und die „Teleologische Motivation“.

¹³⁰ Lauener S. 189

¹³¹ Heymans, Gerard: *Eine Enquete über Depersonalisation und „Fausse Reconnaissance“*. IN: *Zeitschrift für Psychologie*. Bd. 36. 1904; S. 327; Zitiert nach: Lauener S. 142 f.

Auch bei Amberg ließe sich diese Störung feststellen: seine Gefühle des Außer-sich-Seins, dass er sich und seine Handlungen lediglich von außen betrachtet – diese Punkte wurden bereits ausführlich diskutiert. Liest man den Roman nun eben nicht als eine Handlung, die sich in eine „Wirklichkeits-Handlung“ und eine „Traum-Handlung“ unterteilen lässt, sondern als tatsächlich Geschehenes, so kann der ganze Roman durchaus als Geschichte einer Depersonalisation, wie sie Heymans beschreibt und auch Lüth für Amberg bemerkt¹³², gelesen werden.

Lauener geht in seiner Untersuchung Perutz' Werk davon aus, dass dieser seine Romane „als Experimentierfeld für die Thematisierung von Ich-Störungen nutz[t].“¹³³ Sein Wissen darüber habe Perutz aus den zeitgenössischen Diskussionen über Identität bezogen. Dass sich Perutz mit einer „immense[n] Menge an historischem und historiographischem Material“¹³⁴ auseinandergesetzt hat, ist aus Briefen und Aufzeichnungen bekannt. Dass sich die von Lauener in seiner Analyse angewandten Theorien von Locke über Ribot bis Heymans in den Romanen Perutz' durchaus auch finden lassen, wurde gezeigt. Die Auseinandersetzung Laueners mit der Frage nach Identität und ihrer Bedrohtheit ist für die Analyse von *St. Petri-Schnee* bedeutend. Dass Lauener die von ihm beschriebenen Ich-Störungen jedoch heranzieht, um die wahre Version des Geschehens, die seiner Meinung nach in einer geträumten Morwede-Handlung liegt¹³⁵, zu beweisen, muss ich mit Verweis auf Neuhaus und meiner späteren Analyse der mehrfachen Motivierung des Geschehens jedoch zurückweisen. Zum einen können Perutz' Texte nicht allein als Illustration zeitgenössischer psychologischer Vorstellungen gelesen werden, zum anderen spiegelt gerade die Aufrechterhaltung der Mehrdeutigkeit, wie noch zu zeigen sein wird, die Problematik der Identität wider.

Auch die folgenden Untersuchungen von Durst und Martínez heben die Aufrechterhaltung der Mehrdeutigkeit als strukturgebendes Kriterium von *St. Petri-Schnee* hervor.

¹³² Vgl. Lüth S. 84

¹³³ Lauener S. 201

¹³⁴ Ebd. S. 39

¹³⁵ Lauener betont zwar am Beginn seines Buches, dass Perutz eine Offenheit der Interpretation anstrebe, in seinen Ausführungen zum Zusammenhang der Ich-Störungen und *St. Petri-Schnee* bildet die Annahme der Morwede-Handlung als der eines Traumes jedoch die Grundvoraussetzung seiner Untersuchung.

1.5. PHANTASTIK

Todorov nimmt in seiner *Einführung in die fantastische Literatur* auf den Umstand des Aufkommens der Psychoanalyse ebenfalls Stellung und stellte für das 20. Jahrhundert fest, dass „die Psychoanalyse [...] die fantastische Literatur ersetzt (und damit überflüssig gemacht)“¹³⁶ hat. Er erklärt diesen Umstand dadurch, dass seines Erachtens die phantastische Literatur bis ins 20. Jahrhundert eine bestimmte soziale Funktion hatte, die dann von der Psychoanalyse übernommen wurde. Diese soziale Funktion betrifft die von Todorov so bezeichnete literarische Thematisierung der du-Themen wie „Inzest, Homosexualität, Liebe zu mehreren, Nekrophilie, exzessive Sinnlichkeit“¹³⁷ sowie die Thematisierung der sogenannten ich-Themen, zu welchen er den Wahnsinn oder Drogengebrauch zählt. Alles Themen, die eine „verwerfliche Denkweise“¹³⁸ implizieren oder hervorbringen und welchen in Form der Phantastik eine Möglichkeit geboten wird, institutionalisierte oder psychische Zensuren zu umgehen. Die Phantastik wurde laut Todorov benutzt, um „bestimmte Grenzen zu überschreiten, die ohne seine Unterstützung unantastbar wären.“¹³⁹ Auch der bei Lauener bereits erwähnte und im Kapitel zu „Zufall vs. Schicksal“ noch genauer zu untersuchende Determinismus, „eine verallgemeinerte Kausalität, die die Existenz des Zufalls nicht gelten lässt und statt dessen behauptet, dass zwischen allen Fakten direkte Beziehungen bestehen“¹⁴⁰, könne ganz einfach als Aberglaube bezeichnet werden und zähle neben den bereits genannten Themen „zu den Hauptbetätigungsfeldern des Psychoanalytikers.“¹⁴¹

Der von Todorov prognostizierte Tod der Phantastik durch die Psychoanalyse hat der Diskussion um die Zurechnung Perutz' Romane zum Genre der Phantastik jedoch keinen Abbruch getan. Selbst Literaturwissenschaftler wie etwa Viaud zählen *St. Petri-Schnee* zur Phantastik, obwohl sich ihre Untersuchungen auf die phantastische Theorie Todorovs stützen. Die Frage nach der geneologischen Zugehörigkeit des Perutzschen Werks und insbesondere auch von *St. Petri-Schnee* ist eine in der Sekundärliteratur viel diskutierte. Selbst Autoren, die sich nicht explizit mit der Phantastik beschäftigen, wie beispielsweise Lauener oder Fleckinger, fühlen sich bemüßigt, ihre Einschätzung hinsichtlich der „Phantastikfrage“ abzugeben bzw. sich davon abzugrenzen. Der Roman scheint also zumindest mit Verfahren

¹³⁶ Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*. Literatur als Kunst. Eine Schriftenreihe. Hrsg.: Höllerer, Walter. München: Carl Hanser. 1972; S. 143

¹³⁷ Ebd. S. 141

¹³⁸ Vgl. ebd. S. 142

¹³⁹ Ebd. S. 141

¹⁴⁰ Ebd. S. 144

¹⁴¹ Ebd. S. 144

oder Materialien der phantastischen Literatur in Verbindung gebracht zu werden, so dass eine Diskussion über eine mögliche phantastische Klassifizierung erforderlich wird.

Carbonell, die sich als erste intensiv mit Perutz und der Phantastik beschäftigt hat, beschreibt den Roman *St. Petri-Schnee* in ihrer Untersuchung „als Beispiel einer offenen Phantastik“, was der Todorovschen Phantastikdefinition entspricht.¹⁴² Sie sieht in der „phantastischen [wunderbaren]¹⁴³ Wirkung einer geheimnisvollen Droge“ und ihrer gleichzeitigen Relativierung in ihrem Realitätsstatus durch die unsichere Erzählperspektive die offene Phantastik gegeben. Diese Ambiguität sieht auch Lüth bis zum Schluss in *St. Petri-Schnee* gegeben, allerdings konzentriert sich seine Analyse auf die Auslegung der Handlung als eine psychoanalytische Krankengeschichte. Diese realistische Erklärung der Geschehen würde jedoch gerade die Auflösung der Phantastik im Todorovschen Verständnis bedeuten.

Stephan Berg, der das Augenmerk seiner Untersuchung auf die Raum- und Zeitstrukturen der Phantastik legt, konstatiert *St. Petri-Schnee* eine durch die Phantastik ausgedrückte „Verdeutlichung eines krisenhaften Weltgefühls.“¹⁴⁴ Wieder anders begründet Viaud seine Zuordnung des Romans zur Phantastik. Er sieht die Phantastik im Kampf mit dem Tod, der eine „unerträgliche und unerklärliche Bedrohung“¹⁴⁵ darstellt und im Spiel mit der Zeit gegeben.¹⁴⁶

Lauener, der sich, wie ich oben dargestellt habe, auf einer psychologischen Ebene mit *St. Petri-Schnee* auseinandersetzt, hat sich ebenfalls zur Frage der Zugehörigkeit des Romans geäußert und diese verneint. Allerdings nicht, wie man auf Grund seiner Herangehensweise vermuten könnte, aus den von Todorov genannten Gründen der Ablösung der Phantastik durch die Psychoanalyse. Er argumentiert, wie auch Fleckinger¹⁴⁷, mit der Unvereinbarkeit eines unzuverlässigen Erzählers mit der Phantastik:

Ein herkömmlicher phantastischer Roman ist zwar auf zwei Erzählebenen aufgebaut. Doch damit sich beim Lesenden die beabsichtigte Unschlüssigkeit einstellt, muss ihm die Realität im Roman möglichst kompatibel mit seiner

¹⁴² Carbonell sieht die von Todorov geforderte bis zum Ende bestehend bleibende Unschlüssigkeit nicht als konstitutives Merkmal der Phantastik, sondern lediglich als „eine Art phantastischer Literatur“ (Carbonell S. 29) und unterscheidet drei Arten der Phantastik, wovon die „offene“ jener Todorovs entspricht: „So kann von einer reduzierten, einer offenen und einer potenzierten, endgültig in den Bereich des Unmöglichen übergehenden Phantastik gesprochen werden.“ Carbonell S. 58

¹⁴³ Mit „phantastisch“ ist hier jedenfalls „wunderbar“ gemeint, da sich lediglich in der Unentschiedenheit der wunderbaren Wirkung der Droge und ihrer gleichzeitigen Relativierung in ihrem Realitätsstatus die Phantastik ergeben kann. Ansonsten gäbe es lediglich eine Dualität von phantastisch – realistisch, das Phantastische befindet sich aber gerade in der Unentschiedenheit zwischen Wunderbarem und Realistischem. Durst verweist auf die diesbezügliche „herrschende Begriffsverwirrung“ in der Literatur. Vgl. Durst S. 14

¹⁴⁴ Berg S. 152

¹⁴⁵ Viaud, Didier: *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. Franz Rottensteiners unillustrierte Literaturzeitschrift. 30. Jahrgang, Nr. 1. Juni 1992; S. 42

¹⁴⁶ Vgl. ebd. S. 42 ff.

¹⁴⁷ Vgl. Fleckinger (2009); S. 249 ff.

eigenen erscheinen. Nur dann kann die gattungstypische Störung dieser Alltagsrealität – durch ein Ereignis, das nicht zum Weltbild gehört – wirkungsvoll eintreten; „unreliability“ ist hierbei wenig geeignet, die Erwartungshaltung auf einen objektiven Bericht zu erzeugen. Zudem ist gezeigt, worden, dass scheinbar phantastische Stellen in den historischen Perutz-Romanen ohne weiteres als korrekte Darstellung des nicht rationalen Weltbilds, wie es Menschen zur dargestellten Zeit hatten, interpretiert werden können.¹⁴⁸

Dieser Feststellung widerspricht Uwe Durst in seiner *Theorie der phantastischen Literatur*, in welcher er die Destabilisierung des Erzählers als Verfahren der Phantastik nennt, durch welches eine Zuordnung eines Ereignisses zu einem wunderbaren oder einem regulären System verunmöglicht wird und worin gerade die der Phantastik eigene Unschlüssigkeit entstehe.¹⁴⁹

Dennoch wirft Laueners Aussage wichtige Fragen auf: Was ist das Realistische, von dem sich das Nicht-Realistische, also Wunderbare abgrenzt? Und aus welcher (historischen) Situation wird das Wunderbare bewertet: aus jener, in welcher die Handlung spielt¹⁵⁰, aus jener, in welcher der Text entstanden ist¹⁵¹ oder aus jener, in welcher der Text rezipiert wird? Und ganz grundsätzlich muss gefragt werden: Sind diese Grenzen, die das Realistische vom Wunderbaren trennen überhaupt außerliterarisch zu suchen?

Dies sind wichtige Fragen zur Bestimmung eines Textes als einen phantastischen und bei der Durchsicht der Sekundärliteratur zu Perutz wird schnell ersichtlich, dass das grundlegende Problem einer Zuordnung weniger in einer Uneinigkeit über Perutz' Romaninhalt als vielmehr in einer Uneinigkeit hinsichtlich der Definitionsbestimmung der Phantastik liegt und die Ergebnisse der verschiedenen Untersuchungen daher nur unterschiedlich sein können.

Und obwohl diese Arbeit weder vom Umfang noch der Fragestellung eine umfassende Auseinandersetzung mit der Phantastik erlaubt, spielen Verfahren und Motive derselben in der späteren Analyse oder in meiner Bezugnahme auf andere AutorInnen immer wieder eine Rolle. Um Begriffsungenauigkeiten zu vermeiden, erscheint es mir daher notwendig, den für diese Arbeit verwendeten Phantastikbegriff in der möglichen Kürze festzulegen und zu definieren.

¹⁴⁸ Lauener S. 199

¹⁴⁹ Vgl. Durst S. 185 ff.

¹⁵⁰ Lauener ist dieser Ansicht und betont: „Quellen aus der Zeit, in der diese Romane spielen, enthalten wiederholt Beschreibungen derartiger oder vergleichbarer Vorkommnisse – ja sogar solche, die bedeutend stärker dem heutigen Wissen widersprechen. Mit geschichtlichem Hintergrundwissen betrachtet, sprengen demnach die erwähnten Abschnitte, die mit dem heutigen modernen Weltbild eindeutig unvereinbare Phänomene und Ansichten enthalten, die Grenzen des ‚Natürlichen‘ nicht.“ Lauener S. 57

¹⁵¹ Wörtche meint hierzu: „Denn was ein Nichtempirisches ist, entscheidet die historische Situation, in der ein Text entstanden ist (nicht die historische Situation, in der der Text spielt)“ Wörtche, Thomas: *Phantastik und Unschlüssigkeit. Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an den Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink*. Studien zur phantastischen Literatur. Bd. 4. Meitingen: Corian. 1987; S. 13

Grundsätzlich unterscheidet die Literatur zwischen einer maximalistischen und einer minimalistischen Genredefinition der Phantastik. Die maximalistische umfasst dabei all jene Texte, in denen ein Phänomen auftritt, das heutigen naturwissenschaftlichen Erkenntnissen widerspricht. Märchen, Utopie, Science Fiction, Horrorgeschichten und andere Texte mit „übernatürlichen“ Inhalten wären somit alle unter dem Begriff der Phantastik vereint und Uwe Durst kritisiert in seiner *Theorie der phantastischen Literatur* zu Recht die maximalistische Definition „als ein trüber Sumpf terminologischer Ungenauigkeiten und überkommener theoretischer Vorstellungen.“¹⁵²

Die minimalistische Tradition sieht als Grundelement der Phantastik die doppelte Interpretation eines Geschehens als zum einen „als Folge natürlicher Umstände; zum anderen durch Ursachen, die zur Naturwissenschaft im Widerspruch stehen.“¹⁵³ Seit Tzvetan Todorovs 1972 verfasster strukturalistischer *Einführung in die fantastische Literatur* gewann die minimalistische Definition noch an begrifflicher Schärfe, obgleich seine Theorie von anderen Theoretikern zum Teil auch scharf kritisiert wurde.¹⁵⁴

Todorov bezeichnet das Phantastische als

[...] die Unschlüssigkeit, die ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich einem Ereignis gegenüber sieht, das den Anschein des Übernatürlichen hat. Der Begriff des Fantastischen definiert sich also aus seinem Verhältnis zu den Begriffen des Realen und des Imaginären.¹⁵⁵

Sobald eine Entscheidung zu Gunsten der einen oder der anderen Seite gefällt wird, „verlässt man das Fantastische und tritt in ein benachbartes Genre ein, in das das Unheimlichen oder das des Wunderbaren.“¹⁵⁶

Als dem Unheimlichen zugehörig bezeichnet Todorov Texte, in denen Phänomene eine Erklärung im Rahmen der Realitätsgesetze zulassen¹⁵⁷ und als dem Wunderbaren zugehörig, wenn man zur Erklärung dieser Phänomene „neue Naturgesetze anerkennen muss.“¹⁵⁸

Erfährt in einem Text ein vermeintlich übernatürliches Phänomen zuletzt eine natürliche Erklärung (beispielsweise Drogen, Traum oder Zufall), so spricht Todorov von der

¹⁵² Durst S. 39

¹⁵³ Ebd. S. 40

¹⁵⁴ Als Todorovs größter Kritiker gilt Stanislaw Lem - eine ausführliche Auseinandersetzung zur Rezeption Todorovs Theorie findet man bei Durst S. 47–69.

¹⁵⁵ Todorov S. 26

¹⁵⁶ Ebd. S. 26; Todorov sieht das Phantastische dementsprechend „eher an der Grenze zwischen zwei Gattungen [...], als dass es eine selbständige Gattung wäre.“ Todorov S. 40

¹⁵⁷ Vgl. ebd. S. 40

¹⁵⁸ Ebd. S. 40

Mischform des Phantastisch-Unheimlichen¹⁵⁹, endet der Text „mit der Anerkennung des Übernatürlichen“¹⁶⁰, gilt die Mischform des Phantastisch-Wunderbaren.

Nur wenn die Ambiguität beider Erklärungsmöglichkeiten „über den Schluss hinaus“¹⁶¹ erhalten bleibt, „die Gültigkeit des wunderbaren Elements einem Zweifel unterliegt“¹⁶², ist ein Text der Phantastik im Sinne Todorovs minimalistischer Definition zuzurechnen.

Todorovs *Einführung in die fantastische Literatur* bildet die Grundlage Uwe Dursts erweiterter, strukturalistischer Poetik der Phantastik. Wird im Laufe meiner Analyse *St. Petri-Schnees* die Theorie der Phantastik angesprochen, so beziehe ich mich stets auf Dursts Phantastikdefinition, weswegen diese hier im Groben erläutert werden soll.

Durst betont die Wichtigkeit von Todorovs Untersuchung für eine Poetik der Phantastik¹⁶³, kritisiert aber auch bei ihm (neben allen anderen) eine für ihn maßgebliche Grundlage einer eindeutigen Begriffsbestimmung – die des Wirklichkeitsverständnisses innerhalb eines Textes. Denn dieses ist maßgeblich für die Bestimmung der Phantastik, wird jene so verstanden, dass sie in der „Unschlüssigkeit [besteht], ob binnenfiktional ein Ereignis wunderbaren Typs vorliegt oder nicht.“¹⁶⁴ Das Wunderbare lässt sich aber nur in Abgrenzung zum Realen festlegen. Dieses orientiere sich auch bei Todorov an der außerliterarischen Welt¹⁶⁵, was Probleme mit sich bringe: Denn was in der Realitätsauffassung mancher Menschen absolut glaubhaft schein, bedeute für andere eine eindeutige Zuordnung zum Übernatürlichen. Eine ontologische Zuordnung eines Textes wäre somit dem individuellen Leser überlassen und „jeder Subjektivismus legitimiert.“¹⁶⁶ Orientierte man sich an der ebenfalls außerliterarischen Naturwissenschaft, bedeute dies, so Durst recht polemisch, „umfangreiche naturwissenschaftliche Studien, womöglich sogar Experimente, und zwar zu jedem Text, dessen naturwissenschaftliche Grundlage uns verdächtig scheint.“¹⁶⁷

Zudem sei jede narrative Literatur von sich aus voller Wunderbarkeiten. „Schon die grundlegenden Verfahren des Erzählens sind eine Verhöhnung naturwissenschaftlicher Wirklichkeit“¹⁶⁸, denn die Verfahren des Erzählens ließen sich durchaus als Zeitreisen (Anachronien), göttliche, übernatürliche Wesen (der allwissende Erzähler) oder Hellseherei (Prolepsen) bezeichnen. Und Durst konstatiert: „Die fiktionsexterne Wirklichkeit ist als

¹⁵⁹ Vgl. Todorov S. 43

¹⁶⁰ Ebd. S. 49

¹⁶¹ Ebd. S. 42

¹⁶² Durst S. 68

¹⁶³ Ebd. S. 40 ff.

¹⁶⁴ Ebd. S. 68

¹⁶⁵ Vgl. Todorov S. 25 f.

¹⁶⁶ Durst S. 79

¹⁶⁷ Ebd. S. 90

¹⁶⁸ Ebd. S. 90

literarische Größe disqualifiziert¹⁶⁹ und die „Genredifferenz der Literatur des Wunderbaren [kann] nicht mehr in einer Deviation vom Außerliterarischen gesucht werden, sondern nur in einer Abweichung von innerliterarischen Konventionen.“¹⁷⁰ Durst ersetzt zur klaren Unterscheidung daher den außerliterarischen Begriff der Wirklichkeit durch den, von einer eigenen Organisation der Gesetze bestimmten, innerliterarischen Begriff des Realitätssystems.¹⁷¹

Durst entwickelte unter diesen Voraussetzungen ein Modell, anhand dessen er das Phantastische bestimmt. Wie in Todorovs Modell findet sich das Phantastische nach Durst in der Spektrumsmittle zwischen einer Normrealität (reguläres Realitätssystem R) und einer Abweichungsrealität (wunderbares Realitätssystem W), wobei sich R durch die Verbergung textimmanenter Wunderbarkeit und W durch deren Offenlegung auszeichnet. W stellt R in Frage und so entsteht „eine Unschlüssigkeit, eine Ambivalenz, in der sich die Gesetze zweier Realitätssysteme überlagern, gegenseitig bekämpfen und ausschließen.“¹⁷² Solange in einem Text weder R noch W als Sieger hervorgehen, kann kein gültiges Realitätssystem verortet werden und es wird von Durst daher als „Nichtsystem“ definiert. Hier ist das Phantastische festzumachen. Das Phantastische befindet sich also, wie es sich bei Todorov an der Grenze zwischen dem Unheimlichen und dem Wunderbaren befindet, auch bei Durst an einer Grenze: zwischen einem regulären und einem wunderbaren Realitätssystem. Wurde Todorovs Definition diesbezüglich beispielsweise von Berg noch polemisch kritisiert, indem dieser schreibt: „Eine Gattung, von der man ein Buch lang redet, soll es in Wirklichkeit gar nicht geben?“¹⁷³, so bezeichnet Durst das Phantastische sehr wohl als eigenes Genre, aber als „das einzige narrative Genre, das kein Realitätssystem besitzt.“¹⁷⁴

Verstößt ein Ereignis gegen die herrschende realitätssystemische Ordnung, entsteht dessen Erklärungsbedürftigkeit. Hier sei auf die Nähe und den gleichzeitigen Unterschied zur analytischen Erzählung hingewiesen, welcher ebenfalls ein Ereignis, das einer Erklärung bedarf, zugrunde liegt.¹⁷⁵ Der Unterschied besteht allerdings darin, dass bei der analytischen

¹⁶⁹ Durst S. 79

¹⁷⁰ Ebd. S. 95; Durst meint, er wolle damit nicht behaupten „dass die außerliterarische Welt nicht mit der Literatur korreliere. Eine solche Vorstellung wäre unhaltbar, zumal die Literatur schon aufgrund des sprachlichen Materials mit dem fiktionsexternen Bereich verknüpft ist. Dies aber hebt die Eigenartigkeit des Systems nicht auf, und das Kunstwerk erweist sich nicht als Abbildung der Wirklichkeit, sondern als ihre Vernichtung.“ Durst S. 99; Uwe Durst verweist in diesem Zusammenhang auch auf den Umstand, dass der Begriff des Realismus ein fragwürdiger ist, da die Abbildung der Wirklichkeit nie die Wirklichkeit selber sein kann, sondern alles auf Verfahren beruhe, die bestimmte Konventionen, was als realistisch innerhalb der Kunst gilt, wahre. Er meint deswegen: „Als realistisch sei fürderhin ein Text bezeichnet, der die immanente Wunderbarkeit seiner Verfahren verbirgt.“ Durst S. 112

¹⁷¹ Vgl. ebd. S. 92 f.

¹⁷² Ebd. S. 116

¹⁷³ Berg S. 15

¹⁷⁴ Durst S. 117

¹⁷⁵ Vgl. Weber S. 17 ff.

Erzählung zwei oder mehrere Erklärungsmöglichkeiten aus demselben Realitätssystem herangezogen werden, während bei der Phantastik gerade zwei Erklärungsmöglichkeiten zweier konkurrierender Realitätssysteme in Frage kommen und dadurch „jede gültige Erklärung verweiger[n]“. ¹⁷⁶

Beide Systeme, R und W, kämpfen mit unterschiedlichen Verfahren um ihre Alleinherrschaft, also um die Integration des erklärungswürdigen Ereignisses in ihr Realitätssystem. Die Vorherrschaft von W oder R kann dabei öfters innerhalb einer Erzählung wechseln. Die zum Teil abwechselnd eingesetzten Verfahren, die angewandt werden, um eines der beiden Realitätssysteme als wahrscheinlicher erscheinen zu lassen, nennt Durst „Apelle“. ¹⁷⁷ Entscheidend bei der Bestimmung, ob es sich um einen phantastischen Text handelt, ist jedoch (wie auch bei Todorov) der „endgültige realitätssystemische Zustand [...]“, zu dem sich der Text im Laufe seiner Handlung entwickelt. ¹⁷⁸

Durst nennt vier Verfahren, die ein Nichtsystem provozieren und die durchaus auch in *St. Petri-Schnee* festgemacht werden können, erkennt man das phantastische thematische Material, das unten noch erklärt werden soll, in diesem Roman als solches an.

Als erstes phantastisches Verfahren bezeichnet Durst das realitätssystemische Rätsel. Dieses präsentiert ein Ereignis, „das die Kohärenz und Macht des herrschenden Systems beschädigt. Ein Rätsel, das innerhalb des bisher geltenden Systems unlösbar scheint, provoziert die Suche nach einer systemfremden Erklärung.“ ¹⁷⁹ Fällt die Erklärung nicht eindeutig in eines der beiden Systeme (R oder W), so kann von Phantastik gesprochen werden (Nichtsystem N).

Das zweite Verfahren sieht Durst darin, „realistische Verfahren als Spolien im Gebäude des Wunderbaren“ ¹⁸⁰ einzubauen. Den Begriff der Spolie entlehnt Durst aus der Architektur, die darunter antike Bauteile versteht, die in neue Bauwerke eingearbeitet und somit Teil derselben werden. Durch realistische Verfahren der Wirklichkeitsbehauptung (die eine angebliche Objektivität suggerieren), wie etwa der Einnahme einer kritisch-aufklärerischen Haltung oder der Anführung außerliterarischer Personen und Topographien streben sowohl R als auch W nach Gültigkeit. Doch während das wunderbare, wie auch das realistische System ihre

¹⁷⁶ Durst S. 121; Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal „besonderer, strukturbestimmender Relevanz“ (Lüth S. 186) sieht Reinhard Lüth in der Tatsache, dass sich der Perspektiventräger der Phantastik im Gegensatz zu einer Figur in einer analytischen Erzählstruktur durch seine Passivität auszeichnet. Genauere Ausführungen hierzu sind im Kapitel „Gelenktheit der Figur“ zu finden.

¹⁷⁷ Vgl. Durst S. 134

¹⁷⁸ Ebd. S. 133

¹⁷⁹ Ebd. S. 177

¹⁸⁰ Ebd. S. 182

Gültigkeit einfach behaupten können, kann das Phantastische nicht einfach ein Nichtsystem behaupten.¹⁸¹ Es ist ohne den Austausch der Spolien nicht existenzfähig:

[Das Phantastische] gleicht einem Gebäude, an dessen Aufbau zwei Architekten mit unvereinbaren Vorstellungen beteiligt sind: Sobald eine Seite ein Stockwerk zur Hälfte fertig hat, wird es von der anderen schon abgerissen, um die hieraus gewonnenen Steine in den eigenen Bauplan einzupassen. Das Phantastische entsteht also, im Gegensatz zum Wunderbaren und Realistischen, niemals aufgrund eigener Definitionen, sondern stets aus dem kontinuierlichen Auf- und Abbau anderer Systeme.¹⁸²

Die Destabilisierung des Erzählers nennt Durst als drittes Verfahren des Phantastischen. Wird der Erzähler, dessen Rede sich traditionell der Wahrheitsfrage entzieht, destabilisiert, destabilisiert sich daraufhin auch das durch den Erzähler Dargestellte, worin Durst „die inszenatorische Grundlage der phantastischen Literatur“¹⁸³ sieht. Genauere Ausführungen zu dieser Art des Erzählens, wie sie auch in *St. Petri-Schnee* auftritt, finden sich im Kapitel „Der unzuverlässige Erzähler Georg Friedrich Amberg“. Der Hinweis, dass eben diese Erzählform auch ein Verfahren des Phantastischen darstellt, soll an dieser Stelle genügen.

Als letztes Verfahren der Phantastik nennt Durst eine bestimmte Art der Motivierung. Die Motivierung des Phantastischen zielt darauf ab, „das reguläre System vor dem Wunderbaren zu schützen“¹⁸⁴, wunderbare Ereignisse also als Traum, Fieber- und Drogenwahn (Erklärungen des R) abzutun. Dadurch kann kein gültiges Realitätssystem festgesetzt werden – wir befinden uns im phantastischen Nichtsystem.

Diesem beschriebenen Verständnis von Phantastik, wie es Durst in seiner Theorie darlegt, werde ich in meiner weiteren Untersuchung von *St. Petri-Schnee* folgen, da sich diese für die später durchgeführte Analyse der Motivierung nutzbar machen lässt.

Alle vier von Durst genannten Verfahren des Phantastischen können meines Erachtens im Roman *St. Petri-Schnee* ausgemacht werden: das realitätssystemische Rätsel ebenso wie der Austausch der Spolien, der destabilisierte Erzähler und die phantastische Motivierung des Traums. Die Darlegung der phantastischen Verfahren nach Durst in *St. Petri-Schnee* würde allerdings den Rahmen dieser Arbeit sprengen und muss an andere verwiesen werden.

Die phantastischen Verfahren alleine machen einen Text jedoch nicht zu einem phantastischen Text. Grundvoraussetzung der Phantastik bleibt die Unvereinbarkeit zweier im Text vorherrschenden Systeme, von denen eines einem regulären Erklärungsmodell und das

¹⁸¹ Vgl. Durst S. 184

¹⁸² Ebd. S. 185

¹⁸³ Ebd. S. 185

¹⁸⁴ Ebd. S. 202

andere einem wunderbaren Erklärungsmodell unterliegt. Die Schwierigkeit einer eindeutigen Zuordnung des Romans *St. Petri-Schnee* mag wohl auch daran liegen, dass der Roman über keine vordergründig erkennbaren Wunderbarkeiten im Sinne eines Geistes, eines Vampirs oder dergleichen verfügt, was zur Annahme verleitet, dass „[g]erade in Leo Perutz' Texten [...] jedes Ereignis realistisch gelesen werden [kann].“¹⁸⁵ Die *Möglichkeit* einer realistischen Lesart als Ausschlussverfahren des Phantastischen zu sehen, ist jedoch ein Trugschluss, definiert sich die Phantastik ja gerade aus dem Widerstreit der Möglichkeit einer realistischen und der gleichzeitigen Möglichkeit einer wunderbaren Lesart. Gerade die Möglichkeit ist das dem Phantastischen Eigene.

Kann in *St. Petri-Schnee* nun überhaupt wunderbares thematisches Material ausgemacht werden und wie wird es bestimmt? Versuche einer Klassifikation wunderbarer Themen und Motive, die sich in phantastischen Texten finden lassen, gibt es zur Genüge. Durst bemängelt an diesen Arbeiten jedoch zu Recht, dass sich die meisten dieser Versuche darauf beschränken, Listen vom Teufelspakt bis zum Stillstand der Zeit aufzustellen. Und auch wenn es bereits abstraktere Typologien¹⁸⁶ gibt, so stellt auch Wörtche zu Recht fest, „dass bestimmte Themenkreise [...] nicht unbedingt innerhalb der gleichen Textgruppe abgehandelt werden müssen, oder umgekehrt, dass von einer bestimmten Thematik aus keine verbindlichen Schlüsse auf die Textgruppe gezogen werden können.“¹⁸⁷

Durst entwickelte deswegen ein Verfahren, das es ermöglicht, wunderbares thematisches Material innerliterarisch anhand einer strukturalistischen Analyse zu ermitteln. Er geht davon aus, dass jedes Ereignis beziehungsweise jede Handlung eine Sequenz darstelle, die sich aus verschiedenen Elementen zusammensetze. So setze sich die Sequenz „Durchbohren“ aus den Elementen „zustechen“ – „verletzen“ – „Waffe herausziehen“ zusammen. Werde diese Sequenz beispielsweise um das Element „verletzen“ verkürzt, entstehe das wunderbare Thema der Unverletzbarkeit.¹⁸⁸

Durst unterscheidet zwischen dem eben dargestellten subtraktiven Typ sequentieller Lücken und dem additiven Typ, der einer „theoretischen Bewältigung pan-deterministischer Zusammenhänge“¹⁸⁹ dient. Hierbei werden Elemente verschiedener Sequenzen in eine gemeinsame Sequenz eingliedert, also addiert. Dieser Typ schließt eine sequentielle Lücke, die zwischen eigentlich nicht zusammenhängender Ursache und Wirkung entstehen. Auch in

¹⁸⁵ Fleckinger (2009); S. 252

¹⁸⁶ Es gibt beispielsweise ein Modell von Ostrowski, welches das thematische Material theoretisch zu bestimmen sucht, von Durst aber auf Grund des „außerliterarischen Schemas“ abgelehnt wird. Durst S. 216 ff.

¹⁸⁷ Wörtche S. 106

¹⁸⁸ Vgl. Durst S. 243

¹⁸⁹ Ebd. S. 248; Zudem unterscheidet Durst zwischen paradigmatischen und syntagmatischen Sequenzlücken. Für diese Untersuchung von *St. Petri-Schnee* sind jedoch nur die syntagmatischen von Bedeutung, zu welchen die beiden beschriebenen Typen zu zählen sind. Vgl. Durst S. 258

St. Petri-Schnee kann eine solche additive Sequenzlücke ausgemacht werden, in welcher zwei „Sequenzen, die in keiner direkten Verbindung stehen, zu einer einzigen zusammen[gefügt].“¹⁹⁰ werden. So sieht Durst in *St. Petri-Schnee*

[e]in anderes Beispiel für einen phantastischen Text, dessen wunderbares thematisches Material ‚naturwissenschaftlich‘ motiviert wird [...]. Der Text führt den mittelalterlichen Gottesglauben auf die Wirkung eines rauschaktiven Getreidepilzes zurück und etabliert so eine alternative Kausalität.¹⁹¹

Durst sieht das Wunderbare in *St. Petri-Schnee* aber auch noch in der Zweistufigkeit des thematischen Materials gegeben:

Da sowohl R als auch W nach totaler Herrschaft streben, bewirkt die Dominanz der realitätssystemischen Konkurrenz auch eine realitätssystemische Binarität des thematischen Materials. [...] Seit der Entstehung des narrativen Spektrums Anfang des 18. Jahrhunderts bedingt die Definition eines Realitätssystems zugleich die Definition des ihm oppositionellen Systems.¹⁹²

Diese Zweistufigkeit äußert sich in *St. Petri-Schnee* in der Opposition von christlich (R) und satanisch (W)¹⁹³, die Amberg auch zur Sprache bringt, wenn er auf die Erklärungen des Barons, dass ein Rauschgift der Grund des ekstatischen Gottesglaubens im Mittelalter war, ausruft: „Was Sie ihm da in den Mund legen, ist Blasphemie.“ (S 115)

Durst zeigt an der Stelle, als der Baron mit der Bibel für seine Sache argumentiert – „Sie erkannten IHN und erbauten IHM Altäre – steht im Buch der Könige“ (S 128) - sehr klar, wie sich das W des R-Materials bedient:

Die Bibel, Gottes Wort, wird durch ein intertextuelles Authentizitätsverfahren zur Bekräftigung des W verwendet und damit aus ihrer R-Bindung gelöst. Sie wird zum Gesetzbuch des Wunderbaren.¹⁹⁴

Durch das Verfahren der oben beschriebenen phantastischen Motivation, die als reguläre Erklärung anbietet, alles wäre nur ein Traum gewesen, und den Einsatz eines destabilisierten Erzählers entsteht eben jene Unsicherheit bezüglich des wunderbaren Materials, die es erlaubt, den Roman der Phantastik zuzuordnen. Eine genauere Auseinandersetzung mit Perutz auf Grundlage der phantastischen Theorie Uwe Dursts dürfte durchaus vielversprechend sein

¹⁹⁰ Durst S. 253

¹⁹¹ Ebd. S. 337

¹⁹² Ebd. S. 265 f.

¹⁹³ Zur genaueren Erklärung, weshalb das Christliche dem Realistischen und das Satanische dem Wunderbaren zuzurechnen ist, verweise ich auf Durst S. 267 ff.

¹⁹⁴ Durst S. 270

und vielleicht das „schlagende[] Argument“¹⁹⁵ einer Zuordnung zur Phantastik bieten, die Hans-Harald Müller bislang vermisst hat.

Diese Frage nach der Zuordnung von Perutz' Werk zur Phantastik soll nicht das Ziel meiner Arbeit sein, da diese allein „noch nichts über seinen Sinn“¹⁹⁶ aussagt. Was allerdings entscheidend für meine spätere Analyse des Romans sein wird, ist die von Durst im Rahmen der Phantastik getroffene Feststellung, dass es gerade nicht um eine Auflösung der Mehrdeutigkeit zu Gunsten einer eindeutigen Version der Geschichte, sondern um die Aufrechterhaltung derselben geht.

1.6. PROLEPTISCHER RÄTSELROMAN

Es gibt also bis heute keine einheitliche Meinung darüber, welchem Genre Perutz' Roman *St. Petri-Schnee* zuzurechnen ist. Dass dies, neben der Problematik einer einheitlichen Definition der einzelnen Genre, insbesondere der Phantastik, auch an den „sicherlich nicht trennscharfen“¹⁹⁷ Genregrenzen liegt, thematisiert Matías Martínez in seinem Aufsatz *Proleptische Rätselromane* und gibt an, stattdessen ein Erzählverfahren herauszuarbeiten, das „die meisten von Perutz' Romanen prägt, ohne doch bislang als typische Struktur des Gesamtwerks erkannt worden zu sein.“¹⁹⁸

Martínez bezeichnet eine Erzählung dann als proleptischen Rätselroman, wenn

[...] analytisch in Form einer spezifischen, proleptischen Rätselstruktur erzählt [wird]: Der Leser wird zu Beginn des Textes, in der Erzählgegenwart des Vorwortes, mit einem erklärungsheischenden Sachverhalt konfrontiert, der durch die nachfolgend mitgeteilte Handlung genetisch erklärt wird.¹⁹⁹

Die Bezeichnung des Rätselromans ergibt sich somit aus der Erzählstruktur, welche ein zu lösendes Rätsel an den Anfang der Geschichte stellt. Die Bezeichnung des „*Proleptischen* Rätselromans“ ist dabei schon missverständlicher, lässt sie doch vermuten, die genannte Vorwegnahme beziehe sich auf das Rätsel, also auf die Lösung desselben. Martínez schreibt zur Erklärung des Proleptischen in Bezug auf den *Schwedischen Reiter*:

¹⁹⁵ Müller: *Leo Perutz*. (1992); S. 100

¹⁹⁶ Todorov S. 127

¹⁹⁷ Martínez (2002); S. 107

¹⁹⁸ Ebd. S. 107; Sowohl Martínez, als auch Webers Theorie des Aufbaus des Romans findet sich ebenfalls in der Kriminalliteratur und zeigt wiederum auch die Nähe zu diesem Genre.

¹⁹⁹ Ebd. S. 117

Dieser Erzählanfang wirft ein Rätsel auf [...] Das Interesse des Lesers wird auf ein dunkles, trauriges und unergründliches Geheimnis gerichtet, dessen Ergebnis bereits das Vorwort mitteilt, während die Hauptgeschichte seine Entstehung schildert.“²⁰⁰

Die von ihm gewählte Bezeichnung des „Ergebnisses“ ist etwas unglücklich gewählt, da es sich nicht, wie hier zunächst anzunehmen wäre, auf das Ergebnis, die Lösung des Rätsels, sondern auf den Endpunkt der noch zu erzählenden Handlung bezieht. Etwas genauer wird er, wenn er später von einem „proleptischen Erzählrahmen“²⁰¹ spricht, der (zumindest für sieben der zwölf Romane Perutz) typisch für dessen Erzählstruktur ist. So gibt es in *Die dritte Kugel*, *Der Marques de Bolibar*, *Der Meister des Jüngsten Tages*, *Turlupin*, *Der schwedische Reiter*, *Nachts unter der steinernen Brücke* und *St. Petri-Schnee* jeweils einen solchen Erzählrahmen, der auf die folgende Handlung verweist, einen Teil der Handlung (in verrästelter Form) und/oder das Ende der Handlung vorwegnimmt. Dadurch rückt die Erklärung, wie es zum Ende der Handlung kommt ins Zentrum des Interesses.

Martínez orientiert sich bei seiner Definition des Proleptischen Rätselromans sehr stark an Dietrich Webers *Theorie der analytischen Erzählung*, die die dreifache Konstruktion des Erzählens verstärkt in den Blick nimmt.

Weber unterscheidet bei der Formbestimmung analytischen Erzählens zwischen drei Konstruktionstypen: der Handlungs-, der Darstellungs- und der Mitteilungskonstruktion. Diese drei Konstruktionstypen unterliegen dementsprechend einem pragmatischen, einem poetologischen und einem kommunikativen Aspekt der Untersuchung des Romans als einer analytischen Erzählung.

Unter einer *analytischen Handlung* versteht Weber die „Geschichte einer Erfahrung“²⁰²: eine Betrachterfigur²⁰³ gerät „in Konfrontation mit rätselhaften Umständen, in der Bemühung um Klärung, im Stadium der Entdeckung.“²⁰⁴

Bei einer *analytischen Darstellung* steht nicht die Geschichte, sondern der spezielle Erzählvorgang im Fokus der Betrachtung. „Anstatt eine Geschichte in der Form vorzutragen, wie sie sich in Wirklichkeit oder der Fiktion nach begeben hat und wie sie sich in ihren objektiven zeitlichen und kausalen Zusammenhängen darstellt, erzählt der Autor sie in der Form, wie eine Figur sie erfährt.“²⁰⁵ Es wird die für die analytische Darstellung typische

²⁰⁰ Martínez (2002); S. 108

²⁰¹ Ebd. S. 117

²⁰² Weber S. 17

²⁰³ Auf den von Weber gewählten Begriff der „Betrachterfigur“ (vgl. Weber S. 18) als jene konstitutive Figur, die im Rahmen der analytischen Erzählung mit einem Rätsel konfrontiert wird, komme ich im Kapitel „Gelenktheit der Figur“ noch genauer zu sprechen.

²⁰⁴ Ebd. S. 12

²⁰⁵ Ebd. S. 27

Hysteron-Proteron-Konstruktion gebildet, also eine Darstellung nach dem „Prinzip der zeitlichen Umstellung von Begebenheiten im Erzählvorgang“.²⁰⁶

Die *analytische Mitteilung* bezieht sich auf die Autorintention und die damit zusammenhängende LeserInnenrezeption: Der Autor stellt die LeserInnen vor ein Rätsel und macht sie am Ende „mittelbar durch die Aufklärung der Figur mit der Lösung des Rätsels bekannt.“²⁰⁷

Auf Perutz Roman *St. Petri-Schnee* angewandt, kann man von einer analytischen Darstellung sprechen, insofern Perutz seine Figur Amberg Früheres der Geschichte (die Handlung in Morwede) später (als Analepse der Gegenwartshandlung im Krankenhaus) erzählen lässt. Was die analytische Handlungs- und Mitteilungskonstruktion betrifft, so ist die Sache etwas komplizierter. Zuerst zur Handlungskonstruktion: Die Betrachterfigur Amberg steht vor einem Rätsel: „Warum lügt sie? [...] Was hatte das zu bedeuten? Wollte mir der Oberarzt eine Komödie vorspielen? Oder glaubte er tatsächlich an einen Autounfall?“ (S 11 f.). Am Ende des Romans eröffnet ihm der Pfarrer die Lösung seines Rätsels: ihn glauben zu machen, alles Geschehene in Morwede wäre ein Fiebertraum gewesen, sei Teil einer Verschwörung gegen ihn, denn man wolle ihn als unliebsamen Zeugen dadurch zum Schweigen bewegen. Dies ist Ambergs Lösung des Rätsels. Die analytische Handlungskonstruktion ist also gegeben: Die Betrachterfigur sieht sich mit einem rätselhaften Umstand konfrontiert, klärt diese und entdeckt die Lösung.

Ambergs Lösung ist aber nicht gleichzeitig die Lösung, welche die Mitteilungskonstruktion in Bezug auf die LeserInnen anstrebt. Denn für diese tun sich in *St. Petri-Schnee* zwei Rätsel auf verschiedenen Ebenen auf: Zum einen erfährt sie ein Rätsel mittelbar über die Betrachterfigur – die widersprüchlichen Versionen, was deren Grund und Dauer des Krankenhausaufenthaltes betrifft. Zum anderen erfährt sie ein Rätsel unmittelbar über die „Rede in Rätseln“²⁰⁸ des Ich-Erzählers und durch Signale, die vom Autor im Text gesetzt werden, ohne dass diese auf der Handlungsebene ein Rätsel für die Figur darstellen müssen.²⁰⁹

Zwar formuliert Weber als Endpunkt der analytischen Handlungskonstruktion das Stadium der Entdeckung und als Ende der Mitteilungskonstruktion die Lösung des Rätsels²¹⁰, weist aber am Ende seiner Formbestimmung der analytischen Erzählung darauf hin, dass sehr wohl zwischen einer „geschlossenen“ und einer „offenen“ analytischen Erzählung unterschieden werden kann. Ob es also „im Zug des analytischen Prozesses gelingt, die erfahrene

²⁰⁶ Weber S. 28

²⁰⁷ Ebd. S. 42

²⁰⁸ Vgl. ebd. S. 43

²⁰⁹ Gerade darin sieht Müller die Funktion der für Perutz' typischen Konstruktion von Rahmen- und Binnenerzählung – sie bilde die „ästhetische Klammer, die Brüche und Widersprüche des Inhalts zusammenhält.“ Müller: *Leo Perutz*. (1992); S. 126

²¹⁰ Vgl. Weber S. 12

Geschichte ganz auszuleuchten [geschlossene analytische Form], oder ob sie fragmentarisch bleibt [offene analytische Form].²¹¹

Die endgültige Lösung ist also nicht konstitutives Element der analytischen Form, weswegen es nicht einleuchtend erscheint, wieso Martínez etwa den *Schwedischen Reiter* deswegen nicht zur analytischen Erzählform zählt, weil „in einer analytischen Handlung [...] eine fiktionsinterne Betrachterfigur das Rätsel aufdecken [müsste].“²¹² Auf *St. Petri-Schnee* bezogen würde das nach Martínez bedeuten, dass sowohl in Bezug auf die Handlungs-, als auch auf die Mitteilungskonstruktion nicht eindeutig von einer analytischen Erzählweise gesprochen werden kann. Zwar könnte argumentiert werden, Amberg habe im Sinne der analytischen Handlungskonstruktion sehr wohl eine Lösung des Rätsels gefunden: Die Krankenhausbelegschaft hätte ihm demnach die Variante mit dem Autounfall und dass er seit fünf Wochen im Krankenhaus liege, auf Grund einer Verschwörung erzählt und gibt sich mit seiner Variante der Geschichte zufrieden. Die LeserInnen hingegen können dies nicht als Lösung des Rätsels hinnehmen und bleiben bis zum Schluss im Unklaren, welche der beiden Varianten denn nun die Richtige sei. Mehrdeutigkeit entsteht hier durch die unterschiedliche Plausibilität der Lösung auf den unterschiedlichen Konstruktionsebenen. Dass Amberg von der Liebesbeziehung zu Bibiche überzeugt sein kann, während die LeserInnen auf Grund widersprüchlicher Signale Zweifel an dieser Version hegen müssen und mit dem Rätsel alleingelassen werden, ist als Folge des mehrfachen Konstruktionsprinzips des proleptischen Rätselromans zu erklären.

Die Betonung des Konstruktionscharakters findet man sowohl bei Weber als auch bei Martínez. Weiters beschreibt bereits Weber das Modell des proleptischen Rahmens:

[Es] zeichnet sich das für die komplexe analytische Erzählung konstitutive Kompositionsschema als Folge von Gegenwart (hysteron) und Vergangenheit (proteron) deutlich ab [...] als Folge von Gegenwartshandlung und Vorzeithandlung. Nicht konstitutiv, aber typisch ist es, dass am Ende noch eine Erzählphase hinzukommt, in der die durch die Einschaltung der Vorzeithandlung unterbrochene Gegenwartshandlung wiederaufgenommen wird, so dass sich in der Regel ein dreiteiliges Kompositionsmuster ergibt: Gegenwartshandlung, Vorzeithandlung, Nachzeithandlung.²¹³

Allerdings erweitert Martínez den Begriff des Rahmens (des Textrahmens) um den (bei Perutz sehr wichtigen) des Verstehensrahmen. Er meint, dass sich zeige, dass „ein und

²¹¹ Weber S. 82

²¹² Martínez (2002); S. 110

²¹³ Weber S. 28

dieselbe Situation (oder ein und dasselbe Ereignis) mit Bezug auf verschiedene, miteinander inkompatible Verstehensrahmen unterschiedlich verstanden werden kann.“²¹⁴

Die Leistung Martínez' liegt also nicht unbedingt in einer neuen Formbeschreibung, denn diese ist beinahe ident mit Webers Theorie der analytischen Erzählung. Er setzt lediglich zwei Merkmale der analytischen Erzählung mehr in den Vordergrund: das Rätsel und den Erzählrahmen. Martínez Leistung liegt somit in der Spezifizierung der Funktionen analytischen Erzählens in Bezug auf Perutz' Romane. Während Weber allgemein von der Funktion der Spannung spricht, spricht Martínez genauer von Neugier, die auf Grund der Vorwegnahme des Handlungsendes entsteht: „Während die Erwartungshaltung des Lesers bei spannenden Geschichten auf den Ausgang des Geschehens gerichtet ist, richtet sich die Aufmerksamkeit bei Neugier-Geschichten auf die unbekannte Genese des Geschehens.“²¹⁵

Eine Neuerung Martínez' besteht zudem in der Beschreibung einer Implikation des proleptischen Rätselromans: die Aufhebung von Zeitlichkeit. Diese Entzeitlichung erklärt Martínez zum einen durch Perutz' auffällig häufige Verwendung von Wörtern aus dem Bedeutungsfeld „Schicksal“, die den Eindruck erwecken, die Geschichte wäre vorherbestimmt und nicht durch gesetzte Handlungen der Figuren zu verändern.²¹⁶ Zum anderen etabliert

[...] die Vorwegnahme des Handlungsendes im Vorwort [...] dieses Ende im Bewusstsein des Lesers von Anfang an nicht nur als chronologisch Letztes, sondern als Ziel, auf welches das gesamte Geschehen unweigerlich zuläuft... das erzählte Geschehen [wird] tendenziell entzeitlicht, insofern sich die Handlungen der Protagonisten am Ende als vergeblich und sinnlos herausstellen.²¹⁷

Und tatsächlich verändert sich auch bei *St. Petri-Schnee* durch die Erzählung der Vorgeschichte nichts an der in der Rahmenerzählung beschriebenen Gegenwart Ambergs. Er liegt mit einer Verletzung im Krankenhaus, hat keine eindeutigen Beweise, die auf eine Verschwörung hinweisen und steht in keiner Liebesbeziehung mit Bibiche. Die äußere Welt ist die gleiche geblieben – allein sein Inneres hat sich verändert. Er ist sich seiner (geträumten?) Identität und Wirklichkeit nun sicher, das genügt ihm.

Wie gezeigt werden konnte, ist die Mehrdeutigkeit der Form der analytischen Erzählung eingeschrieben. Weber bezeichnet sie als eine der Funktionen analytischen Erzählens, da

die Informationsvermittlung im Medium von Rätsel und Lösung [...] es mit sich [bringt], dass prinzipiell alle erzählten Details zwischen Rätsel und Lösung während der Lektüre ins Zwielficht geraten, mehrsinnig erscheinen oder zumindest

²¹⁴ Martínez (2002); S. 119 f.

²¹⁵ Ebd. S. 119

²¹⁶ Auf die „Schicksalhaftigkeit“ in *St. Petri-Schnee* gehe ich im Kapitel „Zufall vs. Schicksal“ ein.

²¹⁷ Martínez (2002); S. 121f

unverlässlich anmuten, selbst wenn sie sich noch so eindeutig geben, da sie sich für den Leser, vorausgesetzt, dass er auf das Rätselspiel eingeht, allemal im Horizont der Frage präsentieren, ob sie etwas zur gesuchten oder auch nur erwartbaren Lösung des Rätsels beitragen oder nicht.²¹⁸

2. KONZEPTION VON MEHRDEUTIGKEIT

Betrachtet man die von der Forschung unternommenen Bemühungen, dem Roman *St. Petri-Schnee* gerecht zu werden, so zeigt sich, dass sie sich alle dem grundlegenden Merkmal des Textes auf unterschiedliche Weise anzunähern versuchen: jenem der Mehrdeutigkeit.

Während die historische und psychologische Herangehensweise diese Mehrdeutigkeit zu interpretieren sucht, zeigen die Phantastik-Forschung wie auch Martínez mit seinem Versuch einer strukturellen Typisierung vornehmlich die Konstruktion der im Roman feststellbaren Mehrdeutigkeit auf.

Neuhaus sieht in der von Perutz hergestellten Mehrdeutigkeit den Verweis auf eine kritische Geschichtsschreibung, Lauener befindet die Mehrdeutigkeit als Widerspiegelung psychologisch bedingter Ich-Störungen. Dass die Phantastik-Forschung *St. Petri-Schnee* (größtenteils) zu eben diesem Genre zählt, zeigt, dass sie die Mehrdeutigkeit – als strukturelles Konstitut der Phantastik – als maßgebliches Wesen in diesem Roman sehen. Auch die analytische Form des Romans unterstützt eine mehrdeutige Lesart.

Während im einen Fall also versucht wird, die Plausibilität der möglichen Versionen von Ambergs Geschichte nachzuweisen (mithin eine Version als die „wahre“ und die andere als die nur geträumte zu etablieren), wird im anderen Fall die Mehrdeutigkeit zwar als Strukturmerkmal nachgewiesen, allerdings nicht als Interpretationsmöglichkeit wahrgenommen.

Im Folgenden soll nun zum einen die Konzeption von Mehrdeutigkeit auf Basis der von Matías Martínez verfassten Arbeit *Doppelte Welten*²¹⁹ aufgezeigt werden. Diese besagt, dass sich die Mehrdeutigkeit aus einer gleichzeitigen doppelten Motivation der Ereignisse ergibt. In einem weiteren Schritt soll anhand einer dritten in *St. Petri-Schnee* vorkommenden Art der Motivation gezeigt werden, welche Aufschlüsse sich aus der Mehrdeutigkeit für die Interpretation des Romans gewinnen lassen.

²¹⁸ Weber S. 113

²¹⁹ Vgl. Martínez, Matías: *Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*. Palaestra. Untersuchungen aus der deutschen und skandinavischen Philologie. Hrsg.: Cherubim, Dieter/ Paul, Fritz/ Turk, Horst/ Wagenknecht, Christian. Bd. 298. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 1996;

2.1. MOTIVATION

Jede Handlung setzt sich zunächst aus ihren elementarsten Einheiten, verschiedenen Ereignissen (Motiven) zusammen. Durch eine ledigliche Aneinanderreihung dieser Ereignisse allein entsteht jedoch noch keine zusammenhängende Geschichte – Ereignisse verlangen nach einer Motivation, die sie in einen gemeinsamen Erklärungszusammenhang setzt. „Die Ereignisse werden dann so verstanden, dass sie nicht grundlos, wie aus dem Nichts aufeinander, sondern nach Regeln oder Gesetzen auseinander folgen.“²²⁰ Das heißt, die Motivation eines Ereignisses nennt dessen Beweggründe und setzt es gleichzeitig in einen Gesamtzusammenhang der Geschichte.

In *St. Petri-Schnee* wird die Notwendigkeit der Motivation von Ereignissen gleich zu Beginn artikuliert. Amberg beschreibt seinen „Zustand“ (S 7) nach dem ersten Erwachen als „schattenhaftes, mit dem Gefühl einer völligen Bestimmungslosigkeit gepaartes Bewusstsein meiner selbst“ (S 7). Ein „Zustand“ benennt eine solche elementarste Einheit einer Handlung²²¹, die, ohne in einen Zusammenhang gestellt zu sein, als völlig bestimmungslos im Leeren schwebend wahrgenommen wird (vgl. S 7). Erst die Gründe, die Motive des noch nicht benannten Zustandes beenden dessen Unbestimmtheit. Teil einer motivierten Entwicklung wird Ambergs Zustand durch seine Erinnerungen: „Ich kann nicht sagen, wie lange dieser Zustand währte und wann die ersten Erinnerungen kamen.“ (S 7) Der unbestimmte Zustand währt also nur so lange, bis er durch die Erinnerung in einen Erklärungszusammenhang gebracht werden kann – er wird motiviert.

2.1.1. ARTEN DER MOTIVIERUNG

Martínez unterscheidet drei Arten der Motivierung, die ich unter anderem für die weitere Analyse heranziehen werde und daher kurz erläutere: Kausale, finale und kompositorische Motivierung. Diese dienen, wie sich zeigen wird, der Konstruktion von Mehrdeutigkeit. Das Aufzeigen von Mehrdeutigkeit stellt allerdings meines Erachtens lediglich einen ersten Schritt in der Analyse eines Werkes dar und so werde ich diese Typen der Motivierung um jene für die Interpretation des Romans *St. Petri-Schnee* wichtige teleologische Motivation ergänzen.

²²⁰ Martínez, Matías/ Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. 6. Aufl. München: Beck. 2005; S. 110

²²¹ Vgl. Martínez/ Scheffel S. 109

Die kausale Motivierung ist jene, die ein Ereignis erklärt, „indem sie es als Wirkung in einen Ursache-Wirkungs-Zusammenhang einbettet, der als empirisch wahrscheinlich oder zumindest möglich gilt.“²²² Die kausale Motivierung benennt somit die Ursache dessen, was sich in Form eines Ereignisses als deren Wirkung zeigt. Auch das für die weitere Analyse noch wichtige „zufällige“ Ereignis muss nicht notgedrungen kausal unmotiviert sein, nur weil man zunächst noch nichts über dessen Ursache weiß. Diese kann sich retrospektiv zu einem späteren Zeitpunkt oder auf Grund gewisser kausaler Annahmen erschließen.

Martínez bezeichnet die kausale Motivierung in Anlehnung an Lugowski²²³ auch als „Motivierung von vorn“. Im Gegensatz zur „Motivierung von hinten“ (auf die ich gleich zu sprechen komme) wird ein Ereignis in der zeitlich davor liegenden Ursache begründet. Die Ursache bestimmt das auf sie folgende Ereignis.

Die finale Motivierung erklärt Ereignisse, indem sie sie in einer Welt ansiedelt, „die von einer numinosen Instanz beherrscht wird. Der Handlungsverlauf ist hier von Beginn an festgelegt, selbst scheinbare Zufälle enthüllen sich als Fügungen göttlicher Allmacht.“²²⁴ Alle Ereignisse „sind einer finalen Bestimmung untergeordnet“²²⁵, wodurch sich der in einer kausal motivierten Welt offene Handlungsspielraum als ein prädestinierter und nur scheinbar offener Handlungshorizont offenbart, welcher bei dem/der LeserIn „ein Gefühl der Bestimmung, des unabwendbaren Schicksals“²²⁶ hervorruft. Diese alles bestimmende numinose Instanz erscheint im Text als „Schicksal“, „göttliche Macht“, „unbekannte Kraft“ oder „höherer Wille“ und lässt selbst kausale Erklärungen als nur scheinbare gelten. Auf Grund der bereits festgelegten finalen Bestimmung allen Geschehens setzt Martínez die finale Motivierung Lugowskis’ „Motivation von hinten“ gleich.

Sowohl die kausale als auch die finale Motivierung dient der Erklärung von Ereignissen der erzählten Welt, wohingegen die dritte von Martínez genannte Motivierung – die kompositorische - „künstlerischen Kriterien“ im Sinne der Gesamtkomposition folgt. Für die Untersuchung der Bedeutung Perutz’ Motivierungskonstruktion in Hinblick auf die Schaffung von Mehrdeutigkeit in *St. Petri-Schnee* spielt, wie bereits Martínez festgehalten hat, die kompositorische Motivation jedoch keine Rolle, da kompositorische und kausale Motivation

²²² Martínez/ Scheffel S. 111; Ich möchte an dieser Stelle darauf verweisen, dass ich in mich in dieser Arbeit Dursts Realitätsbegriff anschließe, der – wie im Kapitel über „Phantastik“ bereits ausführlich erläutert – das Empirische der außerliterarischen Welt als literarische Größe disqualifiziert und sich an einem innerliterarischen Realitätssystem orientiert. Das von Martínez verwendete „Empirische“ als Beurteilungskriterium des „Wahrscheinlichen und Möglichen“ innerhalb eines Textes soll in weiterer Folge innerliterarisch bestimmt werden – als „Wahrscheinliches und Mögliches“ innerhalb des literarischen Realitätssystems.

²²³ Vgl. Lugowski, Clemens: *Die Form der Individualität im Roman. Studien zur inneren Struktur der frühen deutschen Prosaerzählung*. Mit einer Einleitung von Heinz Schlaffer. Frankfurt/M. 1976;

²²⁴ Martínez/ Scheffel S. 111

²²⁵ Ebd. S. 112

²²⁶ Peer S. 71

nebeneinander bestehen können²²⁷ und sie wird daher für meine Untersuchung außer Acht gelassen.

Stattdessen ist den zwei von Martínez auf der Handlungsebene konstatierten Motivierungen noch eine dritte hinzuzufügen: die teleologische Motivierung. Findet diese Art der Motivierung bei Martínez lediglich in Abgrenzung zur finalen Motivierung Erwähnung, erscheint sie mir gerade für die Analyse von *St. Petri-Schnee* von Bedeutung.

Während bei der finalen Motivierung durch das Feststehen des Ausgangs der Handlung alle Ereignisse dahingehend determiniert sind und die „ob-überhaupt“-Spannung somit aufgehoben ist, erklärt die teleologische Motivation Ereignisse zwar ebenfalls hinsichtlich eines Zieles, der Ausgang desselben ist jedoch nicht gewiss. Das Ziel ist nicht, wie bei der finalen Motivierung unveränderlich vorgegeben, sondern wird lediglich angestrebt. Im Gegensatz zur finalen Motivierung ist bei der teleologischen Motivierung „nicht das intendierte Handlungsziel, sondern die Intention selbst [...] die (Wirk-)Ursache des ganzen Vorgangs.“²²⁸

2.1.2. GLEICHZEITIGKEIT KAUSALER UND FINALER MOTIVIERUNG

Martínez stellt seine Untersuchung „doppelt konstruierter Welten“ auf die Unvereinbarkeit der kausalen und finalen Motivation, denn „[d]er Handlungshorizont kann nicht zugleich offen und geschlossen, die kausale Beeinflussbarkeit der Zukunft nicht zugleich möglich und unmöglich sein.“²²⁹ Durch die doppelte Motivierung entsteht somit eine Zweideutigkeit der erzählten Welt insofern, „als in ihr zwei miteinander unvereinbare Arten erzählter Welten kombiniert werden“²³⁰ und „bis zum Schluss nicht zwischen ihnen entschieden wird.“²³¹

Auch für *St. Petri-Schnee* ist eine derartige „doppelte Welt“ im Sinne einer gleichzeitigen kausalen und finalen Motivierung auszumachen. Perutz erweitert, wie wir an einem späteren Zeitpunkt der Analyse sehen werden, diese bereits äußerst komplexe Konstruktion der Motivation sogar um noch eine Sinngebung - die der teleologischen Motivation.

Doch zunächst zur durch ihre Doppeldeutigkeit ausgezeichneten Motivierung: Diese verlangt nach einer sehr komplexen Vermittlung von Motivationssignalen, die zum einen finale, zum anderen kausale Erklärungsmöglichkeiten aufzeigen. Diese Motivationssignale im Text an die LeserInnen können entweder implizit oder explizit vermittelt werden.

²²⁷ Vgl. Martínez (1996); S. 27

²²⁸ Ebd. S. 19

²²⁹ Ebd. S. 28

²³⁰ Ebd. S. 9

²³¹ Martínez/ Scheffel S. 114

Explizit wird ein Ereignis motiviert, wenn selbiges vom Erzähler oder von Figuren erklärt wird. Diese Art der Motivationsvermittlung ist jedoch nicht die Regel, denn „[a]usdrückliche Begründungen des Geschehens erfolgen meist nur dann, wenn eine Wendung des Geschehens überraschend und deswegen besonders erklärungsbedürftig ist“²³² In *St. Petri-Schnee* finden sich verhältnismäßig viele explizite Erklärungen. Daraus lässt sich zum einen schließen, dass viele „erklärungsbedürftige“ Ereignisse auftreten, zum anderen findet man im Text explizite Erklärungen von Ereignissen, die eigentlich keiner besonderen Erklärung bedürfen. Die explizite Erklärung soll also auch als Signal verstanden werden, dass es hier sehr wohl etwas zu erklären gibt. Diese Verwendung der expliziten Erklärung kann daher angewandt werden, wenn die Art der Motivierung verändert werden soll – also beispielsweise eine kausale Motivierung zu Gunsten einer finalen Motivierung aufgehoben (oder zumindest in Frage gestellt) werden soll – oder auch umgekehrt. Solche Fälle einer „Um-Motivierung“ lassen sich in *St. Petri-Schnee* zur Genüge finden, so beispielsweise jene Stelle, an welcher Amberg in Osnabrück den grünen Cadillac sieht. „Und hier hatte ich jene unerwartete Begegnung mit dem grünlackierten Cadillac.“ (S 28) Dieses Ereignis enthält kein explizites Motivationssignal und wird daher von den LeserInnen implizit, „aus dem jeweiligen Typ der erzählten Welt [d.h. aus dem jeweilig geltenden Realitätssystem] mit seinen besonderen Maßgaben des Möglichen, Wahrscheinlichen und Notwendigen“²³³ abgeleitet. In diesem Fall wird die Begegnung als Zufall abgetan, was bedeutet, dass das Wissen um die Ursachen des Ereignisses zwar im Moment nicht vorhanden ist, eine kausale Begründung für die Begegnung jedoch im geltenden Realitätssystem durchaus zu finden ist. Solch eine Erklärung könnte beispielsweise sein, dass Bibiche um diese Zeit ein Arbeitstreffen in Osnabrück hatte und auf dem Heimweg eben zur selben Zeit wie Amberg vor dem Bahnhof vorbeifuhr. Diese Erklärung ist aber für den Handlungsverlauf nicht notwendig, wird diese Begegnung von sich aus als etwas „Natürliches und nicht weiter Merkwürdiges“ (S 29) interpretiert. Dass Amberg diesem Vorfall allerdings mehr beimisst, wird klar, indem er gerade das „Natürliche und nicht weiter Merkwürdige“ des Ereignisses betont:

Ich glaube, ich empfand diese Begegnung als etwas Natürliches und nicht weiter Merkwürdiges und war nur erstaunt darüber, dass sie so spät, dass sie im letzten Augenblick erfolgte.“ (S 29)

Liest man den Satz zu Ende wird die Bewegung von einer kausalen impliziten Motivation im Sinne eines Zufalls zu einer finalen expliziten Erklärung. Denn die Erwähnung der „Natürlichkeit“ des Vorfalls betont nicht nur seine „Unnatürlichkeit“, sie zeigt gleichzeitig die

²³² Martínez/ Scheffel S. 112

²³³ Ebd. S. 112

„Natürlichkeit“ der Begegnung im Sinne einer Bestimmung. Amberg ist nicht erstaunt über die Begegnung, wie man über einen Zufall erstaunt ist, er ist erstaunt darüber, dass diese Begegnung „so spät, dass sie im letzten Augenblick erfolgte.“ Die Erklärung der Begegnung mit dem Cadillac bewegt sich also von einer kausalen zu einer finalen Motivation, der „ob-überhaupt“-Faktor spielt keine Rolle mehr, das Ereignis scheint prädestiniert.

Die divergierenden Erklärungen eines Ereignisses als ein zufälliges und damit kausal erklärbares im Gegensatz zu einem durch eine numinose Instanz prädestiniertes ziehen sich durch den ganzen Roman. Sie stellen als Repräsentanten der finalen und kausalen Motivation eben jene Unentschiedenheit bei den LeserInnen her, die zu einer doppelten Interpretation der erzählten Welt führt. Die in *St. Petri-Schnee* schicksalhaft (final) und zufällig (kausal) begründeten Motivationen sollen daher im Folgenden genauer untersucht werden.

2.1.2.1. ZUFALL VS. SCHICKSAL

Der Zufall gilt im allgemeinen Sprachgebrauch als „etwas, das man nicht vorausgesehen hat, wofür keine Ursache, kein Zusammenhang, keine Gesetzmäßigkeit erkennbar ist.“²³⁴ Zumindest nicht auf den ersten Blick. Denn wie ich weiter oben bereits festgehalten habe, kann der Zufall durchaus retrospektiv kausal begründet werden, nur im Moment des zufälligen Ereignisses sind die Ursachen und Zusammenhänge nicht bekannt. Todorov beschreibt dies als die „Intervention einer isolierten Kausalität, die nicht direkt mit den anderen kausalen Reihen verbunden ist“, aber trotzdem ein (im Moment nicht einsehbares) Ursache-Wirkungsgefüge beinhaltet, das nachvollziehbar ist.²³⁵

Dass Amberg den Zufall als einen eben nicht zufälligen, sondern lediglich scheinbar zufälligen betrachtet, zeigt sich beispielsweise in jener Episode, in welcher er Bibiche nach Beendigung ihrer gemeinsamen Laborarbeit in Berlin ausfindig machen will. Er möchte nämlich deswegen kein Detektivbüro aufsuchen, da die „Begegnung mit Kallisto Tsanaris [...] eine rein zufällige sein oder ihr wenigstens als eine solche erscheinen [sollte].“ (S 33) Der Zufall wird hier, wie auch in seinen anderen Erscheinungsformen als ein eben *nicht* zufälliger deklariert.

St. Petri-Schnee ist voller solcher Zufälle. Diese Motivation von Ereignissen als Zufälle benennt Amberg manchmal explizit: „Doch der Zufall wollte es, dass ich weder den Platz noch den Turm zu Gesichte bekam.“ (S 24), „Zufall, gewiss, nichts weiter als Zufall.“ (S 24)

²³⁴ Duden. *Das Bedeutungswörterbuch*. Bd. 10. 4., neu bearb. u. erw. Aufl. Hrsg.: Dudenredaktion. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag, 2010;

²³⁵ Todorov S. 99

Alles nur Zufall – und doch ist es immer auch mehr als ein Zufall. Denn Amberg lässt diese Zufälle nie Zufälle sein, das heißt, er verweist mit der Begriffswahl des Zufalls nicht auf ein kausales Gefüge, das nur im Moment nicht einsichtig ist, sondern sucht stets eine Erklärung des Zufalls, die sich dann jedoch nicht in kausalen Zusammenhängen ergibt, sondern in vorherbestimmten Absichtsgefügen numinoser Instanzen, die er abwechselnd als „Schicksal“ (S 35), „unbekannte Kraft“ (S 24), „unbekannter Wille“ (S 24), höherer „Sinn“ (S 29) oder „Gott“ (S 35) bezeichnet.

Ist es wirklich ein Zufall gewesen? Ich habe gehört, dass es möglich ist, Schiffe aus einer Entfernung von vielen Kilometern durch elektrische Wellen in Bewegung zu setzen und zu lenken. Welche unbekannt Kraft hat damals mich gelenkt, dass ich vergaß, was ich suchte; (S 24)

An diesem Beispiel wird recht deutlich, wie der noch kausal zu erklärende Zufall über das ebenfalls noch kausal (und pseudo-wissenschaftlich) erklärbare Beispiel der Schiffslenkung in der Erklärung einer „unbekannten Kraft“ mündet, der jede Handlung unterworfen ist. Er stellt somit die numinose Kraft in eine logische Folge eines im herrschenden Realitätssystem kausalen Erklärungszusammenhangs - um kurz darauf sein eigenes Argument gleich wieder zu entkräften:

Zufall, gewiss, nichts weiter als Zufall. Ich neige nicht dazu, das Übersinnliche zur Deutung einfacher Vorfälle heranzuziehen, ich lehne es grundsätzlich ab, den Dingen auf solche Art ein Gewicht beizulegen, das ihnen nicht zukommt. Ich halte mich an die realen Tatsachen. (S 24 f.)

Gleichzeitig schafft diese Versicherung Ambergs, ein Mensch der (innerliterarisch) empirischen Welt zu sein, auch mehr Glaubwürdigkeit hinsichtlich Beteuerungen in die andere Richtung. Denn durch die Festlegung seiner Person als eine nicht abergläubische, nicht an das Wunderbare glaubende, sich an Fakten haltende, verleiht das auch von dieser Person beschriebenen wunderbaren Erscheinungen eher Glaubwürdigkeit. Noch dazu, wenn er sie – wie auch bei dem Beispiel mit dem Schiff – scheinbar in einen, dem realen System inhärenten Rahmen stellt:

[...] ich hatte den Zustand, in dem ich mich jetzt befand, in manchen Augenblicken hellseherisch vorausempfunden. Das ist die Wahrheit, ich kann sie beschwören, - auf dem Boden Westfalens sind solche Erscheinungen seit jeher beobachtet worden. (S 10)

Diese Art der abwechselnd kausalen und finalen Motivierung von Ereignissen prägt den gesamten Roman.²³⁶ Diese Motivierungen werden jedoch nicht, wie im genannten Beispiel immer explizit genannt, sondern zum Großteil implizit durch Textsignale suggeriert. Die expliziten Motivationen sind zum Großteil zu Beginn des Romans zu finden, da dadurch die angestrebte doppelte Interpretation bereits ausreichend etabliert wurde. Die Aufmerksamkeit der LeserInnen wurde dadurch bereits auf die Möglichkeit einer doppelten Interpretation gelenkt und auch implizite Signale werden nun im Hinblick auf die zwei Arten der Motivation untersucht.

Kaum eine Seite im Buch, die nicht durch implizite Signale eine der beiden Motivationsmöglichkeiten eröffnet, andeutet, verwirft oder sogar alles in einem Satz vereint. Nehmen wir die Stelle, an der Amberg das Stelleninserat in der Zeitung findet.

Aus langer Weile griff ich nach dem Morgenblatt, das auf dem Tisch lag, und begann zu lesen. Es ist nicht ohne einen gewissen Reiz, sich in die Minuten zurückzusetzen, die dem unerwarteten Eintritt eines entscheidenden Ereignisses vorangingen. [...] Ohne besondere Aufmerksamkeit, nur um mir die Zeit zu vertreiben, las ich einen Bericht über die Verhaftung eines Eisenbahnattentäters, einen Artikel „Der Kaffee als Nahrungsmittel“ und einen Aufsatz über das Geräteturnen. [...] Das Ereignis, das dann eintrat, hatte ein ganz gewöhnliches, ein beinahe nichtssagendes Gesicht. Mein Blick fiel auf eine Anzeige, das war alles. (S 21)

Weder der Zufall, noch das Schicksal werden hier explizit als Motivierung des Ereignisses genannt und doch findet man Textsignale, die gerade darauf hinweisen. Der „unerwartete Eintritt eines entscheidendes Ereignisses“ lässt noch an einen Zufall des Bevorstehenden denken und wird durch die Beiläufigkeit der Zeitungslektüre unterstützt. Allerdings evoziert das Wort „entscheidend“ die Wichtigkeit des Ereignisses und weckt in den LeserInnen eine dementsprechende Erwartungshaltung. Dass das große Ereignis dann der Blick auf eine Anzeige sein soll, deren angekündigte Großartigkeit nun auch nicht weiter ausgeführt, sondern im Gegenteil mit „das war alles“ als unwichtig von Amberg wieder abgetan wird, erscheint nun auffallend und kann als Signal verstanden werden, dass das Entscheidende dieses Ereignisses für die Haupthandlung noch von Bedeutung sein wird. Im Moment könnte das Ereignis als Zufall motiviert sein - die das Gesagte wieder aufhebende Bedeutungskomponente des Wortes „beinahe“ stellt die Gewöhnlichkeit des Ereignisses als Zufall allerdings in Frage und eröffnet eine Interpretationsmöglichkeit, die das Ereignis auch

²³⁶ Neuhaus hingegen trifft diese grundlegende Unterscheidung nicht und schreibt „Gott, Engel, Geister und Dämonen oder de[n] Zufall“ allesamt einer „phantastischen Kausalität der Geschichte“ zu, denen gemein ist, dass sie „am bewusst planenden Vermögen des Menschen vorbei [...] den ‚Gang des Räderwerkes‘ der Geschichte bestimmen.“ Neuhaus S. 108

als nur scheinbar zufällig darstellt und es somit in einen größeren Gesamtzusammenhang stellt: Als Anfang einer schicksalsgeleiteten Handlung.

Schaut man sich den Text genauer an, kann der Anfang der schicksalsgeleiteten Handlung jedoch schon viel eher in seiner Erzählung ausgemacht werden. Warum meint Amberg „in [s]einer Erzählung weit zurückgreifen [zu] müssen?“ (S 18) Welche Rolle spielt der Verlust seiner Mutter, das Aufwachsen bei seiner Tante, die Erzählungen über seinen Vater für die intendierte Erzählung der Morwede-Handlung? Eine Erklärungsvariante ist das Vorhaben Ambergs, die Darstellung als kausale Ereigniskette zu beschreiben:

Weil die Mutter gestorben ist, ist er bei seiner Tante aufgewachsen, weshalb er Medizin statt Geschichte studiert hat, weshalb er seine große Liebe kennengelernt hat. Auf Grund dessen musste er in vornehmen Kreisen verkehren, um sie wieder zu treffen. Das hat dazu geführt, dass er seine wertvolle Büchersammlung seines verstorbenen Vaters verkaufen musste. Beim Verkauf fällt ihm das Fehlen eines Buches auf, das er einem Freund geliehen hat. Der ist nicht zu Hause, um es ihm zurückzugeben. Also wartet er und vertreibt sich die Zeit mit dem Lesen einer Zeitung. Dadurch entdeckt er eine Stellenanzeige. Weil sein Vater ein Bekannter des Barons war bekommt er die Stelle. Und so ließe sich die Kette kausal erklärbarer Ereignisse beliebig fortführen.

Alles kausal erklärbare Begebenheiten, gäbe es dazwischen nicht immer wieder Ereignisse, die mit Signalen versehen wären, die ein schicksalsgeleitetes Geschehen vermuten lassen. Neben den bereits genannten explizit und implizit formulierten finalen Motivierungen gibt es aber auch eine Art der impliziten Motivierung, die sich erst im Laufe der Handlung oder bei mehrmaliger Lektüre als solche zu erkennen gibt: Ein solches Beispiel finden wir in dem an den Freund ausgeliehenen Buch. Abgesehen davon, dass der Umstand der Verleihung des Buches Amberg überhaupt die Anzeige entdecken lässt, die die „Wende [s]eines Lebens“ (S 20) bedeutet, so ist es auch nicht irgendein Buch, das er hier zurückfordern möchte. Es handelt sich um den Shakespeare-Band, „der die Sonette und das „Wintermärchen“ enthielt.“ (S 20) Ein zunächst nicht weiter auffälliger Umstand. Zu einem späteren Zeitpunkt der Handlung jedoch erscheint es der aufmerksamen LeserInnenschaft nicht mehr eindeutig zufällig, dass es sich gerade um das „Wintermärchen“ handelte, das in der zufälligen Kette von Ereignissen zur Anstellung in Morwede und den dortigen Geschehnissen führte. Denn das Wintermärchen handelt zum einen von einer Verlorengeliebten, zum anderen von einer (vermeintlichen) Marmorstatue, die zum Leben erwacht.²³⁷ Beides Motive, die sich auch in Ambergs Erzählung wiederfinden lassen. Wird die Shakespeare-Ausgabe als beiläufiges Detail erwähnt, das zunächst auf keine weitere Bedeutung schließen lässt (ein Zufall also), so

²³⁷ Vgl. Shakespeare, William: *Das Wintermärchen*. Deutsch von Peter Handke. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1991; S. 165 ff.

ist die Tatsache, dass Ambergs Blick in Osnabrück vor dem Antiquitätenladen genau auf die Marmorstatue fällt, bereits mit einem Signal finaler Motivation gekennzeichnet:

Dass zwischen all dem alten Kram [...] gerade das Marmorrelief meine Aufmerksamkeit auf sich zog, darin liegt nichts Verwunderliches, denn es musste mir schon durch seine Größe auffallen. (S 25)

Das Signal ist nicht eindeutig und durchaus diskret, doch gerade durch die Betonung des Zufalls - „darin liegt nichts Verwunderliches“ - macht sich der Zufall verdächtig. Dass es eine (schicksalhafte) Verbindung zwischen der Shakespeare-Ausgabe und dem Marmorrelief gibt, ist zumindest an dieser Stelle für Amberg noch nicht erkennbar, stellt für die LeserInnen durch die finale Signalsetzung bei der Entdeckung des Reliefs jedoch zumindest eine mögliche Verbindung dar. Dieser Eindruck wird zudem durch die Affekte, die das Relief bei Amberg auslöst, verstärkt: „Ich hatte plötzlich eine kindische Angst vor diesem Bild, ich wollte es nicht länger mehr sehen und wandte mich ab.“ (S 25) Spätestens beim Anblick Federicos, welcher „auf unerklärliche Weise die Züge jenes gotischen Marmorreliefs [trug], das ich ein paar Stunden vorher in Osnabrück zwischen anderem uralten Kram hinter dem Schaufenster eines Antiquitätenhändlers gesehen hatte“ (S 46), ist eine Verbindung der drei Ereignisse gegeben. Auch wenn Amberg die Shakespeare-Ausgabe nicht explizit in Verbindung der beiden anderen Ereignisse stellt, so ist durch die explizite Verknüpfung des Reliefs mit Federico die weitere Verknüpfungsmöglichkeit mit dem Buch für die LeserInnen signalisiert. Die emotionale Betroffenheit, Amberg beschreibt seine Empfindung als „die eines Choks“ (S 45), nimmt mit dem Grad der Erkenntnis eines Zusammenhangs zu:

Von dem Marmorbild im Schaufenster hatte ich mich mit einem plötzlichen Entschluss loszureißen vermocht, hier aber stand ich wie gebannt und starrte in dieses Gesicht und in diese Augen. (S 46 f.)

Wie auch an den anderen Beispielen gezeigt wurde, kann trotz der Signale keine eindeutige finale Motivation festgestellt werden – alles kann immer auch Zufall sein. Dass dieses zufällige Auftreten des Shakespeareschen Werkes immer wieder vorkommt, mindert die Glaubwürdigkeit des Zufalls jedoch wieder.²³⁸ Zudem kann das „Wintermärchen“ nur als „verschlüsselte Vorausdeutung“ bezeichnet werden, da es in seiner „Funktion vom Vermögen des Lesers abhängig“ ist, das Drama „überhaupt als Zukünftiges implizierende Vorausdeutung zu identifizieren.“²³⁹

²³⁸ So findet das Shakespearesche Drama bereits in seinen ersten Erinnerungen (vgl. S 7), als auch in der Beschreibung Ambergs Zimmer (vgl. S 51) und zur Feststellung der Dunkelheit Erwähnung (vgl. S 159).

²³⁹ Lüth S. 242

Im Zusammenhang mit dem Marmorrelief entdeckt Amberg auch durch Zufall („Da streifte mein Blick“²⁴⁰) ein Buch mit dem Titel „Warum verschwindet der Gottesglaube aus der Welt?“. Wie beim Marmorrelief empfindet er auch hier „einen Zustand ungewöhnlicher Gereiztheit“²⁴¹, obwohl er bemerkt, wie „gleichgültig das alles im Grunde war.“ (S 26) Gleichgültig im Moment, für die spätere Handlung durchaus von Bedeutung, wie die LeserInnen nicht nur im Laufe der Handlung erfahren werden, sondern wie von Amberg selbst schon angekündigt wird: „Doch ich konnte nicht ahnen, dass ich die Antwort auf die beiden Fragen, die mich nicht loslassen wollten, in Morwede finden würde.“ (S 27 f.) Trotzdem er hier ein Signal einer finalen Erklärungsweise setzt, versucht er seine Gereiztheit zunächst kausal zu erklären:

Vielleicht war es die Angst vor der neuen Umgebung, vor dem Leben auf dem Lande und vor einer Aufgabe, der ich mich nicht gewachsen fühlte, - vielleicht war es diese verdrängte Angst, die mich irgendeine Ablenkung für meine Gedanken suchen ließ. (S 26)

Und obwohl seine Bemerkung, dass alle Fragen in Morwede geklärt würden, eine finale Betrachtung bevorzugt, finden wir auch in diesem Satz ein diese finale Motivierung relativierendes Signal, wenn Amberg sagt, er „konnte nicht ahnen“. Dies zeigt, dass zumindest er (wenn das auch nicht den an die LeserInnen gegebenen Signalen entspricht) noch an einen Zufall glaubt. Denn glaubte er an Schicksal, hätte er es durchaus ahnen, wenn schon nicht wissen müssen.

Wiederum also ein Zufall, doch die Zufälle häufen sich. Dies beweist noch keine finale Motivation, allerdings greift hier durchaus der von Wünsch eingeführte Begriff der „statistischen Unwahrscheinlichkeit“:

[...] gemeint ist die Häufung von gleich- oder verschiedenartigen Phänomenen, deren jedes als prinzipiell möglich [...], deren Kombination aber als unwahrscheinlich (oder sogar unmöglich) gilt und eine Überstrapazierung des „Zufalls“ darstellt.²⁴²

Wünsch hat diesen Begriff im Zuge ihrer Untersuchung der fantastischen Literatur der frühen Moderne formuliert und die statistische Unwahrscheinlichkeit als mit der (realitätssystemischen) Wirklichkeit als nicht eindeutig kompatibel und daher als Merkmal

²⁴⁰ Lüth S. 25

²⁴¹ Ebd. S. 26

²⁴² Wünsch, Marianne: *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890 – 1930). Definition. Denkgeschichtlicher Kontext. Strukturen.* München: Wilhelm Fink. 1991; S. 25

eines phantastischen Textes beschrieben und zwar dann, wenn hinzukommt, dass „zumindest eine Thematisierung der Rätselhaftigkeit dieser Zufälle“ stattfindet.²⁴³

Die Überprüfung von Texten hinsichtlich ihrer Zufällig- bzw. Schicksalshaftigkeit ist nicht nur bei Wünsch, sondern prinzipiell in der Phantastikforschung ein wichtiges Thema. So meint bereits Todorov, dass der Zufall als Koinzidenz verschiedener Ereignisse ohne Kausalzusammenhang gelte. Wenn wir jedoch, so Todorov,

[...] den Zufall nicht akzeptieren, eine verallgemeinerte Kausalität, eine notwendige Beziehung aller Fakten untereinander postulieren, dann müssen wir den Eingriff übernatürlicher Kräfte oder Wesen [...] zugeben.²⁴⁴

Diese übernatürlichen Kräfte können Magier, Gott, aber auch das Schicksal sein. Durst, der Todorovs strukturalistische Theorie der Phantastik weitergeführt hat, meint hingegen, dass in der Literatur an sich „keines ihrer Teile ohne kausale Bedeutung fürs Ganze und die allumfassende Relation konstituierende Voraussetzung jedes literarischen Systems, auch des realistischen“²⁴⁵ ist. Die Phantastik zeichne sich jedoch dadurch aus, dass sie dieses allgemeine Prinzip des Pan-Determinismus, den „Bedeutungswahnsinn“²⁴⁶ einer jeden Literatur, zum Thema mache. Ereignisse in der fiktiven Wirklichkeit als Zufall zu bezeichnen, entspreche der Argumentation eines realistischen Systems, das sich gegen ein wunderbares System, welches (wie die Literatur an sich) Kausalität der Koinzidenz behauptet, zu schützen habe.

Während W das Vorhandensein pan-deterministische Zusammenhänge zugibt, behauptet R den Zufall, über den in Wahrheit kein literarisches System verfügt. Das Realistische ist auf die Nicht-Bloßlegung des ihm inhärenten Wunderbaren angewiesen.²⁴⁷

Durst korrigiert somit Todorovs Ansicht, welcher den Pan-Determinismus als eine nur in der phantastischen Literatur zu findende Erklärungsmöglichkeit von Ereignissen beschreibt insofern, als er darin ein prinzipielles Element von Literatur sieht und erst in der Bloßlegung desselben das phantastische Material.

Martínez verweist ebenfalls auf Gemeinsamkeiten der von ihm beschriebenen doppelten Motivierung durch finale und kausale Erklärungen und der Phantastik. Diese Gemeinsamkeit bestehe vor allem in der Unschlüssigkeit, die auf Grund der doppelten Motivierung entstehe und die nach Todorov auch das gattungskonstitutive Merkmal der Phantastik darstelle.

²⁴³ Vgl. Wünsch S. 25

²⁴⁴ Todorov S. 99

²⁴⁵ Durst S. 232

²⁴⁶ Ebd. S. 232

²⁴⁷ Ebd. S. 233

Allerdings meint Martínez, dass sich die beiden Formen insofern unterscheiden, als Todorov den „Zustand der Unschlüssigkeit als einen bloß vorübergehenden bestimmt, der am Schluss der phantastischen Erzählung in die eine oder die andere Richtung aufgelöst wird.“²⁴⁸ Wie Martínez zu dieser Feststellung kommt, ist nicht nachzuvollziehen, beschreibt Todorov in seinem Modell doch sehr genau, dass für das unvermischt Phantastische die Unschlüssigkeit sehr wohl bis zum Schluss des Textes aufrechterhalten bleiben *muss*. Wird die Unschlüssigkeit, wie Martínez meint, „in die eine oder die andere Richtung aufgelöst“, so tritt man „durch eben diesen Akt aus dem Fantastischen heraus.“²⁴⁹

Weiters meint Martínez, dass sein „Erzähltyp“ auch deswegen nicht mit der Phantastik zusammenfalle, sondern enger zu fassen sei, da die „finale [...] Motivation nur einen speziellen Fall übernatürlichen Geschehens darstellt“²⁵⁰ – jene der numinosen Vorbestimmtheit der Handlung. Dennoch könnte dieser Erzähltyp als der Phantastik zugehörig erklärt werden – schließlich vereint kein phantastischer Roman alles thematische Material.

Warum diese Form des Erzählens trotz allem nicht als besondere Form der Phantastik anzusehen ist, argumentiert Martínez schließlich damit, dass „die finale Motivation der doppelten Welt nicht notwendig als übernatürlich markiert sein muss“²⁵¹ und führt als Beispiel doppelter Motivierung ohne Einwirkung einer übernatürlichen Macht Hoffmanns *Zusammenhang der Dinge* an. Hier sei „die finale Fügung des Geschehens nichts Produkt einer übernatürlichen Macht, sondern Ausdruck der harmonischen Einrichtung der erzählten Welt.“²⁵²

Es kann jedenfalls festgestellt werden, dass sich die Erzählform der doppelten Motivierung – vorausgesetzt die finale Motivierung entsteht auf Grund numinoser Kräfte – eine Erzählform darstellt, die sich für die Erzeugung der phantastischen Unschlüssigkeit bestens eignet.

Doch wenden wir uns wieder der Analyse der doppelten Motivierung bei *St. Petri-Schnee* zu. Es konnte bislang festgestellt werden, dass die Handlung auf zwei unterschiedlichen Motivationssträngen aufbaut – einer kausalen und einer finalen. Diese zwei Arten der Motivation sind miteinander unvereinbar und stellen dadurch eine doppelte Interpretationsmöglichkeit der Ereignisse dar: sie sind einerseits kausal im Sinne eines regulären Realitätssystem begründet, andererseits final im Sinne einer numinosen Macht, die das Geschehen zukunfts-gewiss führt. Keine der beiden Motivationen setzt sich jedoch bis zum

²⁴⁸ Martínez (1996); S. 36

²⁴⁹ Todorov S. 40

²⁵⁰ Martínez (1996); S. 36

²⁵¹ Ebd. S. 36

²⁵² Ebd. S. 36

Schluss durch, der Text wird nicht „in die eine oder andere Richtung aufgelöst.“ Trotz der Signale hinsichtlich einer finalen Motivation kann das Geschehen jeweils auch als kausal motiviert betrachtet werden. Wie wir gesehen haben, verwendet die finale Motivation aber auch kausale Erklärungen, um ihre eigene Motivation zu festigen und lässt vermuten, dass „die vermeintlich ‚blinde‘ Kontingenz [...] insgeheim als Instrument einer verborgenen Absicht [diene].“²⁵³ Trotzdem zerstört die finale Erklärungsmöglichkeit „den Zusammenhang der empirischen [realitätssystemischen] Kausalkette nicht, sondern bedient sich ihrer für die Verwirklichung [ihrer] Ziele“²⁵⁴ Eine Auflösung der doppelten Interpretation ist auf Grund einer fehlenden eindeutigen Signalsetzung nicht möglich.

2.1.2.2. GELENKTHEIT DER FIGUR

Eine weitere wichtige Signalsetzung der finalen Motivation ist die Gelenktheit der Handlungen einer Figur und ihre dadurch entstehende Passivität. Durch die zukunftsweisende Vorbestimmtheit allen Geschehens bleibt der Figur einer final motivierten Welt kein Handlungsspielraum. Ihre Handlungen scheinen von einer numinosen Macht so gelenkt, dass sich das bereits festgelegte Ziel jedenfalls erfüllt. Die Figur Ambergs wird in *St. Petri-Schnee* durchaus als eine passive, gelenkte Person beschrieben, die lediglich als Spielfigur einer finalen Motivierung dient.

Wie ich bereits im Zusammenhang mit Laueners Konzept der Ich-Störung und der damit verbundenen eingeschränkten Willensfreiheit erwähnt habe, erscheint Amberg den Großteil der Handlung hindurch als ein Zuschauer, eine „Betrachterfigur“.

Amberg beschreibt sich im elften Kapitel selbst in diesem Sinne:

Ich glaube, dass ich damals, als ich das Glasröhrchen zerbrach und seinen Inhalt auf dem Teppich verspritzte, eine Gelegenheit versäumt habe, die nicht mehr wiederkam: die Gelegenheit, in den Ablauf der Geschehnisse entscheidend einzugreifen. [...] es scheint mir, als hätte ich mich damit von allem, was sich später ereignete, selbst ausgeschaltet. Jetzt, da ich zurückblicke, erkenne ich, dass ich immer nur ein Zuschauer geblieben bin, leidenschaftlich bewegt von allem, was ich erfuhr und sah, aber ohne tätigen Anteil an den Dingen, die geschahen. (S 85)

Zudem unterstützen die von Amberg häufig im Zusammenhang mit der Beschreibung der Handlung verwendeten Wörter aus dem Feld „Sehen“ diese Positionierung Ambergs als die

²⁵³ Martínez (1996) S. 32; Durst nennt als Verfahren des Phantastischen eine ähnliche Vorgehensweise: „Spolien im Gebäude des Wunderbaren.“ Vgl. Durst S. 182 ff.

²⁵⁴ Ebd. S. 33

eines Zuschauers und nicht aktiv Handelnden: „Ich sah, dass ich mich im Zimmer eines Krankenhauses befand“ (S 9) (nicht: Ich befand mich im Zimmer eines Krankenhauses), „Es scheint, dass er dann mit mir zugleich das Haus verlassen [...] hat, denn ich sehe ihn auf der Landstraße, wie er grüßend seinen Filzhut schwenkt“ (S 104), „Ich sehe den Baron und mich auf der Dorfstraße“ (S 116) um nur einige wenige Passagen zu zitieren.

Selbst die anderen Figuren beschreiben Amberg in seiner Funktion als Betrachter, wenn Praxatin beispielsweise meint: „Sie sehen [...] in mir einen Menschen, der einen schweren Tag hinter sich hat“ (S 86), „Sie sehen mich so prüfend an, Doktor, mit den Augen des Forschers.“ (S 87)

Doch nicht nur, dass Amberg wie ein Zuschauer nicht aktiv in die Geschehnisse eingreift (bzw. eingreifen kann), es scheint in manchen Momenten sogar so, als würde er (im Sinne einer finalen Motivierung) regelrecht von einer numinosen Macht durch die Handlung Richtung Ziel geführt – „wie ein Hypnotisierter“ (S 15), wie ihn der Oberarzt zum Zeitpunkt des Zusammentreffens mit dem Cadillac beschreibt. Die bereits erwähnte Stelle, als Amberg in Osnabrück mit dem Vorhaben, den Turm und den alten Platz zu besichtigen, plötzlich einen anderen Weg einschlägt, zeigt dies sehr deutlich. Ähnlich elektrischer Wellen, die ein Schiff scheinbar „in Bewegung zu setzen und zu lenken“ (S 24) vermögen, wird Amberg von einer „unbekannten Kraft“ Richtung Antiquitätenladen gelenkt.

Welche unbekannte Kraft hat damals mich gelenkt, dass ich vergaß, was ich suchte; und durch die winkligen Gassen der Altstadt ging, als hätte ich noch ein bestimmtes Ziel vor Augen? Dass ich in ein Haustor eintrat, - es war ein Durchhaus, und ich gelangte auf einen kleinen Platz, in dessen Mitte ein steinerner Heiliger stand, und rings um ihn hatten Wurstwaren- und Gemüsehändler ihre Verkaufsbuden, - ich überquerte den Platz, stieg eine Treppe empor, bog in eine Seitengasse ein und dann blieb ich vor einem Antiquitätenladen stehen. (S 24)

Die scheinbar aktive Handlung des Suchens und Gehens entlarvt sich als passives Geführtwerden. Den ganzen zurückgelegten Weg hindurch liest sich Amberg wie ein ferngesteuerter Stauender, der „vergaß, was [er] suchte“. Trotzdem stellt er verwundert fest, dass er nicht wahllos durch die Stadt geführt wird, sondern so, „als hätte ich noch immer ein bestimmtes Ziel vor Augen“. Dieses Ziel hat aber nicht Amberg bestimmt und es als aktiv Handelnder verfolgt, sondern eine „unbekannte Kraft“ führt ihn zu diesem Ziel. So kann auch seine spätere Relativierung der finalen Motivation als Bestätigung derselben verstanden werden: „Es gibt in dieser alten Stadt sicherlich viele Antiquitätenläden, und vor einem von ihnen war ich stehen geblieben, vor dem ersten, der auf meinem Weg lag.“ (S 25)

Die Aussage „auf meinem Weg lag“ ist jedoch nur auf den ersten Blick ein Signal des Zufalls und somit der kausalen Motivierung. Vielmehr kann sie als Teil der finalen Motivation verstanden werden, denn die Bezeichnung „meinem Weg“ kann hier nicht im Sinne einer von ihm gewählten Route durch die Stadt verstanden werden (die komplizierte Wegbeschreibung unterstreicht das noch), sondern vielmehr kann das Auffinden des Antiquitätenladens eine Station auf Ambergs schon vorgeschriebenem Lebensweg darstellen. Und in diesem (vom Schicksal, von Gott) vorgeschriebenen Lebensweg wird nicht nur Amberg geleitet, sondern auch den anderen Figuren, die in seinen Lebensweg eingefügt werden, wird ein aktives Handeln abgesprochen: “Gott hat mir dich in den Weg geschickt, Bibiche.“ (S 35)

Gerade die Darstellung Ambergs als passiven Zuschauer zeigt jedoch eine Erzählstrategie, der sich Perutz immer wieder bedient: Der doppelten Interpretierbarkeit ein und desselben Ereignisses. Habe ich zu Beginn des Kapitels eine Erzählstrategie aufgezeigt, die Signale der kausalen bzw. finalen Motivierung setzt, um sie sogleich wieder zu entkräften und damit eine Unentscheidbarkeit zwischen beiden Varianten herbeizuführen, so dient auch die Strategie der gleichzeitig doppelten kausalen bzw. finalen Interpretation diesem Ziel.

Lugowski beschreibt die Figuren in einer von hinten motivierten Handlung

[...] wie Traumwandler, [die,] ohne sich auch nur einmal umzuschauen, vorwärtsstreben und ihr Schicksal erfüllen. Sie können gar nicht anders. [...] Sie bewegen sich nicht selbst, sondern werden bewegt.²⁵⁵

Perutz bedient sich nun genau dieser doppelten Besetzung der Gelenktheit einer Figur als zum einen eine von einer numinosen Macht geführten Figur und zum anderen einer im Traum wandelnden Figur. Während jedoch erstere einer finalen Motivation gehorcht, unterliegt die im Traum wandelnde Figur einer kausalen Motivierung im Sinne einer innerhalb des regulären Realitätssystems erklärbaren Kausalkette.

Diese Betonung des Traums als mögliche kausale Erklärungsvariante muss auch deswegen so präsent sein, um dem sich über alles erstreckenden finalen Erklärungsmodell entgegenwirken zu können.

Nicht nur der passive Zuschauer ist zugleich in der finalen Motivation, als auch in der kausalen Traummotivation zu finden. Ein weiteres Merkmal, das sich die beiden teilen, ist, dass die finale, wie die kausale Motivation durch die Einwirkung einer die Handlung leitenden Macht bestimmt ist. Im Fall der finalen Motivation handelt es sich um eine numinose Macht, im Fall der Traumvariante kann jedoch ebenfalls eine Macht festgemacht

²⁵⁵ Lugowski S. 34; Zitiert nach: Martínez (1996); S. 17

werden: das Es.²⁵⁶ Wie über eine numinose Macht hat das Bewusstsein auch über das Es nur im Wachzustand Kontrolle. Im Traum wirkt und handelt es eigenständig. Trotzdem ist der Traum an sich als kausale Motivierung zu sehen, da er – handelt es sich tatsächlich um einen Traum - nicht auf das reguläre Realitätssystem einwirken kann.

2.1.2.3. TRAUM VS. WIRKLICHKEIT

Alle final motivierten Ereignisse machen sich im Grunde die kausal erklärten Ereignisse untertan. Auch die Morwede-Handlung wird dementsprechend als Teil des finalen Schicksalsgefüges betrachtet. Um dem entgegenzuwirken und somit wieder eine doppelte Interpretation zu ermöglichen, setzt Perutz im ganzen Text Signale, die die Morwede-Handlung als Traum und somit die Handlung als Ganzes wieder als kausal motiviert erscheinen lassen.

Solche Signale findet man gleich zu Beginn des Textes: „Als die Nacht mich freigab“ (S 7) kann neben der bereits geschilderten Interpretation Laueners als das Entstehen des Individuums²⁵⁷ auch ganz einfach als tatsächliches Erwachen nach Schlaf oder Bewusstlosigkeit verstanden werden, dem ein Traum vorausgegangen ist.²⁵⁸ Das Erwachen als Schlusspunkt des Schlafes und somit als Hinweis auf einen vorhergegangenen Traum findet sich immer wieder und markiert gewöhnlich den Zeitpunkt, ab welchem nicht mehr von einer Traumhandlung gesprochen werden kann. Dass es sich „um ein Erwachen aus Träumen“²⁵⁹ handelt, formuliert Amberg gleich nach seinem Erwachen, als ihm Erinnerungsfetzen, welche er in einen Zusammenhang zu stellen noch nicht in der Lage ist, zunächst das Gefühl „wie unter einem Alpdruck“ (S 7) geben. Es werden somit gleich zu Beginn zwei Dinge im Text markiert: Das Erwachen und das dem Erwachen vorausgehende Träumen. Als Akt Ambergs, der den Übergang von Traum zum Erwachen oder umgekehrt signalisiert, findet sich im Text immer wieder das Schließen bzw. Öffnen der Augen.

²⁵⁶ Vgl. Lauener S. 174 ff.

²⁵⁷ Vgl. Lauener S. 63 ff.

²⁵⁸ Viaud beschreibt in Anlehnung an Neuhaus dieses erste Erwachen im Krankenhaus als „Neugeburt“ nach einer Agonie. Vgl. Viaud, Didier: *Zeit und Phantastik. Die Zeit als Mittel des Phantastischen in den Romanen von Leo Perutz Zwischen neun und neun und Sankt Petri-Schnee. 2. Teil.* IN: Quarber Merkur. Franz Rottensteiners unillustrierte Literaturzeitschrift. 30. Jahrgang, Nr. 2. Dezember 1992; S. 53

²⁵⁹ Ebd. S. 52

2.1.2.3.1. Schlafen und Erwachen

Sehr eindeutig ist dieses Signal nach dem ersten Gespräch mit der Krankenschwester, als er sich aktiv auf die Morwede-Handlung besinnt, gesetzt: „Ich lag mit geschlossenen Augen und dachte an das, was nun zu Ende war.“ (S 12) Nach einigen kurzen Episoden, an die er sich zurückerinnert, hört er Schritte „und öffnete die Augen.“ (S 13) Nach dem Öffnen der Augen befindet er sich wieder im Krankenhaus und spricht mit dem Oberarzt. Diese Stelle ist jedoch die einzige, die das Einsetzen *und* das Beenden eines Traumes markiert. An anderen Stellen ist zumeist nur das Erwachen markiert. Durch das Fehlen der Markierung des Einsetzens des Traumes durch ein Schließen der Augen, ist nicht immer genau auszumachen, welche Teile der dem Öffnen der Augen vorhergehenden Handlung nun dem Traum und welche der wachen Wirklichkeit zuzurechnen sind. So auch, nachdem Amberg „zum zweitenmal erwachte“ (S 8). Er beschreibt seinen Zustand als alles andere als träumend – „es [war] heller Tag. Diesmal gewann ich das vollkommene Bewusstsein meiner selbst.“ (S 8) Er nimmt sein Krankenhauszimmer als seine Umgebung wahr, beschreibt die „ältliche Pflegeschwester“ und dann einen Mann, der „an der Wand mir gegenüber“ (S 9) lag. Diese Beschreibung des Mannes fügt sich nahtlos in die als Wirklichkeit wahrgenommene Umgebungsbeschreibung ein. Dass es sich dabei um eine „rätselhafte Spiegelung“ (S 9)²⁶⁰ seiner selbst gehandelt haben soll mutet jedoch bereits merkwürdig an und wird dann durch den Satz „[...] als ich die Augen wieder öffnete, sah ich ihn nicht mehr und auch sein Bett war verschwunden“ (S 9) als Teil eines Traumes markiert bzw. zumindest zur Möglichkeit (wie schon zuvor mit der Bemerkung „es kann auch sein“) erklärt. Da nur der Schlusspunkt, jedoch nicht der Anfangspunkt des Traumes markiert wird, kann nicht genau festgestellt werden, welcher Teil der Handlung noch dem Wachzustand und welcher dem Traum zuzurechnen ist.

Besonders interessant ist die Setzung des Signals auch innerhalb der Binnenhandlung, die im Roman bereits (auch) als Gesamtes als Traumhandlung markiert wurde. Hier dreht Perutz den Spieß jedoch um. War zuvor die Krankenhaushandlung als Wirklichkeit, die Morwede-Handlung durch das Schließen und Öffnen der Augen als Traum markiert, ist es nun genau umgekehrt: Amberg befindet sich beim Baron und erfährt, dass dieser einen Cadillac besitzt und wie zu Beginn im Krankenhaus erlebt Amberg auch hier eine Art Spiegelungsszene, in welcher er sich „irgendwo in einem Krankenzimmer im Bett“ (S 62) wähnt. Auch hier öffnet er nach dieser Schilderung die Augen und markiert somit den Krankenhausaufenthalt als Traum, den Besuch beim Baron jedoch als Wirklichkeit. „Da war ich auch schon wieder bei

²⁶⁰ Den Spiegel auch als Verweis bzw. Hinleitung zu einem wunderbaren Geschehen beschreibt Todorov: „Der Spiegel ist in allen Augenblicken zugegen, wo Personen der Erzählung den entscheidenden Schritt in Richtung auf das Übernatürliche tun müssen.“ Todorov S. 109

mir. Ich öffnete die Augen, der Baron stand über mich gebeugt mit einem Kognakgläschen in der Hand.“ (S 62) Etwas später wird er sogar noch deutlicher, indem er den Vorfall ganz klar als Traum bezeichnet: „Was war denn das jetzt mit mir? – durchfuhr es mich, - hab ich geträumt? Jawohl, geträumt am hellichten Tag.“ (62)

Diese Markierung von Traum und Wirklichkeit durch das Öffnen und Schließen der Augen findet ihren Höhepunkt am Ende der Geschichte, als der Pfarrer das Krankenzimmer betritt. Denn hier wird sowohl der Beginn, als auch das Ende seines Auftritts mit dem Öffnen der Augen markiert. Dieser Episode geht das Gespräch mit Dr. Friebe voran und wird von Amberg beendet, indem er ihn wegschickt und die Augen schließt: „Geh!“ sagte ich und schloss die Augen, ich wollte allein sein.“ (178) Die Gedanken, die dem Schließen der Augen folgen, widmen sich wiederum Morwede. Noch in Gedanken wird er von einer Stimme unterbrochen, die er kennt: „Ich öffnete die Augen. Der Pfarrer von Morwede stand an meinem Bett.“ (S 179) Das Signal des Augenöffnens lässt darauf schließen, dass sich Amberg wieder im Krankenzimmer als der Wirklichkeit befindet. Als das Gespräch mit dem Pfarrer jedoch zu Ende ist, öffnet Amberg wiederum die Augen: „Es kam keine Antwort. Ich öffnete die Augen und richtete mich auf. Der Pfarrer von Morwede war nicht mehr da.“ (184) Somit wurde der Besuch des Pfarrers durch das Öffnen der Augen zugleich als Traum sowie auch als dem Wachzustand zugehörig markiert und dadurch eine Mehrdeutigkeit geschaffen.

Dass die Krankenschwester den Pfarrer nicht gesehen haben will, verstärkt die Wirkung des zweiten Augenöffnens als Traumsignal. Dass die Reaktion der Krankenschwester aber jene ist, welche ihm der Pfarrer bereits vorhergesagt hatte, signalisiert den Besuch wiederum als Teil der Wirklichkeit.

Zudem betont Amberg bereits während der Morwede-Handlung des Pfarrers Glaubwürdigkeit und unterstützt damit den Wirklichkeitsanspruch des Pfarrers. Jener möchte nämlich nicht Karten spielen und begründet dies damit, dass seine „Verhältnisse [...] es mir nicht mehr [erlauben]“ (S 88), worauf Amberg den LeserInnen mitteilt: „Der Pfarrer sprach die Wahrheit.“ (S 88) Es gibt an dieser Stelle keinen Grund, an der Unglaubwürdigkeit der Aussage des Pfarrers zu zweifeln und die Situation ist so wenig von Belang, dass diese Stelle nur als Signal gesehen werden kann, dass die Glaubwürdigkeit des Pfarrers in irgendeiner Weise von Bedeutung sein wird und bezieht sich somit indirekt auf die Besuchsszene im Krankenhaus. Hier ist es nämlich für die Entscheidung zwischen Wirklichkeit und Traum von Bedeutung, ob dem Pfarrer prinzipiell zu glauben ist, auch wenn dies nur bedeutet, dass er seine Person an sich glaubhaft macht.

Perutz verwendet also wiederum ein und dasselbe Signal – das Schließen und Öffnen der Augen -, um zwei Varianten als jeweils mögliche erscheinen zu lassen.

Das Erwachen selbst wird wiederum doppelt besetzt. Zum einen als etwas Negatives, das in der Lage ist, einen als Glück empfundenen Traum zu zerstören. So sagt Amberg über den Fürsten Praxatin in Bezug auf seinen Traum, eines Tages seine Spielschulden zu erhalten und ein reicher Mann zu sein:

Er ist glücklich. Er lebt in einem Traum, und so ist sein Reichtum sicherer als jeder andere. Denn was man im Traum besitzt, kann einem keine Welt von Feinden nehmen. Nur das Erwachen, - aber wer wird so grausam sein, ihn aus seinem Traum zu wecken? (S 74)

Diese Passage spiegelt sich an der gleich darauf folgenden Stelle, in welcher Amberg seine eigene Angst, aus seinem glücklichen Traum zu erwachen, schildert: „Und gleich werde ich erwachen und alles wird verschwunden sein, jetzt – in der nächsten Sekunde schon werde ich erwachen! – [...] noch nicht! Noch nicht! – schrie es in mir.“ (S 75) Doch im Gegensatz zum Fürsten Praxatin, dem das Träumen gestattet wird, gibt es jemanden, der Amberg aus seinem Traum weckt, indem er ihn als solchen entlarvt: „Du hast das Unmögliche erreicht – im Traum, Amberg, im Fiebertraum, als du dalagst und deliriertest.“ (S 177) Amberg empfindet diese „Grausamkeit“ des Aufweckens dann auch körperlich:

Ein eisiger Schauer kroch langsam an mir empor, es war mir, als ob eine kalte Hand an meinem Körper nach meinem Herzen tastete, um es zum Stillstehen zu bringen. Ich wollte aufschreien und brachte keinen Laut hervor. [...] dann wurde ich plötzlich ganz schwach und müde, ich konnte kaum atmen. (S 177 f.)

Der Akt des Erwachens wird in *St. Petri-Schnee* aber durchaus auch positiv, als Erkennen und gleichzeitiger Befreiungsschlag, besetzt. Gleich zu Beginn erzählt Amberg von Bibiches „Kinderlächeln ihres Erwachens“ (S 12), das sie durch das Einnehmen der Droge und dem damit verbundenen Abschwören des alleinigen Glaubens an die Wissenschaft erreicht. Auch Praxatin brüllt den Bauern und Arbeitern von Morwede als Folge seines Erwachens durch die Droge die Internationale zu, in welcher es heißt: „Wacht auf, Verdammte dieser Erde!“ (S 169)

2.1.2.3.2. Tod und Leben

Dem Schließen der Augen kommt neben der Bedeutung des Traumbeginns aber noch eine weitere hinzu: die des Sterbens. Nach jenem Moment, in welchem Amberg von Dr. Friebe erzählt wird, dass die Morwede-Handlung lediglich ein Traum war, in welchem sich seine

Wünsche manifestierten und Amberg selbst schon daran glaubt – „ich wusste, dass er die Wahrheit gesprochen hatte“ (S 178) – meint Amberg verzweifelt: „Die Augen schließen und nicht mehr erwachen.“ (S 178 f.) Noch immer kann diese Aussage natürlich auch so verstanden werden, dass er sich – wie bereits zu Beginn des Romans – „in eine Ohnmacht [flüchten will]“ (S 8), in eine Traumwelt rettet, um den hiesigen Schmerzen (besonders den seelischen) zu entgehen – vielleicht für immer.²⁶¹ Im Zusammenhang mit seinem Aufschrei „Wozu weiterleben!“ ist diese Passage aber auch als Todessehnsucht zu lesen. Ein Interpretationsansatz dieser Art findet sich unter anderem bei Didier Viaud, welcher in Anlehnung an Michel Guiomar Ambergs „Schlaf als unmittelbares Abbild des Todes“²⁶² sieht und den ganzen Roman *St. Petri-Schnee* in diesem Zusammenhang als einen „Kampf zwischen Leben und Tod“²⁶³ versteht. Auch Ulrich Baron stellt in der Binnenerzählung die Möglichkeit „widerstreitender Wunsch- und Alpträume eines Sterbenden“ in Betracht.

Demnach würde die Wirklichkeit des Krankenhauses den Sieg des Lebens bedeuten und die Morwede-Handlung müsste als Totenkampf Ambergs, der sich in einem Fiebertraum äußert, verstanden werden. Amberg klammert sich dennoch an seinen Traum, obwohl er über einen anderen „Träumer, den Freiherrn von Malchin“ (S 173), weiß, dass das unbedingte Festhalten an Träumen böse enden kann – nämlich ebenfalls mit dem Tod.

Viaud beschreibt in seiner Abhandlung die „unerträgliche und unerklärliche Bedrohung“ durch den Tod als „Voraussetzung des Phantastischen.“²⁶⁴ Über den Tod kann der Mensch nichts wissen, die Schwelle ins Reich des Todes stelle den Bereich dar, an welchem die Phantastik beginne, wohingegen das Wunderbare den Tod ignoriere.²⁶⁵ Bei Amberg äußere sich das Phantastische in Agonie, der symbolische Tod drohe ihm hingegen durch ein Leben ohne Bibiche. Diesem kann er nur durch seinen als wahr deklarierten Fiebertraum entkommen.²⁶⁶

Die Morwede-Handlung als einer sich in einem Fiebertraum manifestierenden Agonie als „Tatsache“²⁶⁷ gegeben zu sehen, ist etwas kurz gegriffen und wird der Wesentlichkeit der Mehrdeutigkeit des Romans nicht gerecht, da Viaud sämtliche Signale, die gegen einen Traum sprechen, außer Acht lässt. Trotzdem gibt es Stellen im Roman, die eine solche Lesart durchaus (auch) in Betracht ziehen lassen.

²⁶¹ Dieser Wunsch kann natürlich auch so verstanden werden, dass Amberg für immer im Traum weiterleben möchte. Ein Wunsch, der in einem Buch, das etwa 10 Jahre früher erschien, auf gefährliche Art und Weise auch ausgelebt wurde: in Otto Soykers *Die Traumpeitsche*. Vgl. Soyker, Otto: *Die Traumpeitsche*. Ein phantastischer Roman. Mit einem Nachwort von Clemens Ruthner. Phantastische Bibliothek. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1995;

²⁶² Didier (Juni 1992); S. 45

²⁶³ Didier (Dezember 1992); S. 51

²⁶⁴ Didier (Juni 1992) S. 42

²⁶⁵ Ebd. S. 42

²⁶⁶ Vgl. Didier (Dezember 1992); Seite 52

²⁶⁷ Ebd. S. 53

Zunächst wird Amberg in der Rahmenhandlung vom Arzt mitgeteilt, dass seine Verletzungen lebensgefährlich waren: „Bruch der Schädelbasis, Bluterguss ins Gehirn [...] Sie waren nicht gut daran, es hätte auch anders ausgehen können. Jetzt sind Sie außer Gefahr.“ (S 16) Kurz vor dem Autounfall, der in dieser Lesart der Übergang vom Leben in die Agonie darstellt, sieht Amberg die Begegnung mit Bibiche als „ein[en] Abschiedsgruß, mir nachgesandt von der Welt, aus der ich schied, ein spöttisches Lebewohl, ein letztes, flüchtiges Winken vom anderen Ufer?“ (S 29) Sowohl das „andere Ufer“ als auch das „aus der Welt [S]cheiden“ können als Metaphern für das Sterben angesehen werden. Auch in der daraufhin einsetzenden Morwede-Handlung, in dieser Lesart der Fiebertraum eines Sterbenden, der um sein Leben kämpft, findet man diesbezügliche Hinweise. So beschreibt Amberg den Fechtkampf mit Federico als einen Kampf „um mein Leben“ (S 68), „einen Zweikampf [...], einen Kampf auf Leben und Tod.“ (S 69)

Neuhaus verweist zudem auf die Zahl 9, die bei Perutz im Sinne einer kabbalistischen Tradition als Todessymbolik auftaucht.²⁶⁸ Wesentliche Treffen Ambergs, wie beispielsweise mit dem Baron vor der Stürmung der Festung, fänden deswegen in der Binnenhandlung jeweils nur um 9 Uhr statt.

Weiters führt Neuhaus, mit Verweis auf die Romantik, die Nacht als Symbol des Todes an und nennt als das „farbliche Symbol dieser romantischen Nacht [...] die Farbe blau, die [...] ein Indiz zur Unterscheidung der Wirklichkeitsebenen“²⁶⁹ darstelle. So kommt die Nennung der Farbe beispielsweise als Beschreibung Bibiches Kleidung (S 72), der blauen Spiritusflamme im Labor (S 72), oder des Taschentuchs des Pfarrers (S 166/ S 180) nur in der Binnenhandlung vor und kennzeichnet dadurch diese Figuren (ausgenommen das Erscheinen des Pfarrers im Krankenhaus) als Teil einer anderen Wirklichkeitsebene. Auch Federico trägt bei einem Zusammentreffen einen bläulich schimmernden Sumpfvogel mit sich und hat „[g]roße, blaue, von Silberreflexen überstrahlte Augen, die wie Irisblumen waren.“ (S 46)²⁷⁰ Federico wird aber auch, wie ich Folgenden zeigen werde, abseits dieser Farbgebung mit Tod und dem Bösen in Verbindung gebracht.

²⁶⁸ Vgl. Neuhaus S. 109 f. Auch Lüth spricht von einem „starke[n] Einfluss der Kabbala auf den jüdischen Erzähler Perutz.“ (Lüth S. 342) Die Tatsache, dass Texte kabbalistischer Tradition im „Prager Kreis“ rezipiert wurden, lässt eine diesbezügliche Kenntnis Perutz' zwar vermuten, nachgewiesen werden kann sie jedoch nicht. Hans-Harald Müller verweist zudem darauf, dass Perutz „kein Anhänger einer Literatur [war], die okkultistische oder mystische Erklärungen beanspruchte, und er konnte, wie seine zweite Frau berichtete, sogar ‚böse werden, wenn man ihn mit Autoren wie Gustav Meyrink verglich.“ Hans-Harald Müller: Leo Perutz. (1992); S. 101; Marianne Wunsch stellt fest, dass Perutz sich dieser Themen zwar bediene, aber „diese zugleich mehr oder minder stark transformiere [...]“ Wunsch S. 161

²⁶⁹ Neuhaus S. 50 f. Auch Peer sieht die Tradition der Romantik fortgeführt: „Perutz' Texte können als der romantischen Tradition folgend verstanden werden. Nur ist es hier nicht eine blaue Blume á la Novalis, die eine Art Sehnsuchtsmotiv ist, sondern eine äußerst dunkle, ich würde meinen, schwarze Blume.“ Peer S. 70

²⁷⁰ Auch als Federico Amberg „daran erinnert, dass wir Feinde waren“ fallen jenem dessen „irisblaue[n] Augen“ auf. S 64

Eine Darstellung der Morwede-Handlung als Agonie verfestigt sich, bezieht man die Textsignale zweier um Ambergs Seele kämpfender Instanzen mit ein. Der Baron und Federico werden dabei mit dem Bösen konnotiert, der Schullehrer und der Pfarrer mit dem Guten. Schon als Amberg das Haus betritt, in welchem Federico sich aufhält, bewacht ein „Teufelsbastard“ (S 40) den Eingang und erinnert an Kerberos, den die Unterwelt bewachenden Höllenhund. Im Haus hört Amberg dann die Teufelstrillersonate, ein Stück, dessen Entstehung nach einer Anekdote aus einem Pakt des Komponisten Giuseppe Tartini mit dem Teufel hervorgeht, den er mit jenem im Traum geschlossen hat.²⁷¹ Zudem bewegt sich Federico „[g]eräuschlos wie ein Schatten“ (S 45) und Amberg sagt zu ihm (auch wenn sich diese Aussage auf das übertragbare Scharlach zu beziehen scheint): „Sie bilden eine Gefahr für alle Menschen, mit denen Sie in Berührung kommen.“ (S 43) Des Barons Tochter, die auf dem Krankenbett um ihr Leben kämpft, wird – wie Amberg – ebenfalls von Gut und Böse umgeben: „Ein Christus aus geschwärztem Eichenholz breitete über dem Bett seine Arme aus. Der Knabe, der die Teufelstrillersonate gespielt hatte, saß regungslos im Dunkeln auf dem Fensterbrett und die Geige ruhte auf seinen Knien.“ (S 41)

Auch der Baron, immer von dichten „Wolken von Zigarrenrauch“ umgeben, scheint nicht von dieser Welt zu sein oder zumindest im Bunde mit dunklen Mächten. Er ist „niemals krank“ (S 77), sein Wille stützt sich „auf irgendwelche reale, aber mir nicht bekannte Kräfte oder Fähigkeiten“ (S 100) und der Pfarrer grenzt ihn von der „guten Seite“ ganz klar aus: „Die Kirche Christi hat nichts mit dem, was dieser Mann im Sinne hat, zu schaffen.“ (S 150) Der Hinweis des Pfarrers, dass der Baron bereit sei, für seinen Traum – durch die Wissenschaft die Legitimation wieder herzustellen - Menschenopfer darzubringen, ringt dem Baron nur eine gleichgültige Reaktion ab: „Der Baron zuckte die Achseln.“ (S 128)

Der Schullehrer, „geschworene[r] Feind“ (S 60) des Barons, „freie[r] Geist und mit „gesundem Misstrauen gegen seine lieben Mitmenschen“ (S 50) ausgestattet, stellt mit seinem Anspruch, „immer die Wahrheit, nichts als die Wahrheit zu sagen“ (S 50) den Humanisten dar, der gegen das „fortschrittfeindliche Regime“ (S 51) des Barons antritt. Seine Ausführungen bezüglich der Ereignisse in Morwede mahnen zudem eine kausale Erklärung ein, indem er verwirrende Zusammenhänge wie „eine Moospflanze unter der Lupe [betrachtete] und begann, mit einem Messerchen und einer Nadel die Sporen freizulegen.“ (S 102) Die Ausführungen des Schullehrers widersprechen jedoch zum Teil den von Amberg zur Sicherung seiner Version erstellten Zusammenhängen. So beispielsweise Ambergs Wiedererkennung Federicos im Marmorbild, welches den Staufer Friedrich II darstellt. Ist

²⁷¹ Vgl. Plebuch, Tobias: *Vom Musikalisch Bösen. Eine musikgeschichtliche Annäherung an das Diabolische in Thomas Manns „Doktor Faustus“*. IN: *Thomas Mann. Doktor Faustus. 1947-1997*. Hrsg.: Röcke, Werner. Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik. Bern: Peter Lang, 2004; S. 232 f.

Federico jedoch, wie der Lehrer behauptet, „ein unehelicher Sohn des Herrn Barons“ (S 103), bräuchte Amberg eine neue Erklärung für diese rätselhafte Wiedererkennung. Eine alternative Erklärung wäre Ambergs Einweben erlebter Ereignisse in einen Traum, was jedoch gleichzeitig das Ende der Glaubwürdigkeit seiner Version bedeuten würde. Zudem diffamiert der Schullehrer auch Bibiche und Amberg bleibt nichts anderes übrig, als festzustellen, dass das „Lügendewebe, das der Schullehrer so kunstvoll aufgerichtet hatte, in sich zusammen[bricht].“ (S 111)

Sogleich nach Ambergs „Erkenntnis“ gibt der Himmel zu erkennen, welcher Seite sich Amberg nun zugewandt hat: „Die Sonne ging unter hinter schweren, dunklen Wolken, die leuchteten auf in Violett und Scharlachrot, in Schwefelgelb und kupfernem Grün, sie sahen aus, als stünden sie in Flammen.“ (S 111 f.)

Betrachtet man die Morwede-Handlung also als einen Fiebertraum Ambergs um Leben und Tod, so kämpft Amberg um zweierlei Leben. Zunächst um das sprichwörtliche Überleben und somit dem Übertreten in die Krankenhausrealität. Dieses wiedergewonnene Leben empfindet er aber, wie ich oben bereits aufgezeigt habe, gleichzeitig als Tod, wenn es bedeutet, dass die Liebesbeziehung zu Bibiche lediglich ein Traum war. Und es geht Amberg, wie es ihm auch der Fürst Praxatin in einem Gespräch über eine Festnahme durch die Bolschewiken schildert:

[...] damals also fürchtete ich für mein Leben, ja, ich zitterte sogar vor Angst und betete, auf den Knien liegend, zu Gott: Ich bin jung, hab Erbarmen mit mir, ich will leben. - ‚Hol dich der Teufel‘, sprach Gott zu mir. ‚[...] Geh also und lebe!‘“ (S 39)

Doch dieses geschenkte Leben, das er als ehemaliger Fürst nun auf dem Hofe des Barons als Gutsverwalter fristet, stellt für Praxatin „schon eher eine Strafe“ (S 39) dar. Auch Amberg überlebt. Ein Leben, ohne die Gewissheit, mit Bibiche vereint gewesen zu sein, ist für ihn allerdings nicht lebenswert und so kämpft er um sein zweites Leben: jenes mit Bibiche. Dafür muss seine Version der Geschichte allerdings, zumindest für ihn, glaubhaft sein. Und so setzt er, wie ich in den Kapiteln zur teleologischen Motivation noch darlegen werde, alles daran, diese Version nicht zu gefährden. Eine solche Maßnahme Ambergs ist es, sich am Ende nicht umzudrehen, als er Bibiche ihm nachzusehen wähnt. Er ist nun, wie Hans-Harald Müller in seinem Nachwort schreibt, „ein aus Erfahrung weise gewordener Orpheus, der nicht zurückblickt, um seine Eurydike sicher in das Reich seiner Erinnerungen zu geleiten.“²⁷²

²⁷² Müller, Hans-Harald (1987); S. 201

Für eine weitere Analyse, die sich mit der Darstellung von Wissenschaft und Religion auseinandersetzt und sich an dieser Stelle anbieten würde, ist hier leider nicht der Ort. Es sollte nur darauf hingewiesen werden, dass sich die Morwede-Handlung in der Darstellung eines Fiebertraums eines im Sterben Begriffenen als Teil der kausalen Motivation verwendet werden kann. Gleichzeitig bietet diese Lesart wiederum die Möglichkeit, die Morwede-Handlung als Kampf widerstrebender Kräfte als wunderbares Element der Erzählung zu betrachten.²⁷³

2.1.2.3.3. Dunkelheit und Helligkeit

Neben dem Erwachen und Schlafen und dem Leben und Tod nimmt auch das Gegensatzpaar von Dunkelheit und Helligkeit eine wichtige Signalfunktion in Bezug auf Traum und Wirklichkeit ein. Auf die Nacht als Synonym des Schlafes und des Traumes habe ich bereits oben hingewiesen, auf die Dunkelheit als deren Entsprechung möchte ich im Folgenden noch genauer eingehen. Die Helligkeit als Synonym für den Tag, das Erwachen und das Erleben der Wirklichkeit nimmt in *St. Petri-Schnee* verhältnismäßig weniger Raum ein, als die Dunkelheit. An zwei Stellen jedoch wird sie explizit genannt – ganz am Ende und ganz zu Beginn. Am Anfang markiert sie das erwachte Bewusstsein Ambergs: „Als ich zum zweitenmal erwachte, war es heller Tag. Diesmal gewann ich das vollkommene Bewusstsein meiner selbst sogleich und ohne jeden Übergang.“ (S 8) Dass dieser Zustand des vollkommenen Bewusstseins jedoch nicht immer da ist, sondern sich im Laufe der Handlung vielmehr immer mehr verflüchtigt, kann nun ebenfalls an den beschriebenen Lichtverhältnissen festgemacht werden. Denn das nächste Mal findet sich eine Beschreibung dieser Art erst wieder bei der Ankunft in Morwede und kann in Anlehnung an die erste Erwähnung als Traumsignal eines nicht vollkommenen Bewusstseins gelesen werden: In Morwede scheint niemals die Sonne und das Dorf ist gleich zu Beginn in „das fahle Licht des zu Ende gehenden Tages“ (S 37) getaucht. Auch der Nebel zieht sich durch den ganzen Roman und verhindert die klare Sicht auf die Dinge: „Dort im Dorf ist immer Nebel, immer Nebel.“ (S 48), „Draußen war Nebel, bis auf die Dächer hinauf kroch er.“ (S 132), „[...] er sah mich nicht gleich, obgleich ich nur zehn Schritte von ihm entfernt war, der Nebel war zu

²⁷³ Auch Durst behandelt in seiner *Theorie der phantastischen Literatur* den Gegensatz des christlichen Glaubens und des Teufels und beschreibt diese als Vertreter des realitätssystemischen Gegensatzes: „Der christliche Glaube gehört zum Paradigma des Regulären, der Teufel ist die Verkörperung des Regelwidrigen, des Wunderbaren.“ Durst S. 131; Zudem verweist bereits der Titel *St. Petri-Schnee* auf den Umstand, dass das Religiöse für die Handlung von Bedeutung ist. Besonders, da *St. Petri-Schnee* als einer Droge naturwissenschaftlich auf den Glauben Einfluss nehmen will.

dicht“ (S 133), „Ich sah das Herrenhaus, [...] die Häuser des Dorfes, zwischen denen immer und immer, Tag um Tag, morgens und abends, der weiße Nebel hing.“ (S 172) Derlei Bezugnahmen auf den Nebel könnten noch beliebig fortgeführt werden. Auch „dichte Wolken von Zigarrenrauch“ (S 54)²⁷⁴ verweisen auf den Umstand der unklaren Sicht auf die Dinge und umgeben den Baron, wo immer er auftritt.

Doch wie die gelenkten Personen ist auch der Nebel ein Motiv, das zwei Motivationsvarianten gleichzeitig dient. Im Rahmen der kausalen Erklärung unterstützt er das Bild des Traumes als verschwommene, nicht fassbare Handlung des Unterbewusstseins. Im Rahmen der finalen Erklärung kann von der Morwede-Handlung als von aus dem Nebel der Erinnerungen hergeholten Ereignissen gesprochen werden. Zum dritten ist der Nebel, im Sinne einer teleologischen Motivierung betrachtet, immer auch Zeichen handlungsoffenen Geschehens, wo die „Zukunft [...] für ihn noch wirklich Zukunft [ist], mit allem ihrem trüben und ungewissen Nebel umgeben.“²⁷⁵

Der Nebel ist jedoch in der Binnenhandlung noch nicht die größte Einschränkung der Helligkeit, denn die Dunkelheit begleitet Amberg überall. Zum ersten Mal wird sie in der Binnenhandlung beim Eintreffen Ambergs im Försterhaus, in welchem er einen Krankenbesuch machen soll, erwähnt. Amberg beschleicht ein Gefühl, das er im Zusammenhang mit einer Kindheitserinnerung nennt:

Nun wird es dunkel, ganz still ist es, nur im Kamin weint leise der Wind und ich habe Furcht, weil alles ringsum verzaubert ist, die große Kinderfurcht vor dem Alleinsein habe ich und vor dem morgigen Tag und vor dem Leben. (S 40)

Die Dunkelheit und die Furcht vor dem Alleinsein gehören für Amberg also zusammen. Diese Ankündigung am Beginn der Binnenerzählung verdichtet sich, betrachtet man die Stellen, an denen er stets in der Dunkelheit auf Bibiche wartet. Dass sich Amberg nichts sehnlicher wünscht, als mit Bibiche vereint zu sein, beschreibt er immer wieder: „Vom ersten Tag an hatten alle meine Gedanken unaufhörlich um sie gekreist“ (S 89) Dass dieser Umstand nie eintritt, verursacht bei Amberg ein Gefühl, das ihm „die Brust sprengen [will]: Der Gedanke an ein Glück oder an die Angst um dieses Glück oder an Verzweiflung und zehrendes Verlangen, - das alles sind schwache Worte. Es war der Gedanke an etwas, das sich nicht eine Sekunde lang ertragen ließ.“ (S 8) Immer wieder kämpft er in Morwede mit dieser Angst, mit Eifersucht, mit „Trauer und Erbitterung“ (S 89). Das Alleinsein, ohne Bibiche zu sein, ist Ambergs größte Angst. Findet das erste Zusammentreffen der beiden in Morwede noch

²⁷⁴ Weitere Verweise finden sich etwa auf S. 14.

²⁷⁵ Engel, Johann Jakob: *Über Handlung, Gespräch und Erzählung*. IN: Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. Bd. 16. Leipzig. 1774; Zitiert nach: Martínez (1996); S. 26

„gegen Mittag“ (S 70) statt, umgibt danach immer nur mehr Dunkelheit das Auftreten Bibiches. Den Übergang markiert Ambergs (eigentlich über Praxatin getätigte) Aussage, dass nur der Träumer sich seines Reichtums sicher sein kann, da, „was man im Traum besitzt, einem keine Welt von Feinden nehmen [kann].“ (S 74) Nur der Traum ermöglicht ein Aufrechterhalten seiner Wunschwelt, es ist also notwendig, den Traum alles einvernehmen zu lassen:

Es war kalt geworden, die Sonne war hinter grauem Gewölk verschwunden. Durch die Dorfstraße kam der Nebel in dichten Schwaden, langsam, wie ein großes schwerfälliges Tier, kam er gekrochen und verschluckte Dächer, Fenster, Türen und Zäune. (S 74)

Die Sonne ist aus Morwede verschwunden und Bibiche als Ambergs personifizierter, tiefster Wunschtraum gekoppelt mit der Angst um dessen Nichterfüllung erscheint nur noch in der Dunkelheit. Dass das Licht, als Symbol der Erkenntnis, den Traum als solchen entlarven und somit Bibiche vertreiben kann, zeigt sich auch an jener Stelle, als Amberg für kurze Zeit Dr. Friebes Traumerklärung als Wahrheit akzeptiert: „Es wurde dunkel in mir. Bibiche! Die Augen schließen und nicht mehr erwachen.“ (S 179) Um die Dunkelheit als einzigen Ort, an dem die Beziehung zu Bibiche bestehen kann, aufrechtzuerhalten, müsste sich Amberg wieder in seinen Traum flüchten – die Augen schließen.

Eine andere Stelle, die das Licht als Ende des Traumes markiert, ist jene, in welcher sich Amberg in seiner Vorstellung den Fürsten Praxatin ins Zimmer holt. Und dieser anfangs nur im Geiste hergeholte Praxatin gewinnt so an Eigenständigkeit, dass schließlich nur mehr das Licht ihn vertreiben kann. Amberg weiß darum und droht auch damit: „Und ich wette, - wenn ich jetzt den Schalter drehe, werden Sie verschwunden sein. Ich werde also jetzt Licht machen auf die Gefahr hin, dass unsere kleine Unterhaltung damit zu Ende ist.“ (S 138) So wie das Licht Praxatin vertreiben kann, kann es auch Bibiche vertreiben. Berg macht darauf aufmerksam, dass das Erscheinen Praxatins durch Ambergs Phantasie ebenso als Geisterbeschwörung gesehen werden kann, wie später das elektrische Licht als „Methode der modernen Geisteraustreibung.“ (S 158) Dass der „Geist“ Praxatin Amberg im Laufe des Gesprächs sogar vorschlägt, durch Kartenziehen zu entscheiden, wer auf Bibiche warten dürfe, stellt Amberg auf eine Ebene mit dem eigentlich nur in der Vorstellung Ambergs existierenden Praxatin und eröffnet daher die Möglichkeit, Ambergs ebenfalls als „Nicht-Existenz“ zu betrachten.²⁷⁶

Im Laufe der Handlung stellt das Auftreten Bibiches im Dunkeln auch nicht nur mehr eine zufällige Begebenheit dar, ohne Dunkelheit ist ihr Erscheinen gar nicht mehr möglich - die

²⁷⁶ Vgl. Berg S. 157

Dunkelheit scheint Bibiche erst hervorzubringen. So ist es bei ihrem letzten vereinbarten Treffen auch nicht mehr von Belang, wie spät es ist, Amberg wartet ungeduldig auf die Dunkelheit, welche Bibiche zu ihm bringen wird:

Wenn es dunkel ist, wird es an die Türe klopfen und Bibiche ist da. Aber wann ist es eigentlich dunkel? – fragte ich mich. [...] Noch war es also nicht dunkel [...] völlig dunkel war es noch immer nicht. Ich sah nicht auf die Uhr, - es war ja auch gleichgültig, wie spät es war. (S 159)

Als Bibiche dann trotzdem nicht erscheint, versucht Amberg sie, wie er es zuvor bei Praxatin gemacht hatte, mit seinen Gedanken zu lenken und markiert sie dadurch als Traumfigur:

Ich biss die Zähne zusammen und hielt den Atem an und versuchte, meine Gedanken darauf zu konzentrieren, dass Bibiche jetzt kommen müsse, ich befahl es ihr. Dann schloss ich die Augen und glaubte zu sehen, wie sie unter dem Zwang meines Willens aus dem Pfarrhaus trat und mit kleinen, ängstlichen Schritten die verschneite Dorfstraße überquerte. (S 160)

Amberg revidiert jedoch seine „Anweisung“ wieder - „Nein! Sie sollte nicht klopfen!“ (S 160) - da er erkennt, dass er sie nicht als Traumfigur, die unter seinem Willen steht, sondern nur mit ihr als einer „freiwillig“ (S 160) erscheinenden, realen Person zusammen sein kann. Dieses Ziel erreicht er allerdings erst wieder am Ende der Rahmenhandlung im Krankenhaus, wo sie sich (wenn auch wiederum nur in Ambergs Interpretation ihres Blickes) zu ihm bekennt und gesteht, dass etwas „zwischen uns gewesen ist.“ (S 188) Mit diesem Eingeständnis ihrerseits braucht er die schützende Dunkelheit des Traumes nicht mehr und kann zufrieden der Sonne entgegen gehen:

Der Schnee begann zu schmelzen, zwischen den Wolken war die Sonne hervorgekommen, von den Dächern tropfte das Wasser. Die Luft war milde, es sah aus, als wollte es noch heute Frühling werden. (S 189)

Wie die anderen beschriebenen Signale in *St. Petri-Schnee* kann auch die Dunkelheit im Gegensatz zur Helligkeit nicht nur als Traumsignal gelten, sondern ebenfalls als Teil des Erinnerungsprozesses: „Dunkel entsinne ich mich“ (S 104) als Redewendung, die ein erschwertes Erinnern nahelegt. Und nach einem Schlag mit einem Dreschflegel auf den Kopf ist dieses allemal erschwert.

2.1.2.3.4. Zeit und Ort

Ein weiteres Signal, das die Morwede-Handlung zum einen als Traum, zum anderen als Produkt einer wahrhaften Erinnerung erscheinen lässt, ist der Umgang mit zeitlichen und örtlichen Gegebenheiten.

Viaud unterscheidet zwischen einer chronologischen und einer psychologischen Zeit. Die chronologische ist jene, in welche sich Ereignisse im Rahmen einer messbaren Zeit einfügen. Die chronologische Zeit umfasst dabei Vergangenheit und Gegenwart, „sie kennt aber keine Zukunft, denn ein Ereignis ist nur als solches definiert, wenn es der Gegenwart oder der Vergangenheit angehört.“²⁷⁷

Die psychologische Zeit „stellt die innere Uhr des Menschen dar, denn die Dauer des Bewusstseins ist nicht die Zeit der Uhr.“²⁷⁸ Diese Dauer des Bewusstseins umfasse auch das Einwirken der Vergangenheit in die Gegenwart und die Freiheit des Menschen, diese mehr oder weniger in ihre Gegenwart einwirken zu lassen.

Viaud beschreibt die Hauptfigur *St. Petri-Schnees* als „Opfer ihrer psychologischen Zeit, die immerfort die chronologische verformt.“²⁷⁹ So hat Amberg das Gefühl für die messbare Zeit verloren und kann nicht mehr einschätzen, ob Ereignisse und Zustände „vielleicht viele Stunden lang, vielleicht auch nur den Bruchteil einer Sekunde“ (S 7) dauern. Auch die chronologische Einteilung von Ereignissen in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft stellt sich Amberg schwierig dar, wie er gleich nach seinem Erwachen formuliert:

[...] da brachen plötzlich die Ereignisse der vergangenen Wochen auf mich ein mit einer Gewalt, die sich nicht schildern lässt, Anfang, Verlauf und Ende, alles im selben Augenblick, wie Balken und Steine eines zusammenstürzenden Hauses sausten sie auf mich nieder. (S 8)

Nichtsdestotrotz versucht Amberg, seine Erzählung in eine chronologisch nachvollziehbare Reihenfolge zu bringen, auch wenn er weiß, dass „[e]s möglich [ist], dass der zeitliche Ablauf der Ereignisse ein anderer war.“ (S 170) Er nennt selber immer wieder Daten und Uhrzeiten als zeitliche Markierungen seiner Erzählung, muss aber feststellen, dass gerade die Orientierung an der chronologischen Zeit die Diskrepanz zu seiner psychologischen Zeit sichtbar macht und für ihn zu einem Leidensdruck wird. Denn seine Zeit scheint viel langsamer zu vergehen als die chronologische und das ist ihm auch bewusst, was die Stelle, in welcher er sich Praxatin als Traumfigur herholt und selber durch ihn spricht, sehr deutlich zeigt:

²⁷⁷ Viaud (Juni 1992); S. 37

²⁷⁸ Ebd. S. 38

²⁷⁹ Ebd. S. 59

„Nun, Arkadji Fjodorowitsch“, - sagte ich zu dem Schatten im Korbsessel, - „sehr mitteilbar sind Sie heute nicht. Schon seit fünf Minuten sind Sie da, aber wie ein Uhu in dunkler Nacht sitzen Sie und schweigen.“ „Seit fünf Minuten?“ ließ ich das Schattenbild zur Antwort geben. „Schon viel länger bin ich da, Doktor, und beobachte Sie. Sie sind ungeduldig, Sie scheinen auf etwas zu warten und die Zeit will Ihnen nicht vergehen.“ Ich nickte. „Ja, die Zeit, die trägt zweierlei Schuh“, fuhr das Schattenbild fort, „in den einen hinkt sie, in den andern springt sie.“ (S 134)

Die Diskrepanz zwischen chronologischer und psychologischer Zeit, die sich bei Amberg an vielen Stellen durch endlos scheinendes Warten zeigt²⁸⁰, sieht Neuhaus auch als „Einfallstor des Phantastischen.“²⁸¹ Diese Diskrepanz äußert sich aber auch in der Unfähigkeit Ambergs, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft immer in ihrer notwendigen Abhängigkeit und Reihenfolge darzustellen. So ist ihm innerhalb seiner Erzählung eine chronologische Reihung zwar noch in der Darstellung seiner Lebensgeschichte bis zum Zusammentreffen mit dem Cadillac möglich, danach zeigt sich aber das Überhandnehmen der psychologischen Zeit, in dem Sinne, als sich die notwendigen Abhängigkeiten der Zeitenfolge aufzulösen beginnen und eine Entbindung „aus den hierarchisch versicherten Geschichtsabläufen“²⁸² feststellbar ist.

Es ist nicht nur so, dass Amberg im Sinne einer chronologischen Zeitenordnung das Vergangene aus der Sicht der Gegenwart als Vorhergehendes erzählt. Amberg erzählt umgekehrt bereits in der Morwede-Vergangenheit Ereignisse der Krankenhaus-Gegenwart, berichtet also von Zuständen der aus der Morwede-Sicht folgenden Zukunft. Ereignisse in der Gegenwart können in der chronologischen Zeit jedoch nicht einer Zukunft (als noch zu geschehende Ereignisse) zugeordnet werden. Beschreibungen von Ereignissen, die einer Vorwegnahme gleich kommen, kann nur ein Erzähler wiedergeben, der „eine kognitive Position innehat, die dem beschriebenen Ereignis gegenüber zukünftig ist.“²⁸³

Amberg spricht aber immer wieder von Visionen, in denen er bereits in Morwede die Zukunft im Krankenhaus „hellseherisch vorausempfunden“ (S 10) hat – zu einem Zeitpunkt also, da dies chronologisch noch gar nicht möglich ist.²⁸⁴ Amberg fühlt in diesen Momenten, dass sich sein „Bewusstsein auf eine eigentümliche Art spaltete“, nämlich in dem Sinne, dass er sich gleichzeitig in Morwede und im Krankenhaus befindet. Das bedeutet wiederum, dass die

²⁸⁰ So wartet Amberg auf den Freund, der das Buch ausgeliehen hat, wartet in Bars und auf Premieren auf das Erscheinen Bibiches. Auch in Morwede wartet er immer wieder auf Bibiche.

²⁸¹ Neuhaus S. 101

²⁸² Berg S. 161

²⁸³ Martínez (1996); S. 25

²⁸⁴ Das Motiv des „Spökenkiekers“ beschreibt Fleckinger als ein in Westfalen gängiger Volksglaube, nach welchem Menschen in die Zukunft schauen können. (vgl. Fleckinger (2009); S. 221) Dieses Motiv wird von Perutz bereits ganz zu Beginn des Romans eingeführt: „[...] auf dem Boden Westfalens sind solche Erscheinungen seit jeher beobachtet worden.“ (S 10)

„Vision“ des Krankenhauses eine Gleichzeitigkeit in der Gegenwart, nicht – wie Amberg es bezeichnet - eine Zukünftigkeit darstellt.

Durch diese Darstellung der Spaltung seiner selbst, durch welche er an zwei Orten gleichzeitig zu sein scheint, wird das geltende Raum-Zeit-Gefüge außer Kraft gesetzt, welches besagt, dass eine Person zu einer bestimmten Zeit nur an einem einzigen Ort sein kann, denn nur in einer übernatürlichen Weltordnung ist dieses veränderte Raum-Zeit-Gefüge möglich.²⁸⁵

Dass diese von Amberg dargestellte Ordnung nicht nur als Signal übernatürlicher Geschehnisse, sondern durch die von Beginn an als Traum markierte Handlung ebenfalls diese Lesart in Betracht ziehen lässt, steht außer Frage, gilt doch der Traum als Ort, an welchem geltende Raum-Zeit-Gefüge außer Kraft treten.

Diese Tatsache kann man auch an der Stelle als Traumsignal beobachten, in welcher Amberg in der Halle des Herrenhauses Klarheit über die Pläne des Barons bezüglich des Muttergottesbrandes erhält. Amberg sieht „diesen Raum noch deutlich vor [sich].“ (S 113) Praxatin, der Pfarrer, Bibiche, der Baron und Amberg sitzen in der Bauernstube um einen Tisch. Doch während Amberg noch auf eine Antwort Bibiches wartet, ist sie plötzlich verschwunden. Doch nicht nur sie: „Auch der Pfarrer und Praxatin waren fort. Sie hatten sich entfernt, ohne dass ich es bemerkt hatte, und ich war gar nicht erstaunt darüber, dass ich sie nicht mehr sah, - das ist das Sonderbare.“ (S 114 f.) Doch nicht nur die anderen verschwinden aus dem Raum, auch Amberg selber findet sich plötzlich in einer anderen Umgebung: „Wir befanden uns noch immer in der Halle, aber gleich darauf müssen wir das Haus verlassen haben, denn es fällt mir auf, dass das, was er weiter sagte, in meiner Erinnerung mit einer veränderten Umgebung verbunden ist.“ (S 116) Doch schon nach kurzer Zeit befinden sich alle wieder in der Halle und „es sah so aus, als wären sie gar nicht fort gewesen.“ (S 117) Während Amberg in diesem Teil der Erzählung den unerklärlichen Ortswechsel noch als bemerkenswert beschreibt, gibt er ihn an späterer Stelle als vollkommen normale Tatsache wider. So befinden sich Amberg und der Baron während ihres weiteren Gesprächs zunächst in der Halle (vgl. S 118), dann auf der Straße (vgl. S 119), an einer offenen Feuerstelle auf dem Feld (vgl. S 121), in seinem Arbeitszimmer (vgl. S. 124) um sich dann „hier vor drei Zeugen“ (S 126) wiederum in der Halle zu befinden.

Nun ist es in literarischen Werken durchaus möglich, Ortswechsel zu vollziehen, ohne bei jedem einzelnen anzuführen, wann dieser denn nun genau stattgefunden hat und diese Leerstellen werden von den LeserInnen als literarische Auslassungen selber ergänzt oder als nicht wichtig erachtet. Durch die Signalsetzung des Ortswechsels durch Amberg als etwas, das eigentlich „sonderbar“ sein müsste, kann auch der darauffolgende ständige Ortswechsel

²⁸⁵ Vgl. Todorov S. 107 f.

nicht als einfache literarische Auslassung derselben verstanden werden, sondern als Signal von etwas „Sonderbarem“, das sich entweder übernatürlich erklären lässt²⁸⁶ oder als Teil eines Traumes anzusehen ist. Auch Neuhaus befindet, wiederum im Zusammenhang mit dem bereits angeführten Nebel, dass „[d]er nicht greifbare und vorstellbare Raum [...] ein wichtiges Indiz für den Traumcharakter der Erzählung in ‚St. Petri-Schnee‘ [ist].“²⁸⁷

Eine andere Art der Verschiebung des Ort-Zeit-Gefüges kann in der Tatsache des Auftretens desselben Ereignisses an verschiedenen Orten und Zeitpunkten der Handlung gesehen werden. So erzählt die Krankenschwester Amberg, er hätte, „als sie beim Verbandwechsel eine Schüssel fallen ließ, [...], ohne die Augen zu öffnen, gefragt, wer denn da sei.“ (S 12) An dieses Ereignis fühlt man sich etwa 100 Seiten später zurückerinnert, als Amberg, während er Bibiche küsst, ebenfalls etwas klirrend zu Boden fallen hört und „Wer ist denn da?“ (S 109) ruft. Amberg selbst scheint dieser Zusammenhang in seiner Erzählung nicht aufzufallen. Es darf ihm auch nicht auffallen, würde ihn das Erkennen dieses Traumsignals doch in Erklärungsnot bringen. Stattdessen dreht er das Ganze um und sucht nach einer Erklärung, warum er im Labor „die Stimme eines Mannes“ (S 109) sprechen gehört hat. Die Antwort liefert ihm Bibiche:

‚Du‘, sagte sie, ‚hast gesprochen, - weißt du denn das nicht? - ‚Wie kann man nur so ungeschickt sein‘, - hast du gesagt, du selbst, ja, - dass du das nicht weißt! Bist du denn so herunter mit deinen Nerven?‘ (S 110)

Dass diese Antwort Bibiches gleichzeitig das Traumsignal bestärkt, indem es wiederum Amberg und nicht jemand anderer war, der gesprochen hat, wird durch die kausale Erklärung Ambergs Nervenbelastung relativiert.

Fleckinger sieht im Hören der männlichen Stimme einen eindeutigen Beweis, dass diese der fiktiven Wirklichkeit zuzuordnen sei, da Ambergs „Bericht zufolge [...] außer Bibiche und ihm niemand im Labor [war].“ Doch so eindeutig setzt Perutz seine Signale nicht. Auch hier können wieder Signale ausgemacht werden, die eine Betrachtungsweise der Handlung als Traum gleichzeitig relativieren. Zwar setzt er das Klirren, dadurch, dass es bereits davor als ein von der Krankenschwester verursachtes Geräusch festgelegt wird, als ein aus der Wirklichkeit übernommenes Traumsignal ein, die Tatsache, dass Amberg jedoch eine Männerstimme gehört hat, kann nicht widerspruchlos und „eindeutig der fiktiven Welt

²⁸⁶ So beschreibt Durst diese Art des Ortswechsels als wunderbar, da die Sequenz Ortswechsel gewöhnlich aus den Elementen „Ort a verlassen“, „zu Ort b gehen“ und „Ort b erreichen“ bestehe. In Ambergs Erzählung erfährt diese Sequenz allerdings eine Beschädigung und kann durch den gleichzeitigen Verweis auf diese Beschädigung durch Amberg als wunderbar klassifiziert werden. Vgl. Durst S. 244

²⁸⁷ Neuhaus S. 102

zugeordnet werden²⁸⁸, berichtet doch die Krankenschwester nichts über einen anwesenden Mann während dieses Vorfalles im Krankenhaus. Fleckingers Feststellung kann somit nicht als vom Text gegeben herangenommen werden. Denn genauso gut könnte behauptet werden, Bibiche hätte nur so getan, als hätte sie die Stimme nicht gehört, da es sich um den Baron gehandelt hätte, der sich zur selben Zeit im Labor aufgehalten hat. Immerhin gibt's es auch in diese Richtung Indizien: Bibiche lässt Amberg nicht sofort eintreten, als er ins Labor will: „Gleich dürfen Sie herein. Drehen Sie sich nicht um! Wie spät ist es eigentlich und überhaupt, wie ist das? Warum klopft man nicht an?“ (S 105) Vielleicht lässt sie ihn nicht sofort hinein, weil sie ihre chemischen Versuche zuerst verstecken will, vielleicht aber auch, weil sie einen Geliebten hat. Zumindest wird diese Möglichkeit des Öfteren thematisiert und auch im darauffolgenden Gespräch wirft Amberg Bibiche vor, die Geliebte des Barons oder Praxatins zu sein. Diese Einwände gegen Fleckingers Argumentation hinsichtlich des Traumsignals soll nicht einen Gegenbeweis darstellen, der die Traumthese für nichtig erklärt, sondern wiederum die oft gegensätzliche Signalsetzung Perutz' im Sinne einer Mehrdeutigkeit verdeutlichen.

Dass das Auftreten von Ereignissen oder Bildern an verschiedenen Orten und Zeiten auch die Manifestation des Alltags in Träumen bedeutet, formuliert Amberg selbst, als er das Marmorrelief betrachtet: „Ich wusste, dass mich diese gewaltigen Züge nicht loslassen, dass sie mich bin in meine Träume verfolgen würden.“ (S 25) Man findet genügend Beispiele, in denen Teile von Ambergs Leben im Morwede-Traum verarbeitet scheinen.²⁸⁹ Amberg dreht dies jedoch schon zu Beginn des Romans um und beschreibt die Handlung so, dass sich nicht sein Leben in den Traum einfügt, sondern gerade umgekehrt, sich der Traum (wenn er denn einer ist) ins Leben einfügt:

Sie standen in Tageshelle, sie hatten irdisches Maß, sie waren Menschen wie ich und alle anderen, Geschöpfe dieser Welt. Und sie schlossen sich, unmerklich fast und wie von selbst, meinem früheren Dasein an, die Tage, die Menschen und die Dinge, sie verschmolzen mit ihm, sie waren ein Stück meines Lebens und von ihm untrennbar geworden. (S 9)

Auch Lüth stellt diese „Umkehrung von Realität und Traum“²⁹⁰ fest und Berg konstatiert Ambergs Erzählung ebenfalls eine derart beträchtliche „Verzahnung von Realität und Halluzination“, dass diese „zu einer grundsätzlichen Gleichsetzung von Traum und Wirklichkeit [führt], die eine echte Entscheidung zwischen beiden

²⁸⁸ Fleckinger (2009); S. 213

²⁸⁹ So etwa die bereits erwähnte Marmorstatue, die Shakespeare-Ausgabe, das Buch im Antiquitätenladen, der sowohl im bakteriologischen Institut, wie auch in Morwede benötigte Hochdrucksterilisator, die mittelalterliche Geschichte Deutschlands, mit welcher sich sowohl sein Vater als auch der Baron beschäftigt usw. usf.

²⁹⁰ Lüth S. 307

unmöglich macht.“²⁹¹ Und auch Amberg weiß, wie „klein der Unterschied ist zwischen vergangener Wirklichkeit und Traum.“ (S 75)

2.1.3. TELEOLOGISCHE MOTIVIERUNG

Wie bisher gezeigt werden konnte, unterliegt die Handlung sowohl einer kausalen als auch einer finalen Motivation. Dies führt zu zwei unvereinbaren Erklärungsmodellen und somit einer doppelten Interpretationsmöglichkeit, „die sowohl die Option des Traums als auch die der Wirklichkeit stets offen zu halten und zu bestätigen vermag.“²⁹² Perutz gelingt es, dieselben Textsignale für jeweils beide Versionen der Geschichte geltend zu machen. Über dieser „Faszination“ Perutz’ Konstruktionskunst, so meint Hans-Harald Müller, „verblasst die Frage nach ihrem Wirklichkeitsstatus: Die ästhetische Eleganz emanzipiert sich von der Wirklichkeit.“²⁹³ Müller hat recht, wenn er meint, dass die Frage nach dem Wirklichkeitsstatus nicht im Vordergrund des Romans *St. Petri-Schnee* steht, die „ästhetische Eleganz“ allein erklärt den komplizierten und kunstvollen Umgang mit der Doppeldeutigkeit in *St. Petri-Schnee* nicht zur Gänze. Es handelt sich bei diesem Konzept von Mehrdeutigkeit nämlich nicht um die Darstellung reiner Fingerfertigkeit und hoher Konstruktionskunst des Autors Perutz, vielmehr muss man sich die Frage stellen, welche Bedeutung man dieser Konzeption von Mehrdeutigkeit beimessen muss. Was bedeutet sie für die Interpretation des Romans und vor allem für die Interpretation des Hauptprotagonisten Amberg? Ich sehe in der Konzeption und Erhaltung von Mehrdeutigkeit eine Art der Motivierung: der teleologischen. In ihr äußert sich die Notwendigkeit Ambergs, sein Ziel zu erreichen, das darin besteht, die Liebesbeziehung zu Bibiche glaubwürdig zu machen. Denn von der Darstellung dieses Geschehens als glaubwürdiges hängt es ab, ob er weiterleben will und kann. Die Liebesbeziehung ist für ihn notwendiger Teil seiner Identität – „ein Stück meines Lebens“ (S 182) – und somit lebensnotwendig geworden.

Und so zieht Amberg in seiner Erzählung stets beide Varianten der Motivation, die kausale wie die finale, immer wieder in Betracht, beharrt auf der schicksals- bzw. gottgeleiteten Vorbestimmung, zweifelt an der „Echtheit“ der Morwede-Handlung als doch bloße Traumhandlung, versucht sich in kausalen Erklärungen, um einige Momente später doch wieder das Gegenteil zu behaupten oder zumindest in Betracht zu ziehen. Und so sehr er darum bemüht ist, Erklärungen der Ereignisse zu erbringen, um die Glaubwürdigkeit seiner

²⁹¹ Berg S. 156

²⁹² Müller (2007); S. 254

²⁹³ Ebd. S. 254

Erzählung zu erhöhen, so sehr muss er sich gegen die alles zunichtemachende kausale Erklärung des Krankenhauspersonals wehren, alles wäre nur ein Traum gewesen und die Liebesnacht mit Bibiche hätte niemals stattgefunden. Amberg geht es nämlich nicht darum, zu beweisen, dass es ein unausweichliches Schicksalsgefüge gibt, dem alles Geschehen unterworfen ist. Ihm geht es auch nicht darum, zu beweisen, dass seine Erzählung eine logische Folge voneinander abhängiger Ereignisse darstellt. Sein Ziel ist es lediglich zu beweisen, dass er eine Liebesaffäre mit Bibiche hatte. Alle Erklärungen, die er im Laufe seiner Erzählungen bemüht, egal ob finaler oder kausaler Natur, dienen nur diesem einen Ziel. Und zur Erreichung dieses Zieles ist ihm jedes Erklärungsgefüge recht. Dieses muss seine Erzählung nur glaubwürdig machen und gleichzeitig die Erklärung des Krankenhauspersonals ausschließen. Im Gegensatz zur finalen Motivation, deren Ausgang gewiss ist, muss Amberg jedoch darum kämpfen, seine Version als „wirkliche“ zu beweisen und es ist nicht gewiss, ob ihm dies gelingt.

Besonders in der Binnenhandlung kämpft er immer wieder mit verschiedenen Motivationsmodellen, um bestimmte Ereignisse plausibel zu machen. Die Steine, die ihm dabei in den „Erklärungs“-Weg gelegt werden, stammen von ihm selbst und seiner Erinnerung und so ist er auch stets in der Lage, eine für ihn befriedigende Antwort zu finden, indem er Korrekturen vornimmt, die ein Ereignis sich wieder in seine Erzählung einfügen lassen, wie ich unten genauer ausführen werde.

Stammen die Einwände jedoch außerhalb seines „Berichts“ von Dritten, tut sich Amberg schwerer, diese zu entkräften beziehungsweise seiner Version widersprechende Ereignisse zu motivieren, denn andere Figuren könnten seine Erklärungen wiederum in Frage stellen, ihnen widersprechen. Und so hilft sich Amberg mit Maßnahmen, die ausschließlich der teleologischen Motivation dienen: der Beweisverhinderung und der Unterstellung.

Diese Art der Maßnahmenergreifung dient einer teleologischen Motivierung und zeichnet sich dadurch aus, dass Amberg alle Geschehen hinsichtlich dieses, seines Zieles ordnet, interpretiert, aber auch umordnet und uminterpretiert. Ob er mit Hilfe dieser Mittel jedoch auch sein Ziel erreicht, ist im Gegensatz zur finalen Motivation offen, seine diesbezügliche Intention steht aber immer im Vordergrund.

Die Beweisführung, dass er eine Liebesbeziehung mit Bibiche unterhielt, unternimmt er dabei weniger für die Außenstehenden als vielmehr für sich, denn sein Leben hängt davon ab: „Wozu weiterleben!“ Nur das Erreichen des Ziels lässt ihn gesunden: „War ich vorher krank gewesen, so fühlte ich mich jetzt gesundet.“ (S 146)

Diese Arbeit soll jedoch keineswegs den Eindruck vermitteln, *St. Petri-Schnee* drehe sich einzig und allein um eine Liebesgeschichte, denn wie schon Viauds recht eindringlich sagt:

„Perutz schreibt keine Liebesgeschichten!“²⁹⁴ Dennoch ist Bibiche „für Amberg in der Erzählung handlungsbestimmend.“²⁹⁵ Die Liebesgeschichte mit Bibiche bedeutet für Amberg nämlich viel mehr: Er schafft sich durch sie eine neue Identität. Eine, in welcher er nicht mehr nur den durchschnittlichen Arzt darstellt, der es weder beruflich noch privat zu etwas gebracht hat. Seine neue Identität zeigt ihn als Geachteten, Begehrten, von einer Unerreichbaren Geliebten, der nun Teil von „etwas Größerem“ (S 30) war. Viaud sieht im Fiebertraum zudem die Selbstbefreiung Ambergs von Macht und Gehorsam hin zu Selbständigkeit - mit Bibiche als Symbol dieser Selbstbefreiung. Und so ist es für Amberg auch nicht notwendig, Bibiche am Ende als seine Geliebte heimzuführen. Selbst von ihr befreit er sich, ohne jedoch die Gewissheit um seine neue Identität aufgeben zu müssen.

Die Liebesbeziehung zu Bibiche steht für Amberg also für seine neue Identität und somit steht oder fällt diese mit der Glaubwürdigkeit der Morwede-Erzählung als wirkliches Geschehen. Amberg setzt also, wie ich in den folgenden Kapiteln darlegen werde, alles daran, diese mit Hilfe einer teleologischen Motivierung zu erhalten.

2.1.3 1. KORREKTUR

Das Vornehmen von Korrekturen erzählter Geschehnisse ist ein Mittel, mit welchem Amberg Ereignisse, die sich nicht in seine zielverfolgende Handlungsfolge (ob kausaler oder finaler Erklärung) einfügen lassen, so weit verändert, dass sie dies doch tun. Genette nennt die Vornahme von Korrekturen bzw. „Berichtigungen“ sogar „in Wahrheit eine Widerlegung“²⁹⁶ und so kann die gesamte Binnenerzählung als Korrektur der Aussage des Oberarztes verstanden werden, wonach Amberg niemals in Morwede ankam, sondern nach dem Unfall mit dem Cadillac ins Krankenhaus eingeliefert worden ist. Amberg will diese Aussage korrigieren: „Aber es war doch ganz anders, das musste er doch wissen, ganz anders ist es gewesen“ (S 17), doch gerade das Erbringen von Beweisen versucht Amberg, wie wir im nächsten Kapitel sehen werden, zu vermeiden. Amberg kann dem Arzt nicht antworten, ohne sich erneut der Gefahr auszusetzen, dass dieser ihm widerspricht und somit Ambergs Version zunichtemacht. „Was hätte ich darauf erwidern sollen?“ (S 16) fragt er, kurz bevor er in Form der Binnenerzählung doch dessen Aussage korrigiert. Allerdings wendet sich Amberg mit dieser Erwidern nicht an den Arzt („Sie glauben mir ja doch nicht.“ (S 173)), sondern an

²⁹⁴ Viaud (Dezember 1992); S. 59

²⁹⁵ Fleckinger (2009); S. 231

²⁹⁶ Genette, Gérard: *Die Erzählung*. 3., durchgesehene und korrig. Aufl. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag. 2010; S. 34

eine anonyme ZuhörerInnenschaft bzw. LeserInnenschaft. Als „Beweis“ seiner Version wählt er also den „Bericht über die Ereignisse in Morwede“ (S 18), um alles festzuhalten, was dort geschehen ist. An wen genau sich dieser Bericht wendet, erfährt man nicht. Auch nicht, wann dieser überhaupt aufgeschrieben wurde, denn im Moment ist Amberg noch „außerstande, [sich] Feder und Papier zu verschaffen, - [...] auch verweigert mir mein verwundeter Arm den Dienst.“ (S 18)

Diese anonyme LeserInnenschaft, an die sich der Bericht wendet, kann ihm nicht widersprechen, wie es das Krankenhauspersonal könnte und sichert daher seine Erzählung im Sinne seines angestrebten Zieles, Bibiche und ihn als Liebespaar geltend zu machen. Dies ist somit „alles, was ich jetzt tun kann.“ (S 18) Zudem ist die Frage, wem die Erzählung gilt, nicht wichtig, da es im Grunde nur seiner persönlichen Zielerfüllung dient, ohne die er nicht imstande ist, weiterzuleben, die seine Identität ausmacht und bei Nicht-Erfüllung seine Identität auf das Größte gefährdet.

Um die Binnenerzählung glaubhaft zu machen, bedarf es jedoch einer weiteren wichtigen Korrekturmaßnahme – der Unfall, von welchem der Arzt gesprochen hat, darf nicht geschehen sein, denn ansonsten ließe sich Ambergs Erzählung nicht motivieren und wiederum könnte er sein Ziel nicht erreichen. Diese Stelle weist Fleckinger als wichtige Bifurkation aus, einer Stelle also, die als „Schnittpunkt zwischen Version 1 und Version 2 der Geschichte [fungiert], an denen die Geschichte potentiell verschiedene Richtungen nehmen kann.“²⁹⁷

Das gesetzte Korrektursignal ist sehr deutlich und zeigt, wie Ereignisse im Sinne der teleologischen Motivation der Handlung verändert und angepasst werden:

Ich machte einen Schritt nach rechts, und dabei fielen mir die Zeitungen und die Magazine, die ich unter dem Arm hielt, auf die Erde. Ich bückte mich, um sie aufzuheben, da hörte ich dicht hinter mir ein Hupensignal, ich ließ sie liegen und sprang zur Seite. – Nein! Ich muss die Zeitungen aufgehoben haben, denn ich las sie ja dann später während der Bahnfahrt. Ich hob sie also auf und sprang zur Seite. (S 36)

Nur innerhalb seiner eigenen Erzählung ist es ihm möglich, Widersprüche Dritter nicht aufkommen zu lassen. Denn dieselbe Geschichte erzählte er bereits dem Arzt: „Ich ging über den Platz zum Bahnhof, löste meine Fahrkarte und stieg in den Zug.“ (S 16) Doch hier widerspricht ihm der Arzt und stellt klar: „Nein‘, sagte der Oberarzt. ‚Sie kamen nicht zum Bahnhof. Sie liefen direkt in ein Auto hinein und wurden niedergestoßen.‘“ (S 16) Amberg korrigiert seine erste Variante nun insofern, als dass er den Aspekt des Unfalls in der Version

²⁹⁷ Fleckinger (2009); S. 26

des Arztes als beinahe Geschehenes in seine eigene Version integriert, jedoch am Ende wiederum zum Ergebnis seiner ersten Variante kommt – er motiviert das Ereignis teleologisch.

Innerhalb der Binnenerzählung sind Korrekturmaßnahmen bezüglich Aussagen Dritter nicht mehr nötig. Dennoch müssen die Ereignisse so motiviert werden, dass sie glaubwürdig erscheinen, denn dies stellt die Grundbedingung Ambergs Zielerreichung dar. Dafür bedient sich Amberg, wie ich bereits angeführt habe, sowohl der finalen als auch der kausalen Motivation. Dass sich diese Arten der Motivation im Grunde widersprechen, ist für Ambergs Zielerreichung nicht von Belang, solange sie diesem durch eine Herstellung einer sinnvollen Glaubwürdigkeit der Erzählung dienen.

Dennoch gibt es immer wieder Situationen, in denen Amberg von der zu korrigierenden Traumvariante eingeholt wird: „Das alles – sagte ich mir – war so schön und so flüchtig, als ob es ein Traum gewesen wäre.“ (S 75) Diese Möglichkeit bereitet ihm „Angst“ (S 75), da sie sein Ziel verhindern würde und so tut er diesen Gedanken als „lächerliches Spiel“ (S 75) ab. Und niemand kann ihm widersprechen. Zudem spricht Amberg im Zusammenhang mit dem Traum immer von einem „als ob es ein Traum gewesen wäre“, so dass diese Variante zwar möglich erscheint, aber gleichzeitig ist sie es eben nicht, denn sie ist nur „wie“ ein Traum und dadurch umso realer.

Gegenüber expliziten Widersprüchen und Fragen des Krankenhauspersonals jedoch findet er keine finalen oder kausalen Erklärungen und muss sich somit anderer Mittel behelfen: der Beweisvermeidung und der Unterstellung.

2.1.3.2. BEWEISVERMEIDUNG

Ulrich Baron verweist in seinem Aufsatz *Was geschah, als gar nichts geschah?* ebenfalls auf den Umstand, dass es nicht Ziel einer Analyse *St. Petri-Schnees* sei, festzustellen, welche der beiden Versionen denn nun die „richtige“ sei. Er untersucht daher den Punkt der Beweisverhinderung hinsichtlich der Konstruktion von Bedeutungsvielfalt, den ich als Ausdruck der teleologischen Motivation betrachte.

Baron bezeichnet Amberg als einen unzuverlässigen Erzähler, welcher auch in Bezug auf die Richtigkeit der Anführung seiner Beweise als unzuverlässig gelten müsse. So könne man „sich nur auf das stützen, was er nicht tut beziehungsweise nicht erzählt.“²⁹⁸ Damit verstoße

²⁹⁸ Baron S. 100

Perutz gegen eine Konvention des Genres, mit welchem er spiele: die des Kriminalromans. Er breche die Erwartungshaltung der LeserInnen hinsichtlich eines fingierten Verschwörungsromans insofern, als sie nicht nur keinen Helden vorfinde, der Beweise zur Klärung des Rätsels herbeischaffe, „sein Held [vermeidet] gerade die Suche nach solchen Beweisen.“²⁹⁹ Diese Beweisvermeidung ist im Zusammenhang mit der teleologischen Motivierung als Maßnahme Ambergs zu verstehen, um seine Wirklichkeit und sein Ziel nicht zu gefährden. Dafür wendet er „[d]ie mildeste und zugleich häufigste Form, sich in einer Scheinwelt einzurichten“ an, nämlich „die, dass wir etwas, das wir mit wenig Mühe wissen könnten, nicht zu genau wissen wollen.“³⁰⁰

Baron führt einige Beispiele solcher Beweisvermeidungen an: Da wäre zum einen die Uhr, von welcher Amberg gleich bei seinem ersten Erwachen als einer Erinnerung spricht:

Ich entsann mich, dass ich gestrauchelt war, als ich dem Mann mit den beiden Feldhasen auswich, und im Aufstehen hatte ich bemerkt, dass ich meine Taschenuhr in der Hand hielt, acht Uhr zeigte sie, und das Glas hatte ich im Fallen zerbrochen. (S 8)

Es wäre nun für Amberg ein Leichtes, diese zerbrochene Uhr als Beweisstück vorzulegen. Gegen diese von Baron als mögliche Beweisführung erklärte Tatsache könnte natürlich argumentiert werden, dass die Uhr nicht bei Ambergs geschildertem Straucheln, sondern genauso gut beim vom Oberarzt geschilderten Unfall zerbrochen sein könnte (wenn sie denn überhaupt zerbrochen ist!). Allerdings könnte die Zeit abgelesen werden, zu welcher sie stehen blieb. In der Version Ambergs müsste sie acht Uhr anzeigen, wäre sie beim Unfall zerbrochen, würden die Zeiger jedoch „gegen zwei Uhr“ (S 15) stehen geblieben sein. Amberg führt somit einen Beweis an, den er jedoch nicht überprüft.

Ein weiteres Beispiel, das die Überprüfung eines solchen Beweises noch viel näher legen würde, ist die widersprüchliche Art seiner Verletzung. Spricht der Oberarzt von „Rissquetschwunden“ (S 15), behauptet Amberg, es handle sich um eine Schussverletzung, ein Resultat der Morwede-Handlung also. Die Richtigkeit seiner Aussage könnte Amberg als Arzt ganz leicht überprüfen, er macht es aber nicht.

An einer Stelle macht Amberg jedoch den Versuch, einen Beweis für die Richtigkeit seiner Version zu finden - indem er den Fürsten Praxatin direkt auf die Morwede-Handlung anspricht. Die Gefahr der Endgültigkeit der Zielverfehlung ist jedoch nicht so groß, wie bei einer Überprüfung der Schutzverletzung, da Praxatin von Amberg bereits bei seinem ersten Erscheinen als Teil der Verschwörung erkannt wird:

²⁹⁹ Baron S. 97

³⁰⁰ Schneider, Wolf: *Lob der Lebenslüge*. IN: Der Standard. Album. Vom 21. Juli 2012; S. A1

Er war es, da gab es keinen Zweifel. Schon die Art, wie er meinem Blick auszuweichen suchte, sagte mir alles. Er hatte hier eine Zuflucht gefunden, sich in Sicherheit gebracht, unter einem geborgten Namen spielte er den Krankenwärter, er wollte nicht erkannt werden. (S 13)

Zielgefährdende Widersprüche Praxatins können im Fall einer zu starken Gefährdung immer noch auf eine Verschwörung und das sture Festhalten des Fürsten daran, gedeutet werden.

Trotzdem ist diese Stelle eine bedeutende für das Beweisen der Morwede-Handlung als eine tatsächlich stattgefundenene. Denn im Gegensatz zum Auftritt des Pfarrers, der immerhin mit Trausignalen markiert ist, gibt es hier keinen Zweifel, dass diese Unterhaltung tatsächlich stattgefunden hat, selbst Dr. Friebe bestätigt dies durch seine Aussage:

Sag einmal, du hast da vorhin einen Streit mit unserem Krankenwärter gehabt. Der Mann war ganz verstört. Er ist zu mir gekommen und hat sich über dich beschwert. Du sollst ihm seine politische Gesinnung vorgeworfen haben. (S 175 f.)

Amberg wagt es also und spricht den Krankenpfleger an: „Arkadji Fjodorowitsch´, sagte ich sehr leise. ‚Als ich Sie das letztemal sah, trugen Sie eine rote Fahne und sangen die Internationale.‘“ (S 175) Zum ersten Mal geschieht es, dass Amberg auf eine Äußerung bezüglich der Morwede-Handlung nicht widersprochen wird. Amberg weiß schon zu einem früheren Zeitpunkt – nur Praxatin „könnte mir Antwort geben.“ (S 85) Und er gibt ihm Antwort, indem er ihm nicht antwortet und somit auch nicht widerspricht. Denn meint der Krankenpfleger auf Ambergs Verweis, dass er ihn kenne, noch „Meinetwegen. Ich kenne Sie nicht.“ (S 175), reagiert er auf das Ansprechen mit seinem Namen weder irritiert noch verneinend. Lediglich Ambergs Anspielung, jener habe letzstens noch die rote Fahne getragen, scheint ihn zu irritieren. „Eine rote Fahne.´ Jetzt erschrak er. Er wurde rot im Gesicht und dann ganz blass.“ (S 175)

Dennoch reicht dieser von Amberg aufgestellte Beweis nicht aus, das angestrebte Ziel gegen die spätere Aussage Dr. Friebes, alles wäre nur ein Traum, zu immunisieren. Eben dieses Gespräch zeigt sehr deutlich die teleologische Motivierung, wonach Amberg eine eindeutige Beweisführung, die immer auch das Ende seiner Version bedeuten könnte, zu vermeiden sucht. Am Beginn des Gesprächs versucht Dr. Friebe seinerseits die Unmöglichkeit Ambergs Version zu beweisen und fragt ihn deswegen nach dem Namen des Dorfes, in welchem er gearbeitet habe: „So. – Wie heißt das Dorf?´ ‚Morwede.´ ‚Morwede´, wiederholte er nachdenklich. ‚Ja, es gibt hier irgendwo wirklich so einen Ort, der so heißt.‘“ (S 176) Als es dann aber um die sich dort angeblich befindende Zuckerfabrik geht, stimmt ihr Wissen nicht mehr überein. Wiederum wäre es ein Leichtes, herauszufinden, ob es denn wirklich eine

Zuckerfabrik in Morwede gäbe. Aber auch dieses Mal lässt Amberg den Widerspruch einfach stehen, geht nicht mehr darauf ein und gibt so auch seinem Gegenüber keinen Anlass nach Beweisen seiner Aussage zu suchen. Doch dann begeht Amberg einen Fehler und gibt Dr. Friebe eine Möglichkeit, seiner Version explizit zu widersprechen, indem er ihm nicht nur zu verstehen gibt, dass er Kallisto Tsanaris in Morwede getroffen habe, sondern dass sie in Morwede zudem seine Geliebte gewesen sei. Damit hat sich Amberg in eine Lage gebracht, in welcher es kein Zurück mehr gibt. Denn hier geht es nicht mehr darum, die Zusammenhänge um die Liebesgeschichte glaubwürdig zu erklären, um jene an sich glaubwürdiger für Amberg zu machen, hier geht es um die Liebesgeschichte selbst. Amberg erkennt die Gefahr, die aus diesem Geständnis hervorgeht: „Ich bereute es sofort, dass ich das gesagt hatte, ich war wütend über mich. Ich hatte mir mein Geheimnis entreißen lassen, hatte Bibiche und mich in seine Hände gegeben.“ (S 177) Amberg hat seine Macht, alleinig über die Wirklichkeit der Liebesbeziehung zu Bibiche zu entscheiden, an Dr. Friebe abgegeben und sie somit größter Gefahr ausgesetzt. Dementsprechend kann Ambergs verzweifelter „Du wirst schweigen“ (S 177) nicht nur in Bezug auf die der Sache gebührende Diskretion, sondern durchaus ganz allgemein verstanden werden. Und Ambergs innerer Aufschrei „hör ihn nicht an, er will Bibiche stehlen, er will dir alles stehlen“ (S 177) bezieht sich ebenfalls auf die durch Dr. Friebe gefährdete Zielerreichung.

Dr. Friebe hält das allerdings nicht davon ab, Amberg aufzuklären. Er benötigt dafür noch nicht einmal Beweise, sondern lediglich eine kausale Erklärung, um Ambergs Welt einstürzen zu lassen: „Du wolltest sie zur Geliebten haben, du musstest sie zur Geliebten haben, und so ist sie deine Geliebte geworden. Du hast das Unmögliche erreicht – im Traum, Amberg, im Fiebertraum, als du dalagst und delirierst.“ (S 177)

Zum ersten Mal wird explizit benannt, was auch während der Binnenhandlung Ambergs größte Angst ist: „Aber wenn es wirklich nur ein Traum gewesen wäre?“ (S 75)

Ulrich Baron bemerkt ganz richtig, dass Amberg auch an diesem Zeitpunkt größter Unsicherheit seinen Arm nicht genauer untersucht, „obwohl seine Schussverletzung für ihn doch angesichts jener Zweifel, die Friebe bei ihm weckt, der letzte empirische Rettungsanker hätte sein müssen.“³⁰¹ Die teleologische Motivierung verbietet Amberg allerdings diese Überprüfung. Denn seine Zweifel bezüglich seiner Variante der Geschichte sind bereits so groß und sein Ziel bereits so gefährdet, dass die durch die Überprüfung der Wunde eventuell verschaffte Gewissheit sein Todesstoß bedeuten würde.

Statt dessen erscheint als Deus-ex-machina der Pfarrer von Morwede – „er war es wirklich“ (S 180) – und zum ersten Mal verlangt es Amberg danach, jemand Drittem einen Beweis

³⁰¹ Baron S. 101

vorzulegen, um sich selbst wieder seiner Version vergewissern zu können: „Wo ist Dr. Friebe? – rief es in mir. – Warum ist der Doktor Friebe jetzt nicht hier!“ (S 180)

Das erste, was Amberg vom Pfarrer wissen will, ist jedoch nicht, was mit Bibiche oder dem Baron passiert ist. Das erste, dessen sich Amberg versichern muss, ist die Wirklichkeit des Pfarrers. Denn nur dann kann er sich seiner Liebe mit Bibiche wieder sicher sein. Er braucht also nun zum ersten Mal einen überprüfbaren Beweis seiner Version und so fragt Amberg den Pfarrer: „Wo bin ich denn niedergestürzt?“ (S 180) Lediglich wenn der Pfarrer tatsächlich Teil der Morwede-Handlung ist, kann er diese Frage beantworten. Der Pfarrer erteilt ihm auch ganz genau Auskunft, denn „In der Halle.“ (S 180) deckt sich exakt mit Ambergs Erzählung. Der Pfarrer beweist also nicht nur sich selbst, sondern ebenfalls die Morwede-Handlung als tatsächlich geschehene. Dass es sich hier selbstverständlich um einen Trugschluss handelt und der Pfarrer als „Stück aus [seinem] Traum“ (S 183) immer nur genau das weiß, was Amberg weiß, ist Amberg nicht bewusst und so ist ein weiterer Beweis des Pfarrers, dass alles der Morwede-Handlung „leider so wirklich und so wahr [ist], wie dass ich jetzt hier vor Ihnen stehe“ (S 181) wiederum ein nur sich selbst beweisender Pseudo-Beweis. Warum der Pfarrer jedoch wirklich gerade in diesem Moment im Krankenhaus erschienen ist, zeigt sich in seiner im Sinne der teleologischen Motivation getätigten Aussage „Es geschieht ja alles nur um dieser Frau willen – vergessen sie das nicht!“ (S 183)

Ohne des Pfarrers Erscheinen wäre Ambergs Liebesbeziehung mit Bibiche verloren gewesen, Amberg hätte sein Ziel nicht erreicht und sein Leben verwirkt: „Es ist zu Ende, ich habe alles verloren, bettelarm bin ich geworden. Muss ich denn weiterleben?“ (S 178) Er bedient sich also wiederum außerhalb einer von Dritten einsehbaren Situation nicht überprüfbarer Beweise.

Ulrich Baron stellt zu Beginn seiner Ausführung in Bezug des Auftretens des Pfarrers die berechnete Frage: „Wenn das Auftauchen des Pfarrers im Krankenhaus eine Fiktion Ambergs ist, warum nicht auch das Dr. Friebe, ja die ganze Klinik?“³⁰² Diesen Umstand erklärt Baron mit der ausgeführten Nicht-Überprüfung überprüfbarer Beweise. Denn

[...] wäre auch sein Aufenthalt in der Klinik nur ein Traum, dann könnte die Uhr jede beliebige Zeit anzeigen [...] und sein Arm könnte jede beliebige Verletzung aufweisen. Der Umstand, dass Amberg gerade diese Elemente innerhalb der Klinik-Handlung verdrängt, spricht deshalb dafür, dass sie real sind und dass es für Amberg noch eine wirkliche Außenwelt gibt.³⁰³

Barons Ansatz zielt jedoch nicht darauf ab, endgültig festzulegen, ob es sich bei Ambergs Erzählung nun um eine Konstruktion oder Rekonstruktion der Geschichte handelt. Nicht um

³⁰² Baron S. 99

³⁰³ Ebd. S. 102

die Lösungsfindung der LeserInnen gehe es, sondern darum, wie Amberg seine Existenzfrage löse. Und diese Existenz kann sich Amberg nur mit einer teleologischen Motivation der Ereignisse erhalten. Dafür setzt er Korrektur-, Beweisvermeidungs- und Unterstellungsmaßnahmen.

Ein entscheidendes Ereignis, in welchem Amberg sowohl Beweisvermeidungs- als auch Unterstellungsmaßnahmen trifft, stellt die Begegnung mit Bibiche im Krankenhaus dar. Amberg unterstellt Bibiche, wie ich im nächsten Punkt noch genauer zeigen werde, jede Menge Aussagen, die seine Version der Geschichte unterstützen. Es scheint jedoch für einen Moment, als wolle Amberg erstmals den Beweis antreten, indem er Bibiche zum einen mit ihrem Kosenamen anspricht und sie zudem nach ihrer gemeinsam erlebten Zeit befragt: „Ich werde niemals diese Zeit vergessen.“ Und ich beugte mich ein wenig vor und fragte ganz leise: „Und Sie, Bibiche?“ (S 188) Die Antwort wird jedoch vom Oberarzt unterbunden und Amberg fragt nicht mehr weiter nach, um ihrem (von ihm unterstellten) Wunsch nachzukommen, die Sache nicht vor dem Oberarzt zu verraten. Amberg bekommt aber noch eine Gelegenheit, die Verbindung zwischen Bibiche und ihm zu überprüfen: beim Gang aus dem Krankenhaus. Zu diesem Zeitpunkt behauptet er, Bibiche stehe am Fenster und sähe ihm nach. Es wäre ihm ein leichtes, sich umzudrehen und nachzuschauen. Doch dieses Risiko geht Amberg nicht ein. Die Gewissheit genügt ihm zur Erreichung seines Zieles – wissen will und muss er es (auch in diesem Fall) nicht.

2.1.3.3. UNTERSTELLUNG

Ambergs Erklärungen innerhalb der Binnenhandlung sind meist finaler oder kausaler Natur, er muss sich seine Welt für sich zurechtlegen, um die Morwede-Handlung als glaubwürdige geltend zu machen und somit sein Ziel, die Liebesbeziehung mit Bibiche, nicht zu gefährden. Innerhalb der Rahmenhandlung ist dieses Vorhaben schwieriger, da er die Ereignisse nicht nur in einen für ihn glaubwürdig erscheinenden Zusammenhang kausaler oder finaler Natur bringen muss, sondern mit Einwänden und Widerlegungen Dritter zu kämpfen hat. Besonders zielgefährdend sind dabei jene Aussagen, die Ambergs Variante in Frage stellen und daher nach Gegenbeweisen oder –argumenten verlangen. Amberg umgeht diese für seine Existenz und seine Liebesbeziehung gefährlichen Situationen, indem er entweder das Erbringen von Beweisen vermeidet, um sich nicht womöglich ins eigene Fleisch zu schneiden oder sich einer Methode bedient, die Aussagen anderer selbst zu formulieren, ihnen Aussagen zu unterstellen, so dass sie seine Variante der Geschichte unterstützen.

Dazu stellt er auf Grund bestimmter Aussagen oder Reaktionen anderer Schlussfolgerungen an, die *eine* Möglichkeit der Interpretation von Ereignissen aufzeigt, ohne jedoch auf die reine Möglichkeit hinzuweisen und sie somit als zwingend wahr erscheinen lässt. Die Erklärungen Ambergs erscheinen dabei kausal plausibel, seine Interpretationen stellt er jedoch nicht als mögliche, sondern als notwendige Folge bzw. Ursache eines bestimmten Ereignisses dar.

Dass jedes Ereignis, von welchem wir nicht mit Sicherheit sagen können, welche Ursachen bzw. Folgen es hat, eine Fülle von Möglichkeiten zur Interpretation bietet, zeigt Amberg beim Vorfinden der Tür des Antiquitätenladens auf:

[...] der Ladenbesitzer konnte ja jeden Augenblick zurückkommen, vermutlich wohnte er irgendwo in der Nähe, in einem dieser alten, luftlosen Häuser mit schmutziggrauen Fassaden und erblindeten Fenstern, hinter einem dieser Fenster saß er und nahm hastig seine Mahlzeit ein, - oder er war gar nicht fortgegangen, auch das war möglich [sic!], er hielt sich vielleicht in einem Nebenraum auf und hatte die Tür nur abgesperrt, um beim Essen nicht gestört zu werden. [...] Er hält also jetzt sein Mittagsschläfchen [...] er lag auf dem Sofa und schnarchte. (S 26 f.)

Am Umstand einer verschlossenen Türe zeigt Amberg eine Vielfalt an Interpretationsmöglichkeiten, was es damit auf sich haben könnte. Und auch wenn Amberg alle Varianten als „möglich“ beschreibt, endet seine Überlegung in einer Feststellung, die sich auf sein diesbezügliches Verhalten auswirkt: „Es scheint ihm gar nicht viel daran zu liegen, seinen Trödel an den Mann zu bringen. Gut. Ich muss das Buch nicht haben.“ (S 27)

Das Aufzeigen von nur Möglichem beschränkt sich allerdings auf Begebenheiten, welche die Glaubwürdigkeit der Binnenhandlung nicht gefährden. So beispielsweise auch jene Stelle, an welcher Amberg mutmaßt, sein Kollege habe „wahrscheinlich [...] während der Lektüre gefrühstückt und sein Butterbrot war mit der Zeitung in Berührung gekommen.“ (S 21) In für die Erhaltung der Glaubwürdigkeit seiner Variante wichtigen Situationen bleibt er nicht so vage. Mögliche Schlussfolgerungen der Reaktionen und Aussagen zielgefährdender Personen bestimmt Amberg als einzig wahre Schlussfolgerungen. Die Folge „Ereignis (Blick, Handlung, Aussage) – Wahrnehmung – Aufstellen möglicher Deutungen“ wird von Amberg also ohne zusätzliche Hinweise zur Eingrenzung möglicher Deutungen um die „notwendige Feststellung“ erweitert. Diese Folge erfährt im Laufe des Romans, wie ich unten zeigen werde, noch eine drastische Verkürzung.

Als zusätzliche Maßnahme setzt Amberg die Glaubwürdigkeit Aussagen Dritter dadurch herab, dass er die Person an sich als unglaubwürdig erscheinen lässt. Intention dieser Maßnahmen ist wiederum die Sicherstellung seiner Variante und seines Zieles.

Die erste Person, die eine Gefährdung seines Zieles darstellt, ist die Krankenschwester, indem sie ihm mitteilt, dass Amberg seit fünf Wochen im Krankenhaus liege. Dieser Umstand würde allerdings die Unmöglichkeit der Morwede-Handlung bedeuten und so muss Amberg ihre Aussagen relativieren. Dies erreicht er, indem er die Krankenschwester zunächst als nicht besonders ernstzunehmend beschreibt: „In ihrem Gesicht war ein Ausdruck von selbstzufriedener Einfalt“ (S 10), auch an anderen Stellen wird sie von Amberg als „einfältig“ (S 10), mit „einfältige[m] Gesicht“ (S 172) beschrieben. Weiters wird sie, noch ehe sie ein Wort spricht, sondern stattdessen lediglich mit den Schultern zuckt, als Teil einer Verschwörung markiert: „Vielleicht war es ihr verboten worden, sich mit mir in ein Gespräch über diesen Punkt einzulassen.“ (S 10) Vor diesem Hintergrund ist die Skepsis der LeserInnen bereits geweckt und all ihre folgenden Aussagen oder Reaktionen haben den Beigeschmack der Unglaubwürdigkeit. Amberg unterstützt diese Lesart, indem er einzelne Aussagen zudem noch einmal relativiert. So überlegt die Krankenschwester nicht, wie lange er bereits im Krankenhaus ist, sondern „*schien* zu überlegen.“ (S 10) Es ist auch nicht so, dass sie nicht versteht, was er meint, sondern: „Sie *tat*, als hätte sie mich nicht verstanden.“ (S 11) Dinge, die sie sagt, sagt sie nicht einfach, die „behauptet“ (S 12) sie. Somit entzieht Amberg ihren Aussagen den Wahrheitsgehalt und stellt dann auch ganz klar fest, dass sie lügt: „Sie sagen mir nicht die Wahrheit.“ (S 11)

Die Form der Wahrheitsüberprüfung findet bei Amberg im Betrachten ihres Gesichts statt. So stellt er fest, ob sie lügt - „Ich sah ihr ins Gesicht. ‚Das kann nicht stimmen‘“ (S 11) -, oder ob sie die Wahrheit spricht: „Diesmal sprach sie die Wahrheit, das sah ich ihr an.“ (S 11) Er schreibt sich also die Fähigkeit zu, aus Gesichtern Absichten oder Gedanken ablesen zu können. Diese „Fähigkeit“ wird von Amberg ganz im Sinne seiner teleologischen Absicht genutzt. Denn er sieht ihr am Gesicht dann an, dass sie lügt, wenn sich ein Umstand (dass er seit fünf Wochen im Krankenhaus liegt) nicht in seine notwendige Version der Geschichte einfügt. Die Wahrheit kann er ihr dann am Gesicht ablesen, wenn sich ihre Aussage sehr wohl mit seiner Version deckt.

Doch diese „Fähigkeit“ Ambergs beschränkt sich nicht nur auf die Überprüfung von Aussagen auf ihren Wahrheitsgehalt, er stellt anhand von Gesichtsausdrücken, Handlungen oder Reaktionen auch fest, was daraus zwangsläufig zu schließen ist – er unterstellt etwas. Bereits bei der Begegnung mit der Krankenschwester wird klar, dass seine Interpretationen von ihm nicht als mögliche, sondern als notwendige Erklärungen verstanden werden müssen: „Sie merkte, dass ich sprechen wollte, und hob abwehrend beide Hände, - das sollte heißen, ich möge mich schonen, das Sprechen tue mir nicht gut.“ (S 10) Das heißt, die Folge „Ereignis – Wahrnehmung - Aufstellen möglicher Deutungen – notwendige Feststellung“

verkürzt sich um die Sequenz des Aufstellens möglicher Deutungen und geht von der Wahrnehmung sofort in die notwendige Feststellung über.

Auch beim Krankenpfleger bzw. dem Fürsten Praxatin lässt sich Ambergs Verfahren der Unterstellung im Sinne der Darstellung einer Interpretation als Tatsache und nicht bloße Möglichkeit feststellen. Wiederum findet Amberg allein in einer Reaktion alles bestätigt, was er für die Aufrechterhaltung seines Zieles benötigt: „Schon die Art, wie er meinem Blick auszuweichen suchte, sagte mir alles.“ (S 13) Doch nicht nur in Reaktionen Praxatins, auch in seinem Aussehen findet Amberg seine Version bestätigt: „Eine brennrote Schramme, die hinter seinem rechten Ohr begann und bis in die Gegend des Kinns lief, - ein Andenken an jene Nacht, in der er seinen Freund und Wohltäter verraten hatte.“ (S 14)

Durch diese Arten der Interpretation vermeidet Amberg die mit einer viel größeren Gefährdung seiner Version verbundenen Befragung. Denn fragt er nach, besteht die Möglichkeit, dass er etwas erfährt, was für ihn schwierig in seine Version zu integrieren ist bzw. diese unmöglich macht.

Lediglich einmal stellt Amberg im Zusammenhang mit sein Ziel gefährdenden Figuren in den Raum, dass seine Art der Interpretation keine notwendige, sondern eine mögliche ist:

Er [Praxatin] hatte sich aber schon öfter in meinem Zimmer zu schaffen gemacht, es trieb ihn zu mir, er wollte sich die Gewissheit verschaffen, dass ich ihn nicht erkannt hatte. Dabei hatte er es bisher vermieden, in meine Nähe zu kommen, und nur, wenn er sich unbeobachtet glaubte, sah er mich verstohlen an. Oder deutete ich sein Verhalten falsch? War es nicht Misstrauen oder Angst? Suchte er vielleicht eine Gelegenheit, um heimlich mit mir zu sprechen? (S 174)

Amberg stellt hier ganz klar fest, dass die getroffenen Feststellungen lediglich auf seiner Deutung fußen und die Möglichkeit einer Falschinterpretation besteht. Allerdings zeigt er trotz der grundsätzlichen Interpretierbarkeit von Ereignissen gleichzeitig, dass *er* es ist, der die Möglichkeiten der Deutung festlegt und der somit auch andere Möglichkeiten ausschließt. Denn es ist Amberg nur deswegen möglich, die Notwendigkeit seiner Deutung an dieser Stelle in Frage zu stellen, da er lediglich zwei Möglichkeiten der Interpretation anbietet, von welchen sich beide in die für ihn gültige Version integrieren lassen.

Das Verfahren der Unterstellung und Diffamierung wendet Amberg, wie zuerst bei der Krankenschwester, zunächst auch bei Dr. Friebe an und beschreibt ihn als „zerstreut“ (S 15) und unfähig, eine professionelle Diagnose bezüglich seiner Verletzung zu stellen: „Das ist doch Unsinn. Die Verletzung am Arm stammt von einem Revolverschuss und die an der Schulter von einem Messerstich. Das muss sogar ein Laie sehen.“ (S 15) Diese Diffamierung ist auch deswegen notwendig, da Dr. Friebes Aussage nach der Erzählung der Morwede-Handlung, alles wäre nur ein Traum gewesen, ansonsten endgültigen Wahrheitsstatus hätte.

Denn diese Darlegung Dr. Friebe ist Amberg zunächst gewillt zu glauben – zumindest zu einem bestimmten Grad. Und wiederum zieht er das Betrachten des Gesichts als Wahrheitsüberprüfung heran: „Ich starrte diesen Menschen an, diesen Menschen, der an dem Rand meines Bettes saß, er sah aus, als spräche er die Wahrheit.“ (S 178) Allerdings kann oder will Amberg nicht mit Sicherheit feststellen, dass Dr. Friebe die Wahrheit spricht und formuliert seine Meinung noch im Konjunktiv, um schon im nächsten Augenblick auch die Möglichkeit des Lügens in Betracht ziehen zu können: „Nein! Nein! Nein – [...] Er lügt, hör ihn nicht an.“ (S 178) Dennoch scheint das Überprüfen des Wahrheitsgehaltes durch das Sehen stärker zu wiegen als durch das Hören, denn Amberg stellt resigniert fest: „[...] ich wusste, dass er die Wahrheit gesprochen hatte, - niemals war Bibiche meine Geliebte gewesen.“ (S 178)

Doch gerade das Sehen als stärkerer Beweis denn das Hören relativiert Dr. Friebe's Aussage wieder, in dem Moment, als der Pfarrer von Morwede auftaucht und Amberg befriedigt feststellt: „Ich richtete mich auf und sah ihn an [...] er war es wirklich.“ (S 183) Dem Pfarrer schreibt Amberg als erster Figur ebenfalls die Fähigkeit zu, aus einer Fülle von Interpretationsmöglichkeiten die einzig richtige herauszufiltern: „Er erriet, dass ich nach Bibiche fragte.“ (S 183) Der Pfarrer, dem Amberg bereits in der Binnenhandlung Ehrlichkeit attestiert (vgl. S 88), rettet seine Geschichte vor der zerstörerischen Aussage Dr. Friebe's, indem er diese wiederum in den Zusammenhang der Verschwörungstheorie stellt: „Begreifen Sie nun, warum man Ihnen beibringen will, dass alles, was Sie erlebt haben, nur ein Fiebertraum gewesen ist?“ (S 181 f.)

Alle Personen der Rahmenhandlung stellen mit ihren Aussagen grundsätzlich eine ständige Gefahr für Amberg's Version dar. Je mehr Amberg diese bedroht sieht, umso weniger Spielraum lässt er Dritten, tatsächlich Aussagen zu tätigen und jene, von ihm als gültig anerkannte Unterstellungen, erhalten die Vormacht.

Die größte Gefahr für Amberg's Zielerreichung geht natürlich von der Person aus, die notwendiger Teil derselben ist: Bibiche. Und der Pfarrer scheint ihn noch einmal daran zu erinnern, in Bezug auf sie kein Risiko einzugehen: „Es geschieht ja alles nur um dieser Frau willen, - vergessen Sie das nicht!“ (S 183)

Beim Zusammentreffen mit Bibiche gilt es mehr als bei allen anderen, das Verfahren der Unterstellung anzuwenden. Noch bevor Bibiche ein Wort spricht, deutet Amberg zweimal an, dass er aus ihrem Blick lesen will, es will ihm allerdings nicht sogleich gelingen: „Wir sahen einander an, - nichts in ihrem Gesicht verriet ihre Bewegung. Wusste sie sich so zu beherrschen? Oder hatte sie erwartet, dass ich hierherkommen würde?“ (S 187) Selbst die

Tatsache, dass Bibiche nichts sagt, lässt sich in Ambergs Version integrieren: Entweder sie weiß um die Verschwörung oder um das Schicksal, das ihn hierherführen würde.

Doch nicht genug, dass Amberg diese Fähigkeit des Gedankenlesens zu beherrschen scheint, Bibiche ist die erste Figur, die darum auch zu wissen scheint und sich Amberg allein mit Blicken mitteilen kann: „Sie sah mich an und aus ihren Augen flehte es: Nimm dich in acht! Verrat mich nicht! Er ahnt, was zwischen uns gewesen ist. Wenn er Gewissheit hätte -“ (S 188) Mit dieser Aussage liefert sie Amberg gleichzeitig den Grund dafür, warum sie nicht direkt mit ihm sprechen kann – das würde sie beide in Gefahr bringen. Die Folge „Ereignis – Wahrnehmung - notwendige Feststellung“ wird wiederum verkürzt und zwar um das Ereignis. Amberg nimmt lediglich etwas wahr und schließt daraus die für ihn notwendige Feststellung. Todorov nennt diese Vorgehensweise Ambergs in Bezug auf das phantastische thematische Material

[...] das Verwischen der Grenze zwischen Subjekt und Objekt. Das rationale Schema stellt uns das menschliche Wesen dar als Subjekt, das zu anderen Personen oder zu den Dingen, die ihm äußerlich bleiben und die den Status von Objekten haben, in Beziehung tritt. Die fantastische Literatur durchbricht diese starre Einteilung. [...] Da das Subjekt nicht länger vom Objekt getrennt ist, stellt sich die Kommunikation direkt her.³⁰⁴

Diese Art der Kommunikation als wunderbare „Gabe“ Ambergs zu betrachten, bietet sich zwar an, vielmehr sind diese Unterstellungen jedoch für Amberg notwendig, um seine Version der Geschichte zu schützen. Und so muss er diese Maßnahme besonders im Krankenhaus bei der für eine glaubhafte Liebesbeziehung zu distanzierter Begegnung mit Bibiche anwenden. Der Höhepunkt dieser Unterstellungen findet statt, als Amberg nicht einmal mehr Blicke oder Aussagen Bibiches in notwendige Schlussfolgerungen umwandelt, sondern ohne jeglichen Anhaltspunkt feststellt: „Wir schwiegen und dachten an das kleine, armselige Zimmer, zu dem eine knarrende Holztreppe hinaufführte.“ (S 189) Amberg muss ihren Blick nicht mehr deuten, er weiß auch ohne ihn zu sehen, was Bibiche ihm sagen will. Die Folge „Ereignis (Blick, Handlung, Aussage) – Wahrnehmung – Aufstellen möglicher Deutungen – notwendige Feststellung“ wird nun nicht nur mehr um die mögliche Deutung, sondern auch um jene der Wahrnehmung und selbst des Ereignisses verkürzt.³⁰⁵ Amberg stellt nur noch notwendig fest. Und seine Feststellungen dienen lediglich seiner Zielerreichung, der Vereinigung mit Bibiche, und sind daher teleologisch motiviert.

³⁰⁴ Todorov S. 105 f.

³⁰⁵ Dieser Umstand kann im Zusammenhang mit Dursts oben beschriebenem Entwurf einer Theorie des wunderbaren thematischen Materials durchaus auch als Sequenzverkürzung und somit als wunderbares Ereignis verstanden werden.

2.2. DER UNZUVERLÄSSIGE ERZÄHLER GEORG F. AMBERG

Doktor Georg Friedrich Amberg gilt in der gesamten Forschungsliteratur als unzuverlässiger Erzähler, ja Perutz habe in *St. Petri-Schnee* „dem unzuverlässigen Erzähler geradezu ein Denkmal gesetzt.“³⁰⁶

Doch was ist unter einem unzuverlässigen Erzähler zu verstehen? Markus Fleckinger formuliert in seiner Arbeit *Der unzuverlässige Erzähler bei Leo Perutz* die erzählerische Unzuverlässigkeit als literarische Funktion, die „im Zusammenhang mit dem Erzählvorgang, mit der Art des Erzählens und Kommentierens [steht]: mit der thematisierten, spezifischen Art der Wahrnehmung.“³⁰⁷ Es geht somit immer auch um die Erzählmotivation, denn „wenn ein unzuverlässiger Erzähler glaubt, etwas über die erzählte Welt zu berichten, sagt er meist mehr über sich und teilweise nur über sich.“³⁰⁸

Fleckinger nennt verschiedene Voraussetzungen, damit man von einem unzuverlässigen Erzähler sprechen kann: Die erste Voraussetzung Fleckingers besagt, dass es sich um realistische Texte handeln muss.³⁰⁹ Seiner Meinung nach steht in einem Text mit einem unzuverlässigen Erzähler die Erzählmotivation desselben im Vordergrund, die Phantastik wäre aber nur ein Teil der Erzählmotivation. Es gehe dabei viel mehr um die Frage nach dem Wie und Warum und nicht um das Was des Erzählens. Insofern schließt er die Möglichkeit eines unzuverlässigen Erzählers in Zusammenhang mit Märchen, Utopie, Science Fiction oder Phantastik aus. Er meint:

Es besteht ein großer Unterschied zwischen der Interpretation der (in Perutz meist nur vordergründig) phantastischen [gemeint ist hier: wunderbaren] Elemente als Tatsachen und Sachverhalte der Geschichte oder als Ausdruck der Erzählpersönlichkeit oder dessen Erzählmotivation wie z.B. Verschleierung oder nachträgliche Sinnkonstruktion.³¹⁰

Die zweite Voraussetzung eines unzuverlässigen Erzählers sieht Fleckinger in einer unterstellten (etwa durch einen fiktiven Herausgeber im Vor- oder Nachwort) oder thematisierten (kognitive, körperliche, moralische Einschränkungen) Unfähigkeit desselben bezüglich seines Erzählprozesses.³¹¹ Diese körperliche Unfähigkeit des Erzählers Amberg

³⁰⁶ Peer S. 65

³⁰⁷ Fleckinger (2009); S. 25

³⁰⁸ Ebd. S. 201

³⁰⁹ Vgl. Fleckinger: *Der unzuverlässige Erzähler. Georg Friedrich Amberg in Leo Perutz' Sankt Petri-Schnee*. IN: *Stationen. Texte zu Leben und Werk von Leo Perutz*. Hrsg.: Stepina, Clemens K. Schnittstellen Bd. 3. Wien/ St. Wolfgang: Edition Art Science. 2008; S. 126

³¹⁰ Ebd. S. 122

³¹¹ Fleckinger (2008) S. 127

kann auf Grund seiner Verletzung durchaus als gegeben angesehen werden und wurde bereits oben genauer behandelt.

Weiters sieht Fleckinger „Widersprüche, Erinnerung, Gedächtnis und Korrekturinformationen“³¹² als Anzeichen für einen unzuverlässigen Erzähler. Voraussetzungen, die Amberg, wie bereits dargelegt, ebenfalls absolut erfüllt.

Auch eine überkomplette Darstellung der Ereignisse spricht für einen unzuverlässigen Erzähler – dies formuliert Amberg gleich zu Beginn sogar als Bedingung seines Berichts: „[...] ich muss es festhalten, damit nichts, auch nicht das scheinbar Unbedeutende, verloren geht.“ (S 18)

Dass überhaupt eine erzählbare, und somit rekonstruierbare Geschichte vorliegt und ein Autor mit unterschiedlichen Signalen zwei Lesarten zumindest andeutet, sind nach Fleckinger zwei weitere Voraussetzungen des unzuverlässigen Erzählers.

Der Begriff des unzuverlässigen Erzählers ist jedoch nicht unumstritten. So hält etwa Ulrich Baron die Bezeichnung deswegen für ungünstig, da dieser zum einen

etwas abwertend Tautologisches [habe], das sein logisches Gegenstück, den anständigen und zuverlässigen Ich-Erzähler auf eine Objektivität zu verpflichten scheint, die auch diesem als durchaus subjektivem und oft in die Handlung verstricktem Beobachter gar nicht zukommen kann.³¹³

Zum anderen, da der Ich-Erzähler in diesem und auch anderen Fällen jener sei, welcher alle Aussagen tätige, auf welche man sich immerhin bei jeder Interpretation stütze.³¹⁴ Dem ersten Punkt ist zwar zuzustimmen, was Barons zweites Argument betrifft, muss allerdings festgehalten werden, dass sich eine Interpretation ja keinesfalls nur mit dem Inhalt einer Aussage beschäftigt, sondern gerade mit der Art und Weise, wie diese getätigt wird und diese somit auch als eine Aussage in der Aussage angesehen und zur Interpretation herangezogen werden muss. Es gilt bei den Aussagen eines unzuverlässigen Erzählers somit zu unterscheiden, ob sich diese auf mimetische oder theoretische Sätze beziehen:

Ein mimetischer Satz hat Referenzwert innerhalb der fiktiven Wirklichkeit, er benennt Tatsachen und Sachverhalte der erzählten Welt. Demgegenüber ist ein theoretischer Satz auf den Erzähler und auf seine Persönlichkeit zu beziehen. Ein theoretischer Satz sagt also mehr über einen Erzähler als über die erzählte Welt aus.³¹⁵

³¹² Vgl. ebd. S. 127

³¹³ Baron S. 96; Ulrich Baron schlägt allerdings keine alternative Bezeichnung vor.

³¹⁴ Vgl. ebd. S. 96

³¹⁵ Fleckinger (2009); S. 49

Unzuverlässige mimetische Sätze sind somit auf der Handlungsebene, unzuverlässige theoretische Sätze auf der Darstellungsebene zu untersuchen. Diese beiden Arten der Unzuverlässigkeit finden die LeserInnen an den sogenannten Bifurkationen, jenen Textstellen, an denen bestimmte Widersprüche in der Rechtfertigung des Erzählers, seiner Interpretation der Welt, der Thematisierung von Erinnerung oder bestimmte Korrekturinformationen festzumachen sind.³¹⁶ Diese Merkmale unzuverlässigen Erzählens konnten in der Darstellung der doppelten finalen und kausalen Motivierung bereits zur Genüge nachgewiesen werden. Zwei weitere Merkmale unzuverlässigen Erzählens, die bisher jedoch keine Erwähnung fanden, möchte ich noch erläutern.

2.2.1. ERZÄHLENDES UND ERLEBENDES ICH

Das erste Merkmal, das den Erzähler als einen unzuverlässigen erscheinen lässt, ergibt sich aus dem Verhältnis zwischen erzählendem und erlebendem Ich. Grundsätzlich kann gesagt werden, dass sich ein Erzähler eines Romans der Wahrheitsfrage entzieht. Wenn er etwas behauptet, so darf von den LeserInnen angenommen werden, dass dieses behauptete Ereignis innerhalb der von ihm erzählten Handlung der Wahrheit entspricht. Anders verhält es sich mit handelnden Personen:

[...] die Rede der Personen etwa kann wahr oder falsch sein wie im alltäglichen Diskurs auch. [...] Das Problem wird komplexer im Fall einer Erzähler-Person, eines Erzählers, der ‚ich‘ sagt. Insofern er Erzähler ist, darf sein Diskurs nicht dem Wahrheitsbeweis unterzogen werden, als handelnde Person aber kann er lügen.³¹⁷

Und so macht beispielsweise Fleckinger den Grad der Glaubwürdigkeit Ambergs Schilderungen an der „Distanz zwischen erzählendem und erzähltem Ich“ fest, wenn er meint, dass „[b]is zur Schilderung der Szene am Bahnhofplatz kein Grund [besteht], Dr. Ambergs Bericht anzuzweifeln.“³¹⁸ Für die Morwede-Handlung, in welcher die Erzähldistanz nahezu verloren gehe, stellt er jedoch fest, dass diese „in ihrem Referenzwert nie glaubhaft“³¹⁹ sei. Dass Ambergs Bericht jedoch durchaus auch vor der Szene am Bahnhofplatz immer wieder Widersprüche und Korrekturen enthält, die Zweifel am Erzählten aufkommen lassen, habe ich

³¹⁶ Vgl. Fleckinger (2008); S. 130

³¹⁷ Todorov S. 76

³¹⁸ Fleckinger (2009); S. 207

³¹⁹ Fleckinger (2009) S. 202

bereits aufgezeigt. Dennoch spielt diese angesprochene Distanz zwischen dem Erzähler Amberg und der Figur Amberg natürlich eine Rolle in Bezug auf dessen Glaubwürdigkeit. Die Schwierigkeit einer Analyse besteht jedoch darin, dass nicht eindeutig feststellbar ist, wann Amberg nur Erzähler und wann er erlebendes Ich ist, das aus der gerade erlebten Gegenwart erzählt. So erzählt Amberg aus der Gegenwart des Krankenhauses die Geschichte, die sich in Morwede abgespielt hat, die also ein narrativ Früheres darstellt. Diese Handlung ist (zum größten Teil) im Präteritum erzählt. Dennoch ist der Beginn des Romans, den ebenfalls der Ich-Erzähler Amberg wiedergibt und welcher der Morwede-Erzählung zeitlich später einzuordnen ist, ebenfalls im Präteritum abgefasst. Genette verweist darauf, dass es sich bei dieser Art des Erzählens um das „epische Präteritum“ handelt, welches lediglich „die Fiktivität der Fiktion [markiert].“³²⁰ Dieses epische Präteritum wird allerdings nicht mehr verwendet, als die Handlung nach der beendeten Morwede-Erzählung wieder im Krankenhaus einsetzt. Stattdessen spricht Amberg nun im Präsens und markiert dadurch an dieser Stelle die Erzählgegenwart:

Ich liege wohlverpackt in meinem Bett, die Krankenschwester hat für einige Minuten das Fenster geöffnet, nun kommt die kalte, frische Winterluft zu mir herein. Sie tut mir gut. Ich habe keine Schmerzen mehr, ich kann sogar den Arm bewegen. (S 172)

Zudem setzt die Erzählung mit Eintreffen des Oberarztes wieder im Präteritum ein. Auch der Bericht, von dem Amberg angibt, ihn erst „eines Tages schriftlich niederlegen“ (S 18) zu wollen, liegt bereits vor. Nachdem er vor dem erneuten Einsetzen der Krankenhaushandlung abgefasst zu sein scheint, trägt er zu diesem Verwirrspiel bei.

Es kann zwar davon ausgegangen werden, dass der Morwede-Bericht aus der zeitlichen Distanz des bereits Erlebten wiedergegeben wird, wie es sich mit dem zu Beginn geschilderten Aufwachen im Krankenhaus verhält, ob dies ebenfalls Teil einer reflektierten Erzählung ist, kann nicht genau ausgemacht werden. Verschiedene Signale lassen jedoch eher darauf schließen, dass es sich um ein erlebendes Ich handelt, das im epischen Präteritum erzählt. So scheint die Verwirrung, die Amberg nach seinem Erwachen wiedergibt, eine gerade erlebte zu sein, die nicht aus einer zeitlichen Distanz reflektiert erzählt wird. Zudem verweisen Begriffe wie „jetzt“ und „hierher“ auf eine Erzählgegenwart im Krankenhaus: „Jetzt konnte ich mich an alles erinnern. Die Ereignisse, die mich hierher gebracht hatten, standen klar und festumrissen vor mir.“ (S 9)

³²⁰ Genette, Gérard: *Stimme*. IN: *Moderne Erzähltheorie. Grundlagentexte von Henry James bis zur Gegenwart*. Hrsg.: Wagner, Karl. Wien: Universitäts-Verlag. 2002; S. 264

Auch während des Berichts kann nicht immer genau unterschieden werden zwischen Amberg als Erzähler der bereits geschehenen Ereignisse und Amberg als gerade erlebendes Ich der geschehenden Ereignisse. Immer wieder fällt Amberg vom erzählenden Ich, das bereits um den Ausgang jedes Ereignisses wissen müsste in das erlebende Ich, das um den Ausgang desselben noch bangt und eine Art inneren Monolog führt. So etwa an jener Stelle, an welcher er verzweifelt auf Bibiche wartet:

Also doch erst sechs Uhr. Es kann ja noch nicht sieben sein, sonst wäre das Abendbrot schon auf meinem Zimmer. Oder sollte sich meine Hauswirtin zum erstenmal verspätet haben? (S 160)

Dass ein Erzähler, der ein Geschehen aus der Vergangenheit wiedergibt, nicht wissen soll, wie das selbige ausgeht, zeigt die verlorene Distanz zwischen dem erzählendem und dem erlebenden Amberg und macht ihn dadurch unzuverlässig in seiner Erzählung.

Zudem ermöglicht der zeitliche Abstand zwischen erzähltem und erlebtem Geschehen, wie ich bereits an den von Amberg immer wieder vorgenommenen Korrekturen gezeigt habe, eine nachträgliche Bewertung von Ereignissen. Diese stellt jedoch zumeist eine Neubewertung dar und erzeugt wiederum ein prinzipielles Gefühl der Unzuverlässigkeit aller anderen vorgenommenen Bewertungen Ambergs.

So erfährt beispielsweise sein Gefühl auf dem Nachhauseweg vom Baron, nachdem er erfahren hat, dass Bibiche nach Morwede kommt, eindeutig eine erst aus der Erzählgegenwart vorgenommene Bewertung: „Ich glaube, ich war sehr glücklich an jenem Vormittag.“ (S 69) Völlig eins wird die nachträgliche Bewertung mit dem Gefühl des handelnden Ich, wenn Amberg sagt: „Ich liebte Bibiche vielleicht noch heftiger als je zuvor, ich liebte sie, wie ich sie heute liebe.“ (S 146) Wie wahr oder falsch diese Feststellungen zum Zeitpunkt des Geschehens wirklich waren, ist nicht mehr auszumachen. Diese „unmittelbare Nachträglichkeit [ist] gerade weit genug zeitverschoben [...] um eine Dissonanz zu bewirken.“³²¹

2.2.2. BEGLAUBIGUNG

Gerade ein Ich-Erzähler, der auf Grund der Subjektivität seiner Schilderungen schneller im Verdacht steht unglaublich zu sein, steht auch „unter höherem Druck diese zu

³²¹ Genette (2002); S. 223

beglaubigen, als beispielsweise ein auktorialer Erzähler.³²² Zudem erhöht sich Ambergs diesbezüglicher Druck umso mehr, als seine Erzählung nicht nur durch seine Subjektivität an Glaubwürdigkeit einbüßt, sondern vor allem durch die seiner Version widersprechenden Aussagen des Krankenhauspersonals.

Neben einigen bereits im Zusammenhang mit der Beweisvermeidung genannten Strategien Ambergs, Ereignisse zu beglaubigen, auch wenn die erbrachten Beweise dann nicht überprüft werden, gibt es noch andere Maßnahmen, die Amberg diesbezüglich trifft. So beginnt Amberg seine Erzählung mit den Worten:

Ich heiße Georg Friedrich Amberg und bin Doktor der Medizin. Mit diesen Worten wird mein Bericht über die Ereignisse in Morwede beginnen [...]. (S 18)

Amberg ist nicht nur Doktor der Medizin, was ihn als Mann der Wissenschaft, noch dazu der Naturwissenschaft auszeichnet, er wird zudem über das Geschehene einen Bericht verfassen, der im Gegensatz zu einer Erzählung den Anspruch hat, frei von der einer Erzählung anhaftenden Subjektivität zu sein. Ein Bericht ist die „sachliche Wiedergabe eines Geschehens oder Sachverhalts“³²³ und entkräftet noch mehr als die Tatsache, dass Amberg Naturwissenschaftler ist, den Vorwurf der Subjektivität. Dieser Beginn der Erzählung drückt somit bereits das aus, was sich Amberg an späterer Stelle genötigt fühlt zu sagen: „Ich halte mich an die realen Tatsachen.“ (S 25)

Reale Tatsachen nimmt Amberg immer wieder her, um seiner Erzählung den „Anschein einer Realitätsverankerung“³²⁴ zu verschaffen und gibt ihnen dadurch wiederum den Anschein der Überprüfbarkeit. So nennt er die Namen des Platzes und des Turmes in Osnabrück, liefert eine genaue Beschreibung und historische Zuordnung der Waffen des Freiherrn von Malchin, nennt im Detail die naturwissenschaftlichen und religionsphilosophischen Schriften, in denen der Freiherr zur Ursache des ekstatischen Gottesglaubens forschte, beschreibt die Genealogie der Hohenstauffer bis zu Friedrich II und zieht auch die Bibel als beglaubigende Quelle heran. All diese Belege sollen Authentizität des Erzählten schaffen, sind aber gleichzeitig Signal dafür, dass hier offensichtlich die Notwendigkeit einer Beglaubigung besteht, was genau den gegenteiligen Effekt schafft: die LeserInnen werden dem Erzählten gegenüber skeptisch. Denn „[j]e präziser die Quellenangabe, umso größer die Lizenz zum Schwindel.“³²⁵

³²² Lauener S. 31

³²³ Duden *Bedeutungswörterbuch*

³²⁴ Hainz, Martin A.: *In den Rahmen fallen. Zu Leopold von Sacher-Masoch, Leo Perutz und Oswald Wiener*. IN: *Stationen. Texte zu Leben und Werk von Leo Perutz*. Hrsg.: Stepina, Clemens K. Schnittstellen Bd. 3. Wien/ St. Wolfgang: Edition Art Science. 2008; S. 177

³²⁵ Schmidt-Dengler S. 19

Auffällig sind auch Ambergs immer wiederkehrenden exakten Zeitangaben. Vermittelt die Tatsache, dass Amberg beim Erwachen im Krankenhaus weder „die Begriffe „Vergangenheit“ und „Zukunft“ kennt, noch ein Gefühl für Dauer hat, die Präsenz eines „unsicheren Erzählers“³²⁶, der in seinen Angaben wohl kaum als besonders zuverlässig angenommen werden kann, so legt er später umso mehr Wert auf präzise Zeitangaben. Diese sollen den Eindruck vermitteln, dass Amberg das Erzählte nun „klar und festumrissen“ (S 9) widergegeben kann:

Das Datum stimmte mit meinen Berechnungen überein. Am 25. Jänner hatte ich meine Stelle als Gemeindefeldarzt in Morwede angetreten. Einen Monat lang, bis zu jenem verhängnisvollen Sonntag, hatte ich in dem kleinen westfälischen Dorf gearbeitet. Ich war seit fünf Tagen hier, das hatte ich nun festgestellt. (S 11)

Auch seinen Bericht säumen exakte Zeitangaben. Die LeserInnen erfahren, wann genau seine Tante ihn zum Bahnhof begleitet hat, wann er in Morwede angekommen ist und zu welchen Uhrzeiten er sich mit verschiedenen Personen getroffen hat. Diese Präzision der Zeitangaben hat auch den Zweck, die vom Krankenhauspersonal getätigte Feststellung, alle Ereignisse in Morwede wären nur ein Traum gewesen, zu widerlegen. Denn gerade der Traum zeichnet sich durch seine Zeitlosigkeit aus, wie man von Bibiche erfährt: „Nur im Traum oder wenn es einem gut geht, weiß man nicht, was für ein Tag es ist.“ (S 158)

Dass Amberg dennoch auch eingesteht, nicht immer alles so exakt wiedergeben zu können, wie es die Zeitangaben vermitteln wollen, mindert den Eindruck der Glaubwürdigkeit nicht, im Gegenteil: die Authentizität des Erzählten gewinnt dadurch, „dass der Ich-Erzähler kleinere Gedächtnisschwächen mitunter offen zugibt.“³²⁷

2.2.3. DER UNZUVERLÄSSIGE ERZÄHLER ALS NOTWENDIGER BESTANDTEIL DER TELEOLOGISCHEN MOTIVATION

Es konnte in Amberg also ein „betont unzuverlässiger Erzähler“³²⁸ ausgemacht werden. Einer, dessen Aussagen sich sowohl auf mimetischer als auch theoretischer Ebene immer wieder

³²⁶ Leitner S. 119

³²⁷ Müller (1987); S. 197; Auch Harald Weinrich meint in seiner Abhandlung *Linguistik der Lüge*: „Zur Präzision des Details gehört insbesondere die Genauigkeit der Namen und der Zahlen; der Lügner spart daran nicht. [...] Wer hundert Details gibt und dann beim hundertsten sagt, hier sei er nun nicht mehr ganz sicher, der beglaubigt damit die hundert erlogenen Details in einer Weise, die nicht mehr zu überbieten ist.“ Weinrich, Harald: *Linguistik der Lüge*. 6., durch ein Nachw. erw. Aufl. München: Beck. 2000; S. 73 f.

³²⁸ Eichner, Hans: *Leo Perutz, Meister des Erzählens*. IN: Eichner, Hans: *Gegen den Strich: Ausgewählte Aufsätze*. Hrsg.: Symington, Rodney. Kanadische Studien zur deutschen Sprache und Literatur. Bd. 47. Bern: Peter Lang. 2003; S. 367

widersprechen, einer, der seine oder die Aussagen anderer korrigiert, Beweise verhindert, sich durch versuchte Beglaubigungen und die fehlende Distanz zum Erzählten verdächtig und somit unzuverlässig macht.

Wichtig im Zusammenhang mit Amberg als einem unzuverlässigen Erzähler ist es, nicht dem Irrtum zu erliegen, diesen als nicht „wahrheitsgemäß[en]“³²⁹ Erzähler zu bezeichnen. Denn wenn man davon ausgeht, dass Amberg nicht die Wahrheit erzählt, müsste das gleichzeitig heißen, dass er lügt. Aber „Lügen heißt ja, in Kenntnis des Wahren oder für wahr Gehaltene bewusst etwas Falsches behaupten.“³³⁰ Ambergs Erzählung stellt jedoch keine Lüge in diesem Sinne dar, sondern eine notwendige Integration der Ereignisse im Sinne seiner Zielerreichung. Und selbst wenn dies bedeutet, dass er einer „Lebenslüge“, einer Selbsttäuschung anhängt, kennt er „die Wahrheit über sich selber gerade nicht; wahrscheinlich will er sie nicht kennen.“³³¹ Und er darf sie auch nicht kennen, denn das würde, wie bereits dargelegt wurde, Ambergs Identität aufs Gröbste gefährden.

Wenn Lauener nun meint, die durch den unzuverlässigen Erzähler entstandene Mehrdeutigkeit „behindert beziehungsweise verhindert [...] die reibungslose Interpretation eines Textes“³³², so muss festgehalten werden, dass es nicht darum geht, festzustellen, welches denn nun die „wahre“ Version der dargelegten Geschichte ist, sondern gerade die Mehrdeutigkeit die Grundlage einer interpretatorischen Untersuchung von *St. Petri-Schnee* sein muss. Denn sie ist Ausdruck der im Sinne der teleologischen Motivation notwendigen Zielerreichung und verlangt geradezu einen unzuverlässigen Erzähler, der alle Ereignisse zu Gunsten dieses Zieles ordnet, korrigiert und behauptet. Der unzuverlässige Erzähler schafft also nicht die Mehrdeutigkeit, die es auf eine Eindeutigkeit herunterzuschrauben heißt. Die Mehrdeutigkeit ergibt sich notgedrungen aus der teleologischen Motivation, die Ambergs Identität sichert. Der unzuverlässige Erzähler ist Mittel zur Erhaltung derselben.

³²⁹ Lauener S. 28

³³⁰ Schneider. S. A1

³³¹ Ebd. S. A1

³³² Lauener S. 28

SCHLUSS

Leo Perutz' Roman *St. Petri-Schnee* bietet den LeserInnen zwei mögliche Versionen der Geschichte: eine sucht die Morwede-Handlung als Traum zu erklären, die andere behauptet, alles hätte sich tatsächlich so abgespielt, wie es Amberg in seinem vermeintlichen Bericht darzulegen versucht. Die Literaturwissenschaft hat dieser vom Roman vorgegebenen Mehrdeutigkeit auf unterschiedliche Art und Weise versucht beizukommen, wobei, wie gezeigt werden konnte, zumeist im Sinne einer „reibungslose[n] Interpretation“³³³ eine Auflösung der Mehrdeutigkeit angestrebt wurde. Dass es gerade nicht um eine Auflösung der Mehrdeutigkeit zugunsten einer eindeutigen Version der Geschichte, sondern um deren Aufrechterhaltung geht, versuchte die Phantastikforschung hervorzuheben. Allerdings beschränkt sich deren Untersuchungsfeld wiederum vornehmlich auf die Konstruktion von Mehrdeutigkeit und entbehrt einer Interpretation derselben.

Diese Arbeit galt dem Bestreben, zum einen festzuhalten, dass die offensichtlichen Uneindeutigkeiten und Widersprüchlichkeiten der Erzählung nicht aufzulösen, sondern im Gegenteil als Strukturmerkmal des Romans festgemacht werden müssen. Weiters sollte aus der Analyse der Konstruktion von Mehrdeutigkeit eine Interpretationsthese des Werks gewonnen werden.

In einem ersten Schritt konnte somit bei der Analyse der unterschiedlichen, sich widersprechenden Textsignale nachgewiesen werden, dass die Mehrdeutigkeit in *St. Petri-Schnee* eine Folge unterschiedlicher Motivierungen ist: Perutz lässt neben der Konfrontation von Ambergs Version und jener des Krankenhauspersonals auch zwei einander inkompatible Bezugssysteme aufeinanderprallen. Während die eine einem Ursache-Wirkungs-System verpflichtet ist (kausale Motivierung der Ereignisse), folgt die andere einem unausweichlichen Determinismus (finale Motivierung der Ereignisse). Zufall oder Schicksal, Traum oder Wirklichkeit, Gelenktheit oder Selbstbestimmung – anhand dieser drei Dichotomien wurden in der Arbeit die zwei unterschiedlichen Erklärungsmodelle, die in diesem Roman gleichzeitig Geltung beanspruchen, herausgearbeitet. Alle von Perutz gesetzten Signale, die einer der beiden Lesarten den Vorrang zu geben scheinen, werden mit einem anderen Signal sogleich wieder revidiert oder zumindest relativiert. Andere Textsignale lassen sich gar als Erklärung beider Versionen heranziehen.

Die kausale und die finale Motivierung, zwei freilich mögliche, aber dennoch völlig inkompatible Erklärungsmodelle, treffen somit in diesem Roman mit demselben Geltungsanspruch aufeinander – und machen eine Rückführung auf eine eindeutige Lesart

³³³ Lauener S. 28

unmöglich. Diese durch die gleichzeitige kausale und finale Motivierung konstruierte unauflösbare Mehrdeutigkeit konnte somit als Strukturmerkmal des Romans *St. Petri-Schnee* festgemacht werden.

Nachdem die Arbeit in einem ersten Schritt die Mehrdeutigkeit als Folge der Gleichzeitigkeit zweier sich widersprechender Motivationsarten nachgewiesen hat, konnte aus dieser Gleichzeitigkeit und dem scheinbar wahllosen Wechseln von dem einen ins andere Bezugssystem, wie es Amberg in der Erzählung und Erklärung der Ereignisse immer wieder vormacht, in einem zweiten Schritt eine Interpretationsthese gewonnen werden. Nicht die Rückführung auf eine „wahre“ Geschichte steht dabei im Vordergrund, sondern das Ziel der Identitätsfindung und Identitätssicherung des Erzählers. Die LeserInnen müssen sich aus dem „Tummelplatz [...] einander widersprechender Vorstellungen und Gedanken“ (S 100) selbst ihren Weg bahnen. Und das muss auch Amberg. Für ihn gilt es aber nicht, wie der „Bericht“ zunächst zu intendieren scheint, den LeserInnen desselben die Wahrhaftigkeit seiner Version zu beweisen. Sein vorrangiges Ziel besteht darin, sich selbst seiner Version und damit auch seiner Identität zu vergewissern. Und für die Erhaltung dieser Identität, die an einer gültigen Liebesbeziehung zur vormals unerreichbaren Bibiche festgemacht ist, muss er alle Ereignisse so motivieren, dass er dies – zumindest für sich – gewährleistet sieht. Diese von mir als teleologische Motivierung ausgewiesene Art der Erklärung macht sich sowohl die kausale als auch die finale Motivation zu Nutze. Dass Amberg zur Erreichung seines Zieles dadurch notgedrungen zu einem unzuverlässigen Erzähler wird, festigt die Mehrdeutigkeit des Romans zusätzlich.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärwerke

PERUTZ, Leo: *St. Petri-Schnee*. Hrsg. u. mit e. Nachw. von Hans-Harald Müller. 3. Aufl. München: dtv. 2010;

SHAKESPEARE, William: *Das Wintermärchen*. Deutsch von Peter Handke. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1991;

Sekundärwerke

BARON, Ulrich: *Was geschah, als gar nichts geschah? Zur Rekonstruktion und Konstruktion von Wirklichkeit in Leo Perutz' Roman ‚Sankt Petri-Schnee‘*. IN: *Von der Struktur zur Bedeutung*. Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte. Bd. 132. Hrsg.: Kindt, Tom/ Meister, Jan Christoph. Tübingen: Niemeyer. 2007; S. 95-106

BERG, Stephan: *Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler. 1991;

CARBONELL, Veronica Jaffé: *Leo Perutz. Ein Autor deutschsprachiger phantastischer Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Inaugural-Diss. München. 1986;

DURST, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur*. Literatur Forschung und Wissenschaft. Bd. 9. Akt., korr. und erw. Neuauflage. 2. Aufl. Berlin: Hopf. 2010;

ECKERT, Britta/ MÜLLER, Hans-Harald: *Leo Perutz. 1882-1957. Eine Ausstellung der Deutschen Bibliothek Frankfurt am Main*. Sonderveröffentlichung der Deutschen Bibliothek. Nr. 17. Hrsg.: Lehmann, Klaus-Dieter. Wien/ Darmstadt: Zsolnay. 1989;

EICHNER, Hans: *Leo Perutz, Meister des Erzählens*. IN: Eichner, Hans: *Gegen den Strich: Ausgewählte Aufsätze*. Hrsg.: Symington, Rodney. Kanadische Studien zur deutschen Sprache und Literatur. Bd. 47. Bern: Peter Lang. 2003; S. 365-374

- FLECKINGER, Markus:** *Der unzuverlässige Erzähler bei Leo Perutz. Eine Strukturanalyse unzuverlässigen Erzählens.* Saarbrücken: Südwestdeutscher Verlag für Hochschulschriften 2009; (Diss., Univ. Innsbruck, 2006)
- FLECKINGER, Markus:** *Der unzuverlässige Erzähler. Georg Friedrich Amberg in Leo Perutz' St. Petri-Schnee.* IN: *Stationen. Texte zu Leben und Werk von Leo Perutz.* Hrsg.: Stepina, Clemens K. Schnittstellen Bd. 3. Wien/ St. Wolfgang: Edition Art Science. 2008; S.122-145
- GENETTE, Gérard:** *Die Erzählung.* 3., durchgesehene und korrig. Aufl. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag. 2010;
- GENETTE, Gérard:** *Stimme.* IN: *Moderne Erzähltheorie. Grundlagentexte von Henry James bis zur Gegenwart.* Hrsg.: Wagner, Karl. Wien: Universitäts-Verlag. 2002; S. 213-270
- HAINZ, Martin A.:** *In den Rahmen fallen. Zu Leopold von Sacher-Masoch, Leo Perutz und Oswald Wiener.* IN: *Stationen. Texte zu Leben und Werk von Leo Perutz.* Hrsg.: Stepina, Clemens K. Schnittstellen Bd. 3. Wien/ St. Wolfgang: Edition Art Science. 2008; S. 170-201
- LAUENER, Peter:** *Die Krise des Helden. Die Ich-Störung im Erzählwerk von Leo Perutz.* Hamburger Beiträge zur Germanistik. Bd. 41. Frankfurt a. M.: Peter Lang. 2004;
- LEITNER, Sebastian:** *St. Petri-Schnee. Das Ich im Kampf um die subjektive Wirklichkeit.* IN: *„Herr, erbarme dich meiner!“ Leo Perutz. Leben und Werk.* Hrsg.: Peer, Alexander. Edition Art & Science. Materialien. Bd. 1. Dresden: sdz. 2007; S. 119-127
- LÜTH, Reinhard:** *Drommetenrot und Azurblau. Studien zur Affinität von Erzähltechnik und Phantastik in Romanen von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia.* Studien zur phantastischen Literatur. Bd. 7. Meitingen: Corian. 1988;
- MARTÍNEZ, Matías:** *Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens.* Palaestra. Untersuchungen aus der deutschen und skandinavischen Philologie. Hrsg.: Cherubim, Dieter/ Paul, Fritz/ Turk, Horst/ Wagenknecht, Christian. Bd. 298. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 1996;
- MARTÍNEZ, Matías:** *Proleptische Rätselromane. Erzählrahmen und Leserlenkung bei Leo Perutz.* IN: Forster, Brigitte/ Müller, Hans-Harald: *Leo Perutz. Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen.* Wien: Sonderzahl. 2002; S. 107-129

- MARTÍNEZ, Matías/ SCHEFFEL, Michael:** *Einführung in die Erzähltheorie*. 6. Aufl. München: Beck. 2005;
- MÜLLER, Hans-Harald:** *Leo Perutz*. Beck'sche Reihe: Autorenbücher. München: C.H. Beck. 1992;
- MÜLLER, Hans-Harald:** *Leo Perutz. Biographie*. Wien: Zsolnay. 2007;
- MÜLLER, Hans-Harald:** *Leo Perutz, Erzähler zwischen den Welten*. IN: *Konturen. Magazin für Sprache, Literatur und Landschaft*. Ismaning: Hueber. 1992; S. 59–69
- MÜLLER, Hans-Harald:** *Nachwort*. IN: Perutz, Leo: *St. Petri-Schnee*. Wien/ Hamburg: Zsolnay. 1987;
- MÜLLER, Hans-Harald:** *Nachwort* IN: Perutz, Leo: *St. Petri-Schnee*. Roman. Mit einem Nachwort herausgegeben von Hans-Harald Müller. 3. Aufl. München: dtv. 2010;
- MURAYAMA, Masato:** *Leo Perutz. Die historischen Romane*. Phil. Diss. Wien. 1979;
- MURRAY, G. Hall:** *Der Zsolnay Verlag und sein Autor Leo Perutz*. IN: *Leo Perutz Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen. Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung*. Hrsg.: Forster, Brigitte/ Müller, Hans-Harald. Wien: Sonderzahl. 2002; S. 130-142
- NEUHAUS, Dietrich:** *Erinnerung und Schrecken. Die Einheit von Geschichte, Phantastik und Mathematik im Werk Leo Perutz'*. Europäische Hochschulschriften: Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 765. Frankfurt am Main: Peter Lang. 1984;
- PEER, Alexander:** *Kurze Werkeinführung. Der Meister des phantastischen Realismus*. IN: *Stationen. Texte zu Leben und Werk von Leo Perutz*. Hrsg.: Stepina, Clemens K. Schnittstellen Bd. 3. Wien/ St. Wolfgang: Edition Art Science. 2008; S. 63-74
- PLEBUCH, Tobias:** *Vom Musikalisch Bösen. Eine musikgeschichtliche Annäherung an das Diabolische in Thomas Manns „Doktor Faustus“*. IN: *Thomas Mann. Doktor Faustus. 1947-1997*. Hrsg.: Röcke, Werner. Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik. Bern: Peter Lang. 2004; S. 207-262
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin:** *Der Autor Leo Perutz im Kontext der Literatur der Zwischenkriegszeit*. IN: *Leo Perutz Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen. Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung*. Hrsg.: Forster, Brigitte/ Müller, Hans-Harald. Wien: Sonderzahl. 2002; S. 9-22
- SCHNEIDER, Wolf:** *Lob der Lebenslüge*. IN: *Der Standard. Album*. Vom 21. Juli 2012; A1-A2

- TODOROV**, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*. Literatur als Kunst. Eine Schriftenreihe. Hrsg.: Höllerer, Walter. München: Carl Hanser. 1972;
- VIAUD**, Didier: *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*. Franz Rottensteiners unillustrierte Literaturzeitschrift. 30. Jahrgang, Nr. 1. Juni 1992; S. 28-46
- VIAUD**, Didier: *Zeit und Phantastik. Die Zeit als Mittel des Phantastischen in den Romanen von Leo Perutz Zwischen neun und neun und Sankt Petri-Schnee. 2. Teil*. IN: *Quarber Merkur*. Franz Rottensteiners unillustrierte Literaturzeitschrift. 30. Jahrgang, Nr. 2. Dezember 1992; S. 47-60
- WEBER**, Dietrich: *Theorie der analytischen Erzählung*. München: Beck. 1975;
- WEINRICH**, Harald: *Linguistik der Lüge*. 6., durch ein Nachw. erw. Aufl. München: Beck. 2000;
- WÖRTCHE**, Thomas: *Phantastik und Unschlüssigkeit. Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an den Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink*. Studien zur phantastischen Literatur. Bd. 4. Meitingen: Corian. 1987;
- WÜNSCH**, Marianne: *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890 – 1930). Definition. Denkgeschichtlicher Kontext. Strukturen*. München: Wilhelm Fink. 1991;
- DUDEN**. *Das Bedeutungswörterbuch*. Bd. 10. 4., neu bearb. u. erw. Aufl. Hrsg.: Dudenredaktion. Mannheim/ Leipzig/ Wien/ Zürich: Dudenverlag. 2010;
- www.kisc.meiji.ac.jp/~mmandel/recherche/pdf/perutz-bibliographie.pdf (Zugriff am 9. Dezember 2012)

ABSTRACT

Diese Arbeit behandelt Leo Perutz' 1933 erschienen Roman *St. Petri-Schnee*. Ausgangspunkt der Untersuchung bilden die sich widersprechenden Erklärungsmodelle der Ereignisse in Georg Friedrich Ambergs Leben und die dadurch entstehende Mehrdeutigkeit der Erzählung. Die Auseinandersetzung der Forschungsliteratur mit diesem Merkmal des Romans bildet den ersten Teil der Arbeit. Es wird dabei festgestellt, dass in der Literatur zumeist eine Auflösung der Mehrdeutigkeit zugunsten einer eindeutigen Interpretation der Erzählung angestrebt wird. Eine andere Form der Annäherung lässt sich in der Phantastikforschung ausmachen, welche zwar die Mehrdeutigkeit als Strukturmerkmal des Romans beschreibt, eine Interpretation derselben aber vermissen lässt.

Diese Arbeit unternimmt den Versuch, zum einen gerade die Unauflösbarkeit der Mehrdeutigkeit nachzuweisen, zum anderen aus dieser für den Roman konstitutiven Mehrdeutigkeit eine Interpretationsthese des Werks zu gewinnen.

Dafür wird der Roman *St. Petri-Schnee* zunächst in Anlehnung an Matías Martínez' Theorie einer doppelten, sich ausschließenden Motivierung untersucht. Dabei können im Text zwei konkurrierende Erklärungsmodelle festgemacht werden, die einer kausalen Motivierung oder einer finalen, dem Determinismus verschriebenen Motivierung verpflichtet sind. Anhand der Dichotomien „Zufall oder Schicksal“, „Traum oder Wirklichkeit“, „Gelenktheit oder Selbstbestimmung“ wird die Inkompatibilität der beiden Erklärungsmodelle herausgearbeitet und die Unauflösbarkeit der Mehrdeutigkeit nachgewiesen.

In einem von der Autorin um die teleologische Motivierung erweiterten Ansatz wird im letzten Teil der Arbeit die Interpretation der im Roman auftretenden Mehrdeutigkeit durchgeführt. Dabei zeigt sich, dass sich die Aufrechterhaltung der Mehrdeutigkeit durch den unzuverlässigen Erzähler Georg Friedrich Amberg als dessen notwendig getroffene Maßnahme erweist, um seine Identität zu sichern. Amberg macht sich im Sinne einer teleologischen Motivierung dabei sowohl die kausale als auch die finale Motivierung zunutze, um die verschiedenen Ereignisse in seine Version der Geschichte integrieren und somit seine Identität schützen zu können.

CURRICULUM VITAE

MICHAELA BILGERI

Geboren am 17.03.1982 in Bregenz
Kontakt michaela.bilgeri@gmail.com

AUSBILDUNG

2002 - 2013 Studium der Deutschen Philologie (mit den Wahlfächern Theaterwissenschaft, Geschichte, Romanistik und Deutsch als Fremdsprache), Universität Wien
2003 - 2007 Schauspielschule Pygmalion, Wien
(diplomiert mit *Lysistrata* von Aristophanes)
1996 – 2001 Bildungsanstalt für Kindergartenpädagogik Feldkirch

STUDIEN- UND THEMENSCHWERPUNKTE

Literatur des 19. Und 20. Jahrhunderts
Wissenschaft und Literatur
Sprachkrise
Essayistik
Dramatik nach 1945
Artusroman, Nibelungenlied
Deutsch als Fremdsprache

BERUFLICHE TÄTIGKEITEN

seit 2009 Lehrerin für Sprechtechnik
seit 2008 Kursleiterin Deutsch als Fremdsprache, Volkshochschule Favoriten
seit 2006 Redakteurin, Autorin, Lektorin beim Landjäger Magazin, Egg/ Wien

seit 2005 Schauspielerin und Sprecherin an verschiedenen Theatern und bei
freien Gruppen (u.a. aktionstheater ensemble, TaO Graz, Rabenhof
Wien, Theater Spielraum Wien, Dschungel Wien, Kosmos Theater
Bregenz); Jungwildpreisgewinnerin 2012; Regisseurin;

2001 – 2002 Kindergartenpädagogin in Riefensberg