

DER PERSPEKTIVE-HANDLUNGSKONFLIKT IN PERUTZ' ROMAN ›ZWISCHEN NEUN UND NEUN‹

Von Uwe D u r s t (Stuttgart)

Vermeintlich schildert Perutz' Roman ›Zwischen neun und neun‹ eine Traum-Handlung, die zu der nullfokalisierten extradiegetisch-heterodiegetischen Perspektive in einem narratologischen Widerspruch steht. Die Forschung ist hiervon verwirrt und zur unwissenschaftlichen Missachtung textueller Strukturen verführt worden. In Wahrheit liegt aber gar kein Perspektive-Handlungskonflikt vor, sondern eine realitätssystemische Radikalität.

Perutz' novel ›Zwischen neun und neun‹ seems to recount a dreamt action that in narratological terms would contradict the zero-focalised extradiegetic-heterodiegetic perspective. It is for this reason that research has been disconcerted and misled into an uncritical disregard for textual structures. There is, however, no contradiction between action and perspective to be found in the text; which offers a radical system of fictional reality.

I.

Der heterodiegetische Erzähler wird über seine Nicht-Teilhabe an der erzählten Welt bestimmt: Er erzählt eine Geschichte, in der er „nicht vorkommt“, er ist „abwesend“.¹⁾ Andererseits erzählt das Erzählen auch den Erzähler: Es setzt jemanden voraus, der das Geschehene erfahren hat und davon berichtet.²⁾ Mithin ist dieser Jemand Teil der Fiktion.

Je nach Fokalisierung vermögen es extradiegetisch-heterodiegetische (allwissende) Erzähler, die Gedanken einer bestimmten oder sogar aller Figuren zu lesen. Dessen ungeachtet tauchen Erzähler dieses Typs auch in zahllosen realistischen Texten³⁾ auf, wo sie implizit eine Welt evozieren, in der ein wunderbares („übernatürliches“⁴⁾ Wesen existiert.⁵⁾

¹⁾ GÉRARD GENETTE, *Die Erzählung*, München 1994, S. 175.

²⁾ Der Voraussetzung widerspricht nicht, dass diverse Texte die Fiktionalität ihres Erzählers und der geschilderten Handlung von vornherein bloßlegen. Es handelt sich hierbei um ein parodistisches Verfahren, das auf Basis der beschriebenen Konvention operiert.

³⁾ Als Postulat des realistischen Texts betrachte ich die vorgebliche Abbildung einer als wunderlos definierten Wirklichkeit.

Die Kompatibilität des extradiegetisch-heterodiegetischen Erzählers mit dem realistischen Paradigma ist nicht empirisch begründbar, sondern lediglich eine literarische Konvention, die durch das Fehlen eines *Klassifikators der Realitätsinkompatibilität*⁴⁾ aktualisiert wird. Ich möchte dies an zwei Beispielen demonstrieren: Jack Londons Roman ›Martin Eden‹ (1909) endet mit dem Selbstmord des Helden, der im Meer ertrinkt, während der extradiegetisch-heterodiegetische Erzähler die letzten Gedanken und Eindrücke schildert, die das Sterben Edens begleiten.⁷⁾ Der Erzähler kann sein Wissen um diese Dinge nicht auf ‚realistische‘ (menschliche) Weise erworben haben: er besitzt wunderbare, ja göttliche Fähigkeiten. Da jedoch weder ein intra- noch ein intertextueller Klassifikator der Realitätsinkompatibilität gesetzt ist, wird die *immanente Wunderbarkeit* des Verfahrens nicht thematisiert

⁴⁾ Im Folgenden wird vom *Wunderbaren*, nicht aber vom *Übernatürlichen* die Rede sein, da es sich bei Letzterem nicht um eine literaturwissenschaftliche Kategorie handelt; das Realistische und das Wunderbare hingegen sind literarische Konventionen. Der Begriff des Wunderbaren ist im Übrigen mit dem des Übernatürlichen auch *de facto* nicht identisch, wie sich am Beispiel der *parahistorischen Literatur* aufzeigen lässt. Das thematische Material einer Historie, die zu irgendeinem Zeitpunkt einen anderen Verlauf genommen hat als den, den die realistische Konvention vorschreibt, lässt sich zwar als wunderbar, nicht aber als übernatürlich bezeichnen. (Zur Poetik und näheren Begründung der Wunderbarkeit parahistorischer Literatur siehe UWE DURST, Zur Poetik der parahistorischen Literatur, in: *Neohelicon* XXXI, 2/2004, S. 201–220, und UWE DURST, Drei grundlegende Verfremdungen der historischen Sequenz, in *DVjs* 2/2009, S. 337–358.)

⁵⁾ Dieser Umstand ist das Produkt einer Entwicklung, die im antiken Epos ihren Anfang nimmt: Da der Epiker die Sachverhalte, die er schildert (beispielsweise Vorgänge in der Unterwelt), nicht aus eigenem Erlebnis wissen kann, ruft er die göttlichen Musen an, ihm die erforderlichen Auskünfte zu erteilen. Seine Dichtung gewinnt hierdurch „die höheren Weihen jener übermenschlichen Instanz.“ (VOLKER KLOTZ, Erzählen. Von Homer bis Boccaccio, von Cervantes bis Faulkner, München 2006, S. 40.) Mit einer „unanfechtbar erhabenen Ausrede“ vermag es der Epiker, „sich jedem Begründungs- und Rechtfertigungszwang zu entziehen.“ (Ebenda, S. 453.)

⁶⁾ Der Begriff stammt von Marianne Wünsch. Sie definiert ihn als „Instanz“, in der „die Wissenselemente des Realitätsbegriffs repräsentiert werden, deren Verletzung im Text dargestellt wird. Diese Instanz reagiert dementsprechend mit Unglauben, Verwunderung usw. auf das fantastische [wunderbare] Ereignis.“ (MARIANNE WÜNSCH, Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890–1930). Definition; Denkgeschichtlicher Kontext; Strukturen, München 1991, S. 36.) Im Gegensatz zu Wünschens Bestimmung existieren allerdings Texte, in deren realistisch geprägte Realität das Wunderbare einbricht, *ohne* durch den Erzähler oder eine der Figuren als Verstoß gegen die Realitätsgesetze klassifiziert zu werden. Sie reagieren auf das Realismus-inkompatible Element auf eine Weise, als wäre es mit der aktivierten Tradition realistischer Weltentwürfe kompatibel. Es ist folglich zwischen Klassifikatoren *intra-* und *intertextuellen* Typs zu unterscheiden. In Volkszaubermärchen, in denen es einen selbstverständlichen Bestandteil der erzählten Welt bildet, ist das Wunderbare gleichfalls allein intertextuell markiert.

Für Wünsch ist ein Klassifikator an einen textexternen Realitätsbegriff gebunden (vgl. z. B. ebenda, S. 17, 51, 66). Ich hingegen beziehe ihn ausschließlich auf literarische Konventionen. Zur Begründung siehe UWE DURST, Theorie der phantastischen Literatur, aktualis., korrig. u. erw. Neuausg., 2. Aufl., Berlin 2010, S. 70–93.

⁷⁾ JACK LONDON, Martin Eden, in: DERS., *Novels and Social Writings*, New York 1982, S. 555–931, hier: S. 931.

und entzieht sich somit dem Blick des Lesers. Völlig anders stellt sich die *realitäts-systemische*⁸⁾ Situation in Giuseppe Dessìs Kurzgeschichte ›Meine Urgroßmutter Letizia‹ (1949) dar. Die Handlung dreht sich um die Begegnung zwischen einem Mann und einer Frau, die einmal ein Liebespaar gewesen sind, dann aber andere Partner geheiratet haben.

Letizia öffnete eben einen der Flügel, als Angelo Uras, mein Urgroßvater mütterlicherseits, sie sah.

Letizia sah ihn auch, und einen Augenblick blieb sie stehen, um ihn zu betrachten. Früher hätte ihr bei seinem Anblick das Herz bis zum Hals geschlagen, aber nun konnte sie ihn in aller Ruhe betrachten, ihr Herz zitterte seinetwegen nicht mehr. Dennoch sah sie ihn nur einen kurzen Augenblick an und wandte rasch den Blick ab wie damals, als sie noch ein junges Mädchen war und sein Anblick sie scheu machte: sie sah ihn einen Augenblick an, kehrte ihm ohne Trotz den Rücken und ging auf das Haus zu. [...]

Die Frau war zweihundert Schritte entfernt, und Angelo sah, wie ihr Rock zu den langsamen Schritten schwang.

Dies geschah genau vor hundertdreiundzwanzig Jahren, im Monat Mai, in Norbio. Es war ein Frühling wie dieser.⁹⁾

Der Erzähler ist über die kleinsten Einzelheiten eines Geschehens – kurze Blickwechsel, das Schwingen eines Rocks – informiert. Augenzwinkernd weist er darauf hin, wie sehr Detaillierungen den realistischen Effekt verstärken:

Er trat ein und setzte sich an den Kamin. Auf dem Feuer stand eine Kaffeekanne aus Blech mit einem Stückchen gelben Papiers im Schnabel, das säuberlich zu einem Trichter gerollt war. Alles im Raum war an seinem Platz: Stühle, Truhen, Tische, Kessel, Pfannen, Körbe, Schnurrollen, Teller ...

[...] Man hatte den Eindruck, in der Mitte des Lebens zu stehen.¹⁰⁾

Der Text, der bis dahin über einen extradiegetisch-heterodiegetischen Erzähler verfügt hat, setzt nun einen intertextuellen Klassifikator der Realitätsinkompatibilität, indem er die Herkunft des Erzählerwissens motiviert. Der Erzähler, dessen Urgroßvater von Angelo zwölf Stunden später gezeugt worden sei, habe zum Zeitpunkt der Handlung als geisthaftes Wesen existiert: „In diesem Augenblick war ich ein leuchtender Punkt, und ich bewegte mich mit ihm [Angelo], anderthalb Spannen von seinem Auge entfernt.“¹¹⁾ „Als er das Haus betrat, funkelte ich auf

⁸⁾ Als *Realitätssystem* bezeichne ich das System der Gesetze, die innerhalb einer fiktiven Welt gelten: In der Welt des Märchens sind nur dritte Versuche erfolgreich, und es ist sinnlos, schon beim ersten oder zweiten auf ein Gelingen zu hoffen. Aus der funktionalen Verknüpfung der Verfahren (und dem Verhältnis dieser Struktur zur literarischen Tradition) ergeben sich in notwendiger Konsequenz die Gesetze des jeweiligen Realitätssystems. Die Evolution der Struktur schließt die Evolution des Realitätssystems folglich mit ein.

⁹⁾ GIUSEPPE DESSÌ, *Meine Urgroßmutter Letizia*, in: KLAUS STILLER (Hrsg.), *Italienische Erzählungen des 20. Jahrhunderts*, 3. Aufl., München und Zürich 1988, S. 272–275, hier: S. 272f.

¹⁰⁾ Ebenda, S. 275.

¹¹⁾ Ebenda, S. 273.

seiner Uhrkette“¹²⁾ dann „funkelte ich auf dem Busen der Frau.“ „Als Angelo aufstand und sie um die Hüfte nahm, flüchtete ich mich in ihr Haar, hinter das Ohr. [...] ich schlüpfte ihr in den Busen wie ein Tropfen Milch.“¹³⁾ Diese Erläuterungen erklären, was innerhalb eines realistischen Systems nicht erklärbar ist, und bringen so die immanente Wunderbarkeit des extradiegetisch-heterodiegetischen Erzählers parodistisch zum Vorschein.

Die Einbeziehung der immanenten Wunderbarkeit in die analytische Betrachtung vermag es, die perspektivische Logik des Perutzschen Romans ›Zwischen neun und neun‹ (1918) zu klären.

II.

Zur Handlung: Der mittellose Student Stanislaus Demba liebt Sonja Hartmann, die seine Zuneigung jedoch keineswegs erwidert und sich längst einem anderen, dem vermögenden Georg Weiner, zugewandt hat. Demba glaubt, sie zurückgewinnen zu können, wenn es ihm gelingt, das Geld für eine gemeinsame Urlaubsreise aufzutreiben. Vor einiger Zeit hat er für eine wissenschaftliche Veröffentlichung drei Bücher aus der Universitätsbibliothek gestohlen und später aus Geldmangel zwei von ihnen verkauft. Nun versucht er, auch das dritte an einen Antiquar zu veräußern, der allerdings den Diebstahl erkennt und die Polizei ruft. Demba werden Handschellen angelegt. In einem günstigen Augenblick ergreift er die Flucht und schließt sich auf den Dachboden des Trödlers ein. Die Angst vor der Unfreiheit ergreift ihn, und als die Polizei den Dachboden aufbrechen will, springt er, die Kirchturmuhr schlägt gerade neun, aus dem Fenster. Das Astwerk eines Baums und ein Sandhaufen mildern seinen Sturz. Er erhebt sich und entkommt, wobei er die Handschellen unter seinem Mantel verbirgt. Demba sucht Sonja auf und nötigt ihr das Versprechen ab, mit ihm statt mit seinem Nebenbuhler zu verreisen, sofern er die erforderlichen Mittel bis zum Abend zusammenbekomme. Anschließend vertraut er sich Steffi Prokop an, die ihn aufrichtig, aber hoffnungslos liebt. Sie nimmt einen Wachsabdruck vom Schloss der Handschellen und lässt unter einem Vorwand einen entsprechenden Schlüssel anfertigen. Inzwischen versucht der Held, an Geld zu gelangen. Mehrmals erreicht er sein Ziel beinah; da er aber im entscheidenden Moment die Hände nicht gebrauchen kann, ohne sich zu verraten, bleibt ihm der Erfolg stets versagt. Kurz vor neun Uhr abends kehrt er nach Hause zurück, wo ihn Steffi erwartet. Sie hat den neuen Schlüssel dabei, der jedoch nicht passt. Wiederum steht die Polizei vor der Tür – und es ist neun Uhr morgens, Demba liegt mit zerschmetterten Gliedern im Hof des Trödlers und stirbt. Alle Geschehnisse, die sich in der Zwischenzeit ereignet haben, waren, *so scheint es*, nichts weiter als ein Sterbetaum. Martinez und Scheffel (1999) beschreiben die erzähllogische Situation in Analogie zu Bierce' bekannter Erzählung ›An

¹²⁾ Ebenda, S. 274.

¹³⁾ Ebenda, S. 275.

Occurrence at Owl Creek Bridge¹⁴⁾ (1891): „Die mimetischen Sätze des extradiegetischen oder auktorialen Erzählers [...] enthüllen sich am Schluß des Romans als intern-fokalisierte Phantasievorstellungen in Dembas Bewußtsein.“¹⁵⁾

Tatsächlich ähnelt die Handlung auf den ersten Blick der, die in Bierce' Erzählung geschildert wird: Für sie wäre Martinez' und Scheffels Darstellung ohne Abstrich korrekt. Aber die Verhältnisse in Perutz' Text sind komplexer.

Der Roman beginnt zu einem Zeitpunkt, als Demba bereits ‚träumt‘ (ich gebrauche diesen Begriff nur vorläufig), wovon der Leser jedoch keine Ahnung hat. Erst im achten Kapitel werden der Diebstahl und der Sprung aus dem Fenster erwähnt, und Demba stellt die These auf, dass er vielleicht träume, in Wahrheit aber im Sterben liege:

„Ja. Vielleicht träume ich“, sagte Demba leise. Sicher ist alles nur ein Traum. Ich liege zerschlagen und zerfetzt irgendwo in einem Spitalsbett, und du [Steffi] und deine Stimme und das Zimmer da, ihr seid nur ein Fiebertraum der letzten Minuten.“

„Stanie! Was ist das? Was redest du da?“

„Vielleicht trägt mich in diesem Augenblick ein Rettungswagen durch die Straßen oder vielleicht lieg' ich noch immer in dem Garten unter dem Nußbaum auf der Erde und mein Rückgrat ist gebrochen und ich kann nicht aufstehen und dies sind die letzten Gesichte und Visionen –“¹⁶⁾

Der Leser verwirft Dembas Überlegung, da der Text bis zur zitierten syntagmatischen Position bereits zahlreiche Stellen enthält, die die genannten Möglichkeiten ausschließen, darunter Passagen, in denen der Erzähler nicht nur die Gedanken Dembas, sondern auch die anderer Figuren mitteilt.¹⁷⁾ Wie könnte ein erträumtes Wesen eigene Gedanken hegen? Überaus häufig schildert der Erzähler Dinge, die explizit außerhalb der protagonistischen Wahrnehmung liegen: „Er bemerkte nicht, daß Sonja am ganzen Körper zitterte, und daß sie sich mit beiden Händen an dem Schreibtisch festhalten mußte, um nicht zu Boden zu sinken.“¹⁸⁾ Wie könnte ein Träumer etwas nicht bemerken, das er träumt?

¹⁴⁾ MATIAS MARTINEZ und MICHAEL SCHEFFEL, Einführung in die Erzähltheorie, München 1999, S. 102, Anm. 2. – AMBROSE BIERCE, An Occurrence at Owl Creek Bridge, in: DERS., The Collected Works of Ambrose Bierce, Nachdruck der Ausgabe von 1909, II, New York 1966, S. 27–45.

¹⁵⁾ MARTINEZ/SCHEFFEL, Einführung in die Erzähltheorie (zit. Anm. 14), S. 102.

¹⁶⁾ LEO PERUTZ, Zwischen neun und neun. Roman [1918 Vorabdruck unter dem Titel ›Freiheit‹, im selben Jahr Buchpublikation unter dem Titel ›Zwischen neun und neun‹], München 1993, S. 100f. Ich schließe mich Reinhard Lüths Auffassung an, dass an dieser Stelle „kaum eine [realitätssystemische ...] Ambiguität hervor[gerufen wird], da sie im Kontext doch relativ isoliert steht und keine weitere Bestätigung erfährt [...]“. (REINHARD LÜTH, Drommetenrot und Azurblau. Studien zur Affinität von Erzähltechnik und Phantastik in Romanen von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia, Meitingen 1988, S. 285.)

¹⁷⁾ „Aber während sie das Schnapsglas füllte, kam ihr plötzlich ein Gedanke, der sie mit Besorgnis erfüllte.“ (PERUTZ, Zwischen neun und neun, zit. Anm. 16, S. 13.) „Vielleicht gehört er zur Bohème – dachte sie. – So sieht er aus. Er hat lebhaftere Augen und macht den Eindruck eines energischen und klugen Menschen.“ (Ebenda, S. 31.) Etc.

¹⁸⁾ Ebenda, S. 65.

Im 4. Kapitel besucht Demba Sonja Hartmann an ihrem Arbeitsplatz. Bevor er auftritt, schildert der Erzähler das Büroleben und gibt die Gespräche der Angestellten wieder:

„Sag' mir lieber, Sonja, was wird Stanie dazu sagen, wenn er hört, daß du mit dem Georg davon bist?“

„Der?“ – Sonja zuckte geringschätzig die Achseln. „Der soll sagen, was er will. Wir sind endgültig fertig miteinander.“

„Bei dir ist alles Egoismus und Berechnung“, sagte Fräulein Postelberg.

„Wie kannst du das sagen?“ fuhr Sonja auf. „Bitte, misch' dich nicht immer in meine Angelegenheiten ein.“ Sie holte die Photographie ihres Freundes aus ihrer Handtasche hervor und hielt sie dem Buchhalter vors Gesicht.

„Das ist Georg Weiner. Ist er nicht schön, Mister Brown? Ist er nicht schön?“¹⁹⁾

Für Sonja ist es der letzte Arbeitstag, morgen fährt sie mit Weiner nach Venedig. Sie geht in einen anderen Raum und telefoniert dort mit ihrem Geliebten. Nun kommt Demba zur Tür herein:

„Ist Sonja nicht hier?“ fragte er.

„[...] Sonja ist drüben im Chefzimmer. Gleich wird sie da sein.“ [Frau Postelberg ...] verschwieg vorsichtshalber, daß Sonja gerade mit Georg Weiner ein Telefongespräch führte.

„Ich werde warten“, sagte Demba.²⁰⁾

Zwei Tatsachen sind festzuhalten: zum einen, dass die übrigen Figuren miteinander interagieren, auch wenn der Held nicht anwesend ist; zum anderen, dass sie in der Lage sind, Demba Sachverhalte erfolgreich und dauerhaft zu verheimlichen.

Als Sonja nach ihrem Telefongespräch zurückkehrt, verlassen die Kollegen den Raum, sodass Sonja und Demba unter sich sind. Es kommt zum Streit, wobei Sonja zufällig Dembas Hand unter dessen Pelerine berührt und „etwas Eiskaltes, Hartes“ fühlt. Zugleich erhascht sie einen kurzen Blick auf ein „weißblinkende[s], metallisch glitzernde[s] Instrument“²¹⁾ (die Handschellen) und glaubt nun, Demba halte eine Schusswaffe vor ihr verborgen, mit der er ihr nach dem Leben trachte. „Sie beschloß, sich anzustellen, als habe sie nichts bemerkt. Und alles zu tun, was der Wahnsinnige von ihr verlangte. Alles zu unterlassen, was ihn reizen konnte. Nur so war Rettung möglich.“²²⁾ Bisher hat sie Dembas Forderung brüsk und spöttisch zurückgewiesen, nun ändert sie ihren Ton.

„So“, sagte er. „Und jetzt frag' ich dich zum letztenmal: Bleibst du dabei, morgen mit Weiner fortzufahren?“

Die Frage war nur rhetorisch gemeint, denn Stanislaus Demba erwartete keine Antwort, er hatte die Hoffnung, Sonja umzustimmen, aufgegeben.

¹⁹⁾ Ebenda, S. 48f.

²⁰⁾ Ebenda, S. 54f.

²¹⁾ Ebenda, S. 64.

²²⁾ Ebenda.

Aber Sonja sagte leise:
 „Ich weiß es noch nicht.“
 Demba blickte erstaunt auf.²³⁾

Die Gründe für Sonjas plötzlichen Meinungswechsel sind Demba ein Rätsel. Sonja stimmt seiner Forderung zu, denkt aber keineswegs daran, ihr Versprechen zu halten. Kaum ist Demba wieder fort, erzählt sie ihren Kollegen, er habe sie mit einem Revolver bedroht. Wiederum ist Dembas Anwesenheit keine Voraussetzung für den Fortgang des angeblich von ihm erträumten Geschehens. Nicht nur der Held, sondern alle Figuren verfügen über ein eigenes Bewusstsein, sodass sie befähigt sind, heimliche Gedanken zu entwickeln und Gespräche zu führen, von denen nur der Erzähler, nicht aber der Protagonist Kenntnis erlangt.

Besonders rätselhaft ist eine Stelle im ersten Kapitel. Die Greißlerin (Lebensmittelhändlerin) Johanna Püchl plauscht „kurz nach neun Uhr“²⁴⁾ morgens mit einer Bekannten: „Und in diesem Gespräch wurden sie durch das Erscheinen Stanislaus Dembas unterbrochen, eben jenes Herrn Stanislaus Demba, dessen merkwürdiges Verhalten den beiden Frauen noch wochenlang reichlichen Gesprächsstoff bieten sollte.“²⁵⁾ Wie können Frau Püchl und ihre Bekannte ‚noch wochenlang‘ über Dembas Besuch in der Lebensmittelhandlung reden, wenn Demba seinen Besuch in diesem Geschäft nur geträumt hat und schon wenige Minuten nach neun Uhr gestorben ist?

Bereits Alfred Kerr (1923) hat den Perspektive-Handlungskonflikt bemerkt, den der Text nicht etwa versteckt, sondern durch die Häufung entsprechender Passagen sogar betont. In seiner Rezension der Theaterfassung²⁶⁾ kritisiert Kerr die

offenbare Traumunmöglichkeit. Etwa: er [Demba] sieht zwei fremde Menschen sich strindberg-szenisch unterhalten, ein Kinderfräulein und eine Stuhlvermieterin, – erst nach einer Weile sieht er sich selbst zu dem Paar heranstürzen. Er träumt also (dramaturgisch gesprochen) Exposition ... In so erwogener Reihenfolge fiebert sich's kaum. [...] Wie Sterbende träumen, steht nicht fest. Nur daß sie sooo nicht träumen, steht fest.²⁷⁾

Die Literaturwissenschaft hat auf sechs verschiedene Weisen auf das erzähllogische Problem reagiert: 1. indem sie es ignoriert, 2. indem sie – trotz des Konflikts – versichert, Demba habe alles, was sich nach dem Sturz ereignet hat, lediglich geträumt, 3. indem sie die Existenz einer Handlungsambivalenz behauptet (wir wissen nicht, ob Demba den Sprung überlebt hat), 4. indem sie erklärt, Perutz sei ein künstlerischer Fehler unterlaufen, 5. indem sie die These aufstellt, dass,

²³⁾ Ebenda, S. 65.

²⁴⁾ Ebenda, S. 6.

²⁵⁾ Ebenda.

²⁶⁾ VON HANS STURM, auf Grundlage des Romans. Titel: ›Von neun bis neun: Tragikomödie in sieben Bildern nach Leo Perutz' gleichnamigem Roman‹. Urauff. am 20. 9. 1923, Deutsches Schauspielhaus Hamburg. Kerrs Kritik bezieht sich auf eine Berliner Aufführung.

²⁷⁾ ALFRED KERR, Leo Perutz und Hans Sturm: ›Zwischen neun und neun‹. Theater in der Königgrätzer Straße, in: Berliner Tageblatt 52 (1923), Nr. 593 (24. 12), o. Pag.

zusätzlich zur gültigen Handlung des tödlichen Sturzes aus dem Dachfenster, quasi als ein ‚Was-wäre-wenn‘, eine alternative Handlung mit ebenso tödlichem Ende geschildert werde, die aber ungültig sei, und 6. indem sie konstatiert, dass die narratologische Herausforderung des Texts bis heute nicht gemeistert ist.

Im ersten Fall ist es schwer, von Wissenschaft zu reden,²⁸⁾ im sechsten wird kein Erkenntnisfortschritt erzielt. Nur die Aussagen 2 bis 5 sind wissenschaftlich positional. Matias Martinez vertritt in mehreren Veröffentlichungen Position 2: „Alle

²⁸⁾ Stephan Berg etwa verschweigt den Perspektive-Handlungskonflikt. Demba, erläutert er, durchleide in der „Todessekunde“ „noch einmal die letzten 24 Stunden seines Lebens“. In der „Nicht-Zeit“ des Augenblicks stelle sich eine „Erinnerungstotalität“ ein. (STEPHAN BERG, *Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1991, S. 159.) Im gleichen Sinne äußert sich Dietrich Neuhaus (1984), der von einem „Erinnerungskonzentrat“ spricht, „das in der Todessekunde Dembas blitzschnell vor seinem inneren Augen abläuft.“ (DIETRICH NEUHAUS, *Erinnerung und Schrecken. Die Einheit von Geschichte, Phantastik und Mathematik im Werk Leo Perutz*. Frankfurt/M., Bern, New York, Nancy 1984, S. 100. – Ähnlich DERS., *Im Hinterhof der Geschichte. Beobachtungen zum Werk Leo Perutz*, in: REIN A. ZONDERGELD (Hrsg.), *Phaicon. Almanach der phantastischen Literatur*. V, Frankfurt/M. 1982, S. 41–69, hier: S. 56.) Diese Lektüren widersprechen völlig den Gegebenheiten des Texts.

Ebenso übergeht Olga Valiser (2003) den erzähllogischen Widerspruch und beschränkt sich auf die Feststellung, es liege ein „Sprung ins Ungewisse der Bewusstseinsgeheimnisse“ vor (OLGA VALISER, *Zum Phantastikbegriff in Leo Perutz' Roman ›Zwischen neun und neun‹*, in: *Österreichische Literatur und Kultur. Tradition und Rezeption. Jahrbuch der Österreich-Bibliothek in St. Petersburg* (2001/2002). V, St. Petersburg 2003, S. 98–104, hier: S. 100.) Ihre Auffassungen über Perutz' Text bleiben unklar. Einerseits erklärt sie: „Die Sätze, die im Laufe der ganzen Erzählung vom Leser als ‚wahr‘ wahrgenommen wurden, kippen am Ende des Romans in die Phantasievorstellungen des Sterbenden um.“ (Ebenda, S. 101.) Andererseits wird von ihr nur zwei Seiten später eine Handlungsambivalenz diagnostiziert: „Die in Einzelheiten ‚realistisch‘ beschriebene Handlung enthält in sich potentiell erstaunlicherweise eine andere, traumhafte Möglichkeit der Deutung.“ (Ebenda, S. 103.) Geradezu hermetisch ist folgende Äußerung:

„Die Faszination, die von Perutz' Romanen kommt, beruht auf seiner Erzählweise. Die Erzählstrategie besitzt ihre Besonderheiten. Das Erzählen ist so dargestellt, dass die Figur des Erzählers nicht nur als glaubwürdige Person vorgestellt wird, um dem Leser die Identifikation mit dem Erzählten [zu] ermöglichen, sondern besitzt auch als Hauptfigur des Textes die Legitimation als Erzähler.“ [Ebenda, S. 102. Grammatik im Original.]

Sollte damit ein Ich-Erzähler-Held gemeint sein, so ist zum einen anzumerken, dass dergleichen nicht eben ein literarisches Ausnahmephänomen darstellt, zum anderen aber, dass es in ›Zwischen neun und neun‹ (wie auch in anderen Texten des Autors) gar keinen Ich-Erzähler gibt. Dass, im Gegensatz zu Valisers These, Perutz' Erzähler keineswegs immer ‚glaubwürdige Personen‘ sind, ist eine allgemein bekannte Tatsache.

Didier Viaud geht mit keinem Wort auf das erzähllogische Problem ein, obschon es seinen Forschungsgegenstand, die Zeit als Mittel des Phantastischen, unmittelbar betrifft (der Zusammenhang ist an der oben zitierten Stelle mit der Greißlerin Frau Püchl überaus deutlich). (DIDIER VIAUD, *Zeit und Phantastik. Die Zeit als Mittel des Phantastischen in den Romanen von Leo Perutz ›Zwischen neun und neun‹ und ›St. Petri-Schnee‹*. Teil 1 in: *Quarber Merkur* 77. 1992, S. 28–45; Teil 2 in: *Quarber Merkur* 78. 1992, S. 47–59; Teil 3 in: *Quarber Merkur* 79. 1993, S. 3–22.) Gleichwohl ist sich Viaud sicher, „daß es nur eine [einzige] Interpretation des Romans gibt, und zwar die einer Vision im Sterbeaugenblick, die bloß ein paar Sekunden dauert.“ (VIAUD, Teil 2, S. 50.) Im 8. Kapitel sei der Leser bereits in der Lage, „den Betrugsversuch des Erzählers zu entlarven.“ (Ebenda, S. 48.)

Episoden zwischen dem ersten und dem zweiten Sprung²⁹⁾ fanden nicht in der (fiktiven) Realität des Romans, sondern lediglich im Bewusstsein des sterbenden Demba statt.³⁰⁾ Es handele sich um eine „bloße Sterbephantasie“.³¹⁾ Thomas Bleitner

Peter Lauener schließt sich „der gängigen Lesart“ an: „Der grösste Teil des Geschehens [...] sind [sic!] demnach bloss eine Phantasie des sterbenden Demba.“ „Dembas Einbildungskraft [...] produziert eine nahe Zukunft, die nahtlos ans bisherige Geschehen anschliesst.“ (PETER LAUENER, *Die Krise des Helden. Die Ich-Störung im Erzählwerk von Leo Perutz*, Frankfurt/M., Berlin, Bern u. a. 2004, S. 172.) Auf den Konflikt zwischen Handlung und Perspektive geht Lauener nicht ein.

Wenig erhellend ist auch der Beitrag William H. Carters (2006), der sich vor allem in seitenlangen, kleinstteiligen und kapitelweisen Nacherzählungen des Geschehens ergeht und diese mit irrelevanten biographistischen Anmerkungen versieht (etwa zu Dembas Besuch in Sonjas Büro: „Leo Perutz had office experience.“ (WILLIAM H. CARTER, „Souverän meiner Zeit“: Opportunity Cost in Leo Perutz's ›Zwischen neun und neun‹, in: *Colloquia Germanica* 39,2 [2006], S. 97–116, hier: S. 104.) Der zentrale erzähllogische Konflikt wird hingegen konsequent ignoriert. Stattdessen setzt Carter Perutz' Roman mit wirtschaftswissenschaftlichen Zeittheorien in Beziehung, was ihm verblüffende Interpretationsmöglichkeiten eröffnet: „As the novel clearly demonstrates, a few seconds may be either a lot or a little, depending on one's perspective.“ (Ebenda, S. 110.) Der Wert eines Kunstwerks scheint für Carter vor allem in dessen Erbaulichkeit zu liegen: „*Zwischen neun und neun* clearly draws attention to time as an increasingly scarce resource in the modern world. Perutz's novel deserves credit for its insight into the value of time, both our own and other's.“ (Ebenda, S. 111.)

²⁹⁾ Die These, dass es zu einem zweiten Sprung komme, ist in der wissenschaftlichen Literatur verbreitet. Perutz' Text sagt jedoch nichts Derartiges. Vgl. meine Bemerkungen in Abschnitt III.

³⁰⁾ MATIAS MARTINEZ, *Das Sterben erzählen. Über Leo Perutz' Roman Zwischen neun und neun*, in: TOM KINDT und JAN CHRISTOPH MEISTER (Hrsgg.), *Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung*, Tübingen 2007, S. 23–33, hier: S. 26. – Vgl. MATIAS MARTINEZ und MICHAEL SCHEFFEL, *Einführung in die Erzähltheorie*, München 1999, S. 102, – und: MATÍAS MARTÍNEZ, *Proleptische Rätselromane. Erzählrahmen und Leserlenkung bei Leo Perutz*, in: BRIGITTE FORSTER und HANS-HARALD MÜLLER (Hrsgg.), *Leo Perutz. Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen des Werks, Stationen der Wirkung*, Wien 2002, S. 107–129, hier: S. 121.

³¹⁾ MARTINEZ, *Das Sterben erzählen* (zit. Anm. 30), S. 27. Martinez bemerkt die Widersprüche im Text: „Erzähllogisch ist dieser allwissende Erzähler paradox: Obwohl der Romanschluss die komplette Handlung rückwirkend als imaginäre Fluchtphantasie [sic!] eines Sterbenden enthüllt, wird sie nicht in interner Fokalisierung (d. h. vom Wahrnehmungsstandpunkt und dem Wissenshorizont des sterbenden Demba aus), sondern in der Rede des allwissenden Erzählers dargestellt. Dadurch entsteht eine Unvereinbarkeit zwischen dem erzählten Inhalt und der Form des Erzählens im Sinne einer mangelnden empirischen Plausibilität der Erzählsituation [...]“ (Ebenda, S. 30.)

Es bleibt indes Martinez' Geheimnis, wie er, ungeachtet des erkannten erzähllogischen Konflikts, zur These gelangt, Demba habe die Handlung des Romans lediglich geträumt. (Die empirische Plausibilität ist übrigens, wie ich anmerken möchte, kein erzähllogisches Kriterium, da ja auch der allwissende Erzähler, wie Martinez selbst konstatiert (ebenda, S. 29), lediglich eine literarische Konvention darstellt und trotz seiner fehlenden Empirizität den Bedingungen eines realistischen Realitätssystems keineswegs widerspricht.)

Reinhard Lüth schreibt: Die „Technik, in den einzelnen Kapiteln zunächst eine bestimmte Situation zu skizzieren, in die Demba dann erst hineinplatzt, wirkt [...] wie eine erzählperspektivische Inkonsequenz, die sich mit der Einbindung in ein visionäres Erlebnis nur schlecht vereinbaren lässt [...]“. Dennoch werde der geschilderte Tag zuletzt

(2009) hingegen sieht sich außer Stande, zu einer Entscheidung zu gelangen: Der Text erlaube zwei Lesarten, zum einen die „zwölf Stunden währende, abenteuerliche Odyssee eines Flüchtlings, der zwischen zwei Sprüngen aus dem Dachfenster quer durch Straßen [...] des alten Wien irrt“, zum anderen die Geschichte eines einzigen, tödlichen Sprungs. Gerade in dieser „Unauflösbarkeit“ liege ein besonderer Reiz des Buchs.³²⁾ Hans-Harald Müller (2007) fragt: „Bediente sich Perutz [...] eines unerlaubten Tricks, indem er vom Traum des Stanislaus Demba berichtete, als sei er Wirklichkeit? Darüber sind sich die Sachverständigen nicht einig.“³³⁾ Doch die Verwandlung der erzählten Realität in einen Traum sei

„als Sekundenvision im Sterbeaugenblick [...] entlarvt“ (REINHARD LÜTH, Drommetenrot und Azurblau. Studien zur Affinität von Erzähltechnik und Phantastik in Romanen von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia, Meitingen 1988, S. 165). Der erzähllogische Bruch übernehme die Funktion, die Schlusspointe noch „überraschender, ja beinahe schockierender“ (ebenda, S. 285) zu machen. Lüth versäumt es, für seine Argumentation eine strukturelle Begründung anzuführen.

Gary Schmidt stellt zwar fest, dass der Text einen „apparently omniscient narrator“ gebraucht, überspielt den Gegensatz zwischen Perspektive und Handlung aber durch eine hanebüchene Interpretation, die den Konflikt außer Acht lässt: „At the end of the novel, the entire narration is revealed to be the dream of a dying man. The structure serves to undermine not so much a personal narrator but rather the act of narration itself; the disembodied voice of the omniscient narrator is resituated in the unconscious of the dying character Demba, who can be read as a kind of author-imago.“ (GARY SCHMIDT, Performing in Handcuffs. Leo Perutz's *Zwischen neun und neun*, in: Modern Austrian Literature 43,1. 2010, S. 1–22, hier: S. 3.) Da der ganze Roman sich zuletzt als Traum des Helden, also „entirely as Demba's product“, offenbare, sei Demba auch als Autor des Textes anzusehen (ebenda, S. 15). Schmidt nimmt ›Zwischen neun und neun‹ gegen (ungenannte) Kritiker in Schutz, die auf der beschriebenen (theoretisch recht unbekümmerten) Grundlage angeblich die Sprache des Romans beanstanden haben: In ihrer grammatischen Akkuratessse passe sie nicht zu der eines sterbenden Menschen, das *stream-of-consciousness*-Verfahren wäre angemessener gewesen. Die gleichen (ungenannten) Kritiker, wendet Schmidt ein, hätten aber zugegeben, dass die Gedanken eines Sterbenden nicht zu ermitteln oder nicht erzählbar seien, „[...] so what would be the basis for preferring one literary form over the other?“ (ebenda, S. 15.) Die lustige Diskussion geht am strukturalen Konflikt des Texts vorbei.

³²⁾ THOMAS BLEITNER, Nachwort, in: Leo Perutz, *Zwischen neun und neun. Roman*, Berlin 2009, S. 225–237, hier: S. 231.

Auch Viaud ist der Ansicht, dass der Leser an bestimmten Stellen unschlüssig „zwischen einer rationalen Erklärung (Vision im Sterbeaugenblick [...]) und einer irrationalen Erklärung (übernatürliche Wirklichkeit der Geschehnisse und psychologische Zeit als wirkliche Realität)“ (VIAUD, Zeit und Phantastik (zit. Anm. 28, Teil 3, S. 18) stehe, so etwa als Demba selbst den Visionscharakter seines Fluchtdaseins erwäge (eine These, der ich mich aus den dargelegten perspektivischen Gründen keinesfalls anschließen kann). Am Ende aber sei „keine Unschlüssigkeit mehr im Roman vorhanden.“ Es bestehe kein Zweifel, dass es sich lediglich um eine „Vision im Sterbeaugenblick“ gehandelt habe (ebenda, S. 19).

Edward T. Larkin behauptet: „[...] one must speculate whether Demba only imagines the subsequent dream images as he lies dying [...], or whether he somehow experiences the narrated reality after the fall.“ (EDWARD T. LARKIN, Leo Perutz's *Zwischen neun und neun*. Freedom, Immigrants, and Nomadic Identity, in: *Colloquia Germanica* 39,2. 2006, S. 117–141, hier: S. 117f.) Die Handlung werde geprägt durch eine „nearly imperceptible and highly confusing interaction between the real and the dream“ (ebenda, S. 129).

³³⁾ HANS-HARALD MÜLLER, Leo Perutz. Biographie [2007], 2. Aufl., Wien 2007, S. 112.

besonders verblüffend – und enttäuschend. Eine solche Wendung hätte man nicht vermutet, zu Recht. [...] Vielleicht träumt ein – humorvoller – Träumer die Geschichte von dem wunderlichen Hofrat Klementi und dem vergeßlichen Professor Truxa [zwei Figuren aus dem 2. Kap.] – aber er träumt keine Sätze wie: „Die wissenschaftliche Tätigkeit dieser beiden Herren spielt jedoch in dieser Erzählung keine bedeutende Rolle.“³⁴ Kennt ein Träumer die Gefühle, die er vor sich selbst verbirgt? Erzählt ein Träumer im Traum die Geschichte seines Traums? Nein, kein Zweifel: *Zwischen neun und neun* ist nicht die Geschichte eines Träumers, sondern eines Erzählers, der einen Traum fingiert.³⁵)

Der letzte Satz weist nur darauf hin, dass nicht Demba, sondern Perutz den Roman geschrieben hat,³⁶) und ist ungeeignet, das erzähllogische Problem zu bewältigen.

„Vielleicht“, überlegt Müller, „erzählt der Roman *Zwischen neun und neun* die Geschichte Stanislaus Dembas im Modus des ‚als ob‘, um zu zeigen, daß der Held aus der Begegnung mit dem Tod nichts gelernt hätte, selbst wenn ihm ein zweites Leben geschenkt worden wäre.“³⁷) Auch in seinem „Traum“ „bleibt er Gefangener derselben Leidenschaften, die ihn in seinem ersten Leben beherrschten: Jagd nach Liebe, Jagd nach Geld.“³⁸) An anderer Stelle (1993) rät Müller deshalb, den Perspektive-Handlungskonflikt als „aporetische Leseanweisung“ zu verstehen: „Stanislaus Demba [...] hat, die Schlußbemerkung des Romans läßt daran keinen Zweifel aufkommen, kein ‚zweites Leben‘ geschenkt bekommen. Das Leben zwischen neun und neun war ein Traum – allerdings einer, dem der Erzähler unübersehbare Wirklichkeitsmerkmale verliehen hat.“ Der Text fordere den Leser auf, den Traum so zu lesen, als sei er „Wirklichkeit“, um zu zeigen, dass Demba „aus der Begegnung mit dem Tod“³⁹) keine Lehren gezogen hätte.

Diese Aussage unterscheidet sich deutlich von einer Interpretation, die *Zwischen neun und neun* in Analogie zu Bierce' Erzählung *An Occurrence at Owl Creek Bridge* liest und am Ende zu dem Ergebnis gelangt: Die Geschichte des Stanislaus Demba war nur ein [...] Traum. Für eine Interpretation dieser Art wäre die Erzählweise des Traums in der Tat ein Kunstfehler. [...] Vor dem Hintergrund [...] meiner] Deutung braucht die Erzählweise weder verurteilt noch entschuldigt zu werden: sie ist für die Übermittlung der Botschaft des Romans unverzichtbar.⁴⁰)

³⁴) PERUTZ, *Zwischen neun und neun* (zit. Anm. 16), S. 16.

³⁵) MÜLLER, *Biographie* (zit. Anm. 33), S. 111f.

³⁶) Müller hat denselben Gedanken in einer anderen Publikation sprachlich variiert, was das Verständnis nahelegt, dass mit ‚Erzähler‘ der reale Autor gemeint ist: „Erzählt ein Träumer im Traum die Geschichte seines Traums? Nein, kein Zweifel: Der Roman ‚Zwischen neun und neun‘ ist nicht die Erzählung eines Träumers, sondern die eines Meisters der analytischen Erzählung.“ (HANS-HARALD MÜLLER, *Begegnung mit dem Tod ohne Folgen*, in: LEO PERUTZ, *Zwischen neun und neun*, 4. Aufl., München 2011, S. 215–219, hier: S. 217.)

³⁷) MÜLLER, *Biographie* (zit. Anm. 33), S. 113.

³⁸) Ebenda, S. 112.

³⁹) HANS-HARALD MÜLLER, *Nachwort*, in: LEO PERUTZ, *Zwischen neun und neun*, Wien 1993, S. 229–250, hier: S. 243f.

⁴⁰) Ebenda.

Müller übersieht die erzähllogische und realitätssystemische Radikalität des Texts. Sein Ansatz ist schon deshalb nicht weiterführend, weil er an der Traum-These festhält, die weiterhin einen unauflösbaren Konflikt zwischen Perspektive und Handlung bedingt. Doch selbst unter Wegfall des Traum-Aspekts ist ein ‚Als-ob‘-Verständnis des Romans nicht haltbar, da ihm textuelle Strukturen klar widersprechen (s. u.).

„Immerhin tat Perutz nichts“, schreibt Müller, „um die ‚offenbare Traum-unmöglichkeit‘ zu vertuschen, und das wird seine Gründe haben.“⁴¹⁾

Aber welche Gründe sind das?

III.

Tzvetan Todorov beschreibt die literarischen Konventionen hinsichtlich der Wahrheitsfrage folgendermaßen:

Obleich die Sätze des literarischen Textes zumeist eine behauptende Form haben, so sind sie doch keine wirklichen Behauptungen, denn sie genügen einer wesentlichen Bedingung nicht: dem Wahrheitsbeweis. Mit anderen Worten, wenn ein Buch mit dem Satz beginnt, „Jean lag in seinem Zimmer ausgestreckt auf dem Bett“, so haben wir nicht das Recht, uns zu fragen, ob das wahr sei oder falsch; eine solche Frage hat keinen Sinn. Die literarische Sprache ist eine konventionelle Sprache, in der der Wahrheitsbeweis nicht möglich ist: die Wahrheit ist eine Beziehung zwischen den Wörtern und den Dingen, die sie bezeichnen, und in der Literatur gibt es diese ‚Dinge‘ nicht. Die Literatur wiederum kennt die Forderung nach Stimmigkeit oder nach innerer Kohärenz. Wenn man uns auf der nächsten Seite desselben imaginären Buchs mitteilt, daß es in Jeans Zimmer überhaupt kein Bett gibt, dann entspricht der Text nicht der Forderung der Kohärenz und macht eben dadurch aus dieser ein Problem, d. h. er thematisiert sie.⁴²⁾

Ein Bruch in der Erzähllogik bewirkt, dass sich der Text der Erzähllogik widmet, selbst wenn dieser Bruch, wie ich zeigen werde, nur ein vermeintlicher ist.

Wenngleich sich die gesamte Literatur der Kategorie des Wahren und Falschen entzieht, schreibt Todorov weiter, ist fiktionsintern gleichwohl zwischen der Rede des Erzählers und der der Figuren zu unterscheiden:

[...] tatsächlich entzieht sich allein das, was im Text im Namen des Autors [Erzählers] gegeben wird, dem Wahrheitsbeweis;⁴³⁾ die Rede der Personen etwa kann wahr oder falsch sein wie im alltäglichen Diskurs auch. Der Kriminalroman z. B. spielt beständig mit den falschen Aussagen

⁴¹⁾ MÜLLER, Biographie (zit. Anm. 33), S. 112.

⁴²⁾ TZVETAN TODOROV, Einführung in die fantastische Literatur, Frankfurt/M. 1992, S. 75.

⁴³⁾ Dies schließt zugegebenermaßen keine Formen pragmatischen Lügens aus. Martinez bemerkt hierzu: „Im Fall einer semantischen Lüge behauptet der Lügner wider besseren Wissens explizit einen falschen Sachverhalt (‚Wenn Sie jetzt kündigen, erhalten Sie eine hohe Abfindung‘, wenn keine Abfindung beabsichtigt ist); im Fall einer pragmatischen Lüge behauptet der Lügner zwar nicht ausdrücklich etwas Falsches, verleitet den Gesprächspartner aber indirekt durch Implikationen seiner Aussage zu einer falschen Annahme (‚Ich wäre ein unsozialer Arbeitgeber, wenn ich Ihnen im Falle einer Kündigung keine Abfindung zahlte‘). (MARTINEZ, Das Sterben erzählen, zit. Anm. 30, S. 29.) – Martinez behauptet allerdings

der Personen. 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. Dieses Doppelspiel ist, wie bekannt, in einem der Romane Agatha Christies, *The Murder of Roger Ackroyd*, verwertet worden. Hier hat der Leser keinen Augenblick den Erzähler in Verdacht und vergißt dabei, daß der ja auch handelnde Person ist.⁴⁴⁾

Selbstverständlich wäre in diesem Zusammenhang das Phänomen der fixierten internen Fokalisierung zu bedenken, wie es etwa in Roland Topors Roman ›Le locataire chimérique‹ (1964)⁴⁵⁾ auftritt, worin der Er-Erzähler auf die Sicht des (vielleicht wahnsinnigen) Helden beschränkt ist und mithin eine Ich-Erzähler-ähnliche Perspektive einnimmt. Der extradiegetisch-heterodiegetische Erzähler in Perutz' Roman indes ist, wie gesehen, durchaus nicht auf Dembas Sicht fixiert.⁴⁶⁾ In der Tat ergibt sich gerade aus seiner Nullfokalisierung das narratologische Problem.

Aufgrund der dargestellten Zusammenhänge lassen sich alle vier bisher gegebenen positionalen Antworten auf den Perspektive-Handlungskonflikt widerlegen. Es ist klar, dass es sich bei Dembas vermeintlichem Traum *keinesfalls* um einen Traum handelt: Hierfür müsste der Text perspektivische Grenzen beachten, die nur durch eine Ich-Perspektive (wie in Lernet-Holenias ›Baron Bagge‹⁴⁷⁾ [1936]) oder eine fixierte interne Fokalisierung des heterodiegetischen Erzählers auf den Helden (wie in Bierce' ›An Occurrence at Owl Creek Bridge‹) gewahrt würden. Die Nullfokalisierung des extradiegetisch-heterodiegetischen Erzählers hingegen erteilt nicht die geringste Lizenz, seine Äußerungen ganz oder teilweise in Frage zu stellen. Die These einer Handlungsambivalenz ist damit ebenso vom Tisch wie Müllers ›Als-ob‹-Modus: *Beide* der folgenden Aussagen müssen in vollem Umfang zutreffen:⁴⁸⁾

- 1) Stanislaus Demba springt um neun Uhr morgens aus dem Fenster und stirbt.
- 2) Stanislaus Demba besucht kurz nach neun Uhr morgens die Greißlerin, die danach noch *wochenlang* über sein merkwürdiges Verhalten spricht.

weiter, dass in ›Zwischen neun und neun‹ eine Form pragmatischen Lügens vorliege: „Der Erzähler lügt zwar nicht ausdrücklich, führt den Leser aber dadurch in die Irre, dass er den halluzinatorischen Charakter der Flucht bis zum Schluss verschweigt.“ (Ebenda.) Diese Auffassung ist aufgrund der in Abschnitt II gemachten Beobachtungen nicht plausibel.

⁴⁴⁾ TODOROV, Einführung in die fantastische Literatur (zit. Anm. 42), S. 76.

⁴⁵⁾ ROLAND TOPOR, *Le locataire chimérique*, Paris 1976.

⁴⁶⁾ Siehe hierzu: DURST, Theorie der phantastischen Literatur (zit. Anm. 6), S. 185–201.

⁴⁷⁾ ALEXANDER LERNET-HOLENIA, *Der Baron Bagge*. Novelle, Wien 1998.

⁴⁸⁾ Damit ist auch der gelegentlich vorgenommenen Kategorisierung des Romans als Werk der Phantastik zu widersprechen. Zwar stehen auch im phantastischen Text unvereinbare Aussagen einander gegenüber, der Unterschied besteht jedoch darin, dass die Unvereinbarkeit realitätssystemischen Charakters ist. Die Alternative, um die es in Perutz' Roman geht (Aussage 1 vs. 2), entspricht nicht dieser Struktur. Der Text ist gleichwohl *realitätssystemisch mobil* und bewegt sich, wie ich zeigen werde, vom realistischen in den wunderbaren Bereich des realitätssystemischen Spektrums (vgl. DURST, Theorie der phantastischen Literatur, zit. Anm. 6, Kap. 2).

Da sich diese Aussagen gleichwohl gegenseitig ausschließen, können sie nur dann beide gültig sein, wenn sie sich auf *unterschiedliche* Welten (Realitäten) beziehen, das Realitätssystem also die Existenz *zweier* Welten umfasst: *Welt 1* (Demba springt aus dem Dachfenster des Trödlers und stirbt) und *Welt 2* (Demba überlebt den Sprung).

Welt 2 ist folglich *keine imaginierte*, sondern eine *reale* und parallele *Lebenswelt*, die vom Helden unabhängig und sogar über seinen Tod hinaus besteht. So können alle Personen, wie dargestellt, über ein eigenes Bewusstsein verfügen und in der ‚Traumwelt‘ Vorgänge stattfinden, die explizit außerhalb der protagonistischen Wahrnehmung liegen. Die literarische Forderung der Kohärenz ist erfüllt, ein Konflikt zwischen Perspektive und Handlung nicht gegeben: Die Erzähllogik des extradiegetisch-heterodiegetischen Erzählers ist intakt.

Unmittelbar vor dem Sprung aus dem Dachfenster konkretisiert sich Dembas Freiheitswille in drei Wünschen:

Pläne schossen mir in diesem Augenblick durch den Kopf, die ich jahrelang mit mir herumgeschleppt und niemals ausgeführt hab'. Zwecklose und unwichtige Dinge: daß ich noch niemals ein Glas Bier durch einen Strohhalm ausgetrunken hab', fiel mir wie eine brennende Sünde ein; es heißt, daß man davon betrunken wird, und ich hab' es noch niemals ausprobiert. Dann, was ich schon lange vorgehabt habe, irgendeinem fremden Menschen auf Schritt und Tritt nachzugehen, um zu sehen, was er treibt, wie er sein Brot verdient und wie sein Tag verläuft. Daß ich mich hätte heute auf eine Bank im Stadtpark setzen und auf Abenteuer warten und irgendein Mädchen mit einer tollen, erfundenen Geschichte erschrecken können – alles das schoß mir durch den Kopf, alles das hätte ich noch gestern tun können, unwichtige Dinge, gewiß, lächerliche Dinge, aber es war die Freiheit. Und ich sah, wie reich ich gewesen war bei all meiner Armut, daß ich Souverän meiner Zeit gewesen war [...].⁴⁹⁾

Dembas Wünsche werden im Verlauf der Handlung nach und nach erfüllt.⁵⁰⁾ Die zitathafte Erinnerung an das Volkszaubermärchen, in dessen Realitätssystem Realismus-inkompatible Wesen Wünsche gewähren, deutet die Gültigkeit wunderbarer Realitätsgesetze an, was wiederum auf die durch den erzähllogischen Konflikt hervorgehobene immanente Wunderbarkeit des extradiegetisch-heterodiegetischen Erzählers (seine göttliche Allwissenheit und Gedankenleserei) hinweist. Für die Erfüllung der geäußerten Wünsche ist, nachdem der Held seinen verhängnisvollen Sprung bereits getan hat, die Evokation einer zweiten Welt erforderlich. Der Erzähler – wer sonst? – erschafft sie, als Demba in Welt 1 im Sterben liegt (s. u.). Viauds Auffassung, bei Perutz' Roman handle es sich lediglich um „eine personale Erzählung“, in der „der Erzähler mit den Geschehnissen nichts zu tun hat [...]“,⁵¹⁾

⁴⁹⁾ PERUTZ, Zwischen neun und neun (zit. Anm. 16), S. 120.

⁵⁰⁾ Ein Mädchen mit einer erfundenen Geschichte erschrecken in Kap. 3, die Verfolgung eines Fremden in Kap. 13, Bier aus einem Strohhalm trinken in Kap. 17.

⁵¹⁾ VIAUD, Zeit und Phantastik (zit. Anm. 28), Teil 3, S. 9.

ist unhaltbar: Tatsächlich ist der Erzähler das eigentliche Thema des Texts, in dessen kardinalfunktionalen Handlungseinheiten er, trotz seiner extradiegetisch-heterodiegetischen Gestaltung, als göttliche, *handelnde Person* auftritt. Als entsprechender Hinweis ist die Leseradresse im 2. Kapitel zu verstehen: „Hofrat Klementi, Direktor der Altorientalischen Spezielsammlung des Kunsthistorischen Museums, vorübergehend auch mit der Oberleitung der ethnographisch-anthropologischen Abteilung betraut, muß den Lesern wohl nicht erst vorgestellt werden.“⁵²) Sie thematisiert die Existenz des Erzählers als Element der erzählten Welt.

Der Protagonist wechselt zwischen Welt 1 und 2 hin und her, indem er entsprechende Wünsche äußert. Über den Sprung vom Dach und die Ankunft des Helden in Welt 2 heißt es:

Ich gab mir einen Ruck, verlor den Halt, ich hörte noch, wie die Glocke vom Kirchturm her neun Uhr zu schlagen begann, und dann – [...] Ich glitt das Schieferdach hinunter, das weiß ich noch. [...] Aber gleich darauf verlor ich das Bewußtsein. [...]

Als ich wieder zu mir kam, wußte ich nicht, was geschehen war. Ich bemühte mich, zu denken. Es ging nicht. Ich konnte keinen Gedanken fassen. Es war qualvoll. Aber dann plötzlich ging's wieder. ‚Wer bin ich eigentlich?‘ fragte es in meinem Kopf. [...] quälendes Haschen und Tasten war es, nach irgendeinem festen Punkt in der wüsten Leere. Dann wußte ich wieder, wer ich war, und fragte mich nur: ‚Wo bin ich denn?‘ Und es kamen Antworten: ‚Zu Hause, in meinem Bett, der Miksch [...] wird gleich kommen. Aufstehen!‘ Und dann wieder: Im Klassenzimmer der Quinta, auf meinem Platz in der vorletzten Bank. Nein, wie kann einem das nur passieren, daß man bei hellichem Tag im Kaffeehaus einschläft! Mit einemmal aber konnte ich alles rings um mich her erkennen [...], und ich wußte plötzlich genau, was geschehen war und wo ich mich befand.⁵³)

Die Passage beschreibt die vorübergehende Desorientierung des Helden beim Übertritt in die sekundäre Realität. Sie läßt keinen Zweifel daran, dass es sich bei Demba in Welt 2 nicht nur um die gleiche, sondern um ein und dieselbe Figur handelt, die auch in der primären Welt aufgetreten ist. Die Identität Dembas ist von seinem Körper unabhängig, der in Welt 1 bereits zerschmettert ist, während er in Welt 2 unverletzt durch Wien eilt.

Die Handlungsaktivität des Erzählers zeigt sich an mehreren Stellen des Romans, an dessen Ende Demba zu seiner Wohnung zurückkehrt, wo Steffi ihn erwartet; bald darauf läutet die Polizei an der Tür.

Steffi sprang auf und schlang ihre Arme um Dembas Hals. [...]

„Heute morgen“, sagte Demba, „als ich in der Dachkammer am Fenster stand, hab' ich an dich gedacht, Steffi. [...] mir war bang nach dir, ich wollte dich noch einmal sehen. Ich hab' mir gewünscht, daß du bei mir sein sollst, wenn ich sterbe. Und nun bist du da, und ich bin nicht froh, denn ich hab' dich mit in mein Unglück gerissen. Jetzt wollte ich, du wärest weit fort von hier.“

⁵²) PERUTZ, *Zwischen neun und neun* (zit. Anm. 16), S. 15. In der von mir verwendeten Ausgabe des Romans fehlt „den Lesern“. Es handelt sich um einen Lektoratsfehler vor, den ich korrigiere.

⁵³) Ebenda, S. 122f.

Der Druck der Arme ließ nach. Steffis Bild sank, als hätte sie auf dieses Wort gewartet, in sich zusammen, wurde zur Nebelwolke, löste sich auf und verflog in nichts. [...]

„Es gibt Menschen“, sagte Demba, „die macht die Freiheit nicht glücklich, Steffi. Nur müde.“

Es kam keine Antwort.⁵⁴⁾

Der Leser erfährt hier von einem weiteren Wunsch Dembas, der gleichfalls erfüllt worden ist. Als der Held seinen letzten Wunsch äußert, Steffi möge ‚weit fort von hier‘ sein, wird auch dieser gewährt: Demba verlässt die sekundäre Welt und kehrt in die primäre zurück, die den Erfordernissen seines Wunschs entspricht: Steffi ist nicht bei ihm und weiß nichts von der Lage, in der er sich befindet, sie verschwindet ebenso wie die ganze Wohnung. Urpötzlich ist der Held wieder auf dem Dachboden des Händlers.

Demba stand auf. Er stieß mit dem Kopf an das Balkenwerk des Dachbodens. Er machte zwei Schritte vorwärts, stolperte über einen zusammengerollten Teppich, geriet mit dem Kopf an die Wäscheleine und fiel auf einen Strohsack. [...] Er raffte sich auf und trat an die Dachluke.⁵⁵⁾

Noch ist nicht davon die Rede, dass Demba in Welt 1 sterbend im Hof liegt. Wie beim Wechsel von der primären zur sekundären Realität ist seine Rückkehr in Welt 1 mit einer Phase der Desorientierung verbunden, in der sich der Held zunächst an einem anderen Ort und in der Vergangenheit glaubt, ehe er sich in seiner wahren Situation wiederfindet. Alle Elemente tauchen wieder auf, die die Verzweiflungstat begleitet haben, darunter der Malzgeruch,⁵⁶⁾ der ‚Prinz Eugen‘,⁵⁷⁾ die Morgensonne,⁵⁸⁾ die Turmuhr, die neun schlägt,⁵⁹⁾ das Schieferdach⁶⁰⁾ und die Schwalben.⁶¹⁾

Verdammt! Der Malzgeruch! Wo kommt der abscheuliche Malzgeruch her? Eine Turmuhr schlägt. Neunmal. Morgens? Abends? Wo bin ich? Wo war ich? Wie lange steh’ ich schon hier und hör’ die Turmuhr schlagen? Zwölf Stunden? Zwölf Sekunden?

Die Tür springt auf. Ein Grammophon in der Ferne spielt den „Prinz Eugen“. Das Schieferdach glänzt fröhlich in der Morgensonne – zwei Schwalben schießen erschreckt aus ihren Nestern.⁶²⁾

Anschließend ändert sich die weltliche und temporale Verortung. Der innere Monolog, der Dembas Verwirrung im Übergang zwischen den Welten schildert, wird durch einen Wechsel in die 3. Person Präteritum abgelöst, was eine allwissende Sicht auf Dembas Tod in Welt 1 ermöglicht.

⁵⁴⁾ Ebenda, S. 255f.

⁵⁵⁾ Ebenda, S. 256.

⁵⁶⁾ Ebenda, S. 112.

⁵⁷⁾ Ebenda, S. 121.

⁵⁸⁾ Ebenda.

⁵⁹⁾ Ebenda, S. 122.

⁶⁰⁾ Ebenda.

⁶¹⁾ Ebenda.

⁶²⁾ Ebenda, S. 257.

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

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

Nur seine Augen wanderten. Seine Augen lebten. Seine Augen irrten ruhelos durch die Straßen der Stadt, schweiften über Gärten und Plätze, [...] glitten durch Zimmer und durch Spelunken, klammerten sich noch einmal an das rastlose Leben des ewig bewegten Tages, spielten, bettelten, rauften um Geld und Liebe, kosteten zum letztenmal von Glück und Schmerz, von Jubel und Enttäuschung, wurden sehr müde und fielen zu.⁶³⁾

Die wandernden Augen bezeichnen den Zeitraum, in dem Demba die sekundäre Realität besucht.

Der Schlussabsatz betont ein letztes Mal die Gültigkeit (d. h. Nicht-Imaginertheit) der sekundären Realität und gibt hierdurch einen Fingerzeig auf die tatsächliche realitätssystemische Struktur, die einen erzähllogischen Konflikt vermeidet:

Die Handschellen waren durch die Gewalt des Sturzes zerbrochen. Und Dembas Hände, die Hände, die sich in Angst versteckt, in Groll empört, im Zorn zu Fäusten geballt, in Klage aufgebäumt, die in ihrem Versteck stumm gezittert, in Verzweiflung mit dem Schicksal gehadert, in Trotz gegen die Ketten rebelliert hatten – Stanislaus Dembas Hände waren endlich frei.⁶⁴⁾

Die Handschellen sind in der 1. Welt zerbrochen, aber nur in der 2. Welt haben die Hände ‚in ihrem Versteck gezittert‘. Beide Ereignisse werden im selben Atemzug genannt, was ihre fiktionshierarchische Egalität (die fiktionale Faktizität der 2. Welt) anzeigt. Anders als im Fall eines Traumgeschehens, kann Welt 2 durch Welt 1 nicht zum Verschwinden gebracht werden.

Über nahezu das gesamte Syntagma hinweg erfüllt Perutz' Roman die Gebote des Realismus, ehe mit dem Schluss das konventionelle Gebäude zum Einsturz gebracht wird. Die Bloßlegung von Künstlichkeit und Gemachtheit ist zweifellos das zentrale Verfahren moderner Literatur. Die Art und Weise jedoch, in der dies in ›Zwischen neun und neun‹ geschieht, ist eine Besonderheit des Perutzschen Texts. Sie hat eine Wissenschaft verwirrt, in der nach wie vor der „Unwille“ verbreitet ist, „an die Künstlichkeit der Kunst gemahnt zu werden“.⁶⁵⁾

Martinez' Auffassung kann ich gleichwohl nur teilweise zustimmen:

Indem Perutz [...] eine Erzählform (allwissendes Erzählen) verwendet, die mit dem erzählten Inhalt (Sterbephantasie) nicht vereinbar ist, verzichtet er auf eine Neutralisierung seines Erzählens, nämlich auf eine stimmige Erzählkonstruktion. Darin zeigt sich wohl weniger ein Fehler von Perutz als vielmehr seine [...] Modernität.⁶⁶⁾

⁶³⁾ Ebenda, S. 257f.

⁶⁴⁾ Ebenda, S. 258.

⁶⁵⁾ HEINZ SCHLAFFER, Clemens Lugowskis Beitrag zur Disziplin der Literaturwissenschaft [1976], in: CLEMENS LUGOWSKI, Die Form der Individualität im Roman [1932], 2. Aufl., Frankfurt/M. 1994, S. VII–XXIV, hier: S. VIII.

⁶⁶⁾ MARTINEZ, Das Sterben erzählen (zit. Anm. 30), S. 32.

Meine Untersuchung belegt ein weiteres Mal die Ungeeignetheit der Begriffe ‚Form‘ und ‚Inhalt‘, die in einer literaturwissenschaftlichen Analyse keinen Platz haben. Perutz verzichtet auch nicht auf eine ‚Neutralisierung‘ (d. h. auf die Illusion einer ‚Natürlichkeit‘) des Erzählens, indem er die Erzähllogik tatsächlich bricht (auf eine stimmige Konstruktion verzichtet). Wie in Dessis Kurzgeschichte wird durch eine Provokation erzähllogischer Prinzipien eine Bloßlegung der immanenten Wunderbarkeit des extradiegetisch-heterodiegetischen Erzählers betrieben. Die Erschaffung der sekundären Welt erfüllt den Zweck, einen erzähllogischen Konflikt hervorzurufen, der die Struktur des Erzählers thematisiert. Perutz koppelt den Erzähler hierdurch mit einem intertextuellen Klassifikator der Realitätsinkompatibilität, was den künstlerischen Text nach außen wendet und das individuelle Realitätssystem des Romans vom realistischen in den wunderbaren Bereich des realitätssystemischen Spektrums verschiebt. Veronika Jaffé Carbonells 1986 publizierte These, der Text enthalte kein wunderbares thematisches Material, ist falsch.⁶⁷⁾

Die beschriebene Strategie wird durch zahlreiche Passagen unterstützt, die ihrerseits auf die Gegebenheiten der Erzählerstruktur aufmerksam machen. Als Demba in Kapitel acht erwägt, ob er nicht sterbend im Hof des Trödlers liege und alle Erlebnisse seit seinem Sprung aus der Dachluke nichts anderes seien als „ein Fiebertraum der letzten Minuten“,⁶⁸⁾ thematisiert auch dies den Erzählertyp. Der nämlichen Aufgabe dient jener Satz, der Müller zu Recht erstaunt hat: „Die wissenschaftliche Tätigkeit dieser beiden Herren spielt jedoch in dieser Erzählung keine bedeutende Rolle.“⁶⁹⁾ Am Romanende sind die aktivierten Kon-

⁶⁷⁾ Veronika Jaffé Carbonell untersucht Perutz' ‚phantastische‘ Texte, lässt aber ‚Zwischen neun und neun‘ beiseite. Darin gehe es „nur [um] eine psychisch bedingte Verwirrung des Zeitgefühls“, der Text enthalte „keine phantastischen Elemente“ (wunderbaren thematischen Materialien). (VERONIKA JAFFÉ CARBONELL, Leo Perutz. Ein Autor deutschsprachiger phantastischer Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts, München 1986, S. 188.)

In einigen wissenschaftlichen Äußerungen wird hingegen ein phantastischer bzw. wunderbarer Charakter der Handlung diagnostiziert. Reinhard Lüth behauptet, der Sterbetaum sei ‚phantastisch‘, da es ja „keine objektiven Erfahrungswerte“ darüber gebe, „was im Gehirn eines Sterbenden [...] vor sich geht.“ (LÜTH, Drommetenrot und Azurblau, zit. Anm. 31, S. 166.) Zu Recht wendet Martinez ein, dass die bloße „Verwendung von empirisch nicht Nachprüfbarem [...] den Roman nicht schon ohne weiteres in den Bereich der phantastischen [wunderbaren] Literatur“ versetze, man müsse nur an die Instanz des allwissenden Erzählers denken. Wenig überzeugend ist hingegen Martinez' eigene These, mit der er den Text vereinfacht und ein wunderbares Moment gleichfalls verneint: „[D]er Leser schwankt an keiner Stelle zwischen einer realitätskompatiblen und einer realitätsinkompatiblen Deutung des Geschehens; vielmehr wechselt er, am überraschenden Ende des Textes, von einem bestimmten, realitätskompatiblen Verständnis des Geschehens zu einem anderen, ebenso realitätskompatiblen.“ Schließlich habe sich die Flucht ja nur „als halluzinatorisches Abenteuer im Bewusstsein des sterbenden Demba“ (MARTINEZ, Das Sterben erzählen, zit. Anm. 30, S. 29) zugetragen.

⁶⁸⁾ PERUTZ, Zwischen neun und neun (zit. Anm. 16), S. 101.

⁶⁹⁾ Ebenda, S. 16.

ventionen hinreichend betont, um sie desto skandalöser (wenngleich scheinbar) in Frage zu stellen und hierdurch einen entautomatisierenden Effekt zu erzielen, der den Konstruktcharakter der Literatur und damit die Künstlichkeit der Kunst offenbart.

Martinez behauptet, dass der Text vor dem unerwarteten Ende mehrfach „die Irrealität der Flucht“ andeute (was aber, wie dargestellt, nicht der Fall ist: eine Irrealität liegt nicht vor). Im sechsten Kapitel etwa gebrauche der Bankbeamte Eisner im Gespräch mit Demba die Redewendung ‚Sprung ins Ungewisse‘ in übertragener Bedeutung; der Held aber lege sie wörtlich aus, wodurch der Text auf den Sprung aus dem Dachfenster verweise. „Eisner wirft Demba daraufhin vor, es könnten ‚nicht alle Ihre Phantasie haben‘ und fragt ihn: ‚Haben Sie immer so lebhaft Träume?‘ [...] schließlich verabschiedet Eisner sich mit Worten, die Dembas Tod andeuten: ‚Grüß Sie der Himmel.“⁷⁰⁾

Welcher Textinstanz müssen wir eigentlich diese Andeutungen zuschreiben? Sie werden zwar von der Figur Eisner ausgesprochen. Als enthüllende Andeutungen über den wahren Status von Dembas Flucht können sie aber nicht von der Figur Eisner stammen, die ja selbst Teil der Fluchtphantasie ist. Vielmehr teilt sich hier, auf indirekte Weise, ein allwissender Erzähler mit.⁷¹⁾

Auch dieser Punkt ist nun geklärt: Es handelt sich nicht um den allwissenden Erzähler, der sich hier auf Umwegen Gehör verschafft, sondern um eine übliche Figurenrede, die indes eine andere immanente Wunderbarkeit der Literatur hervorhebt, die der pan-deterministischen Kausalität.⁷²⁾

Trotz der Schwierigkeiten, mit denen die bisherige Forschung zu kämpfen hatte, die Verhältnisse in Perutz' Roman zu durchschauen, ist aufgrund intertextueller Veränderungen seine realitätssystemische Radikalität heutzutage vielleicht geringer als zur Entstehungszeit. Der Spielfilm ›Sliding Doors‹ (dt. ›Sie liebt ihn – sie liebt ihn nicht‹, GB/USA, 1998)⁷³⁾ manifestiert eine weitgehend analoge Struktur. Die Differenzierung zwischen primärer und sekundärer Welt wird durch ein alltägliches Ereignis ausgelöst: Die Heldin erreicht oder verpasst ihren U-Bahn-Anschluss, wodurch sie über die Untreue ihres parasitären Lebensgefährten in Kenntnis gesetzt bzw. nicht in Kenntnis gesetzt wird. Im Gegensatz zu Perutz' Roman existieren Welt 1 und 2 hier als abgeschlossene, parallele Realitäten, zwischen denen die Heldin nicht wechseln kann. Des Weiteren lässt sich in der Evolution der Spiel-im-Spiel-Struktur eine Entwicklung beobachten, die von der Subordiniertheit des sekundären Spiels zu seiner fiktionshierarchischen Äquivalenz mit dem Primärspiel führt. Spiel 2 wird zu einer Lebenswelt, die sich

⁷⁰⁾ MARTINEZ, Das Sterben erzählen (zit. Anm. 30), S. 26.

⁷¹⁾ Ebenda, S. 26, Anm. 6.

⁷²⁾ Vgl. DURST, Theorie der phantastischen Literatur (zit. Anm. 6), S. 232–234.

⁷³⁾ Sliding Doors (dt. Sie liebt ihn – sie liebt ihn nicht, GB/USA, 1998). Drehbuch/Regie: Peter Howitt. Darsteller: Gwyneth Paltrow, John Hannah, John Lynch u. a.

gegenüber der Welt des primären Spiels realitätssystemisch autonomisiert. Aus Sicht des primären Spiels verliert Spiel 2 seinen fiktionalen Charakter und erlangt eine fiktionshierarchische Position der Stufe 1. Die Spiel-2-Fiktionalität wandelt sich zur fiktionalen Spiel-1-Faktizität, wodurch es Spiel 1 unmöglich wird, Spiel 2 als Spiel zu entlarven.⁷⁴⁾

⁷⁴⁾ Vgl. hierzu: UWE DURST, Realitätssystemisch einfache und komplexe Varianten der Spiel-im-Spiel-Struktur, in: *Neohelicon* 37,2 (2010), S. 489–507. Markante Stationen dieser Entwicklung sind Shakespeare, ›A Midsummer Night's Dream‹, Gryphius, ›Absurda Comica‹, Tieck, ›Verkehrte Welt‹, Pirandello, ›Sechs Personen suchen einen Autor‹ und das Holodeck der Enterprise in der TV-Serie ›Star Trek – The Next Generation‹. (ANDREAS GRYPHIUS, Absurda Comica Oder Herr Peter Squentz: Schimpfspiel, Kritische Ausgabe, hrsg. von GERHARD DÜNNHAUPT und KARL-HEINZ HABERSETZER, Stuttgart 2005. – LUIGI PIRANDELLO, Sechs Personen suchen einen Autor [Sei personaggi in cerca d'autore, dt.], Stuttgart 2006. – WILLIAM SHAKESPEARE, A Midsummer Night's Dream, in: DERS., The Complete Works of William Shakespeare [The Stratford Shakespeare], V, Toronto 1950, S. 139–259. – Star Trek – The Next Generation (US-TV-Serie, 1987–1994). Besonders aufschlussreich ist die Episode: ›Tracy Torme‹, ›Star Trek: The Next Generation: The Big Good-bye‹ (revised final draft, 14. Oktober 1987), Staffel I,13, Erstsending 11. Januar 1988, http://leethomson.myzen.co.uk/Star_Trek/2_The_Next_Generation/Star_Trek_-_The_Next_Generation_Season_1/Star_Trek_-_The_Next_Generation_1x13_-_The_Big_Good-bye.pdf (17.12.2013). – LUDWIG TIECK, Die verkehrte Welt. Ein historisches Schauspiel in fünf Aufzügen, hrsg. von WALTER MÜNZ, Stuttgart 1996.)