



Kunst als Instrument der Erkenntnis

Zur Poetik des Spätwerks von Leo Perutz

Michael Mandelartz (Morioka/Japan)

I Einleitung

Pescara, Feldherr Kaiser Karls des V., bringt in Conrad Ferdinand Meyers *Die Versuchung des Pescara* (1887) seine Gattin Vittoria Colonna in das nahegelegene Kloster Heiligenwunden, bevor die Schlacht um Mailand beginnt. Bei dieser Gelegenheit betrachtet er den neuen Kreuzigungsalter der Kirche. Der Kriegsknecht, der Jesus darauf die Lanze in die Seite sticht, kommt ihm bekannt vor:

Pescara wußte gleich, mit dem Gesichtergedächtnis des Heerführers, daß er diesen kleinen, breitschultrigen, behenden Gesellen, dessen schwarzgelbe Hose den Urner bedeutete, schon einmal gesehen habe. Aber wann und wo? Da schmerzte ihn plötzlich die Seite, als empfinde er einen Stich, und jetzt wußte er auch, wen er da vor sich hatte: es war der Schweizer, der ihm bei Pavia die Brust durchbohrt. Kein Zweifel. Den Lanzenstoß des neben ihm an die Erde Geduckten empfangend, hatte er einen Moment in dieses kristallene Auge geblickt und diesen Mund vergnüglich grinsen gesehen.¹

Auf dem Ritt zurück ins Feldlager begegnet Pescara einem Trupp seiner Soldaten, die gerade einen Schweizer gefangen haben. Pescara erkennt sogleich den Urner Kriegsknecht des Altarbildes, befiehlt ihn zum Verhör und fragt ihn, wie er auf den Kreuzigungsalter zu Heiligenwunden komme.

"Ein Schelmstück!" zürnte Zraggen [so der Name des Schweizers]. "Wisset, Herr, ein paar Pinsler hatten sich zeither mit ihrem Zeuge da herumgetrieben und ließen sich einmal in der Meierei ein Glas Milch geben. Der eine faßt mich ins Auge. 'Da haben wir, den wir brauchen', sagt er und beschaut mein Schwarzgelb. 'Mann, holt Euern Spieß und Harnisch.' Ich tue ihm den Willen. Jetzt heißt mich der Pinsler die Beine spreiten, spreitet sie gleichfalls und reißt mich ab auf ein Stück Leinwand. Dann versprachen mir die Spitzbuben mein Konterfei zu hohen Ehren zu bringen, ich aber stehe in Heiligenwunden und steche in den Salvator!" (Meyer, S. 782)

Leo Perutz hat das Zentralmotiv seines Romans *Der Judas des Leonardo* (1959) offensichtlich der Novelle Meyers entnommen. Dem Leser fallen gleich mehrere Parallelen zwischen den beiden Erzählungen auf: Der Bösewicht, der bei Perutz seine Liebe verrät und bei Meyer dem Feldherrn die tödliche Seitenwunde beibringt, erhält in beiden Fällen Geld für seine Tat vom Geschädigten, wird trotz subjektiven Bewußtseins der Unschuld² im Gemälde als Christusmörder³ entlarvt und empört sich darüber, daß er öffentlich bloßgestellt wird. Nun hat Perutz seine Vorlage aber in mehrfacher Hinsicht umgearbeitet:

Erstens wird das moralisch zwiespältige Personal Meyers scheinbar auf Eindeutigkeit getrimmt. Pescara, dessen Beweggründe zwischen Religiösität, Loyalität, Machtbesessenheit und Realpolitik schillern, der selbst seiner Gattin undurchsichtig bleibt, wird durch das unschuldige Mädchen Niccola ersetzt, und der ebenso zwischen Zynismus und Naivität schillernde Kriegsknecht⁴ durch den mit der Judassünde gezeichneten Behaim. Gleiches gilt für den Maler, der im Falle Meyers den Kriegsknecht bloß benutzt und doch offensichtlich intuitiv den Richtigen getroffen hat, bei Perutz aber durch den bloß seiner Wissenschaft und Kunst dienenden Leonardo ersetzt wird. Die Arbeit mit polaren Gegensätzen findet sich bei Perutz bekanntlich nicht nur im *Judas des Leonardo* und bringt erhebliche Teile seines Werkes in eine gewisse Nähe zur Trivilliteratur.⁵ Das wird zu überprüfen sein.

Zweitens aber wird dadurch, daß Perutz das unbekannte Kunstwerk in Heiligenwunden durch Leonardos Abendmahl ersetzt und seine Geschichte darauf zuspitzt, Meyers politisches Lehrstück zu einem Lehrstück über die Voraussetzungen und Folgen sowie die inneren Gesetzmäßigkeiten der Kunst. Im Wirtshaus "Zum Lamm", dem Treffpunkt der Mailänder Künstler, und an anderen Stellen finden sich zahlreiche Bemerkungen zur Literatur, zur Kunst und zu ihrer Wechselwirkung, zum Großteil aus Leonardos Schriften übernommen. Sie werden in der folgenden Analyse des *Judas des Leonardo* zu berücksichtigen sein, ihre Funktion kann aber nur jeweils aus ihrem Stellenwert im Ganzen des Romans erschlossen werden (II). In einem zweiten Schritt werden dann die Ergebnisse der Analyse von Perutz' letztem Roman mit *Nachts unter der steinernen Brücke* verglichen (III). Möglicherweise ergibt der Vergleich ja so etwas wie eine Poetik des Perutz'schen Spätwerks, die die beiden thematisch und strukturell so verschiedenen Werke verbindet (IV).

II Der Judas des Leonardo

Die Sekundärliteratur zu Perutz' letztem Roman fließt bislang recht spärlich. Es scheint aber Konsens zu sein, daß man sich dem Urteil Mancinos über den Kaufmann Behaim anschließt, er habe die Judassünde begangen, und damit einen Figurenstandpunkt zum Resultat des Romans verallgemeinert.⁶ Die im *Judas des Leonardo* durchaus angelegte Eindeutigkeit der moralischen Wertung: Behaim als Täter, Niccola als Opfer wird auf der Ebene der Interpretation ungefragt weitergeführt, anstatt sie kritisch auf die Anlage des Ganzen zu beziehen. Mit dieser affirmativen Lesart gerät das Werk aber in bedenkliche Nähe zur Trivilliteratur. Denn ihr implizites Resultat wäre doch wohl, daß Leonardo recht tat, Behaim auf seinem *Abendmahl* als Judas zu brandmarken, die Bevölkerung Mailands, ihn daraufhin zu verachten, und Niccola, sich gegenüber ihrem Gatten Simoni von ihrer alten Liebe zu distanzieren, um ihr neues Familienglück nicht zu gefährden. Der Bösewicht zu den Türken vertrieben, das kleinbürgerliche Familienleben salviert und der tyrannische⁷ Stadtstaat Mailand mit seinen kafkaesken juristischen Institutionen⁸ per Akklamation legitimiert – wenn dies die Wirkung von Leonardos *Abendmahl* wäre, das im Roman genauso wie in der Wirklichkeit als vollkommenes Kunstwerk gepriesen wird, dann wird hier möglicherweise mit größerem Nachdruck die Kunst in Frage gestellt als der Kaufmann, der, vor die Wahl zwischen Geld und Liebe gestellt, ganz im Sinne des Frühkapitalismus das Geld wählt. Es gibt weitere Hinweise auf die Fragwürdigkeit der unterstellten Identität von Behaim und Judas. So widerspricht sie der von früheren Abendmahlsdarstellungen abweichenden Tendenz zur Integration des Judas

auf Leonardos Wandgemälde. Der Verräter wurde zumeist⁹ isoliert auf der Jesus und den Aposteln gegenüberliegenden, dem Beschauer zugewandten Seite des Tisches positioniert. Auf Leonardos Bild dagegen wird er weit weniger streng von der Schar der Apostel geschieden. Er nimmt zwar nicht an dem allgemeinen Aufruhr nach Jesu Worten teil: "Wahrlich, ich sage euch: Einer unter euch, der mit mir ißt, wird mich verraten",¹⁰ und schaut stattdessen erschreckt auf den einsamen Jesus – dennoch ist er kompositorisch in eine der Dreiergruppen eingebunden. Weiterhin identifiziert Leonardo im Roman den Kaufmann keineswegs mit Judas. Im Gegenteil: Als Behaim berichtet, wie er seine 17 Dukaten zurückerhielt, heißt es:

"Ich hatte sie [Niccola] allzusehr geliebt, und das ließ mein Stolz und meine Ehre nicht zu."

"Ja", sagte Leonardo, und er dachte an einen *anderen*. "Das ließ sein Stolz und seine Ehre nicht zu." (J 191; Hervorhebung M.M.)

"Er dachte an einen *anderen*" – Leonardo ist die Differenz zwischen Behaim und Judas bewußt, wie auch die scheinbar marginale Abweichung eines Zitats bezeugt, das Perutz von Meyer übernimmt: Während die Maler im *Pescara* den Kriegsknecht mit den Worten "Da haben wir, *den* wir brauchen" (Meyer, S. 782) für ihr Bild bestimmen, sagt Leonardo nach Beendigung seiner Skizze: "Nun habe ich, *was* ich brauche" (J 196. Hervorhebungen M.M.) – nämlich ein passendes Bild, keineswegs die passende Person. Ebenso sind Mancinos Worte, mit denen er Behaim Leonardo gegenüber als Judas bezeichnet, mehr als zweideutig:

"Und wenn du hinter dem Kopf des Judas her bist, mein Leonardo, so wüßt ich einen, der so ist, wie du ihn siehst. Such nicht länger! Ich mein, ich hab den Judas gefunden." (J 182)

Die Wendung "so wüßt ich einen, der so ist, wie du ihn siehst" entzieht sich syntaktisch und semantisch einer klaren Deutung. Doppeldeutig ist sowohl der Bezug von "einen" (Kopf/Judas) als auch von "ihn" (Judas/einen). Wird man sich der doppelten syntaktischen Unbestimmtheit bewußt, so verschwimmt jede Bedeutung. Auch schillert das Verb "sehen" zwischen wörtlicher und metaphorischer Bedeutung. Ist es wörtlich gemeint, so schiebt sich als Gemeintes wohl in den Vordergrund: Er ist so, wie er aussieht, oder gar: er ist, der er ist. Wird es dagegen metaphorisch verstanden, im Sinne von: jemanden auf eine bestimmte Art, unter einer persönlichen Perspektive sehen, so heißt es wohl eher: Er entspricht dem Bild, das du dir von Judas gemacht hast, nicht aber Judas selbst. Und wie um Leonardos Zweifel auszuräumen, bekräftigt Mancino: "Such nicht länger!", schließt aber mit dem Zugeständnis, daß er bloß *meine*, den Judas gefunden zu haben.

Mancino liefert den Kaufmann wider besseres Wissen an Leonardo aus, wie in der Folge Leonardo ihn seinerseits, ebenfalls gegen die eigene Überzeugung, mit dem *Abendmahl* der Verachtung des Volkes ausliefert. Der Künstler als Judas – dies dürfte eine neue Perspektive auf Perutz' Roman sein.

Soweit die ersten Hinweise auf eine alternative Lesart. Es stellt sich die Frage, *warum* Leonardo (und Mancino) einen Fremden, der am ehesten zum Opfer taugt¹¹, für die Fertigstellung des *Abendmahls* "verraten" muß und damit nicht nur selbst in die Nähe des Judas gerät, sondern auch seiner in dem Wandgemälde später sichtbaren Maxime der Integration des

Bösen zuwiderhandelt. Zur Beantwortung dieser Frage werden Theorie und Praxis von Leonardos Schaffensprozeß, wie sie von Perutz dargestellt werden, genauer betrachtet werden müssen.

Wie schon bei der früheren *Anbetung der Hirten* hat Leonardo auch beim *Abendmahl* Schwierigkeiten, das Werk fertigzustellen, im zweiten Fall gelingt ihm aber zuletzt doch noch die Komplettierung. Seine Erläuterungen dem Herzog und dem Prior gegenüber, warum er das frühere Gemälde nicht abschloß, werden also vermutlich unsere Frage beantworten. Nun gibt Leonardo als Grund für den Abbruch der Arbeit an der *Anbetung* an, daß er sich schuldig gefühlt habe. Er wollte zeigen, wie "alle Welt in dieser Nacht die Botschaft des Heils empfängt" (J 17), darunter auch ein Tauber, in dessen Zügen sich die Wandlung von der Gleichgültigkeit zur freudigen Erregung ausdrücken sollte. Da er keinen Tauben findet, läßt Lorenzo de Medici einem Verbannten – wie Behaim ein Außenseiter in Mailand und wohl auch ein "Schuldiger" – das Gehör zerstören. Leonardo kommentiert:

Bedenket, Herren! Das sinnreiche Werkzeug, vom höchsten Verstand in solch kleinen Raum gesetzt, um die vielfältigen Töne und Geräusche des Weltenraums aufzunehmen und sie alle, von welcher Natur auch immer sie seien, in gleicher Treue wiederzugeben, dieses so feine Instrument hatte ihm eine plumpe Hand zerstört, und um meinetwillen war das geschehen. Begreifet, Herren, daß ich an diesem Bild nicht weitermalen und in dieser Stadt nicht länger verweilen mochte, in der mir solche Gunst widerfahren war. (J 19)

Leonardo ist hier noch nicht bereit, alle Bereiche der Wirklichkeit zu erkunden, und das impliziert auch: Schuld auf sich zu nehmen, um das Werk abzuschließen. Dies aber ist notwendig, um die "Mannigfaltigkeit der Formen und ihrer Verbindungen zum Ausdruck zu bringen", wie Bellincioli Leonardos Werke charakterisiert (J 108). Und Leonardo selbst meint:

Doch muß mir bei diesem 'Abendmahl' der Himmel selbst wie auch die Erde Beistand leisten, damit daraus eine Sache wird, die Großes bedeutet und in aller Ewigkeit lebt, besteht und für mich Zeugnis ablegt. (ebd.)

Himmel und Erde, Gut und Böse sind für die 'große Sache' des *Abendmahls* gleichermaßen notwendig, an der Leonardo, wie er selbst bezeugt, erst "zum Maler geworden" (ebd.) ist. Mit der Bereitschaft, nun *alle* Aspekte der Wirklichkeit ins Werk zu schließen, rückt er an die Stelle dessen, den es darzustellen gilt: an die Stelle Christi. Er kontaminiert hier mehrere Textstellen aus dem Neuen Testament: "Denn Gott hat uns das Geheimnis seines Willens wissen lassen [...], um ihn auszuführen, wenn die Zeit erfüllt wäre: nämlich alles in Christus zu vereinen, was im Himmel und auf Erden ist." (Eph. 1, 10, vgl. Kol. 1, 16 u.ö.) – "Die Werke, die ich im Namen meines Vaters tue, legen Zeugnis für mich ab." (Jh. 10, 25) – "Ich war tot, und siehe, ich lebe von Ewigkeit zu Ewigkeit und habe die Schlüssel zu Tod und Hölle." (Off. 1, 18) Das vollkommene Kunstwerk kann, da es die gesamte Welt in sich bewahrt, nur von einem Christus geschaffen werden, Christus aber bedarf des Judas, um sein Erlösungswerk in Gang zu setzen, und muß – so die implizite Auslegung des Neuen Testaments bei Perutz –

gegen sein Liebesgebot verstoßen und den Apostel Judas der Nachwelt als Verräter ausliefern. Der Widerspruch zwischen der Integration des Judas auf dem *Abendmahl* und der Auslieferung Behaims an die öffentliche Verachtung entspricht so genau dem theologischen Widerspruch zwischen dem neutestamentlichen Liebesgebot und der Inszenierung des Verrats durch Jesus, ja – nach dem Johannesevangelium¹² – Jesu *Anweisung* an Judas, ihn zu verraten.

Hans-Harald Müller hat darauf hingewiesen, daß Leonardo in Perutz' Roman nicht liebt.¹³ Er dient, wie er nach Fertigstellung der Porträtskizze Behaims feststellt, nur seiner "Leidenschaft des Schauens, des Erkennens, des Ordnen und des Gestaltens", und seinem "Werk" (J 196). Das schließt die Liebe und mit ihr die Gnade aus, die Behaim seine Verfehlung vergeben könnte. Um der Vollständigkeit seines Werkes und um des Ruhmes willen aber ist Leonardo bereit, den Fremden zu brandmarken.

Es scheint hier ein Komplementaritätsverhältnis zwischen Kunst und Menschlichkeit vorzuliegen. Die Kunst, jedenfalls die "große" Kunst, gibt die Menschlichkeit um der Vollständigkeit der Erkenntnis willen auf, denn Menschlichkeit bedeutet Unzulänglichkeit, Unvollkommenheit und Fehlbarkeit, damit aber auch die Möglichkeit des Vergebens und der Liebe. In der vollkommenen Welt der großen Kunst kommt die Gnade zwar als Ideologie, nicht aber als praktische Verhaltensweise vor – sowenig wie in der Welt Gottes (oder Christi).

Gegen diese zumindest aus christlicher Sicht¹⁴ häretische These scheint jedoch das Verhalten Mancinos, des Poeten zu sprechen. Die Sekundärliteratur hebt dessen Liebe zu Niccola hervor.¹⁵ Dabei ist jedoch zu beachten, daß Mancino diese Liebe zur Poesie sublimiert. Niccola fungiert für ihn zunächst als Muse, die seinen Gesang inspiriert, ohne in sein Leben einzugreifen. Die Poesie, in der die Liebe zwar aufgehoben, aber nicht gelebt wird, ist allerdings fähig, gelebte Liebe zu stiften. Daher verlieben sich Behaim und Niccola ineinander, als sich beide von Mancinos Blick getroffen fühlen, während er, den Marktplatz von einem Krautfaß aus überblickend, sein Lied vorträgt (vgl. J 28f). Wenn der Poet später eifersüchtig wird, Niccola vor Behaim schützen will (man fragt sich, warum?) und diesen schließlich an Leonardo verrät, so verrät er zugleich seine Poesie. Im Gegensatz zu Leonardo, der sich eindeutig für die Kunst entscheidet, gerät Mancino damit auf die Grenzlinie zwischen Kunst und Leben – und Bocchetta spaltet ihm mit einem Beilhieb die Stirn (vgl. J 179).

Die Stiftung der Liebe durch die Poesie zu Beginn des Romans verweist auf die Möglichkeit einer "anderen" Kunst, einer Kunst, die im Gegensatz zu Leonardos weithin berühmtem Werk keinen Unfrieden, sondern in der Verborgenheit Gnade, Liebe und Menschlichkeit stiftet. Daß der Poet seine Zurückhaltung aufgibt, der Maler seiner Ruhmsucht folgt und der Kunst wie auch sich selbst damit ein eher schlechtes Zeugnis ausstellt,¹⁶ macht den besonderen Charakter des *Judas des Leonardo* aus. Das Gegenbild wird mit *Nachts unter der steinernen Brücke* genauer vorgeführt werden. Zunächst sollen aber Mancino und Leonardo auf ihren Stellenwert im Gesamtsystem der Kunst hin befragt werden.

Leonardo lernt seine Lektion aus dem Versagen bei der *Anbetung der Hirten*: Dort hatte ihn noch das Schuldgefühl gelähmt, er war dem menschlichen Leben noch zu verbunden, um ein vollkommenes Kunstwerk zu schaffen. Von den Forderungen des Priors und des Herzogs, seinem Kunstwillen und der Ruhmsucht geleitet, maß er sich die göttliche Position Christi jenseits der Menschlichkeit an und wird eben dadurch zum großen Künstler und zum Verräter zugleich. Mancino geht den umgekehrten Weg: Er wird als ein Künstler eingeführt, dessen Werk Liebe stiftet, weil er selbst auf die Liebe verzichtet. Mit der Eifersucht zerstört das Le-

ben sein Werk, und auf diesem Weg von der Kunst zum Leben wird er ebenfalls zum Verräter.

Auf beiden Seiten, der des Lebens und der der Kunst, findet sich mithin beides: die Liebe und das Böse, der Verrat, bei Mancino allerdings die Liebe vereint mit der Poesie und der Verrat mit dem Leben, bei Leonardo umgekehrt die Liebe vereint mit dem Leben und der Verrat mit der Kunst. Der gemeinsame Punkt, der die Liebe in beiden Bereichen auszeichnet, scheint der Verzicht zu sein: Der junge Leonardo verzichtet auf das Werk, um seine Menschlichkeit zu erhalten, und der anfängliche Mancino auf die gelebte Liebe, um ein Poet bleiben zu können, dessen Werk Liebe stiftet: Menschlichkeit liegt bei Mancino wie bei Leonardo – um diesen Goetheschen Terminus zu verwenden – in Entsagung begründet, und zwar sowohl im Leben wie in der Kunst. Daß die komplementären Lebenslinien des Malers und des Poeten in Perutz' letztem Roman im Verrat konvergieren, macht die spezifische Konzeption *dieses* Werkes aus, liegt aber nicht unbedingt in der Gesamtkonzeption von Perutz' Poetik begründet. Denkbar wäre ihr zufolge auch eine Konstellation, innerhalb derer die Entsagung und mit ihr die Vermittlung statt Trennung und Ausschluß in den Vordergrund träte, die Gnadenlosigkeit und Unmenschlichkeit dagegen den Hintergrund der Handlung abgäben. Damit würde sich die verschränkte Dialektik von Humanität und Unmenschlichkeit, von Kunst und Leben zu einem umfassenden Weltbild ausweiten, aus dem Perutz verschiedene Konzeptionen für die einzelnen Werke herauslösen konnte.

Vor dem Übergang zu *Nachts unter der steinernen Brücke* sei noch eine dialektische Wendung des *Judas des Leonardo* bezeichnet. Der schwache Punkt Mancinos, von dem aus er zum Verräter an seinen poetologischen Maximen wird, dürfte sein ideologisch überhöhtes Christentum sein: er ist bekannt dafür, die Türken missionieren zu wollen, während Behaim ihnen ihren Glauben nicht nehmen will: "Das laßt lieber", riet ihm Behaim. "Was ihren Glauben anlangt, sind die Türken eigen." (J 54) Es liegt eine besondere Ironie darin, daß Mancino den Kaufmann mit dem "Verrat" zugleich, wenn auch ungewollt, als seinen Botschafter zu den Türken schickt¹⁷ – und zwar ohne jeden Drang zur Missionierung, sondern als Botschafter der Toleranz und der Vermittlung zwischen den Kulturen. Mit diesem allerdings untergeordneten Punkt bekommt das Christentum mit seiner Auslegung des Verrats des Judas doch noch recht: Es ist der Verrat Mancinos und Leonardos an Behaim, der diesen zur Aufgabe seiner beschränkten Liebe zu Niccola nötigt und ihn stattdessen das größere Projekt der Völkerverständigung fortsetzen läßt, das er für seine Liebe schon beinahe aufgegeben hatte. Der Verrat ist, wie im Neuen Testament, *notwendig* für den Erlösungsprozeß, und dieser erweitert die ethnisch beschränkte Humanität des alttestamentarischen Judentums zur weltumspannenden Gnadentheologie des Christentums, bzw. hier: das beschränkte Glück der von Behaim avisierten Kleinfamilie in das Projekt der Völkerverständigung. Das Böse ist insofern notwendig, als es das Gute ermöglicht. Aus diesem Gesichtspunkt wäre Behaim also als Christus zu identifizieren, Mancino als Judas. Niccola dagegen geht, wenn sie den Holzschnitzer Simoni heiratet, den von Behaim verlassenen Weg des kleinbürgerlichen Glücks weiter, der auf der Verleugnung der eigenen Voraussetzungen, ja auf der Verkehrung aller Verhältnisse und natürlich auf den bekannten Ausschlußmechanismen beruht: "Glaub mir, ich hätte ihn nie geliebt, wenn ich gewußt hätte, daß er das Gesicht des Judas trägt." (J 204)

III *Nachts unter der steinernen Brücke*¹⁸

Perutz arbeitete über mehrere Jahre parallel am *Judas des Leonardo* und an *Nachts unter der steinernen Brücke*.¹⁹ Es ist also davon auszugehen, daß der "Ideenschatz", dessen er sich beim Schreiben bediente, in beiden Fällen weitgehend derselbe ist. Das muß nicht notwendig dazu führen, daß die zwei Werke in ein übergeordnetes Konzept eingeordnet werden können, die Möglichkeit besteht aber, und im folgenden soll eben dies gezeigt werden.²⁰

Während im *Judas des Leonardo* das menschliche Verhalten Leonardos und Mancinos den Hintergrund einer Handlung abgibt, in deren Vordergrund das Böse steht, verhält es sich in *Nachts unter der steinernen Brücke* umgekehrt: den Hintergrund geben das gefürchtete Pogrom wegen eines geplanten Anschlags auf Rudolf II. bei seinem Ritt durch die Judenstadt, anschließend Rudolfs Drohung mit der Vertreibung aus Prag, und schließlich die Pest als Strafe Gottes für die Rettungsversuche Rabbi Loews ab. Im Vordergrund und im – auch der Kapitelzählung nach – Mittelpunkt der Handlung steht dagegen die Traumliebe zwischen der Jüdin Esther und dem christlichen Kaiser, die gelungene Vermittlung zwischen den Völkern, bzw. zwischen Juden und Christen. Sie ist, um das schon vorweg zu betonen, das Ergebnis des Widerstands von Rabbi Loew gegen die göttliche Allmacht: er hatte den Rosmarin und die Rose als magische Repräsentanten Esthers und des Kaisers nebeneinander gepflanzt, um der Forderung des Kaisers nach der geliebten Jüdin zumindest im Traum Genüge zu tun, ohne in der Wirklichkeit das göttliche Verbot der "Sünde Moabs", des geschlechtlichen Verkehrs mit Nicht-Juden, zu verletzen. Das ist natürlich eine sophistische Lösung, die denn auch von Gott nicht akzeptiert und mit der Pest gestraft wird.

Die Erzählungen, die sich um die handlungstragenden Novellen 1, 7 und 14 ranken, haben ganz verschiedene Zwecke. Ich greife nur einige Elemente derjenigen beiden Novellen heraus, die für unser Thema von besonderem Interesse sind. Es sind dies *Die Sarabande* und *Der Maler Brabanzio*.

Der verzweifelte Tanz des Collalto durch die Prager Judenstadt, getrieben von seinem Gegner Juranic, gegen den er im Duell verloren hatte, entspricht der Auffassung des Christentums vom Judentum: In den christlichen Stadtteilen Prags hatte Collalto immer dort, wo die Diener Juranics vor einem Kreuz ihre Gebete anstimmten, eine Verschnaufpause und damit Gnade gefunden. In der Judenstadt werde sein Opfer dagegen keinerlei Gnade finden, spekuliert der von seiner Rache besessene Juranic, weil es dort keine Gottesbilder gebe. Das alttestamentarische "Gesetz" und die neutestamentliche "Gnade" scheinen sich entsprechend auf die christlichen und jüdischen Stadtteile Prags zu verteilen. Mit dem "ecce homo", das der Rabbi auf eine verfallene Mauer zaubert, verkehren sich jedoch die Verhältnisse. Statt des von Collalto verzweifelt geforderten christlichen "Jesusbild[es]"²¹ (N 63) zeigt Loew "das durch die Jahrhunderte verfolgte und verhöhnnte Judentum". Der Effekt des Bildes geht jedoch weiter als der der christlichen Bilder: Statt Collalto nur eine weitere Verschnaufpause zu verschaffen, wird Juranic "von einem Blitzschlag des Selbsterkennens getroffen" (N 64), der den gespenstischen Rachezug beendet und Juranics Leben grundlegend ändert.

Einen interessanten Nebenaspekt stellt die Metapher vom "Blitzschlag des Selbsterkennens" dar, der innerhalb der Novelle sozusagen die "Säbelnarbe an seiner Stirne" (N 60, vgl. 55) heilt, die nicht nur Juranics Gnadenlosigkeit, sein Verlangen nach Vergeltung, sondern auch bildlich die ideologische Aufspaltung der Welt in Türken und Christen bzw. Juden und

Christen repräsentiert. Im Gegensatz zu dem Beilieb, der Mancinos Stirn nach seinem Verrat an der Poesie endgültig spaltet, wird Juranics Narbe durch Selbsterkenntnis geschlossen, er wird zu einer "ganzen Person". Weiterhin ist hier der "Hieb vor die Stirne" zu erwähnen, den Behaim vor dem Abendmahl des Leonardo empfindet, als er sich als Judas porträtiert sieht. Dieser Hieb, der gegen ihn geführt wird, ohne ihn – wie der "Blitzschlag" – zu erleuchten, der ihn eher trifft wie der Hammer den Stier, dieser Hieb heilt nicht, denn Behaim kann sich in dem Bild nicht erkennen: Er fühlt sich verleumdet statt erkannt, daher "wurde ihm ganz wirt im Kopf". (J 202)

Leonardos Abendmahl führt dazu, daß Behaim von den Umstehenden als Judas er- bzw. verkannt wird. Das Bild ist auf ideologische Wirkung berechnet. Das *ecce homo* des Rabbi Loew dagegen entfaltet keinerlei ideologische Wirkung, zum einen, weil es auf die Selbsterkenntnis des Betrachters abzielt, nicht, um ihn mit Schuldgefühlen zu belasten, sondern um ihm im Symbol die Wirkung seiner Taten plastisch vor Augen zu führen. So wird dem Betrachter keine Erkenntnis aufgezwungen, und er behält die Freiheit der Entscheidung. Zum anderen aber, weil es keinen Anspruch auf ewige Geltung erhebt. Während das *Abendmahl* Leonardo Ruhm bringen soll – "Und jetzt will ich denen, die nach mir kommen, zeigen, daß auch ich auf dieser Erde gelebt habe" (J 196) – verfällt Loews Bild bald. Es trägt weder zu seinem noch zu Juranics Ruhm bei, es dient allein dem Zweck, die Selbsterkenntnis und damit Wandlung Juranics zu ermöglichen und durch dessen eigene Entscheidung das Leiden Colaltos zu beenden. Nur sein Sinn bleibt bestehen, und zwar insofern, als er von dem verhöhn-ten Judentum selbst weitergetragen wird, wie der erzählende Hauslehrer erläutert:

Die Jahre, Wind und Wetter haben es zerstört, keine Spuren sind von ihm geblieben. Aber geh durch die Straßen, wo du willst, und wenn du einen alten jüdischen Hausierer siehst, der seinen Binkel von Haus zu Haus schleppt, und die Straßensöhne laufen hinter ihm her und rufen: 'Jud! Jud!' und werfen mit Steinen nach ihm, und er bleibt stehen und sieht sie mit einem Blick an, der nicht der seine ist, der von seinen Ahnen und Urahn-ahnen herkommt, die wie er die Dornenkrone der Verachtung getragen und die Geißelhiebe der Verfolgung erduldet haben, – wenn du diesen Blick siehst, dann hast du vielleicht etwas, ein Kleines und Geringes, von dem 'Ecce homo' des hohen Rabbi Loew gesehen. (N 64)

Das Werk beansprucht hier keine exklusive, auf Ewigkeit berechnete Existenzweise. Wie könnte es auch, da es wie alle anderen Dinge der Materie verhaftet bleibt. Der in ihm konzentrierte Sinn kann aber, da er dem Leben entnommen ist, auch im Leben erfahren werden, sofern der Betrachter sich offenhält.

Auf welche Weise das Kunstwerk nun das Leben "konzentriert", wird an einem Bildchen Brabanzios vorgeführt, eines Malers, der, "wo immer er sich befand, rebellische Reden gegen die Obrigkeit" führte (N 146) und "nicht die ehrbaren Leute malte und auch nicht die Muttergottes und die lieben Heiligen, sondern immer nur geringes Volk und liederliches Gesindel" (N 147). Bevor der Kaiser, der sich diesen Prager unbekanntem Maler einmal ansehen und vielleicht eines seiner Werke für seine Kunstkammer erwerben möchte, dessen Werkstatt betritt, geht er "mit vorsichtigen Schritten über den durchweichten Boden eines schmalen und jammervoll kahlen Gärtleins, in dem eine Katze hinter den Sperlingen her war." (N 148) In

der Werkstatt dann sieht er "ein kleines, in Wasserfarben gemaltes Bild" (N 151), das er als "das Werk eines großen Meisters" (N 152) erkennt.

Es stellte eben jenes Gärtchen vor, durch das der Kaiser kurz zuvor gegangen war, ohne ihm einen Blick zu schenken. Nicht viel anderes war auf dem Bild zu sehen als ein Schlehdornbusch und ein entlaubter Baum mit dünnem Geäste, eine Schneepfütze und die Latten eines Zauns, aber über all dem lag ein Zauber, der mit Worten nicht auszudrücken war, – winterliche Schwermut und Vorahnung des Frühlings vielleicht oder auch nur jene Anmut, die bisweilen der Armseligkeit und der Unscheinbarkeit zu eigen ist. (N 152)

Das Bild entnimmt seine Elemente, wie das *ecce homo* Rabbi Loews, der Wirklichkeit. Sie werden jedoch in der Komposition als Gegensätze aufeinander bezogen und reflexiv zu einem Ganzen vereint. Im einzelnen verweist der Schlehdornbusch auf das Leben,²² der entlaubte Baum auf den Tod,²³ die Latten des Zauns auf die zwischen ihnen errichtete Grenze. Indem das Bild diese drei Elemente innerhalb des geschlossenen Rahmens aufeinander bezieht, hebt es die Trennung zwischen ihnen zugleich auf. Die auf diese Weise in ihm dargestellte Vermittlung der Gegensätze reflektiert das Bild selbst noch einmal im Motiv der "Schneepfütze", die für den Bruder des Malers als "Kotlacken" (N 152) das ganze Bild repräsentiert. In ihr spiegelt sich wohl der Himmel, so daß die materielle Welt der Gegensätze ("Kot") und die Welt reiner Harmonie ("Schnee" bzw. "Himmel") in ihr noch einmal zusammenfallen.

IV Schlußbemerkungen

Es sollte im Vorangehenden deutlich geworden sein, daß Perutz in seinem Spätwerk eine hochreflektierte Poetik entwickelt hat, die auf ethischen Überlegungen aufruht. Daß er häufig der Trivilliteratur zugeschlagen wird, liegt in diesen Grundsätzen begründet. Das höchste menschliche Gut ist die Freiheit, aber Freiheit kann nicht gelehrt werden. Der Übergang von der Fremd- zur Selbstbestimmung kann nur im Selbst erfolgen, und zwar als Erkenntnis der Voraussetzungen und Folgen des eigenen Handelns und der Bereitschaft zur Umkehr. Da diese Erkenntnis aber der je eigenen Reflexion entspringen muß, kann von außen allenfalls eine Gelegenheit geboten werden, im Beispiel und im Bild. Wie ein selbstbestimmtes Leben geführt werden könnte und wohin ein fremdbestimmtes Leben führt, *sagt* Perutz dem Leser nicht, sondern er *zeigt* es – im Sinne Wittgensteins – indem er die Komplexität menschlicher Interaktion an historischen *exempla* darlegt. Daher finden sich in seinem Werk keine Erzählerreflexionen und daher hat Perutz sein Werk nicht oder doch kaum kommentiert. Die scheinbare Determiniertheit der Perutz'schen Figuren, der Stellenwert des gelegentlich sehr pathetisch intonierten "Schicksals" rührt daher, daß der Übergang von Fremdbestimmung – das heißt: Determination – zur Selbstbestimmung – das heißt: Freiheit, und umgekehrt, einen zentralen Platz in den Handlungsabläufen einnimmt. Das wurde oben an den in dieser Hinsicht gegenläufigen Lebensläufen Leonardos und Mancinos gezeigt, aber auch an Baron Juranic.

Der Determination gibt Perutz einen Namen: Gott. Gott hat die Welt "im Großen" so eingerichtet, wie sie ist. "Im Großen", nämlich als historischer Ablauf, zeigt sich die Welt immer von ihrer deterministischen Seite, schon deshalb, weil sie von den Gesetzen der Materie bestimmt wird, die ihrerseits den unbedingten Gesetzen der Mathematik gehorcht.²⁴ Als Menschen, die der Zeit und dem Tod unterworfen sind, stehen wir gegenüber der Ewigkeit Gottes immer und notwendig auf der Verliererseite. Wir haben jedoch verschiedene Möglichkeiten, uns zu dieser Situation zu stellen.

Da ist zum einen der Weg etwa Niccolas, die ihr kleines Glück sucht – und vielleicht sogar findet – indem sie keine Fragen stellt und wird, was man sie heißt zu werden: Mutter und Gattin. Damit verschließt sie sich aber nicht nur der Selbst- und Welterkenntnis, sondern wird auch anfällig gegenüber den Ideologien der folgenden Gruppe, wie die umstandslose Übernahme von Leonardos Denunziation ihres ehemaligen Liebhabers zeigt.

Den zweiten Weg, der aussichtslosen Position des Menschen im Weltganzen zu begegnen, schlägt Leonardo ein: Er wählt den Ruhm (und zugleich den Gehorsam gegenüber den Forderungen seines Fürsten). Das eigene Leben durch das Werk über den Tod hinaus in die Ewigkeit zu verlängern schließt aber den Versuch ein, sich selbst Gott gleichzustellen. Damit steht der auf Ruhm bedachte Künstler auf der Seite der Ideologie. Er richtet das große, deterministische Ganze im Werk noch einmal gegen die Ohnmacht der Menschen auf. Daß das historische *Abendmahl* trotz Leonardos großer Intentionen wie kaum ein anderes berühmtes Kunstwerk schon bald nach seiner Fertigstellung verdarb und unter den späteren Beschädigungen und Übermalungen kaum noch erkennbar ist, mag als hintergründige Ironie, die Perutz in seinem Roman nicht mehr ausspielt, verstanden werden.²⁵ In demselben Sinne zeigt aber das im Roman erwähnte späte Exil Leonardos in Frankreich, daß auch der Weg des Ruhms mit Selbstbetrug gepflastert ist.²⁶

Den dritten Weg gehen Rabbi Loew und Brabanzio. Mancino verläßt diesen Weg für die Liebe zu Niccola, während Juranic auf ihn einschwenkt. Er beruht auf der Einsicht in die Begrenztheit der menschlichen Existenz. Sie kann nicht aufgehoben werden, weil wir definitiv an die Gesetze der Materie gebunden sind. Wohl aber können wir den Gesetzen des historischen Ablaufs die Liebe und die Gnade entgegensetzen.²⁷ Diese durchbrechen die Determination immer nur in begrenzten Bezirken. Solche begrenzten Bezirke der Gnade und Liebe können jedoch nur dort bestehen, wo die Gesetze der Materie außer Kraft gesetzt sind – und das sind im Spätwerk der Traum und die Kunst.²⁸ Beide leben im Medium des Scheins. Im Traum nur wird die Liebe zwischen Esther und dem Kaiser vollzogen, und das gelungene Kunstwerk bewahrt Momente der Liebe, die sich der Historie widersetzen. Auch diese Momente der Freiheit werden zuletzt wieder in den Strudel der Geschichte gezogen, wie etwa des Rabbi Stiftung der Traumliebe zur Pest führt. Ihre Gültigkeit als Zeugnisse menschlicher Freiheit wird davon jedoch nicht berührt. Das "wahre" Kunstwerk befindet sich daher immer eingeklemt zwischen der Übermacht der Geschichte und dem Vergessen. Um seine Wirksamkeit im Sinne eines Anstoßes zur Selbstbestimmung zu entfalten, ist es auf die vorgängige Bereitschaft des Rezipienten angewiesen, sich auf die historischen Exempel einzulassen. Wer Literatur oder Kunst unter vorgefertigten Gesichtspunkten betrachtet, wird hier vorübergehen. Und so führt das einzig erhaltene Bild Brabanzios dem Leser die Position der Kunst plastisch vor Augen:

Es hängt in einer kleinen Privatgalerie in Mailand und stellt einen Mann dar, der in einer Hafenkneipe sitzt, vielleicht ihn selbst, und zwei alte häßliche Weiber drängen sich an ihn heran, um ihn zu umarmen, und die eine ist, denk' ich mir, die Pestilenz,²⁹ und die andere, grau wie ein Leichentuch, ist die Vergessenheit. (N 161)

¹ Meyer, Conrad Ferdinand: Die Versuchung des Pescara. In: C.F.M., Sämtliche Werke in zwei Bdn. Hrsg.v. Karl Pörnbacher. München⁵ 1988, Bd. I, S. 692-797, hier S. 782. Im folgenden zit. als "Meyer".

² Der Schweizer scheint sich zwar bewußt zu sein, daß er dem Feldherrn die Wunde beibrachte und daß er dafür zum Tode verurteilt werden kann, beides gehört jedoch zu den Kriegshandlungen und begründet daher keine Schuldgefühle.

³ In der Tradition wird der Longinus genannte Kriegsknecht als positive Gestalt gesehen. Er sei blind gewesen und habe den Lanzenstich nicht allein ausführen können, das Blut des Erlösers habe ihn anschließend sehend gemacht, und er sei zum Christentum konvertiert. Die *Legenda aurea* spricht gar vom "Heiligen Longinus". Bei Meyer spielt dieses Motiv jedoch keine Rolle. Vgl. dazu Keller, Hiltgart L.: Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Stuttgart⁵ 1984, S. 382 sowie: Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz. Heidelberg 1979, S. 235f.

⁴ Der Erzähler bezeichnet ihn gar als "ehrlichen Gesellen", für den Pescara ein "gewisses Wohlwollen" empfinde. Meyer, S. 782.

⁵ So z.B. laut Martínez, Matías: Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens. Göttingen 1996, S. 178f, allerdings zum *Marques de Bolibar*: Die Erzählstruktur "ist bei Perutz nurmehr Instrument zur Befriedigung gehobenen Unterhaltungsbedürfnisses", und S. 201 zur Funktion der "Phantastik": Sie "fungiert bei Perutz nurmehr als Versatzstück ohne weltanschauliches Gewicht. Wie viele phantastische Autoren seiner Zeit bedient er sich aus dem Sammelsurium kursierender okkultistischer Theoreme nach rein intrinsisch-narrativen Gesichtspunkten und kompiliert mit handwerklicher Raffinesse eine heterogene Mischung christlicher, okkultistischer und abergläubischer Elemente."

⁶ Vgl. z.B. Müller, Hans-Harald: Nachwort. In: Perutz, Leo, Der Judas des Leonardo. Roman. Hrsg. und mit einem Nachwort von Hans-Harald Müller. Wien, Darmstadt 1988, S. 207-226, bes. S. 209, wo es heißt, Behaim werde – im Gegensatz zu Kleists Kohlhaas – zum "modernen Schurken", sowie pathetischer Siebauer, Ulrike: Leo Perutz – "Ich kenne alles. Alles, nur nicht mich". Eine Biographie. Gerlingen 2000, S. 287: "Noch indem er [Behaim] die entsetzliche Sünde begeht, jene Sünde, die nicht verziehen wird, bleibt er bürokratisch kühl." Die hier nur implizierte Nähe der Figur Behaims zum Nationalsozialismus wird ganz eindeutig behauptet von: Neuhäus, Dietrich: Im Hinterhof der Geschichte. Beobachtungen zum Werk Leo Perutz'. In: Zondergeld, Rein A. (Hrsg.), Phaicon 5. Almanach der phantastischen Literatur. Frankfurt 1982, S. 41-69, hier S. 52: [Leonardo] "findet diese Vorlage [für das Gesicht des Judas] – wie anders nach Auschwitz – in der Person eines Deutschen". Ganz abgesehen davon, daß Perutz hier ein Denken in nationalen Kategorien unterstellt wird, das ihm fernlag, ist es auch schlicht falsch: Behaim ist – jedenfalls in der Endfassung des Romans – ein Böhme, der sich als Deutscher ausgibt. Vgl. dazu wiederum Siebauer, S. 287f. Übrigens ist "Beheim" die ahd. Form von "Böhmen".

⁷ Vgl. dazu z.B. Burckhardt, Jacob: Die Kultur der Renaissance in Italien. Wien, Leipzig 1936, S. 31f zu Lodovico il Moro, der die Herrschaft nach der Ermordung Galeazzo Marias an sich riß: "An diese Usurpation hängt sich dann die Intervention der Franzosen und das böse Schicksal von ganz Italien. Der Moro ist aber die vollendetste fürstliche Charakterfigur dieser Zeit und erscheint damit wieder wie ein Naturprodukt, dem man nicht ganz böse sein kann. Bei der tiefsten Immoralität seiner Mittel erscheint er in deren Anwendung völlig naiv; er würde wahrscheinlich sich sehr verwundert haben, wenn ihm jemand hätte begreiflich machen wollen, daß nicht nur für die Zwecke, sondern auch für die Mittel eine sittliche Verantwortung existiert; ja er würde vielleicht seine möglichste Vermeidung aller Bluturteile als eine ganz besondere Tugend geltend gemacht haben." Perutz wird Burckhardts Werk natürlich gelesen haben, wie auch die fast wörtliche Übernahme der folgenden Stelle durch Perutz wahrscheinlich macht: "Den halbmythischen Respekt der Italiener vor seiner politischen Force nahm er wie einen schuldigen Tribut an; noch 1496 rühmte er sich: Papst Alexander sei sein Kaplan, Kaiser Max sein Kondottiere, Venedig sein Kämmerer, der König von Frankreich sein Kurier, der da kommen und gehen müsse, wie ihm beliebt." Burckhardt, a.a.O., S. 31. Vgl. Perutz, Leo, Der Judas des Leonardo. Roman. Hrsg. und mit einem Nachwort von Hans-Harald Müller. Wien, Darmstadt 1988, S. 7 (im folgenden zit. als "J").

⁸ Beim Gespräch zwischen Behaim und zwei deutschen Kaufleuten heißt es:

"Denkt Ihr wirklich an einen Prozeß? Dann merkt Euch: Ihr werdet es sein, der die heißen Tränen weint."

"Man braucht dabei gar nicht an die Berufungen zu denken, an die Einsprüche, die Überprüfungen und die formalen Hindernisse, deren Zahl in die Dutzende geht."

"Nicht davon zu reden, wie es hier zugeht mit Verwechslungen, mit falschen Vorladungen und mit Akten, die verschwinden und nie wieder zum Vorschein kommen."

"Ihr werdet mit Beisitzern, Referenten, Prokuratoren, Advokaten und Substituten, mit Gerichtsschreibern, Gerichtsdienern und Gerichtsboten zu tun bekommen, die alle, einer wie der andere, von Euch Geld verlangen werden-" (J 96).

⁹ Vgl. z.B. Andrea del Castagnos *Abendmahl*, Fresco, 1445-1450, Florenz, S. Apollonia, Cenacolo.

¹⁰ Mk 14,18. Vgl. auch Burckhardt, Jacob: Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens.

Stuttgart 1941, S. 818f.

¹¹ "Dieser Herr', setzte der Kerzenhändler dem Schuhflicker auseinander, [...] ist ein Fremder, und jedermann in der Stadt ist darauf aus, ihn zu betrügen." J 148. Verwandte Bemerkungen fallen öfters.

¹² Vgl. Jh. 13, 21-30: "Wahrlich, wahrlich, ich sage euch: Einer unter euch wird mich verraten. Da sahen sich die Jünger ratlos untereinander an und wußten nicht, von wem er redete. Es war aber einer unter den Jüngern, den Jesus besonders lieb hatte, der saß bei Tisch dicht neben Jesus. Dem gab Simon Petrus einen Wink, daß er fragen sollte, wer es wäre, von dem er redete. Da lehnte der sich an die Brust Jesu und fragte ihn: Herr, wer ist's? Jesus antwortet: Der ist's, dem ich den Bissen Brot eintauche und gebe. Und er nahm den Bissen, tauchte ihn ein und gab ihn Judas, dem Sohn des Simon Iskariot. Sobald der den Bissen nahm, fuhr der Satan in ihn. Da sagte Jesus zu ihm: Was du tun mußt, das tu bald! Doch niemand am Tisch wußte, wozu er ihm das sagte. Weil aber Judas die Kasse hatte, meinten einige, Jesus hätte ihm sagen wollen: Kaufe, was wir für das Fest brauchen!, oder daß er den Armen etwas geben sollte. Als er nun den Bissen genommen hatte, ging er sogleich hinaus. Und es war Nacht." Vgl. auch die Art. *Judas* in RGG (3) und LThK.

¹³ Müller, a.a.O., S. 224: "Denn Leonardo liebt nicht." Müller zitiert dazu auch Freud, Sigmund: Eine Kindheits-erinnerung des Leonardo da Vinci. In: S.F., Studienausgabe, Bd. X: Bildende Kunst und Literatur. Frankfurt 1969, S. 87-159, S. 104: "Ein solcher Mensch [wie Leonardo] würde also zum Beispiel forschen mit jener leidenschaftlichen Hingabe, mit der ein anderer seine Liebe ausstattet, und er könnte forschen anstatt zu lieben."

¹⁴ Nach LThK, Art. *Judas*, bewertete die jüdische Legende ihn dagegen positiv, z.B. im Toledoth Jeschu.

¹⁵ Vgl. Müller, a.a.O., S. 212.

¹⁶ Beiläufig seien Leonardos letzte Worte nach Vasari zitiert, die Perutz inspiriert haben könnten: "Der König [Franz I. von Frankreich], welcher ihn oft liebevoll besuchte, kam bald nachher zu ihm. Lionardo richtete sich ehrfurchtsvoll empor, um im Bette zu sitzen, schilderte ihm sein Übel mit allen Zufällen und sagte, wie er gegen Gott und Menschen gefehlt habe, daß er in der Kunst nicht getan hätte, was ihm Pflicht gewesen wäre." Vasari, Giorgio: Lebensgeschichten der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten der Renaissance. Hrsg.v. Ernst Jaffé. Mit einem Nachwort von Marianne Bernhard. Zürich 1980 (Nachdruck der Ausgabe von 1910), S. 250.

¹⁷ "Und wohin geht die Reise?" erkundigte sich d'Oggionio.

'Nach Venedig', gab Behaim zur Antwort. 'Dort bleibe ich vier oder fünf Tage, und dann schiffe ich mich nach Konstantinopel ein.'" (J 194).

¹⁸ Vgl. zum folgenden Abschnitt auch Mandelartz, Michael: Poetik und Historik. Christliche und jüdische Geschichtstheologie in den historischen Romanen von Leo Perutz. Tübingen 1992, bes. die Kapitel zum Maler Brabanzio und zur Sarabande, S. 145-164, sowie die Kapitel zum Aufbau des Romans, S. 100-104 und 164-173.

¹⁹ Vgl. Müller, a.a.O., S. 221.

²⁰ Es handelt sich also bei den Abschnitten III und IV um eine auf das Perutz'sche Spätwerk eingegrenzte "auto-renphilologische Interpretation". Vgl. dazu Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martínez, Matías; Winko, Simone: Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven. In: dies., Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen: Niemeyer 1999. Das Einleitungskapitel ist online im Internet unter der Adresse zugänglich: <http://iasl.uni-muenchen.de/discuss/lisforen/autor-inhalt.html> (Stand Mai 2001). Zitat aus Abschnitt 4, Unterabschnitt "Interpretation".

²¹ Perutz, Leo: Nachts unter der steinernen Brücke. Ein Roman aus dem alten Prag. Hrsg. und mit einem Nachwort von Hans-Harald Müller. Wien, Darmstadt 1988, S. 63 (im folgenden zit. als "N").

²² Vgl. z.B. Bächtold-Stäubli, H. (Hrsg.), Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Berlin 1927-1942, Bd. 7, Sp. 1205, Art. "Schlehe".

²³ Der entlaubte Baum gehört zu den Leitmotiven im Werk von Perutz und steht stets im Zusammenhang mit dem Motiv des Todes. Vgl. z.B. N 13: "Die Bäume [im Garten der Toten] streckten ihre entlaubten Äste wie in verstörter Klage zu den Wolken des Himmels empor", N 128: "Hier in diesem Park [der Lucrezia von Landeck] war Stille, nichts regte sich, nur der Wind fuhr klagend durch die entlaubten Baumkronen [...]" sowie Perutz, Leo: Der Marques de Bolibar. Roman. Hrsg. und mit einem Nachwort von Hans-Harald Müller. Wien, Darmstadt 1989, S. 82: Bevor der Marques de Bolibar erschossen wird, läßt er den Blick noch einmal über das Land schweifen. "[...] Maulbeer- und Feigenbäume standen im Schnee und streckten ihre kahlen Äste von sich [...]". Perutz greift mit dem Motiv auf eine ikonographische Tradition zurück, die sich seit dem Mittelalter belegen läßt. Grüner und vertrockneter Baum stehen zunächst für den Lebensbaum des Paradieses, der nach dem Sündenfall vertrocknete, dann aber auch für Kirche und Synagoge, für Neues und Altes Testament. Vgl. dazu Habicht, Werner: Becketts Baum und Shakespeares Wälder. In: Penkert, Sybille (Hrsg.): Emblem und Emblematikrezeption. Vergleichende Studien zur Wirkungsgeschichte vom 16. bis 20. Jahrhundert. Darmstadt 1978, S. 593-609; Settis, Salvatore: Giorgiones Gewitter. Auftraggeber und verborgenes Sujet eines Bildes in der Renaissance. Berlin 1982, S. 29 und Abb. 10 sowie: Hofmann, W. (Hrsg.): Luther und die Folgen für die Kunst. Katalog zur Ausstellung der Hamburger Kunsthalle, 11.11.1983 – 8.1.1984. München 1983, S. 210-216 und Abb. 84. Die symmetrische Komposition Lucas Cranachs zum Thema Gesetz und Gnade (um 1529) nach einem Entwurf

Luthers wird von einem die Bildmitte einnehmenden Baum bestimmt, dessen linke, dem AT zugewandte Seite verdorrt, dessen rechte, dem NT zugewandte Seite dagegen belaubt ist.

²⁴ "Michaela Staples [Perutz' Tochter] fragte ihren Vater am 26. Juli 1957: 'Glaubst Du an Gott?' Und ihr Vater antwortete: 'Ja, nicht wie Du es meinst und die anderen. Gott ist eine mathematische Formel, die die Welt lenkt.'" Serke, Jürgen: Böhmisches Dörfchen. Wanderungen durch eine verlassene literarische Landschaft. Wien, Hamburg 1987, S. 281.

²⁵ Bei der letzten, im Mai 1999 abgeschlossenen Restaurierung konnte übrigens ausgerechnet der Kopf des Judas kaum rekonstruiert werden. Vgl. dazu z.B.: Schönau, Birgit: Das "letzte Abendmahl" von Leonardo da Vinci nach Restaurierung wieder freigegeben. In: Der Tagesspiegel, 30.5.1999, online zugänglich unter der Adresse: <http://www2.tagesspiegel.de/archiv/1999/05/30/ku-au-6325.html> (Stand: 23.5.2001), oder: Turandot. Internet-Verlag für Wissenschaft, Bildung, Medizin, Kunst und Kultur in Berlin (Hrsg.): Das letzte Abendmahl – Leonardo da Vinci. Kurzbericht zur Restaurierung unter der Adresse: <http://www.das-letzte-abendmahl.de/restaurierung.htm> (Stand: 23.5.2001).

²⁶ Vgl. J 177f. Andererseits steht der ruinöse Zustand des "Abendmahls" dem Ruhm Leonardos natürlich keineswegs im Wege, im Gegenteil, wie auch die unbeachteten letzten Jahre in Frankreich dem späteren Ruhm des historischen Leonardo keinen Abbruch getan haben.

²⁷ Vgl. dazu auch den Beitrag von Jan-Christoph Meister in diesem Band.

²⁸ Im Unterschied zum Spätwerk ist es im *Schwedischen Reiter* die *Lüge*, die dem Namenlosen ein begrenztes Glück im Widerstand gegen die Determination verschafft. Vgl. dazu auch Mandelartz, Michael: Die Herrschaft der Ökonomie. Leo Perutz: Der schwedische Reiter. In: Studies in Humanities. Faculty of Arts, Shinshu University [Matsumoto/Japan], No. 27, March 1993, S. 213-220. Eine überarbeitete Fassung ist im Internet online zugänglich unter: http://www.biblint.de/pdf/perutz_reiter.pdf (Stand: 23.5.2001). Vgl. auch Perutz, Leo: Der schwedische Reiter. Roman. Hrsg. und mit einem Nachwort von Hans-Harald Müller. Wien, Darmstadt 1990.

²⁹ Mit der Pest straft Gott in *Nachts unter der steinernen Brücke* den Widerstand Rabbi Löws gegen die Mechanik der Geschichte. Sie vertritt also genau die "Übermacht der Geschichte" gegenüber der Barmherzigkeit und Liebe der Menschen.