

Anatol Heller

Uchronie des Augenblicks  
Leo Perutz' »Zwischen Neun und Neun«

Leo Perutz ist als Autor geschickt konstruierter Erzählarrangements bekannt, die ihm insbesondere in der narratologischen Forschung zu quasi-kanonischem Status verholfen haben.<sup>1</sup> Die Unzuverlässigkeit von Erzählinstanzen (»St. Petri-Schnee«, 1933), plötzliche Wendungen im Geschehen (»Wohin rollst du, Äpfelchen...«, 1928), mosaikartige Arrangements von Erzählsträngen (»Nachts unter der steinernen Brücke«, 1953) oder eine mit der Binnenerzählung in logischem Konflikt stehende Rahmenhandlung (»Meister des jüngsten Tages«, 1923) gehören zum typischen Arsenal seines Erzählens. Insofern Perutz' Romane sich um erzählerische Brüche, versteckte Hinweise und andere narratologische Hintergründigkeiten organisieren, setzen sie beim Lesen einiges an detektivischem Gespür frei und trainieren einen skeptischen Blick an, der den affektiven Sog des Erzählens und das lustvolle Hereingezogenwerden in die Rätselspannung des Plots stets auf mögliche Unregelmäßigkeiten im Erzählvorgang ›gegenzulesen‹ weiß.

Was ein solches Spiel mit brüchigen Erwartungshorizonten betrifft, geht wohl kein Roman Perutz' radikaler vor als »Zwischen Neun und Neun« (1918), zeichnet sich dieser frühe Roman doch durch einen *plot twist* aus, welcher auf einen Schlag der gesamten Handlung den Boden unter den Füßen wegzieht. Die Geschichte des *can. phil.* Stanislaus Dembas, von der wir im Nachhinein erfahren werden, dass sie nie stattgefunden hat, ist die Folgende: Beim Versuch, einen gestohlenen Bibliotheksband bei einem Antiquitätenhändler zu verkaufen, wird Demba von der Polizei festgenommen. Ihm werden Handschellen angelegt, aber Demba entzieht sich pünktlich mit dem morgendlichen

<sup>1</sup> Vgl. etwa den grundlegenden Sammelband: Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung. Hg. von Tom Kindt und Jan Christoph Meister. Tübingen 2007, in dem in exemplarischen Lektüren narratologische Zugänge zu Perutz' Werk erprobt werden.

Neunuhrläuten durch einen gewagten Sprung aus dem Dachgeschoss der Verhaftung. Diesen Sprung überlebt Demba – vermeintlich – und versucht sich nun, trotz der ihm angelegten Handschellen, in einem in bunten Farben gezeichneten k.u.k.-Wien Geld zu verschaffen, um seine Geliebte zu einer gemeinsamen Reise nach Venedig zu überreden. Die Hände kann Demba dabei aber weder benutzen noch vorzeigen. Sein Dilemma wurde von einem anderen berühmten Verhafteten der klassischen Moderne, dem Lustmörder Moosbrugger aus Musils »Mann ohne Eigenschaften«, prägnant auf den Punkt gebracht: »Versuche einer, sich mit gefesselten Händen auf die Straße zu stellen und abzuwarten, wie sich die Leute benehmen!«<sup>2</sup>

Dembas Versuch wird scheitern. Aber nicht nur, weil er es in seinem Optimismus unterschätzt hat, »daß man so oft im Tag seine Hände braucht«,<sup>3</sup> sodass ganz basale Handgriffe – einen Geldbrief quittieren, das Frühstück bezahlen, Hände schütteln – zu unüberwindlichen Hindernissen werden. Vor allem geht das Erzählverfahren des Romans mit Dembas Versuch recht unbarmherzig um. Als er nach allen gescheiterten Versuchen sich wenigstens von den lästigen Handschellen befreien möchte, löst sich die gesamte Szenerie auf und Demba steht wieder auf dem Dachboden, wo die Romanhandlung ihren Ausgang nahm. Eine Turmuhr läutet wieder – »Neun Uhr! Morgens? Abends? Wo bin ich? Wo war ich?« (211) – und der Roman kehrt zu seinem Anfang zurück. Zuletzt ist der Protagonist wieder an dem Ort, an dem sein Abenteuer begann – im Garten des Antiquitätenhändlers –, allerdings tot.

Mit diesem Zirkelschluss muss die einigermaßen bestürzte Leserin einsehen, dass die gesamte Handlung nur die halluzinierte Erfüllung eines letzten Wunsches war, den Demba kurz vor dem fatalen Sprung noch aussprach: »Nur noch einen Tag Freiheit, nur noch zwölf Stunden Freiheit! Zwölf Stunden!« (99) Das wahre Freiheitsversprechen, so lässt

<sup>2</sup> Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*. I. Erstes und Zweites Buch. Hg. von Adolf Frisé. 26. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2011, S. 238.

<sup>3</sup> Leo Perutz, *Zwischen Neun und Neun*. München 2019, S. 106. Im Folgenden im Fließtext mit Seitenzahlen in Klammern zitiert.

sich das Romanende deuten, welches das Motiv der gefesselten Hände ein letztes Mal aufnimmt, findet sich nur im Tod:

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 in Leidenschaft gezittert, in Verzweiflung mit dem Schicksal gehadert, in Trotz gegen die Ketten rebelliert hatten – Stanislaus Dembas Hände waren endlich frei. (212)

Man hat, von diesen Schlusssätzen ausgehend, »Zwischen Neun und Neun« als allegorischen Versuch über die Grenzen und Aporien des Freiheitsbegriffes gelesen, für den Dembas gefesselte Hände metonymisch einsteht.<sup>4</sup> Perutz selbst hat solchen Lektüren einigen Vorschub gegeben, wenn er nach der Erstveröffentlichung in Demba »das Symbol der in Schlingen verstrickten und in Ketten geschlagenen Menschheit«<sup>5</sup> zu erkennen meint. Vor allem hat der Roman aber aufgrund seines Erzählverfahrens Aufmerksamkeit von der Forschung erfahren. Als Beispiel für ein »mimetisch teilweise unzuverlässiges Erzählen« hat er Eingang in die kanonische »Einführung in die Erzähltheorie« von Matías Martínez und Michael Scheffel gefunden;<sup>6</sup> Martínez hat an anderer Stelle den Roman als den paradoxen Versuch gelesen, aus der unmöglichen Position des eigenen Sterbens zu erzählen.<sup>7</sup> Sowohl für narratologische wie für allegorische Zugänge bietet der Roman zweifellos einiges an Diskussionsstoff. Beide Lektürewesen haben aber einen zentralen Aspekt des Romans, auf den die folgende Lektüre abzielt, bisher verpasst: die verschiedentlich eingestreuten Hinweise auf den Ersten Weltkrieg. Dieser wird zwar auf Ebene der Handlung kaum explizit thematisiert, tritt aber in einigen Passagen immerhin

<sup>4</sup> Vgl. die stets auf allegorische Lesarten zusteuernde Interpretation von Gary Schmidt, *Performing in Handcuffs. Leo Perutz's »Zwischen neun und neun«*. In: *Modern Austrian Literature* 43/1, 2010, S. 1–22. Der Roman trug zeitweise auch den Arbeitstitel »Freiheit«.

<sup>5</sup> So zitiert in: *Leo Perutz 1882–1957. Eine Ausstellung der Deutschen Bibliothek Frankfurt am Main*. Hg. von Hans-Harald Müller und Brita Eckert. Wien/Darmstadt 1989, S. 81.

<sup>6</sup> Matías Martínez / Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*. 11. Aufl. München 2019, S. 107–110.

<sup>7</sup> Matías Martínez, *Das Sterben erzählen. Über Leo Perutz' Roman »Zwischen neun und neun«*. In: *Kindt / Meister (Hg.), Leo Perutz' Romane (wie Anm. 1)*, S. 23–33.

andeutungsweise an die Oberfläche. Den Leserinnen des im Sommer 1918 im »Berliner Tageblatt« erstabgedruckten Romans mögen die Anspielungen nicht entgangen sein. Nur eine Lektüre, die dieser latenten Anwesenheit des Kriegsgeschehens nachspürt, ermöglicht es, die Frage nach der Erzählwelt (d.h. die Geschichte Dembas und das darin zur Darstellung gebrachte Wien) mit der Art und Weise des Erzählens (die Unzuverlässigkeit der Erzählanlage und die Selbstzurücknahme der Handlung) – kurzum: *histoire* und *discours* – zusammenzubringen. An diesem Punkt wird deutlich, dass es sich bei der Erzählstruktur des Romans nicht bloß um einen narratologischen Taschenspielertrick oder um die virtuose Handhabung von *suspense* und *surprise* handelt, sondern um den adäquaten Darstellungsmodus einer traumatischen (Gewalt-)Erfahrung.

Entscheidend dafür ist die besondere Zeitlichkeit des Geschehens, die sich mit dem Wissen um den Kriegskontext noch einmal verkompliziert. Denn insofern dieser Krieg mit dem Romangeschehen schlichtweg unvereinbar ist, wird klar, dass es sich bei der Selbstzurücknahme der Handlung nicht nur um eine zeitliche Stauchung von 12 Stunden auf wenige Sekunden handelt, sondern um eine fundamental *atemporale* Ereignishaftigkeit, die zeitlich gar nicht zu verorten ist. »Zwischen Neun und Neun« fällt in einer Weise aus der Zeit heraus, die auch mit den Genette'schen Kategorien von *Dauer*, *Frequenz* und *Ordnung* nicht mehr zu beschreiben ist, solange diese sich gegenüber einer linear verlaufenden »Normalzeit« definieren.<sup>8</sup> Stattdessen kann man von einer Form *uchronischen Erzählens*<sup>9</sup> sprechen, das erzählte und

<sup>8</sup> Vgl. die konzise Zusammenstellung bei Gérard Genette, *Die Erzählung*. Paderborn 2010, S. 99.

<sup>9</sup> Auf die genauere Konturierung des in Analogie zur *Utopie* gebildeten Begriffs *Uchronie* wird im Folgenden noch eingegangen. Wichtige Hinweise zum Begriff der Uchronie, seiner Geschichte, seiner Implikationen, aber auch seiner Grenzen, finden sich bei: Thomas Navratil, *Kontrafaktik der Gegenwart. Politisches Schreiben als Realitätsvariation* bei Christian Kracht, Kathrin Röggla, Juli Zeh und Leif Randt. Berlin/Boston 2022, S. 30ff. und S. 56. Die Begriffsgeschichte der Uchronie reicht bis ins mittlere 19. Jahrhundert zurück, wo Charles Renouvier von der Uchronie als »Utopie in der Geschichte« sprach und damit aus historiographischer Perspektive zu beschreiben versuchte, was zwar nicht war, aber wohl hätte sein können: Charles Renouvier, *Uchronie (L'utopie dans l'histoire). Esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être*. Paris 1876. Als literaturwissenschaftliche

historische Zeit paradox miteinander verschränkt und damit »Zeitdimensionen« in den Blick rückt, »die zur Funktionszeit quer liegen«. <sup>10</sup> Mit Maurice Blanchot ließe sich von einer *écriture du désastre* sprechen: dem Erschreiben derjenigen *Unzeit*, die nicht eine Zeit unter anderen oder ein Ereignis in einer Reihe anderer Ereignisse darstellt, sondern die einen Riss in der Zeiterfahrung selbst ausdrückt. <sup>11</sup>

Damit ist auch der Gang der folgenden Argumentation skizzierbar: (I.) zunächst eine Skizzierung des Erzählverfahrens des Romans, mit besonderer Rücksicht auf die temporalen und hermeneutischen Herausforderungen, die mit diesem einhergehen; (II.) daraufhin eine Lektüre des Romans mit Blick auf die latente Anwesenheit des Ersten Weltkriegs, welche wichtige Konsequenzen für das Erzählverfahren birgt; (III.) zuletzt einige Hinweis darauf, wie die *uchronische Temporalität* in ihrer ästhetischen, philosophischen, aber auch politischen Konsequenz zu verstehen sein könnte.

## I.

Für die Beschreibung der Erzählanlage ist zunächst auffällig, dass »Zwischen Neun und Neun«, entgegen seines Romantitels, nicht gänzlich chronologisch verfährt. Die ersten sieben Kapitel erzählen in der episodischen Manier eines Fortsetzungsromans vom Auftauchen Dembas an verschiedenen Orten in Wien, wo dieser durch sein ungewöhnliches Verhalten einige Aufmerksamkeit erregt. Dass dieses Verhalten schlicht der Unbenutzbarkeit der eigenen Hände geschuldet ist, kann man zwar vermuten, eindeutig geklärt wird es aber erst in der Romanmitte, wenn Demba seiner Bekannten Steffi – und damit der Leserin – von den vorigen Ereignissen, d.h. vom Bücherdiebstahl,

Kategorie für die Beschreibung historiographischer Fiktionen bzw. historiographischer Alternativentwürfe wird der Begriff aufgegriffen bei *De l'utopie à l'uchronie. Formes, significations, fonctions*. Hg. von Hinrich Hudde und Peter Kuon. Tübingen 1988 sowie Christoph Rodiek, *Erfundene Vergangenheit. Kontrafaktische Geschichtsdarstellung (Uchronie) in der Literatur*. Frankfurt a.M. 1997.

<sup>10</sup> Michael Gamper / Helmut Hühn, *Was sind ästhetische Eigenzeiten?* Hannover 2014, S. 24.

<sup>11</sup> Maurice Blanchot, *L'Écriture du Désastre*. Paris 1980.

der Verhaftung und der Flucht mit Handschellen, erzählt. *Vor* diesem erzählerischen Rückgriff steht die Leserin also »Dembas Aktionen ähnlich verständnislos gegenüber wie die Figuren, denen Demba begegnet«,<sup>12</sup> *danach* weiß sie sowohl von Dembas Handschellen wie vom Ziel seines Bestrebens und kann der Romanhandlung vermeintlich »auf der Höhe des Geschehens« folgen. Aber eben nur vermeintlich: Im letzten Kapitel ist erneut eine Unterhaltung mit Steffi Auslöser eines Zeitsprungs, nur dieses Mal nicht als Analepse, sondern als Metalepse. Die erzählte Welt löst sich regelrecht auf: »Der Druck der Arme ließ nach. Steffis Bild sank, als hätte sie auf dieses Wort gewartet, in sich zusammen, wurde zur Nebelwolke, löste sich und verflog in nichts.« (210) Stattdessen stellen sich die Wahrnehmungen des Morgens wieder ein – der Brauereigeruch, der Klang eines Grammophons und das Läuten der Kirchenglocke –, Demba findet sich auf dem Dachboden wieder, auf dem er morgens bereits stand, kurz vor dem – wie wir nun erfahren – tödlichen Sprung:

Eine Turmuhr schlägt. Neun Uhr! 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«. – Jetzt – das Schieferdach glänzt so fröhlich in der Morgensonne – zwei Schwalben schießen erschreckt aus ihren Nestern – –

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

Sie beugten sich über ihn. Er erschrak und versuchte, aufzustehen. Er wollte fort, rasch um die Ecke beugen, in die Freiheit –

Er sank sogleich zurück. Seine Glieder waren zerschmettert, und aus einer Wunde am Hinterkopf floß Blut. (211)

Das mit Trennstrichen abgesetzte »Jetzt« markiert den fatalen Augenblick des Sprungs. Dem folgt der Wechsel von der freien indirekten Rede zurück zum heterodiegetischen Erzähler, durch dessen Draufblick die gesamte Handlung als Illusion entlarvt wird. Demba liegt zerschmettert am Boden und nur seine Augen »irrten ruhelos durch die Straßen der Stadt« (211) und machen jene Abenteuer durch, von

<sup>12</sup> Martínez, *Das Sterben erzählen* (wie Anm. 7), S. 25.

denen wir nun wissen, dass sie nie stattgefunden haben. Das bisherige Geschehen war nur die Erfüllung des letzten Wunsches Dembas, im Angesicht des bevorstehenden Todes noch einmal über »zwölf Stunden Freiheit« zu verfügen, noch einmal »Souverän meiner Zeit« (99) zu sein.<sup>13</sup>

Damit schrumpft die Zeitspanne der Handlung auf wenige Ereignisse gegen neun Uhr morgens zusammen und spaltet den Roman in eine Rahmen- und eine Binnenerzählung: das, was sich vermeintlich »wirklich« ereignet hat – der gescheiterte Verkauf des Bibliotheksbands, die Verhaftung und der Sprung – und das, was im Nachhinein als Halluzination ausgewiesen wird und nur im Kopf Dembas stattgefunden hat – das Aufstehen nach dem Sturz und alle darauffolgenden Begegnungen in Wien nach neun Uhr morgens. Die Unterscheidung zwischen wirklicher und erträumter Handlung verläuft, worauf die Forschung mehrfach hingewiesen hat, aber nicht ganz sauber, etwa weil die stets von einem heterodiegetischen Erzähler wiedergegebenen Begegnungen Dembas sich den »für Traumerzählungen geltenden Erzählkonventionen«<sup>14</sup> nicht ganz fügen wollen: Wie lässt sich der Halluzinationscharakter der Handlung mit der Erzählanlage des ersten Kapitels vereinbaren, wo erst ausführlich die tägliche Routine der Krämerin Johanna Püchl erläutert wird, *bevor* dieser Tagesverlauf »durch

<sup>13</sup> Vgl. zu den (libido-)ökonomischen Aspekten dieses Wunsches: 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.

<sup>14</sup> Hans-Harald Müller, Rätselhafte Artefakte. Leo Perutz und das unzuverlässige Erzählen. In: *Der deutschsprachige Nachkriegsroman und die Tradition des unzuverlässigen Erzählens*. Hg. von Matthias Aumüller und Tom Kindt. Berlin 2021, S. 17–28, hier S. 19. Vgl. zu dieser narratologischen Konstellation auch: Martínez, *Das Sterben erzählen* (wie Anm. 7), S. 30–33, der darin Aspekte von Perutz' »Modernität« erkennt (ebd., S. 32) sowie Stefanie Roggenbuck, *Zeit und Polyphonie. Zum Verhältnis von verdoppelter Zeit und verdoppelter »Stimmen« in Erzähltexten von Leo Perutz und Ambrose Bierce*. In: *Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen*. Hg. von Antonius Weixler und Lukas Werner. Berlin/Boston 2015, S. 407–428, hier S. 425, welche die narratologischen Spannungen mittels der Beschreibung »polyphoner« Erzählstimmen aufzufangen versucht. Einen eigenständigen Weg geht Uwe Durst: *Der Perspektive-Handlungskonflikt in Leo Perutz' »Zwischen Neun und Neun«*. In: *Sprachkunst* 42/2, 2011, S. 301–320, welcher das narratologische Problem durch eine Theorie möglicher, wenn auch nicht miteinander vereinbarter Welten zu lösen versucht. Dass er dabei, trotz oder wegen aller welttheoretischer Schlüssigkeiten, über entscheidende Aspekte des Romans hinwegliest, wird sich zeigen.

das Erscheinen Stanislaus Dembas unterbrochen wurde«? (6) Und wie kann danach die Rede davon sein, dass »dessen merkwürdiges Verhalten [...] noch wochenlang reichlichen Gesprächsstoff bot«? (6) Wenn hier eine Zukunft zur Sprache kommt, von der wir nach beendigter Lektüre wissen werden, dass es sie schlichtweg nicht gibt, dann ist die Erzählanlage des Traumteils der Handlung nicht nur ungewöhnlich, sondern schlicht widersinnig.

Ein solches Erzählverfahren einer sich selbst zurücknehmenden Binnenhandlung ist nicht von Perutz erfunden. Schon in Ambrose Bierces Bürgerkriegserzählung »An Occurrence at Owl Creek Bridge« (1890) wird in prominenter Weise die Geschichte einer Flucht erzählt – in diesem Fall eines zu erhängenden Soldaten der Konföderation –, die sich am Ende bloß als letzter Wunschtraum des nun wirklich Erhängten herausstellt.<sup>15</sup> Schon bei Bierce wird dabei die auktoriale Erzählstimme der Hinrichtungsszene in der imaginierten Flucht fortgeführt, was zum Modus des Traumgeschehens schwerlich passt. Dass dies in beiden Fällen nicht nur ein narratologisches Täuschungsmanöver darstellt, sondern womöglich mehr mit dem explizit benannten (Bierce) oder latent anwesenden (Perutz) Kriegskontext zu tun haben könnte, wird zu zeigen sein.

Auf zwei wichtige hermeneutische und lektürepraktische Implikationen dieses Erzählverfahrens sei zuvor noch hingewiesen. Eine erste wichtige Konsequenz des überraschenden Romanendes besteht darin, dass es eine *erneute* Lektüre des Romans regelrecht erzwingt, die diesen auf Unregelmäßigkeiten in der erzählten Welt und Andeutungen auf das unglaubliche Erzählverfahren absucht. Bei einer solchen Relektüre fallen dann nicht nur narratologische Unstimmigkeiten ins Auge, sondern auch ein allusorisches Verfahren, das den Roman systematisch mit Anspielungen auf die Irrealität der Handlung ausstattet. In der Zweitlektüre entdeckt man etwa kleinere Andeutungen auf Dembas Tod – beispielsweise eine durch den Trödlerhof huschende Katze kurz nach dem Sturz (101) –, aber auch auf die Zeitlichkeit des Gesche-

<sup>15</sup> Auf diesen Vorgänger verweist ein Großteil der Forschung zu Perutz' Roman: Vgl. Roggenbuck, *Zeit und Polyphonie* (wie Anm. 14) sowie Martínez, *Das Sterben erzählen* (wie Anm. 7), S. 31f. In jüngerer Zeit hat sich Christian Petzolds Film »Yella« (2007) eines ähnlichen Erzählverfahrens bedient.

hens, etwa wenn Demba im ersten Kapitel betont, dass »ich meine Zeit nicht gestohlen [hab]« (8) oder seine spätere Insistenz darauf, »wie kostbar heute jede Viertelstunde für mich ist«. (51) Gegenüber Steffi wird er sogar aus einem von ihm selbst ins Polnische übersetzten Kolportageroman zitieren: »Ihre Tochter, Frau Gräfin, hat höchstens noch sechs Stunden zu leben.« (81) In dieser Unterhaltung mit Steffi findet sich dazu die wohl deutlichste Anspielung, wenn Demba selbst den Realitätsgrad des Geschehens hinterfragt und damit *volens volens* eine Prolepse in die Handlung einbaut:

»Ja. Vielleicht träume ich«, sagte Demba leise. »Sicher ist alles nur ein Traum. Ich liege zerschlagen und zerfetzt irgendwo in einem Spitalbett, und du und deine Stimme und das Zimmer da, ihr seid nur ein Fiebertraum der letzten Minuten. [...] 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 hab' das Rückgrat gebrochen und kann nicht aufstehen und hab' die letzten Gesichte und Visionen –« (83)

Spätestens hier mag man aufhorchen, insbesondere wenn einem durch vorherige Perutz-Lektüren eine skeptische Lesehaltung antrainiert wurde. An den strukturell unterschiedlichen Einsätzen, die mit der Erst- und der Zweitlektüre verbunden sind, ändert das jedoch nichts. Nicht nur ist nahezu unmöglich *alle* Anspielungen bei der ersten Lektüre zu erkennen; auch wenn man bei obigem Zitat eine Vorahnung verspüren mag, so geschieht die Auflösung doch immer vom Ende her. Erstlektüre und Zweitlektüre verlaufen unter strukturell unterschiedlichen Bedingungen. Damit ist dem Spiel mit der Zeit auf narratologischer Ebene ein Spiel mit dem zeitlichen Ablauf der Lektüre(n) zur Seite gestellt. Mit Andrea Polaschegg kann man darin einen Verweis auf die »Verläufigkeit« des Textes erkennen: die keineswegs triviale Tatsache, dass Texte anfangen und aufhören, sich zwischen diesen beiden Polen fortbewegen und mit der eigenen Verlaufsform auch spielerisch umgehen können.<sup>16</sup> »Zwischen Neun und Neun« adressiert die eigene Verlaufsform dadurch, dass das Verstehen dem Lesen stets nachhastet,

<sup>16</sup> Andea Polaschegg, *Der Anfang des Ganzen. Eine Medientheorie der Literatur als Verlaufskunst*. Göttingen 2020. Gemeint sind von Polascheggs Verlaufs begriff explizit nicht narratologische Sachverhalte (im Falle Perutz' wird der Handlungsbeginn ja in

dass sich Details erst *im Nachhinein* klären und beim ersten Lesen strukturell ›überlesen‹ werden müssen. Wird man (im besten Falle) bei jedem Lesen des Romans schlauer, so ist man ihm umgekehrt nie derart ausgeliefert wie bei der allerersten Lektüre. Diesen Sachverhalt macht sich der Roman zunutze und konfrontiert damit gerade Leserinnen der literaturwissenschaftlichen Zunft mit einer berufsbedingten »Scham der Erstlektüre«. <sup>17</sup>

Damit gerät allerdings ein *zweiter* Umstand in den Blick, der das Verhältnis von Erst- und Zweitlektüre bzw. von Andeutung und Auflösung in eine hermeneutische Problemstellung überführt. Tatsächlich produziert der Roman sowohl auf Rezeptionsseite wie auf diegetischer Ebene ein interpretatorisches Wuchern. Er tut dies zunächst, wie angedeutet, gegenüber einer Leserschaft, die mit dem Wissen um das Ende die entsprechenden Anspielungen und Hinweise auf den erträumten Charakter der Handlung zu erkennen und zu deuten versucht. Das ist in vielen Fällen – etwa in den Andeutungen auf Dembas Eile oder auf das Vergehen der Zeit – nicht weiter problematisch. In anderen Fällen wird es aber schwieriger: Sind etwa die konstanten Unterhaltungen über das Wetter eine Anspielung auf die Doppeldeutigkeit des Begriffs *tempus*? Wird nur zufällig erwähnt, dass der angehende Altphilologe Demba einen wissenschaftlichen Aufsatz über ein *hapax legomenon* (also zu einem singulär auftretenden Wort) veröffentlicht hat? Ist es vielleicht sogar ein Hinweis auf Dembas eigene prekäre Existenz, dass es sich bei dem gestohlenen Bibliotheksband um einen Druck des Calpurnius Siculus handelt, einem Eklogendichter also, über dessen Leben so gut wie gar nichts überliefert ist? »Zwischen Neun und Neun« streut an einigen Stellen Informationen in den Text, von denen nicht mehr zu entscheiden ist, ob ihnen eine Bedeutung – im besten Falle: eine proleptische – zukommt oder nicht. Die Zweitlektüre stürzt die Leserin

der Mitte nachgereicht), sondern die medienpezifische Verläuflichkeit von Texten überhaupt und die entsprechenden Rezeptionsformen, die diese uns aufzwingen.

<sup>17</sup> Es handelt sich bei dem »Ruch der Peinlichkeit erster Lektüren« um eine der verblüffendsten Beobachtungen von Polascheggs Studie. Nicht zugeben zu wollen, dass man einen Text zum ersten Mal liest, sei »dem Distinktionsbegehren von Literaturwissenschaftlerinnen und -wissenschaftlern gegenüber einer Privatleserschaft geschuldet [...], von der sie die Erfahrung des ersten Lesens gerade nicht unterscheidet.« (Ebd., S. 387).

in einen hermeneutischen Taumel, in dem sie weniger der Zugkraft der Rätselspannung des Romans als der eigenen »paranoiden«<sup>18</sup> Interpretationspraxis ausgesetzt ist. Der Roman stellt dem unzuverlässigen Erzählen ein unzuverlässiges Interpretieren stets zur Seite. Dem fügen sich nun hermeneutische Verstrickungen auf diegetischer Ebene, wo Dembas Verhalten die Charaktere ebenfalls vor erhebliche Deutungsschwierigkeiten stellt. So kreativ Demba auch darin ist, Gründe für sein Verhalten zu erfinden, so sehr wird er unfreiwillig zum Objekt von Fehlinterpretationen anderer Figuren, die Demba zum Bohemien, zum Dieb, zum Revolverhelden oder sogar zum Haschischraucher erklären. In einer Wirtshausszene gegen Ende des Romans wird diese Deutungswut in eindrucksvoller Weise thematisiert und gleichermaßen desavouiert, wenn eine Horde Anwesender unter Dembas Mantel einen Revolver vermutet. Hervorgezogen wird dann aber nicht eine tödliche Waffe, sondern lediglich »zwei unselige, hilflose, jammervolle Hände, mit Ketten kläglich aneinandergefesselt«. (205) Hier werden nicht nur die von den Romancharakteren angehäuften Projektionen auf einen Schlag entkräftet; ebenso scheint uns der Roman dazu einzuladen, mit der eigenen interpretatorischen Praxis ähnlich zu verfahren. Vielleicht, so suggeriert es der Roman hier augenzwinkernd, geht es wirklich nur um ein jammervolles Paar Hände.

## II.

Erst vor dem Hintergrund dieser unzuverlässigen Anspielungskunst lässt sich die Frage nach dem historischen Kontext des Geschehens klären. Dass der Roman in den Jahren des Ersten Weltkriegs spielt, darauf weist er uns selbst hin – aber wiederum nur andeutungsweise. Es handelt sich jedenfalls um eine historische Selbstverortung, die erhebliche Konsequenzen für die Erzählanlage hat. Ein *erster* Hinweis auf den historischen Kontext findet sich im fünften Kapitel des Romans, wenn sich Demba von seiner Vermieterin eine Pelerine – d.h. einen ärmello-

<sup>18</sup> Vgl. zu diesen Begriff Eve Sedgwick Kosofsky, *Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay Is about You*. In: Dies., *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham/London 2003, S. 123–151.

sen Mantel, unter dem Demba seine gefesselten Hände verbergen kann – ausborgt, deren eigentlich Besitzer, der Sohn der Vermieterin, »eingerückt« (60) bzw. »zum Militär gegangen ist«. (63) Das mag nun noch nicht zwingend auf das Kriegsgeschehen hinweisen, erhält aber eine tiefere Bedeutung vor dem Hintergrund eines *zweiten*, später auftauchenden Hinweises, der die Datierbarkeit des Geschehens erlaubt. Als Demba in der Abendausgabe einer Zeitung beiläufig die »in großen Lettern gedruckte Aufschrift: ›Rücktritt des ungarischen Ministerpräsidenten« (149) liest, so kann damit – Edward T. Larkin hat diesen Hinweis entziffert – nur der Ministerpräsident István Tisza gemeint sein, der in Folge der politischen Verwerfungen der Kriegsjahre am 23. Mai 1917 den Rücktritt seines Kabinetts vermeldete.<sup>19</sup> Eine solche Datierung scheint auch in biographischer Hinsicht plausibel, wissen wir doch aus Privataufzeichnungen, dass Perutz nur wenige Tage später, am 27. Mai 1917, während er sich von einem an der Kriegsfront erlittenen Lungenschuss erholte, mit der Niederschrift des Romans begonnen hat.<sup>20</sup> Dass die Datierung auf den Mai 1917 eminente Auswirkungen auf die vom Krieg scheinbar unberührte erzählte Welt hat, darauf wird zurückzukommen sein. Auch Larkin merkt an, es sei doch immerhin »remarkable that Perutz does not in 1917 offer greater detail about war-torn Vienna.«<sup>21</sup>

Zuvor sei aber noch auf einen *dritten* Hinweis eingegangen, der sich im dritten Kapitel des Romans in der Episode rund um das Fräulein Alice Leitner findet. In dieser Begegnung, in der Demba wiederum durch die Nichtbenutzbarkeit seiner Hände auffällt, bezeichnet er sich als »Krüppel« – »Ich habe keine Arme« (32) – und erfindet als Grund einen Unfall in einer Großbäckerei: »In der Dampfmühle ist es mir geschehen. Ich geriet mit beiden Armen in die Mahlmaschine. An einem – nein, es war gar nicht einmal an einem Freitag. An einem ganz ge-

<sup>19</sup> Vgl. 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. 126.

<sup>20</sup> Vgl. Hans-Harald Müller, Begegnung mit dem Tod ohne Folgen (Nachwort). In: Perutz, *Zwischen Neun und Neun* (wie Anm. 3), S. 215–219, hier S. 219 sowie die Hinweise in Müllers Perutz-Biographie: Hans-Harald Müller, Leo Perutz. Biographie. Wien 2007, S. 103–109.

<sup>21</sup> Larkin, Leo Perutz's »Zwischen neun und neun« (wie Anm. 19), S. 126.

wöhnlichen Donnerstag war's; am zwölften Oktober.« (33) Mit dem späteren Wissen um den ungarischen Ministerpräsidenten lässt sich auch diese Angabe spezifizieren: Es scheint sich hier um den 12. Oktober 1916 zu handeln, der tatsächlich auf einen Donnerstag fiel. Diese merkwürdig genaue Datumsangabe, mitsamt der Selbstkorrektur von Freitag auf Donnerstag, ist nicht zufällig eingeführt, sondern spielt auf eine Kurzgeschichte Perutz' an, in der dieses Datum ebenfalls auftaucht, wenn auch auf einen Dienstag umgetauft. Die Erzählung »Dienstag [sic!], 12. Oktober 1916« (veröffentlicht im Band »Herr, erbarme dich meiner!«, 1930) ist nun ganz explizit eine Kriegserzählung. Sie handelt vom Reservekorporal Georg Pichler, der im Oktober 1916 nach Schussverletzungen in Bein und Schulter in russischer Kriegsgefangenschaft in einem Lazarett in Tiflis liegt, wo ihn, ans Krankenbett gefesselt und der örtlichen Sprachen nicht mächtig, quälende Langeweile befällt, bis ihm eine Ausgabe der »Wiener Zeitung« vom 12. Oktober 1916 in die Hände fällt. Das ist zwar, wie wir aus dem Erzählverlauf wissen, eine bereits heillos veraltete Ausgabe, wird aber die einzige Lektüre sein, die ihm während der Monate der Kriegsgefangenschaft zur Verfügung steht, an deren Ende er dann »das Morgenblatt vom Dienstag [sic!], den 12. Oktober 1916, zweihundertsiebzimal gelesen« haben wird.<sup>22</sup> Im Lazarett ist für Pichler, durch die konstante Relektüre derselben Zeitung, »die Zeit [...] zu einer unbeweglichen Maske erstarrt«:

Immer wieder ereignete sich in aller Welt das Gleiche. Abend für Abend wurde in der Oper das Ballett »Harlekin als Elektriker« und in der Burg »Don Carlos« gegeben. Unermüdlich verurteilte der Bezirksrichter Dr. Bendiener den Kaufmann Emanuel Grünberg wegen Preistreiberei zu sechs Wochen Arrest und 600 Kronen Geldstrafe. Restlos geriet die sechzehnjährige Private Ludmilla Stangl unter die Schutzvorrichtung der Elektrischen und erlitt tägliche, neue schmerzhafte Kontusionen in der Gegend des rechten Hüftgelenks. Ein unerbittliches Gesetz trieb den zwanzigjährigen, beschäftigungslosen Markthelfer Karl Fiala allabendlich in den Trödlerladen des Moritz Wassermann, wo er dem Verkäufer Tag mit einer Eisenklammer einen wuchtigen Schlag auf den Kopf versetzte.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Leo Perutz, Dienstag, 12. Oktober 1916. In: Ders., Herr, erbarme dich meiner. Erzählungen. München 1993, S. 40–48, hier S. 46.

<sup>23</sup> Ebd., S. 44.

Geht man diesen Schlagzeilen auf den Grund, dann findet man nicht nur heraus, dass das Burgtheater am 12. Oktober 1916 nicht Schillers »Don Carlos«, sondern Shakespeares »Kaufmann von Venedig« aufführte, sondern dass auch in der entsprechenden Ausgabe der »Wiener Zeitung« nicht von den Unfällen Ludmilla Stangls und den Angriffen Karl Fialas die Rede ist, sondern fast ausschließlich von den Geschehnissen in und um den Weltkrieg. Im Slapstick der Zeitungsmiszellen, die dem Gesetz der ewigen Wiederkehr gehorchen, wird eine imaginäre Welt in zyklischer Temporalität entfaltet, die deutlich von den Dynamiken von Verdrängung und Wiederkehr geprägt ist. Zwischen den Schlagzeilen mag man daher die Spuren eines Kriegererlebnisses wittern, das sich *tatsächlich* im Oktober 1916, als Pichler bekanntlich ins Lazarett eingeliefert wird, zugetragen haben mag – mehr jedenfalls als die unschuldigen Ereignisse eines scheinbar vom Kriegsgeschehen nicht tangierten Wiens. Das Ende der Erzählung wird den komödiantischen Ton fortführen, wenn Pichler in Wien die ihm aus der Zeitung bekannten Orte aufsucht und sie nach den Ereignissen befragt, die für ihn – aber nur für ihn – enorme Wichtigkeit erlangt haben. Umgekehrt scheint es ihm »merkwürdig [...], wie wenig Interessantes seit einiger Zeit die Zeitungen bringen.«<sup>24</sup> Der Protagonist bleibt in einem Datum gefangen, das, des heiteren Tons der Erzählung ungeachtet, unschwer die Signatur eines Traumas trägt: »Dieser Tag – der 12. Oktober 1916 – hatte von ihm Besitz ergriffen. Dieser Tag hatte ewiges Leben, hatte alle anderen Tage verschlungen, es gab nur ihn. Was sich an ihm ereignet hatte, war unverwischbar in Georg Pichlers Erinnerungen eingegraben. Die Zeit war stehen geblieben am Dienstag, den 12. Oktober 1916.«<sup>25</sup>

Es zeigen sich mehrere Parallelen zu den Erzähl- und Darstellungsverfahren von »Zwischen Neun und Neun«. Das betrifft *erstens* ein allusorisches Verfahren, das zwingt genauer und »hinter« die Textoberfläche zu schauen, um auf das Verdrängte als das eigentlich Thematische und doch nicht offen Thematisierbare zu stoßen. Es handelt sich *zweitens* um ein geteiltes Interesse an einer brüchig gewordenen Zeitlich-

<sup>24</sup> Ebd., S. 48.

<sup>25</sup> Ebd., S. 46.

keit, die, »zu einer unbeweglichen Maske erstarrt«,<sup>26</sup> sich in Kreisläufen und Wiederholungen verfängt. Wo in »Zwischen Neun und Neun« auf Erzählebene der lineare Handlungsverlauf durchgestrichen und durch eine Rückkehr zum Anfang ersetzt wird, so wird in der Erzählung über den »12. Oktober 1916« eine solche zyklische Temporalität auf die diegetische Ebene verlagert: Pichler erlebt immer wieder das Immergleiche. In beiden Fällen ist diese brüchige Zeitlichkeit in den Kontext eines Weltkriegs gestellt, der sich als Riss im Lauf der Dinge präsentiert und dessen Spuren vor allem im Abwesenden, im Verstummen und im Verdrängten zu finden sind. Man mag sich an die Formulierung Walter Benjamins erinnern, laut dem Kriegsrückkehrer »[n]icht reicher, ärmer an mitteilbarer Erfahrung« aus dem Felde zurückkehrten.<sup>27</sup> *Drittens* und zuletzt entfaltet sich das in der Kurzgeschichte versammelte Ensemble der Wiener Sensationsschlagzeilen in schlagender Ähnlichkeit zu dem in »Zwischen Neun und Neun« dargestellten Geschehen, welches das habsburgische Wien in ebenso bunten Farben zeichnet. So wird in »Zwischen Neun und Neun« schon auf der allerersten Seite in überdeutlicher Lexik der Wienerische Schauplatz entfaltet: Man liest dort von der »Greislerin in der Wienergasse, Frau Johanna Püchl«, ihrer »Slibowitzflasche«, die kaum »ein ›Stamperl‹ zu füllen vermochte«, ihrem im »Lichthof« stehenden »Greislerkarren«, ihrer Nachbarin, »die ein Häuptel Salat und zwei Kilo Erdäpfel« einkaufen wird oder der Frau Schumek, »der die Ecktrafik in der Karl-Denk-Gasse gehörte« (5). Darauf aufbauend wird in den Folgekapiteln ein ›kakanisch‹ anmutendes Panorama der ständisch und ethnisch stratifizierten Wiener Gesellschaft (mitsamt genauester geographischer Angaben) entfaltet. Es reicht vom unterwürfigen Kellner des Wiener Kaffeehauses Hibernia, über die Gelehrtenfiguren Hofrat Klementi und Professor Ritter von Truxa, bis zum satisfaktionsfähigen Typus Fritz von Gegenbauer, der Demba noch einige Scheine Geld zusteckt, bevor

<sup>26</sup> Ebd., S. 44.

<sup>27</sup> Walter Benjamin, Erfahrung und Armut. In: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. II. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 213–219, hier S. 214. Für Benjamin handelt es sich bekanntlich auch um ein erzähltheoretisches Problem – die Passagen aus »Erfahrung und Armut« wird er in den »Erzähler«-Aufsatz mitaufnehmen.

er von Wladimir Ritter von Teltsch zum Duell abgeholt wird. Dem fügen sich die Andeutungen auf die nationale und religiöse Diversität der österreichisch-ungarischen Doppelmonarchie, wo der Sohn polnischer Einwanderer Demba auf tschechische Rechnungsfeldwebel, ungarische Korrespondentinnen und galizische Juden trifft.<sup>28</sup> Vor dem Hintergrund des laufenden Krieges erscheint diese Wiener Welt einigermaßen merkwürdig. Muss man nicht davon ausgehen, dass das habsburgische Miteinander, das der Roman in so prächtiger Kolorierung aufleben lässt, im Jahre 1917 bereit einigermaßen dem Zerfall preisgegeben war? Müssten die Militärs Gegenbaur und von Teltsch nicht eigentlich an der Front sein? Und trifft das nicht zuletzt auch auf Demba selbst zu? Sicherlich tritt man im Mai 1917 keine Lustreisen nach Italien an – ihr würde immerhin der Frontverlauf in den Alpen im Wege stehen –, wie Demba das mit seiner Geliebten plant. Auch Perutz, der sich während der Niederschrift des Romans im Juli 1917 verlobte, hat mit seiner zukünftigen Ehefrau nur eine kurze Reise an den Tiroler Achensee unternehmen können, bevor er im Auftrag des Kriegspressequartiers zurück an die Front geschickt wurde.<sup>29</sup> Genau dahin platziert er auch nachträglich seinen Protagonisten, wenn er beim Abdruck des Romans in der Wiener »Arbeiter-Zeitung« seine Inspiration für die Handlung referiert. Im Frühjahr 1916, so Perutz, sei ihm in einem Kaffeehaus an der Ostfront im ungarischen Szolnok ein junger Offizier begegnet, der »seinen Arm und seine Hand unter seinen Wetterkragen steckte« und »[e]inige Augenblicke [...] mit unverständlicher Erregung« durch die Tür starrte und dann verschwand: »Es war Stanislaus Demba.«<sup>30</sup> Auch Perutz scheint also zu wissen, dass ein Student der philologischen Fächer im Mai 1917 nicht beim Übersetzen polnischer Kriminalromane oder antiker Hirtendichter anzutreffen sein dürfte, sondern eher an demjenigen ungarischen Militärposten, an den ihn Perutz nachträglich platziert.

Wenn also das im Roman so deutlich entfaltete Wiener Panorama in erheblichem Widerspruch zum zeitgeschichtlichen Kontext des Kriegs

<sup>28</sup> Vgl. zu diesen »nomadischen« Identitäten im Roman: Larkin, Leo Perutz's »Zwischen neun und neun« (wie Anm. 19).

<sup>29</sup> Vgl. Müller, Leo Perutz (wie Anm. 20), S. 115–123.

<sup>30</sup> Zit. nach: Müller/Eckert (Hg.), Leo Perutz 1882–1957 (wie Anm. 5), S. 81.

steht und auch Perutz selbst die Figur Dembas nachträglich zum Angehörigen der österreichischen Armee stilisiert, dann kann die Romanhandlung und deren k.u.k.-Panorama nur als das phantasmagorische Aufleben einer Welt verstanden werden, die schon gar nicht mehr existiert. »Zwischen Neun und Neun«, so steht dann zu vermuten, handelt nicht einfach vom vergeblichen Aufbegehren eines sterbenden Bücherdiebs, sondern von einem im Lazarett liegenden Soldaten, der sich in eine Welt zurückräumt, die mit dem Ersten Weltkrieg unwiederbringlich verloren gegangen ist. Vor diesem Hintergrund lesen sich auch die Andeutungen auf den Traumcharakter der Handlung anders. Wenn Demba an bereits zitierter Stelle vermutet, er läge »zerschlagen und zerfetzt irgendwo in einem Spitalbett«, (83) so mag auch das weniger auf den Sturz von einem Vorstadtdach zurückgehen als auf das Trommelfeuer eines Krieges, auf dessen Schlachtfeldern, wiederum mit Benjamin zu sprechen, »nichts unverändert geblieben war als die Wolken, und in der Mitte, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige gebrechliche Menschenkörper«. <sup>31</sup> Auch das derart in Szene gesetzte Paar Hände, um das sich die gesamte Handlung organisiert, rückt sicher nicht ganz zufällig in den Fokus, <sup>32</sup> kam es doch mit Beginn des Krieges massenweise versehrt oder überhaupt nicht, d.h. amputiert, aus dem Krieg zurück, sodass der Hand in Folge einiges an medizinischer, sozialpolitischer aber auch psychotechnischer Aufmerksamkeit gewidmet wurde. <sup>33</sup> Auch der Roman deutet

<sup>31</sup> Benjamin, Erfahrung und Armut (wie Anm. 27), S. 214.

<sup>32</sup> In einer anderen Kriegserzählung Perutz' tritt die Hand ebenfalls motivisch prominent auf. Die Kurzgeschichte »Gespräch mit einem Soldaten« handelt von einem Reisenden, der in Spanien einen stummen Soldaten trifft und mit ihm ein sich nur über die Gesten der Hände entfaltendes Gespräch führt. Diese kaum glaubwürdig scheinende Unterhaltung nimmt mit einer Szene der Gewalt – dem Auspeitschen eines Pferdes – ein jähes Ende: »Furchtbare und unauslöschliche Minute! Nie werde ich vergessen, wie Zorn, Jammer und Empörung mit einemmal den Stummen sprachlos machten.« (Leo Perutz, Gespräch mit einem Soldaten. In: Ders., Herr, erbarme dich meiner [wie Anm. 22], S. 227–230, hier S. 230). Auch diese Erzählung war ursprünglich an der Ostfront – im seit März 1918 unter österreichischer Verwaltung stehenden Jekaterinoslaw (heute: Dnipro) – angesiedelt, als sie zuerst im »Berliner Tageblatt« erschien, vgl. Leo Perutz, Ein Gespräch. In: Berliner Tageblatt (Abendausgabe), 15. Oktober 1918, S. 3.

<sup>33</sup> Vgl. exemplarisch die entsprechenden Passagen über Handprothesen in: Fritz Giese, Psychologie der Arbeitshand. Berlin 1928, S. 235–250. Zur Forschungsgeschichte von Prothesenbau und Kriegsrückkehrern vgl. aus der Perspektive einer historischen Anthro-

im dritten Kapitel auf diese Versehrtenfrage hin, als Demba behauptet, beidseitig armamputiert zu sein, wenn dabei auch als Industrieunfall getarnt wird, was auf den Krieg anspielt: »Mit einem Male bekam das Fräulein eine rasende Angst, daß er auf den Einfall kommen könnte, ihr seine verstümmelten Arme zu zeigen. Zwei kurze, blutunterlaufene Stümpfe – Nein! Sie konnte nicht daran denken.« (33) Die Leserschaft um 1918 wird gewusst haben, worauf mit dieser Beschreibung angepielt ist.

Es zeigt sich letztlich, dass Verfahren (die unglaubliche Erzählinstanz und die sich selbst zurücknehmende Handlung) und Thematik des Romans (das breit entfaltete Gemälde des k.u.k-Wiens sowie das Motiv der unbenutzbaren Hände) im Problembewusstsein und Darstellungsmodus eines Weltkriegsromans zusammenfinden. »Zwischen Neun und Neun« organisiert Thematik und Erzählverfahren um ein historisches Ereignis, das zwar derart in Latenz verbleibt, dass es nur noch in unterdrückter und entstellter Manier an die Oberfläche tritt, das aber gerade dadurch den Roman in eine literarische Tradition der Kriegs- und Nachkriegsjahre einrückt, in welcher der Weltkrieg als »eine komprimierte, lang anhaltende Makrozäsur« und »als eine Bruchlinie, an der traumatische Gewalterfahrungen angelagert sind«,<sup>34</sup> erscheint. Diese Bruchlinie – und das zeigt der Roman eindrucksvoll – schreibt sich eben nicht nur in Handlung und Thema, sondern ebenso in die Darstellungs- und Erzählverfahren der Literatur ein.

pologie: Sabine Kienitz, *Beschädigte Helden. Kriegsinvalidität und Körperbilder 1914–1923*. Paderborn 2008, sowie zur mediengeschichtlichen Symptomatik und Phantasmatik der Prothese: Karin Harrasser, *Prothesen. Figuren einer lädierten Moderne*. Berlin 2016. Zur Traumageschichte der Kriegsrückkehrer allgemein: Paul Lerner, *An Economy of Memory: Psychiatrists, Veterans and Traumatic Narratives in Weimar Germany*. In: *Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkriegs*. Hg. von Inka Mülder-Bach. Wien 2000, S. 79–103 sowie zur breiteren Literatur- und Sozialgeschichte: Sarah Mohi-von Känel, *Kriegsheimkehrer. Politik und Poetik, 1914–1939*. Göttingen 2018.

<sup>34</sup> Alexander Honold, *Der Einbruch des Krieges in die künstlerische Form*. In: *Erster Weltkrieg. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Hg. von Niels Werber, Stefan Kaufmann und Lars Koch. Stuttgart/Weimar 2014, S. 448–494, hier S. 448. Grundlegend dazu: Alexander Honold, *Einsatz der Dichtung. Literatur im Zeichen des Ersten Weltkriegs*. Berlin 2015.

### III.

Einige wichtige narratologische Konsequenz gilt es noch zu ziehen, wenn man das genauso unzuverlässige wie allusorisch gesättigte Erzählverfahren und die historische Selbstsituierung des Romans zusammenzudenken versucht. Denn wenn es stimmt, dass das im Roman entfaltete habsburgische Gesellschaftspanorama nur noch das Phantasma eines bereits verloren gegangenen sozialen Kosmos darstellt, dann betrifft das nicht nur die erträumte Binnenhandlung, sondern ebenso die scheinbar ›wirkliche‹ Rahmenhandlung. Dass bereits eine Erzählanlage, die auch im Traumgeschehen auktorial und multiperspektivisch erzählt und Unterhaltungen auch vor und nach Dembas Auftreten wiedergibt, die Konsistenz des Erzählten in Mitleidenschaft zieht, wäre also nur das eine. Mehr als das ist es aber die Konsequenz der Anspielungen auf den Krieg, dass nicht nur der erträumte Teil der Handlung, sondern ebenso der Geschichte um Dembas Verhaftung und Sprung die logische Grundlage entzogen ist. Man kann also in »Zwischen Neun und Neun« dem unzuverlässigen Erzähler des Traumgeschehens eine glaubwürdige Erzählinstanz der Rahmenhandlung nicht gegenüberstellen, genauso wenig wie man es ›nur‹ mit zwei zueinander im logischen Widerspruch stehenden fiktionalen Welten zu tun hat.<sup>35</sup> Auch mit der von Stefanie Roggenbuck vorgeschlagenen »polyphonen narrativen Instanz«, der dann auch eine »Vielzahl von ›erzählten Zeiten‹« entspräche,<sup>36</sup> lässt sich nicht retten, was schlicht nicht zu retten ist. Von den Andeutungen auf den Krieg ist die *gesam-*

<sup>35</sup> So fasst etwa Sebastian Meixner das unzuverlässige Erzählen (am Beispiel von Droste-Hülshoffs »Judenbuche«) als einen Erzählmodus, in dem »verschiedene Versionen der erzählten Welt nebeneinander gestellt, ohne hierarchisch oder erzähllogisch aufgelöst zu werden«, um die oft kaum zu treffende Unterscheidung einer ›wahren‹ und einer ›falschen‹ Version des Geschehens zu vermeiden (Sebastian Meixner, »Ein zweites Recht.« Oder: Die Möglichkeiten der Fiktion. Zur fiktionstheoretischen Basis unzuverlässigen Erzählens in Annette von Droste-Hülshoffs »Judenbuche«. In: Alles Mögliche. Sprechen, Denken und Schreiben des (Un)Möglichen. Hg. von Reinhard Babel u.a. Würzburg 2014, S. 109–121, hier S. 109). Diese Bestimmung erlaubt, gerade insofern sie *nicht* auf »Zwischen Neun und Neun« anwendbar ist, gleichermaßen die Schärfung von dessen Erzählverfahren: Dort werden nicht einfach *impossible*, sondern regelrecht *impossible* Erzählwelten geschaffen.

<sup>36</sup> Roggenbuck, Zeit und Polyphonie (wie Anm. 14), S. 427.

te fiktionale Welt betroffen und sowohl der Rahmen- wie auch der erträumten Binnenhandlung die Grundlage geraubt. Aus der Perspektive der Zeitlichkeit des Geschehens erkennt man, dass zwei distinkte temporale Logiken aufgerufen und gegeneinander ausgespielt werden: die *erzählte Zeit*, die von 12 Stunden auf nur wenige Momente rund um das Neun-Uhr-Läuten zusammenschrumpft (und damit den Zeitverlauf auf Ebene der Handlung betrifft) wie auch die *historische Zeit*, die noch mit den vermeintlich ›wirklichen‹ Teilen des Geschehens unvereinbar ist (und damit die gesamte erzählte Welt entplausibilisiert). »Zwischen Neun und Neun« ist buchstäblich aus der Zeit gefallen; der Roman hat, prägnant gesagt, *gar keinen Ort in der Zeit*.

Wie lässt sich diese Form der »Unzeitlichkeit« genauer bestimmen? Genette spricht bezüglich Erzählformen, deren alinearer Verlauf nicht mittels Analepsen oder Prolepsen erklärbar ist und die damit temporal unterbestimmt oder unbestimmbar bleiben, von *Achronie*.<sup>37</sup> Christoph Gardian hat gegen diese schwache, weil allzu weite Bestimmung Genettes den Begriff der *Atemporalität* vorgeschlagen, um erzählerische Zeitlosigkeiten zu bezeichnen, welche grundsätzlich »der gängigen Logik final gerichteter Zeitverläufe opponieren« und einer »Aufhebung des kontinuierlichen Fortschreitens der Gegenwart von der Vergangenheit in die Zukunft« zuarbeiten.<sup>38</sup> Daran anschließend, aber mit einer für »Zwischen Neun und Neun« lohnenswert scheinenden Verschiebung, ließe sich im Folgenden der Begriff des *Uchronischen* schärfen, der in doppelter Weise auf den Roman anwendbar ist. Zunächst ist damit im buchstäblichen Sinn eine Zeitlichkeit gemeint, die streng genommen gar keine ist, insofern weder die zwölf imaginierten Stunden von neun Uhr morgens bis neun Uhr abends, noch die wenigen Momente rund um den morgendlichen Glockenschlag, an die uns das Romanende zurückführt, zeitlich wirklich verortbar sind. Insofern damit die Regeln des *chronos*, das temporale Nacheinander linearer Abläufe, nicht mehr gelten (und auch nicht als anachronische Erzählanlage zu beschreiben sind), könnte man sicherlich mit Genette von *Achronie* oder eben mit

<sup>37</sup> Genette, *Die Erzählung* (wie Anm. 8), S. 48–52.

<sup>38</sup> Vgl. Christoph Gardian, *Atemporalität. Techniken und Effekte des Zeitlosen im literarischen Expressionismus* (Paul Adler, Robert Müller). In: Wexler / Werner (Hg.), *Zeiten erzählen* (wie Anm. 14), S. 473–497, hier S. 473f.

Gardian von *Atemporalität* sprechen. Der Begriff des *Uchronischen* würde dagegen nicht nur den Bruch, sondern – in Analogie zur *Utopie*, die ja zunächst einen Ort meint, den es schlichtweg nicht gibt –, die grundlegende Abwesenheit von Zeit bezeichnen. Zum anderen ließe sich aber auch an das traditionelle Verständnis der Uchronie als *utopie dans l'histoire*,<sup>39</sup> d.h. als literarischer Entwurf einer *alternate history*, anschließen. ›Uchronisch‹ wäre in diesem Fall die Strukturierung der Erzählwelt als einer kontrafaktisch entworfenen Welt, bei der es sich im Falle von »Zwischen Neun und Neun« freilich nicht bloß um eine historiographische Imaginationsleistung handelt, sondern um ein von einer traumatischen Erfahrung motiviertes Wiederaufleben eines vom Krieg unberührten Wiens. Man mag darin auch eine Erinnerungsleistung Dembas erkennen, welche das verloren gegangene Wien in der Form eines »epiphan gewonnenen Gedächtnisaugenblicks«<sup>40</sup> blitzartig erscheinen lässt. »Zwischen Neun und Neun« würde dann mit einer gewissen Ähnlichkeit zu derjenigen *mémoire involontaire* Prousts operieren, in der Combray »nicht in der Art wieder auf[taucht], wie es gegenwärtig war oder sein könnte, sondern in einem Glanz, der nie erlebt wurde, als eine reine Vergangenheit, die schließlich ihre doppelte Unreduzierbarkeit offenbart: auf die Gegenwart, die sie gewesen ist, aber auch auf die aktuelle Gegenwart, die sie sein könnte.«<sup>41</sup> Mit dem gehörigen Unterschied, dass, wo für Prousts Erzähler der differente Schimmer des Wiedererlebten zur poetologischen Möglichkeitsbedingung wird,

<sup>39</sup> Vgl. wiederum Navratil, *Kontrafaktik der Gegenwart* (wie Anm. 9), S. 30f.

<sup>40</sup> Karl Heinz Bohrer, *Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung*. München/Wien 2003, S. 12. In seinem Überblicksartikel zu »Erinnerung und Gedächtnis« im »Wörterbuch ästhetischer Eigenzeiten« beschreibt Andreas Langenohl drei Merkmale der Erinnerung in der ästhetischen Moderne, die alle auf »Zwischen Neun und Neun« anwendbar sind: *erstens* die Wiederbelebung des Vergangenen in Formen der »*Aufrufung*«, *zweitens* die Vorstellung von »Vergangen-Sein als *Verloren-Sein*« sowie *drittens* der Rückgriff auf ästhetische Formen, die ebenjenes »Vergangensein der Vergangenheit *bestreiten*«, etwa mittels *Analepsen*, *flashbacks* usw., Andreas Langenohl, *Erinnerung und Gedächtnis*. In: *Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten*. Hg. von Michael Gamper, Helmut Hühn und Steffen Richter. Hannover 2020, S. 129–139, hier S. 136f.

<sup>41</sup> Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*. München 1992, S. 117. Zur »folgenreiche[n] Lücke in der Zeit«, die der Weltkrieg in Prousts Romanwerk darstellt, vgl. Honold, *Einsatz der Dichtung*, (wie Anm. 34), S. 562–608, hier S. 572.

bei Perutz die Selbsttäuschung Dembas nur die Spuren eines Traumas sichtbar werden lässt.

Die Konturen des Uchronischen in »Zwischen Neun und Neun« lassen sich jedenfalls nicht erschließen, solange man an einem linearen Zeitverständnis festhält, das trotz aller zyklischer Strukturen und erzählerischer Zeitsprünge in einer als konsistent verstandenen Erzählwelt vorausgesetzt bleibt. Stattdessen gilt es bei den Brüchen und Rissen der im Roman entfalteten Zeitlichkeit zu verharren, die sich der Rückführung in die (Chrono-)Logizität widersetzen. Auf eine solche Bruchstelle im linearen Zeitgefüge weist schon der Romantitel »Zwischen Neun und Neun«. Dieser lässt ja offen, ob wirklich zwei verschiedene ›neun Uhr‹, morgens und abends, gemeint sind oder eben nur die imaginierte ›Zwischenzeit‹, die sich um die morgendlichen Neunuhrschläge sortiert. Ebenjene Glockenschläge sind motivisch sehr präsent in den entscheidenden Passagen zwischen Dachgeschoss und Gartenboden eingelassen: vor dem Absprung (»Ich gab mir einen Ruck, verlor den Halt, ich hörte noch, wie die Glocke vom Kirchturm her neun Uhr zu schlagen begann«, 100), nach der Landung (»Vom Kirchturm her hallten die Glockenschläge, neun Uhr«, 101) sowie am Ende des Romans, wenn sich Demba auf dem Dachboden wiederfindet (»Eine Turmuhr schlägt. Neun Uhr! Morgens? Abends? [...] Wie lange steh' ich schon hier und hör' die Turmuhr schlagen?«, 211). Man mag hier einerseits schon das Läuten der Totenglocke vernehmen, die Demba sein Schicksal ankündigt. Andererseits lohnt es sich aber auch, die Eigenzeitlichkeit des Glockenschlags genauer in den Blick zu rücken, weil sich in ihr die paradoxe Zeitlogik des Romans quasi metonymisch verkörpert. Denn so sehr man mit dem Schlag der Kirchenglocke auf die chronologische, messbare Zeit verwiesen ist, die sich von neun Uhr morgens bis neun Uhr abends schrittweise und linear fortbewegt, so oft wurde der Glockenschlag, in seiner sich als Tongeschehen entfaltenden Dauer und in der Wiederholung der einzelnen Schläge, als Beispiel einer Zeitlichkeit aufgegriffen, die sich *nicht* an der chronometrischen Zeit messen lässt. So etwa von Edmund Husserl, der den »objektivierten Zeitpunkt [...], in dem ein Glockengeläute beginnt« als Beispiel eines Zeitempfindens anführt, das »unaufhebbar sich konstituiert im Fluß der Vergangenheitsmodifikationen und im

stetigen Hervorquellen eines Jetzt, des schöpferischen Zeitpunktes, des Quellpunktes der Zeitstellen überhaupt.«<sup>42</sup> Für dieses Zeitbewusstsein, das sich zwischen Erinnerung (Retention) des Vergangenen und in Erwartung (Protention) des Nachfolgenden fortbewegt, »gibt es keine Uhr und keine sonstigen Chronometer.«<sup>43</sup> In Analogie dazu nimmt Henri Bergson das phänomenale Zeitempfinden, das Husserl im Glockenschlag entdeckt, zum Anlass, den Übergang einer *quantitativen* in eine *qualitative* Zeitauffassung zu beschreiben – einer *durée* eben, »die nicht von uns gemessen, sondern gefühlt«<sup>44</sup> wird:

In dem Augenblicke, in dem ich diese Zeilen zu Papier bringe, schlägt in der Nähe eine Uhr; mein unachtsames Ohr bemerkt dies aber erst, nachdem bereits mehrere Schläge erklingen sind; gezählt habe ich sie somit nicht. [...] Um die Zahl der angeschlagenen Töne retrospektiv abzuschätzen, versuchte ich, diese Phrase in Gedanken wieder zusammenzusetzen; meine Einbildungskraft hat zuerst einen, dann zwei, dann drei Töne angeschlagen, und solange sie nicht genau bei der Zahl vier anlangte, hat die um Auskunft angegangene Sinnlichkeit geantwortet, daß der Totaleffekt qualitativ [!] differiere. Diese hatte also auf ihre Art und Weise die Sukzession der vier erklingenden Glockenschläge konstatiert, aber ganz anders als durch ein Additionsverfahren und ohne das Bild einer Nebeneinanderstellung unterschiedener Termini zu Hilfe zu rufen. Kurz, die Zahl der Glockenschläge ist als Qualität und nicht als Quantität perzipiert worden [...]<sup>45</sup>

Der Clou dieser Passage besteht nicht nur in der theoretischen Unterscheidung von qualitativer Dauer (*durée*) und quantitativer Zeit (*temps*), sondern mindestens so sehr in der erschriebenen Inszenierung (»In dem Augenblicke, in dem ich diese Zeilen zu Papier bringe...«) ihres Umschlagscharakters: von etwas, das sich addieren und zählen lässt, zu etwas, was sich in der Empfindung als ein »Totaleffekt« und im Wort-sinn »schlagartig« einstellt. Genau dieser Umschlag wird, vermittelt über den Glockenschlag, in den entscheidenden Passagen von »Zwischen Neun und Neun« thematisch. Wenn Demba abschätzt, »[d]as Ganze [...] hatte zusammen nicht länger als zwei Sekunden gedauert«,

<sup>42</sup> Edmund Husserl, Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins. Husserliana, Bd. 10. Hg. von Rudolf Boehm. Nijhoff/Den Haag 1966, S. 72.

<sup>43</sup> Ebd., S. 205.

<sup>44</sup> Henri Bergson, Zeit und Freiheit. Hamburg 1994, S. 95.

<sup>45</sup> Ebd., S. 96.

(101) sobald er auf dem Boden des Trödlergartens erwacht, oder sich am Ende fragt, wieviel Zeit eigentlich vergangen sei, »Zwölf Stunden? Zwölf Sekunden?«, (211) dann sucht er noch den Anschluss an diejenige chronometrische Zeit, die das Erzählverfahren so radikal untergräbt. Umso mehr bleibt das Geschehen rund um das Neunuhrläuten dagegen an Figuren der Augenblicklichkeit gebunden, die sich keinem linearen Zeitverständnis fügen, sondern regelrecht aus ihm herausbrechen. Es sind Momente wie das bereits zitierte, von Trennstrichen abgesetzte »Jetzt« (211), in denen sich die fatale Zeitlichkeit des Romans ausdrückt, die eben nicht nur als ein Sprung aus dem Fenster, sondern auch aus dem linearen Zeitverlauf verstanden werden muss. Nirgends ist das prägnanter umgesetzt als in ebenjener Szene des Sprungs, die, gerahmt vom Glockenschlag und angetrieben vom »Prinz-Eugen«-Lied, das ein Grammophon im Hintergrund spielt, Demba als Ich-Erzähler in der Unterhaltung mit Steffi wiedergibt:

»Und das Lied machte mir Mut. Ich faßte den Entschluß bei den Worten: ›Stadt und Festung Belgerad‹, bei ›Belgerad‹ wollte ich – wollte ich hinunter. Ich schloß die Augen, und dann kam ›Belgerad‹ viel zu bald, und ich verschob es bis: ›Brucken‹, er ließ schlagen eine Brucken‹. Und im nächsten Augenblick schob ich es nochmals hinaus bis: ›Hinüber rucken‹, ›hinüber‹, ja, dabei blieb es, das war das richtige Stichwort, wie ein Kommando. Ich beugte mich weit hinaus, die Sonne schien mir auf den Kopf, und ich schlürfte die letzten Gedanken mit Wollust, und dann kam's: Hinüber. Ich gab mir einen Ruck, verlor den Halt, ich hörte noch, wie die Glocke vom Kirchturm her neun Uhr zu schlagen begann, und dann –« (99f.)

Hier geht es nicht um eine Zeit, die verläuft, sondern um einen Zeitpunkt, der ergriffen werden muss: um das Suchen nach dem richtigen Moment, das Aufschieben des Sprungs, das Packen der Gelegenheit, nicht zufällig eingebettet in die Sprache der militärischen Entscheidungskunst, gerahmt von Kriegsliedern und bestimmend »wie ein Kommando«. <sup>46</sup> Der wirklich entscheidende Augenblick (›und dann –‹) ist aber erzählerisch als Leerstelle, graphematisch als Auslassungszeichen und rhetorisch als Aposiopese markiert. Hier passiert etwas,

<sup>46</sup> Vgl. zum Zeitgefühl des ›entscheidenden Augenblicks‹, das sich an die historische Zäsur des Kriegsausbruchs knüpft: Honold, Einsatz der Dichtung, (wie Anm. 34), S. 206–224, hier S. 207: »Am Anfang des Krieges steht ein großes, gellendes *Jetzt*«.

das sich nicht erzählen lässt: »Und dann?«, schrie Steffi Prokop [...]. »Nichts«, sagte Demba. »Ich verlor das Bewußtsein.« (100)

An die Stelle der linear verlaufenden Zeit tritt die Temporalität des »entscheidenden Augenblicks«, der den Sprung aus der chronologischen Zeit verkörpert und damit als Schnittstelle zwischen der unmöglichen Erzählwelt und dem historischen Kontext des Kriegsgeschehens fungiert. Diese Emphase des Augenblicklichen bleibt jedoch eine düstere. Sie ist frei von den mystischen, epiphanischen oder messianischen Anklängen, die dem Augenblick traditionell anhaften,<sup>47</sup> aber auch frei von seiner ästhetischen Nutzbarmachung, wie sie in der klassischen Moderne – von Nietzsche über Rilke bis Musil – vielfach betrieben wurde.<sup>48</sup> »Zwischen Neun und Neun« umschreibt stattdessen eine »Ekstase der Zeit«,<sup>49</sup> ein Riss im Zeitverlauf, der selbst keine Zeit hat, außer das »Jetzt« des Risses selbst. Ein Augenblick, der das Einbrechen eines desaströsen Ereignisses bezeichnet, nicht zufällig gebunden an eine militärische Gelegenheitskunst, die sich um den »rechten Augenblick« (208) organisiert und die sich in einem Sprung realisiert, der Demba an der Grenze von Leben und Tod kurz innhalten lässt, um sich das zu vergegenwärtigen, was nicht mehr ist und vielleicht auch nie war. »Zwischen Neun und Neun«, so ließe sich konzise sagen, spielt in dieser Uchronie des Augenblicks: in einem oder besser *als* ein »Moment ohne Dauer«,<sup>50</sup> der in die Nähe dessen rückt, was Maurice Blanchot als »Desaster« bezeichnet hat: eine »Unzeit«,<sup>51</sup> frei von Erfahr-

<sup>47</sup> Vgl. Hans-Jürgen Gawoll, Über den Augenblick. Auch eine Philosophiegeschichte von Platon bis Heidegger. In: Archiv für Begriffsgeschichte 37, 1994, S. 152–179 sowie Dirk Oschmann, Augenblick. In: Gamper / Hühn / Richter (Hg.), Formen der Zeit (wie Anm. 40), S. 52–59.

<sup>48</sup> Vgl. klassisch: Karl Heinz Bohrer, Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Frankfurt a. M. 1981 sowie Martina Wagner-Egelhaaf, Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert. Stuttgart 1991.

<sup>49</sup> Bohrer, Ekstasen der Zeit (wie Anm. 40).

<sup>50</sup> Ebd., S. 73.

<sup>51</sup> »Das Desaster: Unzeit«, so Blanchots kürzeste Definition: Maurice Blanchot, Die Schrift des Desasters. München 1995, S. 23. Wichtige Aufklärung zu Blanchots Desaster-Begriff verdanke ich: Jean-Sébastien Hardy, Beyond Experience. Blanchot's Challenge to Husserl's Phenomenology of Time. In: Phenomenology to the Letter. Husserl and Literature. Hg. von Philippe P. Haensler, Kristina Mendicino und Rochelle Tobias. Berlin/Boston 2021, S. 115–132.

barkeit und Erwartbarkeit – »hors expérience, hors phénomène«<sup>52</sup> –,  
der paradoxe Moment einer Zeit ohne Zukunft.

<sup>52</sup> Blanchot, *L'Écriture du Désastre* (wie Anm. 11), S. 92.