

Die Herrschaft der Ökonomie. Leo Perutz' *Der schwedische Reiter*

Michael Mandelartz

Es ist ein Wirkungs-Geheimnis dieser Bücher, daß die Ereignisse, deren Chronik sie sind, nicht nur ihre, mit aller Technik und Schlaueheit einer ausgepichteten Erzähler-Begabung gefügte logische Folgerichtigkeit haben, sondern auch eine überlogische Kausalität, deren Kette letztes Stück durch Gottes Finger läuft.

Alfred Polgar über *Turlupin* von Leo Perutz¹⁾

Enthusiastische Rezensionen wie die von Alfred Polgar werden den Büchern von Leo Perutz (1882–1957)²⁾ in den 20er Jahren nicht selten zuteil. Tucholsky, Broch, Ossietzky, Kracauer schreiben über seine Romane und Novellen, die quer zu allen Vorstellungen liegen, die man gemeinhin von der Wiener Literatur zwischen den Weltkriegen mitbringt. Die Werke der bekanntesten Wiener Schriftsteller wie etwa Musil, Canetti und Broch sind von einem Krisenbewußtsein bestimmt, das sich formal als Auflösung des erzählerischen Zusammenhalts bemerkbar macht. Perutz setzt dagegen eine an den Realisten des 19. Jahrhunderts geschulte Schreibweise mit straffer Komposition. Seine Bücher sind durchgehend spannend, was wohl Musil zu seiner abschätzigen Bemerkung über die "journalistische Dichtung: Perutz, Höllriegel usw." veranlaßt, die "intelligent, neugierig, kleingehackt usw."³⁾ sei. Daß Perutz entgegen dem ersten Anschein den Fragestellungen der Moderne nicht aus dem Wege geht, wird die folgende Interpretation des 1936 erschienenen historischen Romans *Der schwedische Reiter* zeigen.

Perutz stellt der Erzählung in der Tradition der Rahmennovelle einen *Vorbericht* voran, der die (fiktive) 'Quellenlage' erläutert. Der Erzähler bezieht sich darin auf eine um die Mitte des 18. Jahrhunderts geschriebene Autobiographie einer Adligen, die auf mehreren Reisen die Bekanntschaft der damaligen Gelehrten- und Künstlerwelt gemacht habe. Besonders eindrucksvoll sei die Partie, in der sie von ihrem Vater erzähle, der nachts bei ihr erschienen sei, obwohl er gleichzeitig im Nordischen Krieg (1700–1721) für Karl XII. gekämpft habe. Der Rahmen stellt damit ein logisches Problem — wie kann der 'schwedische Reiter' zugleich im Nordischen Krieg kämpfen und nachts bei seiner Tochter erscheinen —, das die folgende Erzählung durch die miteinander verflochtenen Schicksale *zweier* Männer beantwortet.

Ihre beiden Charaktere sind komplementär zueinander entworfen: Christian von

Tornefeld ist ein idealistischer und verträumter Adliger, der seine Ehre darein setzt, unter dem Schwedenkönig Karl XII. zu kämpfen und deshalb aus dem gegnerischen kaiserlichen Heer entwichen ist. Er führt als Deserteur ein elendes und von den Dragounen stets bedrohtes Leben. Seiner offensichtlichen Unfähigkeit, das Vagantenleben zu meistern, kontrastieren die großsprecherischen Hinweise auf seine 'Edelmannsehre'. Der andere, ein Dieb, der allen adligen und bürgerlichen Ehrbegriffen skeptisch gegenübersteht, von den Königen sagt, sie seien "vom Teufel auf die Erde gesetzt, um den gemeinen Mann zu würgen und zu treten" (20)⁴⁾ und Solidarität allein mit denen übt, die zur "großen Elendsbruderschaft" (25) gehören, erweist sich in allen praktischen Fragen, v. a. in der Landwirtschaft, als sehr erfahren. Konkrete Lebensbewältigung ohne Rückgriff auf 'Ideen' hier, idealistische Träumerei ohne praktische Erfahrung dort: die beiden Charaktere sind auf Ausschließung und Ergänzung zugleich angelegt. Durch einen zweifachen Identitätstausch — gegen Beginn und gegen Ende des Romans — werden beide Möglichkeiten verwirklicht, die Figuren erfahren im Rollentausch die jeweils andere Seite und enden doch ihrem jeweiligen Stand gemäß: der eine als Soldat an der Seite des Königs, der andere als namenloser Landstreicher.

Indem Perutz nicht nur den intellektuellen Horizont der Akteure, sondern die gesamte Welt, in der sie agieren, dem barocken Weltbild entsprechend entwirft, entwickelt sich die Fabel des Romans gemäß einer Ökonomie, nach der himmlische und irdische Dinge ineinandergreifen. Zitiert werden beispielsweise mit dem Motiv des schicksalbestimmenden Talismans (im Roman *Arcanum* genannt) der bis zur Aufklärung weitverbreitete Aberglaube oder die barocke Vanitas-Thematik mit dem Motiv des *homo bulla* (der Mensch als Seifenblase), wenn der 'Brabanter' überlegt:

Wenn ich die seltsamen Zufälle meines Lebens überdenk', die verwirren und die gegenwärtigen, dann wird es mir klar, wie nichtig und vergänglich alle Freude ist. Denn alles vergeht, wie das Licht vergeht, wenn es seine Zeit geleuchtet hat, und wir sind nichts als ein Ball des wandelbaren Glücks, das uns in die Höhe wirft, damit wir umso härter fallen. (188)

Neben dem 'Arcanum' gewinnt ein weiteres, aus der Emblematik bekanntes Motiv kompositorische Bedeutung, das Rad der Fortuna, das mit jedem Umschwung Glück und Unglück neu verteilt. Im *Schwedischen Reiter* erhält es in den sich drehenden Flügeln einer verlassenen Windmühle Gestalt, in der die Hauptfiguren zweimal ihre Identität tauschen.

Am eindringlichsten stellt sich die Verquickung von 'himmlischer' und 'irdischer' Ökonomie — d. h. moralischer und finanzieller Schuld — in dem Stiftungsgut des Bischofs dar, einem in der Nähe der Mühle gelegenen Berg- und Stahlwerk, in dem der Dieb zu Beginn des Romans als letzter Möglichkeit, sich vor dem Galgen zu retten, sein Unter-

kommen sucht. Das nach frühkapitalistischen Prinzipien betriebene Stiftsgut stellt einen Mikrokosmos dar, der unerbittlich nach den Gesetzen des Tausches funktioniert. Seine Arbeiter rekrutiert der Bischof bzw. sein Vogt aus den Randexistenzen, die im größeren Mechanismus der Gesellschaft keinen Platz mehr finden, Vaganten und Dieben, die sich "vor dem Galgen" (26) in die 'Hölle des Bischofs', wie das Stiftsgut auch genannt wird, flüchten. Dort führen sie unter der Peitsche der Aufseher ein Sklavenleben, bis sie unbeachtet, jeder Individualität ledig, sterben. Die Unfreiheit, die sich aus der Anerkennung der Arbeiter bloß als Arbeitskraft ergibt, korrespondiert aber auch dem religiösen Führungsanspruch der Kirche, der sich in der Person des Bischofs darstellt. Sie entlastet die Individuen von der Verantwortung für ihr eigenes Leben und der Notwendigkeit, sich in den 'verwirrten Zeiten' (vgl. 32) auf eigene Faust zurechtzufinden. Der in des Bischofs Diensten stehende Müller offeriert das Sklavenleben daher als 'gutes Leben' (37 u. ö.), das v. a. Sicherheit und Frieden biete: "Überall ist Krieg, Mord, Brand und Pestilenz, aber in des Herrn Bischof seinem Land ist Frieden" (77). Indem der Bischof mit seiner Stahlproduktion die gegnerischen Kriegsparteien mit Waffen versorgt und so den Krieg nach Kräften fördert, sichert er nicht nur seinen Absatz, sondern ebenso den Zustrom an Arbeitskräften, die sich aus eben den Randexistenzen rekrutieren, die durch den Krieg freigesetzt werden. So besteht eine direkte Abhängigkeit zwischen dem Himmelreich, in das der Seelenhirt seine Gemeinde leitet, und der Hölle, die er auf Erden in Gestalt des Stahlwerkes für sie einrichtet.

Die Ökonomie vermittelt aber nicht nur, wie gezeigt wurde, im Bereich von Religion und Ethik, sondern ebenso im Bereich der Ästhetik. Zeigt sich der Bischof in seiner Funktion als Kirchenfürst in der Messe als "fromme[r] und schlichte[r] und wahrhaft heilige[r] Mann" (77), so muß er als weltlicher Fürst repräsentieren. Im Barock geschieht das v. a. durch Mäzenatentum. Kunst und Ausbeutung stehen daher ebenfalls in einem direkten Bedingungs Zusammenhang: Um seinen Lustgarten mit "Bassins und Kaskaden, Felsgrotten, Wasserkünsten, chinesischen Pavillons und mit einer Orangerie" (174) zu finanzieren, schickt der Bischof einen neuen Vogt auf das Stiftsgut, der den Arbeitern bei gleicher Leistung die Essensrationen kürzt. Der kulturelle Überbau muß, obwohl er volkswirtschaftlich weitgehend überflüssig ist, durch eine Erhöhung des Mehrwerts erwirtschaftet werden. Das Zusammenfallen von Ökonomie, Religion und Mäzenatentum in der Person des Bischofs, zu Beginn des 17. Jahrhunderts keine Ausnahme, verdeutlicht die Interdependenz all dieser Bereiche weit besser als es die ausdifferenzierte Ökonomie des 19. und 20. Jahrhunderts könnte.

In dem Spiel gegenseitiger Abhängigkeiten von Ökonomie, Religion/Ethik und Kunst/Literatur kommt jedem von ihnen mindestens eine Doppelfunktion zu: erlaubt die Ethik einerseits mit der Festlegung von Zielen, die über die unmittelbaren Lebensinteressen hinausgehen, die Selbstbestimmung des Individuums (wie im Falle Christian von Tornefelds mittels der 'Ehre'), so dient sie andererseits als Ideologie der Legitimation von

ökonomischen und Herrschaftsinteressen, wie im Falle des Bischofs. Wenn die ökonomischen Verhältnisse einerseits Ausbeutungsverhältnisse etablieren, so erzeugen sie doch andererseits eben den Mehrwert, der die Institutionen der Religion und der Kunst allererst ermöglicht. Der letzteren wiederum kommt zwar die Funktion der Repräsentation und Legitimation von Macht zu, andererseits aber auch eine gewisse Sonderrolle als der entscheidenden Reflexionsinstanz für alle drei Bereiche und damit als Instrument der Kritik.

Für den Bereich der Ökonomie werden diese Ambivalenzen unter dem Zeichen des alchemistischen Prozesses zusammengefaßt. Das alchemistische 'Werk', d. h. die Steigerung der Rohstoffe zum Gold, fällt hier, in der 'Hölle des Bischofs', mit der Erwirtschaftung des Mehrwerts zusammen. Der Wertschöpfung fallen aber die Arbeiter zum Opfer:

Erst ist die Flamme fast schwarz von Rauch, dann ändert sie die Farb': sie wird dunkelrot und violett, dann blau und endlich weiß. Wenn die Flamme weiß ist und der Stein die schöne Rosenfarb hat, dann ist das Werk gelungen. Der Brenner, der muß sein Aug' immer am Guckloch haben. Denn wenn das Feuer um sich greift oder es geht gar aus, dann ist das Werk mißbraten und die Aufseher fallen mit Prügeln über den Brenner und seine Gesellen her. Im Winter aber, wenn bei der Arbeit am glühenden Schlund dem Brenner, dem Schürer, dem Raffer der Schweißstromweis' über den Leib rinnt und sie treten hinaus in die eiskalte Luft, dann kommt der Tod und mustert seine Leut'. (176)

Auf der Ebene des Handlungsverlaufs erlaubt die enge Interdependenz von Religion, Ökonomie und Kunst den Aufbau einer Fabel, die, einmal in Gang gebracht, die Gegensätze finanzielle und moralische Schuld (im Bereich der Ökonomie), Selbstbestimmung und Herrschaftsideologie (Religion/Ethik) sowie spielerische Reflexion und Machtrepräsentation (Kunst) ineinander umschlagen läßt, alle drei Bereiche miteinander verbindet und sehr konsequent und zielstrebig auf den Schluß zuläuft, der die Situation des Beginns wieder herstellt. Sowohl die Fabel als auch die Konstruktion gesellschaftlicher Funktionen in ihrem Hintergrund stellen also einen Kreis dar, der die Notwendigkeit historischer Abläufe sinnfällig macht. Einige Umschlagspunkte werden diese "Phantasie der Notwendigkeit."⁶⁾ (Hermann Broch) verdeutlichen.

Den Gegenpol zu dem komplexen Beziehungsgeflecht der 'Hölle des Bischofs' bildet das ebenfalls nahe der Mühle gelegene Landgut der Familie von Krechwitz. Ursprünglich von dem Herrn von Krechwitz, der ein "strenger Herr, ein stattlicher Herr" (40) war, patriarchalisch geführt, ist es nach dessen Tod unter die Gesetze der Geldwirtschaft geraten. Maria Agneta, die jetzige Herrin, überblickt die komplizierten Wirtschafts- und Dienstleistungsverhältnisse ihres Gutes nicht und gerät daher zunehmend in die Fänge

ihres Paten, eines Wucherers, der das Gut in die Mißwirtschaft treibt und sie als ihr Gläubiger zur Heirat zwingen will. Sie weist seine Anträge in der Erwartung ihres Verlobten Christian Tornefeld zurück, der sein Heiratsversprechen aus Kindertagen über dem Wunsch, im Heer Karls XII. zu dienen, längst vergessen hat oder jedenfalls nicht mehr ernst nimmt. Der Bruch seines Versprechens, seine *moralische Schuld* gegenüber Agneta, bildet den unmittelbaren Anlaß nicht nur für seine eigene Not, sondern auch für Maria Agnetas *finanzielle Schuld*: durch die Heirat mit ihr hätte das Gut einen neuen Herrn bekommen, und der Wucher ihres Paten wäre ihr erspart geblieben. Dieser Umschlag moralischer in finanzielle Schuld bildet seinerseits eine der Voraussetzungen für den Rollen- bzw. Identitätstausch zwischen dem Dieb und Tornefeld: nachdem dieser ungefragt von der Tafel des Müllers, eines Handlangers des Bischofs, gegessen hat, befindet er sich in dessen (finanzieller) Schuld, die er durch eine Anleihe bei seinem vermeintlich noch reichen Vetter Krechwitz decken zu können meint. Sein Kamerad, der Dieb, erkundet für ihn dort die Lage, um ihn vor der peinlichen Begegnung mit seiner früheren Verlobten zu bewahren, verliebt sich aber in Maria Agneta und faßt den Entschluß, im Namen Tornefelds den Hof als neuer Herr zu führen. Um diesen als möglichen Konkurrenten loszuwerden, täuscht er ihn nicht nur über Maria Agnetas Treue und Hilfsbereitschaft, sondern versetzt ihn auch durch Hinweise auf die auf dem Krechwitz' schen Gut liegenden Dragoner in Angst, die dem Deserteur gefährlich werden könnten. Tornefeld sieht daher keine andere Möglichkeit mehr, als der Aufforderung des Müllers zu folgen, sich als Arbeiter auf dem Stiftsgut des Bischofs zu verdingen und damit zugleich seine Schuld wegen des Essens abzutragen. Die Schuld Tornefelds gegenüber Maria Agneta wegen des gebrochenen Heiratsversprechens schlägt hier in die finanzielle Schuld gegenüber dem Müller um und führt ihn in die 'Hölle des Bischofs'. Umgekehrt erlangt der Dieb, der auf dem Stiftsgut "seine Freiheit hingeben wollte für ein Stück Brot alle Tage und ein Dach über dem Kopf" (39), gerade dadurch, daß er sich gegenüber seinem Kameraden schuldig macht, erneut die Freiheit: der Müller ist den Tausch zufrieden und treibt Tornefeld statt des Diebes in die 'Hölle des Bischofs'.

Im Falle Tornefelds wie dem des Diebes initiiert also die *Schuld* ein Umschlagen der Handlung, die ohne diese Schuld auf vorgezeichneter Bahn, gewissermaßen gesetzmäßig und daher ohne freie Entscheidung der Handelnden, abrollen würde. Freiheit ist im *Schwedischen Reiter* dadurch notwendig mit Schuld verknüpft, daß die Folgen einer Handlung nicht abgesehen werden können. Die freie Entscheidung des einen setzt den andern unter einen unerwarteten Zwang, dessen Folgen unter der Bedingung einer geschlossenen Kausalreihe wieder auf den ersten zurückwirken und so dessen Freiheit aufheben. In dem Entwurf einer geschlossenen Welt unter der Bedingung strenger Kausalität bedarf es daher wie beim Billardspiel nur eines ersten Anstoßes, um ein Wechselspiel von 'Freiheit' und Schuld in Gang zu bringen, das schließlich wieder in sich selbst zurücklaufen wird. Dieses — wohl an Schopenhauers Pessimismus und Nietzsches

Spätphilosophie der Ewigen Wiederkehr anknüpfende — Bauprinzip des Romans, das zugleich den 'metaphysischen Hintergrund' und das treibende Prinzip der Handlung abgibt, stellt sich nicht nur in der Entscheidung Tornefelds für den Dienst im Heer Karls XII., die ihn gegenüber Maria Agneta schuldig macht, sowie in der Entscheidung des Diebes, für seine Freiheit als Gutsherr und Gatte Maria Agnetas zu kämpfen, die ihn gegenüber Tornefeld schuldig macht, sondern ebenso im weiteren Verlauf des Romans und schließlich in den internen Reflexionen über das Geschehen dar.

Vor allem der Dieb stellt im Zwiespalt zwischen Glücksverlangen und Selbstrechtfertigung solche Reflexionen an. Da er nicht bereit ist, das einmal gefaßte Ziel aufzugeben, als Gatte Maria Agnetas Herr auf Gut Krechwitz zu werden, tritt er in Opposition zu den ökonomischen und religiösen Fundamenten der ständischen Gesellschaft, denn im Einklang mit ihnen sind die Standesgrenzen nicht zu überspringen. Die Entschiedenheit, mit der er sich "sein Glück holen [will], und wär' es mit Ketten ans Firmament geheftet" (105), gibt daher auch schon den Weg vor, auf dem er sich die notwendigen finanziellen Mittel beschafft: er scharht eine Bande um sich, mit der er die Kirchen ausraubt. Die Doppeldeutigkeit der Religion wird auch am Tun der bald als 'Gottesräuber' gefürchteten Bande evident: das Volk vermutet bald, daß sich "Satan, der ewige Feind Gottes, [...] in eigener Person als ihr Hauptmann an ihre Spitze gesetzt hätt", um die Kirchen und Kapellen ihrer Heiligtümer zu berauben" (112). Folgt diese Einschätzung — freilich nicht bewußt — der Perspektive der Religion als Legitimationsinstanz der Macht, so entwickelt der Dieb dagegen eine Theologie, nach der Kirchenraub als legitimes Verfahren der Umverteilung von Gütern erscheint, weil die Kirchenschätze-Gott nur zugehören wie die gesamte Natur und der Raub daher niemanden schädigt.

"Gib acht und spitz die Ohren, ich will dir ein Ding erzählen", flüsterte der Dieb. "Alle Ding', die du auf Erden find'st, sind Gottes. Das Gold und Silber in den Pfaffen ihren Häusern ist Gottes und es bleibt Gottes, auch wenn wir's in unseren Säcken haben. Ich mein', es ist ein gutes Werk, den ruhenden Schatz unter die Leut' zu bringen." (109)

Das ist gegen die Religion als Ideologie gesprochen. Die 'Gegentheologie' des Diebes richtet sich jedoch nicht nur gegen diese, sondern auch gegen Gott als metaphysische Instanz, die die Geschichte und in ihr die Biographie des Diebes lenkt. Sie kommt in seinem Traum vom Gottesgericht zu Wort, in dem ihm der Kirchenraub nicht angelastet und damit der Teil seiner Theologie, der sich gegen die ideologischen Elemente der Religion richtet, indirekt bestätigt wird. Wegen seines Verrates an Tornefeld dagegen wird er dazu verurteilt, seine Sünden niemandem mitteilen zu dürfen (vgl. 147). Daß das Gottesgericht über den bloßen Traum hinaus auf eine lenkende und richtende Instanz verweist, die als 'Puppenspieler' die schicksalhafte Handlung ablaufen läßt, zeigt sich am Schluß des Romans. Der Dieb war nach sieben glücklichen Jahren als Gutsherr unter dem

Namen Tornefelds in die 'Hölle des Bischofs' zurückgekehrt, um seine wahre Identität nicht preisgeben zu müssen. Als er sich entschließt, Maria Agneta die Wahrheit zu gestehen, stürzt er bei einem Fluchtversuch ab. Der Erzählerkommentar bestätigt lakonisch die Schicksalslenkung: "Das durfte nicht geschehen. Es war ihm nicht verstattet, der Himmel ließ es nicht zu" (237). Das Urteil des Traumgerichts wird damit eingelöst und der Dieb in die Lage versetzt, das Gericht, wie er dem Engel des Todes sagt, zu 'begreifen' (239). Da er diese Einsicht nicht weiter expliziert, rekonstruieren wir sie aus dem Handlungsverlauf, der sich unter der Perspektive des Gottesgerichts als 'Schicksal', als metaphysisch gelenkte Geschichte darstellt.

Das Urteil resultierte aus dem Verrat des Diebes an Christian Tornefeld, den er in die 'Hölle des Bischofs' schickte, um unter seinem Namen Maria Agneta zu heiraten. Der Verrat aber war die einzige Möglichkeit, sein Glück gegen die sichere Aussicht auf eine Sklavenexistenz auf dem Stiftsgut zu ertrotzen. Man sieht: die Ausbeutung durch den Bischof und der Tod als namenloser Landstreicher sind ihm 'schicksalhaft', durch den 'Himmel', so oder so bestimmt: hält er seinem Freund die Treue, so geht er den geraden Weg, verrät er ihn, so geht er über den Umweg eines begrenzten, auf Lüge, Schein und moralisches Fehlverhalten nur unsicher gegründeten Glücks in die 'Hölle des Bischofs'. Eine Feststellung des Kirchenräubers erhält in diesem Kontext einen neuen, die Gesamtanlage des Romans erläuternden Sinn:

So wenig, wie du einen Rock machen kannst ohne Elle und Scher' und ein Haus nicht bauen kannst ohne Maurer und Zimmerleut', so kannst du auch zu guten Tagen nicht kommen ohne jegliche Sünd'. (109)

Der Optimismus etwa der Aufklärung, daß moralisches Verhalten sich auszahle, wird hier in sein Gegenteil umgekehrt. Damit zitiert Perutz zwar den barocken Topos von der 'verkehrten Welt', es handelt sich aber zugleich wohl auch um die Überzeugung des Autors, die nicht nur in der Anlage dieses Romans Ausdruck findet⁶⁾. In der Tat geht der Weltentwurf, der in den Romanen von Leo Perutz gestaltet wird, über den tradierten Topos weit hinaus: ruft die barocke Literatur zu christlichem Lebenswandel auf, der sich zwar nicht hier, aber im Jenseits bezahlt mache, so liegt die Pointe bei Perutz gerade darin, daß erst die Revolte gegen das von Gott verhängte 'Schicksal' bzw. gegen die Einrichtung der Welt insgesamt die Möglichkeit eröffnet, sich innerhalb des im übrigen allumfassenden Elends einen begrenzten Bereich des Glücks zu erobern. Gegen die nach unerbittlichen Gesetzen der Ökonomie ablaufende Geschichte können sich Liebe, Gnade, Menschlichkeit nur temporär und nur auf dem Umweg über Lüge und Schein behaupten. Damit aber gehören sie auch in das Gebiet der Kunst, die im Medium des Scheins das Glück gegen die gnadenlose Wahrheit der Geschichte rettet.

Anmerkungen

- 1) Alfred Polgar: Turlupin. In: Die Weltbühne 20 (1924), S. 506-508. Zit. n.: Leo Perutz 1882-1957. Eine Ausstellung der Deutschen Bibliothek Frankfurt am Main. Hrsg. von Hans-Harald Müller u. a. Wien, Darmstadt 1989, S. 158-162, hier 161.
- 2) Zur Biographie vgl. Hans-Harald Müller: Leo Perutz. München 1992.
- 3) Robert Musil: Tagebücher. Heft 19. Zit. n. Leo Perutz 1882-1957 (Anm. 1), S. 134.
- 4) Die Seitenangaben beziehen sich auf: Leo Perutz: Der schwedische Reiter. Roman. Hrsg. und mit einem Nachwort von Hans-Harald Müller. Wien, Darmstadt 1990.
- 5) Hermann Broch: Leo Perutz: Der Marquis de Bolibar. In: Schriften zur Literatur 1. Hrsg. v. P. M. Lützeler, Frankfurt am Main 1975 (Werkausgabe Bd. 9/1), S. 360f. Hier S. 361.
- 6) Vgl. etwa zu *Nachts unter der steinernen Brücke* (1953) meine Arbeit: Poetik und Historik. Christliche und Jüdische Geschichtstheologie in den historischen Romanen von Leo Perutz. Tübingen 1992, S. 104-122.