

HENRY KEAZOR

„[...] als hätte man ihm einen Hieb vor die Stirne versetzt“

„Sinnreiche Bildnisse“ bei Leo Perutz

„Die Menschen heute glauben, die Wissenschaftler seien da, sie zu belehren, die Dichter & Musiker etc., sie zu erfreuen. *Daß diese sie etwas zu lehren haben*; kommt ihnen nicht in den Sinn.“

Ludwig Wittgenstein, 1939/40¹

Mit dem verstärkten Interesse der Geisteswissenschaften an der Konzeption, Entwicklung und Etablierung einer Bildwissenschaft in den 1990er Jahren rückte das zuvor bereits immer wieder thematisierte,² komplexe Verhältnis zwischen den Künsten und Wissenschaften, zwischen Ästhetik und Erkenntnis erneut in den Blickpunkt, und so wurden – gerade von philosophischer Seite, unter Verweis auf den Umstand, dass „Kunst und Philosophie [...] beide die Frage [...] nach den Mitteln unserer Darstellung der Realität“³ stellen – wiederholt Beiträge unter der thematischen Klammer ‚Kunst und Erkenntnis‘ vorgelegt, die versuchen, Struktur, Ablauf und Umfang des Erkenntnisertrags zu bestimmen, der aus der Begegnung mit den Künsten resultieren kann.⁴

1 Wittgenstein, Ludwig: *Vermischte Bemerkungen. Eine Auswahl aus dem Nachlaß*. Herausgegeben von Georg Henrik Wright unter Mitarbeit von Heikki Nyman. Neu bearbeitet von Alois Pichler. Frankfurt am Main, 1994, S. 79.

2 Vgl. z. B. das zum Motto gewählte Zitat oder Martin Heideggers Aufsatz „Der Ursprung des Kunstwerks“ von 1935/36 (In: Ders.: *Holzwege*. Frankfurt am Main, 1980, S. 1-72), wo Heidegger das Bild als Medium und Träger einer Wahrheit des Seins dem philosophischen Text gegenüberstellt, dessen Reflexionsbegriffen sich die im Kunstwerk manifestierende Wahrheit entzieht. Vgl. auch die Hinweise, die Gottfried Boehm im „Die Wiederkehr der Bilder“ überschriebenen Einleitungstext zu dem von ihm herausgegebenen Band *Was ist ein Bild?* (München, 1994, S. 15) bezüglich der Rolle und Funktion gibt, die Kunst und ästhetische Anschauung im Denken von Johann Gottlieb Fichte und Friedrich Schelling haben.

3 Steinbrenner, Jakob: *Kognitivismus in der Ästhetik*. Würzburg, 1996, S. 123 sowie als weitere Parallele S. 122: „Kunst und Philosophie thematisieren immer auch ihre eigenen Darstellungsmittel.“

4 Vgl. Jäger, Christoph; Meggle, Georg (Hrsg.): *Kunst und Erkenntnis*. Paderborn, 2005. Im Hinblick allgemein auf den Bildbegriff in Philosophie, Kunst und Wissenschaften vgl. Steinbrenner, Jakob; Winko, Ulrich (Hrsg.): *Bilder in der Philosophie & in anderen Künsten & Wissenschaften*. Paderborn, 1997.

Da diese jedoch nicht im Sinne einer eindeutigen, in ‚wahren‘ bzw. ‚falschen‘ Aussagesätzen operierenden und auf propositionales Wissen abzielenden Sprache organisiert sind und zudem mit dem Anbruch der Moderne sogar Uneinigkeit darüber aufkam, was Kunst eigentlich sei bzw. welche Objekte ihr zuzuordnen seien, wurde zum einen – und hier insbesondere im Anschluss an die Position Nelson Goodmans – für eine Öffnung des gängigen Erkenntnisbegriffs plädiert: Neben propositionalen wurden nun auch nichtpropositionalen Formen der Erkenntnis ein epistemischer Gehalt zugeschrieben⁵ und die Einzigartigkeit des somit vermittelten Zugangs betont⁶ (außerdem wurde darauf verwiesen, dass Wissenschaft in vielen ihrer Bereiche selbst nichts oder nur wenig mit ‚Wahrheit‘ zu tun habe⁷).

Zum anderen wird auch hier wieder insbesondere unter Rückbezug auf die Symboltheorien Nelson Goodmans⁸ nach einem Kriterium für die Definition des Wesens eines Kunstwerks sowie seiner funktionalen Parameter gesucht, und eine der hierbei häufiger vorgeschlagenen Konzepte fasst die bildende Kunst als etwas der Sprache eng Verwandtes,⁹ wenn nicht sogar als nonverbale Sprache mit eigenen Konventionen, Regeln und Gebräuchen auf, deren Prozesse aufgrund dieser Affinität zur verbalen Kommunikation unter Anwendung einiger von dort entlehnten Strukturen und Mustern analysiert und erschlossen werden können.¹⁰ Der eigentliche Gehalt der Kunstwerke allerdings, so sind sich diese Ansätze einig, lässt sich nicht in Worte überführen oder übersetzen.¹¹

5 Vgl. dazu zusammenfassend: Scholz, Oliver R.: „Kunst, Erkenntnis und Verstehen. Eine Verteidigung einer kognitivistischen Ästhetik“. In: Kleimann, Bernd; Schmücker, Reinold (Hrsg.): *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*. Darmstadt, 2001, S. 34-48, hier insbes. S. 36-41. Im Bereich der Musik reichen die Ansätze bereits bis zu Adorno und der Auseinandersetzung mit ihm (z. B. in den 1970er Jahren) zurück. Vgl. Zenck, Martin: *Kunst als begriffslose Erkenntnis. Zum Kunstbegriff der ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos*. München, 1977, insbes. S. 100-156.

6 Vgl. Scholz: „Kunst, Erkenntnis und Verstehen“, S. 41: „Kunstwerke und Darstellungsweisen eröffnen epistemische Zugänge zu Eigenschaften und Zügen von Gegenständen, Personen und Situationen, die uns normalerweise entgehen.“ Scholz weist der Kunst besonders im moralisch-praktischen Bereich, d. h. bei der „Verfeinerung der moralischen Phantasie und Differenzierung des moralischen Urteils“ sowie bei der Ausbildung emotionaler Sensitivität besondere Kompetenzen zu (ebd., S. 44 f.).

7 Vgl. z. B. unter Rekurs auf Nelson Goodman: Steinbrenner: *Kognitivismus in der Ästhetik*, S. 69.

8 Vgl. ebd. Matthias Vogel (*Medien der Vernunft. Eine Theorie des Geistes und der Rationalität auf Grundlage einer Theorie der Medien*. Frankfurt am Main, 2001). Vogel operiert aus seiner Kritik an der soziologischen Medientheorie Marshall McLuhans heraus, setzt sich aber leider nicht mit den Resultaten von Steinbrenner auseinander.

9 Steinbrenner: *Kognitivismus in der Ästhetik*, S. 11.

10 Vgl. Vogel: *Medien der Vernunft*, S. 165 ff., der sich diesem Modell über die Musik als ebenfalls nonverbaler Sprache nähert; Becker, Alexander: *Verstehen und Bewußtsein*. Paderborn, 2000, S. 176 ff.

11 Bruno Latour deutet dies schon in seiner Begriffswahl an, wenn er die „Erkenntnis ohne Wissenserwerb“ der „kumulativen Erkenntnis“ gegenüberstellt (Latour: „Engel eignen sich nicht als wissenschaftliche Instrumente“. In: Ders.: *Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines*

Die sich damit verdeutlichende, grundsätzliche Spannung zwischen Sprache und bildender Kunst, macht zugleich auf die Herausforderungen aufmerksam, denen sich jede Auseinandersetzung mit eben den ästhetischen Formen stellen muss, die zugleich auch auf Sprache rekurrieren. Während sich dieses Bewusstsein z. B. im Bereich der Vokalmusik in all ihren Spielformen als fester Bestandteil des interpretativen Ansatzes niedergeschlagen hat (schon allein in Form der Frage, ob, und falls ja, wie die Musik auf den Text reagiere), werden die Zusammenwirkungen der „Bilder und Worte [...] die beiden wichtigsten Systeme, mit denen wir die Welt darstellen“,¹² im Bereich der Kunst noch weniger selbstverständlich in den Blick genommen (sieht man von Formen wie den Emblemata und Impresen ab): Im Bereich der wissenschaftlichen Abhandlungen haben Untersuchungen zum Zusammenspiel von Diagramm und Text bereits gezeigt, dass die Darstellungen hier mehr sind als Illustrationen oder Abbildungen und dass sie als eigenständige Träger zusätzlich an den Text herangetragen und ihn bereichernder Erkenntnis gewürdigt werden müssen,¹³ doch für literarische Arbeiten ist eine solche Erörterung unter dem Aspekt der durch Bilder und Sprache gleichermaßen provozierten und vermittelten Erkenntnis offenbar gerade erst angestoßen worden.¹⁴

Dabei muss gar nicht einmal ausschließlich an literarisch-philosophische Werke gedacht werden, bei denen dem Text Fotografien beigegeben sind wie z. B. in Roland Barthes' *L'empire des signes* von 1970,¹⁵ den Romanen und Erzählungen W. G.

Liebhabers der Wissenschaften. Berlin, 1996, S. 249-276, hier S. 276). Zugespitzt wird diese Kluft zwischen (wissenschaftlicher) Sprache und (bildender) Kunst natürlich zudem durch die grundsätzliche mediale Differenz von Visualität und Skripturalität, wie sie z. B. von Maria Moog-Grünewald festgestellt wird (Moog-Grünewald: „Der Sänger im Schild – oder: Über den Grund ekphrastischen Schreibens“. In: Drügh, Heinz J.; Dies. (Hrsg.): *Behext von Bildern? Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder*. Heidelberg, 2001, S. 1-19). Demgegenüber nimmt Katharina Münchberg das beide verbindende Schnittfeld der ästhetischen Wahrheit von literarischen und bildlichen Kunstwerken in den Blick (Münchberg: „Wahrheit und Bild. Zur Kunstphilosophie Heideggers und Derridas“. In: Drügh: *Behext von Bildern?*, S. 159-176).

- 12 Danto, Arthur C.: „Abbildung und Beschreibung“. In: Boehm: *Was ist ein Bild?*, S. 125-147, hier S. 125.
- 13 Vgl. in Ansätzen: Bonhoff, Ulrike Maria: *Das Diagramm. Kunsthistorische Betrachtung über seine vielfältige Anwendung von der Antike bis zur Neuzeit*. Münster, 1993 sowie inbes. Bogen, Steffen; Thürlemann, Felix: „Jenseits der Opposition von Text und Bild. Überlegungen zu einer Theorie des Diagramms und des Diagrammatischen“. In: Patschovsky, Alexander (Hrsg.): *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore. Zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter*. Ostfildern, 2003, S. 1-22; Fischel, Angela: „Optik und Utopie. Mikroskopische Bilder als Argument im 18. Jahrhundert“. In: Bredekamp, Horst; Schneider, Pablo: *Visuelle Argumentationen. Die Mysterien der Repräsentation und die Berechenbarkeit der Welt*. München, 2006, S. 253-266.
- 14 Vgl. Horstkotte, Silke; Leonhard, Karin (Hrsg.): *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*. Köln/Weimar/Wien, 2006.
- 15 Vgl. Mersmann, Birgit: „Ikonoskripturen. Mediale Symbiosen zwischen Bild und Schrift in Roland Barthes' *L'empire des signes*“. In: Horstkotte/Leonhard: *Lesen ist wie Sehen*, S. 17-35.

Sebalds¹⁶ oder den Büchern Alain de Bottons¹⁷. Vielmehr ist es auch interessant zu sehen, wie und welche Erkenntnisse in literarischen Formen sprachlich gestaltet werden, die der dort erzählten Handlung zufolge durch Kunstwerke (reale wie erfundene) ausgelöst und vermittelt werden. Eine solche Untersuchung verspricht zum einen die Möglichkeit, die im theoretischen Diskurs erzielten Thesen und Konstruktionen mit den Prozessen zu vergleichen, wie sie sich in der erzählenden Literatur geschildert finden, wo die Erkenntnis stiftende Wirkung der Kunst mit den Mitteln der Sprache und, in Erzählung aufgelöst, diskursiv dargestellt werden muss; des Weiteren liefert eine solche Betrachtung auch Aufschlüsse darüber, wie die herangezogenen Kunstwerke beschaffen sein müssen, um zu dem vom Autor anvisierten Zweck beizutragen; sodann, wenn es sich um tatsächlich existierende Schöpfungen handelt, lohnt es, im Blick zu behalten, ob und wie sich ihr Einsatz im Gefüge eines Romans oder einer Erzählung auf ihre Rezeption von Seiten der Leserschaft auswirkt; und schließlich können den Lesarten und Interpretationen der literarischen Werke eventuell neue Facetten hinzugefügt werden, wenn man sie unter dem Aspekt von ‚Kunst und Erkenntnis‘ betrachtet.

Gedacht ist dabei nicht an Bücher wie z. B. Dan Browns Roman *The Da Vinci Code* (2003), wo die erwähnten und beschriebenen Gemälde lediglich als gemalte Rebusse und Kassiber zur Vermittlung von tatsächlich auch verbal kommunizierbaren Geheim-Informationen fungieren, sondern an Werke, in denen es um eine (Selbst-)Erkenntnis der Protagonisten geht, die durch die Interaktion von erzählter Handlung und Charakterisierung der darin agierenden Figuren vermittelt wird.

Aus der in der Literaturgeschichte überreichen Anzahl möglicher Beispiele wird sich hier zum Zweck einer gewissen Homogenität die Aufmerksamkeit auf die Romane und Erzählungen des österreichischen Schriftstellers Leo Perutz (1882-1957) konzentrieren, in denen solche durch oder im Kontext der Kunst gewonnene Erkenntnisse mit der notwendigen Vielfalt und Vielschichtigkeit geschildert werden.¹⁸

So umfasst das Spektrum der von Perutz diesbezüglich gestalteten Situationen sowohl Momente der geglückten wie auch der gescheiterten bzw. inkongruent verlaufenden (Selbst-)Erkenntnis, aus denen gleichermaßen interessante Rückschlüsse auf Wesen und Verlauf eines solchen, durch Kunst in Gang gesetzten Kognitionsprozesses gezogen werden können. In seinem Roman *Der Meister des Jüngsten Tages* (1923) setzt Perutz sich schließlich auch mit einer den Menschen mit Elementar-

16 Vgl. z. B. W. G. Sebalds Roman *Austerlitz* (2001) oder den Erzählband *Schwindel. Gefühle* (1990), mit dem sich Michael Niehaus auseinandersetzt in: „Ikonotext. Bastelei. Schwindel. Gefühle.“ In: Horstkotte/Leonhard: *Lesen ist wie Sehen*, S. 155-174.

17 Vgl. insbes. Alain de Bottons Bücher *The Romantic Movement. Sex, Shopping and the Novel* (1994), *Kiss and Tell* (1995), *The Consolations of Philosophy* (2000) oder *Status Anxiety* (2004).

18 Zwar behauptet Hans-Harald Müller im Nachwort zu Leo Perutz' Roman *Der Meister des Jüngsten Tages* (Wien/Darmstadt, 1988, S. 243), zur Frage der Kunst fänden sich in Perutz' Romanen „keine positiven Aussagen“, doch diese Sicht kann hier relativiert werden.

gewalt bestürmenden, das rationale Denkvermögen außer Kraft setzenden und daher sprachlich nicht mehr direkt vermittelbaren Visionserfahrung auseinander, deren Fülle nur noch im Medium der Bilder und des künstlerischen Ausdrucks gefasst werden kann.

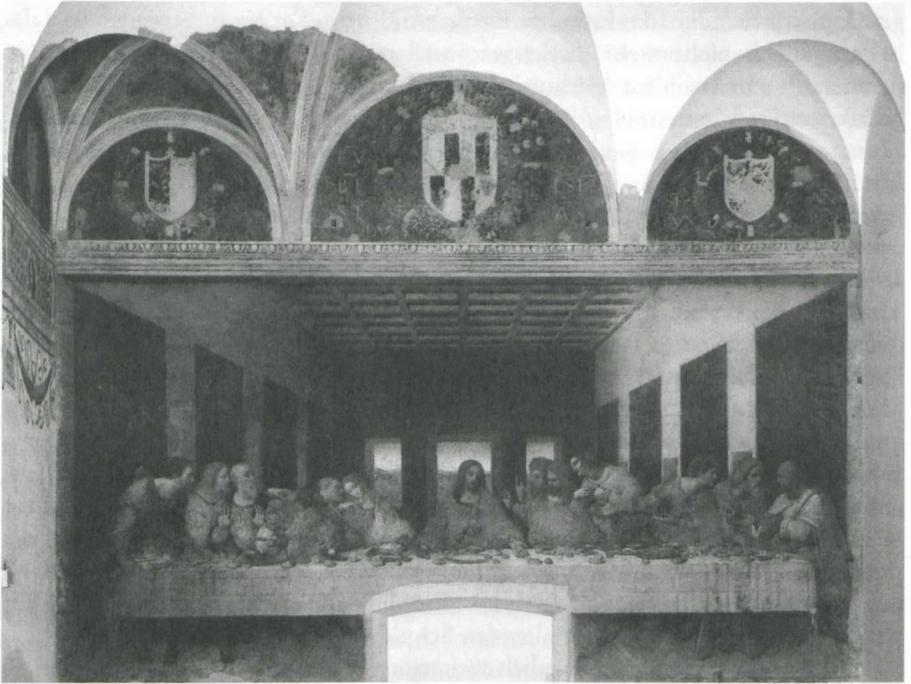
Gescheiterte (Selbst-)Erkenntnis: *Der Judas des Leonardo*

1959 wurde *Der Judas des Leonardo* als letztes, vollendetes Buch des zwei Jahre zuvor verstorbenen Schriftstellers posthum veröffentlicht, wobei die Vorarbeiten zu dem Projekt bis in die 1940er Jahre zurückreichen, als Perutz im palästinensischen Exil lebte.¹⁹

In Perutz' Roman überkreuzen sich im Jahr 1498 die Schicksale Leonardo da Vincis, der gerade mit der Ausführung seines *Abendmahl*-Gemäldes im Refektorium von Santa Maria delle Grazie befasst ist, und des böhmischen Kaufmanns Joachim Behaim in Mailand, wohin der Böhme²⁰ in Geschäften gereist ist. Nachdem er diese absolviert hat, ist es die zufällige Begegnung mit der jungen Niccola, die Behaim in Mailand hält, denn er kann das junge Mädchen, in das er sich verliebt hat, nicht mehr vergessen. Sein Stolz lässt ihn sich aber einreden, dass er tatsächlich wegen einer alten, noch einzutreibenden Schuld von 17 Dukaten in der Stadt bleiben müsse, wo er Niccola beharrlich weitersucht. Leonardo, dem die Vollendung

19 Vgl. Müller, Hans-Harald: *Leo Perutz*. München, 1992, S. 79 sowie insbes. S. 81, wo aufgeschlüsselt wird, dass Perutz in einer ersten Etappe zwischen 1941 und 1947 parallel an diesem Roman wie an dem bereits 1924 begonnenen Projekt arbeitete, aus dem dann das 1953 erschienene Buch *Nachts unter der steinernen Brücke. Ein Roman aus dem alten Prag* (s. u.) hervorging. Bis 1951 ließ er *Der Judas des Leonardo* liegen, am 4. Juli 1957 notierte Perutz dann die Vollendung des Textes. Bei Müller wird auch darauf hingewiesen, dass die von Alexander Lernet-Holenia im Nachwort der Erstausgabe angegebenen Änderungen nach Durchsicht und Einrichtung des Manuskripts für den Druck sich als „überflüssig“ erwiesen hätten und daher in der kritischen Leseausgabe rückgängig gemacht worden seien (Müller: *Leo Perutz*, S. 81).

20 Mandelartz, Michael: „Kunst als Instrument der Erkenntnis. Zur Poetik des Spätwerks von Leo Perutz“. In: Forster, Brigitte; Müller, Hans-Harald (Hrsg.): *Leo Perutz. Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen*. Wien, 2002, S. 190-210. In einer Fußnote (Anm. 6) auf S. 206 macht Brigitte Forster darauf aufmerksam, dass es sich bei dem Namen Behaim um die althochdeutsche Form für ‚Böhmen‘ handelt. Grundsätzlich kann der Name im Sinne von ‚aus Böhmen stammend‘ oder als Bezeichnung für jemand gelesen werden, der (z. B. Handels-)Beziehungen nach Böhmen pflegt. Inspiriert wurde Perutz zu der Namensgebung jedoch möglicherweise auch durch die Gestalt des deutschen Malers und Kupferstechers und Dürer-Schülers Barthel Beham (1502-1540; auch Behaim, Bëham, Behem oder eben Boehm geschrieben). Von Behams *Bild eines rechnenden Mannes* (Wien, Kunsthistorisches Museum, 1529) wurde möglicherweise Perutz' Beschreibung des mit Kreide auf einem Tisch Geometrie treibenden Luca Pacioli im 3. Kapitel angeregt. Zu Behams Gemälde vgl. Kurt Löcher: *Barthel Beham. Ein Maler aus dem Dürerkreis*. Berlin/München, 1999, S. 89-94 sowie S. 212, Nr. 66.



1. Leonardo da Vinci, *Das letzte Abendmahl* (*L'Ultima Cena*), ca. 1497, Mailand, Santa Maria delle Grazie – Refektorium (s. Farbtafel I)

seines Bildes nicht gelingen will, weil er für den Kopf des Judas noch kein geeignetes Modell gefunden hat, und Behaim haben folglich beide je eine Suche erfolgreich zu Ende zu führen. Während es dem Kaufmann nicht gelingen will, den Schuldenbetrag von dem hartherzigen und rohen Boccetta einzutreiben, findet er Niccola und macht das engelsgleiche Mädchen zu seiner Geliebten. Die beiden schmieden bereits Zukunftspläne, als Behaim erfahren muss, dass es sich bei seiner Angebeteten um niemand anderen als die Tochter des Rivalen Boccetta handelt: Da er sich von ihr getäuscht und in seiner Ehre verletzt fühlt, tötet er daraufhin jede Neigung zu ihr ab und gebraucht sie erbarmungslos als Racheinstrument gegen Boccetta, um doch noch an seine 17 Dukaten zu gelangen. Dieser Intrige fällt jedoch der Mancino zum Opfer, ein in seinen Gefühlen mehr als väterlicher Freund Niccolas, der als mysteriöser, dichtender Vagabund durch die Stadt zieht: Er (von dem Perutz andeutet, dass es sich um den französischen Dichter François Villon handelt) wird von Boccetta getötet, der daraufhin verhaftet wird; seine Tochter Niccola bleibt gebrochen zurück; Behaim verlässt die Stadt mit dem erfolgreich eingestrichenen Schuldenbetrag, steht jedoch vor seiner Abreise Leonardo noch einmal Rede und Antwort und vor allem: Modell, denn dieser hat in ihm den bislang fehlenden Judaskopf gefunden. Als der Kaufmann acht Jahre später nach Ita-

lien zurückkehrt, muss er feststellen, dass er bereits in Verona von den Bewohnern der Stadt erschreckt angestarrt, mit Kreuzeszeichen belegt und sogar abgewiesen wird. Nach Mailand weitergereist, muss er im Kloster von Santa Maria delle Grazie, vor dem vollendeten Gemälde des *Abendmahls*, den Grund für dieses merkwürdige Verhalten erkennen:

[...] da war es ihm, als hätte man ihm einen Hieb vor die Stirne versetzt, und es wurde ihm ganz wirr im Kopf. Gott steh mir bei! durchfuhr es ihn. Träume ich oder was ist da geschehen? Ein übler Anschlag, bei meiner Seele, ein schändlicher Anschlag! Wie konnte er das wagen!²¹

Denn *er*, Leonardo, hat dem Judas die Züge des Joachim Behaim gegeben,²² aber für die Betrachter des Bildes haben sich die Rollenverhältnisse in ihr tatsächliches Gegenteil gewendet: Behaim hat nicht dem Verräter Christi sein Konterfei geliehen, sondern für sie *ist* Behaim der Judas: „Hast du’s gesehen? Judas hat sich den Judas angesehen“,²³ rufen sie sich zu, nachdem der Kaufmann empört und in ohn-

21 Perutz, Leo: *Der Judas des Leonardo*. Wien/Darmstadt, 1988, Kapitel 14, S. 202.

22 Bei diesem Motiv handelt es sich um einen alten Topos innerhalb der Künstlerlegenden, der schon früh auch auf Leonardos *Abendmahl* Anwendung fand: So schildert der Philosoph, Schriftsteller und Rhetor Giovambattista Girdali in seinen 1554 vorgelegten *Discorsi* ein (von Perutz im ersten Kapitel des Romans adaptiertes) Streitgespräch zwischen dem ungeduldigen Prior und Leonardo, zu dessen Schluss Leonardo damit droht, das Konterfei des ihm lästigen Auftraggebers als Judaskopf in das Bild hineinzumalen. Vgl. u. a. Lüdecke, Heinz (Hrsg.): *Leonardo im Spiegel seiner Zeit*. Berlin, 1952, S. 18 ff. sowie S. 70. Diese Anekdote findet sich auch bei Vasari in seiner Lebensbeschreibung des Künstlers. Vgl. Vasari, Giorgio: *Das Leben des Leonardo da Vinci*. Herausgegeben von Alessandro Nova. Berlin, 2006, S. 30 sowie dort den Kommentar von Sabine Feser (S. 86, Anm. 76), wo auf eine parallele Geschichte im Kontext von Michelangelos *Jüngstem Gericht* verwiesen wird. Von Girdali stammt auch die ebenfalls von Perutz verwendete Ausgangsbedingung, dass Leonardo zur Vollendung des *Abendmahls* nur noch der Judaskopf gefehlt habe und er diesen dann einfügen konnte, nachdem er eines Tages zufällig auf jemanden stieß, „der ein Gesicht hatte, das seinen Wünschen entsprach“ (vgl. Lüdecke: *Leonardo im Spiegel seiner Zeit*, S. 20). Laut Vasari fehlten hingegen zunächst noch die Züge von Judas und Christus – da Leonardo für letzteren kein Vorbild finden konnte, blieb das Bild dem Chronisten zufolge unvollendet (S. 30). Zum Motiv der zur Bestrafung in Kunstwerke eingefügten Konterfeis und seinem Kontext vgl. Kris, Ernst; Kurz, Otto: *Die Legende vom Künstler* [1934]. Frankfurt am Main, 1980, S. 136 f. Vor diesem Hintergrund verliert der von Mandelartz („Kunst als Instrument der Erkenntnis“, S. 190 f.) erfolgte Verweis auf Conrad Ferdinand Meyers Novelle *Die Veruschung des Pescara* als möglicher Quelle für das in Perutz’ ausgearbeitete Motiv der Einfügung eines Porträts etwas an Gewicht.

23 Perutz: *Judas*, Kapitel 14, S. 202. Dieses Motiv könnte Perutz aus einer Anekdote Gian Lorenzo Berninis entwickelt haben, die Paul Fréart de Chantelou während des Frankreich-Aufenthalts des Bildhauers 1665 unter dem 17. August in seinem Tagebuch festhielt: Bernini erzählt dort, dass er in Rom die Porträtbüste eines spanischen Prälaten geschaffen habe, der den Bildhauer zwar fürstlich dafür entlohnte, das fertig in Berninis Atelier stehende Werk jedoch nicht abholte. Ein Bekannter des Künstlers klärte ihn auf: Der Prälat lasse die Büste deshalb bei Bernini, weil sie dort von anderen hochgestellten Geistlichen gesehen

mächtiger Wut den Saal verlassen hat. Für Niccola, die ihn bei seiner schäumenden Flucht auf dem Domplatz noch einmal sieht (sie ist inzwischen mit einem Holzschnitzer verheiratet und hat ein Kind mit ihm), erscheint der Sachverhalt sogar noch eine Wendung weiter gedreht: Für sie ist Behaim nicht einfach der Judas, sondern vielmehr hat er das Antlitz des Judas!²⁴ Damit haben sich die realen Sachverhalte komplett umgekehrt: Aus dem Vorbild für den Judaskopf ist dessen Abbild geworden.

Perutz hat diese geschickt ausgespielten Schlusspointen mit Hilfe einer sehr sorgfältigen Architektur von geradezu musikalischer Faktur²⁵ vorbereitet: Wie in einer Sonatensatzform fungiert das erste Kapitel gleichsam als Exposition, in der die beiden Protagonisten des Romans und die mit ihnen verbundenen Themen eingeführt werden: Behaim und Leonardo treffen am Hof des Herzogs von Mailand, Ludovico Maria Sforza, aufeinander, doch der Maler hat hier nur Augen für eines der Pferde, die der böhmische Händler dem herzoglichen Stallmeister gerade verkauft, weil es ihn an ein von ihm bereits fertiggestelltes, doch ihn nicht befriedigendes Kunstwerk, das Reiterstandbild für Ludovicos Vater, Galeazzo Maria Sforza, erinnert: „Wenn ich seinen großen Neapolitaner als Vorbild für das Pferd des Herzogs gehabt hätte, wäre meine Arbeit an diesem Werke besser geraten“,²⁶ erklärt Leonardo zwei Kapitel später.

Selbst, als er sodann an sein noch nicht fertiggestelltes Vorhaben, das Gemälde mit dem *Letzten Abendmahl* und hierbei sogar an den Grund für dessen Unvollendung – den Kopf des Verräters – denkt, hat er kein Auge für Behaim, und dies, obgleich der Kaufmann in diesem Augenblick von Perutz sogar schon in der Pose des Judas auf Leonardos Gemälde beschrieben wird, denn während der Böhme den

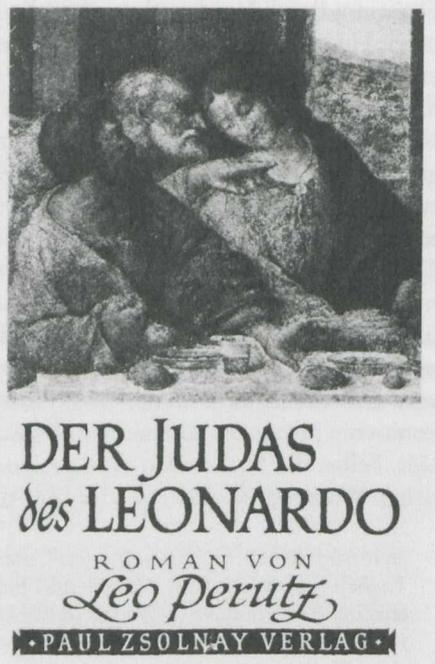
werde, die den Porträtierten dann auf der Straße erkennen und darauf ansprechen würden, was dem sich sonst durch nichts auszeichnenden Spanier natürlich schmeichle. Auch Behaim wird erst durch das Erscheinen seines Konterfeis im Kontext des *Abendmahls* zu einer von allen erkannten Gestalt. Das Tagebuch Chantelous wurde 1919 von Hans Rose in einer deutschen Bearbeitung vorgelegt, so dass Perutz die Anekdote kennen konnte: *Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich*. Deutsche Bearbeitung von Hans Rose, München, 1919, S. 116-117.

24 Ebd., S. 204: „Glaub mir, ich hätte ihn nie geliebt, wenn ich gewußt hätte, daß er das Antlitz des Judas hat.“

25 Die Dialoge des Romans nehmen sich zuweilen auch geradezu wie ein Opernlibretto aus, da Perutz z. T. entsprechende Formen adaptiert, wenn er z. B. das Gesprächsgewirr in der Schenke zum Lamm nach Art eines typischen Ensembles für mehrere Stimmen notiert (ebd., Kapitel 9, S. 131 f.). Die Assoziation ist auch insofern nicht abwegig, als Perutz stets hohe Ansprüche an die Klangwirkungen seiner geschriebenen Sätze stellte und dabei auf sein durch häufige Konzertbesuche geschultes Ohr („es setzt im Jahr den Besuch von ca. 90 Konzerten durch“) verwies. Vgl. Müller: *Leo Perutz*, S. 46 f.

26 Perutz: *Judas*, Kapitel 3, S. 61. Tatsächlich arbeitete Leonardo während der Ausführung des *Abendmahls* weiter an dem Denkmal, das zuletzt auch nur in Form eines lebensgroßen, später zerstörten Tonmodells verwirklicht, jedoch nie in Bronze gegossen wurde. Vgl. dazu den Kommentar von Sabine Feser in: Vasari: *Das Leben des Leonardo da Vinci*, S. 88-92, Anm. 80-84.

2. Judas (links) aus dem *Letzten Abendmahl* Leonardo da Vincis, Cover der Erstausgabe des Romans von Leo Perutz: *Der Judas des Leonardo*. Hamburg/Wien, 1959



Beutel mit dem Geld zu verstauen versucht, „warf er mit einem erstaunt fragenden Ausdruck in seinem Gesicht den Kopf ein wenig zurück [...]. Aber Leonardo, der mit seinen Gedanken bereits bei dem Judas seines heiligen Abendmahles war, hatte keinen Blick für ihn.“²⁷

Durch diese Kombination verschiedener Motive – Leonardo zeichnet eines der Pferde des Kaufmanns, er sucht nach dem Kopf des Judas, Behaim hält bereits hier den Beutel in der Hand (eine Pose, die einzunehmen Da Vinci den Böhmen am Schluss des Romans sogar ausdrücklich bittet, wenn er ihn porträtiert)²⁸ – wird im Leser eine ahnungsvolle Spannung bezüglich der kommenden Ereignisse verstärkt,²⁹ die zuvor schon dadurch geweckt wurde, dass Leonardo von den Gründen des Scheiterns eines anderen künstlerischen Projektes, einer Darstellung der *Anbetung der Hirten* für das Kloster San Donato vor den Toren von Florenz, berichtet.³⁰

²⁷ Perutz: *Judas*, Kapitel 1, S. 25.

²⁸ Ebd., Kapitel 13, S. 195: „Behaltet einen Augenblick lang den Beutel in der Hand“, bat Leonardo und lächelte und nickte Behaim zu.“

²⁹ Zu anderen Vorausdeutungen vgl. das Nachwort von Hans-Harald Müller in: Perutz: *Judas*, S. 216 ff.

³⁰ Bei dem so identifizierten Werk müsste es sich jedoch um Leonardos tatsächlich unvollendete *Anbetung der Könige* (heute: Florenz, Uffizien) von 1481/82 handeln, in die gleichwohl – vgl. Clark, Kenneth: *Leonardo da Vinci*. Reinbek bei Hamburg, 1969, S. 31 – eventuell

Denn um deutlich zu machen, dass das mit Christi Geburt über die Welt gekommene Heil allen Menschen verkündet wird, sah Leonardo die Figur eines Tauben vor, dem die frohe Botschaft ebenfalls mitgeteilt wird und der nun ungeduldig darauf brennt, alles zu erfahren. Doch zur Gestaltung des entsprechenden Gesichtsausdrucks bedurfte der Künstler eines konkreten Vorbildes, das er jedoch nirgendwo finden konnte. Lorenzo il Magnifico versucht daraufhin, dieses Problem zu lösen, indem er einem in der Stadt aufgegriffenen Verbannten das Gehör zerstören ließ und ihn dann zu Leonardo schickte, der – entsetzt über diese barbarische Tat – die Arbeit an dem Gemälde einstellt und Florenz verlässt.

Die Episode weist starke Parallelen zu der Art und Weise auf, in der Leonardo unmittelbar im Anschluss von den Hindernissen bei der Vollendung seines *Abendmahls* erzählt: Auch hier hat Leonardo zwar einen deutlichen kognitiven Begriff vom Darzustellenden; zu dessen Realisierung fehlt ihm aber die Anschauung eines konkreten physiognomischen Vorbildes,³¹ und dieser Mangel unterbricht seine Arbeit. Selbst die Suche nach dem geeigneten Judas-Modell wird hier in ganz ähnlichen Worten geschildert wie im Falle des Tauben:

„Ich fand keinen Tauben in Florenz“, nahm Messer Leonardo wieder das Wort. „[...] Täglich ging ich auf die Märkte und befragte die Leute, die kauften oder verkauften, ich schickte meinen Diener in die Dörfer der Umgebung, und wenn er abends zurückkam, berichtete er mir von Blinden, Lahmen und allerlei Krüppeln, aber auf einen Tauben war er nicht gestoßen“³²

heißt es einmal, und kurz darauf:

„Weil ich das Allerwichtigste noch nicht habe und noch nicht sehe, den Kopf des Judas nämlich [...], hinter ihm bin ich her, damit ich diesem Judas seine Züge gebe, ich suche ihn überall, wo ich auch bin, Tag und Nacht in den Straßen, in den Schenken, auf den Märkten und auch an Eurem Hofe, gnädigster Herr, und bevor ich ihn nicht habe, kann ich die Arbeit nicht weiterfördern [...]“³³

Angesichts dieser Parallelisierung ahnt der Leser zu diesem Zeitpunkt bereits, dass, wie schon bei der *Anbetung der Hirten*, auch für das *Abendmahl* ein Unschuldiger wird leiden müssen, wobei er hierbei zunächst an Behaim selbst als mögliches Opfer denken mag, da zum Ende des Kapitels ein Motiv eingeführt wird, dem der

Skizzen für ein anderes, eine *Anbetung der Hirten* darstellendes Projekt eingegangen sind. Zu dem Gemälde in den Uffizien vgl. Vasari: *Das Leben des Leonardo da Vinci*, S. 77, Anm. 58.

31 Vgl. das Nachwort von Hans-Harald Müller in: Perutz: *Judas*, S. 223.

32 Ebd., Kapitel 1, S. 19.

33 Ebd., Kapitel 1, S. 20 f. Antonio de Beatis, der Sekretär des Kardinals Luigi d'Aragona notierte 1517 anlässlich einer Besichtigung des Wandbildes durch den Würdenträger, dass die Figuren im *Abendmahl* naturgetreue Porträts zeitgenössischer Persönlichkeiten des Mailänder Hofes und von Mailänder Bürgern darstellten. Vgl. dazu Vasari: *Das Leben des Leonardo da Vinci*, S. 82.

böhmische Kaufmann im folgenden Kapitel direkt entspricht. Von Judas heißt es nämlich in einem Dialog im ersten Kapitel:

„Er verriet ihn [Christus], als er erkannte, daß er ihn liebte“, gab der Knabe zur Antwort. „Er sah voraus, daß er ihn allzu sehr werde lieben müssen, und sein Stolz ließ es nicht zu.“ „Ja, dieser Stolz, der ihn Verrat an seiner eigenen Liebe üben ließ, das war die Sünde des Judas“, sagte Messer Leonardo.³⁴

Eben diesen Stolz legt Behaim im darauf folgenden Kapitel an den Tag, wenn es um seine Gefühle zu Niccola geht. Zwar ist er – trotz der vorerst nur flüchtigen Begegnung – so sehr von ihr eingenommen, dass er Tag und Nacht an sie denken muss und sich daher in Mailand auf die Suche nach ihr begibt, denn „es schien ihm gewiß, daß er ein schöneres und anmutigeres Mädchen niemals mehr sehen werde, auch wenn er die ganze Welt nach ihr durchlief.“³⁵ Jedoch gesteht er sich dies nicht ein, da er noch nie zuvor Liebe für eine Frau empfunden hat:

Und daß er sich diesmal ernsthaft verliebt hatte, wollte er sich durchaus nicht gestehen; und darum versicherte er sich unaufhörlich, daß er doch wahrhaft nicht dieses Mädchens halber in Mailand bliebe, das sei ja zum Lachen, da kenne man ihn schlecht, Mädchen hin, Mädchen her, er habe doch schon lange vorgehabt, hier in dieser Stadt eine alte Schuld einzutreiben [...] – und das alles wiederholte er sich so lange, bis er schließlich überzeugt war, daß ihn nur diese Angelegenheit und keine andere in Mailand zurückhielt.³⁶

Diese Motive – die tatsächlich sehr intensive Liebe zu Niccola und der aus Stolz vorgeschobene Grund der Schuldeneintreibung – werden im neunten Kapitel dann wie in einer musikalischen Komposition eng geführt, wenn Behaim erfahren muss, dass Niccola niemand anderes ist als die Tochter des verhassten Schuldigers Boccetta,³⁷ und der Kaufmann erneut in einem inneren Monolog wie dem oben zitierten aus scheinbar gekränkter Ehre seine Liebe niederringt und erkalten lässt: „[...] seine Liebe starb, von seinem Willen gemeuchelt, von seinem Stolz verraten [...]“³⁸

Und so wie Behaim zunächst die gesuchte Niccola wiedergefunden hatte und am Ende seine 17 Dukaten in der Hand hält, erhält auch Leonardo das von ihm Erstrebte: den Kopf des Judas. Dabei wird auch deutlich, wer hier – so wie der Taube bei der *Anbetung der Hirten* – den Preis dafür entrichtet: Es ist der Mancino,

34 Perutz: *Judas*, Kapitel 1, S. 24.

35 Ebd., Kapitel 2, S. 27.

36 Ebd. Diese Selbsttäuschung wird in Kapitel 6 durchbrochen, wenn Behaim Niccola gegenüber gesteht (S. 91): „Ja. Nur um deinetwillen, nur in der Hoffnung, dich wiederzusehen, bin ich in Mailand geblieben“, erklärte er ihr, und es entsprach der Wahrheit, doch hatte er es sich bis zu diesem Augenblick nicht einbekennen wollen.“

37 Ebd., Kapitel 9, S. 141.

38 Ebd., Kapitel 11, S. 162.

der mit seinem Leben bezahlt,³⁹ aber bevor er stirbt, kann er Leonardo noch den entscheidenden Rat geben:

„Und wenn du hinter dem Kopf des Judas her bist[,] mein Leonardo, so wüßt ich einen, der so ist, wie du ihn siehst.⁴⁰ Such nicht länger! Ich mein, ich hab den Judas gefunden. Nur daß er nicht dreißig Silberlinge in seinen Beutel getan hat, sondern siebzehn Dukaten.“⁴¹

Dass Leonardo selbst zu diesem Zeitpunkt von Mancinos Vorschlag noch nicht ganz überzeugt, sondern lediglich neugierig ist, wird aus dem Umstand deutlich, dass er daraufhin erklärt, er habe Lust, sich diesen „Deutschen anzusehen, den *der Mancino einen Judas nennt*“.⁴²

Der Moment der Erkenntnis ereignet sich für den Künstler jedoch erst, als er sich von Behaim dessen Verhalten selbst noch einmal berichten und erklären lässt, und nun erkennt er die Parallelen zwischen Judas und dem Kaufmann:

„Ich habe sie allzu sehr geliebt, und das ließen mein Stolz und meine Ehre nicht zu“, beschließt der Böhme seine Erzählung. „Ja“, sagte Leonardo, und er dachte an einen anderen. „Das ließen sein Stolz und seine Ehre nicht zu.“⁴³

Das Zusammentreffen stellt in Worten und Motiven eine Art Reprise des ersten Kapitels dar, wo die gleichen Wendungen fallen, nur, dass die Aufmerksamkeit Leonardos nun nicht mehr den Pferden Behaims (auch jetzt kann er sich bezüglich der ersten Begegnung mit dem Kaufmann nur an diese erinnern),⁴⁴ sondern ihrem Besitzer selbst gilt, den er jetzt auch porträtiert, um ihn als Judas in sein Bild zu übernehmen. (Tatsächlich hat der historische Leonardo für den Kopf seines Judas – wie für die Züge der anderen Apostel auch – ein lebendes Modell konsultiert, wie z. B. eine Zeichnung in Windsor Castle belegt.)⁴⁵

39 Vgl. auch die Diskussion zwischen dem Maler d'Oggiono und Leonardo über den Sinn dieses Todes (ebd., Kapitel 13, S. 196): Da Vinci interpretiert ihn einerseits als Rückkehr der irdischen Unvollkommenheit entronnenen Seele Mancinos in das übergreifende Ganze des Kosmos, zum anderen im Geist einer Theodizee als notwendige Bedingung, damit Gott ihn auf Behaim aufmerksam machen konnte.

40 Dies bezieht sich konkret auf eine Äußerung Leonardos, derzufolge Judas nicht durch jemanden repräsentiert werden könne, der irgendein Spitzbube oder Übeltäter sei. Vgl. Perutz: *Judas*, Kapitel 1, S. 21: „[...] nein, den allerschlechtesten Menschen in ganz Mailand will ich finden [...].“ Dieser muss ferner – wie dies dann von Behaim erfüllt wird – um seines Stolzes willen die eigene Liebe verraten (S. 24).

41 Ebd., Kapitel 12, S. 182.

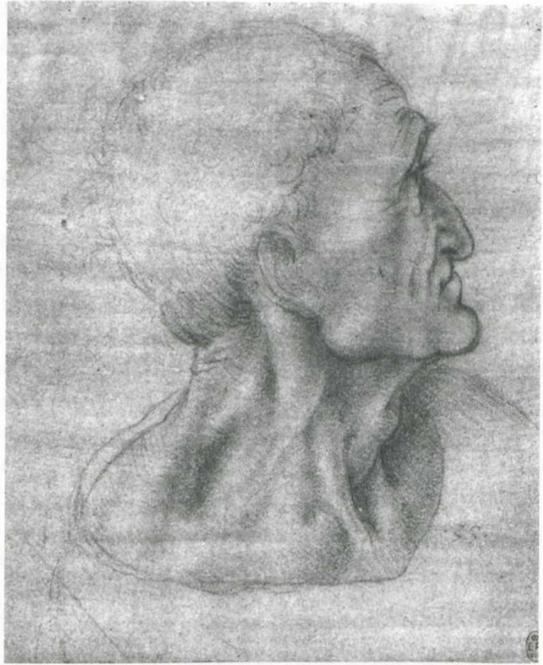
42 Ebd., Kapitel 12, S. 183. Hervorhebung von H. K.

43 Ebd., Kapitel 13, S. 191.

44 Ebd., Kapitel 13, S. 188: „Ja, ich erinnere mich recht wohl“, sagte Leonardo, doch er hatte nur das Bild des Berbers vor Augen.“

45 Der Porträtierte ist (im Unterschied zum ausgeführten Judas und zu Perutz' Joachim Behaim) jedoch bartlos; zu dem Verfahren Leonardos vgl. Vasari, *Das Leben des Leonardo da Vinci*, S. 26 f.

3. Leonardo da Vinci, *Studie zum Kopf des Judas*, ca. 1495-97, Windsor Castle, Royal Library



In der Coda des vierzehnten Kapitels wird Behaim dann mit den Konsequenzen der Ereignisse acht Jahre zuvor im wahrsten Sinne des Wortes konfrontiert und die Erkenntnis, weshalb Leonardo ihn damals unbedingt zeichnen wollte, trifft ihn, „als hätte man ihm einen Hieb vor die Stirne versetzt und es wurde ihm ganz wirt im Kopf“.⁴⁶

Allerdings reicht die Einsicht Behaims über diesen Umstand und die damit bedingte Provokation Leonardos ihm gegenüber nicht hinaus. Anstatt über die Motive nachzusinnen, die den Künstler dazu bewogen haben mochten, dem Judas ausgerechnet seine Züge zu geben, empört sich der Kaufmann in blindem und blind machendem Zorn (er übersieht Niccola, als er über den Domplatz stürmt).

Perutz lässt ihn jedoch noch vor der Entdeckung seines Konterfeis in diesem Kontext des *Abendmahls* eine elementare Erfahrung machen, die Jacques Lacan bereits 1964 formuliert hat, als er schrieb: „[...] daß wir im Schauspiel der Welt angeschaute Wesen sind“.⁴⁷ „[...] – ich sehe nur von einem Punkt aus, bin aber in meiner Existenz von überall her erblickt“,⁴⁸ und er präzisiert mit einer für den hier

46 Perutz: *Judas*, Kapitel 14, S. 202.

47 Lacan, Jacques: „VI: Die Spaltung von Auge und Blick“. In: Ders.; Haas, Norbert (Hrsg.): *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse (Seminar XI, 1964)*. Olten/Freiburg, 1978, S. 74-84, hier S. 81.

48 Ebd., S. 78.

gegebenen Zusammenhang aufschlussreichen Stelle: „[...] ich werde erblickt, das heißt[,] ich bin Bild/tableau“.⁴⁹ An diesem Punkt ist es hilfreich, an die zuvor bereits von Maurice Merleau-Ponty angemahnte Differenzierung zu erinnern, dass dieses durch den Anblick der Person entstehende Tableau nicht vorschnell mit den Bildern der Malerei in eins gesetzt werden darf, denn diese erzeugt eben keine ‚richtigen‘ Abbilder, keine Doppel der Dinge, sondern arbeitet an den Voraussetzungen des Dargestellten:⁵⁰ Der Judas des Leonardo ist ebenso wenig ein Abbild, ein Doppel Behaims (in diesem Sinne missversteht der Kaufmann selbst die Darstellung), wie dieser das Doppel oder Abbild des Judas ist, zu dem die Mailänder ihn machen, sondern erst durch den Kontext der dargestellten Situation, in den Leonardo das Porträt des Kaufmanns setzt, wird dieser scheinbar zum Judas. Dieser Prozess macht zugleich das Faszinosum und das Bezwingende der Kunst deutlich: Leonardo erkennt auf den Hinweis des Mancino in Behaim die idealtypische Verkörperung des Judas und fügt sein Porträt in dieser Eigenschaft in die *Abendmahl*-Szene ein, er teilt dem Publikum mithin eine von ihm gemachte Erfahrung und Einsicht mit, und es ist nun an den Betrachtern, die Behaim zuvor nicht als Judas gesehen haben, diese Mitteilung zu verstehen: „Der böhmische Kaufmann mit seinem individuellen Werdegang enthüllt sich als ein mythischer Typus: Er war immer schon ein Judas.“⁵¹ Eben diesen individuellen Werdegang verweigert die Deutung der Mailänder dem Böhmen jedoch: Seine eigene Existenz wird von derjenigen des Christus-Verräters bis zur Auslöschung überlagert; Behaim wird nicht als Verkörperung und Repräsentation des mythischen Typus, sondern als mit ihm identisch missverstanden.

Perutz thematisiert mit diesen Fehlleistungen Behaims sowie des Publikums in Mailand und Verona implizit die Herausforderung, die von einem Kunstwerk an den Betrachter ergeht und von ihm das verlangt, was als „pictorial competence“⁵² oder „visuelle Mündigkeit“⁵³ bezeichnet wurde. Denn Kunstwerke sind in der Lage, dem Betrachter für bislang übersehene Phänomene und Zusammenhänge die Augen zu öffnen:

49 Lacan, Jacques: „IX: Was ist ein Bild/Tableau“. In: Ders.; Haas, *Die vier Grundbegriffe*, S. 112-126, hier S. 113.

50 Vgl. Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode* [1960]. Tübingen, 1990, S. 145 sowie Boehm: *Was ist ein Bild?*, S. 20 f.

51 Martínez, Matías: „Proleptische Rätselromane. Erzählrahmen und Leserlenkung bei Leo Perutz“. In: Forster/Müller: *Leo Perutz*, S. 107-129, hier S. 124. Dies ist zugleich eine Exemplifizierung der von Hans-Georg Gadamer dargelegten Beziehung zwischen Urbild und Bild: „Ein solches Bild ist kein Abbild, denn es stellt etwas dar, was ohne es sich nicht so darstellte. Es sagt etwas über das Urbild aus [...]“. Dies sowie der Umstand, dass das Bild eine eigene Wirklichkeit hat und diese auf das Urbild rückbeziehbar ist, bedingt, dass dem Urbild Gadamer zufolge durch das Bild sogar noch ein „Zuwachs an Sein“ beschert wird. Vgl. Gadamer: *Wahrheit und Methode*, S. 139 f.

52 Sober, Elliott: „Mental Representations“. In: *Synthese* 33 (1976), S. 101-148, hier S. 114 f.

53 Konersmann, Ralf: „Die Augen der Philosophen. Zur historischen Semantik und Kritik des Sehens“. In: Ders.: *Kritik des Sehens*. Leipzig, 1997, S. 9-47, hier S. 46.

Die Malerei macht prinzipiell sichtbare Eigenschaften, die unsichtbar zu bleiben oder zu werden drohen, erstmalig oder wieder sichtbar; und sie macht Aspekte von Personen und Dingen, die nicht ohne weiteres [sic] sichtbar sind, dadurch sichtbar, dass sie überzeugende visuelle Formeln für sie schafft. [...] Kunstwerke und Darstellungsweisen eröffnen epistemische Zugänge zu Eigenschaften und Zügen von Gegenständen, Personen und Situationen, die uns normalerweise entgehen. Jede Malweise trifft eine Auswahl aus den Eigenschaften der Dinge, die sie darstellt.⁵⁴

In diesen Formulierungen wird auch bereits ansatzweise auf den dabei stattfindenden Prozess hingewiesen, den z. B. John Dewey dahingehend interpretiert hat, dass ein Künstler mittels Strategien wie ‚Auswahl‘ oder ‚visuelle Formeln‘ eine gegenüber Dingen oder Personen gemachte Erfahrung im Kunstwerk gestaltet und sie so dem Betrachter mitteilt.⁵⁵ Als Überbegriff für die dabei angewandten, konkreten Strategien hat Arthur C. Danto 1981 den Terminus der Metapher eingeführt, derer sich z. B. ein Maler bedient, um dem Rezipienten die von ihm intendierte Botschaft verständlich zu machen. Zur Erläuterung verweist Danto auf das Beispiel einer Statue, die Napoleon als römischen Kaiser zeigt:

[...] dann stellt der Bildhauer Napoleon nicht einfach in einer antikisierenden Aufmachung dar, so daß man von den Gewändern annimmt, die römischen Kaiser hätten sie getragen. Vielmehr strebt der Bildhauer danach, daß der Betrachter dem Sujet Napoleon gegenüber die Einstellungen annimmt, die gegenüber den erhabeneren römischen Kaisern angemessen wären [...]. Die so gekleidete Figur ist eine Metapher der Würde, Autorität, Größe, Macht und politischen Vollendung.⁵⁶

Jakob Steinbrenner hat auf die Vorbedingungen verwiesen, die notwendig sind, damit der Betrachter die in Dantos Beispiel angeführte Skulptur richtig versteht, bei der nicht nur der Schönheitssinn gefragt, sondern auch und vor allem eine „kognitive Reaktion“⁵⁷ des Verstands erforderlich ist: Er muss wissen, dass Napoleon für gewöhnlich nicht römische Kleidung trug oder dass er hier – als Freund römischer Verkleidungen – zufällig porträtiert wurde:

Die Metapher zu verstehen, setzt also neben der Kenntnis des Inhalts (das heißt zu erkennen, daß Napoleon in römischer Kaisertracht dargestellt ist), zudem die Form

54 Scholz, „Kunst, Erkenntnis und Verstehen“, S. 41.

55 Vgl. Dewey, John: *Art as Experience*. New York, 1934, S. 62-70, S. 83-85 sowie S. 102-112. Dewey versucht dabei, die ästhetische Erfahrung auf dem Wege einer Spezifizierung dessen zu fassen, was auch für die alltägliche Erfahrung charakteristisch ist (Aspekte der Wahrnehmung und der Empfindung, der Reflexion und der Interpretation werden dort im Kontext der sozialen Lebenspraxis integriert). Vgl. Vogel, *Medien der Vernunft*, S. 138.

56 Danto, Arthur C.: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt am Main, 1991, S. 255.

57 Ebd., S. 266.

der Darstellung voraus. Das bedeutet [...] zu erkennen, daß Napoleon-als-römischer-Kaiser dargestellt ist. Erst dann funktioniert die Metapher.⁵⁸

Besitz der Betrachter eben diese (auf Vorwissen und Erfahrung beruhende) visuelle Mündigkeit oder piktoriale Kompetenz nicht, so nimmt er das Dargestellte (zu) wörtlich und verpasst so den Genuss, den eine verstandene Metapher gewährt:

Die größten Metaphern der Kunst sind meines Erachtens die, bei denen der Betrachter sich mit den Attributen der dargestellten Figur identifiziert, sein oder ihr Leben im Rahmen des geschilderten Lebens sieht [...]. Künstlerische Metaphern sind jedoch insoweit anders, als sie in gewisser Weise wahr sind: sich selbst als Anna⁵⁹ zu sehen heißt, in gewisser Weise, Anna zu *sein* und das eigene Leben als *ihr* Leben zu sehen, so daß man durch das Erlebnis, sie zu sein, verändert wird.⁶⁰

Die das Kunstwerk strukturierende Metapher ermöglicht es dem verstehenden Rezipienten folglich nicht nur, den dort angebotenen Standpunkt des Künstlers einzunehmen, sondern sie vermag durch die damit zur Verfügung gestellte, neuartige Weltsicht zugleich eine Veränderung des Rezipienten zu bewirken: Sie führt „zu neuen Betrachtungsweisen der Welt, *reorganisiert* [...] unser Leben auf viel- und tiefschichtige Weise“.⁶¹

Dass Perutz solche Fähigkeiten des Kunstwerks implizit mitbedacht hat, wird an dem Umstand deutlich, dass er den eigenen *Leonardo*-Roman an einer Stelle des Buches in Form einer Erzählung spiegelt, von deren Niederschrift der – historisch verbürgte – Novellenschreiber Matteo Bandello⁶² Leonardo berichtet, und die, *Das*

58 Steinbrenner: *Kognitivismus in der Ästhetik*, S. 132. Es handelt sich hierbei nur um ein Beispiel von vielen möglichen, unter denen auch solche erdenkbar sind, bei denen es nicht um die Identifikation einer bestimmten Person und den Modus von deren Darstellung geht.

59 Danto verweist hier auf die Titelfigur der Anna Karenina aus dem gleichnamigen Roman von Leo Tolstoi.

60 Danto: *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, S. 263.

61 Steinbrenner: *Kognitivismus in der Ästhetik*, S. 134. Vgl. dazu auch Danto: *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, S. 203: „Kunstwerke sind Metaphern, die eine Perspektive bieten, welche auf nicht erlernbare Weise geschaffen ist und im erläuterten Sinn neu ist.“ ‚Neu‘ definiert Steinbrenner dabei im Sinne neuer, vom Kunstwerk gestifteter Bezugnahmen: z. B. Umdeutungen, veränderte Kontextualisierung, etc. (S. 180).

62 In seinem Widmungsbrief der 58. Novelle des 1554 publizierten ersten Teils seiner *Novellen-Sammlung* teilt Matteo Bandello (1485-1561) Beobachtungen bezüglich der Arbeitsweise Leonardos mit, die Perutz teils wörtlich in seinen Dialog zwischen dem Künstler und dem Prior im ersten Kapitel eingearbeitet hat: Leonardo vergisst über seiner Arbeit Schlafen, Essen und Trinken (Perutz: *Judas*, S. 14): Bandello: „[...] scordatosi il mangiare e il bere“. Dann wieder scheint er an dem Bild nicht weiter zu malen, sondern es lediglich tagelang nur anzuschauen (Perutz: *Judas*, S. 14): Bandello: „Se ne sarebbe poi stato dui, tre e quattro di che non v'averrebbe messa mano [...]“. Vgl. Bandello, Matteo; Mazzali, Ettore (Hrsg.): *Novelle*. Mailand, 1990, S. 264. In Perutz' Roman (S. 108) ist Bandello, der Neffe des Priors von Santa Maria delle Grazie, der tatsächlich zwischen 1495 und 1505 als Novize in dem

sinnreiche Bildnis betitelt, zur Aufgabe hat, „wenigstens ein Teilchen jener Mannigfaltigkeit der Formen und ihrer Verbindungen zum Ausdruck zu bringen, die Messer Leonardo in all seinen Gemälden sichtbar gemacht hat“. ⁶³ Eben das von Leonardos ‚sinnreichem Bildnis‘ des *Abendmahls* ausgehende Angebot, die eigene Weltsicht und Selbstwahrnehmung zu verändern, schlägt Behaim in seinem Zorn jedoch aus, und er steht damit in gewisser Weise fast noch problematischer da als der Verräter, dem er im Gemälde sein Gesicht leiht, da dieser die eigene Schuld immerhin begriffen und angenommen hatte. Doch auch das Mailänder Publikum verfügt offenbar nicht über die geeignete visuelle Kompetenz, um den Kaufmann als aktuelle Verkörperung eines mythischen Typus und damit auch als an sie selbst ergehende Mahnung zu verstehen, dass jeder von ihnen zum Judas werden könne, ⁶⁴ stattdessen begegnen sie ihm in selbstgerechtem Amüsement und Erschrecken. ⁶⁵

Dominikanerkloster lebte, eigens von Brescia nach Mailand gekommen, um zu sehen, wie weit Leonardo mit dem *Abendmahl* fortgeschritten ist.

63 Perutz: *Judas*, Kapitel 7, S. 108.

64 Perutz artikuliert dies, indem er den Leser in einer durch einen inneren Monolog vermittelten Introspektion immer wieder an den rationalen (Absichten, Ziele) wie irrationalen (Hoffnungen, Ängsten, Glücks- und Verzweiflungsgefühlen) Motivationen Behaims sowie deren beständigem Kampf gegeneinander Anteil nehmen lässt, so dass der Leser sich ein Stück weit mit dem böhmischen Kaufmann identifizieren kann – auch wenn er dessen herzlose Tat zum Schluss nicht billigt oder verzeiht.

65 Es ist das Verdienst von Michael Mandelartz, eine differenziertere Sicht auf die Figurenkonstellation des Romans eingefordert und versucht zu haben. Mandelartz wirft bisherige Deutungen, denenzufolge „Leonardo recht tat, Behaim auf seinem *Abendmahl* als Judas zu brandmarken, die Bevölkerung Mailands, ihn darauf zu verachten, und Niccola, sich gegenüber ihrem Gatten Simoni von ihrer alten Liebe zu distanzieren“, zu große Simplizität und sogar „Nähe zur Trivilliteratur“ vor (Mandelartz: „Kunst als Instrument der Erkenntnis“, S. 192). Allerdings tendiert Mandelartz in seiner eigenen Deutung zu einer schlichten Verkehrung der Extreme, wenn er Behaim nun nicht nur zum Unschuldigen, sondern sogar zum Opfer macht: Nicht er, sondern Mancino und Leonardo seien bei Perutz die Verräter, indem sie ihn, den Fremden, als Judas denunzierten und damit der allgemeinen Verachtung auslieferten. Die Gründe für ihr Handeln sieht Mandelartz in der Eifersucht des Mancino sowie in der Ruhmessucht Leonardos, der – weil er sich als gottähnlicher Schöpfer begreife – Christus auch insofern nacheifere, als er eines der Nachwelt auszuliefernden Judas bedürfe. Damit aber werde Leonardo zum Verräter der Menschlichkeit. Demgegenüber präpariert der Interpret Behaim zum Träger der Völkerverständigung zwischen Christen und Türken, der kurzfristig aufgrund seiner „beschränkten“ Liebe zu Niccola (der Verkörperung kleinbürgerlichen Glücks) von dieser Mission abgebracht, durch das Scheitern der Beziehung jedoch glücklicherweise dafür wieder frei würde. Die Quintessenz von Mandelartz: Behaim ist mit Christus zu identifizieren, Mancino mit Judas. Wie hier gezeigt werden kann, wird die von Leonardo verfolgte Intention mit der der Rezeption des Behaim als Judas tatsächlich missverstanden (vgl. dazu auch die folgende Anm.). Abgesehen einmal davon, dass Leonardo zudem an keiner Stelle explizit als Christoformitas anstrebender Künstler geschildert wird, handelt es sich bei den von Perutz aufgegriffenen Motiven des *Divino Artista* sowie des ein Opfer verlangenden Kunstwerks – wie es Leonardo bei Perutz (Perutz: *Judas*, S. 196) diskutiert – um alte Topoi der Künstlerlegenden, die keineswegs – wie von Mandelartz („Kunst als Instrument der Erkenntnis“, S. 196) unternommen – schlichtweg als ‚häretisch‘

Diesen extremen Formen der Reaktion auf das Kunstwerk – von der empörten Ablehnung des vom Künstler angebotenen Standpunkts durch den Kaufmann bis hin zu dessen allzu wörtlichem Verständnis beim Mailänder Publikum (Behaim ist der Judas) – hat Perutz zuletzt noch eine mittlere Position beigefügt, die von Nicola vertreten wird und die der von Leonardo intendierten (Behaim als Verkörperung des mythischen Judas-Typus) wohl am nächsten kommt, wenn sie am Schluss des Romans von Behaim nicht einfach sagt, dass Behaim der Judas sei, sondern dass sie nun (also nachdem sie Leonardos Gemälde gesehen hat) wisse, dass er das Antlitz des Judas habe.⁶⁶

Dem Scheitern der aus der Betrachtung von Kunstwerken resultierenden Erkenntnis stellt Perutz hier somit deren Gelingen entgegen, mit dem der Roman bezeichnenderweise auch schließt.

Gelungene (Selbst-)Erkenntnis: *Die Sarabande und Der Maler Brabanzio*

Sechs Jahre vor Veröffentlichung des *Judas des Leonardo* publizierte Perutz das z. T. zeitgleich mit diesem Buch geschriebene Werk *Nachts unter der steinernen Brücke* (1953),⁶⁷ ein eigenwilliger Zwitter aus Novellensammlung und Roman:

Die einzelnen Kapitel sehen aus und lesen sich wie selbständige Erzählungen, und es dauert einige Zeit, ehe man darauf kommt, daß man Kapitel einer eigentlich ziemlich straffen Romanhandlung vor sich hat, die aber nicht chronologisch erzählt wird.⁶⁸

bezeichnet und undifferenziert gegen den Künstler gewendet werden können. Die vom Interpretieren gegen Leonardo ins Feld geführte Lieblosigkeit stützt sich zudem auf außerhalb des Romans liegende, dort nicht angeführte und die historische Gestalt des Künstlers betreffende Quellen, denen andere, genau das Gegenteil belegende Zitate entgegengestellt werden könnten – vgl. z. B. die von Kenneth Clark (*Leonardo*, S. 63) zitierten Aussagen Leonardos über die Liebe. Behaim aufgrund einer einzigen Aussage zur Missionsresistenz der Türken als Botschafter einer Völkerverständigung zwischen ihnen und den Christen zu sehen, mutet angesichts des betonten Interesses des Kaufmanns am materiellen Gewinn als Motiv seiner Reisen etwas eigenwillig an, so dass ihm der Nimbus Christi in letzter Instanz schlecht ansteht. Im Ganzen gesehen, scheint Mandelartz' Deutung von einer Warte aus entworfen zu sein, in der den inneren Monologen Behaims zu emphatisch gefolgt und er zudem als Opfer xenophober Umtriebe bedauert wird.

66 Diese Differenzierung entgeht Mandelartz, der dem Gemälde daher explizit vorwirft, es sei „auf ideologische Wirkung berechnet“ („Kunst als Instrument der Erkenntnis“, S. 201) und implizit, dass es dem Betrachter eine Erkenntnis aufzwingt. Wie hier zu sehen ist, löst das Bild in den verschiedenen Rezipienten tatsächlich unterschiedliche Reaktionen aus.

67 Vgl. Anm. 19 in diesem Text. Vgl. zur narrativen Struktur des Buches grundsätzlich: Becker, Karin: *Mit antikem Material moderne Häuser bauen. Zur narrativen Konzeption von Leo Perutz' historischem Roman „Nachts unter der steinernen Brücke“*, Bielefeld, 2007.

68 Müller: *Leo Perutz*, S. 132.

beschrieb der Autor das Buch seinem Verleger Paul Zsolnay im März 1951. Insbesondere das vierte Kapitel, die im Juni 1943 geschriebene Erzählung *Die Sarabande*,⁶⁹ erfreute sich vor der Veröffentlichung des Buches bereits eines gewissen Renommées, da Perutz den Text (seinerzeit noch unter dem Titel *Die Todessarabande*) im Familienkreis vorgelesen⁷⁰ und an Freunde wie den Schriftsteller Richard Beer-Hofmann geschickt hatte.⁷¹

Dass Perutz die Novelle zeitgleich zu der Auseinandersetzung mit dem Judas-Thema geschrieben hat, kann daran ersehen werden, dass das zentrale Motiv der Erzählung – ein wundersam „aus Mondlicht und Moder, aus Ruß und Regen, aus Moos und Mörtel“⁷² entstehendes Bild auf einer von Alter und Rauch geschwärzten Mauer – sich direkt Leonardo da Vincis Maleritraktat verdankt, wo zur Stärkung der Imaginationskraft eine „neuerfundene Art des Schauens“ unterbreitet wird:

Sie besteht darin, dass du auf manche Mauern hinsiehst, die mit allerlei Flecken bedeckt sind [...]. Hast du irgendeine Situation zu erfinden, so kannst du da Dinge erblicken, die diversen Landschaften gleich sehen [...]. Auch kannst du da allerlei Schlachten sehen, lebhaftige Stellungen sonderbar fremdartiger Figuren, Gesichtsmienen, Trachten und unzählige Dinge, die du in vollkommene und gute Form bringen magst.⁷³

Mit Motivation und Beschaffenheit des bei Perutz an der Mauer entstehenden Bildes hat es allerdings eine sehr eigene Bewandnis, denn es wird von dem berühmten Rabbi Loew auf das Flehen des venezianischen Grafen Collalto hin geschaffen, der im Duell gegen den von ihm zuvor verspotteten Baron Juranic verloren hatte und von diesem unter der Bedingung verschont werden sollte, dass Collalto zur Musik einer vom Baron dirigierten Kapelle durch alle nächtlichen Gassen Prags tanzen muss: „Er wird nicht müde werden, ich rat's ihm nicht, denn wenn er innehält, bekommt er eine Kugel in den Leib“, warnt der Baron, der von dem Grafen zuvor beim Tanz lächerlich gemacht worden war und daher gerade auf diese Rache sinnt. Da sich die Musiker und Fackelträger des Barons jedoch aus streng katholischen Kroaten rekrutieren, die vor jedem Andachtsbild stehen bleiben, um zu beten, und dem bereits zu Tode erschöpften Collalto so immer wieder Gelegenheit geben, etwas Atem zu schöpfen, lenkt Juranic sein Gefolge in die Judenstadt, wo er sich sicher sein kann, auf keine weiteren christlichen Bildwerke zu stoßen. Am Ende seiner Kräfte, ruft Collalto dort um Hilfe und erweckt so die Aufmerksamkeit des Rabbi Loew, der ans Fenster tritt. „[...]Um] der Liebe Gottes

69 Ebd., S. 80.

70 Ebd., S. 131.

71 Ebd., S. 80.

72 Perutz, Leo: *Nachts unter der steinernen Brücke. Ein Roman aus dem alten Prag*. Wien/Darmstadt, 1988, Kapitel 4, S. 63.

73 Da Vinci, Lionardo: *Das Buch von der Malerei*. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Heinrich Ludwig. Vol. 1. Wien, 1882, § 66, S. 125.

willen, ein Jesusbild, oder es ist aus mit mir“,⁷⁴ beschwört der Graf den Rabbi, und dieser lässt daraufhin durch Zauberkraft auf der Mauer das Fleckenbild entstehen. An diesem Punkt nimmt Perutz' Novelle eine einschneidende Wende, denn was da zur Erscheinung kommt, rettet den Grafen nicht etwa nur wieder vorübergehend, weil die Kroaten erneut zu beten beginnen, sondern es bewirkt ein befreiendes Wunder der Gnade: Anstatt des gepeinigten Christus erscheint eine Art jüdischer Ecce homo. „Es war nicht Christus. Es war das Judentum, das durch die Jahrhunderte hindurch verfolgte und verhöhnte Judentum war es, das auf diesem Bild seine Leiden offenbart hat.“⁷⁵ So deutet es der Hauslehrer Jakob Meisl, der in Perutz' Roman als Binnenerzähler der Novellen fungiert, die der Rahmenerzähler viele Jahre später aus der Erinnerung wiedergibt. Dies bewirkt eine plötzliche Selbsterkenntnis des Juranic:

[...] solche Erhabenheit lag in seinen Zügen, so erschütternd war das Leiden, das aus seinem Antlitz sprach, daß der Baron mit seinem steinernen Herzen von einem Blitzschlag des Selbsterkennens getroffen wurde und als erster in die Knie sank. Und von diesem „Ecce homo“ klagte er sich an, daß er in dieser Nacht ohne Erbarmen und ohne die Furcht Gottes gewesen war.⁷⁶

In dem teils aus Zauberkraft, teils durch das Einwirken der Natur entstehenden ‚sinnreichen Bildnis‘ der Peinigung erkennt Juranic mithin idealtypisch die Folgen der eigenen rachsüchtigen und selbstgerechten Gnadenlosigkeit,⁷⁷ beredtes Zeichen seiner Bekehrung ist der ihn treffende „Blitzschlag des Selbsterkennens“, der im Kontrast steht zu der im Verlauf der Geschichte immer wieder beschriebenen Säbelnarbe auf seiner Stirn, ein offenbar von einer früheren Auseinandersetzung herrührendes Mal, das immer dann rot wie Feuer aufflammt, wenn Zorn und Rachsucht den Baron ereilen.

Geradezu im Gegensatz zu Behaim,⁷⁸ bei dem sich die durch die Betrachtung eines Kunstwerks ausgelöste Empfindung „als hätte man ihm einen Hieb vor die Stirne versetzt“ nicht zum „Blitzschlag des Selbsterkennens“ erhellt und klärt, sondern im Gegenteil blinden Zorn in ihm auslöst, sieht Juranic seine Verfehlung ein und bereut.

Auf eine andere Weise wird Selbsterkenntnis mittels Kunst in der neunten Novelle von *Nachts unter der steinernen Brücke* vermittelt, die *Der Maler Brabanzio* betitelt ist.⁷⁹

74 Perutz: *Nachts*, Kapitel 4, S. 63.

75 Ebd., Kapitel 4, S. 64.

76 Ebd., S. 63 f.

77 Vgl. dazu auch Mandelartz, Michael: *Poetik und Historik. Christliche und jüdische Geschichtstheologie in den historischen Romanen von Leo Perutz*. Tübingen, 1992, S. 161: „Es [das Bild] fungiert daher als Spiegel, der den Christen vor Selbstgerechtigkeit bewahren und auf den Gnadencharakter der Erlösung aufmerksam machen soll.“

78 Vgl. Mandelartz: „Kunst als Instrument der Erkenntnis“, S. 201.

79 Obgleich Perutz' *Brabanzio* auf dem Weg nach Venedig von der Pest dahingerafft wurde und das einzig vom ihm erhaltene Bild der Geschichte zufolge in einer italienischen Privat-

Dort hat der Kaiser Rudolf II. Wunderbares über den Künstler gehört, und, als einfacher Schreiber verkleidet, sucht er ihn auf, um ihn dazu zu bewegen, sein Hofmaler zu werden.

In der Begegnung mit dem Maler erfährt Rudolf, dass dessen Bilder es vermögen, im Betrachter den Sinn für das im Verborgenen liegende Schöne zu wecken. Vorgeführt wird dies anhand einer in Wasserfarben ausgeführten Landschaftsdarstellung, die den Vorgarten des Hauses zeigt, durch den hindurch der Herrscher sich eben zum Haus des Malers begeben hat, „ohne ihm einen Blick zu schenken“. In dem Gemälde sind lediglich die schlichten und geradezu ärmlichen Details des Gartens wiedergegeben, aber es ist nicht das Motiv, sondern die Art seiner Wiedergabe, die hier zählt:

[...] über all dem lag ein Zauber, der mit Worten nicht auszudrücken war – winterliche Schwermut und Vorahnung des Frühlings oder vielleicht auch nur jene Anmut, die bisweilen der Armseligkeit und der Unscheinbarkeit zu eigen ist.⁸⁰

Brabanzio, in dem der Kaiser einen großen Meister erkennt, ist die Schöpfung solcher Werke möglich, weil er – wie er kurz darauf selbst erklärt – einen tieferen Blick für die Menschen und Dinge hat.

Wenn ich eines Menschen Bildnis male [...], so ist's mir nicht genug, daß ich sein Gesicht betrachte, das wandelbar ist und heute so aussieht und morgen anders. Ich stelle ihm Fragen, und ich lasse nicht nach, ehe ich ihm nicht ins Herz geblickt habe.⁸¹

In diesem Punkt sind er und der Leonardo aus Perutz' *Leonardo*-Roman einander gleich: Auch Leonardo zeichnet den Behaim erst, nachdem er ihn aufgefordert hat, die mit Hilfe der gegen den Vater ausgespielten Tochter gesponnene Intrige zu berichten,⁸² und als ihm der Künstler solcherart „ins Herz geblickt“ hat, wird der Mann, „den der Mancino einen Judas nennt“⁸³ zum *Judas des Leonardo*.

Im Fall des Malers Brabanzio ist der von Rudolf II. durchlaufene Verstehensprozess zweistufig angelegt, denn nachdem ihm anhand des Gartenbildes die Augen für die Qualitäten seines Urhebers geöffnet wurden und er verstanden hat, auf

sammlung hängt, hat die Figur nichts mit Shakespeares Brabanzio, dem Vater Desdemonas und Senator in Venedig, zu tun. Vielmehr wird zum Auftakt der Novelle betont, dass der Maler eigentlich Vojtech oder Adalbert Brabenec hieß und nur gerne auf die Ansprache mit „Signor Brabanzio“ gehört habe.

80 Perutz: *Nachts*, Kapitel 4, S. 152.

81 Ebd., Kapitel 9, S. 156. Dies erlaubt ihm im eigenen Fall sogar eine Art prophetischen Blick in die Zukunft, denn das auf der letzten Seite der Novelle beschriebene allegorische Selbstbildnis nimmt seine biografische wie künstlerische Zukunft vorweg: Brabanzio stellt sich hier umgeben von zwei Frauen dar, die die Pestilenz (der Maler soll dann auch an der Pest sterben) und die Vergessenheit darstellen (bis auf dieses, nicht öffentlich zugängliche Bild in einer kleinen Mailänder Privatsammlung sind alle seine Werke verloren).

82 Perutz: *Judas*, Kapitel 13, S. 189.

83 Ebd., S. 183.

welchem Weg der Künstler zu solcher Tiefe der Darstellung findet, fungiert eine von ihm selbst bereits zuvor gefertigte, doch nun im Licht der gewonnenen Einsichten betrachtete Zeichnung als Spiegel der Selbsterkenntnis: Mordechai Meisl bittet Brabanzio, aufgrund einer bloßen Beschreibung das Porträt seiner verstorbenen Ehefrau Esther anzufertigen, bei der es sich jedoch zugleich, ohne dass die beiden Männer dies wüssten, um eben jene Geliebte handelt, die Rudolf II. im Traum erschienen ist. Als der Kaiser, dazu angeregt durch die Klage des Juden, entrückt das in ihm aufsteigende Bild der Frau zeichnet, muss er angesichts der Oberflächlichkeit der dabei festgehaltenen Züge erkennen, dass seine Vertrautheit mit dem Mädchen offenbar doch nicht so tief ist, wie er glaubt: „Vielleicht, sagte er sich – habe ich zu sehr in ihr Antlitz gesehen und zu wenig in ihr Herz.“⁸⁴

Das somit wiederum ‚sinnreiche Bildnis‘ fungiert zugleich als zusätzliches Erkenntnismoment für den Leser, denn nur er kennt nun den Kontrast zu der Begeisterung, die der Witwer der Esther angesichts der Darstellung empfindet: „Ja, das ist sie, das ist sie. Mein Täubchen! Meine Seele! [...] Sie ist es. So wie ich sie Euch beschrieben habe“,⁸⁵ ruft Meisl, der glaubt, die Zeichnung stamme vom Maler Brabanzio. Damit weist er sich jedoch als Liebender aus, der zu sehr in das Antlitz der Frau⁸⁶ und zu wenig in ihr Herz geblickt hat.

Inkommensurable Erkenntnis: *Der Meister des Jüngsten Tages*

Perutz' 1923 erscheinener Roman *Der Meister des Jüngsten Tages* kommt zunächst im Gewand einer Kriminalerzählung daher: Gottfried Adalbert Freiherr von Yosch und Klettenfeld berichtet dem Leser die viertägigen Ereignisse der Septembertage 1909, die ihren Auftakt mit dem Tod des Schauspielers Eugen Bischoff nahmen, der – Mord oder Selbstmord? – im Gartenpavillon seiner Wiener Villa erschossen aufgefunden wird. Da Yosch mit Bischoffs Frau Dina einstmals eine Liebesbeziehung hatte und sie dann an den Schauspieler verlor, wird er selbst zum Hauptverdächtigen und muss nun, um seine Unschuld zu beweisen, den wahren Ablauf von und den Grund für Bischoffs Tod ermitteln. Dabei stößt er auf eine Serie von scheinbar unmotivierten Selbstmorden, die alle mit einem Rezept eines Rauschmittels zu tun haben, das sich in einem italienischen Bericht des 16. Jahrhunderts über das Leben und Sterben des angeblichen Piero di Cosimo-Schülers Giovansimone Chigi, genannt Cattivanza,⁸⁷ findet, einem Maler, dessen Werke auch unter

84 Perutz: *Nachts*, Kapitel 4, S. 159.

85 Ebd.

86 Vgl. Mandelartz: *Poetik und Historik*, S. 151 sowie S. 153.

87 Der Begriff wurde laut Adriano Politi (*Dittionario Toscano*, Venedig, 1665) im 16. Jahrhundert als *tristitia* („Traurigkeit“, ‚Melancholie‘) verstanden, was zu dem von Chigi beklagten Verlust seiner früheren Imaginationskräfte sowie seinem mürrischen Auftreten passen würde (Perutz, Leo: *Der Meister des Jüngsten Tages*. Wien/Darmstadt, 1988, S. 177). Der Arzt Donato Salimbeni erklärt jedoch an anderer Stelle (ebd., S. 182), dass der Maler den

dem Namen *Meister des Jüngsten Tages* firmieren, weil ihr Schöpfer später in geistiger Umnachtung nichts anderes mehr als Szenen des Jüngsten Gerichts malen mochte. Dieser Wahnsinn war durch eine Droge ausgelöst worden, die der Arzt Donato Salimbeni auf Wunsch Cattivanzas zur Verfügung gestellt hatte, um seinen erlahmenden Imaginationskräften mit Hilfe der ausgelösten Halluzinationen neue Nahrung zu geben, doch der Künstler war der Gewalt und Intensität der auf ihn stürmenden Visionen (symbolisiert insbesondere durch den „Orkan der grauenvollen Farbe, Drommetenrot“)⁸⁸ nicht gewachsen und verlor darüber den Verstand. Das Rezept eben dieser Droge wurde durch den Bericht über Cattivanza erhalten und tradiert, und wie Bischoff, der mit ihr experimentierte, um sein Vorstellungsvermögen zu steigern, waren auch die anderen Opfer für die Wucht und Schrecklichkeit der ausgelösten Wahnvorstellungen nicht stark genug und begingen Selbstmord. Yosch probiert das Rauschmittel daraufhin selbst und versinkt ebenfalls in einem vom Drommetenrot beherrschten Strudel alpträumhafter, schrecklicher Bilder. Wie er, als er aus den Halluzinationen wieder erwacht, erfährt, wirkt die Droge auf jene Teile des Gehirns erregend, in denen die Phantasie sitzt: „Eine infernalische Falle! Verstehen Sie? Der Sitz der Phantasie ist zugleich der Sitz der Furcht. Das ist es! Furcht und Phantasie sind unlösbar miteinander verbunden. Immer waren die großen Phantasten zugleich Besessene der Angst und des Grauens.“⁸⁹

Das damit angeschlagene Motiv der Phantasie soll für den Leser nach der Aufklärung des Falls jedoch noch eine weitere, unerwartete Wendung bereithalten, denn an das letzte Kapitel des Buches finden sich „Schlußbemerkungen des Herausgebers“ angefügt, in denen der sich als authentischer Bericht verstehende Text von Yosch als „Roman“ entlarvt wird: Ihnen zufolge ist nur das erste Drittel der Schilderung als glaubwürdig zu akzeptieren; ab dem neunten Kapitel, in dem erste Gegenargumente für Yoschs Unschuld eingeführt werden, die später durch die Entdeckung der Droge Bestätigung finden, biege „die Darstellung mit einer jähen Wendung ins Phantastische ab“.⁹⁰ Yosch sei tatsächlich am Tod Bischoffs Schuld gewesen (er habe ihn zum Selbstmord veranlasst) und sei dann auch in einem eh-

Spottnamen „die Schlechtigkeit“ erhalten habe – möglicherweise wollte Perutz wegen der Nähe zur Vokabel *cattiveria* („Boshaftigkeit“, „Schlechtigkeit“) unter Cattivanza eben diesen Spottnamen verstanden wissen.

88 Perutz: *Meister*, Kapitel 21, S. 197.

89 Ebd., Kapitel 22, S. 200.

90 Ebd., S. 205. Tatsächlich heißt es auf S. 74, unmittelbar bevor sich der vom Herausgeber diagnostizierte Bruch ereignet: „Ich, ich selbst habe an meine Schuld geglaubt! Wie ist das möglich? Eine Sinnestäuschung! Ein Wachtraum hat mich genarrt!“ Und im Moment des Umschwungs heißt es dann: „In mir und rings um mich war alles anders geworden, ich gehörte wieder der Wirklichkeit an.“ Dass es sich dabei um die schizophren erzeugte Wirklichkeit eines anderen, fiktiven Yosch mit einem anderen Fort- und Ausgang der Handlung handeln könnte, wird im Vorwort auf S. 11 angedeutet, wenn es heißt: „Meine Geschichte liegt hinter mir, ein Stoß loser Papiere [...]. Ich schiebe sie beiseite, als hätte sie ein anderer erlebt oder erdacht, ein anderer geschrieben, nicht ich.“ Zum Kontext solcher psychischen Diskontinuitätserfahrungen im Werk von Perutz vgl. u. a. Müller: *Leo Perutz*, S. 112-125.

rengerichtlichen Verfahren der Tat überführt und verurteilt worden. Die phantastische Auflösung mittels der Droge habe er nur erfunden, um die wirklichen Ereignisse in einem ihn entlastenden Sinne umzudeuten: Vom Gewicht der Gewissensangst getrieben, habe er mit seiner Schilderung das Geschehene vor sich und den Augen der Welt gleichsam ungeschehen machen wollen.⁹¹

Ohne dies explizit auszuführen, stellt der anonyme Herausgeber die Darstellung Yoschs damit in Parallele zu den durch das Rauschmittel entfesselten Visionen: So wie diese ebenfalls auf Bilder rekurrieren, welche die tiefsten und häufig mit persönlichen Verfehlungen verbundenen Ängste artikulieren und sodann von den Künstlern (sofern sie stark genug hierfür sind und nicht wahnsinnig daran werden) gezähmt und in Kunstwerke überführt werden müssen, so ist auch Yosch nicht an den Gefühlen seiner Schuld zerbrochen, sondern hat sich durch sie zu einer ihn entlastenden Geschichte inspirieren lassen: „Ein jeder von uns trägt sein Jüngstes Gericht in sich“,⁹² schließt der Yosch in seinen Recherchen unterstützende Doktor Gorski gegen Ende der so provozierten Schilderung. Dass die obsessiven Darstellungen des Jüngsten Tages durch Cattivanza und Yoschs „Roman“ tatsächlich den gleichen Ursprung in Schuld und Angst haben, wird auch durch den Umstand deutlich, dass der Arzt Salimbeni, dem Maler, die Droge nur zur Verfügung stellte, weil er hoffte, dem von seinen Gesichtern überwältigten Künstler so das Geständnis entreißen zu können, dass er seinerzeit den Bruder Salimbenis nach einem Streit ermordet habe.⁹³ Das Rauschmittel wird ebenso zum Wahrheitsinstrument wie zum Werkzeug von Rache und Sühne, denn die ausgelösten, ausschließlich um das Jüngste Gericht kreisenden und den Maler als Verdammten ausweisenden Schreckensvisionen Cattivanzas⁹⁴ bestätigen zum einen den von Salimbeni gehegten Verdacht, während der den Künstler verschlingende Wahnsinn zum anderen als furchtbare Bestrafung fungiert. In diesem Licht bekommt die Äußerung Salimbenis bezüglich der Herkunft des Rezeptes eine doppelte Bedeutung: „Diese Kunst [...] ist keine von den heidnischen Künsten, und ich verdanke sie der Güte Gottes allein, der mir den Weg des Erkennens gewiesen hat.“⁹⁵ Indem die Droge die tiefsten Ängste des Menschen entfesselt und in ihm Grauen erregende Bilder hervorruft, wird deutlich: „Furcht und Phantasie sind unlösbar miteinander verbunden.“⁹⁶ Während der Schauspieler Bischoff (in der Darstellung des Freiherrn von Yosch) wie viele andere an seinen inneren Visionen zerbricht und Selbstmord begeht, vermögen es Cattivanza (wieder in der Schilderung des Freiherrn) und Yosch (mittels seines „Romans“), aus dem Ringen mit der sie bedrückenden Gewis-

91 Im Vorwort (Perutz: *Meister*, S. 11) heißt es dann auch: „Vielleicht hab' ich, was mich bedrängt, für immer abgetan von mir, indem ich es niederschrieb.“

92 Ebd., Kapitel 20, S. 203.

93 Ebd., Kapitel 20, S. 181.

94 Ebd., Kapitel 20, S. 188.

95 Ebd., Kapitel 20, S. 180.

96 Ebd., Kapitel 20, S. 200.

sensangst die Inspiration zur Gestaltung von Kunstwerken zu ziehen. Diese Kunstwerke sind somit direkt (Cattivanza stellt sich selbst als Verdammter dar) wie indirekt (Yosch spricht sich in seiner Schilderung von aller Schuld frei) Zeugnisse der Schuldgefühle,⁹⁷ gegen die sie ankämpfen:

Auflehnung gegen das Schicksal und nicht mehr zu Ändernde! [...] ist dies nicht [...] seit jeher der Ursprung aller Kunst gewesen? [...] Mag die gedankenlose Menge vor einem Kunstwerk in Beifallsstürmen toben – mir enthüllt es die zerstörte Seele seines Schöpfers. [...] Eine ferne Ahnung der großen Vision, die den Meister für eine kurze Weile über die Wirrnis seiner Schuld und Qual emporgetragen hat,⁹⁸

schließt der anonyme Herausgeber seine Bemerkungen. Kunst kann in dieser psychologisierenden Sicht nur eine „ferne Ahnung“ der tatsächlichen Erfahrungen sein, da das Erlebnis der Konfrontation mit den eigenen Ängsten und der daraus resultierenden Erkenntnis als derart elementar und maßlos angedeutet wird, dass es jedes diskursive Gefüge sprengt und selbst in Form von Bildern, Tönen oder Worten nur näherungsweise angedeutet werden kann. Die Inkommensurabilität selbst dieser Repräsentation findet sich bereits durch das alle diese Erfahrungen durchziehende Drommetenrot angedeutet. Schon dem Namen nach, in dem die poetisch-biblische⁹⁹ Bezeichnung für eine Trompete und die Farbe Rot zusammengezogen werden, ist diese Farbe ein durch und durch synästhetisches Phänomen, das offenbar die herkömmlichen Gattungsgrenzen der Künste übergreift, indem es optische und akustische Wahrnehmung miteinander verschmilzt. Eine Entsprechung zu dieser Sprengung führt auch Perutz' Roman selbst vor, wenn er das dritte Kapitel mit der (im Übrigen Thomas Mann bei der Abfassung seines *Doktor Faustus* wohl

97 Vgl. dazu auch das Nachwort von Hans-Harald Müller in: Perutz: *Meister*, S. 233 f.: „Yoschs Bericht enthält eine Version seiner Unschuld, die den Blick auf die Möglichkeit seiner Schuld ständig freigibt und den Leser mit dem Problem konfrontiert, zu entscheiden, ob er [...] den Bericht als besonders raffinierte, komplizierte und kunstreiche Inszenierung seiner Schuld betrachten will.“ Vgl. in diesem Sinne auch Lüth, Reinhard: *Drommetenrot und Azurblau. Studien zur Affinität von Erzähltechnik und Phantastik in Romanen von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia*. Meitingen, 1988, S. 160 f.

98 Perutz: *Meister*, S. 206.

99 Martin Luther verwendet das Wort in seiner Bibelübersetzung recht häufig – vgl. z. B. seine Übertragung von Hesekiel 33, 3-6: „[...] und er sähe das Schwert kommen über das Land und bliese die Drommete und warnte das Volk, wer nun der Drommete Hall hörte und wollte sich nicht warnen lassen, und das Schwert käme und nähme ihn weg; desselben Blut sei auf seinem Kopf; denn er hat der Drommete Hall gehört und hat sich dennoch nicht warnen lassen; darum sei sein Blut auf ihm. Wer sich aber warnen läßt, der wird sein Leben davonbringen. Wo aber der Wächter sähe das Schwert kommen und die Drommete nicht bliese noch sein Volk warnte, und das Schwert käme und nähme etliche weg; dieselben würden wohl um ihrer Sünden willen weggenommen; aber ihr Blut will ich von des Wächters Hand fordern.“

vor Augen stehenden)¹⁰⁰ Schilderung einer Aufführung des H-Dur Klaviertrios von Johannes Brahms eröffnet, das im Roman als plastische Darstellung der Höllenfahrt einer sündigen Seele am Jüngsten Tag erscheint. Nur wer, wie die z. T. synästhetisch begabten Protagonisten des Romans,¹⁰¹ Kunst jenseits ihrer Gattungsgrenzen wahrnehmen kann, vermag folglich der ursprünglich hinter den Werken stehenden und sämtlich vom Drommetenrot durchglühten ‚großen Vision‘ näher zu kommen. „In den großen Symphonien der Töne, der Farben und der Gedanken, in ihnen allen sehe ich einen Schimmer der wunderlichen Farbe Drommetenrot“,¹⁰² schreibt auch der Herausgeber von Yoschs Erzählung abschließend.

Aber allzu nah sollte man der ‚großen Vision‘ nicht kommen, denn im Gewand dieses anonymen Herausgebers konzipiert Perutz’ Kunst gerade als domestizierende Metapher der Urängste des Menschen: Die ‚sinnreichen Bildnisse‘ der Kunst zähmen deren grauenhafte Dämonen und versetzen dem Rezipienten so eben jenen nur metaphorischen „Hieb vor die Stirne“, der sie letzten Endes davor bewahrt, auf ihrem Weg des Erkennens eines echten Schlages zu bedürfen: Als Cattivanza in den Strudeln des Wahnsinns zu versinken droht, bittet er schreiend um Gnade, und der Arzt Salimbeni kann den Maler nur noch mit einem Mittel betäuben und so aus der Gewalt der Visionen in ein seither davon besessenes Fortleben retten: „Da hob

100 Vgl. das von Thomas Mann musikalisch gestaltete „Pandämonium des Lachens, das Höllengelächter, das kurz, aber gräßlich, den Abschluß des ersten Teils [...] bildet“ (*Doktor Faustus*. Frankfurt am Main, 1951, S. 564), dem das „Satans Gelächter“ gegen Ende des Scherzos bei Perutz entspricht (*Meister*, S. 20) sowie die bei Perutz als „Bacchanal der Hölle“ (ebd.) gestaltete Höllenfahrt, die bei Mann als „Orgie infernalischer Lustigkeit“, „Tanz-Furioso“ (S. 728) und „Höllengalopp“ (S. 729) beschrieben wird. Abgesehen davon, dass Perutz in den 1920er und 1930er Jahren ein außerordentlich beliebter und (gerade mit seinem *Meister des Jüngsten Tages*) erfolgreicher Autor war (noch während der 1920er Jahre erschienen englische, amerikanische, finnische, russische und tschechische Übersetzungen), bei dem es überraschen würde, wenn Thomas Mann nicht von ihm und seinem Werk Notiz genommen hätte, hatte der mit Mann eng befreundete Kurt Martens Perutz 1925 sogar einen eigenen Artikel gewidmet: Martens, Kurt: „Leo Perutz“. In: *Die Literatur* 28 (1925/26), S. 641-643. Mann hat im Mai 1945 die Tagebücher der Jahre 1922 bis 1932 vernichtet, so dass nicht mehr eruierbar ist, ob er Perutz in jener Zeit gelesen hat. Thomas Manns Sohn Viktor stellte 1919 jedenfalls eine *Aufrubr* getaufte Anthologie zusammen, an der neben seinem Vater auch Leo Perutz beteiligt war. Vgl. de Mendelssohn, Peter (Hrsg.): *Thomas Mann: Tagebücher*. Frankfurt am Main, 1979, S. 629.

101 Der Ingenieur Solgrub nimmt beim Hören der Musik stets ganze Bilder von Landschaften und Menschen wahr; Yosch selbst assoziiert an einer Stelle Gerüche zu einer am Telefon gehörten Stimme: Perutz: *Meister*, Kapitel 3, S. 23 sowie Kapitel 10, S. 87. Außerdem, darauf verweist Hans-Harald Müller in seinem Nachwort (S. 237), nehmen sich einige seiner Schilderungen wie Malerei aus.

102 Perutz: *Meister*, S. 206.

Messer Salimbeni die Faust und traf ihn mitten in die Stirn, daß er wie tot zu Boden stürzte.“¹⁰³

103 Ebd., Kapitel 20, S. 187. Mit eben dieser „Gewaltkur des Doktor Salimbeni“ wird auch Yosch von seinem drohenden Selbstmord abgebracht: „Ein Faustschlag mitten in die Stirn, und Sie gaben all Ihre Suicidbestrebungen auf“, erklärt Doktor Gorski dem erwachenden Yosch, der sich bereits den Revolver an die Schläfe gehalten hatte. Vgl. Perutz: *Meister*, Kapitel 22, S. 199. Die von einem physischen Schlag unbekannter Herkunft herrührende „Rißwunde auf der Stirne“, die Yosch nach dem Selbstmord Bischoffs an sich entdeckt (er selbst führt sie auf einen ihm nicht mehr erinnerlichen Sturz zurück), fungiert zugleich, wie Reinhard Lüth (*Drommetenrot und Azurblau*, S. 60 f.) gezeigt hat, als ein Kainsmal, das Angst vor Verdacht und Schuld andeutet. Vgl. Perutz: *Meister*, S. 93: „Die ganze Stadt [...] kannte mich und sah in mir den Mörder.“

* Ich danke Hana Gründler (Florenz), die mir aus ihrer Beschäftigung mit der Thematik des Künstler/Philosophen wertvolle Hinweise gegeben hat.