

## DIE PHYSIOGNOMIE DES VERRÄTERS

DER JUDAS DES LEONARDO VON LEO PERUTZ

*Der Judas des Leonardo* hätte ursprünglich *Der Judas des Abendmahls* heißen sollen. Alexander Lernet-Holenia überarbeitete auf Bitten des Verlegers den Roman und änderte den Titel. Dass dieses Werk in einer mühsamen, sich insgesamt über 12 Jahre hinziehenden Arbeit entstanden ist, dass der 1937, kurz vor dem Anschluss Österreichs in Grundzügen konzipierte Roman erst 1957, auf der Reise nach Wien, kurz vor Perutz' Tod zum Abschluss gelangte, dass Perutz in zwei Arbeitsanläufen, die jeweils sechs lange Jahre umfassten, erst ausschließlich im Exil, dann wechselnd in Palästina und Österreich, an diesem Text arbeitete, ist dem endlich fertiggestellten Roman kaum anzumerken – auch der professionell misstrauische Philologe sieht sich einem zwar mehrschichtigen, aber doch sehr kohärenten Roman gegenüber.<sup>1</sup>

Wie viele im Exil entstandene Erzählwerke – man denke an die Romane Feuchtwangers

<sup>1</sup> Vgl. zur Entstehungsgeschichte das instruktive Nachwort und die editorische Notiz von Hans-Harald Müller, in: Leo Perutz: *Der Judas des Leonardo*. Wien: Zsolnay 1988, S. 209–226 u. 227–229.

Hans Richard  
BRITTNACHER  
(Freie Universität Berlin)

### Zusammenfassung

Leo Perutz stellt in seinem historischen Künstlerroman die Suche Leonardo da Vincis nach einem Modell für die Judasfigur seines berühmten Abendmahlfrescos ins Zentrum seiner Darstellung. Vor dem Hintergrund der Judastheologie und der Judasikonographie erweist sich Perutz' Interpretation von Leonardos Schöpfungsakt als produktives Missverständnis, in dem sich die Spuren einer interventionistischen Ästhetik abzeichnen, die weniger mit Leonardos Kunstverständnis als der Verfolgungserfahrung des Autors zu tun haben.

oder Heinrich Manns – ist auch *Der Judas des Leonardo* ein historischer Roman, freilich mit jenem spezifischen Akzent auf eine alternative Historie, der die meisten Romane von Leo Perutz auszeichnet: bekannte historische Ereignisse fußen auf phantastischen Voraussetzungen.<sup>2</sup>

Perutz wählt die Renaissance zum Schauplatz, eine Epoche, die ein halbes Jahrhundert zuvor in der deutschsprachigen Literatur nachgerade inflationär zur Darstellung gelangt war. Sie gehörte zum festen Inventar des *Fin de siècle*: in der Vision amoralischer Geschlechter wie der Borgia oder der Medici, in der Beschwörung grausamer Condottieri und jähzorniger Kraftnaturen malte sich die längst müde gewordene Dekadenz den kraftgeschwollenen Zauber ihrer Frühe aus, sei es, dass sie damit eskapistischen Träumen folgte, sei es, dass sie sich von der Erinnerung an vergangene Größe eine Art ästhetischer Frischzellenkur erhoffte.<sup>3</sup> Perutz allerdings ist als historischer Romancier insofern ernster zu nehmen als die von der Renaissance trunkenen Autoren des *Fin de siècle*, weil seine Romane, mögen sie auch ins Blaue hinein erzählen, doch immer ins Schwarze treffen, wenn es darum geht, Kolorit und Signatur einer Epoche zu beschreiben. »Niemand«, so hatte schon Arnold Höllriegl beobachtet, »arbeitet sorgfältiger [...] Er versenkt sich jahrelang in die Geschichtsquellen: sucht die seltensten: dann versteht er es, vergessen zu lassen, dass irgendein Studium seine Phantasie beschwerte. Es ist alles echt und so, als hätte er sich's aus dem Finger gesogen.«<sup>4</sup> Perutz gibt der Renaissance ihren Ernst zurück, sein Roman fabelt eben nicht von syphilitischen Päpsten, verdorbenen Kurtisanen und ruchlosen Herrschern, sondern rückt ein modernes Zeitalter vor Augen, das nach der Verabschiedung der mittelalterlichen Glaubensinigkeit um ein neues Religionsverständnis rang und in den italienischen Stadtstaaten die allmähliche Erosion feudalaristokratischer Strukturen einleitete. Vor allem ist es die für die Renaissance so charakteristische Idee der Individualität, die Lösung des Einzelnen aus dem verbindlichen Ordo-Modell des Mittelalters und die Entwicklung einer gänzlich neuen

<sup>2</sup> Die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Leo Perutz lässt sich kaum anders als deplorabel bezeichnen: von dem Engagement von Hans-Harald Müller abgesehen, der zu den Editionen von Perutz' Romanen kenntnisreiche Nachworte geschrieben und eine Biographie vorgelegt hat (Wien 2007), beschränkt sich die Perutz-Philologie auf einige längst veraltete Monographien oder eher entlegene Einzelstudien und Sammelbände. In jüngerer Zeit erschien lediglich eine v.a. narratologisch interessierte Aufsatzsammlung: *Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung*. Hg. von Tom Kindt und Jan Christoph Meister. Tübingen: Niemeyer 2007.

<sup>3</sup> Vgl. dazu Hans Richard Brittnacher: *Die Erfindung und Verabschiedung eines Zeitalters. Zur Renaissance bei Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke und Heinrich Mann*. »Zagreber Germanistische Beiträge« 20 (2011), S. 3–17.

<sup>4</sup> Richard A. Bermann (alias Arnold Höllriegl): *Hollywood – Wien und zurück. Feuilletons und Reportagen*. Wien: Picus 1999, S. 83.

schöpferischen Subjektivität, also die Frontstellung des Individuums *vis à vis* der Geschichte und der Religion, die den Renaissanceroman von Leo Perutz bestimmt.

Wohl bei keinem Künstler der Renaissance ist dieser Gedanke einer rigorosen Individualität so exemplarisch ausgedrückt wie bei Leonardo. Daher ist es wohl auch kein Zufall, dass Perutz gerade ihn ins Zentrum seines Romans rückt – obwohl er im ursprünglich vorgesehenen Titel nicht erwähnt wird. Aber der Roman beginnt mit einer Geschichte, die auch Giorgio Vasari in seinen berühmten *Lebensläufen* mitteilt: Vom Herzog Sforza um eine Antwort gebeten, warum er die versprochene Wandmalerei im Refektorium des Klosters Santa Maria delle Grazie in Mailand nicht zu Ende bringe, entschuldigte sich Leonardo mit der Schwierigkeit, die es ihm bereite, zwei für die Ausführung des Werks unverzichtbare Modelle, nämlich die für Christus und für Judas zu finden.<sup>5</sup>

Damit ist zugleich der Aufriss für die Geschichte skizziert, um die es im Roman geht: Will Leonardo den notorischen Christusverräter im Sinne der Kunstdoktrin der Renaissance als einen glaubwürdigen Charakter mit einer dementsprechend überzeugenden Physiognomie darstellen, benötigt er ein angemessenes Modell, »nicht irgendeinen Spitzbuben oder sonst einen Übeltäter [...], nein, den allerschlechtesten Menschen in ganz Mailand.«<sup>6</sup> Mit den Nöten des Leonardo bei der überzeugenden Darstellung und Interpretation des Judas greift Perutz ein Thema auf, das sowohl in der Kunstgeschichte wie auch in der Literatur eine reiche Tradition besitzt und zumal im 20. Jahrhundert, das man mit einigem Recht das Jahrhundert des Verrats nennen kann, intensiv und kontrovers diskutiert wird.<sup>7</sup> Wie lässt sich Judas, der Inbegriff des Verräters, überhaupt darstellen, wie lässt sich sein Handeln überhaupt begründen? Um Perutz' Antworten auf

<sup>5</sup> Vgl. Giorgio Vasari: *Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten*. Zürich: Manesse 1974, S. 324.

<sup>6</sup> Perutz: *Der Judas des Leonardo*, S. 21.

<sup>7</sup> Es war im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts die Konversion der Schriftsteller zur politischen Rechten, die Julien Benda beschrieben hat (*La trahison des clercs*, 1927; dt.: *Der Verrat der Intellektuellen*, 1978), dann der Konformismus und der Opportunismus der Intellektuellen während des Faschismus und des Stalinismus, und schließlich das Renegatentum, als sich die von den stalinistischen Schauprozessen angewiderten Intellektuellen von Stalin abwandten, die dem politischen Verrat im 20. Jahrhundert seine markantesten Konjunkturen verleihen; diese politischen Apostasien, gerade angesichts des in den Diktaturen des 20. Jahrhunderts bis zur Virtuosität ausgeprägten und erpressten Spitzel- und Denunziantentums, erlauben es, von einem Jahrhundert des Verrats zu sprechen. Neben dem einschlägigen Werk von Julien Benda sei in diesem Zusammenhang auf zwei weitere Standardwerke hingewiesen: Margret Boveri: *Der Verrat im 20. Jh.* 4 Bde. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1960; Michael Rohrwasser: *Der Stalinismus und die Renegaten. Die Literatur der Exkommunisten*. Stuttgart: Metzler 1991. In einem vom Verrat geradezu imprägnierten Jahrhundert muss die Gestalt des Judas ganz besondere ästhetische und literarische Energien auf sich ziehen.

diese Fragen einzuschätzen, ist es zunächst nötig, auf Leonardos ästhetische Lösung des Problems einzugehen. Im ersten Teil der nachstehenden Ausführungen gebe ich – in gewiss problematischer Verkürzung – einige Hinweise zur widersprüchlichen Deutung der Judas-Figur (I), sodann zur Judas-Ikonographie und ihrer Innovation bei Leonardo (II), um anschließend das produktive Missverständnis dieser innovativen Leistung bei Leo Perutz nachzuzeichnen und ihre Implikationen anzudeuten (III).

## I. Judas: Verräter, Sündenbock und Heilsbringer

Die Evangelien – und auch die Apostelgeschichte – stellen Judas neutraler dar, als angesichts der Überlieferungsgeschichte dieser Verräterfigur zu erwarten wäre. Judas taucht in allen vier Evangelien auf, ohne dass ihm vor dem Verrat bereits eine auffallende Rolle zugewiesen würde, die ihn von den anderen Jüngern unterscheidet. Im Bund der 12 Apostel hat er die Rolle des Kassenwartes inne. Vor der Abendmahlszene fällt er nur einmal auf, als er Marias verschwenderischen Umgang mit kostbarem Öl bei der Fußsalbung Jesu moniert. Warum er den Hohepriestern das Angebot macht, Jesus zu verraten, wird in den Evangelien nicht mitgeteilt – im Urtext fällt der Begriff *paradidonai*, was soviel wie übergeben, auch ausliefern oder weiterreichen bedeutet und insofern deutlich neutraler ist als seine abwertende Übertragung als *verraten*.<sup>8</sup> In allen vier Evangelien weist Jesus beim Abendmahl darauf hin, dass der Verräter unter ihnen weile. Im Markus- und im Matthäus-Evangelium identifiziert er den Täter indirekt – als denjenigen, der mit ihm die Hand in die Speiseschüssel tauche, bei Lukas als denjenigen, dessen Hand mit seiner auf dem Tische liege. Bei Lukas heißt es, dass an dieser Stelle der Satan in Judas fuhr. Über das Schicksal des Judas nach dem Verrat sind die Evangelien uneins: Markus und Johannes erwähnen ihn nicht mehr, Matthäus spricht davon, dass Judas den sprichwörtlich gewordenen Judaslohn, die 30 Silberlinge, den Hohepriestern vor die Füße warf und sich erhängte – sei es, weil er seine Tat bereute, sei es, weil er mit den Konsequenzen, die sein Handeln hatte, nicht einverstanden war. In der Apostelgeschichte hingegen steht, dass er von den 30 Silberlingen einen Acker erwarb, aber auf diesem Acker stürzte, wobei sein Bauchfell zerriss und seine Eingeweide hervorbrachen.

<sup>8</sup> Vgl. dazu Karl Karth: *Die kirchliche Dogmatik. Die Lehre von Gott*. Bd. 2.2. Zürich: Theologischer Verlag 1988, S. 508. Zur kirchlichen Überlieferungsgeschichte vgl. u.a. Bernhard Dieckmann: *Judas als Sündenbock. Eine verhängnisvolle Geschichte von Angst und Vergeltung*. München: Kösel 1991. Vgl. auch Harald Wagner (Hg.): *Judas Iskariot. Menschliches oder heilsgeschichtliches Drama?* Frankfurt/M.: Knecht 1985; Martin Meiser: *Judas Iskariot. Einer von uns*. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt 2004.

Gemeinsam ist diesen Berichten ihre bemerkenswerte Neutralität: Zwar wird Judas unstrittig als derjenige markiert, der Jesus ausliefert, über seine Gründe für dieses Verhalten erfahren wir nichts. Dass es sich dabei um Geldgier handeln muss, weil Judas nach der Höhe der Gegenleistung fragt, die er von den Hohepriestern zu erwarten hat, ist lediglich eine diskutabile Konjektur. Dass er der Verräter schlechthin ist, der »Erzschelm«,<sup>9</sup> wie ihn Abraham a Santa Clara nennen wird, der Inbegriff des Bösen, einer der wenigen Heiligen, den die Satanisten verehren,<sup>10</sup> der 'Mann mit dem Dolch', wie man sich gerne seinen Beinamen Ischariot übersetzt,<sup>11</sup> dass es sich bei ihm um das Verworfenste aller Gottesgeschöpfe handelt, der für kümmerliche 30 Silberlinge seinen Herrn an seine Feinde auslieferte, mit einem Kuss zudem, also einer intimen Geste, in der die Infamie der Tat, der Verrat eines geliebten Menschen, ihr abstoßendes Bild findet: Eine so eindeutige Denunziation erlaubt der Wortlaut der Evangelien nicht. Schon früh werden im jüdischen wie im gnostischen Kontext auch Stimmen laut, die Zweifel an der negativen Exklusivität der Gestalt anmelden. Sie erinnern in deterministischer Perspektive an den Verrat des Judas als die notwendige Voraussetzung für die Erfüllung der Heilsgeschichte. Vielleicht habe Jesus den Verrat beim Abendmahl nicht nur vorausgesagt, sondern Judas, seinen treuesten Vasallen, zu dieser Tat als einem ungeheuren Liebesdienst bestimmt, damit in Erfüllung gehe, was in der Schrift geschrieben steht. Vielleicht treffe die Schuld auch den Satan, der bekanntlich umhergeht, suchend, wen er verschlinge, der in die Seele des Judas eingefahren sei und diesen zu einem bösen Tun verleitet habe – von einer Besitzergreifung des Judas durch Satan ist bei Lukas ausdrücklich die Rede. Wieder andere exkulpieren das Verhalten des Judas in politischer Perspektive als die Verzweiflungstat eines enttäuschten Revolutionärs oder Patrioten, der sich vom geweissagten Messias auch Widerstand gegen die verhassten römischen Besatzer in Judäa erwartete, aber von Christi diesbezüglicher Abstinenz – »gebt dem Kaiser, was des Kaisers, und Gott, was Gottes ist« (Mt 22,21) – enttäuscht war. Er lieferte Jesus aus in der Hoffnung, dass dieser sich nun endlich zur Demonstration seiner wahren Kraft und Herrlichkeit entschließen könne. Als er stattdessen das Martyrium auf sich nahm, verzweifelte Judas an seiner Tat und erhängte sich. Mag

<sup>9</sup> Abraham a Santa Clara: *Judas der Ertz-Schelm*. Hg. von Felix Bobertag (Deutsche National-Litteratur, Bd. 40). Berlin o.J.

<sup>10</sup> In Edward Frederic Bensons einschlägiger Erzählung *Das Heiligtum* wird neben Judas Ischariot nur noch Gilles de Rais als weiterer Heiliger der satanistischen Gemeinde verehrt (E.F. Benson: *Das Heiligtum*. In: *Schwarze Messen. Dichtungen und Dokumente*. Hg. von Ulrich K. Dreikandt. München: Hanser 1970, S. 216–243, hier S. 239).

<sup>11</sup> Zur – kaum noch überschaubaren – Deutung der Beinamen des Judas vgl. Hans-Josef Klauck: *Judas – ein Jünger des Herrn*. Freiburg i. Br.: Herder 1987, v.a. S. 41ff.

sein, dass Judas angesichts des Schauprozesses gegen Christus auf einen Aufstand gegen die verhassten Römer hoffte. Wieder andere Apologeten des Judas hegten Zweifel an der Messiastauglichkeit eines Jesus Christus, der auf den Bergwiesen Golgathas Kindern und Geistesschwachen das Paradies prophezeite, eines schwächlichen, »bartlosen Jünglings«, wie ihn verachtungsvoll etwa der deutsch-polnische Dekadenzliterat Stanislaw Przybyszewski einmal nannte,<sup>12</sup> und sehnten sich nach einem virileren Messias, dem man seinen chiliastischen Auftrag auch an einem stattlichen Erscheinungsbild ansah.

Allerdings konnten solche Mutmaßungen sich in dem Maße, in dem sich das Christentum etablierte, nur als Ketzerblasphemien artikulieren; den Kirchenvätern und der Dogmatik des Christentums blieb Judas bis ins 20. Jahrhundert hinein die exemplarische Verkörperung des Bösen – die Kunstgeschichte ist diesem Verdikt, soviel sei hier bereits vorweggenommen, weitgehend gefolgt. Dass sich daraus auch eine ikonographische Tradition des Antisemitismus ableiten ließ, liegt auf der Hand.<sup>13</sup> Die Literatur allerdings sucht seit der Mitte des 18. Jahrhunderts auch nach einer psychologisch plausiblen Motivierung für den Verrat.<sup>14</sup> Klopstock ist wohl der erste, der mit der Tradition des Judas als eines rotbärtigen, hakennasigen, neidhageren Scheusals bricht und statt dessen einen männlich schönen Judas vorstellt, dem es mit der versprochenen Erlösung zu langsam geht – eine ambivalente Gestalt, dem der eigene Vater im Traum die Idee einflüstert, von Christus benachteiligt worden zu sein und der sich deshalb zum Verrat entschließt: »Also ist gewiß«, so Judas nach seiner Traumbegegnung mit dem Vater, die ihm die Augen über Christus öffnete, »Er haßt mich.«<sup>15</sup> Klopstock hat damit einen Judas geschaffen, der dem durch die pietistische Frömmigkeit für komplizierte seelische Vorgänge sensibel gewordenen Publikum des empfindsamen Zeitalters nicht länger als die Inkarnation des Bösen erscheint, sondern als eine gequälte, mit sich selbst zerfallene Gestalt, dessen Hörigkeit gegenüber dem Vater im Traum Christi Gehorsam gegenüber dem Opferwunsch seines Vaters im Himmel spiegelt. Klopstock

<sup>12</sup> Stanislaw Przybyszewski: *Die Gnosis des Bösen. Entstehung und Kult des Hexensabbats, des Satanismus und der schwarzen Messe*. Berlin: Zerlin 1985 (Neudruck der 1897 unter dem Titel *Die Synagoge Satans* erschienenen Erstausgabe), S. 57.

<sup>13</sup> Ausführlich dazu Mirjam Kübler: *Judas Iskariot: Das abendländische Judasbild und seine nationalsozialistische Instrumentalisierung*. Waltrop: Spenner 2007.

<sup>14</sup> Eine ausführlichere Erörterung der hier nur angedeuteten Zusammenhänge ist einer späteren, umfassenderen Darstellung vorbehalten. Weitere Quellen finden sich in der sorgfältig zusammengestellten Anthologie von Mathias Krieg u. Gabrielle Zangger-Derrion (Hgg.): *Judas. Ein literarisch-theologisches Lesebuch*. Zürich: Theologischer Verlag 1996.

<sup>15</sup> Friedrich Gottlieb Klopstock: *Der Messias*. In: F. G. Klopstock: *Ausgewählte Werke*. München: Hanser 1962, S. 195–772, hier S. 263.

lässt zudem noch den reuigen Teufel Abbadona auftreten, dem trotz seiner Verworfenheit doch noch die unendliche Versöhnungsbereitschaft Gottes zuteil wird, während Judas vor Gottes Antlitz keine Gnade findet – ihm kann der Seelengeleiter Obbadon nur den Weg in den Abgrund weisen: »Dies ist der Gerichteten Wohnung«. <sup>16</sup> Diese gnadenlose Aburteilung des Judas appelliert auch an das Mitleid eines religiösen Publikums und an seine Bereitschaft, auch das Tremendum und das Unbegreifliche als Teil des Göttlichen hinzunehmen – was in letzter Konsequenz auch bedeuten kann, die Schuld des Judas zu relativieren.

Was Klopstock angestoßen hat, wurde zu einer vitalen Tradition in der religiös interessierten Literatur des 20. Jahrhunderts: Gedichte von Georg Heym und Bertolt Brecht, Romane von Max Brod, Nikos Kazantzakis und Uwe Saeger, Erzählungen von Jorge Luis Borges und Jurij Andrejew, Tragödien von Carl Sternheim und Egon Friedell und romanähnliche theologische Expertisen von Walter Jens haben eine Revision des überkommenen Judas-Bildes vorgeschlagen. Gemeinsam ist diesen Texten, dass in ihnen dem Verrat immer schon ein Verrat vorangegangen ist: Denn bevor Judas Christus an die Römer auslieferte, hat dieser bereits die in ihn, den Messias, gesetzten Hoffnungen seiner Anhänger verraten. Mit einiger Wahrscheinlichkeit dürfte Perutz zumindest die 1920 aufgeführte und von Alfred Kerr wohlwollend besprochene *Judastragödie* des Wiener Kulturhistorikers, Privatgelehrten und Dramatikers Egon Friedell gekannt haben, eine passagenweise amüsante Konversationskomödie, in der ein düsterer und viriler Judas vorübergehend die Stelle des Messias einnimmt, bis er erkennen muss, dass es einen weltlichen Messias gar nicht geben kann. Die Tragödie des Judentums ist es, diesem Stück zufolge, auf einen weltlich wirksamen, keinen spirituellen Messias fixiert gewesen zu sein und deshalb den wahren, spirituellen und sanftmütigen Messias verkannt zu haben. Am Ende des Stücks tritt Ahasver, der ewige Jude auf, ein Sinnbild des zu ewiger Diaspora verurteilten Judentums. In diesem ostentativ antisemitischen Stück eines zum Christentum konvertierten Juden wird deutlich, dass auch Texte, denen an der Rehabilitierung des Judas oder zumindest an einem Verständnis seiner Tat liegt, nur selten der antisemitischen Tendenz der Judas-Tradition entkommen. Dass Perutz als Urbild seines Judas einen böhmischen Kaufmann wählt und ihn im Text von anderen auch immer wieder als »den Deutschen« bezeichnen lässt, mag vor diesem Hintergrund eine Erklärung finden. Auch ein anderes Stereotyp, der angeblich den Juden so selbstverständliche Umgang mit Handel, Geld und Wucher wird in Perutz' Roman als Eigentümlichkeit der Deutschen ausgegeben: »Diese Deutschen sind zäh wie Leder, wenn es sich um Geld

<sup>16</sup> Ebd., S. 413.

handelt«, meint der Feldhauptmann da Corte, der Beheim beim Verkauf seiner Pferde zusieht, »Man kommt mit ihnen nicht vom Fleck, mit einem Juden redet sich's leichter.«<sup>17</sup>

Wenn Leonardo in Perutz' Roman – wie in der von Vasari überlieferten Anekdote – seine kreative Blockade mit einem fehlenden, einem buchstäblich begreifbaren Modell begründet, so zeigt uns dies den veritablen Renaissancekünstler, der nicht länger nach Schablonen zu arbeiten gewillt ist, sondern nach Individualität fragt. Allerdings sucht Leonardo dabei nicht lediglich die individuelle Ausprägung eines zu seiner Zeit verbreiteten Typus der Hässlichkeit, sondern ein Profil, das zu einer Definition der Judassünde passt, die man zu Leonardos Zeiten wohl nie, sehr wohl aber zu Perutz' Zeiten vernehmen konnte. Im Gespräch mit dem kleinen Girolamo, einem vom Schicksal geprüften Waisen, findet Leonardo einen Dialogpartner, der besser als der Prior und der Herzog, die religiöse und die weltliche Autorität, den anthropologischen Kern der Sünde zu begreifen vermag, das, was eine Sünde nicht nur als Übertretung von Gottes Gebot charakterisiert, sondern als eine Handlung, die verletzt, was Menschen aneinander bindet. Demzufolge verriet Judas Christus, »als er erkannte, daß er ihn liebte.' [...] 'er sah voraus, daß er ihn allzu sehr werde lieben müssen, und sein Stolz ließ es nicht zu.'«<sup>18</sup> Leonardo bekräftigt diese Auslegung des Jungen: »'Ja. Dieser Stolz, der ihn Verrat an seiner eigenen Liebe begehen ließ, das war die Sünde des Judas.' sagte Messer Leonardo.«<sup>19</sup>

## II. Der Judas des Leonardo da Vinci

Um die bildnerische Judaskonzeption des wirklichen Leonardo da Vinci angemessen einschätzen und mit den Vorstellungen des Leonardo bei Leo Perutz vergleichen zu können, sei in aller Kürze ein Blick auf die bis zur Renaissance üblichen und ikonisch etablierten Abendmahlsdarstellungen geworfen.<sup>20</sup> Typisch sind dabei stereotype Codierungen, die Judas räumlich und ikonographisch von den anderen Jüngern absetzen (Abb. 1). Judas sitzt allein, dem Betrachter mit dem Rücken oder der Seite zugekehrt. Die Apostel, die ihm räumlich geradezu plakativ gegenüberstehen, bilden eine Gemeinschaft, von der er ausgeschlossen ist. Durch die Aufsicht wirkt der

<sup>17</sup> Perutz: *Der Judas des Leonardo*, S. 18.

<sup>18</sup> Ebd., S. 24.

<sup>19</sup> Ebd.

<sup>20</sup> Die Abbildungen wurden folgenden Quellen entnommen: Abb. 1 und 2: *Abendmahl*. Berlin: Phaidon 2005, S. 9 und 25; Abb. 3–6: *Wikimedia Commons*.





Abb. 1: *Illuminierte Handschrift aus dem Jahre 1007 oder 1012. Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 4452, fol. 105v*

isolierte Judas noch kleiner als die anderen – nur er, der Gierhals, greift in die Schüssel: Das Arrangement der Körper auf der Oberfläche des Bildes hat diesen Judas bereits schuldig gesprochen, noch bevor die dazugehörige Geschichte erzählt oder verlesen werden muss. Hier sitzt er, jetzt schon als Schandfleck erkennbar, der Verderber des Herrn! Die Illustration dieser Handschrift aus dem beginnenden 11. Jahrhundert präsentiert den Außenseiter als eine kümmerliche, wie von ihrer Schuld geduckte Allegorie des Übeltäters.

Eine zweite, hundertdreißig Jahre jüngere Darstellung (Abb. 2) übernimmt das Verfahren, durch die Staffelung der Figuren im Raum und die Platzierung der Frommen in der oberen Bildhälfte und des Verräters im unteren Drittel ein moralisches Urteil zu insinuieren. Auch hier sitzt der Verräter buchstäblich zu Füßen seines Herrn, der ihm den Bissen reicht – und mit dem Bissen fährt hier, wie im Lukas-Evangelium beschrieben, ein Teufel in den Sünder ein. Er wird mit dem kleinen, vereinzelt Sonderling im Vordergrund gewiss leichteres Spiel haben als mit der gestaffelten Frömmigkeit von Jesu Jüngern in der Bildmitte. Während diese mit from-

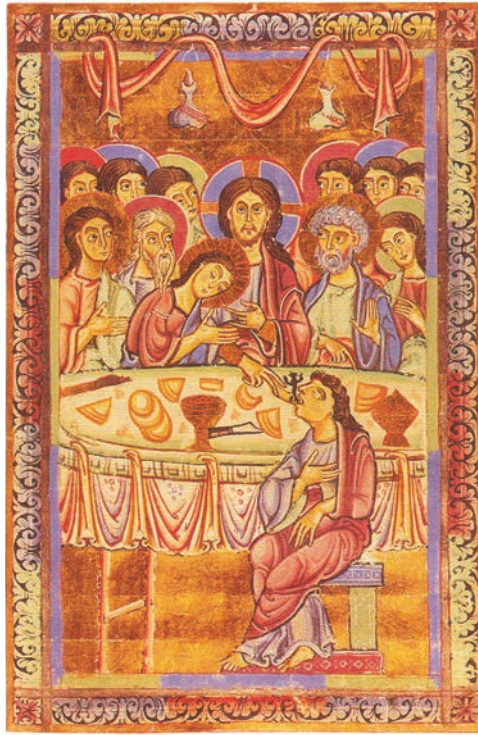


Abb. 2: *Illuminierte Handschrift um 1140. Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 15903, fol. 13r*

mem Augenaufschlag und salbungsvollen Gebärden ihre Überlegenheit demonstrieren, wird Judas, der wie ein Hund nach dem Bissen fasst, fast widerstandslos zur Beute des Bösen. Christi Jünger tragen den Nimbus, also den Heiligenschein, wenn auch einen kleineren als Christus – Judas hingegen ist unter den Aposteln derjenige, der keinen Heiligenschein trägt – und wenn doch, ist er im Unterschied zu dem der anderen Apostel schwarz: er erleuchtet nicht den Jünger, er entzieht ihm das Licht und hüllt ihn in effigie in die Finsternis seiner Verdammung ein.

Sein deutlichstes Attribut in der Malerei vor Leonardo aber ist, wie auf einem Fresko von Stefano di Antonio Vanni (Abb. 3) sein Geldbeutel, ein demonstrativ farbiger Fleck auf dieser den anderen weit entrückten, zudem noch mit einem schwarzem Heiligenschein markierten Gestalt. Wieder einmal steht ein einsamer Judas Christus und den Jüngern wie in



Abb. 3: Pietro Perugino: Fresko, 1493–1496. *Cenacolo di Fuligno*, Florenz (Ausschnitt)

einem Tribunal gegenüber; in seiner Einsamkeit wird er noch zusätzlich stigmatisiert durch die Konfrontation mit der Nähe, wie sie zwischen Jesus und dem Lieblingsjünger Johannes, der gern an der Brust des Meisters lag, herrschte. Während die anderen ihre Hände falten, zum Essen oder zum Gestikulieren benutzen, liegt die eine Hand des Judas auf dem Tisch, während die andere den Beutel umklammert, in dem sich die dreißig Silberlinge des Verrats befinden.

Immerhin: in einer Hinsicht ist dieser Judas bei aller Kunst der stereotypen Markierung als Sündenbock modern, weil sein Blick sich weder auf Christus noch auf die Jünger richtet und er auch nicht schuldbewusst nach unten blickt, sondern aus dem Bild heraus auf den Betrachter. Modern kann man diese Judas-Darstellung nennen, weil sie innerhalb der bildenden Kunst, die weitgehend auf eine dogmatische Darstellung und Stigmatisierung des Judas verpflichtet ist, die ihn als berechnend, neidisch, heimtückisch, hoffärtig und verschlagen darstellt, als Geizkragen, der seinen Beutel fest in den Krallen hält oder als klebrigen Freund, der mit einem Kuss seinen Herrn verrät, hier auf das stillschweigende Einverständnis zwischen Bildbetrachter und Täter setzt. Der Blick aus den Augen des Judas auf den Beschauer deutet eine Komplizenschaft an: wir alle sind Verräter, sind bereit, das was wir lieben, bei erster Gelegenheit zu verraten.

Weitere mehr oder minder typische Merkmale der Judas-Ikonographie sind der Hund, das Sinnbild der Treue zu Füßen des Judas, dem Inbegriff des Verräters, oder der weite, meist gelbe Mantel, den Judas um sich

geschlungen hat; es ist das Gewand der Heuchler und Dunkelmänner, in dem sich die üblen Absichten auf ihren Gesichtern verhüllen und die Dolche in ihren Händen verbergen lassen. Vor diesem Hintergrund einer mit stereotypen Codierungen üppig orchestrierten Tradition,<sup>21</sup> die dem Maler nur noch abverlangt, auf einen Heiligenschein zu verzichten oder diesen schwarz auszumalen, den Finsterling als armseligen Sonderling zu isolieren, den Verrat als zum Himmel schreiendes Unrecht anzuprangern, indem sie den Verräter mit einem roten Bart, mit roten Haaren oder einer Hakennase ausstattet und einem weiten gelben Mantel, unter dem er seine Schande verbergen, oder einen Beutel, in dem er seinen Judaslohn horten kann – vor diesem Hintergrund wird die monumentale Leistung von Leonardos *Abendmahl* erkennbar.

Bis zu diesem Zeitpunkt war der Zuschauer es gewohnt, dass ihm die Staffellung der Figuren auf dem Bild die Arbeit der Identifizierung von Gut und Böse abnimmt: hinten die vielen Guten, vorne der einzelne Böse. In statuarischer Bewegungslosigkeit liefern diese Bilder im Grunde eine Inschrift zu dem auf ihnen abgebildeten Thema. Die Figuren haben keine Körper, sondern Umrisse, sie besitzen keine Seele, sondern Attribute. Sie haben keine Kämpfe auszufechten, keine äußeren und keine inneren, sondern sind ein für allemal festgelegte, unmissverständliche Chiffren: Segnende Hände und frommer Augenaufschlag auf der einen Seite, ein geduckter Körper mit der Hand am Geldbeutel auf der anderen.

Bei Leonardos Abendmahlsgemälde (Abb. 4) hingegen wird der Betrachter mit einem chaotischen Gewimmel in Aufregung gesetzter Figuren konfrontiert, mit einem hin und her wogenden Gedränge der Körper im Raum, ausgelöst wohl durch das »vestrum unum«, das Christus gerade gesprochen hat. Da die in Öl auf Tempera und dann auf Putz ausgeführte Arbeit schon nach wenigen Jahren zu verwittern begann, sind leider nicht mehr alle Einzelheiten genau zu erkennen.<sup>22</sup> Unübersehbar aber ist die Aufregung der Jünger, die in ihrer Empörung teilweise von den Sitzen aufgesprungen sind und einander befragen: Wen kann er gemeint haben? Im Kontrast zu dieser Aufregung steht die auffallende Ruhe Jesu, die schon Goethe bemerkte: »Er aber neigt sein Haupt, gesenkten Blickes; die ganze Stellung, die Bewegung der Arme, der Hände, alles wiederholt mit

<sup>21</sup> Vgl. den entsprechenden Eintrag im *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, hg. von Engelbert Kirschbaum SJ, Freiburg i. Br.: Herder 1964, Bd. 2, Sp. 444–448.

<sup>22</sup> Der desaströse Zustand des Freskos und die oft seinen Zustand noch verschlimmernden Restaurationsmaßnahmen haben immer wieder zur Charakterisierung des Bildes als einer Ruine geführt. Vgl. dazu Richard Hüttl: *Spiegelungen einer Ruine. Leonardos Abendmahl im 19. und 20. Jahrhundert*. Marburg: Jonas Verlag 1994.



Abb. 4: Leonardo da Vinci: Das Abendmahl, um 1495. Santa Maria delle Grazie, Mailand

himmlischer Ergebenheit die unglücklichen Worte, das Schweigen selbst bekräftigt: *Ja es ist nicht anders! Einer ist unter euch, der mich verrät.*<sup>23</sup>

Bei der Gesamtansicht des Bildes fällt die Gruppierung in Dreiergruppen auf, die der räumlichen Gegebenheit des Refektoriums geschuldet ist, da drei Lünetten, also gerahmte Wandfelder mit Stifterwappen u.dgl., den oberen Abschluss der Refektoriumswand bilden. Rechts außen – also unter der rechten Lünette – sind Bartholomäus, Jacobus der Jüngere und Andreas, links Matthäus, Thaddäus und Simon der Zelot zu sehen. In der Mitte, unter der größten Lünette, sitzt Jesus, dessen Haupt vor dem hellen Mittelfenster wirkungsvoll hervorgehoben ist, links von ihm Judas, Petrus und Johannes, rechts Thomas, Jakobus der Ältere und Philippus.

Hier interessiert natürlich die Gruppierung zur Linken Christi (Abb. 5). Die Kunsthistorikerin Brigitte Monstadt hat auf die entscheidende Innovation dieser Abendmahlsdarstellung hingewiesen: »Mit ihrer ungewöhnlichen, ja geradezu provozierenden Zusammensetzung vollzieht Leonardo einen Umsturz der vorherigen Bildtradition. Denn Leonardo bindet Judas, den Verräter, und Johannes, den Lieblingsjünger, direkt

<sup>23</sup> J. W. Goethe: *Joseph Bossi über Leonardo da Vincis Abendmahl zu Mailand*. In: *Kunst und Altertum I* (1818). J. W. Goethe: *Werke*. Hamburger Ausgabe. Hg. von Erich Trunz. Bd. 12: *Kunst und Literatur*. München: Beck 1978, S. 164–168, hier S. 166.



Abb. 5: *Das Abendmahl (Ausschnitt)*

aneinander.«<sup>24</sup> Judas ist hier also nicht länger der durch seine Sonderstellung Ausgeschlossene, sondern ein Teil der Gemeinschaft, sogar ein besonders wichtiger, erscheint doch neben Johannes auch noch Petrus als der Dritte im Bunde. Judas ist hier kein Außenseiter, sondern gehört im Gegenteil zum *inner circle* der Apostel.

Ganz anderes als der notorisch heftige Petrus mit seinen ausladenden Bewegungen wirkt der sanfte Johannes, der hier aber nicht mehr an der Brust seines Herrn ruht, sondern sich Petrus zuwendet, womit der Erlöser in seiner Einsamkeit, im Wissen um seine Passion, noch stärker hervortritt. Fast parallel zur rechten Konturlinie des Johannes verläuft der Umriss des

<sup>24</sup> Brigitte Monstadt: *Judas beim Abendmahl. Figurenkonstellation und Bedeutung in Darstellungen von Giotto bis Andrea del Sarto*. München: scaneg 1995, S. 255.

Judas, aber »seine Bewegungsausrichtung [...] unterscheidet sich deutlich von der des Lieblingsjüngers. Während die Bewegung von Johannes nur zur Seite ausgerichtet ist [...], vollzieht Judas in seiner Reaktion sowohl ein Zurückweichen zur Seite als auch einen Richtungsimpuls nach vorne.«<sup>25</sup> Diese Charakterisierung des Judas durch einen gegensätzlichen Bewegungsimpuls deutet die Ambivalenz dieser mit sich selbst zerfallenen, mit sich im Widerspruch liegenden Gestalt an.

Zwar fehlt auch hier nicht das charakteristische Erkennungsmerkmal des Judas, der Geldbeutel, aber entscheidender ist das psychologische Drama, das Leonardo durch die Körperhaltung des Judas und seinen starren, auf Christus gerichteten Blick gestaltet: »Die Kopfbildung entspricht dieser Starre, da die Stirn, Nase, und das Kinn mit dem Bart sehr klare, wie mit dem Messer geschnittene Linien beschreiben.«<sup>26</sup> Eine zusätzliche Charakterisierung des Judas entsteht durch die Lichtregie des Bildes. Nach der Körperwendung des Judas

liegt sein Gesicht, im Gegensatz zu den Köpfen aller anderen Personen, im Schatten. Eine weitere Verfinsterung erzeugen die dunklen Haare und der Bart. Auch der Arm, der die Verlängerung der Profillinie bildet, wird in dunkleren Farbtönen modelliert. Eine Ausnahme bildet nur die vordere Schulter und der Arm, der den Geldbeutel umklammert.<sup>27</sup>

Das Zeichen der Schande liegt im Licht, das Gesicht des Frevlers jedoch im Dunkel.

Eine Rötelseichnung Leonardos (Abb. 6) gilt als physiognomische Vorstudie für das *Abendmahl*. Sie gibt die bereits beschriebene Ambivalenz des Judas eindrucksvoll wieder. Der ganze Kopf auf einem muskulösen Hals ist von einem Energiekrampf geprägt – die gegeneinander laufenden Bewegungen des Judas auf dem Abendmahlbild sind hier ins Muskelspiel des Halses übersetzt, der dem Kopf seine zugleich herrische und trotzig Haltung gibt, den Ausdruck eines Mannes, der sich entschlossen zeigt, einen einmal gefassten Entschluss umzusetzen. Der zusammengekniffene Mund, der die Lippen fast verschwinden lässt, das energisch protuberierende Kinn, der hochmütige Gesichtsausdruck zeigen uns Judas als einen Mann des Entschlusses – keinen Verfluchten, der von bösen Geistern getrieben handelt, auch keinen Finsterling, dem Tücke und Habgier aus den Augen blitzen, auch keinen politischen Verschwörer, der über Leichen geht, sondern einen mürrischen, aber entschlossenen Mann, der das, was getan werden muss, umsetzt – und sei es, Verrat zu üben an dem, was er liebt.

<sup>25</sup> Ebd., S. 257.

<sup>26</sup> Ebd.

<sup>27</sup> Ebd., S. 259.

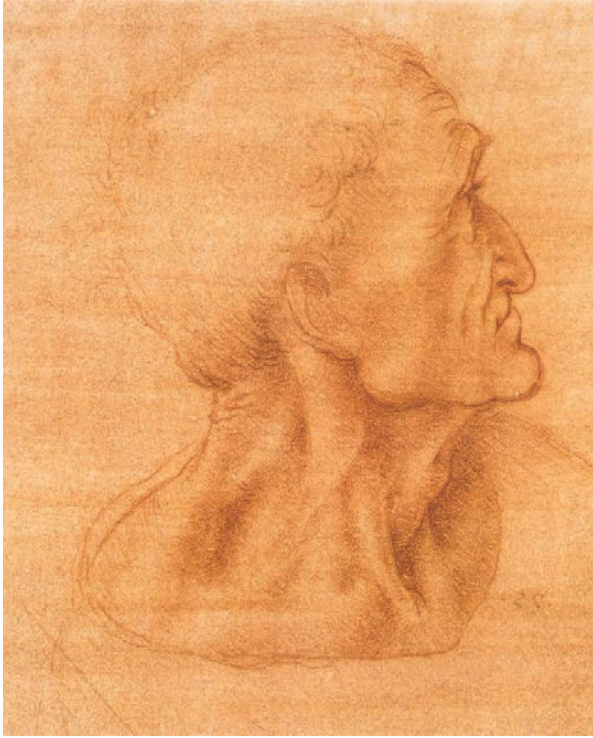


Abb. 6: Leonardo da Vinci: Kopf des Judas. Rötzelzeichnung. Bibliothek Windsor Castle

Leonardo folgt also der Tradition, Judas als den dunklen Unhold darzustellen, aber begründet dies realistisch, durch den Einfall des Lichts und die Bewegung des Jüngers. Die historische Leistung dieser Darstellung hat Georg Simmel in der Verabschiedung mittelalterlicher Glaubensdemut gesehen: »Zum ersten mal ist hier in einem Gruppenbild jene volle innere Freiheit der Persönlichkeit errungen, mit der die Befangenheit des mittelalterlichen Menschen überwunden und die Neuzeit ihr Stichwort gegeben hat [...].«<sup>28</sup> Statt einer Gegenüberstellung ikonischer Symbole gestaltet er eine realistische Lebenssituation und macht so die Abendmahlsszene

<sup>28</sup> Georg Simmel: *Das Abendmahl Leonardo da Vincis*. In: G. Simmel: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, Bd. 1. Hg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995, S. 304–309, hier S. 305.



überhaupt erst glaubhaft,<sup>29</sup> also die Tatsache, dass die Jünger nicht wissen, wer unter ihnen der Verräter sei, während das ikonographische Arrangement auf den Abendmahlsbildern der Maler vor Leonardo, durch die Isolierung des Judas, die Ignoranz der Jünger dem Betrachter im Grunde unverständlich erscheinen lässt.

### III. Der Leonardo des Leo Perutz

Lange sucht der Leonardo des Romans vergeblich nach einem Modell für seinen Judas, der nach seiner Auslegung des Verrats ein Mensch sein soll, der es nicht ertragen kann, andere mehr als sich selbst zu lieben. Im deutschen Kaufmann Beheim, der besessen ist von der Idee, eine alte Schuld einzutreiben, glaubt Leonardo den richtigen gefunden zu haben. Auf diesen Beheim hat ihn der Mancino aufmerksam gemacht, die wohl farbigste Gestalt des Romans, eine an Gedächtnisverlust leidende Figur, die zwischen Verbrechen und Poesie steht, in ihrem leidenschaftlichen und geheimnisvollen Charakter aber das Interesse der Leser weckt.<sup>30</sup> Der Fanatismus, mit dem der Kaufmann, ohne jede persönliche und materielle Not, aus einem abstrakten Rechtsbewusstsein heraus, auf der Begleichung einer alten Schuld besteht, lässt an eine aus der deutschen Literatur wohlbekannte Figur denken, die gleichfalls durch eine Ausartung ihres 'Rechtsgefühls' zum Verbrecher wurde: Kleists Michael Kohlhaas.<sup>31</sup> Mit Kohlhaas teilt Beheim auch zeitweilig den Beruf des Rosskamms. Im ersten Kapitel wird Beheim gezeigt, wie er sich mit zwei Pferden beschäftigt – die schändliche Behandlung von zwei Pferden steht bekanntlich am Beginn von Kohlhaas' Kriegserklärung an die Welt. Kohlhaas kann nicht vergeben und vergessen – und auch darin steht ihm Beheim nicht nach. Die 17 Dukaten, die Bocchetta ihm schuldet, will er haben – nicht, weil ihm, dem tüchtigen Händler, viel an diesem lächerlich geringen Betrag liegt, sondern weil er es nicht erträgt, als Übervorteilter das Feld zu räumen. Die Prognose D'Oggionos, mit dem Beheim im Weinkeller plaudert, er hätte seine Dukaten, statt sie

<sup>29</sup> Schon Goethe rühmte den unerhörten Realismus der Abendmahlsdarstellung Leonardos: »Auch ist gewiß das Tischtuch mit seinen gequetschten Falten, gemusterten Streifen und aufgeknüpften Zipfeln aus der Waschkammer des Klosters genommen. Schüsseln, Teller, Becher und sonstiges Geräte gleichfalls denjenigen nachgeahmt, der sich die Mönche bedienten.« Goethe: *Joseph Bossi über Leonardo da Vincis Abendmahl*, S. 165.

<sup>30</sup> Nicht zu Unrecht rückt Oliver David Krug sie ins Zentrum seiner Interpretation: O. D. Krug: *Leonardo. Perutz. Mancino*. In: *Leo Perutz' Romane* (zit. Anm. 2), S. 141–153.

<sup>31</sup> Heinrich von Kleist: *Michael Kohlhaas*. In: H. v. Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 3: *Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften*. Hg. von Klaus Müller-Salget. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 1990, S. 11–142, hier S. 13.

Bocchetta anzuvertrauen, auch gleich ins Meer werfen können, gehen dem Gerechtigkeitsfanatiker Beheim daher »wie Messerstiche ins Herz«. <sup>32</sup> Mit einem geradezu weißglühenden Hass will er Bocchetta, der ihm die Tür vor der Nase zugeschlagen hat, am Galgen hängen sehen. Dass Bocchetta ihm Geld schuldig bleibt, stellt für Beheim keinen bloßen Betrug dar, sondern einen Frevel an der Ordnung, den zu berichtigen Gott ihm schuldig sei: »denn diese kleine Genugtuung sei Gott ihm schuldig. Und nachdem er auf diese Art nun auch Gott in die Liste seiner Schuldner eingereiht hatte, wurde er etwas ruhiger [...]«. <sup>33</sup>

In dem Geizhals Bocchetta freilich hat Beheim einen Widersacher, bei dem die Junker Wenzel und Tronka noch Durchtriebenheit und Gemeinheit lernen könnten – ein stadtbekanntes Ekel, der wie der Unhold eines Märchens die eigene Tochter spinnen und hungern lässt und dessen Knauserigkeit den Weber Ceppo in den Tod getrieben hat; selbst die mit allen geschäftlichen Unarten vertrauten Brüder Anselm und Heinrich Simpach ringen um Worte, um die Niedertracht Bocchettas zu charakterisieren: »Geizig ist er und voll Neid, voll Lügen und Betrug [...] Diebisch, treulos, wortbrüchig, verschlagen«, <sup>34</sup> so charakterisiert ihn der eine, »Ein niedriger Mensch von der Art, die weder Scham noch Ehre kennt [...] Ein Untier ist er, ein Mißgebilde, ein widriges Gewürm«, <sup>35</sup> so der andere. Wäre also nicht dieser alte Wucherer, so fragt sich der Leser, das ideale Vorbild für den Judas Leonardos? Der Maler selbst hat diesen Vorschlag jedoch energisch verworfen: »Er ist nichts als ein kläglicher Geizhals. [...] Nein, die Sünde des Judas war nicht der Geiz, und nicht aus Geldgier hat er im Garten Gethsemane den Herrn geküßt.« <sup>36</sup>

Das Kräfteressen von Beheim und Bocchetta, von Schuldner und Gläubiger, das zu Beginn des Romans als Thema namhaft gemacht wird, findet eine Ergänzung und Zuspitzung in einer Liebesgeschichte. Gleich am ersten Abend in Mailand hat sich Beheim verliebt. Da es ihm gewiss schien, »daß er ein schöneres und anmutigeres Mädchen niemals mehr sehen würde, auch wenn er die ganze Welt nach ihr durchlief«, <sup>37</sup> bleibt er in Mailand und setzt sich auf die Fährte des jungen Mädchens. Der Kaufmann gerät in einen Interessenkonflikt mit dem Liebhaber, will sich selbst aber die Intensität seiner Liebesehnsucht nicht zugeben:

<sup>32</sup> Perutz: *Der Judas des Leonardo*, S. 58.

<sup>33</sup> Ebd., S. 84f.

<sup>34</sup> Ebd., S. 94.

<sup>35</sup> Ebd., S. 95.

<sup>36</sup> Ebd., S. 21.

<sup>37</sup> Ebd., S. 27.

Und daß er sich diesmal ernstlich verliebt hatte, wollte er sich durchaus nicht eingestehen; und darum versicherte er sich unaufhörlich, daß er doch wahrhaftig 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.<sup>38</sup>

Nach mehreren heimlichen Verabredungen und zärtlichen Gesprächen kommt es zur Liebesnacht, nach der Beheim, der Hagestolz, erwägt, mit Niccola den Bund fürs Leben zu schließen; er gibt sogar zu, nicht der Geschäfte wegen, sondern ihretwegen in Mailand geblieben zu sein: »'Ja. Nur um deinetwillen, nur in der Hoffnung, Dich wiederzusehen, bin ich in Mailand geblieben', erklärt er ihr, und es entsprach der Wahrheit, doch hatte er es sich bis zu diesem Augenblick nicht einbekennen wollen.«<sup>39</sup>

Zum Konflikt kommt es, als Beheim realisieren muss, dass die von ihm geliebte Niccola die Tochter seines verhassten Widersachers, des Wuchersers Boccetta ist. Obwohl er zunächst glaubt, dass sie die Mitwisslerin des Geldverleihers sei, wird er sich »mit unüberwindlichem Schmerz [...] dessen inne, daß er sie auch jetzt noch liebe.«<sup>40</sup> Die Befürchtung, von der Geliebten verraten worden zu sein, kämpft mit der Erinnerung an

den unvergeßlichen Augenblick, in dem er erkannt hatte, daß alle Wunder der Welt nur Plunder waren gegen die Freuden, die er in ihren Armen genoß, aber statt der Seligkeit und des Entzückens jenes Augenblicks fühlte er Schmerz, Scham, Trauer und Verzweiflung, die wie eine Sturmflut über ihn hereinbrechen.<sup>41</sup>

Was der Quell seines Leids ist, wird ihm jedoch auch zur zündenden Idee, an seine Dukaten zu gelangen. Statt also weiter in seinem Inneren den Liebhaber und den Kaufmann um seine Seele streiten zu lassen, kommt der gekränkte Liebhaber dem übervorteilten Kaufmann zu Hilfe. Der Plan, sich die ihm rechtmäßig zustehenden, aber vorenthaltenen Dukaten wieder anzueignen, kann aufgehen, wenn es ihm gelingt, »ein Stück Stein aus meinem Herzen [zu] machen«<sup>42</sup> und sich so von einer Liebe zu befreien, gegen die er machtlos war. Und so entsteht aus dem Sieg der Neigung zum Geld

<sup>38</sup> Ebd., S. 27f.

<sup>39</sup> Ebd., S. 91.

<sup>40</sup> Ebd., S. 144.

<sup>41</sup> Ebd., S. 145.

<sup>42</sup> Ebd., S. 162.

über die Neigung des Herzens die Judassünde, der Liebesverrat: Beheim fasst den Plan, die Liebe in sich niederzuringen und abzutöten, um an das Geld zu gelangen. Er trifft Vorbereitungen zur Abreise, täuscht Niccola seine finanzielle Verlegenheit vor und bringt sie dazu, aus den väterlichen Verstecken 40 Dukaten zusammenzuklauben. Von diesen behält er die 17 ihm zustehenden ein, über die er ihr ordnungsgemäß eine Quittung ausstellt. Die übrigen Dukaten gibt er ihr zurück und jagt sie als gemeine Diebin, der man nicht vertrauen könne, aus dem Haus.

Hans-Harald Müller hat darauf hingewiesen, dass diese Episode zweimal erzählt wird:<sup>43</sup> einmal in dem eben vorgetragenen Sinne, als Erzählerbericht, und einmal als Figurenrede, nämlich zwei Kapitel später, als Beheim dem neugierigen Leonardo sein Handeln erläutert. »Nein, leicht war es nicht«, so leitet Beheim hier den Bericht seines Abenteuers ein:

‘Es bedurfte einer großen Anstrengung, um des Zaubers Herr zu werden, den sie noch immer auf mich ausübte. Doch ich kam zur Besinnung, ich machte mir es klar, daß ich mit ihr nicht leben durfte. Denn mit ihr zu leben, das bedeutet nicht nur, des Nachts bei ihr zu liegen [...] O nein, es bedeutet, mit ihr Speis und Trank zu genießen, mit ihr zu schlafen und zu wachen, ihr meine Sorgen anzuvertrauen und alle Freuden mit ihr zu teilen, – mit ihr, der Tochter des Boccetta! Und wenn sie das Paradies in sich getragen hätte – mein Ehefrau durfte sie nicht werden, meine Liebste nicht bleiben. Ich hatte sie allzu sehr geliebt, und das ließ mein Stolz und meine Ehre nicht zu.’ Ja, sagte Leonardo und er dachte an einen anderen [an Judas natürlich, H.R.B.]. ‘Das ließ sein Stolz und seine Ehre nicht zu.’<sup>44</sup>

Beheim veredelt in seiner Selbstaussage den Liebesverrat: aus dem Handeln einer schäbigen Krämerseele, die auf ihr Geld nicht verzichten will, wird das Handeln eines Hochmütigen, der zu stolz ist, um in der Liebe demütig sein zu können. Der Erzählerbericht liefert uns einen Judas, der ein Geizkragen ist, nicht besser und nicht schlechter als der schäbige Boccetta. In der Selbstdarstellung Beheims hingegen präsentiert sich ein titanischer Narziss, der sich sein Recht auf Autonomie auch durch die Liebe nicht nehmen lassen will. Ihm soll die Schmach jener Hörigkeit erspart bleiben, die Mancino ihm zur Warnung in einer Reihe notorischer Beispiele in Erinnerung gerufen hat: »Um zweier brennender Augen willen verlor Simson das Licht der seinen. Um zweier weißer Brüste willen vermaß König David die Furcht Gottes. Um zweier schlanker Beine willen

<sup>43</sup> Vgl. Hans-Harald Müller: *Die Bedeutung der Kunst und des Exils in Leo Perutz' Roman 'Der Judas des Leonardo'*. In: Jörg Thunecke (Hg.): *Echo des Exils. Das Werk emigrierter österreichischer Schriftsteller nach 1945*. Wuppertal: Arco Verlag 2006, S. 219–231, hier S. 224f.

<sup>44</sup> Perutz: *Der Judas des Leonardo*, S. 191.

fiel das Haupt des Täufers.«<sup>45</sup> Der Beheim, der sich Leonardo gegenüber als Muster männlicher Affektbeherrschung präsentiert, versteht sich auch als Rächer aller männlichen Opfer der Liebe.

Andererseits aber sind Geiz und Geldgier, die Leonardo an Boccetta als schäbige, eines monumentalen Verräters wie Judas unwürdige Charakterdefizite charakterisiert hatte, durchaus die Triebfedern von Beheims Handeln. Aber nicht diesen Beheim zeichnet Leonardo, sondern Beheim, einen Renommisten des kalten Herzens, den Mann, der sich seines Hochmuts rühmt und der die Erfahrung der Liebe als Verrat an Stolz und Ehre empfindet. Damit entspricht Beheim der Definition der Judassünde, wie sie von Leonardo im Gespräch mit Girolamo zu Beginn des Romans entwickelt wurde: nicht der Materialist, der aus Geiz die Liebe verrät, sondern der Titan, der aus Selbstsucht die Liebe verschmäht, sei ein würdiger Judas.

Dieser Widerspruch in der Bewertung einer Handlung lässt an einen Aphorismus von Nietzsche denken: »'Das habe ich getan', sagt mein Gedächtnis. 'Das kann ich nicht getan haben', sagt mein Stolz und bleibt unerbittlich. Endlich – gibt das Gedächtnis nach.«<sup>46</sup> Im Wettstreit von Wahrheit und Erinnerung pflegt der Selbstbetrug den Sieg davon zu tragen – daher ist dem Erzählerbericht wohl eher zu trauen als der Selbstaussage des Beheim. Dass die Begradigung der Erinnerung zu schmerzhaften Einsichten und gewaltsamen Korrekturen nötigt, wird am Verhalten Beheims während seiner Erzählung deutlich: »Er hielt inne und blickte in tiefes Nachdenken versunken vor sich hin, und dann fuhr er sich mit der Hand heftig über die Stirne. Als wolle er aus seinen Gedanken das Bild verscheuchen, das er mit seinen Worten hervorgezaubert hatte.«<sup>47</sup>

Leonardo zeichnet also einen Täter, der sich nicht der Sünde bezichtigt, die er tatsächlich begangen hat, sondern eine Sünde bekennt, auf die Leonardo fixiert ist. Beheim stellt sich ihm eben nicht als der jämmerliche Tartuffe oder Harpagon dar, der er in Wahrheit ist, sondern als ein überlegen Handelnder, der entschlossen auch seine Gefühle meistert. Der Leonardo des Leo Perutz zeichnet nicht, was er sieht, sondern was er hören will: auf seinem *Abendmahl* gelangt nicht der Judas zur Erscheinung, der mit sich im Unreinen ist, der kämpft und das Bessere in sich niederringt, ein zerrissener zweiter Kohlhaas, mit dem wir bei allem Befremden doch auch sympathisieren, sondern ein Judas der selbstmächtigen Sünde.

Indem der Leonardo des Leo Perutz diesen Judas malt, und indem dieser Judas als ein Abbild des deutschen Kaufmanns Beheim schließlich auch von den Veronesern und den Mailändern erkannt wird, auch von seiner

<sup>45</sup> Ebd., S. 88.

<sup>46</sup> Friedrich Nietzsche: *Werke III. Jenseits von Gut und Böse*. Frankfurt/M.: Ullstein 1969, S. 71.

<sup>47</sup> Perutz: *Der Judas des Leonardo*, S. 190.

einstigen Geliebten Niccola und schließlich sogar von sich selbst, tritt der Leonardo des Leo Perutz in Gegensatz zum Leonardo, der das berühmte Abendmahlbild im Refektorium des Klosters Santa Maria delle Grazie malte. Dem historischen Leonardo war es darum zu tun, den Judas in uns allen zu malen, die berühmte Einsicht Hannah Arendts von der Banalität des Bösen gewissermaßen *avant la lettre* ins Bild zu bringen, mit dem Bösen *auf* dem Bild das Böse *in* uns zu zeigen: deshalb ist der Judas seiner Abendmahlsgestaltung nicht das Opfer eines szenischen Tribunals, sondern einer unter anderen. Wir sehen ihn nicht als vollendeten Bösewicht aus grimmiger Widersetzlichkeit, sondern als einen, der hin- und hergerissen ist.

Lange hat Perutz' Leonardo, wie er dem Prior nahelegt, nach einem Vorbild für seinen Judas gefahndet: »ich suche ihn überall, wo ich auch bin, Tag und Nacht in den Straßen und den Schenken, auf den Märkten und auch auf eurem Hofe, gnädiger Herr, und bevor ich ihn nicht habe, kann ich die Arbeit nicht weiterführen.«<sup>48</sup> Erst der Mancino liefert ihm einen Judas, der »so ist, wie Du ihn siehst.«<sup>49</sup> Pointiert gesagt: der Leonardo des Perutz hat einen Sündenbock gefunden, der auf dem Abendmahlsgemälde endlich die so lange vakant gebliebenen Stelle des Judas ausfüllen kann. Diesen Dienst vergilt Leonardo dem böhmischen Kaufmann, dem vermeintlichen Judas, mit einem buchstäblichen 'Judaslohn': Er will ihm, so Leonardo, die Ehre erweisen, die ihm gebühre, indem er dafür Sorge, »daß die Erinnerung an Euch in Mailand nicht verschwinde. Denn das Antlitz eines solchen Mannes ist es wert, abgezeichnet, und denen, die nach uns kommen, überliefert zu werden.' Und er zog sein Skizzenbuch und seinen Silberstift unter dem Gürtel empor.«<sup>50</sup>

Michael Mandelartz hat in einer gewiss anfechtbaren, aber couragierten Deutung in Beheim das Opfer eines abgefeimten Leonardo gesehen: er zeichne einen arglosen Beheim, der nichts von Leonardos Absichten weiß, und stellt ihn schließlich als den Verräter Judas öffentlich zur Schau – unschuldig wie Christus werde so auch Beheim dem Urteil der Plebs ausgeliefert.<sup>51</sup> Entschieden zu weit geht Mandelartz, wenn er in Beheim auch noch eine Art Jesus Christus der Völkerverständigung sehen will, der, da bekanntlich Propheten im eigenen Lande nichts gelten, vor den Nachstellungen seiner Zeitgenossen aus Italien flieht und nach Konstanti-

<sup>48</sup> Ebd., S. 20.

<sup>49</sup> Ebd., S. 182.

<sup>50</sup> Ebd., S. 193.

<sup>51</sup> Vgl. Michael Mandelartz: *Kunst als Instrument der Erkenntnis. Zur Poetik des Spätwerks von Leo Perutz*. In: Brigitte Forster u. Hans-Harald Müller (Hgg.): *Leo Perutz. Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen. Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung*. Wien: Sonderzahl 2002, S. 190–210.

nopel eilt – um dort, wie Mandelartz vermutet, die Bekehrung der Türken vorzunehmen. Dass Beheim, mag man auch seinen Liebesverrat nicht als Kapitalverbrechen ansehen, doch vor allem ein berechnender Kaufmann ist, der eher am Geldbeutel der Türken als an ihrer Seele interessiert ist und Konstantinopel als Absatzmarkt, nicht als zukünftige Diözese betrachtet, dürfte wohl unstrittig sein. Das wäre, würde Beheim sagen, »gegen alle Kaufmannschaft«.<sup>52</sup>

Gleichwohl hat Mandelartz' These einiges für sich: Was der Leonardo des Leo Perutz – nochmals: im Unterschied, mehr noch: in genauer Zuwiderhandlung zum veritablen Leonardo da Vinci – tut, ist bedenklich und hat gravierende soziale Konsequenzen. Bedenklich ist schon der Akt der ästhetischen Realisierung, insofern Leonardo hier eben nicht der eigenen Einsicht folgt, sondern auf eine Denunziation Mancinos hin aktiv wird. Denn mehrfach schon war ihm Beheim zuvor begegnet, und zwar in der charakteristischen Pose des Judas, den Geldbeutel in der Hand, den Kopf herrisch zurückgeworfen, und doch hat er ihn nicht erkannt.<sup>53</sup> Jetzt glaubt er ihn zu erkennen, aber tatsächlich nimmt er nur das Rollenbild wahr, das Beheim von sich entwirft. Leonardo seinerseits täuscht Beheim über seine Absichten. Dass er dies mit zweideutigen Worten tut, die insinuierten, die Erinnerung an den stolzen Beheim und seine »gerechte Sache«<sup>54</sup> in Mailand lebendig halten zu wollen, macht diese Lüge noch schäbiger. Indem er das Bild Beheims als Abbild des Judas ausgibt, hat er buchstäblich den Teufel an die Wand gemalt, der dann denen erscheint, die Jahre später Beheim vor dem Bilde stehen sehen und vor Schreck erstarren: »Und alle sahen ihn an, wie er vor dem Judas stand, keiner ließ auch nur einen Laut vernehmen, es herrschte solche Stille wie in der Kirche, wenn das Glöcklein zur Wandlung läutet.«<sup>55</sup> Beheim erkennt sich zwar auf dem Bild, aber eben nicht als einen schuldig gewordenen Judas, sondern als das unschuldige Opfer einer malerischen Hinterlist, während der Judas auf dem Bild des historischen Leonardo sich seiner Schuld durchaus bewusst ist. Dass die Mailänder in Beheim zwar das Urbild zum Abbild erkennen, aber damit

<sup>52</sup> Perutz: *Der Judas des Leonardo*, S. 89.

<sup>53</sup> »Unten im alten Hof stand immer noch der deutsche Roßkamm. Er hielt einen ledernen Beutel in der Hand [...].« Er macht sogar für den geistesabwesenden Leonardo den Weg frei: »So trat er einen Schritt zur Seite [...], wobei er den Beutel mit dem Geld in die Tasche seines Mantels zu zwängen suchte, und zugleich warf er mit einem erstaunt fragenden Ausdruck in seinem Gesicht den Kopf ein wenig zurück wie ein Mann, der geneigt ist, Erklärungen anzunehmen und unter Umständen Bekanntschaften zu machen. Aber Messer Leonardo, der mit seinen Gedanken bei dem Judas seines Abendmahls war, hatte keinen Blick für ihn.« Ebd., S 25.

<sup>54</sup> Ebd., S. 193.

<sup>55</sup> Ebd., S. 202.

den wahrhaftigen Täter zu erkennen glauben, nicht etwa einen von ihm repräsentierten mythischen Typus, verweist auf pathologische Akte der ästhetischen Rezeption, in denen die Differenz von Abbild und Urbild verschwindet.<sup>56</sup> Das Mailänder Publikum versteht Leonardos Malerei eben nicht als Mahnung, »dass jeder von Ihnen zum Judas werden könne«.<sup>57</sup>

Eine Kunst, die Beheim in denunziatorischer Absicht konterfeit, brandmarkt tatsächlich auch das Urbild – ein Sachverhalt, der einem der Verfolgung und der Fahndung ausgesetzten Juden, der sich doch beständig den ubiquitär plakatierten, physiognomisch verzerrten Karikaturen seiner Leidensgenossen ausgesetzt sah, wohl schwerlich verborgen geblieben sein konnte. Leonardo selbst tut seinem Modell an, was seinerzeit Lorenzo Medici zu Leonardos Empörung einem Verdammten antat: Als Leonardo, wieder einmal mangels Modells ästhetisch paralytisiert, Klage darüber führte, keinen Tauben zu finden, den er als Vorlage benötige, um zu zeigen, wie sich in dem verständnislosen Gesicht eines Gehörlosen doch die Kunde von der Geburt des Erlösers ausbreite, ließ der grausame Herrscher einem Gefangenen das Ohr zerstören.<sup>58</sup> Das Verhalten Lorenzos, das Leonardo einst so skandalisierte, dass er die Arbeit abbrach, imitiert er nun, um seine Arbeit vollenden zu können.

Da der Leonardo des Leo Perutz damit aber nicht nur die Gewalt als Voraussetzung ästhetischer Poiesis anerkennt, sondern auch als ihr Ergebnis verarbeitet, indem er also die denunziatorische Praxis der Judasdarstellungen fortschreibt, die der veritable Leonardo programmatisch suspendiert hat, wäre Lernet-Holenia vielleicht gut beraten gewesen, den von Perutz gewählten Titel »Der Judas des Abendmahls« beizubehalten.

Natürlich ist der Roman des Leo Perutz, welchem Titel man auch den Vorzug geben mag, nicht nur ein historischer Roman und nicht nur ein Beitrag zur Judas-Theologie, sondern auch ein Künstlerroman, oder noch expliziter, wie es auch Oliver David Krug, wenn auch mit anderer Beweisabsicht formuliert hat, ein programmatischer Roman über die Kunst.<sup>59</sup> Allerdings ist es ein zumindest ambivalenter Kunstroman, der an der Oberfläche des Wortlauts Leonardo seine Poetik des autonomen Kunst-

<sup>56</sup> Vgl. dazu Henry Keazor: »(...) als hätte man ihm einen Hieb vor die Stirn versetzt«. 'Sinnreiche Bildnisse' bei Leo Perutz. In: *Kunst und Kognition. Interdisziplinäre Studien zur Erzeugung von Bildsinn*. Hg. von Matthias Bauer, Fabienne Liptay und Susanne Marschall. München: Fink 2008, S. 87–114, hier S. 103.

<sup>57</sup> Ebd., S. 103.

<sup>58</sup> Henry Keazor hat auf die auffallenden sprachlichen Parallelen hingewiesen, mit denen Leonardo seine Suche nach einem Vorbild für einen Tauben der Suche nach einem Vorbild für einen Judas analogisiert, was die Vermutung, dass auch im zweiten Fall ein Unschuldiger wird leiden müssen, noch weiter bekräftigt. Vgl. dazu Keazor: 'Sinnreiche Bildnisse', S. 96.

<sup>59</sup> Oliver David Krug: *Leonardo*, hier v.a. S. 142.



werks effektiv vortragen lässt, auf der Ebene der Handlung aber einer eingreifenden, interventionistischen Poetik das Wort redet. Anders ausgedrückt: Perutz überlässt sich, dem hochmögenden Diskurs poetologischer Avanciertheit zum Trotz, der das ästhetische Primat der Autonomie der Kunst ohne Wenn und Aber feiert, einer Phantasie von der Kunst, die auf ihre Weise Gerechtigkeit übt. Es spricht wohl nichts dagegen, in diesem fast rührenden Vertrauen in die Eindrucks-macht der Bilder und der Zeichen auch den Wach- und Tagtraum eines Exilierten zu sehen, der mitansehen musste, wie die Kunst des Idealismus und der Avantgarde von der faschistischen Überflutung gedemütigt und fortgespült wurde. In seinem Roman verhilft Leo Perutz dem Tagtraum, dass Vergeltung zumindest ästhetisch möglich ist, zur Anschauung.