



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die historischen Romane des Leo Perutz“

Verfasser

Rene Bachmayer

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 333 313

Studienrichtung lt. Studienblatt:

UF Deutsch UF Geschichte, Sozialkunde und Politische Bildung

Betreuer:

Ao. Univ. Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
2. Forschungsbericht	8
3. Kennzeichen und Formen des historischen Romans	12
3.1. Dichtung vs. Geschichtsschreibung	13
3.2. Definitionen und Merkmale des historischen Romans	15
3.3. Arten und Modelle des historischen Romans	20
3.3.1. Das klassische Modell des historischen Romans nach Walter Scott	22
3.3.2. Die drei Typen des historischen Romans nach Murayama	27
3.3.3. Das Modell von Hermann Sottong	29
3.3.4. Gepperts „anderer“ historischer Roman	30
3.3.5. Weitere Typen des historischen Romans	32
4. Zur Geschichte des historischen Romans	33
4.1. Die Vorläufer	33
4.2. Der historische Roman im 19. Jahrhundert	34
4.3. Der historische Roman der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts	38
5. Zum Leben und Werk von Leo Perutz	43
6. Analyse der Storyebene der Romane	46
6.1. Zum Inhalt der historischen Romane	46
6.1.1. Die dritte Kugel (1915)	46
6.1.2. Der Marques de Bolibar (1920)	48
6.1.3. Turlupin (1924)	49
6.1.4. Der schwedische Reiter (1936)	50
6.1.5. Nachts unter der steinernen Brücke (1953)	52
6.1.6. Der Judas des Leonardo (1959)	54
6.2. Wiederkehrende Motive	55
6.2.1. Geldgier bzw. Goldgier	55
6.2.2. Doppelgängermotiv	60
6.2.3. Traum	67
6.3. Zu den Figuren in den Romanen	73
6.3.1. Das Ende des mittleren Helden?	74
6.3.2. Umgang mit historischen Personen	77
7. Zur Struktur der Romane	80

7.1. Einleite- und Rahmentchnik	80
7.2. Vorausdeutungen.....	86
7.3. Zum Erzählverhalten	90
8. Das in den Romanen erzeugte Geschichtsbild bzw. der Umgang mit der Geschichte	95
8.1. Geschichte von unten	95
8.2. Fatalistisches Geschichtsbild.....	107
8.3. Geschichte als Kritik der Gegenwart	113
9. Fazit.....	118
10. Literaturverzeichnis.....	122
10.1. Primärliteratur	122
10.2. Sekundärliteratur	122
Abstract	127
Curriculum Vitae.....	129

1. Einleitung

„Historische Romane von Leo Perutz sind irgendwie anders.“¹ Dieses Zitat des Perutz-Experten Hans-Harald Müller im Nachwort des historischen Romans *Turlupin* spricht etwas an, das man irgendwie schon beim Lesen der Romane von Perutz spürt, nämlich, dass diese eine gewisse Andersartigkeit auszeichnet, die man in konventionellen historischen Romanen nicht finden würde. Ausgehend von diesem Zitat will sich die vorliegende Arbeit näher mit den Geschichtsromanen von Leo Perutz auseinandersetzen. Dazu ist es natürlich notwendig, sich zu Beginn der Arbeit darüber Gedanken zu machen, was denn überhaupt ein historischer Roman ist und wie die Abgrenzung zur Geschichtswissenschaft erfolgt.

Wie im Verlauf der Arbeit noch gezeigt werden wird, ist es nicht immer ganz klar und einfach, das Genre des historischen Romans zu definieren. Es ist daher auch in vielen Fällen keine leichte Aufgabe, zu beurteilen, ob ein bestimmter Roman nun ein historischer ist oder nicht. Bei gewissen Texten, die an der Grenze zwischen ja und nein stehen, könnte man wohl ganze Arbeiten damit füllen, ob der Text nun zum Genre gezählt werden kann oder nicht. Das ist auch bei einigen Romanen von Leo Perutz der Fall. Da der Fokus dieser Arbeit jedoch nicht darauf liegt, eine Genreklassifikation der einzelnen Romane von Leo Perutz durchzuführen bzw. der Gattungszugehörigkeit in strittigen Fällen nachzugehen, werden für diese Arbeit nur jene Texte berücksichtigt, die sich eindeutig als historische Romane klassifizieren lassen. Das Textkorpus der vorliegenden Arbeit beschränkt sich daher auf die sechs Romane *Die dritte Kugel*, *Der Marques de Bolibar*, *Turlupin*, *Der schwedische Reiter*, *Nachts unter der steinernen Brücke* und *Der Judas des Leonardo*. Außerdem deckt diese Auswahl die gesamte Schaffensperiode von Leo Perutz ab, da aus jedem der fünf Jahrzehnte, in denen Perutz schriftstellerisch tätig war, mindestens ein Beispiel dabei ist.

Die vorliegende Arbeit will sich auf die Suche nach dem „Anderen“ begeben, das die historischen Romane von Leo Perutz von den klassischen Genvertretern des 19. Jahrhunderts bzw. den zeitgenössischen Geschichtsromanen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts abhebt und damit das Besondere bzw. Innovative in seinen Texten darstellt. Es wird dabei untersucht werden, welche klassischen Genrekennzeichen und Merkmale er aus den Texten des 19. Jahrhunderts übernommen hat und wo er sich hingegen von den

¹ Hans-Harald Müller: „... ein verwehrt Traum aus ferner Kindheit...“. In: Leo Perutz: *Turlupin*. München: DTV 2006. S. 167.

Konventionen des Genres entfernt. Des Weiteren soll nach Gemeinsamkeiten in den Romanen gesucht und der Frage nachgegangen werden, ob die historischen Romane von Leo Perutz alle nach einem gewissen Schema funktionieren, das sich immer wieder wiederholt, oder ob er in jedem Text neue Wege geht. Die Gemeinsamkeiten werden auf allen Ebenen gesucht, wie beispielsweise bei den Themen und Motiven, den Figuren in seinen Texten, der Struktur und dem Erzählverhalten sowie seinem Umgang mit der Geschichte. Schlussendlich soll auch noch analysiert werden, welches Geschichtsverständnis bzw. Geschichtsbild Perutz in seinen Geschichtsromanen erzeugt, was für ihn Geschichte ist, wie sie funktioniert und ob sich hier ein durchgängiges Bild in allen Texten finden lässt oder er unterschiedliche Geschichtsbilder und Verständnisse an den Tag legt. Es wird aber auch nach der Funktion der Geschichte in seinen Romanen gefragt werden und inwieweit die Themen seiner historischen Romane eine Relevanz für seine zeitgenössische Gegenwart hatten.

Um all dies zu verwirklichen, ist es im ersten Teil der Arbeit nötig, umfassende theoretische Ausführungen zu den Merkmalen, Modellen, Typologien und der Geschichte des Genres herauszuarbeiten. Dies ist notwendig, um die Frage nach der Andersartigkeit der historischen Romane von Leo Perutz beantworten zu können und seine Texte in die Tradition der Gattung einzuordnen. Es wird dabei versucht, den Spagat zwischen so wenig Theorie wie möglich und so viel als nötig zu spannen, um die Arbeit nicht zu weit auszudehnen. Der zweite und umfassendere Teil wird sich dann den praktischen Dingen widmen und eine ausführliche Analyse der Geschichtsromane von Leo Perutz durchführen, um die oben erwähnten Fragen herauszuarbeiten. Es wird dabei eine sehr textnahe Auseinandersetzung mit den Romanen stattfinden, um die aufgestellten Thesen anschaulich anhand der Primärliteratur zu illustrieren.

Abschließend sei noch gesagt, womit sich die Arbeit nicht beschäftigen wird. Es wird keine Auseinandersetzung mit den phantastischen Elementen und der Religion in den Texten von Leo Perutz stattfinden. Beides ist zwar kennzeichnend für seine Romane, und vor allem die Phantastik in seinen Texten ist etwas, das ihn von den meisten Vertretern des Genres abhebt. Jedoch hat sich die Perutzforschung hauptsächlich auf diese beiden Phänomene konzentriert, was zur Folge hat, dass es schon eine Vielzahl von Studien gibt, die sich genau mit diesen Phänomenen beschäftigt haben, und es daher nicht zielführend wäre, eine weitere Arbeit zu diesen Themenbereichen vorzulegen. Darüber hinaus sind die Phantastik und die Religion nur zwei Kennzeichen aus einer Unmenge an Phänomenen, die man in den historischen Romanen

untersuchen kann, und die vorliegende Studie möchte sich daher der bisherigen Desiderata in der Forschung zu den historischen Romanen von Leo Perutz annehmen.

2. Forschungsbericht

Die wissenschaftliche Literatur zum Forschungsfeld des historischen Romans ist schier unerschöpflich. Es gibt eine Unmenge an Monografien, Aufsätzen, Hochschulschriften und Beiträgen in Sammelbänden, die sich ganz oder teilweise mit der literarischen Gattung des Geschichtsromans beschäftigen.

Beginnend lässt sich sagen, dass es schon seit dem frühen 20. Jahrhundert eine Reihe von Bemühungen gibt, alle deutschsprachigen Vertreter der Gattung des Geschichtsromans aufzulisten. Die Ergebnisse dieser Projekte sind teilweise sehr unterschiedlich. Was als historischer Roman gilt und galt, war immer zeitabhängig und ständigen Änderungen unterworfen. Die meisten Primärbibliografien beschäftigen sich ausschließlich mit bestimmten Zeitabschnitten, wie beispielsweise dem 19. Jahrhundert, der Zeit des Nationalsozialismus oder der sogenannten Gegenwart ab 1945. Ein sehr ehrgeiziges, nützliches und erwähnenswertes Projekt ist jenes der Universität Innsbruck.² Das Institut für Germanistik der Universität Innsbruck hat in den Jahren 1991 bis 1997 ein Projekt mit dem Ziel durchgeführt, eine Gattungsgeschichte des historischen Romans in seiner Gesamtheit zu verfassen. Es sollten nicht nur die bekannten Vertreter des Genres, sondern auch unbekannte Romane berücksichtigt werden. Im Zuge dieses Vorhabens entstand eine Bibliografie von 6700 deutschsprachigen Geschichtsromanen, die zwischen 1780 und 1945 erschienen sind. Diese Primärbibliografie sowie weitere Statistiken und Publikationstitel sind im Internet auf der Homepage des Projektes abzurufen und stehen der Forschung zur Verfügung.

Eine theoretisch-wissenschaftliche Auseinandersetzung im deutschsprachigen Raum mit dem Phänomen des historischen Romans ließ lange auf sich warten und hinkt bis heute in der Germanistik hinterher. Zwar haben sich schon früh sogar die Autoren selbst, wie Lion Feuchtwanger³ oder Alfred Döblin⁴, ebenfalls beides Verfasser historischer Romane, theoretische Gedanken über die Gattung gemacht, jedoch ging bzw. geht dies bis heute, mit wenigen Ausnahmen, nicht über Einzelstudien zu einen gewissen zeitlichen Zeitraum hinaus. Nach Monografien, die die gesamte Gattungsgeschichte erschließen, sucht man meist vergebens. Natürlich gibt es hier Ausnahmen, die an dieser Stelle auch erwähnt werden

² abzurufen unter: <http://www.uibk.ac.at/germanistik/histrom/>

³ Lion Feuchtwanger: Vom Sinn und Unsinn des historischen Romans. In: Lion Feuchtwanger: Centum Opuscula. Hrsg. v. Wolfgang Berndt. Rudolfstadt: Greifen 1956. S. 508–515.

⁴ Alfred Döblin: Der historische Roman und wir. In: Alfred Döblin: Aufsätze zur Literatur. Ausgewählte Werke in Einzelbänden in Verbindung mit den Söhnen des Dichters. Freiburg: Walter 1963. S. 163–186.

sollten. Zuerst muss hierbei Georg Lukács⁵ Studie über den historischen Roman aus dem Jahr 1955 genannt werden, das bis heute eines der Standardwerke zu diesem Genre geblieben ist. Eine umfassende Arbeit über die Gesamtheit des Genres, mitsamt einem eigenen Vorschlag, zu einem Modell eines „anderen“ historischen Romans, stammt aus dem Jahr 1976 von Hans Vilmar Geppert⁶. Zu erwähnen sind noch die Werke Schiffels⁷ und Austs⁸, die beide ebenfalls die gesamte Gattungsgeschichte in den Fokus nehmen. Vor allem die Arbeit Austs schafft es, auf nicht ganz 200 Seiten einen informativen und verständlichen Überblick über die Geschichte, die Poetik, die Forschungsgeschichte und die unterschiedlichen Typen der Gattung zu geben und eignet sich daher hervorragend als Einstieg und Überblick zum Thema.

Abgesehen von diesen erwähnten Gesamtdarstellungen kann man allenfalls noch auf Artikel in Lexika bzw. Handbüchern zurückgreifen, um sich einen umfassenden Gesamtüberblick über Geschichte, Entwicklung und Kennzeichen des Genres zu verschaffen. Die Gattung in ihrer Gesamtheit lässt sich natürlich auch über die Summe von Einzelstudien, Aufsätzen und Beiträgen in Sammelbänden erschließen. Hier gibt es wirklich eine ungemeine Fülle an Arbeiten, die sich mit bestimmten Epochen der Gattung beschäftigen. Grundsätzlich kann man sagen, dass es zu allen Zeitabschnitten des Genres auch eine Reihe von Einzelstudien gibt, womit man sich problemlos aus der Summe dieser einen umfangreichen Überblick über die Gesamtheit erschließen kann. Obwohl es besonders zahlreiche Studien über die Zeit der Entstehung des historischen Romans im 19. Jahrhundert gibt, dominieren trotzdem Arbeiten über die Zeit des Nationalsozialismus und der Exilautoren. Gerade in jüngster Zeit entstehen aber hauptsächlich Studien über den postmodernen historischen Roman seit den 1970er oder 1980er Jahren. Besonders gelungene Einzelstudien zu gewissen Epochen sind die von Hermann Sottong⁹ für die Anfänge der Gattung im frühen 19. Jahrhundert bis zum Realismus, Michael Limlei¹⁰ und Hartmut Eggert¹¹ für die Zeit des Realismus und Naturalismus, Frank

⁵ Georg Lukács: Der historische Roman. Berlin: Aufbau 1955.

⁶ Hans Vilmar Geppert: Der andere historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung. Tübingen: Niemeyer 1976.

⁷ Walter Schiffels: Geschichte(n) Erzählen. Über Geschichte, Funktionen und Formen historischen Erzählens. Kronberg: Scriptor 1975.

⁸ Hugo Aust: Der historische Roman. Stuttgart: Metzler 1994.

⁹ Hermann J. Sottong: Transformation und Reaktion. Historisches Erzählen von der Goethezeit zum Realismus. München: Fink 1992.

¹⁰ Michael Limlei: Geschichte als Ort der Bewährung. Menschenbild und Gesellschaftsverständnis in den deutschen historischen Romanen (1820–1890). Frankfurt: Lang 1988.

¹¹ Hartmut Eggert: Studien zur Wirkungsgeschichte des deutschen historischen Romans 1850–1875. Frankfurt am Main: Klostermann 1971.

Westenfelder¹² für die Zeit der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus, Harro Müller¹³ für das gesamte 20. Jahrhundert, Ralph Kohpeiß¹⁴ für die Gegenwart bis zur deutschen Einigung und Hans Friedrichs¹⁵ Sammelband für die postmodernen, deutschsprachigen historischen Romane. Diese Liste ließe sich natürlich noch lange weiterführen und viele der zahlreichen Studien könnten hier angeführt werden, jedoch sollen nur diese, exemplarisch für die Fülle an Sekundärliteratur zum historischen Roman, erwähnt werden, um den Umfang der Arbeit nicht zu sprengen.

Was die Forschung zu Leo Perutz und seinem Schaffen betrifft, so lässt sich sagen, dass Ähnliches gilt wie für die Gattung des historischen Romans. Leo Perutz war, durch seine Jahre im Exil, lange Zeit ein vergessener Autor und erlebte erst ab den 1980er Jahren eine Renaissance, die sich erst langsam auch in der Germanistik bemerkbar macht. Das ist jedoch auch der Grund dafür, dass es verhältnismäßig wenig Literatur zu ihm und seinen Werken gibt. In den Studien, egal ob über die Gesamtheit der Gattung oder in den Einzeldarstellungen über spezielle Epochen des Genres, findet Leo Perutz, wenn überhaupt, nur als Randnotiz Erwähnung. Obwohl er eine Reihe von Geschichtsromanen verfasst hat, die großteils auch von hohem ästhetischen Wert sind, hat er den Eingang in den Kanon der Gattung bisher nicht geschafft. Daher gibt es nur vereinzelt in Sammelbänden über historische Romane auch Artikel über Werke von Leo Perutz. So eine Ausnahme ist Bettina Heyl¹⁶, die in ihrer Monografie zum historischen Roman der Weimarer Republik auch zwei Werke von Perutz genauer analysiert. Michael Mandelartz¹⁷ hat eine Monografie verfasst, in der er die historischen Romane Leo Perutz' hinsichtlich christlicher und jüdischer Geschichtstheologie analysiert. Darüber hinaus gibt es noch eine Dissertation von Murayama aus dem Jahr 1979, die sich mit den historischen Romanen von Leo Perutz beschäftigt, sowie eine Diplomarbeit aus dem Jahr 1995, die ein ähnliches Thema hat, nämlich das Zusammenspiel von Geschichte und Phantastik in seinen Werken.

¹² Frank Westenfelder: *Genese, Problematik und Wirkung nationalsozialistischer Literatur am Beispiel des historischen Romans zwischen 1890 und 1945*. Frankfurt am Main: Lang 1989.

¹³ Harro Müller: *Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe. Historische Romane im 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Athenäum 1988.

¹⁴ Ralph Kohpeiß: *Der historische Roman der Gegenwart in der Bundesrepublik Deutschland. Ästhetische Konzeption und Wirkungsintention*. Stuttgart: M & P 1993.

¹⁵ Hans-Edwin Friedrich: *Der historische Roman. Eine populäre Gattung*. Frankfurt am Main: Lang 2013.

¹⁶ Bettina Heyl: *Geschichtsdenken und literarische Moderne. Zum historischen Roman in der Zeit der Weimarer Republik*. Tübingen: Niemeyer 1994.

¹⁷ Michael Mandelartz: *Poetik und Historik. Christliche und jüdische Geschichtstheologie in den historischen Romanen von Leo Perutz*. Tübingen: Niemeyer 1992.

Abgesehen von den eben erwähnten wenigen Studien, die mehr oder weniger das Genre des historischen Romans im Fokus haben und sich dabei auch den Werken von Leo Perutz widmen, gibt es eine Reihe von Monografien, Aufsätzen oder Beiträgen, die sich eher allgemein mit dem Werk und dem Leben von Leo Perutz auseinandersetzen und darüber einen Überblick geben. Besonders erwähnenswert ist dabei die Biografie von Hans-Harald Müller, der sich generell schwerpunktmäßig mit dem Leben und Schaffen von Leo Perutz beschäftigt. Insgesamt lässt sich jedoch sagen, dass die Forschung zu den Werken Leo Perutz' aufgrund seines langen Status als vergessener Autor große Lücken aufweist und viele Aspekte seiner künstlerischen Leistungen noch nicht ausreichend erforscht wurden. Vor allem seine historischen Romane werden oft als pure Unterhaltung und Trivialität abgetan und daher in den Abhandlungen über die Gattung stets, wenn überhaupt, nur als Randnotiz behandelt. Jedoch sind in den letzten Jahren eine Reihe von Einzelstudien zu den diversen Romanen von ihm erschienen und es lässt sich bemerken, dass die Perutzforschung schön langsam immer größere Fortschritte macht.

3. Kennzeichen und Formen des historischen Romans

Von Beginn seiner Geschichte an haftet dem historischen Roman der Ruf an, eine Zwittergattung zu sein. Es war lange nicht klar, ob er nun als faktuales Sachbuch mit Unterhaltungseffekt oder doch eher als fiktionaler Roman mit Bildungseffekt zu betrachten sei. Dieselbe Frage lässt sich an die Verfasser solcher historischer Romane stellen: Sind sie eigentlich Historiker oder doch eher Dichter? Einerseits wurde der historische Roman wegen seiner Stellung als Zwittergattung lange Zeit viel Kritik ausgesetzt. Andererseits ist Fakt, dass genau diese Zwitterstellung auch Vorteile mit sich bringt. Die historische Dichtung verbindet und verband immer schon abenteuerliche Handlung mit einem gewissen Bildungseffekt und trug somit wohl auch dazu bei, das Romangenre, das im 18. Jahrhundert von den Autoritäten noch größtenteils skeptisch beurteilt wurde, zu nobilitieren und salonfähig zu machen. Genau das ist jedoch auch von Beginn an ein zentraler Kritikpunkt, da der historische Roman den Ruf entwickelte, ein „massenhaft verbreitetes Medium für Unterhaltung und Bildung“¹⁸ zu sein und er sich darüber hinaus bloß als „idealer Träger und attraktives Kostüm von Wissen, Bildung und Ideologie erweist“¹⁹. In diesen Zuweisungen lässt sich herauslesen, dass der historische Roman also hauptsächlich auf Unterhaltung und Ideologievermittlung, gepaart mit ein bisschen Bildungseffekt, abziele und keinerlei ästhetischen Anspruch stelle. Das trifft auf viele der Geschichtsromane auch tatsächlich zu, was später noch genauer ausgeführt werden wird. Gleichzeitig lassen sich aber auch zahlreiche Texte nennen, die ästhetisch von hohem Wert sind und als äußerst innovativ für ihre Entstehungszeit gelten.

Die angesprochene Zwitterstellung zwischen Poetik und Geschichtswissenschaft trägt dazu bei, dass es nicht gerade einfach ist, den historischen Roman zu definieren. Es stellen sich eine ganze Reihe von Fragen, die nicht leicht zu beantworten sind, vor allem, was denn nun eigentlich ein Geschichtsroman ist? Wo hört die Historie auf und beginnt die Dichtung? Braucht es eigentlich Fiktionales, egal ob Personen oder Ereignisse, oder kann man auch bloß mit historisch verbürgtem Personal und Geschehen einen historischen Roman schreiben? Bevor in den folgenden Kapiteln versucht wird, den historischen Roman zu definieren und damit einige dieser Fragen zu beantworten, wird zuerst noch kurz auf das Verhältnis zwischen Dichtung und Geschichtswissenschaft näher eingegangen werden.

¹⁸ Aust: Der historische Roman. S. VII.

¹⁹ ebd. S. 1.

3.1. Dichtung vs. Geschichtsschreibung

Der Kampf zwischen Dichtung und Historie bzw. Fiktionalem und Faktualem ist ein sehr alter Konflikt, und gerade der historische Roman spielt, aufgrund seiner Nähe und der erwähnten Zwitterrolle, in dieser Auseinandersetzung eine bedeutende Rolle. Vor allem in der Anfangszeit der Gattung sah sich der Verfasser von historischen Romanen als Konkurrent des Historikers, wovon auch der schon erwähnte Begriff der Zwitterhaftigkeit herrührte. Tatsächlich ergeben sich schon auf den ersten Blick zwischen beiden auffallende Parallelen. Der Geschichtsdichter und der Geschichtsschreiber erzählen beide von vergangenen Ereignissen und angeblich davon, wie es denn gewesen sei. Beide vermitteln dem/der LeserIn also scheinbar eine vergangene Wahrheit.²⁰ Der Roman im Allgemeinen und der Geschichtsroman im Besonderen wurden lange dafür kritisiert, dass sie bloß Lügen erzählen, die historische Wahrheit verändern und nicht faktengetreu erzählen. Genau darin liegt in Wahrheit auch der Unterschied zwischen den beiden Bereichen Dichtung und Wissenschaft. Die Geschichtswissenschaft erhob lange Zeit den Anspruch, die Wahrheit zu erzählen und wirklich zu berichten, wie es denn gewesen sei. Der historische Roman bzw. die Dichtung allgemein erhob niemals das Postulat des faktualen Erzählens, sondern war sich ihrer Fiktion seit Jahrhunderten bewusst. Wenn schon der Roman allgemein lange Zeit stark dafür kritisiert wurde, dass er Unwahrheiten erzählen würde, die nie passiert seien, ist es nur logisch, dass die Kritik am historischen Roman dann nur umso heftiger ausfällt, da er sich ja vordergründig durch gewisse Verfahren, die später noch genauer erläutert werden, noch näher ans Faktuale rückt und oft von sich behauptet, die Wahrheit zu erzählen.

Die Trennung der beiden Bereiche Dichtung und Geschichte geht tatsächlich bis in die griechische Antike zurück. Schon in der Poetik des Aristoteles wird zwischen Schriftstellern differenziert, die „das wirklich Geschehene“ berichten und andere, die erzählen „was geschehen könnte“.²¹ Hier liegt also die Unterscheidung in Historiker und Dichter begründet. Danach wurde die Dichtung in den Bereich des Fiktiven verbannt und von Platon sogar als überflüssig angesehen, da sie nur Lügen erzähle, während Aristoteles stets auch den Wert der Dichtung für die Gesellschaft betonte, da der Trieb zur Nachahmung durch sie kultiviert

²⁰ vgl. Barbara R. Hampl: Geschichte und Phantastik im Werk von Leo Perutz. Unter spezieller Berücksichtigung von „Turlupin“, „Nachts unter der steinernen Brücke“ und „Der Marques de Bolibar“. Wien: 1995. S. 4-5

²¹ zitiert nach: Matias Martinez und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck 2012. S. 13.

werde und sie im Gegensatz zur Geschichtsschreibung mehr das Allgemeine und nicht bloß das Besondere erzähle.²²

Im 18. Jahrhundert kam es zu einem Paradigmenwechsel in der Geschichtswissenschaft, die auch auf die Verfasser von Romanen großen Einfluss hatte.²³ War es für Historiker bisher üblich, im Stile der Annalen und Chroniken bloß Ereignisse, Fakten und Daten aneinanderzureihen, so hielt nun ein narrativer Stil in der Geschichtswissenschaft Einzug und verdrängte den Beschreibenden. Ein erzählender Darstellungsstil rückte den Historiker natürlich näher an den Romanautor heran und tatsächlich unterscheidet sich der Erzählstil der Romane des 19. Jahrhunderts kaum von dem mancher Historiker.

Der Historismus des 18. und 19. Jahrhunderts propagierte, dass die Geschichtswissenschaft objektiv zu sein habe und wiedergeben sollte, wie es tatsächlich gewesen war. Schon früh gab es jedoch auch prominente Kritiker wie Humboldt oder Lessing an diesem Konzept, wonach der Historiker ausschließlich eine objektive Wahrheit erzählt, die frei von Fiktionalem ist.²⁴ Der bekannteste Kritiker dieser strengen Trennung zwischen Fiktion und Faktischem ist Hayden White. Er argumentiert, dass sich diese Trennung nicht aufrechterhalten lasse und, dass selbst Geschichtsschreiber nicht rein objektiv und an Fakten orientiert schrieben, sondern ausgehend von den Fakten einen narrativen Text gestalten würden. Diese Vorgehensweise habe viel mit der eines Dichters gemein und daher sei das Verhältnis von Wissenschaft und Kunst zu überdenken.²⁵ Er behauptet, ganz nach Aristoteles, dass sich Dichter und Historiker in ihrer Stoffauswahl bloß dadurch unterscheiden, dass der eine von Ereignissen berichtet, von denen wir aus gewissen Gründen wissen oder glauben, dass sie sich tatsächlich ereignet haben, während der andere entweder auch von solchen Ereignissen oder von jenen, die hypothetisch passiert sein könnten, berichtet. Die Formen, wie der Schriftsteller und der Geschichtsschreiber diese dann verarbeiten, und die Diskurse, die sie gestalten, sind im Grunde dieselben. Betrachtet man sie als sprachliche Kunstwerke, lassen sich Roman und Geschichtsdarstellung eigentlich nicht unterscheiden.²⁶ In seiner Arbeit stößt der Historiker auf bestimmte Quellen zu gewissen Ereignissen. Er bearbeitet dann diese Quellen, interpretiert sie, füllt Leerstellen aus und baut damit mit Hilfe von Sprache und Rhetorik,

²² vgl. ebd. S. 13–14.

²³ vgl. Aust: Der historische Roman. S. 11–12.

²⁴ vgl. Barbara R. Hampl: Geschichte und Phantastik im Werk von Leo Perutz. S. 16.

²⁵ vgl. Hayden White: Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des Historischen Diskurses. Stuttgart: Klett-Cotta 1986. S. 54–56.

²⁶ vgl. ebd. S. 145.

beides Mittel des Dichters, einen narrativen Text – und somit wird die Geschichte, wie wir sie kennen, laut White erst vom Historiker dazu gemacht.²⁷ Die Vorgehensweise unterscheidet sich daher kaum von jenen des Autors von Geschichtsromanen oder anderen fiktionalen Texten, und man sieht, dass auch der Geschichtsschreiber dichterische Schöpfungskraft braucht, um aus seinen Quellen narrative Texte zu gestalten. Das Einzige, worin sie sich angeblich unterscheiden, ist der schon erwähnte Anspruch auf Wahrheit, der jedoch aufgrund der subjektiven Parameter, wie Interpretation der Quellen oder persönliche Ideologie des Historikers, auch für die Geschichtswissenschaft nicht mehr haltbar ist.

3.2. Definitionen und Merkmale des historischen Romans

Gleich vorweg muss gesagt werden, dass, wie so oft, eine einheitliche Definition auch für den historischen Roman nicht existiert. Trotzdem soll versucht werden, eine Art Minimalkonsens zu finden, die halbwegs brauchbar definiert, was man unter historischer Dichtung am besten zu verstehen hat und was sie kennzeichnet.

Grundlegend könnte man sagen, dass sich die Gattung natürlich dadurch definieren lässt, dass es sich um Romane handelt, die Geschichtliches aufgreifen und verarbeiten. So kurz diese Definition ist, so problematisch ist sie auch. Erstens stellt sich die Frage danach, was man unter Geschichtlichem überhaupt zu verstehen hat. Hier steht man schon vor dem Problem, ab welcher zeitlichen Distanz zum Schreibzeitpunkt man schon von Geschichte sprechen kann. Genügt es, wenn das Ereignis, von dem berichtet wird, bloß ein Jahr zurückliegt? Es stellt sich auch die Frage, was denn überhaupt „geschichtswürdig“ ist. Muss im Text die Geschichte historisch verbürgter Persönlichkeiten und Ereignisse vorkommen, damit man von einem Geschichtsroman sprechen kann, oder kann nicht auch die Schilderung des fiktiven Lebens einer fiktiven Arbeiterfamilie des 19. Jahrhunderts schon historische Dichtung sein? Man sieht an diesem Beispiel schon, dass es eine genauere Definition dessen braucht, was ein historischer Roman ist.

Wirft man einen kurzen Blick auf drei Lexikonartikel, lässt sich schon ein bisschen mehr ableiten. Im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* wird der Geschichtsroman definiert als „Romantypus, in dem geschichtliche Personen, Ereignisse, Lebensverhältnisse

²⁷ vgl. ebd. S. 54–62.

narrativ in fiktionalen Konstruktionen dargestellt werden“²⁸. Im *Brockhaus Literatur* wird er bezeichnet als „Roman, in dem tatsächliche historische Persönlichkeiten oder Ereignisse behandelt werden oder dessen Handlung vor einem als authentisch ausgewiesenen geschichtlichen Hintergrund spielt“²⁹. Im *Handbuch literarischer Fachbegriffe* schließlich ist er definiert als: „gründet Fabel auf histor. Persönlichkeiten oder Geschehnisse bzw. benutzt histor. Überlieferung als Hintergrund für fiktive Handlung“³⁰.

Aus diesen Lexikonartikeln lässt sich ableiten, dass sich der historische Roman offenbar dadurch kennzeichnet, dass er entweder von konkreten und verbürgten historischen Ereignissen bzw. Persönlichkeiten erzählt oder aber auch von fiktionalen Figuren und Geschehnisse erzählen darf, die sich in der Vergangenheit ereignet haben. Dann müssen jedoch die Lebensverhältnisse der Zeit authentisch geschildert werden. Um es mit einem Beispiel zu verdeutlichen, könnte man sagen, dass ein Roman, der zwar vordergründig in der Antike spielt, jedoch nicht bemüht ist, die Lebensverhältnisse dieser Zeit authentisch zu schildern, kein historischer Roman ist, sondern nur zu dekorativen Zwecken seine Handlung in eine andere Zeit versetzt. Schon im Barock gab es sogenannte historische Romane, die aber genau genommen nur in einem historischen Kostüm präsentiert wurden, da die geschilderten Lebensverhältnisse, das Denken und Handeln der Protagonisten viel eher der Gegenwart der Autoren ähnelten als jener der eigentlich geschilderten Zeit, was zur Folge hat, dass dadurch eben genau das „spezifisch Historische“³¹ fehlt.

Wichtig ist daher auch die narrative Darstellungsweise, die das Genre von der Geschichtswissenschaft abgrenzt. Der Dichter versucht sich in die historischen Figuren einzufühlen, die Personen, die Geschehnisse und auch die Zeit für den/die LeserIn zu vergegenwärtigen und greifbar zu machen.³²

Lange herrschte die Ansicht, dass es in der historischen Dichtung eine Art Ständeklausel zu geben habe, derzufolge bloß die Taten der großen Helden und Politiker würdig wären, erzählt zu werden. Als logische Folge sollte der Dichter seine Stoffe ausschließlich aus dem Bereich

²⁸ Hartmut Eggert: Historischer Roman. In: Harald Fricke (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band II H–O. Berlin, New York: de Gruyter 2000. S. 53.

²⁹ Eva Bode (Hg.): Der Brockhaus Literatur. Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe. Gütersloh: Brockhaus 2010. S. 355.

³⁰ Otto F. Best: Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele. Frankfurt am Main: Fischer 2008. S. 231.

³¹ vgl. Lukacs: Der historische Roman. S. 11.

³² vgl. Petra Gallmeister: Der Historische Roman. In: Otto Knörich (Hg.): Formen der Literatur in Einzeldarstellungen. Stuttgart: Kröner 1991. S. 160–170. S. 160.

der berühmten Persönlichkeiten wählen.³³ Dies hat natürlich vor allem mit dem Geschichtsbild des Historismus, einer geschichtswissenschaftlichen und geschichtsphilosophischen Strömung des 19. Jahrhunderts zu tun, wonach hauptsächlich politik- und staatsgeschichtliche Ereignisse relevant sind, während wirtschafts-, sozial- oder gesellschaftsgeschichtliche Phänomene zweitrangig sind und daher keine Beachtung finden.³⁴ Mit dem Paradigmenwechsel in der Geschichtswissenschaft und dem Wandel des Geschichtsbildes, wonach auch das Leben der benachteiligten und einfachen Menschen würdig ist, erzählt zu werden, hat sich natürlich auch die Auffassung darüber verändert, was ein historischer Roman zu erzählen hat. White³⁵ hat darauf hingewiesen, dass es keine Lebensbereiche gibt, die historisch wären, und andere, die es nicht wären. Trotzdem hat sich nichts daran geändert, dass es natürlich bis in die Gegenwart Autoren gibt, die in ihren Geschichtsromanen ausschließlich von großen historischen Persönlichkeiten und verbürgten Ereignissen berichten, während wieder andere rein auf fiktionale Persönlichkeiten und Geschehnisse zurückgreifen und diese bloß authentisch in die Lebensverhältnisse der jeweiligen Zeit einbetten. Wichtig zu erwähnen ist, dass es sich bei beiden Spielarten per definitionem um historische Romane handelt.

Natürlich gibt es auch eine Mischung aus beiden Mustern, und gerade die Verschmelzung von historischen Personen und tatsächlich wahren Ereignissen mit fiktionalen Figuren, Schicksalen und Geschehnissen zu einem stimmigen Ganzen macht erst die ästhetische Qualität von historischen Romanen aus³⁶.

So schwer eine passende Definition für das Genre auch fällt, so gibt es doch einige „Erkennungszeichen“³⁷, die dem/der LeserIn eindeutig vor Augen führen, dass es sich um einen historischen Roman handelt. Beispielsweise ist es eine sehr beliebte Spielart des Genres, dass der Autor eine Herausgeberfiktion aufbaut und dem Roman eine Einleitung voranstellt. Diese Vorworte dienen dazu, die Fiktion aufzubauen, dass hier scheinbar tatsächlich Historisches erzählt wird und das Geschehen zeitlich und geografisch verortet werden kann. Es werden in den Vorreden oft genaue Daten, historische Personen und tatsächliche Ereignisse genannt und Hintergrundinformationen gegeben, die es dem/der RezipientIn leichter machen, sich in der Geschichte, die in den folgenden Kapiteln geschildert

³³ vgl. Aust: Der historische Roman. S. 9.

³⁴ vgl. Lukacs: Der historische Roman. S. 18f.

³⁵ vgl. Hayden White: Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. S. 92.

³⁶ vgl. Gallmeister: Der historische Roman. S. 160.

³⁷ vgl. Aust: Der historische Roman. S. 22–32.

wird, zurechtzufinden. James Fenimore Cooper machte davon in seinem Roman *Der letzte Mohikaner* Gebrauch, indem er in der Vorrede Informationen über die unterschiedlichen indianischen Stämme gab, die im Text vorkommen. In diesen Vorreden spielt der Erzähler meist die Rolle eines Historikers, gibt nüchtern, sachlich und oft mit Quellenangaben Hintergrundinformationen über die Zeit und die Ereignisse, vor deren Hintergrund der Roman dann spielt. Diese Vorreden dienen auch dem Zweck, Seriosität zu erzeugen, dem Roman einen gewissen wissenschaftlichen Touch zu verleihen und den Bildungseffekt zu betonen.

Es gibt natürlich auch historische Romane, die auf ein Vorwort oder eine Einleitung verzichten und gleich in medias res beginnen. Trotzdem gibt es für den Rezipienten Mittel und Wege, den Text zeitlich zu verorten. Entweder ganz einfach dadurch, dass von der Erzählinstanz Jahreszahlen genannt werden oder dadurch, dass gewisse historische Ereignisse oder Personen erwähnt werden, die es ermöglichen, eine ungefähre zeitliche Einordnung vorzunehmen. Obwohl man im klassischen historischen Roman bereits im Titel, Vorwort oder den ersten Seiten mit Jahreszahlen konfrontiert wird, gibt es tatsächlich auch solche, die ohne ein einziges Datum im gesamten Text auskommen³⁸.

Das Schwierigste für den Dichter und wohl auch für jeden anderen schreibenden Menschen ist bekanntlich der erste Satz. Dieser ist auch für den historischen Roman von großer Bedeutung und kennzeichnend. Der Autor von Geschichtsromanen hat die Aufgabe, eine vergangene Zeit lebendig werden zu lassen und den/die LeserIn in diese Zeit zu versetzen. Dies muss natürlich so früh als möglich im Roman geschehen und optimalerweise natürlich schon mit dem ersten Satz. Geppert hat festgestellt, dass der erste Satz einer großen Zahl der historischen Romane eine Art „zweischenkliger Satztyp“³⁹ ist, bei dem im ersten Teil eine faktengetreue historische Verortung erfolgt, während im zweiten Teil bereits eine fiktionale Erzählszene enthält. Dieser zweischenklige erste Satz, der typisch für viele Vertreter des Genres ist, versucht also eine Verbindung zwischen Faktuellem und Fiktionalem herzustellen – die Aufgabe, die als zentrale Schwierigkeit und das entscheidende Kriterium der gesamten Textsorte bezeichnet werden. Der Spagat zwischen Fiktionalem und Faktuellem und die Herstellung einer Kohärenz wird von vielen Autoren also schon im ersten Satz bewerkstelligt. Selbstverständlich gibt es auch in diesem Fall wieder Beispiele, die ganz anders strukturierte erste Sätze aufweisen. Vor allem moderne Texte versuchen auch in diesem Punkt, sich von den klassischen Vertretern des Genres abzusetzen und ganz andere Wege zu gehen.

³⁸ zum Beispiel Alfred Döblins *Wang lun*

³⁹ vgl. Geppert: Der andere historische Roman. S. 21.

Ein weiteres Kennzeichen für viele historische Romane und zugleich ein Kriterium, das dieses Genre von anderen unterscheidet, ist die Verwendung von Fußnoten und Anmerkungen. Stellt diese Praxis in allen anderen Romangenren eher die Ausnahme dar, so ist sie bei vielen Geschichtsromanen bis in die Gegenwart fast die Regel. Dies hat natürlich mit der schon mehrmals angesprochenen Zwitterstellung der Gattung zwischen Geschichtswissenschaft und Dichtung zu tun. Die Verwendung von Fußnoten und Anmerkungen geht bis zum Begründer des historischen Romans Walter Scott zurück, von dem an anderer Stelle noch ausführlicher die Rede sein wird. Das Ganze ist ein weiteres Mittel, um die wissenschaftliche Seriosität des Genres zu erhöhen und den historischen Roman noch näher an die Geschichtswissenschaft anzunähern. Das ist umso verständlicher, wenn man bedenkt, dass der historische Roman gerade in seiner Anfangszeit im 19. Jahrhundert lange gegen sein Image als reine Unterhaltungsliteratur ankämpfen musste.⁴⁰ Viele Geschichtsromane des 19. Jahrhunderts haben daher fast zwanghaft versucht, durch die Verwendung solcher Fußnoten der Gattung einen gewissen wissenschaftlichen Anspruch und damit Legitimität zu verleihen, was jedoch oft in einer Fußnotenpraxis mündete, die fehl am Platz und hölzern wirkte. Trotzdem oder gerade deshalb kommen die ästhetisch wirklich anspruchsvollen Vertreter des Genres des 19. Jahrhunderts gänzlich ohne Fußnoten aus.⁴¹ Die Praxis, Anmerkungen einzubauen, hat sich allerdings bis heute gehalten, auch wenn es meist nicht mehr Fußnoten sind, sondern oftmals Personenverzeichnisse, Landkarten, Zeittafeln oder ein Glossar, was dem Rezipienten das Zurechtfinden in einer fremden Zeit und fremden Umgebung erleichtert und in Erinnerung ruft, dass hier Historisches erzählt wird.

Wie schon erwähnt, ist es kennzeichnend für den historischen Roman, dass er die Geschichte nicht bloß als Staffage oder aufhübschendes Element benutzt, sondern versucht, ein so authentisches Bild der vergangenen Zeit wie möglich zu konstruieren. Dazu gehört auch, die Protagonisten des Romans typisch für ihre Zeit sprechen zu lassen.⁴² Das dient dazu, die Figuren lebendiger wirken zu lassen und über ihre Sprechweise, die sich oft stark von der gegenwärtigen des/der LeserIn unterscheidet, eine zeitliche Differenz zwischen Gegenwart und historischer Vergangenheit herzustellen. Es war daher lange ein besonderes Merkmal des Geschichtsromans, dass verschiedene Dialekte eine große Rolle spielten. Tatsächlich ist der Dialekt schon in einem der ersten deutschen Romane des Genres, nämlich Wilhelm Hauffs

⁴⁰ vgl. Hermann J. Sottong: Transformation und Reaktion. Historisches Erzählen von der Goethezeit zum Realismus. München: Fink 1992. S. 9.

⁴¹ vgl. Aust: Der historische Roman. S. 30.

⁴² vgl. ebd. S. 24–25.

Lichtenstein, sehr präsent. Erst im Naturalismus wurde dieses bis dahin beliebte Phänomen des historischen Erzählens infrage gestellt, da man sich zu Recht die Frage stellte, wie man als Mensch, der im 19. Jahrhundert geboren ist, authentisch die Sprache eines antiken oder mittelalterlichen Menschen nachahmen kann, da man doch eigentlich gar nicht wissen kann, wie diese Menschen wirklich gesprochen haben.

Ein weiteres Phänomen, das kennzeichnend für zahlreiche historische Romane ist, ist die Tatsache, dass sich die Romane auf zwei unterschiedlichen Ebenen⁴³ bewegen. Ein Geschichtsroman, der beispielsweise zur Zeit des Nationalsozialismus geschrieben wurde und dessen Handlung sich im Mittelalter abspielt, behandelt einerseits das Leben und die Konflikte der vergangenen Epoche, in der das Geschehen vordergründig spielt, jedoch auch immer die Konflikte und Verhältnisse der Gegenwart seiner Entstehungszeit. Man spricht dabei von der „parabolischen“⁴⁴ Form des historischen Romans, in der quasi die Geschichte einen Spiegel der Gegenwart darstellt, in dem die Geschehnisse der Vergangenheit die Verhältnisse der Gegenwart widerspiegeln. Diese Spielart ist naturgemäß bei Autoren äußerst beliebt, die auf sehr subtile Weise Kritik an ihrer Gegenwart üben wollen und das, quasi verschlüsselt, in Form eines historischen Romans vollziehen. Wobei natürlich auch Romane, die der nationalen Identitätsstiftung dienen, auf diesen zwei Ebenen operieren und beispielsweise dafür oft weit in die Vergangenheit zurück gehen, um zu zeigen, dass die eigene Nation schon lange eine gemeinsame Geschichte hat. Dadurch wurde versucht, die Nationsbildungen des 19. Jahrhunderts geschichtlich auch mit dem Mittel des historischen Romans zu legitimieren. Man sieht durch dieses Operieren auf zwei Ebenen deutlich, dass der Geschichtsroman auch immer für die Gegenwart seiner Entstehung von großer Relevanz ist, und manchmal sagt ein Roman sogar mehr über die Gegenwart aus als über die Zeit, in der er spielt.

3.3. Arten und Modelle des historischen Romans

Das Schwierige daran, eine einheitliche und exakte Definition des historischen Romans zu finden, ist die große Anzahl seiner Subgenres bzw. seiner nahe verwandten Arten von Literatur, die man streng genommen nicht mehr als Geschichtsroman bezeichnen kann. Es gibt verschiedene Kriterien, die eine Aufspaltung in Subformen rechtfertigen. Der historische Roman weist beispielsweise ein nahes Verhältnis zum Zeitroman, Gesellschaftsroman und

⁴³ vgl. Gallmeister: Der historische Roman. S. 160.

⁴⁴ Aust: Der historische Roman. S. 33.

zum biografischen Roman⁴⁵ auf. Gerade der Typ des Geschichtsromans, der das Leben eines großen historischen Helden ins Zentrum der Geschichte rückt, wurde mit der Zeit immer mehr vom biografischen historischen Roman abgedeckt⁴⁶, da in dieser Gattung das Leben einer historischen Person im Zentrum steht und die gesamten geschilderten Ereignisse auf sein Leben und Schicksal konzentriert werden, eine Tatsache, die diesen Typ vom historischen Roman unterscheidet⁴⁷. Der Zeitroman oder Gesellschaftsroman wiederum ist ein Romantypus, der den Fokus auf die Zeit im Sinne von Zeitgeschichte legt und sich mit gegenwärtigen Themen auseinandersetzt, die oft natürlich auch einige Jahre zurückliegen. Damit ist er eng mit dem historischen Roman verwandt.⁴⁸

Das Zeitkriterium, auch als „temporales Distanzkriterium“⁴⁹ bezeichnet, ist ein gutes Beispiel für so ein Kriterium, das zur Entstehung der angesprochenen Subgenres führt und das in der Forschung schon seit Scott für ausführliche Diskussionen sorgt, in denen es grundlegend darum geht, in welcher Zeit ein historischer Roman spielen soll, um als solcher definiert werden zu können, und wie nah die Ereignisse zurückliegen dürfen, damit es sich nicht um eine andere Gattungsform handelt. Grundsätzlich lassen sich zwei Varianten unterscheiden, nämlich einerseits Romane, die eine sogenannte „Vorgeschichte-Version“⁵⁰ erzählen, sowie andererseits solche, die eine „Version der Fern- und Frühgeschichte“⁵¹ präsentieren. Bei Ersterer wird eine Vergangenheit präsentiert, die noch nicht allzu weit zurückliegt, und diese Vorgeschichte, die erzählt wird, hat einen deutlichen Bezug zur Gegenwart und wird als Teil von ihr dargestellt, während bei der zweiten Möglichkeit ein Zeitraum geschildert wird, der schon längst vergangen ist. Diese Frühgeschichte kann dann im Vergleich zur Gegenwart gesehen werden.

Man sieht, dass eine Abgrenzung zwischen historischem Roman, historischer Biografie und Zeit- bzw. Gesellschaftsroman sehr schwer fällt, und tatsächlich gibt es viele konkrete Beispiele, die Elemente von mehreren dieser Typen enthalten und daher kaum genau klassifiziert werden können. Der historische Roman hat nicht bloß Subformen entwickelt, sondern es existieren auch eine Reihe an unterschiedlichen Arten von Geschichtsromanen, die

⁴⁵ vgl. Barbara R. Hampl: Geschichte und Phantastik im Werk von Leo Perutz. S. 12.

⁴⁶ vgl. Aust: Der historische Roman. S. 9

⁴⁷ vgl. Willy Hanemann: Studien zum historischen Roman (1939–1945). Bern: Peter Lang 1981. S. 15f.

⁴⁸ vgl. Wolfgang Jeske: Der Zeit- und Gesellschaftsroman. In: Otto Knörich (Hg.): Formen der Literatur in Einzeldarstellungen. Stuttgart: Kröner 1991. S. 441–450. S. 441–444.

⁴⁹ Aust: Der historische Roman. S. 32.

⁵⁰ ebd. S. 32.

⁵¹ ebd. S. 32.

sich in wesentlichen Punkten voneinander unterscheiden, ohne jedoch das Feld der Gattung zu verlassen, sodass man sagen kann, dass es den einen historischen Roman nicht gibt. Einige dieser Arten des Geschichtsromans werden in den folgenden Unterkapiteln nun genauer vorgestellt.

3.3.1. Das klassische Modell des historischen Romans nach Walter Scott

In der Forschungsliteratur herrscht ein weitgehender Konsens darüber, dass man den Beginn des historischen Romans mit dem Schaffen des schottischen Schriftstellers Walter Scott in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ansetzen kann und er das klassische ästhetische und poetologische Modell für die Gattung entwickelte, das lange Zeit stilbildend blieb.⁵² Die Entwicklungen des Genres und die geschichtlichen Entstehungsbedingungen werden in einem späteren Kapitel noch genau besprochen werden. In diesem Abschnitt soll es einzig um die Struktur und die Kennzeichen des Modells Scottscher Prägung gehen, um damit zu zeigen, dass viele der Kennzeichen, die wir bisher schon als kennzeichnend für das Genre bestimmt haben, bereits auf das Modell von Scott zurückgehen.

Walter Scott war ein großer Kenner der realistischen Gesellschaftsromane des 18. Jahrhunderts und sein Werk kann als fortsetzende Erweiterung dieses Romantyps verstanden werden, da er in seinen historischen Romanen, ausgehend von einer dramatischen Handlung und zahlreichen Dialogpassagen, ausführlich ein breites Panorama der Gesellschaft und ihrer Sitten liefert.⁵³

Schon im Roman *Waverley*, der als Urtypus für das Scottsche Modell gilt, lässt sich eine interessante Erzählstruktur erkennen. Der/Die RezipientIn hat es nämlich immer mit mehreren Sprechern zu tun, die auch gleichzeitig mehrere Rollen erfüllen.⁵⁴ In der Einleitung spricht der Autor selbst⁵⁵ zum/zur LeserIn und erzählt vom Entstehungshintergrund und den verwendeten Quellen und gibt wichtige Hintergrundinformationen zum Roman⁵⁶.

Die Vielschichtigkeit und Rollen der Erzählinstanzen in den Romanen von Scott werden in weiterer Folge deutlich. Der eigentliche Roman beginnt sodann mit dem oben bereits

⁵² Sottong: Transformation und Reaktion. S. 12.

⁵³ vgl. Lukács. Der historische Roman. S. 24.

⁵⁴ vgl. Geppert: Der andere historische Roman. S. 82.

⁵⁵ vgl. ebd. S. 82.

⁵⁶ vgl. Gerhard Kebbel: Geschichtengeneratoren. Lektüren zur Poetik des historischen Romans. Tübingen: Niemeyer 1992. S. 21.

erwähnten zweisachenkligen Eingangssatz, bei dem im ersten Teil eine faktengetreue historische Verortung erfolgt, während der Satz im zweiten Teil bereits eine fiktionale Erzählszene enthält. Dieser Typus eines Eingangssatzes war ja lange Zeit typisch für das Genre und geht bereits auf Scotts *Waverley* zurück. In weiterer Folge nimmt der Erzähler die Rolle eines Berichters ein, bedient sich dabei seiner Möglichkeiten als Schilderer eines Berichtes, wie beispielsweise des Erzählerkommentars, in denen die Gefühle oder Gedanken des Protagonisten geschildert werden, der Leseradressierung oder Raffung. Diese Erzählerkommentare dienen dazu, dass Geschichte immer über den Spiegel einer fiktionalen Person wahrgenommen und dadurch die Fiktionalität des Romans unterstrichen wird. Dies wird durch die Anmerkungen in den Fußnoten noch verstärkt, da hier quasi ein zweiter Sprecher auftritt, nämlich der Autor selbst, der sich in Konkurrenz zum Erzähler stellt, da dieser oft in seiner Erzählung Personen als historisch darstellt, während der Autor in den Fußnoten darauf hinweist, dass diese nur fiktiv sind. Die Erzählstruktur bei Scott besteht demnach aus einem Ineinandergreifen verschiedener Erzähler. Einerseits haben wir den wissenden, über den Dingen stehenden und historisch verlässlichen Autor, daneben einen Erzähler, der zwar über die Gedanken und Gefühle des Helden Bescheid weiß, aber trotzdem nicht allwissend ist, und zu guter Letzt noch eine subjektiv personale Erzählweise in Form von zahlreichen Dialogpassagen.⁵⁷

Wichtig für das Modell des historischen Romans von Scott ist seine Erfindung des sogenannten mittleren Helden, der die Hauptfigur in den Texten ist. Er repräsentiert den typischen durchschnittlichen englischen Gentleman aus dem kleinadeligen Milieu, der in jeglicher Hinsicht mittelmäßig ist, stets korrekt aber niemals heldenhaft agiert. Er ist von einer gewissen Klugheit, die aber den Durchschnitt nicht übersteigt, hat großes Moralgefühl, ist anständig und bereit sich selbst aufzuopfern, jedoch nicht bedingungslos. Der mittlere Held bleibt in den Werken meist nur ein flacher Charakter bzw. Typus ohne große Tiefe und wenig individualisiert. Diese Komposition des mittleren Helden dient natürlich dazu, möglichst vielen LeserInnen der damaligen Zeit eine Identifikationsmöglichkeit zu geben, da der mittlere Held ziemlich genau dem Bild des Bürgertums oder niederen Adels entspricht. Oft viel interessanter und individualisierter erscheinen bei Scott hingegen die zahlreichen Nebenfiguren. Die Gestaltung der Frauenfiguren bei Scott verläuft ebenfalls stets nach demselben Muster, das seiner konservativen Lebenseinstellung geschuldet ist. Die Frauen sind bei ihm stets korrekte, gewöhnliche, englische Philisterinnen. Seine große Leistung

⁵⁷ vgl. Geppert: Der andere historische Roman. S. 82–84.

besteht darin, den Figuren seiner Romane menschliches Leben einzuhauchen und sie glaubhaft zu verlebendigen.⁵⁸

Interessant an der Figurenkonzeption ist, dass der mittlere Held eine fiktionale, historisch nicht verbürgte Figur ist, während die verschiedenen Nebenfiguren die historischen Persönlichkeiten sind, die tatsächlich gelebt haben. Die eigentlichen Protagonisten der realen Geschichte spielen bei Scott also nur die Nebenrolle. Dahinter steht die Intention, durch dieses Figurenkonzept mehr dichterische Möglichkeiten zu haben, ohne die Geschichte zu sehr zu verfälschen. Während der sowieso fiktionale Held, der im Mittelpunkt steht, Dinge erleben kann, die so gar nicht passiert sind, um die Geschichte zu einer dramaturgisch gelungenen Story zu formen, können die Entscheidungen und Taten der historischen Nebenfiguren sich an den historischen Tatsachen orientieren.⁵⁹

Das Besondere an Scott ist, dass er diesen erfundenen mittleren Helden nun Teil der tatsächlich verbürgten Geschichte werden lässt. Der Plot der Romane handelt meist von einem historischen Konflikt, bei dem der Protagonist unverschuldet und durch Zufall zwischen die Fronten der beiden Konfliktparteien gerät. In *Waverley* wäre dies beispielsweise die Auseinandersetzung des regierenden Königshauses in England, des Hauses Hannover, mit dem schottischen und katholischen Haus Stuart, das ebenfalls Ansprüche auf den Thron stellt. Der Stuartprinz plant eine Revolution und möchte die Macht in England wieder an sich reißen. Der mittlere Held ist in seinen Charaktereigenschaften so gestaltet, dass er mit beiden Parteien in eine Verbindung gerät bzw. sich mit beiden Seiten identifizieren kann. Dies ist auch bei *Waverley* der Fall, da die Hauptfigur zu beiden Seiten aufgrund von familiärer Herkunft bzw. Freundschaft und Liebe Verbindungen pflegt und Sympathien hegt. Die Romane spielen stets in Zeiten großer Krisen der Nation, und der mittlere Held zeichnet sich dadurch aus, dass er sich eben gemäß seiner durchschnittlichen Natur nicht mit voller Inbrunst und Überzeugung einer Seite anschließt. Damit zeigt Scott, dass es in der Geschichte immer Menschen gegeben hat, die in Konflikten neutral blieben und sich nicht mit voller Leidenschaft an der Auseinandersetzung beteiligten. Durch Zufall und unglückliche Verstrickungen gerät der Held dann jedoch meist auf die Seite einer Konfliktpartei, ohne das wirklich zu wollen. Er hinterfragt diese Stellung dann und ist bemüht, wieder in eine neutrale unparteiische Lage zu kommen. Auch im *Waverley* findet sich dieses Muster bereits, da Waverley durch eine Verkettung von Zufällen plötzlich auf der Seite der Aufständischen

⁵⁸ Lukács: Der historische Roman. S. 26–29.

⁵⁹ vgl. Aust: Der historische Roman. S. 65–66.

Stuarts steht und sich in dieser Position alles andere als wohlfühlt. Scott will gar nicht den Konflikt der beiden Parteien in den Vordergrund seiner Darstellungen rücken, sondern viel eher die handelnden Personen beider Seiten dem/der LeserIn menschlich näher bringen und somit ein möglichst breites Panorama der Gesellschaft der Nation liefern.⁶⁰

Bei der Wahl seiner historischen Stoffe und Konflikte, die er in den Geschichtsromanen beschreibt, greift Scott ebenfalls auf ein wiederkehrendes Muster zurück. Es müssen Ereignisse sein, die für das zeitgenössische Lesepublikum noch eine gewisse Relevanz haben und daher nicht so weit zurückliegen dürfen, dass sie den/der Rezipient/in völlig unbekannt und fremd sind. Es ist kein Zufall, dass der historische Roman fast gleichzeitig mit dem Nationalismus in Europa entstand. Die Stoffe sind laut Scott auch so zu wählen, dass sie einen national noch relevanten Konflikt schildern und nicht in die Vorgeschichte der Nation zurückgehen. Es wird meist von Ereignissen erzählt, die ungefähr um die 60 Jahre zurückliegen, also so, dass sie über die Großelterngeneration noch greifbar sind. Durch diese Nähe zu der erzählten Vergangenheit wird quasi eine Vorgeschichte der Gegenwart berichtet. Die Romane nach dem Scottschen Muster repräsentieren daher den oben bereits erläuterten Typus der Vorgeschichte-Version, bei dem eine Vergangenheit präsentiert wird, die noch nicht allzu weit zurückliegt, einen deutlichen Bezug zur Gegenwart hat und als Teil von ihr dargestellt wird.⁶¹

Obwohl, wie schon mehrfach erwähnt, der historische Roman lange Zeit als Konkurrenz zur Geschichtsschreibung gesehen wurde und nachweislich beide Bereiche unverkennbare Parallelen aufweisen, muss für die Romane nach dem Modell von Walter Scott doch auf einen ganz bedeutenden Unterschied zu vielen Werken der Geschichtswissenschaft hingewiesen werden. Die Geschichtsromane des Walter Scott wollen nicht bloß tatsächlich geschehene Ereignisse nacherzählen, sondern sind bemüht, jene Zeit und Protagonisten, die in dieser Zeit agiert und gelebt haben, mit schriftstellerischen Mitteln zum Leben zu erwecken und zu vermenschlichen. Scott will durch den Umweg eines fiktionalen Romans zeigen, warum die Menschen so gehandelt und so gedacht haben, wie es sie es getan haben, und warum gewisse Konflikte überhaupt erst entstanden sind und was die Beweggründe der einzelnen Menschen waren, sich für eine Partei zu entscheiden.⁶²

⁶⁰ vgl. Lukács: Der historische Roman. S. 30–31.

⁶¹ vgl. Aust: Der historische Roman. S. 65.

⁶² vgl. Lukács: Der historische Roman. S. 37.

Zusammenfassend sei jetzt noch auf eine Art Definition der historischen Romane Walter Scotts von Hugo Aust verwiesen, die vieles davon, was in diesem Kapitel erläutert wurde, prägnant und informativ auf den Punkt bringt. Er definiert die Romane folgendermaßen:

„Ein Abschnitt aus der Nationalgeschichte, der zeitlich nicht über sechzig Jahre zurückliegen sollte, damit er als unmittelbare Vorgeschichte der Leserschaft aktuell und interessant bleibt, wird durch das Medium eines fiktiven und ‚mittleren‘ Helden dargestellt [...] Seine abenteuerlichen Begegnungen mit den großen und kleinen Stationen der Heimatgeschichte, in die er meist passiv gestoßen wird, machen die jeweiligen politischen und sozialen Interessenkonflikte deutlich, beleuchten die Motive und Ursachen geschichtlich verbürgter Tatsachen.“⁶³

So brauchbar und passend diese Definition für das Muster der Romane von Walter Scott und viele seiner Nachfolger auch ist, so muss jedoch auch gesagt werden, dass er selbst historische Romane eines neuen, davon abweichenden Typus schrieb, in denen er gegen sein eigenes, in *Waverley* aufgestelltes, Modell verstößt. Im *Ivanhoe* beispielsweise greift Scott auf einen mittelalterlichen Stoff zurück und dehnt das zeitliche Distanzkriterium damit um einiges aus. Darüber hinaus handelt es sich bei *Ivanhoe* nicht mehr eindeutig um den klassischen mittleren Helden. Während Lukács⁶⁴ diesen in ihm zwar noch immer sieht, handelt es sich laut Aust⁶⁵ um einen neuen Typ des Helden.

Da sich außer dem Helden und dem zeitlichen Distanzkriterium allerdings auch noch weitere Dinge vom *Waverley*-Modell unterscheiden, spricht man bei den Romanen Scotts von zwei unterschiedlichen Modellen. Einerseits die sogenannten „romances“ und andererseits die „Scotch novels“. Zu Ersteren werden die Werke gezählt, die im Mittelalter, also einer weit entfernten Vorzeit, spielen und bei denen Geschichte als unbekanntes Abenteuer erscheint und eindeutig der Unterhaltungswert im Vordergrund steht. Die „romances“ hingegen bezeichnen die im Schottland des 17. und Jahrhunderts spielenden Romane. Wurden die „Scotch novels“ von den Kritikern meist gelobt und als ästhetisch anspruchsvoll klassifiziert, so wurden die „romances“ als bloße Trivalliteratur mit abenteuerlicher Handlung abgetan, die in einer exotischen fremden Zeit spielt, was bloß das Leserinteresse erhöht, aber keinen Wert hat. Dass beim lesenden Publikum die „romances“ viel beliebter waren, ist wohl selbstredend.⁶⁶

⁶³ Hugo Aust: *Literatur des Realismus*. Stuttgart: Metzler 1977. S. 66.

⁶⁴ vgl. Lukács: *Der historische Roman*. S. 26.

⁶⁵ vgl. Aust: *Der historische Roman*. S. 66.

⁶⁶ vgl. Kebbel: *Geschichtengeneratoren*. S. 38.

3.3.2. Die drei Typen des historischen Romans nach Murayama⁶⁷

Eine weitere Möglichkeit, ein Genre zu definieren, ist nach funktionalen Gesichtspunkten. Genau das hat Masato Murayama in seiner Dissertation über den historischen Roman getan. Ausgehend von der Funktion der Geschichte definiert er drei unterschiedliche Typen des Geschichtsromans.

Beim ersten Typus wird die Geschichte als „Stoff und Ziel“ gleichzeitig betrachtet, was diese Form von historischem Roman naturgemäß sehr nah an die Geschichtswissenschaft rückt und eine Unterscheidung zwischen diesen beiden, ohnehin nahe verwandten, Gebieten noch schwieriger macht. Diese Ausprägung des Genres entspricht am ehesten dem, was oben als rekonstruktive Variante erläutert wurde. Nach dieser Definition der Gattung soll nämlich der Dichter mit seinen schriftstellerischen Mitteln versuchen, die Geschichte im Roman so gut als möglich zu verlebendigen, ohne dabei als Autor zu sehr in den Vordergrund zu geraten. Die künstlerische Freiheit und Schöpfungskraft tritt bei diesem Typ des historischen Romans also zurück, während die Geschichtstreue in den Vordergrund rückt. Gerade bei den ersten Vertretern der Gattung, von Scott über seine Nachfolger, war dieser Typ der vorherrschende, was nicht zuletzt an der Geschichtsphilosophie der Zeit liegt, da der Historismus das Postulat ausgab, dass die Geschichtswissenschaft rekonstruieren müsse, wie es denn gewesen sei. Genau diesem Credo folgt auch der Geschichtsroman, der die Geschichte als Stoff und Ziel versteht und in erster Linie darauf abzielt, die Vergangenheit zu vergegenwärtigen.⁶⁸

Eine besondere und wohl extremste Ausprägung dieses Typs ist der sogenannte Professorenroman. Diese Form versucht so authentisch wie möglich die vergangene Zeit, deren Personen, Leben und Welt zu rekonstruieren.⁶⁹

Der historische Roman, der die Geschichte als Stoff und Ziel gleichermaßen nutzt, birgt jedoch immer auch eine gewisse Trivialität in sich. Das liegt daran, dass der Geschichtsroman von seiner Intention her einerseits nicht mit der Wissenschaft in Konkurrenz treten will, andererseits versucht dieser Typ aber, die Vergangenheit zu verlebendigen und historisch so treu wie möglich wiederzugeben, was ihn wieder in die Nähe zur Geschichtsschreibung bringt. Die Lösung ist daher, dass die Dichter in ihren Romanen

⁶⁷ Masato Murayama: Leo Perutz. Die historischen Romane. Wien: Phil. Diss. 1979.

⁶⁸ vgl. Murayama: Leo Perutz. S. 59–62.

⁶⁹ vgl. Aust: Der historische Roman. S. 33.

einen gewissen Unterhaltungseffekt einbauen, um sich damit einerseits von der Wissenschaft abzugrenzen und andererseits dem/der LeserIn einen gewissen Bildungseffekt bei gleichzeitiger Unterhaltung zu ermöglichen, was letztendlich aber nur darin endet, dass dem/der RezipientIn die historische Wahrheit nur vorgetäuscht wird.⁷⁰

Im zweiten Typ hat die Geschichte die Funktion, eine allgemeingültige, die Zeit überdauernde Wahrheit zu zeigen. Geschichte wird als ein unveränderliches Kontinuum verstanden, was ebenfalls dem Geschichtsdenken des Historismus entspricht, und das soll im Roman gezeigt werden. Der Dichter verwendet die Geschichte, um allgemeingültige und unveränderliche Wahrheiten zu präsentieren. Vom ersten Typ unterscheidet sich dieser dadurch, dass er die Humanitätsidee aus der klassischen Geschichtsphilosophie übernimmt und den Stoff nicht bloß präsentiert, sondern mit schriftstellerischen Mitteln gestaltet, was bedeutet, dass die dichterische Phantasie eine weit bedeutendere Rolle einnimmt. Durch diese Zeitlosigkeit und Unveränderlichkeit, die präsentiert wird, wird der Unterschied zwischen Vergangenheit und Gegenwart aufgehoben, Geschichte als statisch präsentiert und damit enthistorisiert.⁷¹

Beim dritten Typ des funktionalen Gattungsmodells erfüllt schließlich die Geschichte die Funktion, Kritik an der Gegenwart zu üben. Diese Form entsteht im Prinzip erst mit Ersten Weltkrieg, wo generell das Interesse am Historischen steigt und auch die historische Romane einen Boom erleben, da es für viele Zeitgenossen eine Zeit des gesellschaftlichen Umbruchs ist, in der alte Reiche untergehen und neue Ideologien und Staaten entstehen. Viele kommen mit diesen Umbrüchen nicht klar und finden sich in der veränderten Welt nicht mehr zurecht. Sie wollen aus der Gegenwart flüchten und entwickeln mehr Interesse an der Vergangenheit, was die Beliebtheit der Gattung Geschichtsroman sowohl auf produktiver als auch auf rezeptiver Seite erklärt. Die Romane des dritten Typs entsprechen somit dem, was weiter oben schon als parabolische Form bezeichnet wurde bzw. als die zwei Ebenen, auf denen ein historischer Roman immer spielt. Es wird quasi durch die Vergangenheit der Gegenwart ein Spiegel vorgehalten, um über den Umweg der Geschichte Kritik an den Verhältnissen der Gegenwart zu üben. Der Dichter verwendet gewisse historische Stoffe, um Kritik an seiner Lebenswelt zu üben und seine persönliche Weltanschauung zu verlautbaren. Damit soll jetzt nicht eine Vergangenheit möglichst genau rekonstruiert werden, sondern auf die Versäumnisse und Probleme der Gegenwart hingewiesen werden. Was diesen Typ noch von

⁷⁰ vgl. Murayama: Leo Perutz. S. 63.

⁷¹ vgl. ebd. S. 64–66.

den anderen unterscheidet und vor allem auch von dem Modell Walter Scotts, ist, dass er sich eigentlich ausschließlich der Gegenwart widmet und nicht mehr die Vergangenheit als Vorgeschichte der Gegenwart darstellt, was gerade für Scott ja von großer Bedeutung war, der zeigen wollte, wie die gegenwärtige Zeit jeweils aus der Zeit davor entsteht.⁷²

3.3.3. Das Modell von Hermann Sottong

Hermann Sottong hat in seiner Studie über das historische Erzählen von der Goethezeit bis zum Realismus⁷³ ebenfalls ein Modell bzw. eine Definition dessen entwickelt, was man unter historischem Erzählen alles subsumieren könnte. Er kritisiert darin auch, dass sich viele Wissenschaftler zu lange an dem Modell von Scott orientiert hätten und dass es problematisch und zu eng gefasst wäre, wenn man die Definition einer literarischen Gattung ausschließlich von einer mengenmäßig geringen Anzahl Romane eines einzigen Autors ableite. Das solle aber nicht heißen, dass man die Definition zu weit fassen dürfe, indem man jedes Werk, in dem historische Ereignisse oder Personen vorkommen, als einen historischen Roman bezeichne, da dies genauso sinnlos wäre.⁷⁴

Sottong wählt bei seinem Definitionsversuch einen teilweise sehr mathematischen Zugang, indem er mit Variablen, Mengen und grafischen Modellen arbeitet. Laut ihm kann man von einem historischen Roman sprechen, wenn die Handlung in der Vergangenheit spielt und diese Vergangenheit auch vom Rezipienten, in Abgrenzung zu seiner eigenen Epoche, als solche wahrgenommen wird. Ereignisse, die ungefähr fünf Jahre zurück liegen, seien demnach kein Stoff für einen historischen Roman, da diese Zeit zu nah an der Gegenwart liege, um als eine andere Epoche wahrgenommen zu werden. Umgekehrt können in Zeiten großer Umbrüche diese Wahrnehmungen auch anders sein. Die Welt im Jahre 1920 war sicherlich eine komplett andere als 1914 und ein Roman, der unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg entstand und im Jahre 1914 spielt, kann demnach für die Zeitgenossen eventuell sogar als Geschichtsroman wahrgenommen werden, da er in einer komplett differenten Epoche spielt. Eine Norm dafür, wie weit Ereignisse zurückliegen müssen, um als historisch zu gelten, gibt es nicht. Andererseits muss ein historischer Roman Vergangenheit und Gegenwart miteinander in Beziehung setzen und den Unterschied zwischen diesen beiden Zeiten betonen. Es genügt also nicht, dass ein Geschichtsroman einfach bloß in der

⁷² vgl. Murayama: Leo Perutz. S. 68–73.

⁷³ Hermann J. Sottong: Transformation und Reaktion. Historisches Erzählen von der Goethezeit zum Realismus. München: Fink 1992.

⁷⁴ vgl. ebd. S. 14.

Vergangenheit spielt, sondern es müssen die vergangene Zeit, ihre Sitten, Gebräuche, Lebensweisen und ihre gesellschaftlichen sowie politischen Lebensbedingungen so historisch und authentisch geschildert werden, dass ein Unterschied zur Gegenwart erkennbar ist. Die historischen Romane des im vorigen Kapitel geschilderten zweiten Typus wären demnach laut Sottong nicht zum Genre zu rechnen, da sie Geschichte enthistorisieren, als unveränderlich darstellen und keinen Unterschied zur Gegenwart erkennen lassen. Um als historischer Roman gelten zu können, muss noch ein Kriterium erfüllt sein, nämlich, dass der Text geschichtstheoretische Aussagen enthält. Damit ist gemeint, dass es nicht genügt, wenn ein Roman in einer fremden Zeit spielt, diese authentisch geschildert ist und sich die Handlung dann darauf beschränkt, dass der Held in dieser Welt diverse Abenteuer erlebt. Es muss gezeigt werden, warum sich gewisse soziale, politische, gesellschaftliche oder ökonomische Veränderungen ereignen. Diese geschichtstheoretischen Aussagen erfolgen entweder durch die Figurenrede oder durch die Narration.⁷⁵

Zusammenfassend lässt sich für die Definition von Sottong sagen, dass ein Text drei Kriterien erfüllen muss, um als historischer Roman gelten zu können: Er muss für die LeserInnen erkennbar in der Vergangenheit spielen, diese Vergangenheit muss sich klar von der Gegenwart unterscheiden und es müssen geschichtstheoretische Aussagen enthalten sein. Insgesamt ist diese Definition vielleicht aufgrund ihrer Knappheit und doch großen Verständlichkeit und Präzision eine der besten, die es für den historischen Roman bisher gibt.

3.3.4. Gepperts „anderer“ historischer Roman

Ein letztes theoretisches Modell zur Frage was ein historischer Roman ist und wie er aussieht, soll in diesem Kapitel noch vorgestellt werden, und zwar das von Hans Vilmar Geppert⁷⁶. Geppert hat in seiner Studie ein Modell eines neuen und anderen historischen Romans entwickelt, das sich in Theorie und Struktur stark von den klassischen Modellen unterscheidet.

Geppert analysiert und beschreibt zuerst ausführlich die Struktur der klassischen bzw. üblichen historischen Romane, die meist auf eine Verlebendigung der Vergangenheit abzielen und mithilfe der Geschichte der Gegenwart einen Spiegel vorhalten wollen. In deren Muster

⁷⁵ vgl. ebd. S. 14–18.

⁷⁶ Hans Vilmar Geppert: Der andere historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung. Tübingen: Niemeyer 1976.

und ihrer immanenten Trivialität sieht er bereits eine Art Vorlage für die völkischen und faschistischen Geschichtsromane der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.⁷⁷

Dem stellt er eine andere poetologische Form des historischen Romans gegenüber, nämlich den „anderen“ historischen Roman. Diese Form unterscheidet sich von der herkömmlichen durch die Kluft – bzw. wie Geppert es nennt den „Hiatus“ – zwischen Fiktion und Geschichte, der der Gattung immanent ist. Damit meint er vor allem die Art, wie der konkrete Geschichtsroman damit umgeht, dass die in ihm erzählten geschichtlichen Ereignisse, Personen und Entwicklungen bloß fiktionalen Charakters sind. Der klassische bzw. übliche historische Roman versucht, diese Tatsache zu verschleiern, baut die Illusion auf, ein Tatsachenbericht zu sein und will Fiktion und Geschichte sogar miteinander verschmelzen lassen. Man könnte sagen, die übliche Form baut die Illusion einer Objektivität auf, die jedoch niemals gegeben sein kann. Der „andere“ Typus hingegen ist sich seiner Fiktion bewusst, versucht diese nicht zu verdecken und akzentuiert diese Lücke mit dichterischen Mitteln sogar.⁷⁸

Konkret äußert sich in den Romanen der Unterschied darin, dass die anderen historischen Romane die realistische Erzählweise oft verlassen und durch phantastische Elemente durchsetzt werden können oder auch Multiperspektivität und Relativierungen des Erzählers in diesem Modell Platz haben. Auch an die Leserschaft werden andere Anforderungen gestellt. Während beim üblichen Typ die Leser oft bloß als Kollektiv angesprochen werden, das keine Widerrede zu den erzählten Ereignissen geben kann bzw. soll und die Geschichte linear und ohne Widersprüche am Serviertablett präsentiert bekommt, setzt die andere Form auf einen/eine LeserIn, der/die mitreflektiert, ergänzt und sich ein eigenes Urteil bilden kann oder soll. Insgesamt hat der andere historische Roman weniger einen ernsten belehrenden Charakter und eher einen spielerischen. Nicht zufällig lassen sich die ästhetisch anspruchsvolleren Vertreter der Gattung häufiger dem „anderen“ historischen Roman zuordnen, während die „üblichen“ Texte größere Popularität bei der Leserschaft genießen.⁷⁹

⁷⁷ vgl. ebd. S. 152.

⁷⁸ vgl. ebd. S. 34–37.

⁷⁹ vgl. Aust: Der historische Roman. S. 45.

3.3.5. Weitere Typen des historischen Romans

Abschließend zu der Thematik der Definitionsmöglichkeiten und den diversen Typen und Modellen des historischen Romans soll in diesem Kapitel noch in aller Kürze auf einige weitere Subformen und Arten des historischen Romans eingegangen werden.

Zu erwähnen wäre hierbei die Unterscheidung zwischen historischem Vielheitsroman und historischem Individualroman. Die Differenz besteht in der Zahl der Protagonisten. Orientiert sich ein Geschichtsroman eher nur am Schicksal eines Helden und steht seine Entwicklung über einen gewissen Zeitraum im Vordergrund, spricht man vom historischen Individualroman. Vertreter dieser Richtung sind naturgemäß meist biografische Formen des Geschichtsromans. Der historische Vielheitsroman liefert hingegen eher ein breites Panorama der jeweiligen Gesellschaft mit einer großen Zahl an verschiedenen Figuren.⁸⁰

Dass es diese Unterscheidung überhaupt gibt, liegt an den unterschiedlichen Traditionen verschiedener Nationalliteraturen. Im deutschsprachigen Raum gibt es seit jeher eine große Tradition an Individualromanen und kaum Gesellschaftsromane, während es beispielsweise in der französischen Literatur umgekehrt ist.

Die letzte noch zu erwähnende Form des historischen Romans ist der vaterländische Roman. Dieser Typus stammt aus der Unterscheidung zwischen Geschichtsromanen, die sich entweder mit Ereignissen der Weltgeschichte befassen oder mit solchen der Nationalgeschichte. Der vaterländische Roman soll sich im Sinne der nationalen Identitätsstiftung mit einer Episode aus der eigenen Geschichte befassen und zielt meist darauf ab, die Überlegenheit der eigenen Nation zu zeigen und das jeweilige politische System zu legitimieren. Eine Zeit lang, vor allem natürlich nach der Reichsgründung und im Nationalsozialismus, galt der vaterländische Roman als einzig legitime Form des historischen Romans. Die Weltgeschichte sollte hingegen im Geschichtsdrama abgehandelt werden.⁸¹

⁸⁰ vgl. ebd. S. 33.

⁸¹ vgl. ebd. S. 33.

4. Zur Geschichte des historischen Romans

Am Anfang war nicht das Wort, sondern Walter Scott. Das gilt zumindest für die Gattung des historischen Romans, wenn man den gängigen wissenschaftlichen Studien zu dieser Gattung folgt. Lange wurde die Geschichte des Geschichtsromans überhaupt bloß in zwei Abschnitte eingeteilt, nämlich in die Zeit der Entstehung, die von Walter Scott ausgeht und geprägt wird, sowie in eine Zeit nach Walter Scott, die nicht mehr in seinem Bann steht. Diese Einteilung ist heute nicht mehr haltbar, da einerseits auch schon vor Walter Scott Geschichte als Stoff für Dichtung herangezogen wurde und andererseits die Entwicklung nach ihm so vielschichtig war und so unterschiedliche Strömungen des historischen Romans vorgebracht hat, dass man nicht von einer geschlossenen einzelnen nach-scottischen Epoche sprechen kann.

Sinnvoller ist es daher, so wie es hier nun auch geschehen soll, die Verhältnisse vor Scott zu schildern, was an dieser Stelle nur sehr kurz angerissen werden wird und danach Scott, seine Zeit und seine Nachfolger in den Fokus zu nehmen, anschließend die historischen Romane ab der Reichsgründung bis zum 2. Weltkrieg und zuletzt den historischen Roman der Gegenwart ab 1945.

4.1. Die Vorläufer

Historische Dichtung gab es natürlich schon vor dem 19. Jahrhundert und Walter Scott. Genau genommen steht sie sogar am Beginn der Dichtung überhaupt, wenn man den Beginn der abendländischen Literatur mit Homer ansetzen will. Da im Blickpunkt dieser Arbeit jedoch der historische Roman steht und nicht die historische Dichtung allgemein, muss die Entwicklung natürlich viel später angesetzt werden, wobei angeblich schon der antike griechische Philosoph und Geschichtsschreiber Xenophon einen historischen Roman geschrieben hat.⁸²

Im Bereich des Epos und des Dramas ist es eindeutiger, da begegnen wir geschichtlichen Stoffen, die verarbeitet werden, natürlich schon ganz eindeutig in der Antike. Da hier nicht der Platz ist, sich in die unendliche Diskussion darüber einzuklinken, was denn ein Roman ist, betrachten wir vereinfacht eine längere Erzählung in Prosa als Roman. Demnach lassen sich

⁸² vgl. Aust: Der historische Roman. S. 53.

wahrscheinlich erste Vorgänger schon sehr früh in China und Indien, im europäischen Mittelalter, aber ganz sicher im 17. und 18. Jahrhundert finden.⁸³

Vor allem der höfisch-historische Roman des Barock, der sich wiederum an spätantiken Vorbildern orientiert, kann wohl als eine Art Vorläufer betrachtet werden. Es handelt sich dabei um Romane mit ausgeprägter Liebes- und Abenteuerhandlung, die nicht in der Gegenwart, sondern in einer fiktiven Vergangenheit spielen, die jedoch in Sitten, Gebräuchen und vor allem im Denken ganz der Gegenwart des Barock entsprechen.⁸⁴

Was alle dieser Vorläufer eint, ist, dass sie nur vordergründig historisch sind und daher auch nicht als historische Romane im Sinne der oben geschilderten Definitionen betrachtet werden können. Die geschilderte Vergangenheit ist nicht authentisch, und die Weltsicht, das Denken und Handeln der Menschen entspricht ganz der zeitgenössischen Gegenwart der Autoren. Die Geschichte wird nur als Staffage verwendet, und es fehlt ein wichtiges Element, das erst mit Scott in Erscheinung tritt, nämlich „die Ableitung der Besonderheit der handelnden Menschen aus der historischen Eigenart ihrer Zeit“⁸⁵. Erst Scott zeigt den LeserInnen authentisch, dass die Personen aufgrund der Zeit, in der sie lebten, so handelten, wie sie es taten.

4.2. Der historische Roman im 19. Jahrhundert

Im Jahre 1814 erschien Walter Scotts Roman *Waverley*, der als erster historischer Roman und sein Autor in weiterer Folge als der Begründer der Gattung gilt. Damit dieses Genre im frühen 19. Jahrhundert entstehen konnte, bedurfte es aber einiger geschichtsphilosophischer, politischer und gesellschaftlicher Entwicklungen. Erst die Herausbildung eines Geschichtsbewusstseins und das Wissen um den Prozesscharakter von Geschichte, das durch die Geschichtsphilosophie Herders, Hegels und der Romantiker entstand, ermöglichten den historischen Roman. Die Vertreter der Romantik sahen Geschichte als etwas Prozesshaftes, das sich über alle Lebensbereiche erstreckt, und sie postulierten, dass die Gesellschaft mit all ihren Facetten nur aus ihrer Geschichte verstanden werden kann und Geschichte auch jeden einzelnen Menschen betrifft. Erst durch diese Sicht können eine bestimmte Zeit und ihre Protagonisten literarisch authentisch nachgebildet werden. Ohne die Philosophie der Romantik wäre also der historische Roman eines Walter Scott gar nicht denkbar. Aber auch die politischen und sozialen Verhältnisse der Zeit waren enorm wichtig für die Entstehung des

⁸³ vgl. Lukacs: Der historische Roman. S. 23.

⁸⁴ vgl. Uwe Spörl: Basislexikon Literaturwissenschaft. Paderborn: Schöningh 2006. S. 295.

⁸⁵ Georg Lukacs: Der historische Roman. S. 23.

Geschichtsromans. Durch die Industrialisierung und die Französische Revolution samt deren Nachwirkungen wie jakobinische Terrorherrschaft, Aufstieg und Fall Napoleons sowie die daraus resultierenden Kriege entstand ein Geschichtsbewusstsein sowie ein gesteigertes Interesse in der Bevölkerung für historische Abläufe, Veränderungen und das Prozesshafte der Geschichte.⁸⁶

Man kann also sagen, dass die Menschen sich zunehmend für ihre Vergangenheit interessierten und auch dafür, wie ihre zeitgenössische Gegenwart eigentlich aus der unmittelbaren Vergangenheit entstand. Genau das ist ja das Programm, das der historische Roman Scottscher Prägung⁸⁷, der ja den Typ der Vorgeschichte-Version repräsentiert, auch abzudecken versuchte. Auch der durch die Napoleonischen Kriege entstehende Nationalismus spielt dabei eine Rolle, da sich die Bevölkerung plötzlich als eine Nation zu fühlen begann und dazu auch immer eine gemeinsame Geschichte gehört, welche die Geschichtsromane nun anschaulich vermittelten. Wenn man sich das Modell von Scott in Erinnerung ruft, nach dem der historische Roman ja einen national bedeutenden Konflikt schildern soll, der nur so weit zurückliegt, dass er noch für die Gegenwart relevant ist, sieht man schon, wie passend dieser Typ auf das Bedürfnis der neuen Zeit zugeschnitten war. Geschichte wurde durch die Ereignisse der Zeit zum „Massenerlebnis“⁸⁸.

Scott schrieb eine Vielzahl historischer Romane, die schon sehr bald auch auf dem europäischen Kontinent bekannt wurden und viele Nachahmer fanden, was sein Image als Begründer dieser neuen Gattung festigte. Das wirklich Innovative an seinen Romanen, neben der Einführung des mittleren Helden, der unschuldig in den Konflikt von zwei Parteien gerät, ist, dass die Vergangenheit so getreu und authentisch wie möglich geschildert wird sowie durch das Denken und Handeln der Personen in der Zeit, in der sie leben, die Geschichte erstmals tatsächlich verlebendigt wird. Die Folge davon ist, dass Geschichtsromane erstmals „Geschichte um ihrer selbst willen“⁸⁹ behandeln und sie nicht mehr pseudohistorisch als Kulisse für Liebes- und Abenteuerhandlungen missbrauchen.

⁸⁶ vgl. Gallmeister: Der historische Roman. S. 160–161.

⁸⁷ genauer gesagt eigentlich nur das Waverley Modell bzw. die sogenannten „scotch novels“, da ja nur diese ungefähr 60 Jahre in die Vergangenheit gehen und damit die Vergangenheit als Vorgeschichte der Gegenwart zeigen, während der andere scottische Typus, die „romances“, ja viel weiter zurück gehen.

⁸⁸ Lukács: Der historische Roman. S. 27.

⁸⁹ Gallmeister: Der historische Roman. S. 162.

Schon unmittelbar nach Scotts *Waverley* entstanden auch im deutschsprachigen Raum erste historische Romane. Schon im Jahr 1817 erschien Achim von Arnims Roman *Die Kronenwächter*, der allerdings nicht ganz eindeutig als historischer Roman eingeordnet werden kann. Seine Gattungszugehörigkeit wird in der Forschung heftig diskutiert.⁹⁰ Das liegt daran, dass der Roman, typisch für die Romantik, im 15. und frühen 16. Jahrhundert spielt und daher die geschilderte Vergangenheit nicht als Vorgeschichte der Gegenwart gelten kann. Zusätzlich enthält der Roman auch starke märchenhafte Elemente.

Erst die Romane von Heinrich Zschokke, Willibald Alexis und vor allem Wilhelm Hauffs *Lichtenstein* können als die ersten deutschen historischen Romane bezeichnet werden. Letzterer ist unverkennbar an Scott orientiert und weist zahlreiche Parallelen zu seinen Romanen auf. In den 1820er Jahren kam es zu einer ersten Blüte des Genres in Deutschland, die durch die Julirevolution 1830 allerdings einen Dämpfer erlitt. Die Jungdeutschen waren bestrebt, Tendenzliteratur zu verfassen, und zogen es vor, aktuelle politische Probleme zu behandeln und sich nicht in die Vergangenheit zu flüchten. Das Objektivitätskriterium, das für den historischen Roman des Walter Scott typisch ist, stand ebenfalls der Tendenzliteratur der Jungdeutschen diametral entgegen.⁹¹

Sottong relativiert ein bisschen den Einfluss von Scott auf die deutschsprachigen historischen Romane der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und verweist eher auf innerdeutsche Vorbilder. Er unterscheidet zwischen einem „historischen Initiationsroman“, der eindeutig von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* geprägt ist, und einem „historischen Zeitroman“. Erster Typus orientiert sich mehr an einer einzelnen Figur und deren Entwicklung, was ihn zur Weiterführung des Bildungsromans macht. Dieser Typus ist exemplarisch für die historischen Romane der Zeit zwischen 1815 bis 1830. Das zweite Modell hat mehrere zentrale Figuren, bietet ein breites Spektrum der Gesellschaft und weist eine deutlichere Nähe zum Gesellschaftsroman auf. Dieser Typ ist exemplarisch für die deutschen Geschichtsromane der Zeit von 1830 bis 1850.⁹²

Die zweite Jahrhunderthälfte ist, nach dem Einbruch der 40er Jahre, wieder eine Blütezeit des historischen Romans in Deutschland. Die Gründe dafür sind vielfältig. Einerseits war die gescheiterte Revolution von 1848 dafür verantwortlich, dass die meisten Autoren sich in die

⁹⁰ vgl. Aust: Der historische Roman. S. 60.

⁹¹ vgl. ebd. S. 68.

⁹² vgl. Sottong: Transformation und Reaktion. S. 262–263

Vergangenheit flüchteten und versuchten, aktuellen politischen Fragen auszuweichen. Die Autoren forderten jedoch dezidiert, dass die Geschichtsromane eine Relevanz für die Gegenwart haben müssen, womit man sagen kann, dass die Gegenwart nicht völlig aus dem Blickpunkt verloren ging. Der Erfolg der Romane in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts liegt auch darin begründet, dass sich ein durch Industrialisierung, Technisierung und Proletarisierung verunsichertes Bürgertum durch das Lesen solcher Romane in eine vermeintlich bessere Vergangenheit flüchten konnte. Auch der schon oft erwähnte, immer populärer werdende Historismus in der Geschichtswissenschaft, der mit seinem Objektivitätskriterium und seiner historischen Treue immer mehr eine Verschmelzung zwischen Dichtung und Geschichte herbeiführte, veranlasste viele Autoren, sich auf das Feld des historischen Romans zu begeben. Das „geschichtslose Bürgertum“⁹³ nahm dieses Angebot, sich auf unterhaltsame Weise Wissen über die Geschichte anzueignen, dankbar an, und es entstanden viele Romane, die im Stile einer wissenschaftlichen Abhandlung Quellen zitierten, die Vergangenheit lebendig und vor allem authentisch nachzeichneten und sich nur in geringem Maße fiktionaler Personen und Elemente bedienten. Bekannte Vertreter der Zeit sind Georg Ebers, Felix Dahn, Joseph Victor von Scheffel.⁹⁴

Während der Zeit des Realismus beginnen sich nun auch unterschiedliche Subformen des Scottschen Musters herauszubilden. Es entstehen eine Reihe von Formen wie der vaterländische, der biografische, der gesellschaftliche, der zeitgeschichtliche oder der familiengeschichtliche historische Roman. Sie alle haben gemein, dass sie das Muster Walter Scotts in eine gewisse Richtung adaptieren, vor allem was den mittleren Helden betrifft.⁹⁵

Auch der zunehmende Nationalismus und die deutsche Einigung 1871 befördern das Interesse am historischen Roman. Die Gattung ließ sich perfekt dazu instrumentalisieren, nationale Identitätsstiftung zu betreiben, und wurde daher auch in den Lehrplan der Schulen für nationale Erziehung aufgenommen.⁹⁶ Bisher war es ja schwierig, im geteilten, nicht vereinten Deutschland national bedeutende Stoffe zu verarbeiten, die über regionales Interesse hinaus gehen. Insbesondere Gustav Freytags *Die Ahnen* wurde mit seiner Darstellung der Kontinuität des deutschen Volkes seit der Völkerwanderung zum Musterbeispiel.

⁹³ Erwin Wolff: Sir Walter Scott und Dr. Dryasdust. Zum Problem der Entstehung des historischen Romans im 19. Jh. In: Wolfgang Iser und Fritz Schalk (Hg.): Dargestellte Geschichte in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1970. S. 32.

⁹⁴ Gallmeister: Der historische Roman. S. 164–165.

⁹⁵ vgl. Aust: Der historische Roman. S. 88.

⁹⁶ vgl. ebd. S. 89.

Neu ist ab dem späten 19. Jahrhundert, dass Autoren historische Romane schreiben, um entweder an der Geschichte des eigenen Landes Kritik zu üben oder auch über den Umweg der Vergangenheit Kritik an der Gegenwart zu üben. Beispiele dafür sind Stifters *Witiko* oder die Romane von Theodor Fontane. Quasi das Gegenteil der Geschichtsromane, die Kritik üben, sind die sogenannten historischen Heimatromane, die um 1900 entstanden und die ganz im Sinne des Nationalismus die eigene Geschichte glorifizieren.⁹⁷

Der Naturalismus konnte wieder weniger mit der Gattung anfangen, was zur Folge hatte, dass ab den 1890er Jahren bis nach dem Ersten Weltkrieg kaum historische Romane entstanden. Das hat auch mit dem abnehmenden Interesse an Geschichte in der Bevölkerung um die Jahrhundertwende zu tun. Erst nach dem Weltkrieg wird sich das wieder ändern und der historische Roman wird eine Entwicklung durchmachen, die endgültig weg vom klassischen Typ eines Walter Scott hin zu neuen ästhetischen Formen geht.

Generell lässt sich für den deutschsprachigen historischen Roman des gesamten 19. Jahrhunderts sagen, dass immer zwei Typen nebeneinander existierten, die beide auf Walter Scott zurückgehen. Ausschlaggebendes Kriterium für die Unterscheidung dieser beiden Typen ist das schon oft angesprochene zeitliche Distanzkriterium. Im Laufe des 19. Jahrhunderts entstanden einerseits Geschichtsromane des Waverley-Typus, der die unmittelbare Vergangenheit als Vorgeschichte der Gegenwart behandelt, und des Ivanhoe-Typus, der weit in die Geschichte zurückgeht und eine längst untergegangene Epoche ohne Bezug zur aktuellen Gegenwart schildert. Auffallend ist, dass die wirklich guten historischen Romane des Jahrhunderts alle nicht sonderlich weit in die Vergangenheit zurückgehen, sondern in der Nähe des Zeitromans bleiben. Je weiter man in die Vergangenheit zurückgeht, umso schwieriger wird es, die oben definierten Kriterien der Gattung einzuhalten, und man verlässt das Spielfeld des historischen Romans.⁹⁸

4.3. Der historische Roman der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Die ersten Jahre des neuen Jahrhunderts hindurch ist das Interesse an Geschichte bei Lesern und Autoren nicht sonderlich groß, und erst nach dem Ersten Weltkrieg erlebt der historische Roman wieder einen Aufschwung. Dafür verantwortlich sind die großen politischen,

⁹⁷ vgl. Gallmeister: Der historische Roman. S. 166.

⁹⁸ vgl. Wolff: Sir Walter Scott und Dr. Dryasdust. 34–35.

gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und sozialen Umwälzungen der Zeit, wie der Untergang der alten Monarchien, die Entstehung von Republiken und die Machtübernahme der Kommunisten in Russland. Wie schon bei der Entstehung der Gattung zu Zeiten Napoleons und des Untergangs des Heiligen Römischen Reiches interessierten sich die LeserInnen und AutorInnen durch die Veränderungen wieder zunehmend für Geschichte und begriffen auch ihre Relevanz im Leben jedes Einzelnen. Man wollte die Abläufe der Geschichte besser verstehen und las bzw. produzierte wieder mehr historische Romane.⁹⁹

Was die ästhetische Komponente betrifft, ist zu sagen, dass sich vor dem Hintergrund des Expressionismus der Geschichtsroman von seinem Schöpfer Walter Scott und dessen Modell endgültig emanzipierte. Kann man für das gesamte 19. Jahrhundert davon sprechen, dass alle Vertreter mehr oder weniger in der Nachfolge Scotts standen und „gelehrte“ Romane produzierten, so werden jetzt „moderne“ Romane verfasst.

Lange wurde in der Forschung argumentiert, dass es sich bei den meisten historischen Romanen des 20. Jahrhunderts eigentlich um gar keine handle, da nur Romane nach dem Muster von Scott wirklich historische seien. Das würde bedeuten, dass die Romane eines Alfred Döblin, Heinrich Mann und Bertholt Brecht gar nicht zur Gattung zählen würden. Engt man jedoch, wie heute üblich, die Definitionsbestimmung des Genres nicht auf das Scottsche Modell ein, dann werden die Romane der genannten Autoren zu den herausragenden Vertretern dieses modernen historischen Romans. Anders als bei Scott zeichnen sich die modernen Vertreter der Gattung durch Vielschichtigkeit, Multiperspektivität, ein reflektierendes Subjekt und das Entlarven der Fiktion aus, was zur Folge hatte, dass im 20. Jahrhundert die künstlerisch wohl wertvollsten Geschichtsromane der Geschichte entstanden.¹⁰⁰

Die im späten 19. Jahrhundert entstandene Ausdifferenzierung in unterschiedliche Subformen des Genres vollzog sich im frühen 20. Jahrhundert munter weiter. Vom historischen Bildungs- und Entwicklungsroman, über den Kriegsroman, die Familiengeschichte bis hin zur Legende und biografischen Varianten ist alles dabei. Eine sehr beliebte neue Form ist darüber hinaus die sogenannte historische Belletristik, wie sie beispielsweise Stefan Zweig mit seinen romanhaften Biografien berühmter Persönlichkeiten produziert. Auflagenmäßig sehr populär sind aber auch bereits Romane, die Blut-und-Boden-Ideologie vertreten und die

⁹⁹ vgl. Gallmeister: Der historische Roman. S. 167.

¹⁰⁰ vgl. Geppert: Der andere historische Roman. S. 46.

gewissermaßen als Vorläufer der nationalsozialistischen historischen Romane gelten können.¹⁰¹

Was die meisten Autoren der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eint, ist, dass sie in ihren Geschichtsromanen stets einen Bezug zur Gegenwart herstellen. Das wäre ja schon seit Walter Scott nichts Neues mehr, jedoch dient dieser Gegenwartsbezug nun nicht dazu, dadurch zu zeigen, wie die Gegenwart aus der unmittelbaren Vergangenheit entstand, sondern dazu, die gegenwärtigen politischen, sozialen, wirtschaftlichen oder gesellschaftlichen Begebenheiten zu kritisieren. Viele Autoren gehen weit in die Vergangenheit zurück, um aktuelle Probleme zu kritisieren, und wollen damit quasi die Allgemeingültigkeit dieser Probleme aufzeigen. Ein weiteres neues Thema ist darüber hinaus noch die Psyche des Menschen, die ja überhaupt ab 1900 immer wichtiger in der Literatur wird und auch vor dem historischen Roman nicht haltmacht.¹⁰²

Das Jahr 1933 bedeutete auch für den historischen Roman einen gewaltigen Einschnitt und beförderte eine Entwicklung, die bis 1945 anhielt. Es lassen sich ab der Machtergreifung der Nazis drei unterschiedliche Arten von Verfassern von Geschichtsromanen erkennen. Einerseits solche, die nationalsozialistische historische Romane verfassten, dann Autoren, die zwar in Deutschland blieben, jedoch in eine Art innere Emigration gingen, und schließlich die Exilautoren.¹⁰³

Die Nationalsozialisten missbrauchten den historischen Roman als Propagandainstrument, um ihre Herrschaft geschichtlich zu rechtfertigen und ihre Ideologie unterhaltsam und mehr oder minder subtil zu verbreiten. Die Verfasser nationalsozialistischer Geschichtsromane griffen mit Vorliebe auf Themen aus dem Mittelalter oder der preußischen Geschichte zurück und konnten so politische Indoktrination im harmlosen Gewand eines Unterhaltungsromans vollziehen, die dazu diente, das Weltbild der Nationalsozialisten den Menschen einzuhammern. In den Romanen ging es ausschließlich um nationale Größe, Führerkult, Rassismus, Massenmobilisierung, Militarismus und Überleben des Stärkeren. Typologisch entsprechen die Romane dem traditionellen Typus des historischen Romans, was ihn somit generell schon in die Nähe der Trivialität rückt. Durch die Wahl der Themen und die Gestaltung der Figuren, die komplett entindividualisiert und bloße statische Typen sind, sowie

¹⁰¹ vgl. Aust: Der historische Roman. S. 113–114.

¹⁰² vgl. Gallmeister: Der historische Roman. S. 167–168.

¹⁰³ vgl. Hanimann: Studien zum historischen Roman. S. 63.

die auktorial belehrende Erzählhaltung wirken die nationalsozialistischen Erzeugnisse noch trivialer und sind ausnahmslos ästhetisch von geringem Wert.¹⁰⁴

Bei deutschsprachigen Autoren, die ins Exil gingen, war der historische Roman aus mehreren Gründen eine besonders beliebte Form. Sie wurden von einem Terrorregime aus ihrer Heimat vertrieben und verstanden dadurch die Gegenwart kaum mehr, was sie zur Flucht in die Vergangenheit trieb. Sie wollten in der Geschichte herausragende Beispiele für den Kampf für Freiheit und Menschlichkeit finden und die Geschichte dieser Personen erzählen. Es ging ihnen aber auch darum, die geschichtlichen Bedingungen und Vorgeschichten für die Machtergreifung der Nationalsozialisten zu erzählen. Die Exilautoren schrieben dezidiert aus politischen und nicht aus ästhetischen Gründen historische Romane, um ihr Humanitätsideal und ihren Widerstand gegen das Regime zu zeigen und vielleicht sogar, um über das Mittel der Literatur Widerstand in der Bevölkerung gegen das Regime zu entfachen. Eines der zentralen Themen der Exilautoren war die Entstehung von Kriegen, aber auch die Rolle des Schriftstellers in der Gesellschaft.¹⁰⁵

Die Exilanten um Leo Perutz, Thomas Mann, Heinrich Mann, Alfred Döblin, Bertolt Brecht, Lion Feuchtwanger und Joseph Roth waren es auch, die die innovativsten und ästhetisch hochwertigsten historischen Romane der Zeit schufen und somit der Gattung ein komplett neues Gesicht gaben und sie weiterentwickelten. Der Geschichtsroman löste sich endgültig vom Historismus und verwendete moderne dichterische Darstellungsmittel wie den Bewusstseinsstrom. Typische Stilzüge für die Romane sind unter anderem eine realistische Schreibweise, tiefenpsychologische Momente sowie die Einhaltung von Form und Einheit.¹⁰⁶

Die Autoren der inneren Emigration hingegen verließen ihr Land nicht, sondern produzierten Literatur, die zwar nicht direkt systemkonform jedoch auch so wenig kritisch war, dass sie geduldet wurde und das System keine Angst vor ihr hatte. Wenn, dann wurde die Kritik stark verschlüsselt und über Symbole vollzogen. Man darf natürlich nicht vergessen, in welcher schwieriger Situation sich die Autoren befanden. Hätten sie allzu deutlich Kritik geübt, dann wären ihre Erzeugnisse der Zensur zum Opfer gefallen und erst gar nicht veröffentlicht worden. Man konnte daher nur stark verschlüsselt Kritik üben, und in den meisten historischen Romanen der inneren Emigration geschieht dies über eine humanistische bzw.

¹⁰⁴ vgl. Aust: Der historische Roman. S. 126–133.

¹⁰⁵ vgl. Gallmeister: Der historische Roman. S. 168–170.

¹⁰⁶ vgl. Aust: Der historische Roman. S. 138–140.

religiöse Botschaft, die in Opposition zu der Gewalt und dem Militarismus des Regimes steht.¹⁰⁷

Nach dem Zweiten Weltkrieg herrschte erst einmal eine große Geschichtsmüdigkeit, und die Gattung historischer Roman schien erstmals tot, zumindest was die ästhetisch wertvollen Exemplare ernstzunehmender Schriftsteller abseits der bloßen Unterhaltungsliteratur betraf. Man befasste sich lieber mit der Gegenwart und war noch nicht bereit, die Vergangenheit aufzuarbeiten. Erst in den 1970er Jahren entstand wieder ein Interesse an der Vergangenheit und geschichtlichen Entwicklungen, was zur Folge hatte, dass sich die Gattung des historischen Romans wieder weiter entwickelte.¹⁰⁸ Diese Entwicklung ist für diese Arbeit jedoch nicht mehr interessant, da für das Verständnis der Geschichtsromane von Leo Perutz ausschließlich die Entwicklung der Gattung bis 1945 von Interesse ist.

¹⁰⁷ vgl. Hanimann: Studien zum historischen Roman. S. 110–120.

¹⁰⁸ vgl. Gallmeister: Der historische Roman. S. 170.

5. Zum Leben und Werk von Leo Perutz

Nachdem nun die theoretischen Ausführungen weitgehend abgeschlossen sind, die benötigt werden, um eine nähere Bestimmung und Analyse der historischen Romane von Leo Perutz vornehmen zu können, kann hier nun der praktische Teil der Arbeit beginnen, der sich mit den Geschichtsromanen des österreichischen Schriftstellers Leo Perutz auseinandersetzen wird. Das soll mit einigen Ausführungen zu seinem Leben und Werk beginnen, wobei dazu nur so viel gesagt werden soll, wie wirklich für die weitere Thematik relevant ist.

Leopold Perutz, genannt Leo, wurde am 2.11. 1882 in Prag als Sohn eines wohlhabenden böhmischen Textilfabrikanten geboren. Die Familie war zwar jüdisch, doch wie so viele jüdische Familien aus dem Großbürgertum zur Zeit der Jahrhundertwende verstand man sich selbst als säkularisiert und assimiliert. 1899 zog die Familie nach Wien, wo der Vater ein florierendes Textilunternehmen gründete. Seine Jugend, die Perutz in Prag verbrachte, hinterließ bei ihm bleibende Spuren, die sich in vielen seiner Romane äußern. Perutz besuchte diverse katholische Schulen in Prag sowie später in Wien. Diese katholische Erziehung ist sehr wichtig für sein späteres literarisches Schaffen. In Wien studierte er an der Universität Wien Versicherungsmathematik und Volkswirtschaftslehre und besuchte Lehrveranstaltungen zur Differenzial- und Integralrechnung. All dies jedoch als Gasthörer, da er die zum regulären Universitätsbesuch notwendige Matura nicht hatte. Zusätzlich absolvierte er eine Ausbildung zum Versicherungsmathematiker. Wirklich abgeschlossen dürfte Perutz keine Ausbildung haben, jedoch fließt seine Leidenschaft für Logik und Mathematik in sein Werk ein.¹⁰⁹

Schon während seiner Schulzeit zeigte Perutz ein gesteigertes Interesse für Literatur. Er engagierte sich in einem Verein von Literaturenthusiasten, die Karl Kraus zum Vorbild hatten und viele seiner Vorträge besuchten sowie seine Schriften sammelten. Die Gruppe traf sich immer in den Wiener Cafés, vornehmlich im Café Central, um sich über Literatur auszutauschen und ihre eigenen Entwürfe durchzusprechen. Perutz bewegte sich damit im Dunstkreis der bekannten Wiener Kaffeehausliteraten der Jahrhundertwende und pflegte Kontakt zu Peter Altenberg und Richard Beer-Hofmann. Er schrieb auch schon erste kurze Texte, die sich durch Melancholie und märchenhafte Motive auszeichnen. 1907 veröffentlicht er seine erste Novelle mit dem Namen *Der Tod des Messer Lorenzo Bardi*, die bereits einen

¹⁰⁹ vgl. Hans-Harald Müller: Leo Perutz. München: Beck 1992. S. 14–18.

ersten Versuch historischen Erzählens darstellt. Viele seiner späteren, bekannten Romane basieren auf Erstentwürfen aus dieser Zeit.¹¹⁰

1907 ging Perutz nach Triest und arbeitete dort für fast zwei Jahre als mathematischer Beamter, bevor er 1908 nach Wien zurückkehrte und bei der Anker-Versicherung in Wien als Versicherungsmathematiker angestellt wurde. Er publizierte in den folgenden Jahren hauptsächlich wissenschaftliche Abhandlungen aus dem Bereich der Finanzmathematik und machte sich auf diesem Gebiet einen Namen. Auf der literarischen Ebene ist es zu dieser Zeit eher ruhig. Erst als er im Jahr 1915 den Roman *Die dritte Kugel* veröffentlicht, der bei Kritik und Publikum einschlägt, wird er schlagartig berühmt. Schon die ersten Rezensionen, die unmittelbar danach erschienen und beispielsweise von Kurt Tucholsky oder Bertolt Brecht stammen, führen eine Diskussion, die bis heute im Gang ist und bei all seinen Werken aufflammt. Es ging um die Frage, ob es sich bei seinen Werken nun um bloße Unterhaltungsliteratur oder doch um große Kunst handelt. Die Kritikerschaft war und ist bis heute in dieser Frage äußerst gespalten.¹¹¹

Im Ersten Weltkrieg noch schwer verwundet folgte in der Zwischenkriegszeit die literarisch produktivste Zeit im Leben von Leo Perutz. Angefangen vom 1918 publizierten Roman *Zwischen neun und neun*, der einer der erfolgreichsten der Zeit war, über *Der Marquis de Bolibar*, *Der Meister des jüngsten Tages*, *Turlupin* bis hin zu *Wohin rollst Du*, *Äpfelchen* veröffentlichte Perutz die meisten seiner Romane zwischen 1918 und 1928. Die Texte erzielten hohe Auflagen und er wurde zu einem der meistgelesenen, deutschsprachigen Schriftsteller seiner Zeit, was ihm ermöglichte, ab 1923 nur noch als Autor zu arbeiten. Selbst im Ausland machte er sich einen Namen, da fast alle seine Romane in mehrere Sprachen übersetzt und einige sogar verfilmt wurden.¹¹²

Gegen Ende der 20er Jahre begann für Perutz eine private und berufliche Krisenzeit. Seine erste Frau starb, seine literarische Tätigkeit kam ins Stocken und durch die Wirtschaftskrise geriet er zusehends in finanzielle Schwierigkeiten. Darüber hinaus musste sich Perutz auch einen anderen Verlag suchen, da sich sein bisheriger Verlag nun deutlich nationalistisch orientierte, während Perutz zwar legitimistisch orientiert jedoch eindeutig Sympathisant der

¹¹⁰ vgl. Ulrike Siebauer: Leo Perutz – „Ich kenne alles. Alles, nur nicht mich“. Eine Biographie. Gerlingen: Bleicher 2000. S. 33–42.

¹¹¹ vgl. Müller: Leo Perutz. S. 18–27.

¹¹² vgl. Leo Perutz. In: Wilhelm Kühlmann (Hg.): Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. Band 9. Os – Roq. Berlin: de Gruyter 2010. S. 145–147. S. 146.

österreichischen Sozialdemokratie war und allen Nationalismus sowie das Nationalstaatenprinzip verabscheute¹¹³. Erst 1933 erschien mit *St. Petri-Schnee* wieder ein Roman von ihm, der allerdings durch die veränderte politische Lage in Deutschland dort bereits nicht mehr erscheinen konnte, da Perutz bekanntlich Jude war. Das hatte zur Folge, dass für ihn der gesamte Markt Deutschlands wegbrach. Im Jahr 1936 erschien der Roman *Der schwedische Reiter*, den sowohl Perutz selbst als auch seine Kritiker als seinen besten bezeichnen. Da durch die Expansion der Nationalsozialisten jedoch immer mehr Absatzmärkte für ihn wegfielen, verdiente er kaum noch Geld und entschied sich endgültig 1938 dafür, nach Palästina zu emigrieren.¹¹⁴

Leo Perutz war trotz seiner Emigration nach Palästina kein Zionist, kritisierte die Staatsgründung Israels und trat für einen gemeinsamen Staat von Juden und Arabern ein. In seiner Spätzeit war er nur noch wenig literarisch produktiv, es erschienen noch *Nachts unter der steinernen Brücke*, der durch seine Struktur von einzelnen nicht chronologisch geordneten Novellen, die eine ganze Romanhandlung ergeben, einzigartig ist, sowie *Der Judas des Leonardo*, der posthum erschien. Perutz lebte nach dem Zweiten Weltkrieg teilweise wieder in Österreich und arbeitete wieder als Versicherungsmathematiker. Viele Verlage lehnten seine letzten Romane ab und er konnte nie mehr an den Erfolg seiner früheren Jahre anschließen. Leo Perutz starb 1957 und geriet zunächst in Vergessenheit. Seit den 1970er Jahren erlebt er eine Renaissance, zuerst bei den Lesern und seit den 1990ern auch in der Wissenschaft, was zahlreiche Arbeiten über sein Leben und Werk seit dieser Zeit belegen.¹¹⁵

¹¹³ Wendelin Schmidt-Dengler: Der Autor Leo Perutz im Kontext der Zwischenkriegszeit. In: Brigitte Forster und Hans-Harald Müller (Hg.): Leo Perutz. Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung. Wien: Sonderzahl 2002. S. 9–22. S. 11.

¹¹⁴ vgl. Hans-Harald Müller: Leo Perutz. S. 56–63.

¹¹⁵ vgl. Müller: Leo Perutz. S. 146.

6. Analyse der Storyebene der Romane

6.1. *Zum Inhalt der historischen Romane*

6.1.1. Die dritte Kugel (1915)

Der Roman *Die dritte Kugel* handelt von den Erlebnissen des ehemaligen Rheingrafen Grumbach in Mittelamerika während der Eroberung des Aztekenreichs durch die Spanier unter Hernan Cortez. Der Text unterliegt gewissermaßen einer Dreiteilung, da der Hauptteil, der eine Binnenerzählung ist, durch einen Anfangs- und einen Endteil eingerahmt ist.

Die Rahmenerzählung beginnt mit einem sogenannten „Präludium“, in dem der Hauptmann Gläsäpflein als Ich-Erzähler aus einem militärischen Lager berichtet. Er sitzt am Lagerfeuer und möchte von einem besonderen Jahr seines Lebens erzählen, nämlich über seine Erlebnisse in der Neuen Welt, als er Teil der Eroberung des Aztekenreichs war. Ihm kommen jedoch nur einzelne Erinnerungsfetzen in den Sinn und es gelingt ihm nicht, sich zu erinnern. Er bittet darum den Alchemisten des Kaisers, dass er ihm durch seine Fähigkeiten hilft, sein Erinnerungsvermögen wieder zu bekommen. Der Alchemist gibt dem Hauptmann Gläsäpflein einen Trank, der ihm dabei helfen soll sich wieder zu erinnern. Durch den Zaubertrank wird der Hauptmann vom Schlaf übermannt, er beginnt zu halluzinieren und ein alter spanischer Reiter übernimmt es, die Geschichte vom Rheingrafen Grumbach, der ident mit Gläsäpflein sein könnte – dazu unten mehr – zu erzählen.

Nun beginnt die Binnenerzählung über die Geschichte der drei Kugeln und die Abenteuer des ehemaligen Rheingrafen Grumbach, der gemeinsam mit einigen anderen deutschen Freunden aufseiten der Indios gegen die spanischen Conquistadoren rund um Hernan Cortez kämpft. Die Binnengeschichte beginnt mit einer kurzen Episode in Genf, wo der Herzog von Mendoza ein Duell mit einem Freund von Grumbach austrägt und ihn tödlich verwundet. Es folgt ein Zeitsprung von 2 Jahren und die Geschichte spielt nun auf der Insel Ferdinanda, das heutige Kuba, von der aus einige Spanier Tauschhandel treiben, als plötzlich Grumbach und seine Gesellen, die auf der Flucht sind, auf der Insel landen. Sie wollen nach Mexiko, um dort ein neues Leben zu beginnen. Als sich die Deutschen nun den Indios angeschlossen und in der Hauptstadt Tenochtitlan niedergelassen haben, kommt die spanische Armada, kommandiert von Cortez und dem Herzog von Mendoza, ebenfalls ins Aztekenreich, um es zu erobern und

die riesigen Goldschätze zu plündern. Die Deutschen leisten gemeinsam mit den Indios den Spaniern erbitterten Widerstand. Grumbach und seine Gefährten werden schließlich von den Spaniern gefangen genommen, dürfen sich jedoch aufgrund Grumbachs einstiger hoher Stellung und Ansehen frei bewegen. Die Deutschen wollen weiterhin die Indios gegen die Spanier unterstützen, haben jedoch keine Arkebuse. Daraufhin geht er mit Pedro Carbonaro, dem Henker der Spanier, der den Teufel verkörpert, einen Pakt ein und gewinnt tatsächlich beim Würfelspiel eine Waffe mit drei Kugeln, nämlich die des Priesters Garcia Novarro. Da Cortez jedoch jeden, der seine Arkebuse verliert, mit dem Tod bestraft, wird dieser am nächsten Tag gehängt. Er belegt Grumbach kurz vor seinem Tod mit einem Fluch und sagt voraus, dass die drei Kugeln den mit Grumbach verbündeten Aztekenkönig Montezuma, Grumbachs Geliebte Dalila und ihn selbst töten werden. Die Deutschen nehmen den Fluch nicht ernst und nehmen sich vor, mit den drei Kugeln Pedro Carbonaro, den Herzog von Mendoza und schließlich Cortez zu töten.

Die erste Kugel nimmt dann tatsächlich den Weg, den der Fluch vorausgesagt hat. Als die Spanier gerade dabei sind, die Stadt Tenochtitlan endgültig zu erobern, hat Grumbach die Idee, den König Montezuma zu töten, um den Verteidigungswillen der bislang sehr lethargischen Indios anzustacheln. Grumbachs Diener Melchior Jäcklein erschießt folglich den König und tatsächlich können die Azteken nun die Spanier in die Schranken weisen. Die nächste Kugel, die eigentlich für Mendoza bestimmt ist, verfehlt ebenfalls ihr Ziel. Jäcklein sollte, sobald Mendoza sich Grumbachs Mantel anzieht, auf ihn schießen und ihn dadurch töten. In der Aufregung legt Grumbach jedoch Dalila den Mantel um und somit erschießt Jäcklein die Geliebte Grumbachs und Mendozas, genau wie es der Fluch vorhergesagt hat. Mit der dritten Kugel wollen die Deutschen Cortez umlegen, um den Krieg um das Aztekenreich zu beenden. Laut Fluch müsste sie allerdings Grumbach töten.

Als der Spanier, der ja der Erzähler der Binnenhandlung ist, schließlich über die letzte Kugel berichten will, wird die Binnenerzählung plötzlich unterbrochen. Das liegt daran, dass in der Rahmenhandlung soeben Glasäpfleins Knecht Jäcklein den erzählenden Spanier erschossen hat, weil er in ihm einen ehemaligen Feind aus der Neuen Welt erkannt hat. Es beginnt nun der letzte Teil des Buches, in dem Glasäpfleins Erinnerung wieder vollständig verschwindet und er die Geschichte von Grumbach und den drei Kugeln nur noch für ein Märchen hält.

6.1.2. Der Marques de Bolibar (1920)

Der Roman *Der Marques de Bolibar* spielt im Jahre 1812 während der Napoleonischen Kriege vor dem Hintergrund des Versuchs zweier Regimenter des Rheinbunds, die asturische Stadt La Bisbal von den spanischen Guerillakämpfern zu erobern.

Die Soldaten Leutnant Jochberg, Hauptmann Eglofstein, Donop, Hauptmann Brockendorf und Günther kämpfen für das Regiment Nassau im Spanienfeldzug Napoleons und versuchen, gemeinsam mit dem Regiment Nassau die eroberte Stadt La Bisbal vor den spanischen Guerillatruppen und deren Anführer Gerberbottich zu verteidigen. Ein deutscher Soldat hat schwer verwundet durch Zufall mit angehört, wie der Marques de Bolibar den Aufständischen bei der Eroberung durch eine List behilflich sein will, indem sie die eigentlich friedlichen Stadtbewohner gegen die napoleonischen Truppen aufhetzen wollen. Der Plan sieht vor, dass der Marques, der sich in der Stadt frei bewegen kann, drei Signale von sich gibt. Das erste Signal ist, dass der Marques in seinem Haus nasses Stroh anzündet und somit schwarzer Rauch aufsteigt. Auf dieses Zeichen sollen die Guerillatruppen sich sammeln, die Straßen vor der Stadt besetzen, die Geschütze in Stellung bringen und die Brücken in die Luft sprengen. Als zweites Signal wird in der Nacht die Orgel des Klosters St. Daniel erklingen und daraufhin soll die Stadt mit den Geschützen beschossen werden. Das dritte Signal schließlich wird der Dolch des Marques sein. Sobald dieser zu Gerberbottich gebracht wird, soll die Stadt gestürmt werden. Der schwer verwundete Soldat kann diese Pläne vor seinem Tod gerade noch den Regimentern mitteilen, womit diese in die Pläne der Guerillas eingeweiht sind.

Als Maultiertreiber verkleidet verschafft sich der Marques Zugang in die Stadt und hört zufällig mit, wie Jochberg und vier seiner Offizierskameraden – durch den Wein etwas verwirrt – lautstark darüber reden, wie sie alle mit der verstorbenen Frau des Oberst ein Verhältnis hatten. Als sie plötzlich bemerken, dass sie von dem Maultiertreiber belauscht wurden, sehen sie keine andere Möglichkeit als sich seiner zu entledigen, da ihr Leben in Gefahr wäre, wenn der Oberst ihr Geheimnis erfahren würde. Sie erschießen den Marques de Bolibar vor den Stadtmauern, dieser spricht jedoch kurz vor seinem Ableben noch einen Fluch über die Soldaten aus und zwar, dass sie nun dazu verdammt seien, die Signale statt ihm auszulösen. Einzig Jochberg erkennt den Marques nun in seiner wahren Gestalt und ist sich bewusst, wen sie hier getötet haben, was ihm jedoch keiner glaubt.

Der Oberst findet in der Stadt eine neue Geliebte, die seiner verstorbenen Frau zum Verwechseln ähnlich sieht. Die Offiziere möchten das wiederholen, was ihnen schon einmal gelungen ist, nämlich mit der Frau des Obersten erotische Erlebnisse erfahren. Das Konkurrenzdenken, die Eifersucht und der Wettkampf der Offiziere rund um Jochberg, wem es zuerst gelingt das junge Mädchen zu verführen, führt jedoch dazu, dass sie teils mit Absicht, teils unabsichtlich die drei Signale des Marques de Bolibar auslösen. Es kommt schließlich dazu, dass die beiden Regimenter vernichtet werden und die Stadt von den Guerillatruppen erobert werden kann. Das letzte Signal wird von Jochberg ausgeführt, der den Dolch versehentlich zu Gerberbottich bringt und von diesen als der Marques de Bolibar identifiziert wird. Gegen Ende des Romans verschwimmen die beiden Identitäten von Jochberg und Bolibar immer mehr, bis er selbst auch davon überzeugt ist, der Marques de Bolibar zu sein.

6.1.3. Turlupin (1924)

Der Roman *Turlupin* spielt in Frankreich im November des Jahres 1642. Im Zentrum der Geschichte steht das Findelkind Turlupin, das als Perückenmacher und Barbier in Paris arbeitet. Von Anfang an hat Turlupin das Gefühl, dass er zu Höherem bestimmt ist und macht sich Gedanken über seine wahre Herkunft.

Da er der festen Überzeugung ist, dass nicht er sondern Gott über sein Schicksal und seine Zukunft bestimmt, lebt er streng nach den Regeln der Kirche. Eines Tages erblickt er in einer Kirche die Herzogin von Lavan und bildet sich ein, dass sie ihn mit einem besonderen Blick ansieht, wie es nur eine Mutter täte. Er entwickelt die feste Vorstellung, endlich seine Mutter gefunden zu haben und sieht seine Überzeugung, dass er aus adligem Haus stammt, bestätigt. Obwohl er eigentlich ein ganz annehmbares Leben führt, von der Witwe eines Barbiers und Perückenmachers geliebt wird und ein gutes Auskommen in deren Geschäft hat, entschließt er sich nun schweren Herzens fortzugehen und seine richtige Mutter aufzusuchen.

Im Schloss der Herzogin von Lavan tagt zu dieser Zeit jedoch eine Abordnung fast aller Adelsgeschlechter des ganzen Landes, um einen Plan zu entwickeln, den verhassten Kardinal Richelieu, der die Rechte des Adels immer mehr beschneiden möchte und von der Republik träumt, loszuwerden. Turlupin wird erst nachdem er durch die Hilfe eines Revolutionärs eine falsche Identität – die des Herzog René de Josselin – bekommen hatte, ins Schloss eingelassen. Es fällt ihm nicht leicht, sich unter den Adligen zu behaupten und nur mit viel

Mühe fliegt seine wahre Identität nicht auf. Nach einem Tag kehrt bei ihm jedoch schon eine völlige Desillusionierung über das Leben als Edelmann ein, von dem er so lange geträumt hat und er beschließt, gemeinsam mit der Dienerin Jeanneton zu fliehen und mit ihr ein normales Leben zu führen. Als es jedoch zu einer kurzen Begegnung mit seiner vermeintlichen Mutter kommt, revidiert er diese Entscheidung wieder und will nun das Leben als Adliger führen, für das er sich bestimmt fühlt.

Unter der Führung des Kardinals Richelieu ist jedoch eine Revolution des Volkes geplant, der die adligen Edelleute allesamt zum Opfer fallen sollen. Die mörderische Rotte versammelt sich vor dem Schloss und als deren Anführer erkennt Turlupin den Vicomte von Saint-Chéron. Da dieser unter seinem Decknamen Monsieur Gaspard immer in Turlupins Barbierstube kam, könnte er seine wahre Herkunft auffliegen lassen. Turlupin sieht jetzt nur einen Ausweg und seine große Stunde gekommen: Er kämpft sich bis zu Saint-Chéron durch und tötet diesen. Turlupin wird dabei jedoch selbst tödlich verwundet und stirbt als das, was er immer sein wollte – als Adliger.

6.1.4. Der schwedische Reiter (1936)

Der Roman *Der schwedische Reiter* schildert vor dem Hintergrund des Schlesischen Krieges um 1700 das Leben zweier Männer, die ihre Identität vertauschen und jeweils das Leben des anderen leben.

Die Handlung beginnt damit, dass ein vagabundierender Dieb und ein schwedischstämmiger Edelmann namens Christian von Tornefeld, der desertiert ist, durch die Landschaft irren. Sie halten in einer verlassenen Mühle Rast und begegnen dort dem Gespenst des verstorbenen ehemaligen Müllers, der einmal im Jahr unter die Lebenden tritt, um Leute für den Steinbruch des Bischofs zu rekrutieren, der sich durch die Ausbeutung der Arbeiter seine Lustschlösser finanziert. Der Geist des Müllers, der klar als Teufel präsentiert wird, will den namenlosen Dieb in die Steinbrüche des Bischofs mitnehmen. Der Dieb sieht auch keine andere Möglichkeit, als in den Steinbruch zu gehen, da er von herumziehenden Truppen gesucht wird und gehängt werden würde. Er bittet sich jedoch noch eine kurze Frist aus, die er auch bekommt.

Christian von Tornefeld indessen wünscht sich nichts sehnlicher, als wieder zur Armee zurückzukehren und seinem König, Karl XII von Schweden dienen und eine alte Bibel geben

zu können. Er hat jedoch kein Geld, kein Pferd und keine Uniform und bittet daher den Dieb, für ihn zu seinem Vetter und Paten zu gehen, der in der Nähe einen Hof hat, und ihm mitzuteilen, dass er sich hier befindet und seine Unterstützung braucht. Der Dieb begibt sich auf den Gutshof, wird jedoch dort vom Malefizbaron für einen Verbrecher gehalten und verhaftet. Er will die Sache aufklären und dem Malefizbaron erklären, dass er im Auftrag des Christian von Tornefeld hier ist, dieser glaubt ihm jedoch nicht und zu allem Überfluss ist der alte Gutsherr schon verstorben. Der Vagabund wird zu der Tochter des ehemaligen Gutsherrn geführt, die nun die Besitzerin des verschuldeten Hofes ist. Der Dieb verliebt sich sofort in die Herrin des Hauses und sie kann den Malefizbaron davon überzeugen, dass er ihn laufen lässt. Er verschweigt ihr jedoch, dass er von Christian Tornefeld geschickt wird, der eigentlich seit Kindesbeinen mit der Gutsherrin verlobt ist. Er gönnt Tornefeld sein Glück nicht und beschließt, da es ihm nun am Gut durch die Anwesenheit der Dragoniere, die ihn suchen, zu gefährlich wird, zu Tornefeld in die Mühle zurückzukehren.

Er entscheidet, dass er eine Intrige gegen Tornefeld betreibt und ihn statt seiner in den Steinbruch des Bischofs schickt. Der Dieb erzählt ihm, dass sich die Gutsherrin an ihn nicht mehr erinnern und ihm auch nicht helfen könne. Weiters berichtet er, dass er die kaiserliche Armee ganz in der Nähe gesehen hätte, die ihn wegen des Desertierens suche. Der Dieb schlägt Tornefeld daher vor, dass er statt ihm in den Steinbruch des Bischofs gehen soll, wo ihn niemand finden wird, und verspricht, dass er statt ihm in die schwedische Armee eintritt. Der Dieb bricht jedoch sofort sein Versprechen und schließt sich einer Räuberbande an. Sie können erfolgreich die Truppen des Malefizbarons abwehren, der ihn wiedererkennt. Daraufhin wird der Dieb sogar zum Hauptmann der Bande und gründet mit vier weiteren Leuten eine neue Räuberbande, die einzig und allein in Kirchen einbricht und Kirchengut stiehlt. Bald werden diese sogenannten Gottesräuber vom Malefizbaron in der ganzen Gegend gesucht, können jedoch nicht gefangen werden. Nach einiger Zeit und vielen erfolgreichen Raubzügen lösen sie sich auf und zerstreuen sich in alle Richtungen.

Eines Tages kehrt der ehemalige Dieb, nun in der Uniform eines schwedischen Soldaten, als schwedischer Reiter auf das Gut zurück und gibt sich dort als schwedischer Offizier aus. Er spielt der jungen Gutsherrin vor, dass er ihr Verlobter Christian von Tornefeld sei und heiratet sie. Er bringt in den folgenden Jahren die marode Gutsherrschaft wieder in Schwung und bekommt eine Tochter mit der Gutsherrin Maria Agneta. Viele Jahre später kommt ein ehemaliges Bandenmitglied aus seiner Räuberzeit zu ihm an den Hof und berichtet ihm, dass

die rote Lies, ebenfalls ein ehemaliges Räubermittglied, seine falsche Identität aufliegen und ihn an den Malefizbaron verraten will. Der schwedische Reiter bekommt die Panik und beschließt vom Hof zu flüchten und die rote Lies zu beseitigen. Er erzählt seiner Frau und seiner Tochter, dass er in den Krieg ziehen müsse, und macht sich fluchtartig davon. Er findet die rote Lies und will sie töten, sie kann sich zunächst jedoch wehren und ihm mit einem heißen Eisen etwas in die Stirn brennen. Daraufhin tötet er die rote Lies und flüchtet.

Er weiß jedoch nicht wohin und beschließt, in den Steinbruch des Bischofs zu gehen, wo ihn der Malefizbaron nicht finden kann. Er begibt sich zunächst in die alte Mühle, in der er auf einen ehemaligen Steinbrucharbeiter trifft, der neun Jahre lang für den Bischof im Steinbruch geschunden wurde. Es stellt sich heraus, dass es der echte Christian von Tornefeld ist und sie erkennen sich wieder. Dieser beschließt nun, dass er für den schwedischen König in den Krieg zieht und ihm die Bibel überreichen will, was der Dieb bis heute nicht getan hat. Dieser wiederum geht nun in den Steinbruch des Bischofs. Er schleicht sich jedoch jede Nacht weg, um heimlich seine Tochter zu besuchen, die glaubt, er wäre im Krieg. Eines Nachts hat er jedoch einen Unfall, fällt in eine Schlucht und stirbt. Kurz davor starb auch der echte Christian Tornefeld im schwedischen Heer in einer Schlacht in Russland.

6.1.5. Nachts unter der steinernen Brücke (1953)

Den Inhalt des Romans *Nachts unter der steinernen Brücke* mit wenigen Worten wiederzugeben ist ein schwieriges Unterfangen. Man sollte wohl zunächst die Frage stellen, ob es sich überhaupt um einen Roman oder nicht viel eher um eine Sammlung in sich geschlossener Novellen handelt. Zwar fügen sich die einzelnen Kurzgeschichten zu einer Romanhandlung zusammen, jedoch wird diese nicht linear und chronologisch erzählt, sondern der Text beginnt in der Mitte der Handlung und die Vorgeschichte davon wird erst im letzten Kapitel enthüllt.

Im Wesentlichen besteht der Roman aus einer Vielzahl von Kurzgeschichten, die allesamt im Prag des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts spielen. Verbindendes Element der einzelnen Episoden sind wiederkehrende Themen und Motive, einzelne Personen wie vor allem Kaiser Rudolph II. und der Jude Mordechai Meisl, die in allen Kurzgeschichten vorkommen und die alte Prager Judenstadt, die viel dazu beiträgt, die einzelnen Episoden zu verbinden. Abgesehen vom Inhalt der einzelnen Kurzgeschichten lässt sich durch den gesamten Text eine episodenübergreifende Handlung erkennen. Im Grunde kann man sagen, dass die

Liebesgeschichte Kaiser Rudolfs mit der Jüdin Esther erzählt wird, die mit Mordechai Meisl verheiratet ist. Der Kaiser lässt den hohen Rabbi Löw zu sich kommen und dieser erklärt ihm, dass diese Frau für ihn unerreichbar bleibt, weil sie verheiratet ist. Erst nach einigen Drohungen des Kaisers, dass er dafür sorgen wird, das ohnehin schon sehr beschwerliche Leben der Prager Juden noch leidvoller zu machen, erfüllt ihm Rabbi Löw seinen Wunsch teilweise: Durch Zauberkraft sind Esther und Rudolph zumindest jede Nacht in ihren Träumen beieinander und leben so ihre Liebe.

Rudolph und der gesamte Prager Hof sind aufgrund der Liebe des Kaisers für Kunstwerke hoch verschuldet und haben Schwierigkeiten damit, ihre Rechnungen und Angestellten zu bezahlen. Zusätzlich wird der Religionskonflikt zwischen Katholiken und reformierten Utraquisten immer größer, der letztendlich auch ein Konflikt der stolzen Böhmen gegen die Fremdherrschaft der Habsburger ist. Der Kaiser geht deshalb ein Abkommen mit dem reichen Juden Meisl ein, dem sein Reichtum nicht viel bedeutet, der dafür jedoch eine gewisse Geltungssucht hat. Er finanziert nun den König, begleicht seine Schulden und will ihm sogar die Hälfte seines Vermögens nach seinem Tod vermachen. Im Gegenzug erhält Meisl Privilegien, Rechte und Freiheiten, die kein anderer Mann in Böhmen hat.

Als Esther stirbt, dadurch in den Träumen Rudolfs nicht mehr erscheint und zusätzlich der Religionskonflikt sowie der Kampf gegen Rudolfs Bruder Mathias, der die Krone will, immer prekärer wird, verschlechtert sich der Geisteszustand Rudolfs immer mehr. Er findet nur noch in seinen Kunstwerken Freude, vernachlässigt die Staatsgeschäfte stark und umgibt sich nur noch mit Künstlern, Astronomen und ähnlichen Gestalten. Meisl wird eines Tages bewusst, dass seine Frau eine Affäre mit dem Kaiser hatte und er beschließt, alles zu tun, damit Rudolph oder der Hof nach seinem Tod nicht seinen Besitz erben. Er beginnt sein ganzes Geld auszugeben, indem er es für die Infrastruktur in der Judenstadt ausgibt und damit Schulen, Krankenhäuser und Armenhäuser errichten lässt.

Neben dieser Haupthandlung, die sich durch alle Episoden zieht, gibt es natürlich noch die einzelnen Geschichten, die in den Novellen erzählt werden. Diese sind ebenso interessant und lassen einen breiten Interpretationsspielraum zu.

6.1.6. Der Judas des Leonardo (1959)

Der Roman *Der Judas des Leonardo* spielt im Jahre 1498 in Mailand und erzählt von der Entstehung des weltberühmten Gemäldes „Das letzte Abendmahl“ von Leonardo da Vinci sowie einer Liebesgeschichte zwischen einem jungen böhmischen Kaufmann namens Joachim Behaim und Niccola, der Tochter des Geldverleihers Boccetta.

Leonardo malt im Auftrag des Herzogs von Mailand ein Gemälde über das letzte Abendmahl, kommt mit dem Malen jedoch nicht voran, da er noch kein passendes Gesicht für den Apostel Judas gefunden hat. Er ist auf der Suche nach einem Mann, in dem er die Sünde des Judas wiedererkennt. Für ihn besteht Judas Sünde darin, dass seine Liebe zu Jesus so groß war, dass sie seinen eigenen Stolz verletzt hatte. Findet Leonardo keine Person, die eben die gleiche Sünde begangen hat, kann er sein Gemälde nicht vollenden. Der junge Böhme Behaim befindet sich in Mailand, um einerseits Pferde an den Herzog zu verkaufen und andererseits 17 Dukaten von dem stadtbekannten Geizhals Boccetta einzutreiben, die dieser seinem Vater seit langer Zeit schuldet.

Eines Tages erblickt Behaim ein junges Mädchen und verliebt sich auf der Stelle unsterblich in sie. Da er jedoch nicht weiß, wer sie ist, ist sie zunächst verloren für ihn. Er beschließt, in Mailand zu bleiben, sie zu suchen und gleichzeitig sein Geld einzutreiben. Er lernt den Dichter Mancino kennen, der das Mädchen kennt und ihm hilft, sie zu finden. Tatsächlich treffen Behaim und Niccola zusammen und beginnen eine heimliche Liebesbeziehung. Behaim versucht inzwischen, sein Geld bei Boccetta einzutreiben, dieser jedoch gilt als stadtbekannter Wucherer, der bekannt dafür ist, dass es niemandem gelingt, sein Geld von ihm zu bekommen. Der junge Kaufmann wettet, dass es ihm jedoch gelingen wird, an sein Geld zu kommen, und ist der festen Überzeugung, dass Boccetta in ihm seinen Meister finden wird. Als sich jedoch selbst Klagedrohungen als wirkungslos herausstellen, beschließt Behaim notfalls mit Gewalt zu seinem Geld zu kommen.

Eines Abends erfährt er von einem Saufkumpanen die wahre Herkunft seiner Niccola, in die er unsterblich verliebt ist. Als er begreift, dass sie die Tochter des Boccetta ist, ist er vollkommen fassungslos und am Boden zerstört. Ihm erscheint am schlimmsten, dass er sie trotz dieser Erkenntnis noch immer liebt. Er ist jedoch zu stolz, das zuzulassen und verbietet sich selbst diese Liebe. Für ihn zählt nur noch der Wunsch, an sein Geld zu kommen. Durch eine Intrige nutzt er die verliebte Niccola aus und kommt durch sie zu seinen Dukaten. Mancino versucht, der jungen Frau zu helfen und wird dabei von Boccetta getötet. Dieser

erklärt an seinem Sterbebett dem Meister Leonardo, dass er den Judas nun gefunden habe, nämlich Behaim. Daraufhin malt Leonardo ein Porträt von diesem und gibt später dem Judas des Abendmahls seine Gesichtszüge. Einige Jahre später kehrt Behaim nach Mailand zurück und wird von der ganzen Stadt erschreckt angestarrt, da sie in ihm nun den Judas erkennen.

6.2. *Wiederkehrende Motive*

Aus Gründen der Übersichtlichkeit und um den Rahmen der Arbeit nicht zu sprengen, ist es natürlich nicht möglich, auf jedes einzelne Motiv oder Thema einzugehen, das sich mehrmals in den Romanen von Leo Perutz findet. Daher soll hier eine Beschränkung auf drei Motive stattfinden, die sich in fast allen historischen Romanen von Perutz finden und in einigen sogar eindeutig als zentrale Motive gelten können, die die Handlung und das Schicksal vieler Figuren bestimmen. Es sind dies die Motive der Gier nach Gold bzw. Geld, das Doppelgängermotiv bzw. des Identitätstausches und -verlustes sowie das Motiv des Traums.

6.2.1. Geldgier bzw. Goldgier

Ein Motiv, das in den historischen Romanen von Leo Perutz immer wieder zu finden und gleichzeitig eines der ältesten in der Literatur überhaupt ist, ist die Gier nach Geld bzw. nach Gold. In den Geschichtsromanen von Perutz wird dieses Motiv zur Triebfeder einzelner Protagonisten und ist damit bestimmend für die Handlung. Besonders ausgeprägt ist dies beispielsweise in *Die dritte Kugel*. Den Spaniern unter der Führung von Hernan Cortez und dem Herzog von Medoza geht es vor allem darum, das Geld der Azteken zu finden und dieses dann dem spanischen König Karl V. übergeben zu können, damit dieser den Kampf gegen die Protestanten finanzieren kann. Grumbach und seine deutschen Freunde hingegen wollen das mit allen Mitteln verhindern.

Während die Spanier von Anfang an als goldgierige Eroberer gezeigt werden, sind die Deutschen das genaue Gegenteil. Schon bei der Abreise in die Neue Welt werden sie gefragt, warum sie diese Reise antreten und es heißt: „Wollt ihr dort Gold suchen?“ „Nein!“ sagte der Deutsche. „Wir wollen dort Gerste und Weizen bauen“ [...].¹¹⁶ Man sieht daran, dass die Motive der Deutschen redlich und nicht von Geld getrieben sind. Der Erzähler selbst, der ja Spanier ist und damals bei der Eroberung dabei war, berichtet hingegen über sein Motiv, sich den Truppen von Cortez anzuschließen: „Mir wollt der Handel nicht gefallen. Aber mein verlorener Reichtum ging mir nicht aus dem Kopf, und ich dacht’ mir: Hat der Teufel den

¹¹⁶ Leo Perutz: *Die dritte Kugel*. München: DTV 2008. S. 38.

Sattel, so nehm' er auch das Roß.“¹¹⁷ Man sieht, dass er zwar kein gutes Gefühl hatte bei der Sache, aber die Aussicht auf lukrativen Gewinn rechtfertigt auch einen Pakt mit dem Teufel. Zuvor wurde er nämlich von einem anderen Spanier geködert, sich anzuschließen und gegen die Deutschen, die auf der Seite der Azteken stehen, zu kämpfen. Ein Spanier berichtete ihm: „Der Pest in alle Deutschen! Wären die nicht, wir hätten die Hände längst in des indianischen Königs Schatztrühlein.“¹¹⁸ Das zeigt deutlich, worin die große Motivation der Spanier besteht, nämlich darin, das Gold der Azteken zu rauben, um reich zu werden. Dazu passt auch die Aussage eines Indios, der berichtet, wie sie die Spanier sehen. Er sagt: „[...] ,die Spanier hätten solche Geiernasen, daß sie das Gold sogar in den Gräbern aufspüren und stehlen“¹¹⁹. Ein anderer sagt: „Die Spanier stehlen alles, in einer Holzaxt lassen sie den Keil nicht stecken“¹²⁰. Tatsächlich ist Geld die einzige Triebfeder, die die Spanier antreibt. Einzige Ausnahme ist einer der Hauptleute von Cortez, der als „gar frommer Mann“¹²¹ beschrieben wird und der sagt: „Wir sind nicht hergekommen, schöne Kleider zu tragen, sondern um denen Indios den rechten Glauben an unsre heilige Kirche zu weisen, die Jesus Christus mit seinem heiligen Blut erbaut hat“¹²². Bei ihm steht sichtbar eher der Missionsgedanke im Vordergrund, der ja eigentlich häufig auch der offizielle Grund der Kolonisation war, jedoch versucht Perutz zu zeigen, dass Geldgier und Ausbeutung die wahre Triebfeder der meisten Menschen waren.

Letztlich führt diese Goldgier so weit, dass die meisten Spanier sogar die Treue zu ihrem König vergessen. Nachdem das Gold der Azteken im Besitz der Spanier ist, berichtet ihnen Cortez, dass alles Gold nun an den König Karl V. gehen wird, was die Truppen mit wenig Freude zur Kenntnis nehmen, „denn es wollt' ihnen nicht in ihre Köpfe, daß etwas von dem Gold dem König zugehören sollt“¹²³. Cortez argumentiert, dass der König das Geld im Kampf gegen die Rebellen in Deutschland braucht, worauf die Spanier bloß argumentieren „[...] ,so mag der Bauer [in Deutschland] Haar' lassen, nicht aber wir“¹²⁴. Die Gier nach Besitz und Reichtum obsiegt also sogar über die Treue zum König und die Staatsräson, was sich letztendlich in einer Rebellion der Truppen gegen Cortez zeigt, wenn es heißt: „Aber einer nach dem andern von des Cortez Rittern und Offizieren kam jetzt heran, füllte sich

¹¹⁷ ebd. S. 56.

¹¹⁸ ebd. S. 54.

¹¹⁹ ebd. S. 102.

¹²⁰ ebd. S. 103.

¹²¹ ebd. S. 103.

¹²² ebd. S. 103.

¹²³ ebd. S. 130.

¹²⁴ ebd. S. 131.

stumm den Hut mit Gold und trat zurück. Und der Goldhaufen wurde kleiner und kleiner und verschwand in den Hüten der Spanier“¹²⁵. Erst als dann ein Streit zwischen den protestantischen Deutschen um Grumbach und den katholischen, spanischen Truppen über die Zustände in Deutschland und die wahre Konfession ausbricht, zeigt sich erstmals, dass es für die Spanier doch Wichtigeres als Geld gibt. Grumbach erwähnt, dass der Kaiser zu wenig Geld haben wird, um die Protestanten zu besiegen. Darauf wird ihm von den Spaniern entgegnet: „Der Kaiser wird haben Geld genug, wider alle ketzerischen, rebellischen, reißenden Wölfe den Krieg zu führen“¹²⁶. Plötzlich wird alles Geld für die Spanier egal und es heißt:

„Da stand mit einem Male der Pedro d’Olio vor dem Grumbach [...] hob sein Gold mit beiden Armen in die Höh’ und warf es klirrend dem Grumbach vor die Füß. Und hinter dem d’Olio stand der Tapia; [...] warf sein Gold hinzu, behielt nichts und schrie: ‚Was will ich des Goldes, hier liegt es!‘ [...] Und da flog auch das Gold des de Neyra auf die Erde, der schrie: ‚Sollst haben Roß, und Knecht und Geschütz, Carole, sollst haben Gold, soviel du magst!‘ Und der Sandoval, der Diaz, der d’Aquilar und alle andern Hauptleute und Ritter, alle warfen ihr Gold auf den Haufen und schrien: ‚Daß dich Gott schänd’! Du Höllenhund und Ketzer!‘“¹²⁷

Nicht die Treue zum König oder die Staatsräson konnte die Spanier von ihrer Geldgier abbringen, sondern erst die Religion und der gemeinsame Kampf gegen den religiösen Feind lässt nun alles Gold nebensächlich erscheinen. Plötzlich beginnt aber auch für die Deutschen um Grumbach das Gold zum bestimmenden Element ihres Schicksals zu werden, denn nun wollen sie mit aller Kraft verhindern, dass dieses Gold nach Deutschland kommt, was Grumbach zum Ausdruck bringt, indem er sagt: „Ich muß eine Arkebuse haben, eh es Morgen wird, das Gold darf nicht in des Kaisers Händ“¹²⁸. Letztendlich bedeutet dies aber auch für viele den Untergang. Nun bestimmt der Kampf um das Gold sowohl das Schicksal aller Spanier als auch das der Deutschen. Es müssen viele der Spanier sterben, darunter auch der König Montezuma und Dalila, die Geliebte Grumbachs. Grumbach beginnt sogar immer wieder Stimmen zu hören, die ihm sagen: „das Gold darf nicht in des Kaisers Händ“¹²⁹. Das Gold wird zur einzigen Motivation aller Protagonisten im Verlauf des Romans und stürzt schließlich alle ins Unglück.

¹²⁵ ebd. S. 132.

¹²⁶ ebd. S. 135.

¹²⁷ ebd. S. 135–136.

¹²⁸ ebd. S. 139.

¹²⁹ ebd. S. 187.

Auch im Roman *Der schwedische Reiter* ist das Motiv der Geldgier bzw. die Gier nach Besitz sehr zentral, wenn auch nicht so vordergründig. Immerhin ist die Motivation des Diebes für die Annahme der Identität des Christian Tornefeld die, dass er dadurch ein bürgerliches Leben mit einem Gut und einer Familie haben kann, keine Geldsorgen mehr hat und das Leben in Elend für ihn vorbei ist. Dafür ist er sogar bereit, jemand anderem dieses Leben in Elend statt seiner führen zu lassen und scheut nicht davor zurück, diesen Verrat an Christian Tornefeld zu begehen. Durch eine List ergattert der Dieb schließlich die alte Bibel von Tornefeld, die er stets als "Arcanum" bezeichnet. Die Intention des Diebs dahinter ist einfach: „Das Arcanum, mit dem der Tornefeld so groß tat, das mußte er haben, das brauchte er. Mit diesem Stück geweihten Pergaments, oder was es sonst war, in der Tasche, konnte er alles Gold und alles Glück erjagen.“¹³⁰ Auch hier wird also Gold wieder zur Triebfeder für das weitere Schicksal der Menschen und den Verlauf der Geschichte. Jegliche moralischen Grundwerte werden von der Gier nach Besitz außer Kraft gesetzt. Damit Tornefeld ihm nicht im Weg steht, ist der Dieb sogar bereit, ihn für immer als Sklave dem Bischof auszuliefern. Es heißt: „In die Hölle des Bischofs mit ihm!‘ [...] ‚Für neun Jahre? Für alle Ewigkeit!‘“¹³¹ Auch für den Dieb bedeutet dies jedoch seinen späteren Untergang. Der Geist des Müllers, der eigentlich den Dieb für den Bischof als Sklavenarbeiter requirieren sollte, gibt sich vorerst zwar mit Tornefeld zufrieden, merkt jedoch gleich an: „Den seh’ ich wieder. Er sagt, daß er wolle zum schwedischen Heer, aber er kommt nicht hin. Das Gold und die Liebe sitzen am Wegrand.“¹³² Das ist bereits eine Vorausdeutung darauf, dass seine Geldgier ihn letztendlich noch in den Untergang treiben wird, wie es dann geschieht.

In *Turlupin* spielt das Streben nach Besitz und Geld ebenfalls eher zwischen den Zeilen eine Rolle und ist nicht so eindeutig wie in *Die dritte Kugel*. Turlupin ist ein Findelkind, das in einer Barbierstube aufwächst und von Anfang an davon überzeugt ist, dass es zu Höherem berufen ist. In fast allen Romanen von Perutz spielen die Religion und deren Gebote eine große Rolle und die geldgierigen Figuren müssen sterben bzw. untergehen, weil sie für ihre Gier nach Gold bestraft werden. In *Turlupin* ist die Religiosität des Protagonisten so stark übertrieben, dass es schon fast wie eine Parodie wirkt. So kommt Turlupin „auf den Einfall, daß er dem Bettler einen Streich spielen und sein Geld behalten könne, indem er ungesehen an ihm vorüberschlich“¹³³. Da er jedoch streng nach den religiösen Geboten lebt, reut es ihn

¹³⁰ Leo Perutz: *Der schwedische Reiter*. München: DTV 2012. S. 76.

¹³¹ ebd. S. 76.

¹³² ebd. S. 89.

¹³³ Leo Perutz: *Turlupin*. München: DTV 2006. S. 22.

bald darauf und er glaubt „damit hatte er sich für alle Zukunft den Beistand Gottes verscherzt“¹³⁴. Trotzdem zeigt er den ganzen Text hindurch eine gewisse Geldgier, was letztlich auch in seinem Untergang endet.

Im Roman *Der Judas des Leonardo* erweist sich der Protagonist Joachim Behaim als Getriebener, der unter anderem auch von Geldgier motiviert wird. Jedoch auch sein Gegenspieler, der Geldverleiher Boccetta, von dem Behaim Geld eintreiben will, zeigt sich als die personifizierte Geldgier. Er wird beschrieben als „Geizhals“¹³⁵, „Leutebetrüger“¹³⁶, „voll Neid, voll Lügen und Betrug“¹³⁷, „diebisch, treulos, wortbrüchig, verschlagen“¹³⁸ und es heißt er „lebt wie der ärmste aller Bettler [...] und dabei könnte er sich's gutgehen lassen und leben wie ein großer Prälat. Geld hat er nämlich genug, aber er hat es vergraben oder versteckt“¹³⁹. Behaim wiederum verliebt sich zwar in ein Mädchen, doch ist sie nicht der Grund, warum er seinen Aufenthalt in Mailand verlängert, da „er doch einer ganz anderen und ungleich wichtigeren Sache wegen in Mailand geblieben sei, das mit dem Mädchen, das liefe nur so mit, vor allem müsse er jetzt dazu sehen, daß er endlich zu seinem Geld käme“¹⁴⁰. Auch in diesem Roman haben wir wieder Geld als die primäre Triebfeder der Figuren. Obwohl es nur um die vergleichsweise geringe Summe von 17 Dukaten geht, verstricken sich die beiden in einen erbitterten Streit, den jeder voller Hochmut zu gewinnen glaubt.

Behaim ist entgegen aller Warnungen, dass es noch nie wem gelungen sei, Geld von Boccetta einzutreiben, davon überzeugt, dass er in ihm seinen Meister findet. „Er wird mir die siebzehn Dukaten bezahlen, und wenn er das nicht tut, dann wird man ihn noch heiße Tränen weinen sehen. Denn ich werde ihn vor Gericht zitieren.“¹⁴¹ Seine Bekannten warnen Behaim ausdrücklich vor diesem Schritt: „Denkt ihr wirklich an einen Prozeß? Dann merkt Euch: Ihr werdet es sein, der die heißen Tränen weint.“¹⁴² Weiter heißt es: „Es scheint, [...] daß Ihr, wo es sich um Geld handelt, einem Rat nicht zugänglich seid und in Eurem eigensinnigen und halsstarrigen Wesen verharrt.“¹⁴³ Die Warnungen und Beteuerungen gehen sogar so weit, dass sie Behaim eindringlich bitten, seine Gier nach Geld zu zügeln. „Ihr solltet [...]

¹³⁴ ebd. S. 23.

¹³⁵ Leo Perutz: *Der Judas des Leonardo*. München: DTV 2012. S. 22.

¹³⁶ ebd. S. 58.

¹³⁷ ebd. S. 94.

¹³⁸ ebd. S. 94.

¹³⁹ ebd. S. 58–59.

¹⁴⁰ ebd. S. 32.

¹⁴¹ ebd. S. 95.

¹⁴² ebd. S. 95.

¹⁴³ ebd. S. 97.

lernen, Euch selbst zu überwinden, um eure Begierde zügeln zu können.“¹⁴⁴ Da sich Behaim mit der Zeit unsterblich in Niccola, die Tochter von Bocchetta verliebt, kommt es kurzzeitig zu einer Art Selbsterkenntnis und die Liebe scheint die Geldgier als Triebfeder abzulösen und bringt ihn in einen inneren Konflikt zwischen den Triebkräften Liebe und Geld. Er sagt zu sich selbst:

„Wieder fort, auf die Märkte, an die Höfe, immer hinter dem vermaledeiten Geld her. – Gott helfe mir, was sind das für Gedanken? Bin ich denn nichts als ein Verliebter? Bin ich nicht ein Kaufmann, ein Mann der Waage und der Elle? Ich kenne mich nicht wieder, nein, ich bin nicht mehr derselbe. In welche Wirrnis bin ich geraten?“¹⁴⁵

Behaim fasst kurzzeitig den Entschluss, dass die Liebe wichtiger wäre als das Geld. Als er jedoch erfährt, wessen Tochter Niccola ist, sind sein Stolz und seine Gier nach den siebzehn Dukaten letztendlich doch so groß, dass er seine Meinung wieder umkehrt. „Liebe? Kann man denn das Liebe nennen? Nein, es ist nichts als eine törichte und lästige Begehrlichkeit, die über mich gekommen ist.“¹⁴⁶ Ab nun wird er nur noch von dem Gedanken an die siebzehn Dukaten und seiner verletzte Ehre getrieben, was ihn schließlich ins Unglück stürzt. Behaim benützt Niccola für eine Intrige, um an sein Geld zu kommen, was ihm letztendlich auch gelingt, jedoch seine Liebe zu Niccola zerstört und ausschlaggebend dafür ist, dass Leonardo in ihm das Bild des Judas erkennt. Das hat zur Folge, dass die Menschen in Behaim nur noch den Judas sehen.

Auch in *Nachts unter der steinernen Brücke* und in *Der Marquis de Bolibar* gibt es immer wieder Figuren, die von Geldgier getrieben werden, wenn es auch in diesen Texten nicht das zentrale Motiv ist. Insgesamt ist es jedoch ein Motiv, das sich durch alle historischen Romane von Leo Perutz durchzieht und immer wieder präsent ist.

6.2.2. Doppelgängermotiv

Das Motiv des Doppelgängers findet sich in den Geschichtsromanen von Leo Perutz ebenfalls immer wieder. Allen voran in *Der schwedische Reiter*, wo es durch den Identitätstausch des Diebes mit Christian Tornefeld das zentrale Motiv überhaupt ist. Erstmals wird das Motiv virulent, als der Dieb am Gutshof bei der Verlobten von Tornefeld vorspricht. „Der Dieb fuhr auf wie aus einem Traum. Er hatte sich bei einem sonderbaren Gedanken ertappt: Als wäre er

¹⁴⁴ ebd. S. 97.

¹⁴⁵ ebd. S. 124.

¹⁴⁶ ebd. S. 145.

plötzlich ein ganz anderer, nicht mehr der Dieb, sondern der, dem dieses hochgeborene Kind sich versprochen hatte [...].¹⁴⁷ Es findet eine Art Identitätsverlust statt und der Dieb beginnt die Identität eines anderen anzunehmen. Später begegnet einem Mönch, der einst Teil der Räuberbande war, in der der Dieb Hauptmann gewesen war, plötzlich ein schwedischer Reiter in Offiziersuniform, den der Mönch jedoch auf den ersten Blick wiederzuerkennen glaubt.

„Dieses spöttische Lächeln kannte er. Und diese Augen [...] war das nicht sein gewesener Hauptmann, der da vor ihm auf dem Pferde saß? [...] ‚Ich hab’ dich gleich erkannt, trotz dem Bärtchen an deinem Kinn.‘ [...] Er verstummte, denn das Lächeln war aus dem Gesicht des Reiters verschwunden, ein völlig anderer, ein Fremder blickte auf den Mann in der Kutte herab [...]. Der entlaufene Mönch starrte noch einen Augenblick lang in das fremde Gesicht, dann hob er entsetzt seine Hände und rief Gott zum Zeugen an, daß er den hoch- und großadelgebornen gestrengen Herrn für einen andern gehalten hätte [...].“¹⁴⁸

An dieser Stelle tritt der Dieb erstmals als schwedischer Reiter auf, obwohl er im Absatz davor noch klar als der Dieb zu erkennen war. Für den/die LeserIn ist es genauso eine Überraschung wie für den Mönch und man bleibt zunächst ebenfalls im Dunkeln, ob es sich um den Dieb handelt oder doch um Tornefeld. Im Buch wird die Person im Folgenden stets nur als schwedischer Reiter bezeichnet, ohne dass man genau weiß, wer dieser Reiter ist. Erst als ihm dann ein Engel erscheint und ihn der Taten anklagt, die der Dieb eigentlich begangen hat, löst sich die Identität auf. Es heißt: „Ja, das habe ich getan, daß Gott erbarme!“ stöhnte der schwedische Reiter [...].¹⁴⁹ Jetzt wird klar, dass der Dieb und der schwedische Reiter eine Person sind und er nur vorspielt, Tornefeld zu sein.

In weiterer Folge begibt er sich auf den Hof zur Verlobten von Tornefeld, die ihren Geliebten seit Kindestagen nicht mehr gesehen hat, gibt sich für ihn aus und „in diesem Augenblick war er wirklich dieser Christian von Tornefeld, den er in die Hölle des Bischofs gestoßen hatte [...].“¹⁵⁰ Er hat nun seine eigene alte Identität völlig abgelegt und die neue angenommen, sodass er selbst schon glaubt, tatsächlich Tornefeld zu sein. Für die Verlobte Maria Agneta bleibt jedoch stets ein Zweifel, ob es sich bei der Person wirklich um Tornefeld handelt: „[...] da erfaßte sie mit einem Male eine Traurigkeit und eine Angst, es war ihr, als läge sie allein in der Stube, und ihr Christian war weit fort und in schwerer Not, [...] und sie wußte doch, daß er neben ihr lag und friedlich schlief [...].“¹⁵¹ Diese Eingebung

¹⁴⁷ Perutz: Der schwedische Reiter. S. 69.

¹⁴⁸ ebd. S. 141.

¹⁴⁹ ebd. S. 149.

¹⁵⁰ ebd. S. 156.

¹⁵¹ ebd. S. 165.

spielt darauf an, dass sich der wahre Tornefeld zu diesem Zeitpunkt als Sklave in den Bergwerken des Bischofs befindet. Maria Agneta kann ihre Zweifel nicht ablegen und wird weiter von ihnen gequält. Es heißt:

„Er ist doch da, er ist bei mir – nein, er ist weit fort und schreit um Hilfe.“ [...] Sie [...] zündete den Docht der kupfernen Lampe an, daß der flackernde Lichtschein auf das Gesicht des Mannes fiel, der an ihrer Seite schlief. [...] Es schien ihr, als wäre in diesem regungslosen Gesicht etwas ihr Fremdes, etwas, was sie nie zuvor gesehen zu haben vermeinte, etwas aus einer anderen Welt, aber was es war, das konnte sie nicht sagen. [...] „Es war mir einen Augenblick lang, als läge ein fremder Mann an meiner Seite.“¹⁵²

Sie wird sich in dieser Nacht in weiterer Folge bewusst, dass es sich bei ihrem nunmehrigen Ehemann nicht um den Verlobten aus ihrer Kindheit handelt, als den er sich ausgibt. Nachdem er beteuert, dass er gekommen sei und sie geheiratet habe, weil er sie liebe und sie daraufhin in seinen Armen langsam einschläft, geschieht etwas Interessantes: Der Erzähler berichtet uns: „Es war nur dieses eine Mal, daß das wahre Bild des Geliebten ihrer Kindertage in ihrer Seele aufstieg, und von dieser Nacht an verschmolz es mit dem Bild des Mannes, mit dem sie ehelich lebte, und kam nicht wieder.“¹⁵³ Nachdem also zuvor für den Dieb seine eigene Identität mit der von Tornefeld schon verschmolz, passiert nun dasselbe auch für Maria Agneta. Die beiden Identitäten ihres ehemaligen Verlobten und ihres jetzigen Ehemannes werden eins. Die Verschmelzung der Identitäten ist nun so weit fortgeschritten, dass sogar der Malefizbaron, der den Dieb eigentlich kennt, jahrelang gejagt hat und ein guter Freund des Vaters von Tornefeld ist, die Personen nicht unterscheiden kann. Er sagt zu dem Dieb, im Glauben, dass er vor Tornefeld steht: „Sie sehen Ihrem Herrn Vater ähnlich, daß es beinahe zum Lachen ist.“¹⁵⁴ Der Dieb jedoch wird sich seiner alten Identität wieder zunehmend bewusster und hat gewisse Vorahnungen, dass er irgendwann wieder in sein altes Ich zurückfallen wird: „Manchmal aber, wenn er über die Felder ritt, und rechts und links dehnte sich das Land, das ihm gehörte [...] die Felder, die Wiesen, [...] der Bach und daheim das Haus und der Hof und die Frau, die er liebte, und das Kind [...] als wäre dies alles nicht sein eigen, sondern ihm nur geliehen für kurze Frist [...]“¹⁵⁵ Am Ende tauschen Tornefeld und der Dieb wiederum ihre Identitäten und der echte Tornefeld zieht als schwedischer Offizier in den Krieg, während der Dieb wieder in den Steinbruch des Bischofs geht. Der

¹⁵² ebd. S. 165.

¹⁵³ ebd. S. 168.

¹⁵⁴ ebd. S. 173.

¹⁵⁵ ebd. S. 174.

Dieb gibt die Identität als schwedischer Reiter jedoch nicht völlig auf, da er jeden Abend als dieser bei seiner Tochter erscheint.

In *Der Judas des Leonardo* findet sich das Motiv des Doppelgängers ebenfalls, da der Deutsche Behaim am Ende von allen Menschen nur noch als Judas erkannt wird. Leonardo da Vinci malt sein Bild „Das letzte Abendmahl“ und ist auf der Suche nach den Gesichtszügen des Judas. Er benötigt jemanden, der die Sünde des Judas begangen hat. Am Ende des Romans kommt der Maler Mancino zu ihm und berichtet ihm: „Und wenn du hinter dem Kopf des Judas her bist, mein Leonardo, so wüßst ich einen, der so ist, wie du ihn siehst. [...] Ich hab den Judas gefunden.“¹⁵⁶ Behaim wird hier erstmals als Judas bezeichnet und daraufhin tatsächlich von Leonardo gemalt. Durch sein Verhalten, seine Sünden und Taten erscheint er den ganzen Text hindurch schon als ein Doppelgänger von Judas. Nachdem Leonardo ein Porträt von Behaim gemalt hat, das er so gestaltet hat, wie er den Judas sieht, spricht Behaim: „Ja, das bin ich [...] und die Ähnlichkeit ist wahrhaftig groß.“¹⁵⁷ Einige Jahre später ist Behaim wieder in Mailand und ganz Italien kennt mittlerweile das Kunstwerk von Da Vinci. Die Menschen erblicken in ihm nun nur noch Judas: „Es begegneten ihm Leute, die sahen ihn an, steckten die Köpfe zusammen und flüsterten miteinander. Es gab andere, die schienen bei seinem Anblick zu erschrecken.“¹⁵⁸ Die Leute halten ihn tatsächlich für Judas und er bekommt nicht einmal ein Zimmer in den Gaststätten, sondern wird überall abgewiesen. Er begibt sich dann in das Kloster, wo das Bild hängt und als er es betrachtet, sprechen die Leute: „Hast du’s gesehen? Judas hat sich den Judas angesehen.“¹⁵⁹ Am Ende des Romans wird Behaim nicht mehr als die Person angesehen, die er eigentlich ist, sondern nur noch als Judas.

Auch in *Turlupin* ist das Motiv des Doppelgängers bzw. des Identitätstausches sehr zentral. Von Anfang an glaubt Turlupin ja, dass er eigentlich ein anderer ist, und fühlt sich in seiner Identität als Perückenmacher nicht wohl. Er will dann in das Schloss der Herzogin von Lavan, von der er sich einbildet, dass sie seine Mutter ist. Durch Zufall ergibt sich die Möglichkeit, die Identität des Herrn René de Josselin anzunehmen. Es heißt: „Sie sehen [...] da ist alles, was Sie brauchen, um sich in den Herrn von Josselin zu verwandeln. Und glauben Sie mir, in dieser Perücke wird Sie nicht einmal Ihre eigene Mutter erkennen.“¹⁶⁰

¹⁵⁶ Perutz: *Der Judas des Leonardo*. S. 183.

¹⁵⁷ ebd. S. 195.

¹⁵⁸ ebd. S. 199.

¹⁵⁹ ebd. S. 204.

¹⁶⁰ Perutz: *Turlupin*. S. 77.

Turlupin nimmt also ebenfalls eine neue Identität an und verschafft sich somit Zutritt in die adlige Gesellschaft des Schlosses. Interessant ist, dass er im Gegensatz zur Situation im Roman zum schwedischen Reiter sich in seiner neuen Identität nicht von Beginn an wohlfühlt und nicht vollkommen darin aufgeht. Er findet sich unter den Adligen und deren Praktiken nicht wirklich zurecht, was so weit geht, dass er einmal sogar seinen neuen Namen nicht mehr parat hat. Erst gegen Ende des Abends, nachdem er alle möglichen Episoden mit den diversen Adligen im Schloss erlebt hat, beginnt er langsam seine alte Identität zu verlieren. Nachdem der Schreiber, der ihn zu Josselin gemacht hat, ermordet, und damit die einzige Person, die weiß, dass er eigentlich Turlupin ist, tot ist, beginnt er die Identität von Josselin ganz zu übernehmen. „Er hatte aufgehört, Turlupin zu sein. Niemand kannte sein Geheimnis. Der Schreiber, der ihn in den Herrn von Josselin verwandelt hatte, der konnte ihn nicht mehr verraten [...]“. ¹⁶¹ Für Turlupin eröffnet sich damit die Möglichkeit, völlig in der neuen Identität aufzugehen und nicht mehr in seine alte zurückzukehren. Es gelingt ihm trotzdem nicht, in dieser neuen Identität zu reüssieren und er macht immer wieder Fehler: „Er war recht unzufrieden mit sich, denn er hatte, das sah er, einen Fehler begangen [...]. Er hatte nur von den Speisen, nicht aber vom Wein gesprochen, und ein Edelmann, der leerte sicherlich schon zum Frühstück ein oder zwei Flaschen Burgunderwein.“ ¹⁶² Anders als der Dieb im schwedischen Reiter fühlt er sich nicht eindeutig wohl in seiner neuen Identität und geht nicht darin auf – Turlupin bleibt stets gespalten: „Welch ein Narr war ich, zu glauben, man könnte über Nacht aus einem Perückenmacher ein Herzog werden. [...] Daß ich ihnen in diesem Haus einen Edelmann abgegeben habe, das hat mir nichts eingebracht als Angst, Gefahren und tausend Verlegenheiten. Ich habe das alles satt, ich gehe.“ ¹⁶³ Turlupin ist so unsicher in seiner eigenen Identität, dass er oft binnen Sekunden die Identitäten wechselt: „Ein armseliger Perückenmacher hatte sich ängstlich und scheu zur Tür hinausgedrückt. Der erstgeborene Sohn des Herzogs von Lavan kehrte in den Saal zurück, bereit, unter dem Adel Frankreichs seinen Platz einzunehmen, der ihm gebührte.“ ¹⁶⁴ Letztendlich entscheidet er sich doch für eine Identität und glaubt, in dieses Haus mit dieser neuen Identität zu gehören, was schlussendlich zu seinem Tod führt.

Auch im Roman *Der Marques de Bolibar* spielt das Motiv des Doppelgängers eine besondere Rolle, und das sogar dreifach. Einerseits wäre hier die Geliebte des Obersten zu

¹⁶¹ ebd. S. 131.

¹⁶² ebd. S. 132.

¹⁶³ ebd. S. 144–145.

¹⁶⁴ ebd. S. 150.

nennen. Die Soldaten um Leutnant Jochberg hatten alle eine Affäre mit der verstorbenen Geliebten des Obersten. Nun hat er eine neue Geliebte, die der alten zum Verwechseln ähnlich sieht und quasi eine Doppelgängerin zu sein scheint. Als Jochberg die neue Geliebte erblickt, berichtet er: „[...] da glaubte ich wahrhaftig einen Augenblick lang, Françoise-Marie zu sehen, die ich niemals hatte vergessen können.“¹⁶⁵ Auch Donop erkennt die Ähnlichkeit: „Ich habe niemals eine solche Ähnlichkeit gesehen. Der Wuchs, die Haare, diese Bewegungen.“¹⁶⁶ Da alle Soldaten in ihr die Doppelgängerin der alten Geliebten erblicken, entbrennt nun auch um sie ein Kampf, der letztendlich für das Unglück und den Untergang der Regimenter verantwortlich ist.

Wichtiger ist allerdings die Figur des Marques de Bolibar. Er gibt sich selbst zu Beginn als jemand anderer aus, nämlich als Maultiertreiber, der schließlich von den Soldaten erschossen wird. Davor kann er allerdings noch einen Fluch aussprechen, wonach die Soldaten selbst die drei Signale zum Untergang der Stadt ausführen sollen. Jochberg ist der Einzige, der den Marques wirklich erkannte und sich bewusst ist, wen sie getötet haben. Im weiteren Verlauf des Romans ist der Marques stets wie ein Gespenst präsent. Das dritte und letzte Signal, das den Sturm der Stadt bedeutet, besteht darin, dass der Dolch des Marques de Bolibar zum Rebellenführer Gerberbottich gebracht wird. Jochberg hat die Aufgabe, die Geliebte des Obersten sicher aus der Stadt zu bringen, wo er auf Gerberbottich trifft, von dem er gefangen genommen wird und dem er seinen Säbel abgeben muss, der sich als der Dolch von Bolibar herausstellt. Gerberbottich ist sich nun nicht ganz bewusst, mit wem er es zu tun hat: „Bei allen Engeln und Heiligen! Sind Sie's oder sind Sie's nicht? Diesmal bin ich meiner Sache wahrhaftig nicht sicher.“¹⁶⁷ Der englische Offizier, der auch vor Ort ist, erkennt ihn hingegen eindeutig: „Ich bin erfreut, Sie diesmal trotz Ihrer Verkleidung zu erkennen, Herr Marques. [...] Ihr Gesicht ist keines von denen, die man leicht vergißt.“¹⁶⁸ Jochberg wird nun für den Marques gehalten bzw. ist der Marques oder beginnt zumindest dessen Identität anzunehmen. „Und mir, dem Leutnant Jochberg von den nassauischen Grenadieren, geschah bei diesen Worten das Seltsame, daß mir zumute war, als sei ich wirklich jener spanische Marques de Bolibar [...].“¹⁶⁹ Jochberg, der gleichzeitig auch der Erzähler ist, ist sich von nun an nicht mehr sicher, wer er eigentlich ist, und es zeigt sich, dass auch er eine gesplittene Persönlichkeit hat, wie so viele Figuren bei Leo Perutz. Der Text liefert uns gegen Ende einen Hinweis dazu, dass es sich bei Jochberg/Bolibar von Anfang an um dieselbe Person

¹⁶⁵ Leo Perutz: Der Marques de Bolibar. München: DTV 2011. S. 105.

¹⁶⁶ ebd. S. 110.

¹⁶⁷ ebd. S. 225.

¹⁶⁸ ebd. S. 225.

¹⁶⁹ ebd. S. 225.

handelte. Jochberg streitet es zwar ab und zeigt sich als gespaltene Persönlichkeit, doch der englische Offizier, der zu anfangs des Textes schon auf Bolibar traf, erwähnt: „Ein deutscher Offizier, jawohl [...]. Ich weiß es. Eben jener deutsche Offizier, der vor einigen Tagen im Landhause des Herrn Marques erschien, just eine halbe Stunde nach des Herrn Marques Verschwinden. Ein merkwürdiger Zufall, von dem mich ihr Haushofmeister in Kenntnis gesetzt hat.“¹⁷⁰ Jochberg erwidert, dass er achtzehn Jahre jung sei, während der Marques doch ein alter Mann wäre. Der Offizier entgegnet ihm, dass er sich nur auf jung geschminkt und die Haare gefärbt habe, um die List auszuführen und weist auf den Spiegel:

„Und ich sah mein Bild und erschrak, meine Augen wollten es nicht glauben: Meine Haare waren weiß geworden in den Schrecken der vergangenen Nacht, schneeweiß, wie die Haare eines alten Mannes. [...] Ich stand und sah mich im Spiegel und sah nicht mehr mich selbst, sondern das Bildnis eines fremden, alten Mannes mit weißem Haar. Und dann durchfuhr es mich, und in mir erwachten auf sonderbare und unerklärliche Art die Gedanken eines anderen, seine Tat lebte in mir, sein Wille, sein Entschluß, und es ergriff Besitz von mir und durchbebte mich mit einem wilden Schauer des Triumphes. Es war, als hätte sich die Seele des Ermordeten in mir erhoben und sie kämpfte mit meiner eigenen, mit der ihres Mörders und zwang sie nieder. In mir war groß und furchtbar der Marques de Bolibar.“¹⁷¹

Die Identitäten von Jochberg und Bolibar sind eindeutig ineinander übergegangen und der eine hat vom anderen Besitz ergriffen. Der Text bietet keine Auflösung, ob es sich wirklich um ein und dieselbe Person handelt, die bloß eine Ich-Störung hat oder ob doch die tote Seele des Bolibar im Nachhinein Besitz von seinem Mörder ergriffen hat. Festzuhalten bleibt, dass Perutz auch in diesem Roman mit dem Doppelgängermotiv und der Krise des Ichs spielt und zeigt, dass ein Mensch immer mehrere Identitäten haben kann.

Abschließend sei noch kurz auf *Die dritte Kugel* und *Nachts unter der steinernen Brücke* eingegangen. In *Nachts unter der steinernen Brücke* ist das Doppelgängermotiv nur von untergeordneter Bedeutung, während es im Roman *Die dritte Kugel* in der Rahmenerzählung eine große Rolle spielt. In der Binnenerzählung ist es hingegen weniger präsent. Der Erzähler der Rahmenerzählung, Hauptmann Glasäpflein, der sich in einem militärischen Lager in Deutschland befindet, will über ein bestimmtes Jahr seines Lebens erzählen, als er Teil der Eroberung des Aztekenreichs war. Er kann sich jedoch nicht erinnern und trinkt deswegen einen Trank, der ihn einschlafen lässt. Nun übernimmt ein spanischer Soldat die Erzählung, berichtet vom Rheingrafen Grumbach und die Binnengeschichte beginnt. Diese endet später

¹⁷⁰ ebd. S. 236–237.

¹⁷¹ ebd. S. 238.

abrupt, weil der Diener von Glasäpflein den erzählenden Spanier erschießt. Der Diener trägt zufälligerweise denselben Namen wie der Diener von Grumbach aus der Binnenerzählung und es häufen sich nun die Indizien, dass Glasäpflein und Grumbach ein und dieselbe Person sein könnten oder die gesamte Binnenerzählung nur ein Traum war. Insgesamt ist die Struktur und die Rahmung des Romans derart geschickt gestaltet, dass darüber keine Klarheit herrscht. Ziemlich sicher scheint jedoch, dass wir es bei Glasäpflein und Grumbach mit derselben Person zu tun haben, die wiederum derart gespalten ist, ein neues Ich angenommen hat und sich darum an seine Zeit als Rheingraf Grumbach kaum mehr erinnern kann.

6.2.3. Traum

Besonders präsent in den historischen Romanen von Leo Perutz ist auch das Motiv des Traumes. Die Träume stellen bei Perutz eher weniger eine Vorausdeutung späterer Ereignisse dar, wie das in der Literatur mit Träumen ja oft der Fall ist, sondern eher Wünsche und Sehnsüchte gewisser Personen. Immer wieder gibt es demnach Passagen, in denen die Figuren von Dingen träumen, die sie gerne besitzen würden, oder Orten, an denen sie gerne wären. Ganz zentral ist dieses Motiv in *Nachts unter der steinernen Brücke*, da Kaiser Rudolph II und seine Geliebte Esther sich nur im Traum treffen und deren Liebe nur dort Bestand hat. Doch auch die Nebenfiguren träumen immer, wie Koppel-Bär, wenn es gleich zu Beginn heißt: „Koppel-Bär wachte auf aus einem Traum von einer warmen Rettichsuppe mit kleinen Fleischbrocken darin.“¹⁷² Auch im Roman *Die dritte Kugel* träumen Figuren immer wieder davon, eine warme Mahlzeit zu haben: „Ich hab heut nacht geträumt von meiner Hochzeit, da hat es einen jungen gebratenen Hahn gegeben, dazu ein Salätlein von grünen Kräuter. Hättest du mich nicht geweckt [...], so könnt ich jetzt Gott loben mit einem vollen Bauch.“¹⁷³ Ähnliches findet sich auch im Roman *Der schwedische Reiter*. Tornefeld irrt ebenfalls durch ein Kriegsgebiet und flüchtet sich in den Traum, wo es ihm besser geht: „Und während er durch den Schneesturm taumelte, träumte er – nicht von seinen künftigen Kriegstaten, sondern von dicken Handschuhen und von Stiefeln, die mit Hasenfell gefüttert waren [...].“¹⁷⁴ Die Figuren träumen stets von menschlichen Grundbedürfnissen wie Liebe, Essen, Frieden und warmer Kleidung.

So wie sich diese Figur nur ein warmes Essen wünscht und die Erfüllung im Traum findet, so geht es dem Kaiser in *Nachts unter der steinernen Brücke* mit seiner Geliebten Esther, wenn

¹⁷² Leo Perutz: *Nachts unter der steinernen Brücke*. München: DTV 2011. S. 10.

¹⁷³ Perutz: *Die dritte Kugel*. S. 88.

¹⁷⁴ Perutz: *Der schwedische Reiter*. S. 21.

es heißt: [...] „und der träumende Kaiser fühlte an seinen Lippen den Kuß der Traumgeliebten.“¹⁷⁵ Diese Flucht in den Traum geht soweit, dass für den Kaiser die Realitäten verschwimmen: „Stimmen und Schatten rings um mich, das ist mein Tag. [...] ich find’ mich nicht zurecht, er ist nicht wirklich, er ist Trug. [...] Dann vergeht der Tag, [...] und ich bin bei dir. Du allein bist Wirklichkeit.“¹⁷⁶ Dieses Leben, das der Kaiser nur im Traum haben kann, ist für ihn so schön, dass er es als die Wirklichkeit anzusehen beginnt und die echte Realität für ihn bloß noch ein Traum ist. Esther, die immer gleichzeitig mit Kaiser Rudolph denselben Traum träumt, findet diesen zwar auch schön, jedoch verliert sie nicht das Bewusstsein für die Wirklichkeit. „Geträumt! [...] Und immer, Nacht für Nacht, der gleiche Traum! Ein schöner Traum, aber, gelobt sei der Schöpfer, doch nur ein Traum.“¹⁷⁷ Sie genießt den Traum also auch und er dient ihr ebenfalls zur Wunscherfüllung, jedoch verliert sie den Blick für die Realität im Gegensatz zum Kaiser nicht.

Immer wieder träumen Figuren auch von Ländern oder Orten, in denen sie gerade nicht sind. Diese Träume dienen dazu, die Motivation für eine gewisse Sache bei den Figuren wieder herzustellen und ihre Handlungsweisen zu beeinflussen. Im Roman *Die dritte Kugel* träumt Cortez von Deutschland:

„Er sah Deutschland als ein endloses lehmiges Feld ohne Baum und Strauch. [...] An ihrer Spitze ritt der Kaiser. [...] Der Kaiser barg vor dem Regen den Kopf zwischen den Schultern, ließ die Lippe hängen und war sehr zornig. Und als Cortez im Traum seines Königs zorniges Antlitz sah, fuhr er auf aus seinem Sinnen und nahm den Kampf um des Königs Gold, das schon beinah verloren war, von neuem auf.“¹⁷⁸

Erst das Bild von einem Deutschland, in dem die Protestanten siegreich sind, lässt den Willen für den Sieg bei Cortez wieder aufflammen und der Traum bewegt ihn dazu, entschlossener zu handeln. Kurze Zeit später träumt auch Grumbach von Deutschland. Er träumt wie die Knechte des Kaisers ein Dorf in Deutschland überfallen und auch bei ihm steigt jetzt die Motivation zu kämpfen. „Mein Herz dröhnt, weil ich Deutschland gedachte.“¹⁷⁹ Er befindet sich zu diesem Zeitpunkt eigentlich bei seiner Geliebten, aber der Traum gemahnt ihn, sich auf das Wesentliche – und zwar den Kampf gegen Cortez – zu konzentrieren. Er spricht zu

¹⁷⁵ Perutz: Nachts unter der steinernen Brücke. S. 95.

¹⁷⁶ ebd. S. 97.

¹⁷⁷ ebd. S. 100.

¹⁷⁸ Perutz: Die dritte Kugel. S. 133.

¹⁷⁹ ebd. S. 141.

ihr nach dem Traum: „Genug! Jetzt muß ich gehen. Diese Nacht ist nicht Zeit zu solcher Kurzweil!“¹⁸⁰

Auch im Marques de Bolibar haben wir eine ganz ähnliche Situation. Wieder handelt es sich um deutsche Soldaten, die sich in einem fremden Land im Krieg befinden und von Deutschland tagträumen: „[...] und bei diesen Worten wurde uns allen weh und weich ums Herz, denn ein vergangener Winter, ein deutscher Winter kam uns in den Sinn.“¹⁸¹ Es wird hier ganz klar die Sehnsucht nach der Heimat heraufbeschworen und die Flucht in die Tagträume dient hier wiederum als Wunscherfüllung. Ähnliches findet sich auch im Roman *Der schwedische Reiter*, wo der nach dem Krieg ziellos herumirrende Tornefeld ebenfalls von Deutschland und von besseren Zeiten träumt: „Er glaubte nicht anders, als daß er nun sogleich in eine geheizte Stube kommen werden, und Traumgedanken ergriffen Besitz von seinem Hirn. ‚Heut ist Martini.‘ [...] ‚Da wird in Deutschland den ganzen Tag gegessen und getrunken.‘“¹⁸² Er wird erst vom Dieb aus seinem Tagtraum gerissen: „Blick gradaus und träume nicht!“¹⁸³ Auch hier bedeutet der Flucht in den Tagtraum wieder eine Flucht in bessere Zeiten.

In *Turlupin* berichtet uns der Erzähler zu Beginn sogar, dass Turlupin „ein Träumer und voll von Wunderlichkeiten“¹⁸⁴ [war]. Tatsächlich träumt er die ganze Zeit davon, sich seinen Wunsch zu erfüllen und zur adligen Gesellschaft zu gehören und läuft dem Traum nach, eigentlich der Sohn der Herzogin von Lavan zu sein. Turlupin lebt in einer zukünftigen Traumwelt. Während seiner Arbeit ist er mit den Gedanken stets woanders. Es heißt:

„Während er mit dem Schermesser in der einen und den Wischlappen in der andern Hand seiner Arbeit oblag, träumte er von seiner Zukunft. Er sah sich als königlichen Feldhauptmann in einem Brustharnisch an der Spitze seiner Reiter und Hellebardiere in eine spanische Stadt einziehen [...]. Er sah sich als Edelmann [...]. Er sah sich als Parlamentsrat [...], als Gesandten [...], als Kronanwalt und als Statthalter des Königs.“¹⁸⁵

Auch hier flüchtet die Figur sich wieder in Tagträume, um der Enge des Alltags und dem beschwerlichen Leben zu entkommen und sich im Traum die heimlichen Wünsche zu erfüllen. Allerdings geht bei ihm, ähnlich wie bei Rudolph II. in *Nachts unter der steinernen*

¹⁸⁰ ebd. S. 142.

¹⁸¹ Perutz: Der Marques de Bolibar. S. 54.

¹⁸² Perutz: Der schwedische Reiter. S. 23–24.

¹⁸³ ebd. S. 24.

¹⁸⁴ Perutz: Turlupin: S. 18.

¹⁸⁵ ebd. S. 19.

Brücke, das Gefühl dafür verloren, was real ist und was Kraft seiner Einbildung geschieht. Turlupins Wunsch der Sohn der Herzogin von Lavan zu sein, ist so groß, dass er ihn plötzlich für real hält: „Aus einem Traum erwachend, fand sich Turlupin allein in dem weiten Raum. [...] Traum und dunkles Ahnen war zur Wirklichkeit geworden. Er hatte seine Mutter gefunden.“¹⁸⁶ Der/Die LeserIn wird dadurch, wie so oft bei Perutz, verwirrt und weiß zu diesem Zeitpunkt nicht, ob das, was der Erzähler von sich gibt, stimmt oder es doch nur ein Produkt von Turlupins Träumen ist. Während in der Realität Turlupin also immer mehr die Identität eines anderen annimmt, nämlich die eines Adelssprosses, bleibt er in seinen Träumen hingegen derjenige, der er wirklich ist.

„[...] und zugleich erwachte in ihm die Erinnerung an einen Traum, der ihn im Schlaf bedrückt und geängstigt hatte: Er sah sich, den erstgeborenen Sohn des herzoglichen Hauses Lavan, durch die Straßen der Stadt spazieren, in Prunk und Pracht, mit Federhut und Degen [...]. Verschwunden waren die Reiter, verschwunden war der Goldglanz der Karossen und die ehrfurchtsvolle Menge und der Federhut und der Degen, Turlupin stand in der Werkstatt, das Schermesser in der Hand, und Herr Pigeot, der Färber, sagte mit gerunzelter Stirne: [...]“¹⁸⁷

Turlupin sieht sich zwar im Traum zunächst so, wie er es gerne hätte, doch schon kurz danach zeigt ihm sein Traum, was er wirklich ist: Ein einfacher Perückenmacher. Nachdem er erwacht ist, will er das jedoch nicht akzeptieren: „Und indem er in den hellen Tag hinausblickte, verblaßte in seiner Erinnerung das Traumgesicht der Nacht. Die kleine Nicole, die Barbierstube, das Schermesser, die Perücke des Herrn Pigeot – wie weit lag das alles hinter ihm. Er hatte aufgehört Turlupin zu sein.“¹⁸⁸

Die Figuren in den Romanen von Perutz erleben immer wieder sonderbare Ereignisse bzw. treffen auf sonderbare Gestalten, die so unreal wirken, als wäre es ein Traum. Die Figuren nehmen dies selbst auch als sonderbar wahr und vergleichen es mit einem Traum. Dieses Schema ist in allen Texten zu finden. In *Nachts unter der steinernen Brücke* heißt es einmal: „Der Juden fremdartige Gesichter und absonderliche Gebärden, ihr geschäftiges Treiben, und daß er da, von der Menge hin und her gestoßen, vor einem Trödeladen stand, das alles erschien dem Sohn des Kaisers wie ein wirrer Traum.“¹⁸⁹ Ein weiteres sonderbares Ereignis, das den Leser verwirrt und zur Mehrdeutigkeit beiträgt, findet sich im *Marques de Bolibar*. Jochberg ist überzeugt, dass sie eigentlich Bolibar getötet haben, während die anderen dies

¹⁸⁶ ebd. S. 43.

¹⁸⁷ ebd. S. 130–131.

¹⁸⁸ ebd. S. 131.

¹⁸⁹ Perutz: *Nachts unter der steinernen Brücke*. S. 88.

nicht glauben können. Der Text gibt nicht wirklich Aufschluss darüber und lässt die Frage offen, ob es nicht doch bloß, wie es wörtlich heißt, „ein Traum seiner überreizten Einbildungskraft“¹⁹⁰ war

Das geht im Roman *Die dritte Kugel* so weit, dass die gesamte Erzählung eigentlich als ein Traum verstanden werden könnte. Schon in der Rahmenerzählung berichtet ziemlich zu Beginn Glasäpflein: „So werd’ ich denn die Augen schließen und an vergangene Jahre denken.“¹⁹¹ Dies kann schon als Hinweis verstanden werden, dass die gesamte Binnenerzählung nur ein Traum und gar nicht real ist, vor allem da es nach der Binnenerzählung in der Rahmenerzählung weitere Hinweise darauf gibt. Glasäpflein berichtet immer nur, dass er alles verschwommen sieht und sich nicht sicher ist. „[...] denn alles, was ich jemals fühlte und dachte, ist hinweggespült aus meinem Erinnern, und nichts ist mir geblieben, als halberloschene Bilder, die mir kein Mensch zu deuten vermag.“¹⁹² Es handelt sich also um einen Verlust der Erinnerungen, die teilweise nur im Traum erst wieder sichtbar werden. Die Phantasie der Figuren erzeugt auch in diesem Roman oft Szenen, die unreal wirken. So erscheinen Grumbach Bilder toter Bauern, wenn es heißt: „[...] und in seiner Phantasie füllte sich die Hütte mit den Schattenbildern der toten Bauern.“¹⁹³ Und kurz danach: „[...] und er sah die Hütte angefüllt mit seinen toten Gesellen.“¹⁹⁴

Interessant ist, dass Perutz seine Figuren einmal sogar – ganz im Stile der Literatur seiner Zeit – Traumdeutung betreiben lässt.

„Und heute im Traum [...] da hab’ ich dich gesehen, der Henker hat dich die eine Gasse hinauf und die andere hinuntergepeitscht.“ [...] ‚Man müßt’ darüber in den Traumbüchern nachlesen. [...] Wars eine lange Peitsche? Ich mein’, - hat sie rechtschaffen geknallt? Eine Peitsche nämlich die knallt, - das hat was zu bedeuten. Ich glaub’, es will einem Geld ins Haus kommen.“¹⁹⁵

Insgesamt erfüllen die Träume in den Romanen von Perutz also verschiedene Funktionen, jedoch lässt sich generell ableiten, dass es viel darum geht, die Mehrdeutigkeit zu verstärken, die LeserInnen über die wahren Begebenheiten zu verwirren und die Frage aufzuwerfen, ob denn nun wirklich alles real ist, was den Personen erscheint, oder nicht doch oft ein Produkt

¹⁹⁰ Perutz: Der Marques de Bolibar. S. 113.

¹⁹¹ Perutz: Die dritte Kugel. S. 10.

¹⁹² ebd. S. 13.

¹⁹³ ebd. S. 217.

¹⁹⁴ ebd. S. 219.

¹⁹⁵ Perutz: Nachts unter der steinernen Brücke. S. 115.

deren Phantasie. Des Weiteren zeigen die Träume, dass nicht immer unser Bewusstsein für unsere Handlungen verantwortlich ist, sondern wir von unserem Unterbewusstsein gesteuert werden. Perutz nimmt damit die Erkenntnisse der Psychoanalyse, die im Wien um 1900 für große Diskussionen unter den Literaten sorgte, in sein Werk auf und transportiert dies auch in das Genre des historischen Romans. Die zweite wiederkehrende Funktion der Träume in den Romanen von Perutz ist die Funktion der Wunscherfüllung. Die Figuren flüchten sich in die Träume, um ihrer bedrückenden gegenwärtigen Situation zu entfliehen und von besseren Zeiten zu träumen. Meistens geht es wie schon erwähnt bloß um den Wunsch nach ganz elementaren Grundbedürfnissen, wie Liebe, Nahrung, Gesundheit und Frieden.

Die Motive des Doppelgängers bzw. des Identitätstausches und des Traumes sind eher untypisch für historische Romane. Gerade die klassischen historischen Romane des 19. Jahrhunderts zeichneten sich durch Realismus und Objektivismus aus. Leo Perutz führt damit quasi neue Motive in das Genre ein, die kennzeichnend für die literarische Moderne sind. Gerade das Motiv der Ich-Spaltung und der Krise des Individuums mit seiner Identität spielt ab 1900 in Wien eine große Rolle und findet durch Perutz auch Eingang in den Geschichtsroman.¹⁹⁶ Für diese Motive und auch für das Motiv des Traums spielen die neuen Erkenntnisse in der Psychologie um 1900 eine große Rolle. Man kann daran sehr gut Perutz' literarische Sozialisation wieder finden, die ja im Umkreis der Wiener Moderne erfolgte und deren Autoren sich bevorzugt diesen Themen widmeten. An seiner Motivwahl erkennt man auch seine Vorliebe für die Romantik. Perutz ist stark von den Romantikern beeinflusst, vor allem von E.T.A. Hoffmann, der, wie andere Romantiker auch, sehr stark schon das Doppelgänger- und Identitätsmotiv nutzte. Auf der inhaltlichen Seite grenzt sich Perutz damit sehr stark vom klassischen historischen Roman ab. Die Verwendung der Motive Traum, Doppelgänger und Identitätsverlust tragen maßgeblich zur Verwirrung des Rezipienten und einer gewissen Uneindeutigkeit bei. Dies sind Dinge, die die Typologie des klassischen historischen Romans des Realismus ja ablehnte. Durch die Struktur seiner Romane, auf die später noch genauer hingewiesen werden wird, trägt Perutz zusätzlich noch zur Mehrdeutigkeit bei und geht damit noch weiter in Opposition zu den Vertretern des Genres im 19. Jahrhundert. Weitere Motive, die sich ebenfalls durch das gesamte Werk ziehen, sind der Tod sowie der Teufel bzw. das Teufelsbündnis. Ebenfalls beides Motive, die Perutz Vorliebe für die Romantik erkennen lassen. Letztendlich zeugen auch alle diese Motive von

¹⁹⁶ vgl. Peter Lauener: Die Krise des Helden. Die Ich-Störung im Erzählwerk von Leo Perutz. Frankfurt am Main: Peter Lang 2004. S. 63–78.

einer Krise des Ichs bzw. einer Ich-Spaltung und zeigen, dass die einzelnen historischen Romane von Perutz auf der Ebene der Motive große Gemeinsamkeiten aufweisen.

6.3. Zu den Figuren in den Romanen

Wenn man sich die Unterscheidung zwischen historischem Individualroman und historischem Vielheitsroman von oben in Erinnerung ruft, wonach bei ersterem ja eher das Schicksal und die Entwicklung eines Einzelnen im Vordergrund steht, während bei zweitem ein möglichst breites Spektrum der Gesellschaft gezeigt wird und es nicht wirklich eine Hauptfigur gibt, dann muss man sagen, dass sich die historischen Romane von Leo Perutz überhaupt nicht eindeutig zuordnen lassen.

In vielen Texten gibt es zwar scheinbar so etwas wie eine Hauptfigur, jedoch ist diese oft wenig individualisiert und es steht auch nicht deren Schicksal oder Entwicklung im Vordergrund des Romans. Im *Marques de Bolibar* wird zwar aufgrund der Aufzeichnungen des Leutnants Jochberg seine Geschichte erzählt, doch ist dies die Geschichte eines gesamten Regiments sowie die Geschichte der Belagerung einer Stadt, in der die Figur des Jochbergs nur eine von vielen ist. Ähnlich verhält es sich im Roman *Die dritte Kugel*. Es wird zwar die Geschichte des Rheingrafen von Grumbach erzählt, dieser zeigt jedoch wieder wenig individuelle Züge und der Roman folgt auch den Schicksalen vieler anderer Figuren wie beispielsweise Cortez. Im Zentrum des Textes steht darüber hinaus auch nicht das Leben und die Entwicklung von Grumbach, sondern der Untergang des Aztekenreiches aufgrund der Gier nach Gold und Ruhm einzelner Figuren. Auch im Roman *Der Judas des Leonardo* ist das Schicksal von Behaim nur ein Handlungsstrang von mehreren. Hier steht genauso die Figur des Leonardo im Vordergrund. In *Nachts unter der steinernen Brücke* wird dem/der LeserIn überhaupt das breiteste Spektrum an Figuren geliefert. Jedes einzelne, in sich geschlossene Kapitel erzählt von anderen Figuren und deren Schicksal. Einzig verbindendes Element sind die Figuren des Kaisers Rudolph II. und des Juden Meisl, die in jedem Kapitel vorkommen, dafür in den meisten nur als absolute Nebenfiguren. In der gesamten Romanhandlung werden sie dadurch jedoch zu den Hauptfiguren. Insgesamt liefert uns Perutz in diesem Roman ein möglichst breites Spektrum von Prag im 16. Jahrhundert mit all seinen Charakteren, wie eines Johannes Kepler, Wallenstein oder anderen, die den Charme der Stadt zu dieser Zeit ausmachten. Geht man also davon aus, dass ein historischer Individualroman dem Schicksal und der Entwicklung einer einzelnen Person über einen gewissen Zeitraum folgt, dann handelt es sich bei den Romanen von Perutz eindeutig eher um historische

Vielheitsromane, die ein möglichst breites Spektrum von unterschiedlichen Menschen der Gesellschaft zeigen. Damit steht Perutz durchaus in der Tradition des klassischen historischen Romans eines Walter Scott.

Am ehesten als historische Individualromane können noch *Der schwedische Reiter* und *Turlupin* betrachtet werden. In *Turlupin* dominiert doch die Geschichte des Perückenmachers und seines Schicksals und er kann als klassische Hauptperson bezeichnet werden. Interessant ist, dass er auch stärker individualisiert ist als die vermeintlichen Hauptpersonen in den anderen historischen Romanen von Perutz. Trotzdem gibt es eine Vielzahl anderer Figuren und es wird auf dem Schloss der Herzogin von Lavan ein breites Spektrum der unterschiedlichen Adligen und des Lebens des Adels zu der Zeit gezeigt. Da die Handlung sich auch nur über vier Tage erstreckt, handelt es sich trotzdem nicht um einen klassischen historischen Individualroman wie die historischen Biografien, die wirklich dem Leben und Schicksal einer einzelnen Person über Jahrzehnte folgen und nur diese Person in Mittelpunkt der Erzählung stellen. Dies ist auch bei *Turlupin* und im Roman *Der schwedische Reiter* nicht der Fall, da dort eigentlich das Schicksal zweier Personen, nämlich des Diebes und von Tornefeld erzählt wird, womit sich am ehesten konstatieren lässt, dass die historischen Romane von Leo Perutz in der scottischen Tradition eher historische Vielheitsromane sind.

Wenn man überhaupt eindeutig davon sprechen kann, dass es in den Romanen eine Hauptfigur gibt, dann spaltet Perutz das meist in zwei Protagonisten auf. Im Kapitel zum Doppelgängermotiv wurde dies ja schon ausführlich gezeigt. Im Marques de Bolibar wird Jochberg zu Bolibar, im Roman *Der schwedischen Reiter* der Dieb zu Tornefeld und umgekehrt, in *Turlupin* wird Turlupin zu Josselin, im Roman *Die dritte Kugel* sind Glasäpflein und Grumbach wohl ident und im Text *Der Judas des Leonardo* wird Behaim zu Judas bzw. fungiert Leonardo als eine Art Komplementärfigur. Dieses Aufspalten der Hauptfigur in Romanen wurde ab der Romantik sehr populär in der deutschsprachigen Literatur und zeigt wiederum Perutz Vorliebe für diese Epoche und deren Schriftsteller. Gerade eines seiner literarischen Vorbilder, E.T.A. Hoffmann, verwendete diese Technik des Aufspaltens der Hauptfigur sehr häufig.

6.3.1. Das Ende des mittleren Helden?

Lange herrschte im Genre ja die Tradition des mittleren Helden, wie sie Walter Scott geprägt hat. Zur Zeit des Leo Perutz war dies nicht mehr die einzig legitime Gestaltungsmethode der

Hauptfiguren im historischen Roman, Perutz selbst bleibt bei der Gestaltung seiner Helden jedoch durchaus in der Tradition von Walter Scott. Vor allem im Roman *Die dritte Kugel* ist dies augenscheinlich. Die Hauptfigur ist ein gewisser Rheingraf von Grumbach und daher eine fiktionale Figur von adliger Abstammung. Seine mittlere gesellschaftliche Stellung im niederen Adel hat er jedoch gewissermaßen verloren, da er „von Reichs wegen exekutiert und seines Landes verlustig wurde“¹⁹⁷. Er ist daher mit einigen anderen Deutschen auf den Weg in die Neue Welt um sich dort ein neues Leben aufzubauen und als eine Art Landadeliger ein paar Felder anzueignen und diese zu bestellen. Er wird dann jedoch in den Konflikt zwischen den spanischen Conquistadores um Cortez und den indigenen Azteken hineingezogen. Bis hier folgt das Schema ähnlich dem des klassischen historischen Romans von Scott. Für Grumbach ist jedoch sofort klar, dass er auf der Seite der Schwächeren steht und sich den Indios anschließt. Er hat keinen Konflikt, auf welche Seite er sich schlagen soll. Noch dazu, da er wegen der ihm verhassten Katholiken aus dem Reich flüchten musste und die Spanier im Namen des katholischen Karl V. agieren. Grumbach zeichnet sich nicht durch heroisches Handeln aus, sondern führt durch sein Verhalten letztendlich sogar dazu, dass das Aztekenreich untergeht, da er selbst Montezuma erschießt.

Auch im *Marques de Bolibar* ist die Hauptfigur wieder jemand, der von seiner Abstammung her als klassischer, mittlerer, fiktionaler Held im Stile Scotts gelten kann. Im Zentrum steht die Geschichte des späteren Rittergutsbesitzers Eduard von Jochberg, der in seiner Jugend Leutnant im spanischen Feldzug Napoleons I. war. Er und seine Kameraden werden in den Konflikt um die spanische Stadt La Bisbal gezogen, die von Guerillatruppen belagert wird. Dabei bleibt Jochberg stets der mittlere Held, der sich durch keine besonderen heroischen Taten oder Entscheidungen auszeichnet. Er ist sogar selbst daran beteiligt die Signale auszulösen, die zum Untergang der Stadt führen.

Auch im Roman *Der Judas des Leonardo* hat die Hauptfigur sehr viel von dem klassischen mittleren Helden eines Walter Scott. Der Böhme Joachim Behaim dürfte zwar eher niedriger Abstammung sein, doch „zog er es vor, sich einen Deutschen zu nennen, denn dies verschaffte ihm mehr Ansehen und Geltung“¹⁹⁸. Dadurch, dass er ein wirtschaftlich sehr erfolgreicher Kaufmann ist, gehört er eindeutig der Mitte der Gesellschaft an. Auch er handelt wieder alles andere als heroisch, denn erst durch seine Sturheit, Geldgier und seinen Stolz stürzt er sich selbst und viele andere ins Verderben.

¹⁹⁷ Leo Perutz: *Die dritte Kugel*. S. 29.

¹⁹⁸ Leo Perutz: *Der Judas des Leonardo*. S. 25.

Sehr interessant ist der Roman *Turlupin*, in dem sich die Hauptfigur erst zum mittleren Helden machen muss. Anfänglich ist Turlupin ein einfacher Perückenmacher, der als Waisenkind eindeutig der unteren Schicht der Gesellschaft angehört. Er ist zwar von Beginn an überzeugt, eigentlich höherer Herkunft zu sein, jedoch wird er erst zum Mitglied dieser höheren Gesellschaft des niederen Adels nachdem er die Identität von René von Josselin annimmt, in der er völlig aufgeht. Auch er zeichnet sich kaum durch Heroismus aus, sondern eher durch seine negativen Taten, die auch ihn wieder in den Untergang führen.

Bettina Heyl¹⁹⁹ sieht in *Turlupin* die Parodie des mittleren Helden. Sie argumentiert, dass es einen – wie der Text von Perutz sagt – Narren wie Turlupin benötigt, um den Lauf der Geschichte zu verändern. Sie bezeichnet ihn als „Negation des mittleren Helden“²⁰⁰, der zwar mit allen gesellschaftlichen Gruppen in Kontakt kommt, jedoch völlig identitätslos bleibt und nichts durchschaut oder versteht.

Ganz anders verhält es sich im Roman *Der schwedische Reiter*. Dort ist die Hauptfigur nun erstmals nicht mehr aus der Mitte der Gesellschaft. Er ist „ein Landstreicher und Marktdieb“²⁰¹ und entspricht damit wohl einem gesellschaftlichen Stand, der niedriger kaum noch zu denken ist. Vom durchschnittlichen Gentleman, der aus dem niederen Adel bzw. dem gehobenen Bürgertum stammt, ist nichts mehr zu merken, vor allem da sein Verhalten auch äußerst unmoralisch ist: Er täuscht Tornefeld und baut sich ein Leben auf Lug und Betrug auf, was letztlich in seinen Untergang führt. Die Komplementärfigur Christian von Tornefeld würde zwar eigentlich mit seiner adligen Abstammung und als Offizier perfekt in das Schema des mittleren Helden eines Walter Scott passen, jedoch ist er ein Deserteur und hat ebenso wie der Dieb „Ursache, den Menschen aus dem Weg zu gehen“²⁰². Beide werden demnach als von der Gesellschaft verstoßen auf eine Stufe gestellt.

Generell lässt sich also sagen, dass Perutz zum Teil am Konzept des mittleren Helden festhält und dieses so weit übersteigert, dass es ins Parodistisch-Satirische abgeleitet. Seine Helden sind zwar aus der Mitte der Gesellschaft, zeichnen sich aber meist durch mittleren Charakter und nicht durch heldenhafte, große Taten aus, sondern sind tendenziell sogar ins Gegenteil gewendet. Sie zeigen oft große Dummheit, Amoralität und zeichnen sich durch einen

¹⁹⁹ vgl. Bettina Heyl: *Geschichtsdenken und literarische Moderne. Zum historischen Roman in der Zeit der Weimarer Republik*. Tübingen: Niemeyer. 1994. S. 263–270.

²⁰⁰ ebd. S. 264.

²⁰¹ Leo Perutz: *Der schwedische Reiter*. S. 19.

²⁰² ebd. S. 19.

negativen, fatalistischen und problematischen Charakter aus, sowie durch eine überaus auffällige Ich-Störung. Dies alles trägt dazu bei, dass die Helden bei Perutz immer entweder sich selbst oder andere ins Verderben stürzen und komplett scheitern. Insgesamt lässt sich also sagen, dass, was den mittleren Helden betrifft, Perutz einerseits Traditionen von Scott weiterführt, während er gleichzeitig seine Figuren teilweise ins Gegenteil bzw. Parodistische kehrt, womit man sagen kann, dass bei Perutz keine komplette Abkehr vom klassischen mittleren Helden stattfindet, jedoch seine Hauptfiguren mit denen des klassischen historischen Roman auch nicht mehr allzu viel gemein haben.

6.3.2. Umgang mit historischen Personen

Wie in historischen Romanen üblich sind auch bei Leo Perutz historische Persönlichkeiten Teil der Romanhandlung. Hier bleibt Perutz ganz stark in der Genretradition seit Walter Scott verhaftet. Auch bei ihm stehen fiktionale Figuren im Zentrum der Handlung und die historischen Figuren sind eher bloße Nebendarsteller. Manche historische Romane von Perutz verzichten hingegen gänzlich auf historische Persönlichkeiten bzw. spielen diese nur im Hintergrund eine Rolle und werden zwar im Laufe der Handlung erwähnt, haben aber keinen Auftritt. Man kann also bei den Geschichtsromanen von Perutz zwischen solchen, bei denen historische Figuren auftreten, und solchen, bei denen keine historischen Figuren auftreten, unterscheiden.

Zu den Vertretern in denen historische Figuren auftreten gehören *Nachts unter der steinernen Brücke*, *Die dritte Kugel* und *der Judas des Leonardo*. *Nachts unter der steinernen Brücke* ist dabei insofern herausragend und interessant, da die Figur des Kaiser Rudolph II. in jeder Episode vorkommt und daher fast den Charakter einer Hauptfigur übernimmt. Er wird als paranoider, ängstlicher, jähzorniger, kindlicher und verschwenderischer Herrscher gezeigt, der sich bloß für seine Kunstsammlungen zu begeistern weiß und so wenig Interesse für die Staatsgeschäfte und Staatsfinanzen aufbringt, dass er das Land wohl oder übel in den Abgrund lenken wird. Er ist das genaue Gegenteil vom idealen Herrscher. Für ihn bedeutet Glück jedoch auch nur dasselbe wie für viele gewöhnliche Menschen auch, nämlich mit seiner großen Liebe vereint zu sein, auch wenn es ihm nur im Traum möglich ist. Im Roman kommen noch zwei weitere Persönlichkeiten vor, nämlich die damals noch unbekannten Akteure Wallenstein und Johannes Kepler, der damals kaiserlicher Hofastronom war. Kepler wird ein bisschen als verkanntes Genie beschrieben, der „unter den allerdürftigsten und

armseligsten Umständen in einem verfallenen Hause der Prager Altstadt“²⁰³ lebte. Kepler steht für den Übergang in der Wissenschaft, der sich zu diesem Zeitpunkt erst langsam herausdifferenziert, von der pseudowissenschaftlichen Astrologie hin zur wissenschaftlichen Astronomie. Im selben Kapitel wie Kepler tritt dann auch ein zu diesem Zeitpunkt noch völlig unbekannter Albrecht Wenzel Eusebius von Waldstein auf. Kepler soll für ihn ein Horoskop erstellen und Wallenstein will wissen, wie die Sterne für ihn stehen. Kepler fertigt für ihn ein Horoskop an und analysiert auch seine Schrift, sodass er zu dem Schluss kommt, dass es sich bei Wallenstein um einen „unruhigen“, „argwöhnischen“, „melancholischen“ und „menschliche Gebote verachtenden“ Menschen handelt.²⁰⁴ Dennoch kommt Kepler zu folgendem Fazit: „Seine ungewöhnliche Natur, die ihn heute nach Macht und Dignität trachten heißt, wird dereinst, wenn sie zur Reife und voller Entfaltung gelangt, zu hohen und erhabenen Taten fähig sein.“²⁰⁵ Kepler stellt also eine Vorahnung über den Menschen Wallenstein an, die der historisch gebildete Leser sofort als sehr zutreffend erkennen wird. Nur aufgrund von Keplers Vorhersagen entscheidet sich Wallenstein dafür, gewisse Dinge zu tun, die ihn erst zu dem machen, als den wir ihn heute kennen. Perutz zeigt mit Kepler und Wallenstein, dass es Kleinigkeiten, die vorherbestimmt scheinen, zu verdanken ist, ob Menschen gewisse Entscheidungen treffen und dadurch später zu historischen Persönlichkeiten oder von der Geschichte vergessen werden. Diese fatalistische Einstellung spielt in den Romanen von Perutz und für sein Geschichtsverständnis eine äußerst zentrale Rolle, die später noch genauer erläutert werden wird.

Im Roman *Die dritte Kugel* hat es Grumbach mit dem bekannten Conquistadore Ferdinand Cortez als Gegenspieler zu tun. Weitere historische Personen sind der Herrscher der Azteken Montezuma sowie einige Gefolgsleute von Cortez. Perutz betreibt in diesem Roman eine Mischung aus faktengetreuer Wiedergabe der Ereignisse und fiktionalen Momenten. Er verändert die Abläufe der Geschichte nicht, die Stadt wird belagert, erobert, Montezuma gefangen genommen und ermordet. Das Fiktionale bei Perutz ist, dass er uns erklärt, wie es zu den historisch verbürgten Ereignissen kam. Hier baut er die Geschichte um Grumbach ein. Perutz zeigt auch da, dass eine höhere Macht massiv daran beteiligt war, dass die Geschichte so verlief, wie wir sie kennen. Ganz ähnlich verhält es sich auch im *Judas des Leonardo*, wo wir es einerseits mit den historischen Persönlichkeiten des Herzog Ludovico Maria Sforza, der jedoch völlig belanglos ist, und andererseits mit Leonardo da Vinci zu tun haben. Leonardo

²⁰³ Leo Perutz: *Nachts unter der steinernen Brücke*. S. 101.

²⁰⁴ ebd. S. 108.

²⁰⁵ ebd. S. 108.

wird als ziemlich selbstherrlich dargestellt. Seine letzten Worte, nachdem er endlich das Bild zum letzten Abendmahl fertigstellen konnte, weil er das Vorbild für den Judas gefunden hat, sind: „Und jetzt will ich denen, die nach mir kommen, zeigen, daß auch ich auf dieser Erde gelebt habe.“²⁰⁶ Da Vinci spricht damit etwas an, was schon bei Kepler und Wallenstein ähnlich war: Nur durch eine Art Vorherbestimmung und Behaim auftauchte, konnte er das Bild vollenden, das letztendlich seinen Ruhm begründen und ihn zu einer historischen Persönlichkeit machen wird.

Insgesamt lässt sich für diese drei Romane feststellen, dass Perutz in ihnen eine Reihe von historischen Persönlichkeiten wahllos mit fiktiven mischt, historische Fakten mit Erfundenem kombiniert und dadurch letztendlich uns zu erklären versucht, warum die Geschichte eine gewisse Wendung genommen hat und zeigen möchte, dass dies nur deshalb so passierte, weil die uns bekannten und verbürgten historischen Personen in ihrem Leben auf eine Reihe Menschen trafen, die für uns heute vergessen sind, die aber maßgeblich zu deren Berühmtheit beitrugen. Schlussendlich zeigt Perutz auch, dass es einfach nur Kleinigkeiten sind, die darüber entscheiden, ob Menschen über ihre Zeit hinaus in Erinnerungen bleiben oder von der Geschichte vergessen werden.

In den anderen drei historischen Romanen von Leo Perutz spielen historische Personen kaum eine Rolle. Im Roman *Der schwedische Reiter* ist lediglich von Karl XII. und seiner Bibel die Rede, die Tornefeld besitzt, ohne dass Karl jemals auftreten würde. Im *Marques de Bolibar* stehen die Soldaten der Regimenter zwar in Diensten Napoleons I., doch kommt dieser ebenfalls nicht vor und bei allen anderen handelt es sich um fiktive Persönlichkeiten. In *Turlupin* ist zwar von den Plänen Kardinal Richelieus die Rede, die vereitelt werden sollen, doch tritt dieser ebenfalls nicht auf. Auch hier sind die restlichen Figuren bloße Erfindung von Leo Perutz, jedoch vergleicht er einige Protagonisten des Romans bereits im Vorwort mit historischen Persönlichkeiten aus der Französischen Revolution und gibt ihnen auch ähnliche Charaktereigenschaften.²⁰⁷

²⁰⁶ Perutz: Der Judas des Leonardo. S. 197.

²⁰⁷ vgl. Brigitte Forster: Absichtliche Unabsichtlichkeit. Motive, Quellen und Erzählarchitektur in Leo Perutz' *Turlupin*. In: Brigitte Forster und Hans-Harald Müller (Hg.): Leo Perutz. Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen, Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung. Wien: Sonderzahl 2002. S. 160–189. S. 176–177.

7. Zur Struktur der Romane

7.1. Einleite- und Rahmenteknik

Die historischen Romane von Leo Perutz zeichnen sich teilweise dadurch aus, dass sie eine komplexe Struktur aufweisen, die den/die LeserIn verwirrt und große Mehrdeutigkeit erzeugt. Die Texte spielen immer auf mehreren Erzählebenen und sind allesamt ähnlich gerahmt. Besonders augenscheinlich ist dies im Roman *Die dritte Kugel* sowie in *Nachts unter der steinernen Brücke*. Aber auch in den anderen Romanen findet sich immer ein Vorwort oder eine Einleitung, die massiv zur Lesertäuschung beiträgt. Durch seine Vorreden greift Perutz stark auf eine sehr beliebte Tradition des historischen Romans zurück, nämlich durch die Vorworte dem folgenden Text einen pseudowissenschaftlichen Charakter zu geben.

Die komplexeste Rahmung, die es in den historischen Romanen von Perutz gibt, findet sich in *Nachts unter der steinernen Brücke*. Die Binnenerzählung besteht aus den in sich geschlossenen Novellen, die im 16. und 17. Jahrhundert spielen. Diese werden immer wieder von einer zweiten Erzählebene durchbrochen, die die Rahmung darstellt. Hier agiert der Nachfahre des Juden Meisl als Erzähler und erzählt seinem Nachhilfeschüler zu Beginn des 20. Jahrhunderts diese Geschichten aus dem alten Prag. Schlussendlich gibt es noch eine dritte Erzählebene, in der sich ein Ich-Erzähler an diese Nachhilfestunden erinnert. Dieses Ich ist der Nachhilfeschüler, der sich um die Mitte des 20. Jahrhunderts an diese Stunden zurückerinnert und dies zu Papier bringt. Somit haben wir einen zweiten Rahmen, in den die Binnengeschichte eingerahmt ist.²⁰⁸

Die Dritte Kugel beginnt mit einem sogenannten Präludium. Dieser Ausdruck stammt eigentlich aus der Musik und ist eine Art Vorspiel mit hinführendem Charakter. Dieses Präludium erweist sich im Roman als eine Rahmenerzählung, in der wir es gleich mit zwei Ich-Erzählern zu tun haben. Zuerst berichtet uns Hauptmann Glasäpflein, der sich in einem Militärlager irgendwo in Deutschland befindet, von einem speziellen Jahr seines Lebens, in dem er sich in der Neuen Welt befand und die Eroberung des Aztekenreichs miterlebte. Er hat jedoch seine Erinnerung fast verloren und kann sich nur an Bruchstücke entsinnen. Er spricht

²⁰⁸ vgl. Karin Becker: Mit antikem Material moderne Häuser bauen. Zur narrativen Konzeption von Leo Perutz' historischem Roman *Nachts unter der steinernen Brücke*. Bielefeld: Aisthesis 2007. S.19–20.

davon, dass er einen „edlen König ermordet [hat]“²⁰⁹, aber er fragt sich gleichzeitig, ob er wirklich dessen Mörder gewesen ist. Glasäpflein beschreibt weitere Erinnerungsfetzen von Erlebnissen aus seiner Vergangenheit, die den Taten von Grumbach in der späteren Binnenerzählung gleichen. Glasäpflein trinkt in weiterer Folge einen Trank, um sich besser erinnern zu können. Glasäpflein hört plötzlich den Namen „Wildgraf am Rhein“²¹⁰ rufen und rechtfertigt sich instinktiv „ich bin der Hauptmann Glasäpflein“²¹¹. Es stellt sich heraus, dass ein alter spanischer Reiter den Namen ruft und der Spanier beginnt daraufhin „die Historie vom Grumbach und seinen drei Kugeln“²¹² zu erzählen. Der Spanier wird jetzt zum neuen Ich-Erzähler und berichtet die Binnengeschichte. Nachdem der Spanier beinahe 300 Seiten lang von den ersten beiden Kugeln erzählt hat, endet die Binnengeschichte dann ziemlich abrupt. Die dritte Kugel soll laut Fluch ja Grumbach selbst treffen. Als der Spanier gerade von der letzten Kugel erzählen will, bricht er mitten im Satz ab und wir befinden uns plötzlich in der Rahmenerzählung:

„Jesus Maria, dort steht er! Um der Liebe Gottes willen, dort steht der Melchior Jäcklein! Ja, er ist es, Melchior Jäcklein, wie kommst du nach Deutschland? Hab’ dich mehr als zwanzig Jahr’ hindurch tot und begraben gewähnt. [...] es ist längst vorbei, laß mich zu End’ erzählen die Historie vom Grumbach und den drei Kugel! Um Jesu willen, willst mich schießen? Die Arkebuse! Nehmt ihm die Arkebuse aus den Händen! Zu Hilfe!“²¹³

Es tritt in der Rahmenerzählung also plötzlich der Diener von Grumbach auf und erschießt den erzählenden Spanier. Die Rahmenerzählung geht so weiter, dass plötzlich wieder Grumbach/Glasäpflein zum Ich-Erzähler wird, der wie aus einem Traum erwacht:

„Was ist geschehen?“ [...] Ich lag bei Halle in des Kaisers Heerlager neben dem erloschenen Feuer, war müde und wollt’ schlafen, da hat mir die ganze Nacht hindurch ein spanischer Reiter mein eigenes Leben vorgesungen, wie ich mit meinen drei Kugeln in der Neuen Welt die spanische Armada bekämpfte, wie ich den Cortez über die Hügel jagte, wie ich - - Ich weiß nicht, wie’s weiterging! Warum schweigt er? Er soll’s zu End’ erzählen!“²¹⁴

Plötzlich sind offenbar Grumbach und Glasäpfleins eins und es scheint, dass die gesamte Binnengeschichte nur ein Traum gewesen sein könnte. Es wird dann noch klar, dass Melchior Jäcklein tatsächlich im Lager den spanischen Reiter erschossen hat und somit die Geschichte

²⁰⁹ Perutz: Die dritte Kugel. S. 11.

²¹⁰ ebd. S. 21

²¹¹ ebd. S. 21.

²¹² ebd. S. 22.

²¹³ ebd. S. 310.

²¹⁴ ebd. S. 313.

der drei Kugeln nicht fertig erzählt werden kann. Für Grumbach erscheint die ganze Geschichte nur noch wie ein Märchen. Perutz lässt sehr viele Fragen offen, nämlich, ob Grumbach/Glasäpflein wirklich eine Person sind, wem die dritte Kugel wirklich getroffen hat oder ob vielleicht der Schuss auf den Spanier die dritte Kugel war. Insgesamt dient die komplexe Rahmentchnik dazu, den Leser zu verwirren und Mehrdeutigkeit zu erzeugen. Dies wird dadurch verstärkt, dass die Binnen- und Rahmenhandlung zwar durch ihre typografische Kennzeichnung in unterschiedliche Kapitel einerseits eindeutig getrennt sind, jedoch andererseits „durch eine Fülle von Bezügen dicht miteinander vernetzt sind“²¹⁵. Für den/die LeserIn stellt dies natürlich einen Widerspruch da, der entwirrt und gelöst werden muss.

Auch die anderen historischen Romane verwenden eine Art Rahmentchnik. In *Turlupin* nutzt Perutz etwas, das typisch ist für die Gattung: Er baut in einer Art Vorwort eine Herausgeberfiktion auf, die sich auf pseudowissenschaftlichen Füßen bewegt. Er will dem/der LeserIn glaubhaft machen, dass es sich bei der folgenden Geschichte um eine historische handelt. Er schreibt dieses Vorwort im Stile eines Historikers, indem er sich immer wieder auf Akten und Quellen beruft. Es beginnt schon mit den Worten: „In den Akten jenes langwierigen Prozesses [...]“ und will damit schon im ersten Satz darauf hinweisen, dass es sich um historisch Verbürgtes handelt, das er hier erzählt. Der Herausgeber bezieht sich auch auf Quellen wie Berichte, wenn es heißt: „[...] in seinem Berichte (*Archives nationales, E XIX a 134*)“²¹⁶ oder „Zwanzig Jahre später schrieb Madame d'Ouchy in ihren Erinnerungen aus der Zeit Richelieus und der Regentschaft (*Memoires de Mme. d'Ouchy, d'après ses papiers personnels* par A. Delion-Drouet, Grenoble, 1892)“²¹⁷. Perutz zitiert also scheinbar aus Akten, Zeitungen, Berichten, Lebenserinnerungen und anderen Quellen, um damit die Fiktion der Authentizität der Geschichte aufzubauen. Das Ziel dieses fingierten Erzählers ist, dass er argumentieren will, dass die Französische Revolution 1789 eigentlich schon viel früher passieren hätte sollen, nämlich bereits 1642. Die Quellen, aus denen er in seiner Argumentation zitiert, sind interessanterweise nur zum Teil wirklich echt und zum anderen Teil von Perutz erfunden²¹⁸, um seine Konstruktion authentischer gestalten zu können. Der Erzähler in der Vorrede arbeitet ganz im Stile eines Historikers. Er ist eine Art Redakteur, der

²¹⁵ Hans-Harald Müller: Identitäts-Konstruktionen – Zur Architektur von Leo Perutz' Roman *Die dritte Kugel*. In: Tom Kindt und Jan Christoph Meister (Hg.): Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung. Tübingen: Niemeyer 2007. S. 11–22. S. 15.

²¹⁶ Perutz: *Turlupin*. S. 8

²¹⁷ ebd. S. 8.

²¹⁸ vgl. Hans-Harald Müller: „... ein verwehelter Traum aus ferner Kindheit...“. In: Leo Perutz: *Turlupin*. München: DTV 2006. S. 172.

in einem Archiv sitzt und uns einzelne Dokumente näher bringt, die seine Ausführungen stützen. Er stellt sogar Fragen wie: „War Richelieus Plan unausführbar? Absurd? Wahnwitzig? Ein Anachronismus der Weltgeschichte?“²¹⁹ Er stellt die These auf, dass die Revolution schon 1642 hätte stattfinden können und zieht Parallelen zwischen den Jahren 1642 und 1789. Dies hört sich so an:

„Frankreich war im Jahre 1642 reif zur großen Revolution. Jene Kombination von Menschen, Ideen und besonderen Umständen, die am Ende des 18. Jahrhunderts den Sturz des Königtums herbeigeführt hat, war schon im Jahre 1642 gegeben. Auch in den Tagen Richelieus war das Volk durch einen kostspieligen und langwierigen Krieg verelendet und durch die ungerecht verteilte Last der Steuern zur Verzweiflung getrieben. Auch in den Tagen Richelieus saß eine Habsburgerin auf dem Throne Frankreichs, Anna von Österreich, die dem Volke fremd geblieben war. Auch sie hatte ihren Grafen Fersen, er hieß Buckingham. Und wenn im Jahre 1779 (sic) Washingtons Freiheitskampf das Beispiel der Erhebung war, so blickte die Jugend Frankreichs im Jahre 1642 auf Cromwells Kampf gegen den Stuartkönig.“²²⁰

Man sieht, dass der Erzähler hier wirklich als Historiker erscheint und verblüffende Entsprechungen aufzeigt. Er argumentiert weiter und zieht Vergleiche zwischen den Protagonisten der Revolution 1789 und den Figuren zu der Zeit um 1642 und zeigt, dass die Charaktere für eine Revolution auch hier schon vorhanden gewesen wären. Die Conclusio des Erzählers, warum letztendlich die Revolution erst 1789 und nicht schon 1642 stattfand, ist typisch für Leo Perutz: Er stellt fest, dass der Grund das Schicksal und Auftreten einer einzelnen Person war, denn „um den Plänen des Titanen Richelieu zu durchkreuzen, bediente sich das Schicksal eines Narren namens Turlupin“²²¹. Und diese Geschichte wird dann auf den folgenden Seiten erzählt.

Fast genauso verhält es sich im Roman *Der schwedische Reiter* und im *Marques de Bolibar*. Auch hier bleibt Perutz ganz der Tradition des 19. Jahrhunderts verhaftet und stellt seinem historischen Roman ein pseudowissenschaftliches Vorwort an den Anfang. Im schwedischen Reiter bezieht sich der fingierte Erzähler abermals auf einen vermeintlichen Tatsachenbericht einer Person, nämlich einen Bericht von „Maria Christine, geborene von Tornefeld, verwitwete von Rantzau, in zweiter Ehe vermählt mit dem königlich dänischen Staatsrat und außerordentlichen Gesandten Reinhold Michael von Blohme“²²², die, so heißt es, „ihre

²¹⁹ Perutz: Turlupin. S. 13.

²²⁰ ebd. S. 13.

²²¹ ebd. S. 16.

²²² Perutz: Der schwedische Reiter. S. 9.

Erinnerungen niedergeschrieben“²²³ hat. Es wird uns berichtet, dass sie ihre Erinnerungen unter dem Titel „Farben- und figurenreiches Gemälde meines Lebens“²²⁴ niederschrieb und ein Enkel von ihr es veröffentlichte. Der fingierte Erzähler betätigt sich also wieder scheinbar als Historiker und berichtet uns zuerst in knapper Form von einigen Kapiteln aus diesem Buch. Der beeindruckendste Teil ist für ihn aber jener „Teil des Buches, in dem Maria Christine von Blohme in schwärmerischen, doch beinahe dichterisch zarten Worten ihres ihr früh entrissenen Vaters – den sie den schwedischen Reiter nennt – gedenkt“²²⁵. Er gibt zuerst kurz eine Zusammenfassung darüber, was in diesem Teil des Buches beschrieben wird und stellt die Protagonisten vor, bevor er die Geschichte des schwedischen Reiters ausführlich erzählt und damit den eigentlichen Roman beginnt. Auch hier will Perutz wieder durch die teilweise sehr (pseudo)wissenschaftlich gehaltene Vorrede die Fiktion aufbauen, dass nun ein Tatsachenbericht zu historisch verbürgten Ereignissen folgt, die sich tatsächlich so ereignet haben. Der Roman kann als Rätselroman bezeichnet werden, da in der Haupterzählung Dinge aufgelöst werden, die im Vorwort aufgeworfen wurden.²²⁶

Das gleiche Schema begegnet uns abermals im *Marques de Bolibar*. Wiederum geht es im Vorwort um fingierte Lebenserinnerungen eines Menschen, die uns der Erzähler im Stile eines Historikers vorstellt. „Herr v. Jochberg war ein alter Soldat, der in seiner Jugend einen Teil der Feldzüge Napoleons I. mitgemacht hatte.“²²⁷ Der Erzähler berichtet weiter, dass man „in seinem Nachlaß, [...] ein Stoß Schriften vorfand, die sich bei ihrer Durchsicht als des Leutnant Jochbergs Denkwürdigkeiten aus dem spanischen Feldzug Napoleons I. erwiesen“²²⁸. Wir erfahren, dass diese Schriften erstmals etwas zutage fördern, das bisher unbekannt war, nämlich „die Vernichtung der beiden heimischen Regimenter Nassau und Erbprinz von Hessen durch spanische Guerillas“²²⁹. Der Erzähler berichtet nun darüber, was in der bekannten Geschichtsschreibung bisher über diesen Feldzug zu lesen ist und erzählt sowohl die Sicht der spanischen Seite als auch die der Deutschen. Wieder arbeitet der Erzähler des Vorworts wie ein Historiker und baut die Illusion einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Thema auf. Er zieht gewissermaßen sogar ein Fazit aus den Schriften Jochbergs, indem er sagt: „Wenn Leutnant Jochbergs Darstellung richtig ist, dann ist die

²²³ ebd. S. 9.

²²⁴ ebd. S. 9.

²²⁵ ebd. S. 10.

²²⁶ vgl. Matias Martinez: Proleptische Rätselromane. Erzählrahmen und Leserlenkung bei Leo Perutz. In: Brigitte Forster und Hans-Harald Müller (Hg.): Leo Perutz. Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen, Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung. Wien: Sonderzahl 2002. S. 107–129. S. 108.

²²⁷ Perutz: *Der Marques de Bolibar*. S. 7.

²²⁸ ebd. S. 7.

²²⁹ ebd. S. 8.

Vernichtung des Regimentes Nassau – ein in der Kriegsgeschichte aller Zeiten wohl einzigartig dastehender Fall von seinem Offizierskorps mit vollem Bewußtsein, ja beinahe planmäßig herbeigeführt worden!“²³⁰ Man sieht hier deutlich, dass Perutz den Erzähler ganz im Stile eines ernsthaften Historikers berichten und ihn sogar auf die Problematik der Memoiren von Jochberg hinweisen lässt: „Die zünftige Geschichtswissenschaft wird denn auch den Wert der Memoiren des Leutnant Jochbergs mit Skepsis einschätzen. Sie wird [...] seine Darstellung eine allzu romanhafte nennen.“²³¹ Der Erzähler weist hier schon darauf hin, dass uns jetzt eine eher romanhafte Darstellung präsentiert werden wird und die Geschichte nicht mehr im Stile eines Historikers sondern eher eines Dichters erzählt wird, was auch heißt, dass manche Dinge eher unglaubwürdig erscheinen werden. Der Erzähler weist noch darauf hin, dass er die Texte Jochbergs auf zwei Drittel gekürzt hat, und lässt dann „Leutnant Jochberg berichten, was er im Winter 1812 in der asturischen Bergstadt La Bisbal Seltsames erlebt hat“²³². Damit beginnt wieder der eigentliche Roman.

Die Einführungen, Vorworte und Vorreden, die sich in allen historischen Romanen von Leo Perutz finden, stehen einerseits ganz in der Tradition der Vorworte eines Walter Scott und des klassischen historischen Romans. Ein fingierter Herausgeber baut die Fiktion auf, dass er sich wissenschaftlich mit einem Thema beschäftigt, auf die unterschiedlichsten Quellen zurückgegriffen hat und nun eine Geschichte berichtet, die sich tatsächlich so ereignet hat. Genau das ist auch die Funktion solcher Vorreden, der/die RezipientIn soll in dem Glauben an den Text herangehen, dass es sich um historisch verbürgte Begebenheiten handelt, die nun erzählt werden. Bei den klassischen historischen Romanen wäre dies dann auch während der eigentlichen Erzählung nicht infrage gestellt worden. Perutz hingegen bricht in seinen Romanen damit völlig. Einerseits baut er im Vorwort die Fiktion auf, dass es sich um gründlich recherchierte und wahre Ereignisse handelt, umgekehrt trägt die Struktur und die Motivwahl seiner Texte dazu bei, dass der/die LeserIn verwirrt wird und nicht mehr unterscheiden kann, was tatsächlich überhaupt noch real ist. Wie oben bei den Motiven und den Figuren schon gezeigt wurde, zeichnen sich die Romane von Perutz durch eine große Mehrdeutigkeit bzw. Uneindeutigkeit aus. Während noch im Vorwort der souveräne, sich auf Quellen stützende Historiker erzählt, haben wir es im eigentlichen Roman mit Figuren als Erzähler zu tun, die unter einer massiven Ich-Spaltung bzw. Störung leiden und daher als ziemlich unzuverlässige Erzähler zu bezeichnen sind. Diese unzuverlässigen Erzähler tragen

²³⁰ ebd. S. 9.

²³¹ ebd. S. 10.

²³² ebd. S. 10.

dazu bei, die Identitäten der perutzschen Charaktere, die, wie oben gezeigt wurde, ohnehin fragwürdig und gespalten sind, für den/die RezipientIn noch fragwürdiger zu gestalten.²³³ Durch die vielen Traumpassagen, die ebenfalls oben aufgezeigt wurden, wird diese Uneindeutigkeit noch mehr gesteigert und somit entsteht eine diametrale Opposition zwischen den (pseudo)wissenschaftlichen Vorreden und den eigentlichen Geschichten. Hierin unterscheiden sich die Romane von Leo Perutz massiv von den traditionellen, realistischen, „objektiven“ Vertretern des Genres im 19. und 20. Jahrhundert. Bei Perutz haben wir es mit einer massiv subjektiven Erzählweise zu tun, die fast wie eine Parodie der (pseudo)wissenschaftlichen Vorreden wirkt. Insgesamt kann also gesagt werden, dass Perutz mit seinen Einleitungen zwar auf ein klassisches Element des historischen Romans zurückgreift, diesem jedoch eine Haupthandlung gegenüberstellt, die sich so diametral von den Vorreden unterscheidet, dass der/die LeserIn zusätzlich verwirrt wird und einmal mehr die Uneindeutigkeit seiner Romane erhöht wird. Letztendlich wissen wir nicht, wem wir glauben sollen – der perfekt komponierten wissenschaftlichen Einleitung, die uns ja glaubhaft und objektiv die Wahrheit der Ereignisse berichtet, oder den Ereignissen selbst, die so subjektiv und unwirklich erscheinen, dass sie eigentlich gar nicht wahr sein können. Eine weitere Funktion dieser Rahmungen, die Perutz vornimmt, ist, dass er in den Rahmenerzählungen stets ein Rätsel aufwirft – beispielsweise wie die deutschen Regimenter im Marquis de Bolibar vernichtet werden – und in der Binnenerzählung stets den Weg zur Lösung dieses Rätsels präsentiert.²³⁴

7.2. Vorausdeutungen

Ein Stilmittel, das sich in den Geschichtsromanen von Leo Perutz immer wieder findet, ist das der Vorausdeutung. Es gibt zwischendurch immer wieder kurze Erzählerkommentare in einzelnen Sätzen oder Halbsätzen, die auf die zukünftige Entwicklung vorausdeuten. Das Genre des historischen Romans stand ja von Anfang an in dem Ruf, eher Unterhaltungsliteratur zu sein denn künstlerisch anspruchsvolle Literatur. Beim Werk von Leo Perutz wird, wie schon oben angedeutet, diese Diskussion schon besonders lange und heftig geführt. Seine Romane sind zweifelsohne spannend und unterhaltsam erzählt und das Stilmittel der Vorausdeutung trägt, wie nun detaillierter erläutert werden wird, zu dieser

²³³ vgl. Claudia Hillebrandt: Das emotionale Wirkungspotenzial von Erzähltexten. Mit Fallstudien zu Kafka, Perutz und Werfel. Berlin: Akademie Verlag 2011. S. 235.

²³⁴ vgl. Tom Kindt: Turlupin oder: Und wo bleibt das Ethische, Herr Perutz?. In: Tom Kindt und Jan Christoph Meister (Hg.): Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung. Tübingen: Niemeyer 2007. S. 69–80. S. 70.

Spannung bei. Natürlich sind die hier nun genauer gezeigten Vorausdeutungen nur eine Auswahl der zahlreichen, die sich in den Romanen finden.

Bemerkenswert ist, dass sich dieses Stilmittel durch alle historischen Romane von Perutz zieht und sehr häufig zu bemerken ist. Als im Roman *Die dritte Kugel* der spanische Erzähler der Binnengeschichte erstmals auf Grumbach trifft, berichtet er: „Da sah ich dieses Antlitz zum erstenmal, und damals hatte es die Mäler und Narben noch nicht, die es später so grausam entstellten.“²³⁵ Der Erzähler berichtet uns damit schon zu Beginn des Romans, dass das Gesicht von Grumbach entstellt werden wird. Dies dient natürlich dazu, Spannung beim Rezipienten zu erzeugen, da er nun wissen will, wie wohl das Gesicht verletzt werden wird. Die Vorausdeutungen finden sich meistens gegen Ende eines Kapitels und verweisen auf das nächste Kapitel. Dies sind zum Beispiel die letzten Worte des Erzählers in einem Kapitel: „In dieser dritten Nacht aber, in der des Teufels Weizen blühte und mit seinem giftigen Atem den Menschen ihren Sinn betörte, in dieser Nacht gewann der Grumbach die drei Kugeln und die Arkebuse.“²³⁶ Der Erzähler macht eine Vorausdeutung auf das nächste Kapitel, erzeugt so Spannung und liefert eigentlich schon eine Zusammenfassung davon, was im nächsten Kapitel passieren wird. Oft finden sich auch zu Beginn des Kapitels solche Erzählervorausdeutungen: „Und von dieser Kugel hab’ ich jetzt zu berichten, der ersten der drei Kugeln des Grafen am Rhein, und wie sich an ihr der Fluch des Garcia Novarro voll Grausamkeit erfüllte.“²³⁷ Der Erzähler berichtet uns also nicht nur davon, worum es in diesem Kapitel jetzt geht, sondern verrät eigentlich schon, dass der Fluch des Garcia Novarro sich bewahrheiten wird und die Kugeln tatsächlich die falschen Leute treffen, wie im Fluch vorhergesagt. Eigentlich ist damit schon alles verraten, was in den nächsten Kapiteln passiert und es geht nur noch um das Wie.

Im Roman *Der schwedische Reiter* verhält es sich fast ebenso. Auch hier berichtet uns der Erzähler teilweise ziemlich genau, was passieren wird, und lässt nur offen, wie es dazu kommt. Zu Beginn heißt es: „Und so, durchnäßt und halb erfroren, mit pfeifendem Atem und stechenden Lungen, zitternd vor Angst und vor Kälte, [...] so betrat der Dieb zum erstenmal das Haus, über das er zwei Jahre später als Herr gebieten sollte.“²³⁸ Obwohl es zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht absehbar ist, dass der Dieb und Tornefeld ihre Identitäten tauschen, berichtet uns der Erzähler, dass der Dieb einmal Herr dieses Hauses sein wird und nimmt

²³⁵ Perutz: *Die dritte Kugel*. S. 32.

²³⁶ ebd. S. 126.

²³⁷ ebd. S. 224.

²³⁸ Perutz: *Der schwedische Reiter*. S. 53.

diese Entwicklung vorweg. Gleichzeitig baut er jedoch Spannung dafür auf, wie es wohl dazu kommen könnte. Das Interessante ist, dass kurz danach, also noch bevor er überhaupt Herr des Gutes wird, es schon eine weitere Vorausdeutung gibt, die darauf hinweist, dass er nur temporär der Herrscher sein und danach wieder tief fallen wird. Der Geist des Müllers, der eigentlich mit Tornefeld jetzt den falschen für den Bischof hat, berichtet über den Dieb: „Der entläuft mir nicht. [...] Den seh’ ich wieder.“²³⁹ Damit ist eigentlich schon nach 89 Seiten vollkommen klar, was auf den nächsten 200 passieren wird. Der Dieb wird zuerst die Identität Tornefelds annehmen und Herr des Gutes werden, jedoch wird dies nicht für immer sein und am Schluss wird er im Bergwerk des Bischofs landen. Der/Die LeserIn weiß zwar jetzt schon, was passieren wird, jedoch ist die Spannung für das Wie dafür umso größer.

Auch im *Marques de Bolibar* findet sich dieses Schema. Zu Beginn der Kapitel wird vom Erzähler, der in diesem Falle Jochberg ist, berichtet, was im jeweiligen Kapitel nun eigentlich passiert. Im Kapitel, in dem die Soldaten den Marques de Bolibar in Gestalt des Maultiertreibers hinrichten, sieht das folgendermaßen aus: „Aber der zerlumppte Maultiertreiber, [...] hatte es mit angehört und mußte sterben. An der Stadtmauer ließen wir ihn erschießen, heimlich und eilig, ohne Feldgericht und ohne Beichte. Keiner von uns dachte daran, daß es der Marques de Bolibar war [...].“²⁴⁰ So beginnt das Kapitel und danach wird das, was zu Beginn schon zusammenfassend angekündigt wurde, nochmals ausführlich erzählt. Wir wissen also gleich zu Beginn wiederum, was passieren wird, und man wartet nur noch auf das Wie.

Dieses Konzept wird in *Turlupin* quasi auf die Spitze getrieben. Schon in der Vorrede berichtet ein Erzähler im Stile eines Historikers, dass im Jahre 1642 der gesamte Adel Frankreichs ausgelöscht werden sollte und nur dadurch, dass Turlupin in dieses Geschehen hineingezogen wurde, das Vorhaben verhindert wurde: „Um die Pläne des Titanen Richelieu zu durchkreuzen, bediente sich das Schicksal eines Narren namens Turlupin.“²⁴¹ Wir wissen also nach der Vorrede bereits, wie die Geschichte ausgehen wird und es wird Spannung dafür erzeugt, wie es Turlupin wohl gelingen könnte, diese Pläne zu boykottieren.

Auch in den anderen Romanen finden sich Vorausdeutungen und erscheinen ähnlich. Im Roman *Der Judas des Leonardo* warnt der Maler Mancino schon sehr früh Behaim davor,

²³⁹ ebd. S. 89.

²⁴⁰ Perutz: *Der Marques de Bolibar*. S. 47.

²⁴¹ Perutz: *Turlupin*. S. 16.

dass es der Untergang für alle wird, wenn er stur daran festhält, um jeden Preis das Geld von Bocchetta einzutreiben: „Und merkt Euch, was ich Euch sage: Ich fürcht, die Sache wird schlimm für das Mädchen ausgehen. Dann aber auch für Euch, das sage ich Euch. Und vielleicht auch für mich.“²⁴² Tatsächlich wird Mancino recht behalten und für alle drei geht es schlecht aus. Hier stammt die Vorausdeutung nicht vom Erzähler, sondern es handelt sich eher um die Prophezeiung einer Figur des Romans, was aber nichts an der Funktion dieses Stilmittel ändert. Es verrät in gewisser Weise, was im Roman weiter passieren wird und erzeugt Spannung dafür wie und warum das nun passiert, was in der Vorausdeutung angedeutet wird.

Die jeweiligen Erzähler zeigen uns mit diesen Vorausdeutungen immer wieder, dass sie die Herren über die Erzählung sind und wissen was passiert und wir eigentlich dem ausgeliefert sind, was sie uns erzählen. Solche Vorausdeutungen sind auch nicht wirklich unüblich im historischen Roman, da die Geschichte, die erzählt wird, ja eine historische ist und in der Regel nicht verändert wird, das heißt, das Ende ist den Lesern ohnehin bekannt. Perutz sorgt daher für keine Überraschungen bzw. nimmt nicht die Spannung, wenn er in der Vorrede von *Turlupin* erzählt, dass die Pläne des Kardinals Richelieu im Jahre 1642 schief gingen, da jeder weiß, dass es in diesem Jahr keine Revolution in Frankreich gab. Allerdings macht Perutz auch Vorausdeutungen über den Ausgang von zukünftigen Ereignissen, die keine historischen sondern fiktionale sind. Dass der Dieb in *Der schwedische Reiter* einmal Gutsherr wird, weil er die Identität mit Tornefeld tauscht, ist keine historische Tatsache, die jedem/jeder LeserIn bewusst ist. Trotzdem nimmt Perutz damit nicht die Spannung aus seinen Romanen. Er erhöht sie mit seinen Vorausdeutungen sogar, da es umso interessanter wird, herauszufinden, wie es zu den zukünftigen Entwicklungen kommt, die vorweggenommen wurden. Insgesamt ziehen sich diese Vorausdeutungen und Vorwegnahmen der Handlung wie ein roter Faden durch die historischen Romane von Leo Perutz und dienen dazu, die Spannung zu erhöhen.

Abschließend sei noch erwähnt, dass bekanntlich die Ausnahmen immer die Regeln bestätigen und es daher auch einen historischen Roman gibt, der ohne dieses Stilmittel auskommt: *Nachts unter der steinernen Brücke*. Dies liegt an der besonderen Struktur des Romans, die „einzigartig“²⁴³ in der Romanliteratur des 20. Jahrhunderts ist. Es handelt sich um in sich geschlossene Kurzgeschichten, die zusammen jedoch eine Romanhandlung

²⁴² Perutz: Der Judas des Leonardo. S. 74.

²⁴³ Hans-Harald Müller: Das Echo des Lachens. In: Leo Perutz: *Nachts unter der steinernen Brücke*. München: DTV 2011. S. 263.

ergeben. Das Besondere ist, dass die Geschichte nicht linear erzählt wird, sondern zeitlich vollkommen durcheinander. Von Kurzgeschichte zu Kurzgeschichte wird massiv zeitlich hin und her gesprungen. Dadurch, dass die Chronologie total durcheinander ist, bekommen wir ohnehin schon zu Beginn den Schluss geliefert und es sind daher keine Vorausdeutungen nötig.

7.3. Zum Erzählverhalten

Was das Erzählverhalten betrifft, so haben wir es in den historischen Romanen von Leo Perutz mit großen Ähnlichkeiten zu tun. Meistens gibt es nicht eine einzige Erzählinstanz, die durchgängig vom Anfang bis zum Ende erzählt. Dies liegt daran, dass Perutz gerne verschachtelte Erzählrahmungen verwendet. Mit Ausnahme des Romans *Der Judas des Leonardo*, haben wir es immer mit mehreren Erzählebenen zu tun. In den Texten, die mit einer Vorrede oder einer Einleitung beginnen – das sind *Der Marques de Bolibar*, *Der schwedische Reiter* und *Turlupin* – begegnet uns in dieser eine Art fiktionaler Herausgeber, der ganz im Stile eines Historikers das Geschehen zeitlich und örtlich verortet und dem/der LeserIn vermittelt, worum es geht. In *Der schwedische Reiter* und *Der Marques de Bolibar* erzählt er jeweils von einem bisher unbekannten Dokument, das in beiden Fällen Memoiren von Protagonisten der späteren Haupthandlung sind, das der Wissenschaft bisher unbekannte Erkenntnisse bringt und jetzt dem Leser nähergebracht werden soll. In *Turlupin* rekonstruiert der fiktionale Herausgeber aufgrund einer Mischung aus Quellen wie Prozessakten, Zeitungsberichten und Memoiren das Geschehen der Haupthandlung.

Im Roman *Die dritte Kugel* gibt es zwar keine pseudohistorische Herausgeberfiktion, jedoch ein sogenanntes Präludium, das im Grunde dieselbe Funktion erfüllt. Wieder wird in diesem Anfangskapitel das Geschehen genau verortet und klargestellt, worum es geht. Das Interessante ist, dass hier schon in dieser Einleitung die Erzählinstanz wechselt. Wird zu Beginn noch von einem Hauptmann namens Glasäpflein im Stile eines inneren Monolog erzählt, so ändert sich dies, nachdem er eingeschlafen ist und es übernimmt ein alter spanischer Soldat die Erzählung. Es kann jedoch nicht eindeutig gesagt werden, wann im Präludium dieser Erzählerwechsel stattfindet. Die Binnenerzählung wird dann von dem spanischen Soldaten erzählt und diese bricht an einer Stelle abrupt ab, an der wieder Glasäpflein oder Grumbach – die eine Person sein könnten – die Erzählung übernimmt. Wiederum ist nicht ganz klar, wo genau dieser Erzählerwechsel stattfindet. Insgesamt erzeugt Perutz mit seiner Rahmung eine große Ambiguität und Verwirrung. Ähnlich, nur noch

komplexer, ist es in *Nachts unter der steinernen Brücke*. Wir haben es wieder mit mehreren Erzählebenen und Instanzen zu tun. Dadurch, dass die Ordnung der einzelnen, in sich geschlossenen Kapitel jedoch völlig durcheinandergebracht ist und das erste Kapitel eigentlich aus der Mitte des Geschehens stammt und der tatsächliche Beginn sich im letzten Kapitel findet, ist das dem/der LeserIn nicht gleich bewusst. Man braucht eine Weile, um zu bemerken, dass es anscheinend eine Erzählebene gibt, die im 16. und 17. Jahrhundert angesiedelt ist, während sich eine zweite im frühen 20. Jahrhundert befindet. Im Epilog wird sogar noch eine dritte eröffnet, die nach dem Zweiten Weltkrieg angesiedelt ist. Dort offenbart sich wiederum ein fiktionaler Herausgeber, der offensichtlich nun diese Geschichte, die ihm vor Jahrzehnten von seinem Hauslehrer erzählt wurde, niedergeschrieben und herausgegeben hat.

All diese Romane eint, dass die jeweilige Erzählebene, die entweder die Vorrede oder im letzten Fall den Epilog bildet, von einer Herausgeberinstanz erzählt wird, die höchstwahrscheinlich in der Gegenwart lebt, während erst die Binnenhandlung bzw. die nächste Erzählebene in die jeweilige Vergangenheit zurückgeht, in der der Roman spielt. Mit diesen Vorreden befindet sich Perutz noch durchaus in der Tradition des klassischen historischen Romans, in denen ebenfalls ein pseudowissenschaftlicher Historiker das Geschehen genau verortet. In der Erzählebene, die die Haupthandlung bildet, kehrt er jedoch von der Erzähltradition des historischen Romans komplett ab. Während die Haupthandlung in den klassischen Geschichtsromanen meist von einem auktorialen Erzähler, der möglichst objektiv und weiterhin pseudowissenschaftlich (z.B. Fußnoten) erzählt, berichtet wird, haben wir es bei Perutz mit ganz anderen Erzählinstanzen zu tun. Interessant ist, dass wir den Erzähler fast immer genau kennen, weil er entweder selbst Teil der Geschichte ist oder ein Nachkomme der Hauptfigur. Im Roman *Die dritte Kugel* erzählt der spanische Soldat, der Teil der Expedition von Cortez war, in *Der Marques de Bolibar* fungiert die Hauptfigur Jochberg als Ich-Erzähler, in *Nachts unter der steinernen Brücke* werden die einzelnen Geschichten vom Nachfahren der Hauptfigur Meisl erzählt und im Roman *Der schwedische Reiter* aufgrund der Memoiren von der Tochter des Diebs. Obwohl einige dieser Erzählinstanzen wie Jochberg oder der spanische Soldat selbst Teil der Geschichte sind, hindert sie das genauso wie die anderen Erzählinstanzen nicht daran, dass sie in den Texten oft Züge eines auktorialen Erzählers annehmen, wie beispielsweise Jochberg im *Marques de*

Bolibar.²⁴⁴ Obwohl der spanische Soldat, der der Erzähler der Binnenhandlung im Roman *Die dritte Kugel* ist, ja eigentlich selbst Teil der Geschichte ist und im Präludium von sich behauptet, einfacher Soldat der Expedition gewesen zu sein, verwendet er so gut wie nie das Wort „ich“ und spielt in der Handlung überhaupt keine Rolle. Er berichtet nur im Stile eines allwissenden Beobachters, der interessanterweise sogar oft die Gedanken und die Träume der einzelnen Figuren kennt und eigentlich ganz klar zum auktorialen Erzähler wird. Ähnlich verhält es sich auch in den anderen Romanen. In allen seinen Texten verzichtet Perutz auf längere Reflexionen des Erzählers und er lässt ihn auch kaum kommentierend in das Geschehen eingreifen.²⁴⁵

Die Texte von Leo Perutz weisen großteils den oben angesprochenen, typischen zweischenkligen Satz auf, der so typisch für den ersten Satz in zahlreichen historischen Romanen ist. Zur Wiederholung sei noch mal kurz darauf hingewiesen, dass bei diesem Satztyp im ersten Teil eine faktengetreue historische Verortung erfolgt, während der Satz im zweiten Teil bereits eine fiktionale Erzählszene enthält und somit versucht, fiktionales und faktuales Erzählen zu verbinden. Im Roman *Der Judas des Leonardo* lautet der erste Satz:

„Im März des Jahres 1498, an einem Tage, der der lombardischen Ebene Regenschauer, unterbrochen von Windstößen und verspätetem Schneefall, brachte, begab sich der Prior des Dominikanerklosters Santa Maria delle Grazie in die Burg zu Mailand, um dem Herzog Ludovico Maria Sforza, den man den Moro nannte, seine Aufwartung zu machen und um des Herzogs Beistand in einer Sache zu erlangen, die ihm seit geraumer Zeit andauernd Kummer und Verdruss bereitete.“²⁴⁶

Man sieht, dass es sich ganz klar um den zweischenkligen Satztyp handelt, der zuerst eine faktuale Verortung des Geschehens enthält und bereits im zweiten Teil des Satzes eine fiktionale Erzählsituation. Auch in den anderen historischen Romanen findet sich diese Art von Satztyp – es soll aus Platzgründen nur dieses Beispiel exemplarisch dargestellt werden.

Was nun den großen Unterschied zu den klassischen historischen Romanen bildet, ist, dass Perutz höchst subjektiv erzählt. Fast alle Romane zeichnen sich dadurch aus, dass sie ausschließlich aus der Sicht einer gewissen Person erzählt werden. In den Texten, in denen

²⁴⁴ vgl. Wilhelm Schernus: *Der Marques de Bolibar* oder: Ein Spiel mit der Romanform. In: Tom Kindt und Jan Christoph Meister (Hg.): *Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung*. Tübingen: Niemeyer 2007. S. 35–48. S. 44.

²⁴⁵ vgl. Michael Mandelartz: Zur Poetik des Spätwerks von Leo Perutz. In: Brigitte Forster und Hans-Harald Müller (Hg.): *Leo Perutz. Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen, Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung*. Wien: Sonderzahl 2002. S. 190–210. S. 203.

²⁴⁶ Perutz: *Der Judas des Leonardo*. S. 5.

Träume eine große Rolle spielen oder das Doppelgängermotiv, kann der/die LeserIn oft nicht mehr unterscheiden, was wirklich real ist und was sich nur in der Fantasie der Figur ereignet. Das liegt daran, dass die Texte so subjektiv aus der Sicht der jeweiligen Figur erzählt sind und wir nicht wissen wie andere Personen die jeweiligen Ereignisse wahrnehmen. In den obigen Kapiteln wurde ja schon darauf hingewiesen, wie mehrdeutig und verwirrend für den/die RezipientIn die Romane von Perutz sind und, dass er sich damit eindeutig von den klassischen Vertretern des Genres unterscheidet.

Was alle historischen Romane von Leo Perutz eint, ist, dass sie alle nach einem ähnlichen bzw. fast dem gleichen Schema erzählt sind. Es gibt immer wieder kurze Erzählpassagen, die von längeren Dialogpassagen durchbrochen werden, wobei insgesamt die Dialogpassagen in den Texten eindeutig überwiegen und die Handlung vorantreiben. Die Erzählweise ist sehr ähnlich wie jene, die schon Walter Scott verwendete. Auch bei Perutz haben wir es immer mit mehreren Erzählinstanzen zu tun. Zuerst den fiktionalen Herausgeber, dann einen Erzähler, der die Rolle eines – teilweise auktorialen – Berichterstatters einnimmt, und zuletzt personale Erzählweise in Form von vielen Dialogpassagen. In den Dialogen selbst bemüht sich Perutz um eine authentische Sprache, die der Zeit, in der die Romane spielen, entspricht. Am deutlichsten fällt dabei auf, dass in all seinen Romane die Figuren das e-Schwa durch Elision beim Sprechen weglassen. Dies liest sich beispielsweise so: „Und das ist keine Irrlehr’, sondern die wahre Lehr’, und ich hab’ niemals einen andern Glauben gehabt als diesen!“²⁴⁷ Diese Elision des e-Schwa im Auslaut zieht sich durch alle Charaktere aus den unteren und mittleren Schichten durch. Figuren aus höheren Schichten wie den Kaiser Rudolph II. lässt Perutz selbstverständlich diese Elision nicht machen. Natürlich ist die Form, in der er seine Figuren sprechen lässt, trotzdem nicht wirklich authentisch, sondern nur ein Versuch, größtmögliche Authentizität zu erzeugen. Leo Perutz machte sich auch sehr viel theoretische Gedanken zum historischen Roman und seiner Auffassung nach sollte ein Drittel der Sprache die Sprache der jeweiligen Zeit sein, in der der Text spielt, ein Drittel der Sprachgeist der handelnden Personen selbst und das letzte Drittel Rhythmus und Musikalität, wobei er in der Praxis hingegen stets versuchte, die Sprache seiner Großmutter zu imitieren.²⁴⁸

Perutz zeigt sich überhaupt sehr bemüht, seine Figuren ganz im Stile ihrer Zeit sprechen, denken und handeln zu lassen. Er benutzt die Vergangenheit nicht bloß als hübsche Kulisse, sondern will sie so authentisch wie möglich schildern und vergisst dabei auch nicht auf die

²⁴⁷ Perutz: Die dritte Kugel. S. 134.

²⁴⁸ Müller: Leo Perutz. S. 60.

kleinen Dinge, wie beispielsweise das alltägliche Treiben in der Prager Judenstadt zu dieser Zeit, wie ein Ausschnitt aus *Nachts unter der steinernen Brücke* zeigt:

„Für einen, der wie der Georg Kaplir seine Tage im Berauner Kreis verbrachte, gab es in der Prager Altstadt vielerlei zu sehen. Der spanische Gesandte fuhr in seinem Galawagen, von Hartschierern und Hellebardieren geleitet, zum erzbischöflichen Palais. Im Wacholdergäßlein sprach ein närrischer Bettler die Vorübergehenden mit den Worten um Almosen an, er nehme alles: Dukaten, Dublonen, Rosenobels und Portugalöser, nichts sei ihm zu gering. In der Teinkirche wurde unter großem Gepränge die Taufe eines Mohren, der zur Dienerschaft des Grafen Kinsky gehörte, vollzogen, und der hohe Adel Böhmens drängte sich zu diesem Schauspiel. Die Buchdrucker und die Zeltmacher, die beide an diesem Tage ihr Innungsfest hatten, begegneten einander in der Plattnergasse mit ihren Fahnen und gerieten in Streit, weil keiner der beiden Züge dem andern den Weg freigeben wollte. Auf dem Johannesplatz hielt ein Kapuzinermönch eine Ansprache an die Moldaufischer, in der er sagte, er sei auch ein Fischer, das Miserere sei eine lange Rute, an der hänge das Paternoster als eine goldene Angel, und das de profundis, der Toten liebste Speise, sei der Köder, und damit zöge er die armen Seelen wie Karpfen oder Weißfische aus dem Fegefeuer. Und vor einer Schenke auf dem Kreuzherrnplatz waren zwei Schlächtermeister aneinander geraten, weil der eine das Pfund Schweinefleisch um einen Heller billiger hergab als der andere.“²⁴⁹

Diese Passage ist eine reine Schilderung der alltäglichen Begebenheiten im Prag dieser Zeit und bringt die Handlung nicht vorwärts bzw. tut für diese nichts zur Sache. Solche Beschreibungen des normalen Lebens finden sich in allen historischen Romanen von Perutz und selbst im Text *Die dritte Kugel* versucht er, das alltägliche Leben der Azteken und das Treiben auf deren Marktplatz nachzuzeichnen. Er erfüllt damit ein ganz zentrales Kriterium des Genres, indem er versucht, die vergangene Welt, ihre Zeit, ihre Personen und deren Handlungs- und Denkweisen so authentisch wie möglich zu verlebendigen. Die Vergangenheit erscheint bei Perutz bis ins kleinste Detail, wie Sprache der Figuren oder die Beschreibung alltäglicher Situationen, äußerst lebendig und authentisch dargestellt. Insgesamt lässt sich also sagen, dass Perutz bemüht ist, die Vergangenheit so authentisch wie möglich zu schildern und seine Romane daher auch ganz klar die zentralen Definitionsmerkmale und Kennzeichen der Gattung erfüllen und somit als historische Romane bezeichnet werden können. Das wird auch dadurch untermauert, dass Leo Perutz seinen historischen Stoffen stets einer intensiven Recherche unterzogen hat und er keinen seiner Romane ohne vorheriges intensives Quellenstudium schrieb.²⁵⁰

²⁴⁹ Perutz: *Nachts unter der steinernen Brücke*. S. 22.

²⁵⁰ vgl. Forster: *Absichtliche Unabsichtlichkeit*. S. 179.

8. Das in den Romanen erzeugte Geschichtsbild bzw. der Umgang mit der Geschichte

Betrachtet man die historischen Romane von Leo Perutz, so finden sich – was den Umgang mit der Geschichte und dem Geschichtsbild bzw. Geschichtsverständnis betrifft – wiederum sehr viele Gemeinsamkeiten in den einzelnen Texten, die nun genauer analysiert und vorgestellt werden sollen.

8.1. *Geschichte von unten*

Leo Perutz präsentiert uns in all seinen Romanen Geschichte aus den Augen von einfachen bis höchstens durchschnittlichen Menschen, die alle persönliche Krisen durchleben. Überhaupt spielen alle seine Romane in Krisenzeiten, meist sogar in Kriegen. Der *Marques de Bolibar* spielt bekanntlich in den Napoleonischen Kriegen und es ist auch immer wieder die Rede davon, wie schlecht die Zeiten sind. Die Gegend der Handlung wird schon zu Beginn als ziemlich trostlos und verwüstet beschrieben, da die Guerillas „den Bürgern viel Schaden getan, Brandschatzungen ausgeschrieben und den Bauern ihr Vieh weggeführt [haben]“²⁵¹. Weiters, heißt es, haben die Guerillas „ihnen die Weinstöcke ausgerissen und die Ölbäume angezündet“²⁵². Da jedoch die Stadt La Bisbal für die Offiziere der napoleonischen Regimenter „aus militärischen Gründen von größter Wichtigkeit“²⁵³ ist, wird diese an sich unschuldige Stadt und ihre Bewohner zum Spielball zwischen den Guerillas und der Armee. Perutz zeigt im Roman die Sinnlosigkeit, unnötige Zerstörung und das viele Leid, das so ein Krieg einerseits für die unschuldige zivile Bevölkerung, aber auch für die einfachen Soldaten mit sich bringt. Die Sympathie legt Perutz hier ganz klar auf die Seite der armen einfachen Bevölkerung. Während der Guerillaführer nämlich Ruhm als seine Motivation angibt, berichtigt ihn der Marques de Bolibar:

„Ruhm? [...] Sie mögen wissen, Herr Kapitän, daß Ruhm in Schlachten und Gefechten nicht zu holen ist. Ich verachte den Krieg, der uns zwingt, immer wieder das Schlechte zu tun. Und ein armer Bauernknecht, der in Einfalt seinen Acker pflügt, hat mehr Ruhm als die Feldherren und Generäle, das mögen Sie wissen, Herr Kapitän. Denn er dient mit seinen armen Händen der Erde, die wir anderen alle in diesem Krieg verdorben und geschändet haben.“²⁵⁴

²⁵¹ Perutz: Der Marques de Bolibar. S. 13.

²⁵² ebd. S. 36.

²⁵³ ebd. 36.

²⁵⁴ ebd. S. 44–45.

Perutz liefert uns hier eine sehr negative und ganz und gar nicht ruhmreiche Sicht auf den Krieg und unterstreicht einmal mehr seine Sinnlosigkeit und Zerstörungskraft. Die wirklichen Helden sind bei ihm nicht die großen Krieger, sondern die einfachen Bauern. Diese werden jedoch in den Romanen immer als von den Machthabern unterdrückt und ausgebeutet dargestellt und es gibt immer wieder Verweise darauf, wie schlecht die Zeiten denn nicht wären. So heißt es auch im Marques de Bolibar: „Die Zeiten sind schlimm, Zins und die vielen Steuern nicht mehr zu erschwingen.“²⁵⁵

Wichtig ist darüber hinaus, dass sich in diesem Roman teilweise das Geschichtsverständnis von Perutz offenbart. Er berichtet in der Vorrede, dass die gewöhnliche Geschichtsschreibung nichts „zur Erklärung der erstaunlichen Tatsache des spurlosen Verschwindens der beiden deutschen Regimenter“²⁵⁶ beigetragen hätte und präsentiert uns nun die fiktionalen Memoiren des Leutnants Jochberg. Damit unterbreitet uns Perutz eine fiktionale Erklärung für den Untergang dieser Regimenter und erfindet damit eine Begründung, warum sich die Geschichte so ereignete, wie wir sie kennen. Es sind bei ihm die gewöhnlichen Leute, die für den Verlauf der Geschichte verantwortlich sind, und nicht die großen Herrscher. Erst weil die einzelnen Soldaten in ihrer Eifersucht und ihrem Stolz die drei Signale auslösen, sind das Regiment und die Stadt zum Untergang verurteilt. Scheinbare Kleinigkeiten und Nebensächlichkeiten sind also laut Perutz für den Verlauf der Geschichte verantwortlich. Diese Sichtweise zieht sich durch alle seine historischen Romane.

Auch der Roman *Die dritte Kugel* spielt in ganz ähnlichen Zeiten, obwohl es sich um ein anderes Jahrhundert und einen anderen Erdteil handelt. Wieder befinden wir uns in einem Krieg und zwar dem Eroberungskrieg der spanischen Conquistadoren in Amerika. Wiederum wird eine an sich unschuldige Stadt belagert, nämlich diejenige der Azteken, und wiederum sind die Sympathien nicht bei den Eroberern sondern bei den einfachen Indios und ihren Verbündeten. Die Geschichte wird ebenso aus Sicht der einfachen Leute erzählt und Grumbach mimt hierbei eine Art Robin Hood, da er stets kritisiert, wie die Machthaber die Bauern ausbeuten und sich auf ihre Kosten ein schönes Leben machen. Es heißt beispielsweise: „Was bei uns in Deutschland der Bauer aus seinem Acker gewinnt, find’ alles seinen Weg in eines Pfaffen Bauch.“²⁵⁷ Tatsächlich zieht sich diese Kritik an der Kirche und ihrer Ausbeutung der einfachen Bevölkerung durch den gesamten Text. Was die Kirche in

²⁵⁵ ebd. S. 82.

²⁵⁶ ebd. S. 9.

²⁵⁷ Perutz: *Die dritte Kugel*. S. 37.

Deutschland ist und mit den Bauern macht, das wird in der Neuen Welt gleichgesetzt mit den Taten der spanischen Eroberer. Auch diese beuten die einfachen Indios aus und leben auf ihre Kosten. Über einen spanischen Offizier heißt es: „So sendet er Leute aus, die des Nachts die Dörfer der Indios überfallen und die Männer, die Knaben und die jungen Weiber hinwegführen. Die alten Leute aber werden ohne Barmherzigkeit erschlagen [...]“²⁵⁸ Unmittelbar nach dieser Passage wird sogar der direkte Vergleich gezogen und es heißt: „[...] so ist der Bauern Elend in allen Landen das gleiche, und mir ist als stünd’ ich wieder in Deutschland.“²⁵⁹ Folgende Aussage könnte sogar genausogut die Situation in Deutschland beschreiben: „Jetzt sitzen sie oben, Pfaffen und Herren beisammen, haben sich toll und voll gesoffen, den Indios ihre Würst’ und Speck aus dem Schornstein gestohlen, die feisten Säu’ im Stall erschlagen und schießen zu einer Kurzweil mit Bolzen auf den Indios ihre Hühner.“²⁶⁰ Perutz will damit zeigen, dass, egal wo auf der Welt, die Ausbeutung der Unteren zugunsten der Oberen nach denselben Mustern passiert.

Auch in diesem Text werden wieder Kriegsverbrechen der Mächtigen an den Schwachen schonungslos aufgezeigt und verurteilt. Der Krieg wird als ebenso sinnlos und zerstörerisch dargestellt wie schon im *Marques de Bolibar*. Der Krieg wird als „grausam“²⁶¹ und großes „Elend und Blutvergießen“²⁶² bezeichnet. Als Schuldige werden eindeutig die Spanier von den Deutschen angeklagt: „So soll denn des Mordens und Schindens kein Ende sein? Wir waren vor euch in diesem Land, haben allen Fleiß an unsere Äcker gekehrt und mit den Indios Frieden gehalten, bis ihr kamt, [...] uns Kümmernis und Unglück zu bringen.“²⁶³ Schließlich zeigt der Text ganz klar, was die Folge der Unterdrückung der einfachen Bevölkerung ist, nämlich Rebellion. „Es gibt Unruh’ und Rebellion aller Orten, denn der Bauer wird gepeinigt mit Rent, Gült, Steuer, Fron und em hohen Zoll am Rhein.“²⁶⁴ Perutz zeigt, dass die einfachen Menschen gar keine andere Wahl haben, als sich gewaltsam gegen die Unterdrückung durch die Mächtigen zu erheben. Treffend analysiert dies der Spanier Alvarado, indem er sagt: „So ist der Könige Kleid und Mantel immerdar gewebt aus fremden Leid.“²⁶⁵ Er spielt damit darauf an, dass die Mächtigen immer schon auf Kosten der Ärmeren gelebt haben und sieht dies quasi als ein Naturgesetz an. Das geht so weit, dass die Spanier

²⁵⁸ ebd. S. 41.

²⁵⁹ ebd. S. 42.

²⁶⁰ ebd. S. 42.

²⁶¹ ebd. S. 85.

²⁶² ebd. S. 85.

²⁶³ ebd. S. 90.

²⁶⁴ ebd. S. 133.

²⁶⁵ ebd. S. 136.

die Indios sogar mit Tieren gleichsetzen. Auf die Feststellung eines Spaniers, dass die Straßen „gar übel stinkend und schmutzig“²⁶⁶ seien, erwidert ein anderer: „So ist das der richtige Stall für solches Vieh [...]. Denn die Heiden sind allesamt lausig, zottig, krätzig und grindig, laufen allezeit voll Flöh’.“²⁶⁷ Die Konsequenz daraus ist, dass Cortez die Indios am liebsten „mit Spießen kratzen und mit Kolben lausen“²⁶⁸ lassen möchte und damit den geplanten und später durchgeführten Völkermord quasi offen anspricht. Letztendlich geht es jedoch im Prinzip nur darum, die Indios als Sklaven zu halten und dadurch auf ihre Kosten zu großem Reichtum zu kommen, wie der Erzähler trocken berichtet:

„Aber die spanischen Hauptleute teilten in ihrem Geiste dieses Volk und all seine Habe untereinander, und ein jeder von ihnen sah sich schon über viele Morgen Landes mit Wäldern, Wiesen und Fischteichen gebieten, dazu ungezählte Scharen Sklaven, die mit Ackern, Mähen, Dreschen und Holzschlagen ihrer Herren Reichtum vermehren mußten.“²⁶⁹

Perutz zeigt hier eindeutig, was das eigentliche Ziel der Spanier ist, nämlich die Ressourcen und die Arbeitskraft der einfachen Menschen zu missbrauchen, um damit den eigenen Wohlstand zu sichern und zu erhöhen. Wie so oft bei Perutz zeigt sich auch in diesem Text, dass die Geschichte für ihn schon immer eine ewige Unterdrückung der Ärmern durch die Reichen war. Auch hier versucht Perutz wieder, eine fiktionale Erklärung dafür zu liefern, warum das Aztekenreich schlussendlich unterging und Montezuma sterben musste. Es sind wieder die kleinen und gewöhnlichen Leute wie Grumbach und seine Gesellen, die verantwortlich dafür sind, dass die Geschichte ihren bekannten Lauf genommen hat.

Auch im Roman *Der schwedische Reiter* bietet sich dem/der Leser/in ein ähnliches Bild. Auch hier befinden wir uns wieder in einem Krieg, und zwar dem Krieg in Schlesien zwischen August dem Starken und Karl XII. von Schweden. Erneut befinden wir uns in einer Krisenzeit, in der einerseits der 30-jährige Krieg noch nachwirkt und durch den aktuellen Krieg auch wiederum Unruhe herrscht und plündernde Regimenter durch das Land ziehen. Wiederum wird die Geschichte aus der Sicht der einfachen Bauern und Diebe erzählt, die um das nackte Überleben kämpfen müssen. Ein weiteres Mal zeigt sich, dass, wenn die Mächtigen Krieg führen, hauptsächlich die unschuldigen, einfachen Leute dadurch Leid zu ertragen haben. Auch werden die Machthaber wieder dafür kritisiert, dass sie die unteren

²⁶⁶ ebd. S. 172.

²⁶⁷ ebd. S. 172.

²⁶⁸ ebd. S. 174–175.

²⁶⁹ ebd. S. 175–176.

Schichten unterdrücken, wenn es heißt: „Die Könige, die waren vom Teufel auf die Erde gesetzt, um den gemeinen Mann zu würgen und zu treten.“²⁷⁰ Diesen Satz könnte man gewissermaßen als Leitsatz für die gesamte Sicht auf die Geschichte von Perutz verstehen, die er in seinen Romanen verarbeitet. Auch im Roman *Der schwedische Reiter* wird neben den Königen die Kirche als der zweite Unterdrücker der einfachen Menschen kritisiert. In diesem Text geschieht das in Form eines „herrischen Bischof, der im ganzen Land des Teufel Ambassadeur genannt wird“²⁷¹, da er einen Steinbruch betreibt, in dem Sklaven für ihn schuften müssen, um ihm ein Leben im Luxus zu ermöglichen. Es heißt über den Bischof: „Er hat einen herrischen Sinn, will's in Prunk und Glanz seiner Hofhaltung allen weltlichen Fürsten zuvortun, es ist ihm kein Vogt, kein Grubenhauptmann zu den armen Leuten hart genug.“²⁷² Die Arbeitsbedingungen der Menschen werden wie folgt beschrieben:

„Sie brachen [...] mit bloßen Händen Steine in des Bischofs Steinbrüchen, einen Stein nach dem anderen, ein Leben lang, sie zogen den glühenden Schutt aus dem Schürofen, sie standen Tag und Nacht vor dem feurigen Schlund unter dem schmalen Holzdach, das sie den Sarg nannten, das Feuer verbrannte ihnen die Stirn und die Wangen – sie fühlten es nicht mehr –, sie fühlten nur die Peitsche, mit der des Bischofs Vogt und seine Knechte sie zur Arbeit trieben.“²⁷³

Dieses Zitat illustriert sehr schön, wie die Menschen im Steinbruch gebrochen werden und von den skrupellosen Mächtigen ausgenützt werden, um deren Macht und Reichtum zu erhalten. Obwohl wir uns jetzt in einem ganz anderen Jahrhundert und einer ganz anderen Gegend befinden als noch in der *Dritten Kugel*, hat sich die Stellung der Kirche wenig verändert. Auch hier werden die einfachen Menschen von Vertretern der Kirche gnadenlos unterdrückt und ausgenützt. Die oberen Schichten werden, wie fast immer bei Perutz, sehr negativ dargestellt. Der Gutsherr erscheint als moralisch fragwürdig und nur auf sein Geld aus, was den Dieb zu folgender Feststellung kommen lässt: „Er ist also einer von Adel, nennt sich Freiherr und führt ein Wappen und treibt dennoch gemeinen Wucher, das streitet ihm nicht seine Edelmannsehr'. Ich möcht' nicht solch ein Edelmann sein, lieber bleib ich in meinem Elend.“²⁷⁴ Diese Sichtweise ist typisch für Perutz. Der Adel erscheint als korrupt, geldgierig und unmoralisch, während die einfachen Leute sich durch ihre Ehrlichkeit und Moral auszeichnen. Erst wenn diese einfachen Leute dann selbst aufsteigen und in höhere Kreise kommen, opfern sie die Moral dann ebenfalls dem Gewinnstreben. Perutz vertritt in

²⁷⁰ Perutz: *Der schwedische Reiter*. S. 20.

²⁷¹ ebd. S. 26.

²⁷² ebd. S. 179.

²⁷³ ebd. S. 26.

²⁷⁴ ebd. S. 50.

seinen Romanen auch die Auffassung, dass die Mächtigen und Reichen durch ihre Unterdrückung die einfachen Leute, die eigentlich ehrlich sind, erst zu fragwürdigen Handlungen treiben. Dies kommt im *Schwedischen Reiter* besonders zum Ausdruck in der Szene, in der der Malefizbaron gegen die Diebe wettet und schwört, allen das Handwerk zu legen, und der Dieb erwidert: „Sind doch nur arme Leut’ [...]. Hätten sie zur rechten Zeit jeder einen Bissen Brot alle Tage gehabt und ein Strohdach über dem Kopf, so wären sie ehrlich geblieben. Aber so geht’s in der Welt zu!“²⁷⁵ Perutz überträgt in seinen Romanen genau auf diese Menschen seine Sympathien. Er zeigt zwar, dass auch sie manchmal unehrlich handeln, jedoch die Autoritäten sie durch ihre Unterdrückung erst in dieses Dilemma bringen.

Auch der Dieb, der ja in der Mitte des Romans zum Hauptmann einer ganzen Bande wird, zeigt sich in diesem Text als eine Art Robin Hood. Er handelt zwar unmoralisch, da er Hauptmann einer Diebesbande ist, jedoch auf den Vorschlag eines Mitglieds, doch einen reichen Bauern zu überfallen, entgegnet er: „Nein [...]. Ich will dem Bauern nicht aufbrechen seine Kisten und Kasten, ich will nicht rauben und brennen in den Dörfern. Ihr sollt den Ackermann lassen bei seiner Arbeit.“ [...] „Aus den Pfaffen ihren Häusern will ich das Gold holen.“²⁷⁶ Der Dieb bleibt also innerhalb einer gewissen Moral, da er nicht bei den unterdrückten und einfachen Leuten raubt, sondern sich bei den Mächtigen, in diesem Fall bei den Kirchen, bedient. Obwohl er also ein Dieb ist, erscheint er trotzdem als positive Figur, da er innerhalb gewisser Moralvorstellungen bleibt. Die Begründung, warum er gerade in den Kirchen auf Raubzug gehen will, klingt geradezu kommunistisch: „Alle Ding’, die du auf Erden find’st, sind Gottes. Das Gold und Silber in den Pfaffen ihren Häusern ist Gottes und es bleibt Gottes, auch wenn wir’s in unseren Säcken haben.“²⁷⁷ Es zeigt sich also auch in diesem Roman wieder deutlich, dass die Sympathien von Perutz bei den einfachen Menschen und nicht bei den Machthabern liegen.

Auch der Roman *Der Judas des Leonardo* spielt in sehr schwierigen Zeiten. Wir befinden uns am Übergang von Mittelalter zu Früher Neuzeit, um das Jahr 1500. Der Herzog von Mailand, dessen „Glück und Ansehen [...] im Niedergang begriffen [waren]“²⁷⁸, befindet sich im Konflikt mit Frankreich, das Ansprüche auf das Herzogtum stellt und das wiederum mit den

²⁷⁵ ebd. S. 66.

²⁷⁶ ebd. S. 111.

²⁷⁷ ebd. S. 111.

²⁷⁸ Perutz: *Der Judas des Leonarod*. S. 5.

Habsburgern sich im Krieg befindet. Perutz konzentriert sich in diesem Roman besonders darauf, das alltägliche Leben der einfachen Handwerker und Künstler in dieser Zeit zu schildern. Wieder erleben wir das Geschehen aus der Sichtweise von einfachen Menschen und nicht aus der Sicht von Adligen oder reichen Bürgern. Die Zeiten werden auch in diesem Roman wieder als schwer bezeichnet, „Kriegslärm, Teuerung, dazu die Mißgunst und das Übelwollen der Menschen, vielerlei Betrug“²⁷⁹ werden als typische Phänomene der Zeit angeführt sowie, dass es „in diesen Zeiten keine Kleinigkeit [ist], einen Esser mehr im Hause zu haben.“²⁸⁰ Auch in diesem Roman werden wir also mit viel Elend und großer Armut konfrontiert.

Ganz wie in den anderen Romanen sind auch im *Judas des Leonardo* wieder ganz gewöhnliche und einfache Menschen für den Lauf der Geschichte verantwortlich. Der große Meister Leonardo konnte sein Meisterwerk, das ihn berühmt machte, erst fertigstellen als er auf Behaim traf. Wiederum bedient sich Perutz desselben Schemas. Er versucht, die historisch verbürgten Tatsachen – nämlich dass Leonardo „Das letzte Abendmahl“ gemalt hat – mit erfundenen Figuren und Ereignissen zu erklären. Er zeigt uns damit, dass die Historie wie wir sie kennen, auf Kleinigkeiten beruht, für die nicht große Herrscher verantwortlich sind, sondern die ganz gewöhnlichen Menschen. Damit rückt er diese Leute, die lange Zeit als geschichtslos galten, ins Blickfeld und macht sie, ihre Taten und ihr Leben historisch.

Besonders augenscheinlich ist die Differenz zwischen den Schichten in *Turlupin*. Wir bekommen hier zwei Lebenssphären geschildert, nämlich einerseits die der einfachen Leute in Form des Perückenmachers Turlupin und dann als Kontrast die der adligen Schicht als Turlupin die Identität tauscht und als Josselin im Schloss der Gräfin von Lavan mit den anderen Adligen verkehrt. Auch dieser Roman spielt wieder in einer Krisenzeit. Es geht bekanntlich um eine geplante Revolution, die den gesamten Adel Frankreichs vernichten sollte. Perutz bleibt seiner Einstellung zur Geschichte als einzige Unterdrückung des einfachen Volkes durch die Adligen und Mächtigen treu und berichtet im Vorwort, dass es in dieser Revolution eigentlich darum ging „die Gewalt über den Staat aus den Händen des Adels zu entreißen“²⁸¹. Er berichtet weiter, dass das Volk „durch einen kostspieligen und langwierigen Krieg verelendet und durch die ungerecht verteilte Last der Steuern zur

²⁷⁹ ebd. S. 77.

²⁸⁰ ebd. S. 79.

²⁸¹ Perutz: *Turlupin*. S. 11.

Verzweiflung getrieben“²⁸² war. Auch in diesem Roman also wird, wie in allen anderen von Perutz, das Leid der einfachen Menschen in den Vordergrund gestellt und wieder erscheint die Geschichte, egal in welchem Jahrhundert sein jeweiliger Roman spielt, als einzige Leidenszeit für das gewöhnliche Volk.

Auch hier steht wieder der Blick von unten auf die Geschichte im Vordergrund und wir bekommen das Geschehen durch die Augen des einfachen Turlupin vermittelt und die unterdrückten gewöhnlichen Leute stehen im Zentrum der Geschichte. Die Sympathie liegt wiederum eindeutig bei den einfachen Menschen und nicht bei den Adligen oder den Machthabern. Wiederum bekommen wir den Blick der einfachen Menschen auf die Geschichte und die Welt präsentiert. Es zeigt sich auch in diesem Roman wieder, dass die höheren Schichten auf Kosten der gewöhnlichen Menschen leben. In der Szene, in der Turlupin auf einen jungen Adligen und seine Geliebte trifft, die sich einen eigenen Wagen halten, kann er seinen Zorn fast nicht zurückhalten: „Sein Sohn hält sich also einen Wagen [...]. Und unsereins muß das alles bezahlen, das Frühstück, die Musikanten, den Wagen und das Fräulein von Saint-Luc. [...] Zorn und Schmerz über die Ungerechtigkeit der Welt stiegen in ihm empor. [...] ‚Sie vergeuden unser Geld und machen uns arm.‘“²⁸³ Der Adel wird hier gezeichnet als überhebliche Kaste, die nichts arbeitet und sich auf Kosten der niederen Bevölkerung ein schönes Leben in Luxus und Müßiggang liefert. Das Bild des Adels ist sehr negativ, und als es darum geht, dass Turlupin sich im Schloss des Herzogs von Lavan unter die Edelleute mischt, heißt es: „Denn die Unterhaltung mit den Herren vom Adel wird Ihnen keine Schwierigkeiten bereiten. Sie ist von sehr gewöhnlicher Art. Sie besteht aus Fluchen und Schwören, aus plumpen Scherzen und aus Liederlichkeiten.“²⁸⁴ Im Schloss selbst werden der Adel und dessen Gespräche dann auch genau so dargestellt, womit kein sehr positives Bild der Edelleute entsteht. Der einfache und fleißige Turlupin dagegen erscheint als durchwegs sympathische Figur.

Wie in den anderen Romanen von Perutz wird auch in *Turlupin* diese Zweiklassengesellschaft, die vor allem durch die Macht der Kirche erhalten wird, massiv kritisiert und als unnatürlich dargestellt. Diese Themen werden meist in alltäglichen Gesprächen zwischen den Kunden in der Barbierstube Turlupins abgehandelt und Perutz zeichnet damit ein authentisches Bild der alltäglichen Diskurse der Zeit. Dies kommt sehr gut

²⁸² ebd. S. 13.

²⁸³ ebd. S. 33.

²⁸⁴ ebd. S. 78.

im Streit des Monsieur Gaspard mit dem Vikar zum Ausdruck: „Sie glauben, daß Gott diese Menschen dazu bestimmt hat, als Lasttiere zu leben und im Armenhaus zu sterben? Gütiger Himmel, welch eine Ordnung der Dinge! Verstehen Sie denn nicht, daß die Menschen alle mit dem gleichen Anrecht auf Glück zur Welt gekommen sind?“²⁸⁵ Gaspard vertritt damit eine für das Barock fast anachronistische Einstellung, die eigentlich erst typisch für die Französische Revolution bzw. die Aufklärung hundert Jahre später ist. Perutz will damit wieder einmal zeigen, dass die Unterdrückung der Unteren schon zu allen Zeiten bestanden hat und eine Konstante der Geschichte ist. Ähnliches repliziert der Vikar dem Gaspard im Text sogar: „Nein, mein Herr, in Frankreich besteht in allen Dingen eine gute Ordnung, und ich wünsche mir keine bessere. Reiche und Arme, Hungrige und Satte, das hat es zu allen Zeiten gegeben.“²⁸⁶ Der Vikar vertritt hier die klassische Position der Kirche, dass es eine gottgewollte Ordnung gibt, die schon immer so war und daher auch immer so zu sein hat. Das Recht des Einzelnen auf Glück, Freiheit und Wohlstand zählt für ihn nicht. Für Gaspard hingegen ist das keine Ordnung, sondern eine „gewalttätige Herrschaft der Stärkeren [...], [die] für zwölfhundert Straßenräuber [geschaffen ist], die mit Zustimmung des Königs die Ämter und die Stellen, alles Glück und allen Wohlstand unter sich aufgeteilt haben“²⁸⁷. Wir haben also wieder das gleiche Argument wie in den anderen Romanen auch. Da die Mächtigen die Ärmern unterdrücken und auf ihre Kosten leben, ist Wohlstand nur für eine geringe Anzahl an Menschen möglich. Dies geht so weit, dass einfache Menschen nicht einmal zu ihrem Recht kommen können und daher sogar von Perutz als entrechtet dargestellt werden. Nachdem sich Turlupin in den Kopf gesetzt hat, dass er der Sohn der Herzogin von Lavan ist, spielt er mit dem Gedanken, sein Recht einzuklagen. Er will den Schreiber des Parlaments um Rat fragen und auf Turlupins Erkundigung, ob eine Klage Erfolg haben könnte, antwortet der Schreiber, dass er Zeugen brauche, doch „für Geld bekommt er sie“²⁸⁸. Auf Turlupins Replik, dass er kein Geld hat, meint der Schreiber lakonisch: „Wenn er kein Geld hat, dann ist seine Sache verloren.“²⁸⁹

Wiederum bietet sich dem/der LeserIn das gleiche Schema. Die erfundene Figur des Turlupin muss bei Perutz dafür herhalten, die Geschichte zu erklären und verständlich zu machen. Nur weil diese Figur in den Konflikt im Jahre 1642 hineingezogen wurde, fand nicht in diesem Jahr schon die Französische Revolution statt. Wieder ist eine ganz gewöhnliche und einfache

²⁸⁵ ebd. S. 52.

²⁸⁶ ebd. S. 52.

²⁸⁷ ebd. S. 52.

²⁸⁸ ebd. S. 58.

²⁸⁹ ebd. S. 58.

Figur aus der Bevölkerung dafür verantwortlich, dass die Geschichte den uns bekannten Lauf nahm und nicht andere Wege ging.

Auch der Roman *Nachts unter der steinernen Brücke* offenbart wieder ein ähnliches Bild wie die anderen Geschichtsromane von Perutz. Auch er spielt wieder in außerordentlichen Krisenzeiten, in denen gezeigt wird, dass gerade das Leben der einfachen Menschen sich in Krisenzeiten noch mehr verschlechtert. Der Roman erstreckt sich über mehrere Jahrzehnte vom späteren 16. Jahrhundert bis zum frühen 17. Jahrhundert und spielt vorwiegend in der Judenstadt von Prag. Wir befinden uns damit in der Zeit unmittelbar vor dem Ausbruch des 30-jährigen Krieges, die von Religionsstreitigkeiten, Autonomiebestreben der Böhmen und innerdynastischen Konflikten der Habsburger gekennzeichnet war. Wieder bekommen wir ganz stark den Blick der einfachen Menschen auf die Geschichte. Mit Ausnahme Kaiser Rudolfs II. sind die Hauptfiguren der einzelnen Novellen ausschließlich gewöhnliche bis ärmliche Menschen. Gleich in der ersten Novelle geht es um „zwei armselige Spaßmacher“²⁹⁰, die zweite handelt zwar von einem jungen Adligen, jedoch steht auch er außerhalb der Gesellschaft, da er „Pläne schmiedete, wie man der utraquistischen Kirche zu ihren Rechten verhelfen, die landesherrliche Gewalt des Kaisers mindern und die der Städte mehren und wie man vielleicht sogar einen König böhmischer Nation und reformierten Glaubensbekenntnisses erlangen könnte“²⁹¹. Wir haben es also wiederum mit einem Rebellen zu tun, der sich gegen die Autoritäten auflehnen und für mehr Gerechtigkeit und weniger Unterdrückung kämpfen will. Wie in den anderen Romanen ist auch hier wiederum das Bild der Mächtigen eher negativ und es gibt zahlreiche Figuren, die die Unterdrückung der einfachen Menschen anklagen. In der Novelle über den Maler Brabanzio bekommt dieser das Angebot, für den Kaiser zu malen, er weigert sich jedoch mit den Worten: „Toren sind, die den Königen dienen [...]. Und es steht auch geschrieben: Trauet nicht den Fürsten, denn es ist kein Heil bei ihnen. Herr! Ich will nicht. Weder diesem König noch einem anderen will ich dienen.“²⁹² Wiederum wird ein negatives Bild von den Herrschern gezeigt, die in ihrer Selbstsucht eigentlich nur Unglück über ihr Volk bringen. Dieses Bild gleicht sich in allen Romanen von Perutz.

In *Nachts unter der steinernen Brücke* zeigt sich schlussendlich ganz deutlich etwas, das schon mehrfach angedeutet wurde, nämlich, dass die kleinen, einfachen, gewöhnlichen Leute den Lauf der Geschichte bestimmen und nicht die großen Herrscher. Nur langsam offenbart

²⁹⁰ Perutz: *Nachts unter der steinernen Brücke*. S. 9.

²⁹¹ ebd. S. 21.

²⁹² ebd. S. 150.

sich in dem Roman nämlich, dass die einzelnen geschlossenen Episoden von einem Nachfahren des Juden Meisl, der Hauslehrer eines Jungen im frühen 20. Jahrhundert ist, erzählt werden. Nachdem er die Geschichte des Peter Zaruba erzählt hat, dessen Familie nach einer alten Prophezeiung nicht am Tisch des Kaisers essen darf, da sonst das freie Böhmen dem Untergang geweiht wäre. Ausgerechnet dieser Peter Zaruba habe unwissentlich an des Kaisers Tisch gegessen und er sagt zu seinem Schüler:

„Und da kannst du wieder sehen, wie die Geschichtsprofessoren am Gymnasium und die Herren, die die Geschichtsbücher für die Schulen verfassen, wie die alle zusammen nichts wissen und nichts verstehen. Sie werden dir erzählen und haargenau beweisen, daß die böhmischen Aufständischen die Schlacht am Weißen Berge verloren haben, weil auf der anderen Seite der Tilly kommandierte und weil ihr Feldherr, der Graf von Mansfeld, in Pilsen geblieben war, oder weil sie ihre Artillerie nicht richtig postiert hatten und weil ihre ungarischen Hilfstruppen sie im Stiche ließen. Das ist alles Unsinn. Die böhmischen Aufständischen haben die Schlacht auf dem Weißen Berg verloren, weil der Peter Zaruba damals im Wirtshausgarten nicht den Verstand gehabt hat, den Wirt zu fragen [...] und so hat also Böhmen seine Freiheit verloren und ist österreichisch geworden, und wir haben jetzt das k.u.k. Tabakmonopol und die k.u.k. Militärschwimmschule und den Kaiser Franz Joseph und die Hochverratsprozesse, weil der Peter Zaruba [...] also von des Kaisers Tisch gegessen hat.“²⁹³

Perutz kritisiert damit massiv die Historiker, vor allem des Historismus, die bekanntlich lange der Ansicht waren, dass die Geschichte ausschließlich von den Mächtigen und den Herrschern gemacht wird und das einfache Volk quasi geschichtslos ist. Dies will er in seinen Romanen widerlegen, indem er zu zeigen versucht, dass die Handlungen der gewöhnlichen Menschen für den Lauf der Geschichte verantwortlich sind. Nachdem der Hauslehrer die Episode erzählt hatte, in der sich der junge Wallenstein vom jungen Kepler seine Sterne und Zukunft lesen lässt und davon ausgehend handelt und durch etliche glückliche Umstände eine reiche Heirat macht, berichtet er seinem Schüler:

„Ein Hund, der bellte, und ein Hahn, der krähte, die haben das Glück des Wallenstein begründet [...]. Davon wirst du freilich in deinem Gymnasium nichts gehört haben, denn dort trichtert man euch nur Jahreszahlen ein. [...] Ihr Reichtum aber hat den Wallenstein in den Stand gesetzt, zwei Dragonerregimenter aufzustellen, als der Krieg gegen Venedig ausbrach, und sie dem Kaiser zuzuführen. Und das war der Beginn seines steilen Aufstiegs, dem dann ein Hellebardenstoß in Eger ein Ende gesetzt hat.“²⁹⁴

Hier wird einerseits wieder der Geschichtsunterricht an den Schulen kritisiert, da der Hauslehrer darauf hinweist, dass dort nur Jahreszahlen auswendig gelernt werden. Für ihn

²⁹³ ebd. S. 33–34.

²⁹⁴ ebd. S. 140.

bzw. für Perutz ist Geschichte mehr als nur das Lernen von Zahlen. Wiederum argumentiert er, dass der Verlauf der Geschichte von den Kleinigkeiten und den einfachen Leuten bestimmt wird. Nur weil Wallenstein damals auf den noch völlig unbekannten Kepler traf und dieser für ihn in die Zukunft blickte, heiratete er eine reiche Frau, was schließlich seinen Aufstieg begründete. Gleichzeitig zeigt Perutz aber auch, dass immer die Sieger und die Mächtigen Geschichtsschreibung betreiben und dass sie darüber entscheiden, welche Menschen in Erinnerung bleiben und welche vergessen werden. Es heißt:

„Seit der Schlacht am Weißen Berg, in der sich das Schicksal Böhmens entschieden hatte, war ein halbes Jahr vergangen, und in dieser Zeitspanne war allerlei geschehen. Die böhmischen Stände hatten ihre verbrieften alten Rechte und Freiheiten verloren. [...] Die protestantischen Prediger hatte man des Landes verwiesen. Wer an dem Aufruhr von 1618 teilgenommen hatte, ja, wer auch nur im Verdacht stand, ihn gutgeheißen oder die Rebellen begünstigt zu haben, wurde eingekerkert, und wenn er mit dem Leben davonkam, so verfiel doch sein Hab und Gut dem Fiskus. So verarmten alte Geschlechter und Namen verschwanden aus der Geschichte Böhmens. Andere Namen waren bestimmt, im Gedächtnis des Volkes weiterzuleben.“²⁹⁵

Perutz zeigt, dass die Geschichtsschreibung immer von den Siegern gemacht wird und daher die uns bekannte Geschichte immer nur ein Ausschnitt sein kann von dem, was sich wirklich ereignet hat. Geschichte selbst ist immer bis zu einem gewissen Grad selbst nur Fiktion, die von jemandem mit einer gewissen Intention geschrieben wurde. Genauso werden so viele Menschen, die ebenso historisch sind wie andere, von der Geschichtsschreibung vergessen und sind für kommende Generation daher nicht mehr existent.

Insgesamt lässt sich sagen, dass die historischen Romane von Leo Perutz alle in Krisenzeiten spielen, in denen es gerade für die unteren Schichten um das nackte Überleben geht. Er zeigt die Geschichte aus der Perspektive der Unterdrückten und kritisiert immer wieder die Mächtigen für ihr Verhalten und ihr Leben auf Kosten der Ärmere. Obwohl die Romane in den unterschiedlichsten Jahrhunderten und Weltgegenden spielen, zeigt sich immer wieder das gleiche Schema, nämlich, dass die Machthaber immer schon auf Kosten der einfachen Bevölkerung lebten und diese schonungslos ausbeuteten. Für diese Sichtweise ist sicherlich die sozialistische Einstellung Perutz' verantwortlich, die er zeit seines Lebens hatte und die hier deutlich zum Vorschein kommt. Auch spielen die Romane immer wieder in Kriegen und zeigen die sinnlose Zerstörung und das Leid, das ein Krieg immer mit sich bringt. Der Krieg ist bei Perutz nichts Heroisches, sondern eine Extremsituation, in der die schlechtesten Seiten

²⁹⁵ ebd. S. 203–204.

des Menschen zum Vorschein kommen und der nichts als Leid für alle Beteiligten bringt. Diese Einstellung zum Krieg und die Ablehnung jeglichen Krieges stammt sicherlich aus der eigenen Fronterfahrung, die Perutz im Ersten Weltkrieg sammelte. Perutz verklärt keinesfalls die Vergangenheit und stellt sie als besser dar als die Gegenwart, sondern zeigt hauptsächlich das Elend und die Armut vergangener Zeiten. Im Mittelpunkt des Geschehens stehen immer wieder Figuren, die gegen Unterdrückung und die herrschenden Autoritäten kämpfen und aus deren subjektiver Sicht wird uns die Handlung präsentiert. Niemals erzählt Perutz die Geschichte aus dem Blickwinkel der Machthaber, sondern immer aus der Sicht der Unterdrückten, womit er letztendlich zeigt, dass auch die untere Gesellschaftsschicht nicht geschichtslos ist, sondern die Geschichte gerade darum so ablief, wie sie ablief, weil sie von den gewöhnlichen Leuten gemacht wird und nicht von den Mächtigen. Leo Perutz ändert in seinen historischen Romanen den Verlauf der Geschichte nicht, er schreibt keine kontrafaktischen Romane, was er jedoch macht, ist, dass er unkonventionelle Erklärungen für die bekannten Ereignisse sucht. Er lässt die kleinen Leute für den bekannten Verlauf der Historie verantwortlich sein. Nur weil Turlupin in den Konflikt hineingezogen wurde, fand die Französische Revolution nicht schon 1642 statt, nur weil Leonardo auf Behaim trifft, konnte sein „Letztes Abendmahl“ überhaupt entstehen, nur weil über Grumbach der Fluch der drei Kugeln ausgesprochen wurde, geht das Aztekenreich unter, genauso wie die beiden napoleonischen Regimenter nur wegen der Eifersucht der einzelnen Offiziere sowie des Fluchs des Marquis de Bolibar komplett vernichtet werden. Perutz zeigt uns anhand von fiktionalen Personen und Ereignissen, warum die Geschichte gerade so verlief, wie wir sie kennen und es sind durchgängig die gewöhnlichen Menschen und nicht die Mächtigen, die den Lauf der Geschichte bestimmen.

8.2. Fatalistisches Geschichtsbild

In den historischen Romanen von Leo Perutz findet sich eine interessante Parallele, die in allen Texten zu erkennen ist. Er bzw. seine Protagonisten zeichnen sich durch ein höchst fatalistisches Geschichtsverständnis bzw. Weltbild aus. Fatalismus ist „die Lehre, daß alle Schicksale vorherbestimmt seien u. der menschl. Wille nichts an ihnen ändern könne“²⁹⁶. Unter Fatalismus kann man daher verstehen, dass eine übernatürliche Instanz, beispielsweise Gott, das Geschehen der Menschheit bestimmt, die einzelnen Individuen quasi bloß Marionetten und daher ihrem Schicksal ausgeliefert sind und durch ihre Handlungen nichts daran ändern können. In den Geschichtsromanen von Perutz findet sich diese Einstellung

²⁹⁶ Bertelsmann Lexikon. Band 4, Deu–Fat. Gütersloh: Bertelsmann 1985. S. 398.

immer wieder und für ihn funktioniert auch die Geschichte so. Der Lauf der Geschichte wird von einer höheren Macht vorherbestimmt und an dieser Bestimmung können die einzelnen Protagonisten in der Geschichte nichts ändern.

Sehr deutlich zeigt sich dies im Roman *Nachts unter der steinernen Brücke*. Immer wieder treffen wir in den einzelnen geschlossenen Novellen auf Figuren, die sich ihrem Schicksal als von Gott bestimmt fügen bzw. werden die Ereignisse als von Gott so gewollt gedeutet. Als Koppel-Bär und Jäckele-Narr eines Nachts auf dem Friedhof seltsame Vorgänge beobachten, Tote auferstehen sehen und ihnen dabei jedoch nichts geschieht, deuten sie das sofort als Wille Gottes. „Und daran, daß sie beide am Leben geblieben waren, erkannten sie den Willen Gottes, daß sie Zeugnis ablegen sollten von dem, was sie gesehen hatten.“²⁹⁷ Die beiden sehen ihr Überleben also als von Gott vorherbestimmt an und leiten daraus ihr weiteres Handeln ab. Auch das Kapitel, das von Berl Landfahrer handelt, zeigt sehr fatalistische Züge. Die Figur wird vorgestellt als jemand, der eigentlich immer Pech hat, egal was er tut und dessen unglückliches Schicksal vorbestimmt scheint. Es heißt über ihn:

„Dieser Berl Landfahrer war sein ganzes Leben lang vom Unglück verfolgt. Von Jugend auf war ihm alles mißraten. [...] Wenn der Berl Landfahrer [...] beginnt mit Kerzen zu handeln, so geht die Sonne gewiß nicht mehr unter. Wenn es Dukaten regnet [...] sitzt er in der Stube, aber wenn Steine vom Himmel fallen, da ist er auf der Gass'. Es gibt keinen Knüppel, über den er nicht stolpert, und wenn er Brot hat, so fehlt ihm das Messer, und hat er beides, so findet er kein Salz. [...] Es schien, als hätten sich die Mächte des Schicksals gegen den Berl Landfahrer verschworen.“²⁹⁸

Für ihn wirkt also das Unglück unausweichlich und es macht auch scheinbar keinen Sinn, dass er versucht, daran etwas zu ändern, da es ihn trotzdem weiter verfolgen würde. Perutz zeigt hier wieder seine fatalistische Einstellung, dass man sich gegen das Schicksal nicht wehren kann. Diese Weltsicht bzw. dieses Geschichtsverständnis kommt ganz deutlich zum Ausdruck in einer Episode, die von Alchemisten und Astrologen und deren Aufgabe handelt. Es heißt: „Der Astrologe könne diese Ereignisse wohl voraussehen, aber nicht abwenden. Denn die höchste Weisheit, die zu erlangen sei, liege beschlossen in den Worten: Herr, Dein Wille geschehe, so im Himmel, wie auch auf Erden.“²⁹⁹ Diese Aussage zeigt eindeutig, dass Gott den Lauf der Welt schon beschlossen und dieser Wille zu geschehen hat. Dass der Einzelne sein Schicksal also selbst in die Hand nehmen oder gar verändern könne, wird als

²⁹⁷ Perutz: *Nachts unter der steinernen Brücke*. S. 13.

²⁹⁸ ebd. S. 35–37.

²⁹⁹ ebd. S. 186.

ausgeschlossen bzw. sinnlos erachtet. Die Protagonisten im Roman zeichnen sich dadurch aus, dass sie größtenteils auf Gott vertrauen und sich seiner Vorbestimmung der Dinge auch kritiklos fügen. Jäkele-Narr spricht in einer Episode mit Gott und sagt bloß: „„Gelobt seist Du, ewiger und gerechter Richter! Dein Tun ist ohne Fehle.““³⁰⁰ Die Figuren halten Gott also für unfehlbar und nehmen ihr Schicksal daher hin, ohne sich groß dagegen zu wehren. Sie hinterfragen die Entwicklung der Dinge nicht, sondern akzeptieren Gott als den weisen Lenker, hinter dessen Entscheidungen schon eine Logik stehen wird, die sie nicht zu hinterfragen haben. Das zeigt sich eindrucksvoll am Juden Meisl, der sich stets nicht sehnlicher wünschte als einen Sohn und letztendlich doch keinen bekam:

„„Wenn Gott mir einen Sohn geschenkt hätte! [...] Gott hat es nicht gewollt. Kinderlos gehe ich dahin, Fremden hinterlasse ich mein Gut. Ist mein Unglück im Plan der göttlichen Weisheit notwendig gewesen, um eines anderen Mannes Glück zu begründen? Wer weiß es? Wer kann es sagen? Der Meerestiefe gleich ist Gottes Recht.““³⁰¹

Für Meisl existiert also ein göttlicher Plan, den er frei nach dem Motto "Gottes Wege sind unergründlich" zwar nicht versteht, den er jedoch akzeptiert, da er an der Weisheit des großen Weltenlenkers nicht zweifelt. Dass man sein Schicksal selbst in die Hand nehmen könnte, kommt für ihn gar nicht in Frage, sondern er sieht sich ganz selbstverständlich nur als Marionette im Spiel Gottes. Wenn dann doch einmal jemand sein Schicksal selbst in die Hand nimmt, dann hat dies Konsequenzen. Als der Kaiser Rudolph II. eines Tages durch die Judenstadt spaziert, ist ein Anschlag auf ihn geplant und ein Stein soll ihn von einem Hausdach erschlagen. Der hohe Rabbi Löw jedoch verwandelt diesen Stein, kurz bevor er den Kaiser trifft, in eine Schwalbe. Es erscheint dem Rabbi danach ein Engel, der zu ihm spricht: „„Als du aus einem toten Stein die Schwalben schufst, hast du in den Plan der Schöpfung eingegriffen und das Gleichgewicht der Welt gestört.““³⁰² Der Rabbi ist sich seiner Schuld bewusst und letztendlich führt dies dazu, dass die Prager Judenstadt zerstört wird. Es zeigt sich also, dass es furchtbare Folgen hat, wenn man sich dem vorbestimmten Schicksal bzw. dem Plan Gottes nicht fügt und versucht, sein Schicksal in die Hand zu nehmen und den Lauf der Geschichte zu bestimmen.

Auch in *Turlupin* kommt immer wieder das fatalistische Geschichtsverständnis von Perutz an die Oberfläche. Diesmal zeigt sich das weniger an dem Schicksal und der Einstellung der

³⁰⁰ ebd. S. 198.

³⁰¹ ebd. S. 226

³⁰² ebd. S. 250.

einzelnen Personen wie in *Nachts unter der steinernen Brücke*, sondern eher tatsächlich an den großen geschichtlichen Abläufen, die für Perutz genauso vorherbestimmt und daher nicht durch Einzelne veränderbar sind. Das beginnt sich schon in der pseudohistorischen Vorrede herauszukristallisieren, in der ja bekanntlich eine Art Historiker argumentiert, dass schon im Jahre 1642 die Französische Revolution stattfinden hätte können und von Richelieu geplant war.

„Am 11. November [...] sollte der Vicomte von Saint-Chéron die Menge gegen das Hotel Lavan führen, in dem sich die Feinde des Kardinals zu geheimen Beratungen zu versammeln pflegten. Das Hotel Lavan sollte gestürmt und niedergebrannt und damit das Signal zur Niedermetzlung des Adels in ganz Frankreich und zum Sturz des Königtums gegeben werden. Der Staatsmann hatte sich mit dem Rebellen verbündet, um Frankreich die Republik zu geben. Das Schicksal wollte es nicht. Das Schicksal ging seine eigenen Wege. [...] Um die Pläne des Titanen Richelieu zu durchkreuzen, bediente sich das Schicksal eines Narren namens Turlupin.“³⁰³

Diesmal ist es also nicht Gott, der für den Lauf der Zeit verantwortlich ist, sondern das Schicksal, was jedoch nichts an der fatalistischen Einstellung ändert. Die Revolution fand bloß noch nicht 1642 statt, weil es im Schicksal so nicht vorgesehen war und egal wie sehr sich die einzelnen Protagonisten auch bemüht hätten und wie ausgeklügelt ihre Pläne gewesen wären, die Republik hätte nicht schon 1642 in Frankreich eingeführt werden können, weil es das Schicksal so nicht wollte. Wieder lenkt also eine höhere Macht das Geschehen, nicht einzelne Individuen. Sie sind lediglich Marionetten, so wie Turlupin bloß eine Marionette des Schicksals ist, um die Revolution zu verhindern. Turlupin selbst hat auch ständig das Gefühl, dass das Schicksal Großes mit ihm vorhat. Er fühlt, „daß er zu großen Dingen ausersehen sei, daß das Schicksal ihn am Leben erhalten hatte, weil es seiner bedurfte“³⁰⁴. Wieder zeigt sich, dass der Protagonist nicht selbst irgendwie sein Schicksal in die Hand nehmen will, sondern überzeugt davon ist, dass alles von einer höheren Macht gelenkt wird. Er wird selbst auch nicht aktiv, sondern es heißt: „Er wartete geduldig, denn seine Zeit mußte kommen.“³⁰⁵ Turlupin ist in seiner fatalistischen Weltsicht überzeugt davon, dass er nur zu warten braucht, dann wird das Schicksal schon die richtigen Wege gehen. Selbstständig aktiv zu werden, erscheint ihm sinnlos. Er ist lieber bequem und verlässt sich auf das Schicksal. Als er später in der Kirche erstmals die Herzogin von Lavan erblickt, sich einbildet, sie sei seine Mutter und damit das Schicksal seinen ersehnten Lauf zu nehmen beginnt, zögert er kurz: „[...] er wollte um die nächste Ecke biegen, um den Verfolger zu täuschen und dem Schicksal zu entfliehen,

³⁰³ Perutz: Turlupin. S. 15–16.

³⁰⁴ ebd. S. 19.

³⁰⁵ ebd. S. 19.

das er so oft gerufen, so inbrünstig ersehnt hatte und das jetzt gebieterisch und fordernd vor ihm stand.“³⁰⁶ Genau zu dem Zeitpunkt, als das Schicksal ihm also seinen lang erträumten Wunsch erfüllen will, zögert er also und spielt mit dem Gedanken, sich gegen den Lauf des Schicksals zu wehren. Da er jedoch ein durch und durch fatalistischer Charakter ist, verwirft er diesen Plan sofort. „Es gab kein Zögern mehr. Seine Mutter rief ihn, er mußte zu ihr, er mußte sie sehen, das war der Wille Gottes, der ihn in die Kirche der Trinitarier geführt hatte, auf daß sich der vorbeschlossene Lauf des Schicksals an ihm erfüllte.“³⁰⁷ Turlupin besinnt sich also wiederum darauf, dass es sinnlos wäre, sich gegen das Schicksal und den göttlichen Plan zu wehren. Für ihn gibt es so etwas wie einen Zufall nicht, er sieht sich nur als das Werk einer höheren Macht, der er sich zu fügen hat. Als er später seine Identität tauscht und auf dem Schloss der Herzogin von Lavan mit den anderen Adligen verkehrt, wünscht er sich nichts als wieder ein einfaches Leben als Perückenmacher zu leben und erkennt, dass die Welt der Edelleute nicht seine Welt ist. Als er sich jedoch einbildet, dass seine vermeintliche Mutter ihn gesegnet hätte, bewirkt dies wieder einen Umdenkprozess bei ihm, sich dem Lauf des Schicksals zu fügen: „Seine Mutter hatte ihn gesegnet. Seine Mutter hatte ihm die Wangen gestreichelt. Vergessen war die arme Jeanneton, vergessen das kleine Glück, das er ihr und sich hatte bereiten wollen. Das Schicksal hatte ihn in dieses Haus gerufen, hier war sein Platz, hier mußte er leben.“³⁰⁸ Obwohl Turlupin dieses Leben also eigentlich gar nicht will, sieht er sich verpflichtet, es zu leben. Es erscheint ihm sinnlos, gegen den göttlichen Plan zu handeln, den jeder zu befolgen hat.

Auch im Roman *Der Judas des Leonardo* bestimmt das Schicksal bzw. eine höhere Macht den Lauf der Geschichte. So kann Leonardo sein Bild des letzten Abendmahls, das in der Folge seinen Aufstieg bedeutet, nur malen, da ihn das Schicksal mit dem Kaufmann Behaim zusammenführt. Im Text selbst ist explizit vom Schicksal die Rede: „Zum zweitenmal führte das Schicksal dem Messer Leonardo Joachim Behaim in den Weg [...]“.³⁰⁹ Wieder ist ausschließlich eine höhere Instanz dafür verantwortlich, dass die Geschichte sich so ereignete, wie wir sie kennen. Auch die Protagonisten erweisen sich im Roman wiederum als fatalistische Charaktere. So klagt Boccetta über die gegenwärtigen Zeiten:

„[...] doch das wißt Ihr ja selbst, wie heut die Zeiten sind, Kriegslärm, Teuerung, dazu die Mißgunst und das Übelwollen der Menschen, [...] man muß Geduld üben

³⁰⁶ ebd. S. 44.

³⁰⁷ ebd. S. 45.

³⁰⁸ ebd. S. 149.

³⁰⁹ Perutz: *Der Judas des Leonardo*. S. 60.

und auch das Schlimme hinnehmen, Gott hat es eben nicht anders gefügt, es war sein Wille, und ob der morgige Tag nicht noch Schlimmeres bringt, das weiß keiner.“³¹⁰

Für ihn erscheint es ebenfalls sinnlos, sich gegen die Wege Gottes zu stellen. Auch er vertritt die Ansicht, dass man nichts tun kann, als sich zu fügen und alles, was die höhere Instanz plant, so hinzunehmen. Seine fatalistische Einstellung verbietet es ihm, sein Glück selbst in die Hand zu nehmen.

Im Roman *Der Marques de Bolibar* erscheint ebenfalls das Schicksal als höhere Instanz, das den Verlauf der Historie bestimmt. Besonders eindeutig kommt in diesem Text zur Geltung, dass der Mensch nichts gegen die Pläne des Schicksals tun kann und eigentlich machtlos ist. Der Text führt uns vor Augen, dass die deutschen Regimenter vernichtet werden müssen, da es das Schicksal so will. Die Soldaten wissen, dass sie überleben, wenn nur die drei Signale des Marquis nicht ausgelöst werden, und dementsprechend wollen sie alles daran setzen, dass das nicht passiert. Schlussendlich lösen aber sie selbst alle drei Signale aus. Dies zeigt, dass sich die Menschen noch so sehr anstrengend können, gegen die Macht des Schicksals sind sie machtlos. Alles, was im Roman passiert, wird als vom Schicksal als so vorgesehen dargestellt. Über den Soldaten, der scheinbar zufällig vor Ort ist, als die Guerillas und der Marquis den Plan mit den drei Signalen zum Sturm der Stadt planen, heißt es, „daß er vom Schicksal dazu bestimmt sei, die Anschläge des Marques de Bolibar zu erhorchen [...]“³¹¹. Die einzelnen Figuren sind sich auch hier wiederum sicher, dass sie alle nur die Marionetten einer höheren Macht sind und die Soldaten diskutieren nur darüber, wie man diese Macht nun nennen soll: „Wie soll ich ihn nennen, den rätselhaften Willen, der uns alle so elend und zu seinem Narren gemacht hat? Soll ich ihn Schicksal nennen oder Zufall oder ewiges Gesetz der Sterne? Wir Spanier nennen ihn Gott [...]“³¹². Alle sind sich also einig, dass es eine höhere Macht gibt, die sie lenkt und der man sich fügen muss. Auf die Idee, dass jeder selbst sein Schicksal in die Hand nehmen und seine Zukunft gestalten könnte, kommt auch in diesem Roman niemand.

Letztendlich zeigt sich dieses Bild auch im Roman *Die dritte Kugel*. Hier erscheint das Schicksal ebenfalls als Lenker der Geschichte, auch wenn sich die Figuren noch so sehr dagegen wehren. Grumbach und seine Gesellen wollen mit den drei Kugeln eigentlich die

³¹⁰ ebd. S. 77.

³¹¹ Perutz: *Der Marques de Bolibar*. S. 37.

³¹² ebd. S. 68.

führenden spanischen Conquistadoren umlegen, jedoch hat das Schicksal den Untergang des Aztekenreiches scheinbar vorgesehen und darum treffen die Kugeln letztendlich Grumbach und Menschen, die ihm nahestehen, obwohl er genau das verhindern wollte.

Perutz zeigt uns in seinen Romanen durchgehend Figuren, die eine höchst fatalistische Weltansicht an den Tag legen. Sie sehen sich nur als Marionette einer höheren Instanz, die den Lauf der Dinge bestimmt, und jedes Zuwiderhandeln gegen diesen höheren Plan wäre für sie sinnlos. Auch der Lauf der Geschichte erscheint bei Perutz als sehr fatalistisch. Er vertritt die Ansicht, dass die Historie von einer höheren Macht gelenkt wird und der Einzelne in diesem Konzept kaum einen Handlungsspielraum hat. Die Französische Revolution findet für Perutz nur deshalb 1642 nicht statt, weil es das Schicksal so nicht vorgesehen hatte, obwohl schon damals alle Vorzeichen stimmten. Leonardo konnte sein Abendmahl nur malen und überhaupt berühmt werden, weil ihm das Schicksal im richtigen Zeitpunkt den Kaufmann Behaim schickte, genauso wie das Aztekenreich untergehen musste, weil eine höhere Macht Grumbach verfluchte und die drei Kugeln die falschen Menschen trafen, obwohl Grumbach alles daran setzte, dass diese Kugeln die Spanier treffen. Genauso wollen die Soldaten der deutschen Regimenter im Marques de Bolibar alles tun, damit die drei Signale nicht ausgelöst werden, und trotzdem lösen gerade sie selbst schlussendlich die Signale aus, da es vom Schicksal so vorherbestimmt war. Letztendlich ist bei Perutz der Lauf der Geschichte immer durch das Schicksal oder Gott vorherbestimmt und kann selbst dann nicht von den Menschen geändert werden, wenn sie es sich noch sehr wünschen und sie sich noch so anstrengen. Das Schicksal ist bei Perutz also deutlich mächtiger als es der einzelne Mensch oder selbst das Kollektiv der Menschheit jemals sein kann. Schlussendlich gelingt es in keinem der historischen Romane von Leo Perutz den Menschen, den Lauf des Schicksals zu ändern, sondern die Geschichte nimmt immer genau den Lauf, den die höhere Macht vorgesehen hat.

8.3. Geschichte als Kritik der Gegenwart

Es wurde oben im Theorieteil schon darauf hingewiesen, dass es ein beliebtes Mittel im historischen Roman ist, die Geschichte als Mittel zur Kritik an der Gegenwart zu verwenden. Die Geschichtsromane von Leo Perutz lassen sich eindeutig diesem Typ zuordnen. Seine Texte spielen alle auf zwei Ebenen. Einerseits spielt das gesamte Geschehen natürlich in der von Perutz erzeugten Vergangenheit, andererseits jedoch verwendet er diese Vergangenheit, um seine unmittelbare Gegenwart zu kritisieren. Wie oben schon erläutert wurde, war dies in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, gerade unter den Exilschriftstellern, ein sehr beliebtes

Phänomen. Viele nahmen den Umweg über die Vergangenheit und das Genre des historischen Romans, um die politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse ihrer Zeit zu kritisieren. Perutz steht also damit alles andere als alleine da, sondern reiht sich in eine Reihe bekannter Schriftsteller wie Heinrich Mann, Thomas Mann oder Berthold Brecht ein, um nur einige zu nennen.

Den Roman *Die dritte Kugel* schrieb Perutz unmittelbar vor bzw. während der Zeit des Ersten Weltkrieges, wo er selbst kurze Zeit Fronterfahrung sammelte und daher die Schrecken des Krieges unmittelbar erlebte. Das fließt auch in den Text ein, denn der Eroberungskrieg der spanischen Conquistadoren erscheint hier als sinnloses Zerstören einer fremden und wertvollen Kultur. Die spanischen Soldaten erkennen diese Sinnlosigkeit und wollen gegen ihre Offiziere rebellieren, als sie die Hauptstadt der Azteken erobern sollen: „Wir wollen zurück! [...] Sie wollen uns führen in die Kathedrale der Hölle.“³¹³ Die Soldaten erkennen, dass die Offiziere sie bloß in den Tod führen, und wollen sich wehren. Einer der Deutschen versucht, den Soldaten ins Gewissen zu reden: „Was schreit ihr jetzt! Ihr seid des Kaisers Narren [...]. Hat euch der Kaiser viel stattliche Promessen getan, so ihr euch gegen die Indios brauchen lasset? Ja, Hitze, Kälte, Hunger, Durst, zerbrochene Knochen und soviel Mühsal, daß euch die Haut nicht an den Beinen bleibt!“³¹⁴ Natürlich ist hier mit "Kaiser" der Habsburger Karl V. gemeint, doch lässt sich diese Passage auch auf den Ersten Weltkrieg und Wilhelm II. umlegen. Viele Soldaten empfanden diesen Krieg als einen Konflikt der Eliten, die das Leben der einfachen Menschen sinnlos aufs Spiel setzen, um ihre Streitigkeiten auszutragen. Im Roman geht es weiter damit, dass „sich im Lager des Cortez mit einem Male die Rebellion empor“³¹⁵ reckte. Die einfachen Soldaten richten nun die Waffen gegen ihre Offiziere und rufen: „Wir wollen nicht in des Teufels Rachen!“³¹⁶ Die Soldaten rebellieren also gegen das Kriegführen, das sie als sinnlos und todbringend empfinden. Perutz kritisiert damit eindeutig den Ersten Weltkrieg, in dem viele Menschen sinnlos auf den Schlachtfeldern Europas starben, weil sie von ihren Politikern und Generälen in den Kampf geschickt wurden.

Wie oben schon erläutert wurde, spielen alle Romane von Perutz in Krisenzeiten und die meisten davon auch während eines Krieges. Der Krieg wird immer als äußerst negativ, sinnlos und vernichtend dargestellt. Das verwundert nicht, wenn man bedenkt, dass Perutz ein

³¹³ Perutz: *Die dritte Kugel*: S. 74–75.

³¹⁴ ebd. S. 75.

³¹⁵ ebd. S. 75.

³¹⁶ ebd. S. 75.

Zeitgenosse der beiden bisher größten Kriege der Menschheitsgeschichte war. Über den Umweg des historischen Romans und der Flucht in die Vergangenheit kritisiert er genau diese Zeit, von 1914–1945. In *Turlupin* beispielsweise geht es um eine Revolution, die die Eliten des Landes vollkommen hinwegspülen und eine Herrschaft der unteren Schichten zum Ziel haben soll. Dieser Roman erschien 1924 und damit einige Jahre nach den Revolutionen in Russland, Deutschland und Österreich, die Monarchien hinwegspülten und die alten Eliten teilweise vollkommen entmachteten. In *Turlupin* scheitert diese Revolution, weil die höheren Mächte die Zeit für diesen Gesellschaftsumbruch als noch nicht reif erachteten. Auch Perutz war nach dem Ersten Weltkrieg dieser Meinung. Für ihn war, obwohl er sozialistisch gesinnt war, dennoch die Monarchie die ideale Staatsform, weil nur sie universell-international sei und den um sich greifenden Nationalismus stoppen könne. Der Roman *Der Marques de Bolibar* wiederum kritisiert unter anderem die Militärjustiz des Habsburgerreiches im Ersten Weltkrieg, wenn beispielsweise der Marques de Bolibar im Roman ohne Gerichtsverhandlung einfach von den Soldaten hingerichtet wird.³¹⁷

Die endgültige Entwicklung dieser Revolutionen und den daraus resultierenden Sieg des Nationalismus, der sich dann im Rassismus der Nationalsozialismus noch steigert, zeigt und kritisiert Perutz in seinem vorletzten Werk *Nachts unter der steinernen Brücke*. Er arbeitete mit langen Unterbrechungen von 1924 bis 1951 an diesem Roman, der schließlich 1953 erschien. Den größten Teil des Romans schrieb er in den Jahren des Zweiten Weltkriegs, während also der Holocaust in vollem Gange war. Der Roman wurde schlussendlich eine Hommage an das alte jüdische Prag des 16. und 17. Jahrhunderts. Obwohl der Roman ganz klar ein historischer ist, lässt Perutz jedoch „keinen Zweifel aufkommen, daß er in der Mitte des 20. Jahrhunderts erzählt ist“³¹⁸. Dies gelingt durch den Erzähler, der diese Geschichten über die alte Prager Judenstadt von seinem Hauslehrer, der ein Nachfahre des Protagonisten Meisl ist, um 1900 erzählt bekommen hat. Zu Papier gebracht hat der Erzähler diese Geschichten allerdings erst Jahrzehnte später, nämlich unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg, wie er uns im Epilog sagt, also zu einer Zeit, in der das europäische Judentum von den Nazis bereits vernichtet worden war. Durch den jüdisch geprägten Inhalt des Romans war

³¹⁷ vgl. Sigurd Paul Scheichl: *Der Marques de Bolibar – Leo Perutz' Letzte Tage der Menschheit*. In: Brigitte Forster und Hans-Harald Müller (Hg.): *Leo Perutz. Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen, Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung*. Wien: Sonderzahl 2002. S. 73–93. S. 73–76.

³¹⁸ Hans-Harald Müller: *Das Echo des Lachens*. In: *Leo Perutz: Nachts unter der steinernen Brücke*. München: DTV 2011. S. 266.

es für Perutz im Nachkriegsösterreich und Deutschland schwer, einen Verleger zu finden und daher dauerte es zwei Jahre, bis das Buch nach Fertigstellung auf den Markt kam.³¹⁹

Dass *Nachts unter der steinernen Brücke* also nicht ausschließlich als historischer Roman, der im 16. Jahrhundert spielt, zu betrachten ist, liegt also auf der Hand, und tatsächlich verlegt Perutz seine Handlung nur in diese Zeit, um seine Gegenwart zu kritisieren und zu zeigen, welche jahrhundertealte Tradition die Nationalsozialisten ausgelöscht haben. In den Text selbst baut er dazu laufend judenfeindliche und antisemitische Anspielungen bzw. Verweise auf die Gegenwart im Nationalsozialismus ein. Als in einer Episode Georg Kaplir von Sulavice auf dem belebten Markplatz spazieren geht, heißt es:

„Für all dies hatte aber Georg Kaplir von Sulavice weder Aug’ noch Ohr, er sah nur die Juden, denen er auf seinem Weg begegnete. Auf dem Altstädter Ring stand einer im Halseisen am Pranger, weil er sich, wie auf einem an seiner Brust befestigten Zettel zu lesen war, ‚wiederholtermaßen und gröblich‘ gegen die Marktordnung vergangen hatte. Und der Georg Kaplir ließ es sich nicht nehmen, diesem Juden ins Gesicht zu sagen, was er von ihm dachte. [...] ‚He, du Moises oder Eisig!‘ rief er. ‚Hast du heute deinen Buß- und Wehetag? Wenn heute dein Messias käm’ und dich da stehen säh’, der hätte wenig Freud’ an dir.“³²⁰

Perutz beschreibt also die öffentliche Zur-Schau-Stellung und Demütigung eines Juden sowie den Hass der restlichen Bevölkerung, die ihm dabei entgegenkommt. Solche Szenarien erinnern nicht zufällig an die Ereignisse in Deutschland und Österreich der 1930er Jahre. Die Parallelen sind deutlich zu erkennen und Perutz verweist sicherlich auch eindeutig darauf. Er zeigt auch, wie sehr die deutschsprachige Bevölkerung die Juden plötzlich als Belastung empfindet. Kaplir sagt: „Juden hier, Juden dort, Juden drüben, Juden herüben, überall Juden“, [...] „Sie haben sich dermaßen vermehrt, daß ihrer bald mehr sein werden als Christen im Land.“³²¹ Natürlich handelt es sich bei den Ansichten von Kaplir eher um antijudaistische und weniger um antisemitische, jedoch sind die Grenzen oft fließend und der kundige Leser merkt zwischen den Zeilen sofort, dass sich Perutz viel mehr auf seine Gegenwart als auf das 16. Jahrhundert bezieht. Es werden sogar die gängigen antisemitischen Vorurteile gegenüber den Juden im Text angesprochen, wenn Kaplir erzürnt ruft: „Sie kommen bei uns auf die adeligen Höfe, aber nicht wegen der Erleuchtung, sondern sie kaufen das Schmalz, die Butter, den Käse, die Eier, die Leinwand, die Schafwolle, die Häute und das Groß- und Kleinvieh. [...] ‚Mein Vater [...] hat mich aber unterwiesen, daß man den Juden nichts verkaufen soll.

³¹⁹ vgl. ebd. S. 263–266.

³²⁰ Perutz: *Nachts unter der steinernen Brücke*: S. 23.

³²¹ ebd. S. 23.

Jeder zu den Seinen, hat er immer gesagt, der Jud' soll mit Juden Handelschaft treiben und der Christ mit Christen. [...]“³²² Es wird also das klischeehafte Bild des reichen und gierigen Juden gezeichnet, welchem sich bekanntlich auch die Nazis in ihrer Propaganda bedienten. Des weiteren wird angesprochen, dass nur Juden zu Juden einkaufen gehen sollten. Das erinnert eindeutig an den Boykott jüdischer Geschäfte in Deutschland und Österreich, als es für Deutsche verboten wurde, bei Juden einzukaufen.

In den Passagen, die auf der Rahmenebene des Erzählers und damit im 20. Jahrhundert spielen, wird die Kritik an der antisemitischen Gegenwart noch deutlicher. Der Erzähler berichtet:

„Es war das Judentum, das durch die Jahrhunderte hindurch verfolgte und verhöhnte Judentum war es, das auf diesem Bild seine Leiden offenbart hat. Nein, geh nicht in die Judenstadt, du würdest es dort vergeblich suchen. [...] Aber geh durch die Straßen, wo du willst, und wenn du einen alten jüdischen Hausierer siehst, der seinen Binkel von Haus zu Haus schleppt, und die Straßensjungen laufen hinter ihm her und rufen: ‚Jud! Jud!‘ und werfen mit Steinen nach ihm, und er bleibt stehen und sieht sie mit einem Blick an, der nicht der seine ist, der von seinen Ahnen und Urahnen herkommt, die wie er die Dornenkrone der Verachtung getragen und die Geißelhiebe der Verfolgung erduldet haben, [...]“³²³

Perutz spricht hier die Zustände während der Nazi Herrschaft an, als die Juden völlig entrechtet und zum Gespött freigegeben waren, zeigt dabei aber auch, dass dies eine weitere Episode in der Demütigung und Verfolgung dieses stolzen Volkes ist. Letztendlich lässt sich sagen, dass *Nachts unter der steinernen Brücke* mit seinen antisemitischen Verweisen und Anspielungen auf die Gegenwart sicherlich der historische Roman von Perutz ist, der am schärfsten auf seine Gegenwart bezogen ist und diese kritisiert. Jedoch weisen auch die anderen Geschichtsromane massive gegenwartskritische Bezüge auf, vor allem was das Thema Krieg und Revolution betrifft. Insgesamt kann man sagen, dass man keinen der historischen Romane von Leo Perutz lesen kann, ohne darin Kritik an den Verhältnissen des 20. Jahrhunderts zu finden, womit sich Perutz ganz klar auf einer literarischen Linie mit den anderen Exilautoren seiner Zeit befindet.

³²² ebd. S. 24.

³²³ ebd. S. 61.

9. Fazit

Ausgehend von der These, dass die historischen Romane von Leo Perutz anders seien, hat die vorliegende Arbeit seine Geschichtsromane einer gründlichen Analyse unterzogen. Dabei wurde auf den unterschiedlichsten Ebenen untersucht, welche werkübergreifenden Gemeinsamkeiten die Texte aufweisen, um daraus ein typisches Schema für den historischen Roman von Leo Perutz ableiten zu können und davon weitergehend dann zu untersuchen, inwieweit sich die Werke von den klassischen Genrevertretern und Modellen des 19. Jahrhunderts, aber auch von denen der Zeitgenossen von Perutz, unterscheiden und wo es eventuell Gemeinsamkeiten gibt.

Die Arbeit hat gezeigt, dass die einzelnen historischen Romane von Leo Perutz große Entsprechungen aufweisen und nach ähnlichen Mustern funktionieren. In sämtlichen Texten lassen sich gewisse Leitmotive feststellen, die den Verlauf der Handlung und das Schicksal der Figuren bestimmen. Die Motive tragen stark zu der großen Ambiguität der Romane bei und verwirren den/die LeserIn häufig, was sehr untypisch für historische Romane ist, die normalerweise linear und objektiv erzählt sind und sich nicht durch Mehrdeutigkeit auszeichnen. Der historische Roman sah sich lange Zeit als Konkurrenz zur Geschichtswissenschaft und setzte daher auf eine eindeutige und objektive Narration sowie großen Realismus. Leo Perutz hingegen verwendet in seinen Texten viele Motive aus der romantischen Literatur sowie der Literatur der Moderne, die sich vom Realismus sehr stark abgrenzen. Gerade der Einfluss der Schriftsteller der Wiener Moderne, aber auch von E.T.A. Hoffmann, ist in seinen Werken deutlich zu erkennen. Perutz zeigt stets Individuen, die von großen Identitätsproblemen geplagt sind und gespaltene Persönlichkeiten an den Tag legen. Durch seine subjektive Erzählweise, die sich ebenfalls sehr stark von den klassischen Genrevertretern abgrenzt und auch wiederum typisch für die Moderne um 1900 ist, wird es für den Rezipienten noch mehrdeutiger und schwieriger zu erkennen, was in den Texten wirklich real ist und was nicht. Letztendlich verstärkt auch die Struktur seiner Romane, die mit ihren teilweise kompliziert verschachtelten Rahmentechiken wiederum sehr untypisch für das Genre ist, die Ambiguität seiner Texte. Seine mehrdeutigen, subjektiven, nicht linear erzählten und sich vom Realismus abwendenden historischen Romanen lassen sich daher eindeutig zu jenen Vertretern der Gattung zählen, die Geppert als „andere“ historische Romane versteht. Das „Andere“ in den Romanen von Perutz ist eindeutig seine große

Opposition zum Realismus, die sich bei ihm sowohl in Motivwahl und Struktur als auch in Erzählweise und Figurenzeichnung zeigt.

Auch sein Umgang und sein Verständnis von Geschichte und wie sie funktioniert unterscheidet ihn von den konventionellen Vertretern des 19. Jahrhunderts. Bei Perutz bestimmen nicht die großen Helden, Politiker oder Persönlichkeiten den Verlauf der Geschichte, sondern die einfachen und gewöhnlichen Menschen. Er zeigt in seinen Romanen das alltägliche Leid und das beschwerliche Leben der unteren Bevölkerung und wie diese von den Reichen und Mächtigen ausgebeutet werden. Die obere Gesellschaftsschicht wird bei ihm durchwegs negativ gezeichnet und lebt ihr Luxusleben ausschließlich auf Kosten der ärmeren Bevölkerung, die gerade genug zum Überleben hat. Perutz lenkt die Sympathie stets auf die Entrechteten, Unterdrückten und Revolutionäre und niemals auf die Machthaber. Er zeigt, dass die gewöhnlichen Menschen und deren Leben genauso historisch sind wie das Leben der herrschenden Schicht – und dass sie genauso Geschichte machen. Der Krieg ist bei ihm durchgehend negativ konnotiert und bringt nur sinnloses Leid über die Menschen, anstatt große Heldentaten zu begünstigen. Diese Sicht, die er in seinen Texten präsentiert, findet sich im 19. Jahrhundert noch kaum in den historischen Romanen, sondern gelangte erst durch den Paradigmenwechsel in der Geschichtswissenschaft, der sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts vollzog, auch in die Geschichtsromane. Perutz darf hier sicherlich mit einigen anderen – wie beispielsweise Bert Brecht – als einer der Vorreiter gesehen werden, der Geschichte von unten schreibt.

In seinen Romanen präsentiert er durchgehend ein sehr fatalistisches Geschichtsbild. Den Verlauf der Geschichte können nicht die einzelnen Protagonisten, egal wie mächtig sie auch sein mögen, bestimmen, sondern der Weltenlauf wird von einer höheren Macht geregelt, die in den Texten entweder als "Gott" oder profaner als "Schicksal" bezeichnet wird. Jeder Versuch, sein Schicksal selbst in die Hand zu nehmen, erscheint als sinnlos und vergeblich. Der Versuch, gegen den großen göttlichen Plan bzw. die Vorsehung zu verstoßen, wird schlussendlich immer bestraft. Perutz zeigt fast ausschließlich Figuren, die eine solch fatalistische Lebenseinstellung bzw. Weltsicht an den Tag legen und dementsprechend auch ihr Schicksal oder den Lauf der Geschichte niemals selbst zu bestimmen wagen.

Obwohl im abschließenden Fazit nun bisher ausschließlich das „andere“ in den historischen Romanen von Leo Perutz betont wurde, gibt es dennoch, wie die Arbeit gezeigt hat, auch

Merkmale und Kennzeichen der Gattung, die er von den klassischen und konventionellen Vertretern des Genres übernommen hat. Beispielsweise hält er durchaus an dem Konzept des mittleren Helden fest, das seit Walter Scott stilbildend ist, auch wenn er es teilweise ins Satirisch-Parodistische abgleiten lässt. Auch sein Umgang mit den historischen Personen, die eigentlich ausschließlich Randfiguren in den Romanen sind, stammt schon aus den Tagen von Scott und seinen Nachfolgern. Es wurde ja schon darauf hingewiesen, dass sich die Romane von Perutz von der Struktur her von den konventionellen Geschichtsromanen zwar größtenteils stark unterscheiden, jedoch gibt es auch eine auffallende Gemeinsamkeit: Die Vorrede bzw. das Vorwort. Auch Perutz stellt, ganz in der Tradition von Scott, seinen Texten ein pseudowissenschaftliches Vorwort voran, das das Geschehen genau verortet, Spannung erzeugt und dem Ganzen einen wissenschaftlichen Charakter verleiht. Ein fiktionaler Herausgeber zitiert dabei aus den unterschiedlichsten, teils erfunden, Quellen und erzeugt damit die Fiktion, dass wir es hier mit einem gründlich recherchierten und wissenschaftlich fundierten Text zu tun haben. Damit bleibt Perutz in diesem Punkt ganz in den Traditionen der Gattung verhaftet. Genauso verwendet er als ersten Satz den zwischenkeligen Satztyp, der eine Mischung aus Fakten und Fiktion ist und dem sich so viele Vertreter des Genres bedienen. Auch seine durchaus gelungenen Versuche, die Sprache, das Denken, die Lebensweisen und den Alltag der jeweiligen Zeit so authentisch wie möglich zu beschreiben und die Vergangenheit zu verlebendigen, sind ein elementares Merkmal des typischen historischen Romans, auf das schon Walter Scott hingewiesen hat.

Insgesamt lässt sich sagen, dass es sicherlich durchaus berechtigt ist, davon zu sprechen, dass die historischen Romane von Leo Perutz "anders" sind, jedoch muss man gleichzeitig auch festhalten, dass sehr viele stilistische Elemente seiner Texte durchaus in der Tradition des konventionellen historischen Romans des 19. Jahrhunderts stehen. Er kehrt jedoch vom Realismus ab und seine Romane lassen sich am ehesten als Geschichtsromane der literarischen Moderne bezeichnen. Das zeigt auch die Tatsache, dass seine Texte ziemlich große Gemeinsamkeiten mit den Vertretern der anderen Exilautoren seiner Zeit aufweisen. Auch Perutz wählt die parabolische Form des historischen Romans, in der über den Umweg der Vergangenheit Kritik an den Verhältnissen der Gegenwart geübt wird. Des Weiteren kommen auch in seinen Texten tiefenpsychologische Momente vor, die unter den Exilautoren dieser Zeit sehr häufig in historischen Romanen Eingang fanden. Er unterscheidet sich jedoch von seinen Exilkollegen in der Schreibweise, die bei ihm weniger realistisch ist. Auch die lineare Form hält Perutz nicht immer ein. Trotz aller Gemeinsamkeiten lässt sich also sagen,

dass Perutz in der Wahl der Motive, der Struktur und Erzählweise seiner Texte eigenständige Wege geht, was seine historischen Romane insgesamt gesehen einzigartig in der deutschsprachigen Literatur und damit zu herausragenden Vertretern des Genres macht.

10. Literaturverzeichnis

10.1. Primärliteratur

Perutz, Leo: Der schwedische Reiter. München: DTV 2012.

Perutz, Leo: Der Judas des Leonardo. München: DTV 2012.

Perutz, Leo: Der Marques de Bolibar. München: DTV 2011.

Perutz, Leo: Nachts unter der steinernen Brücke. München: DTV 2011.

Perutz, Leo: Die dritte Kugel. München: DTV 2008.

Perutz, Leo: Turlupin. München: DTV 2006.

10.2. Sekundärliteratur

Aust, Hugo: Der historische Roman. Stuttgart: Metzler 1994.

Becker, Karin: Mit antikem Material moderne Häuser bauen. Zur narrativen Konzeption von Leo Perutz' historischem Roman *Nachts unter der steinernen Brücke*. Bielefeld: Aisthesis 2007.

Bertelsmann Lexikon. Band 4, Deu–Fat. Gütersloh: Bertelsmann 1985.

Best, Otto F.: Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele. Frankfurt am Main: Fischer 2008.

Bode, Eva (Hg.): Der Brockhaus Literatur. Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe. Gütersloh: Brockhaus 2010.

Döblin, Alfred: Der historische Roman und wir. In: Alfred Döblin: Aufsätze zur Literatur. Ausgewählte Werke in Einzelbänden in Verbindung mit den Söhnen des Dichters. Freiburg: Walter 1963.

Eggert, Hartmut: Historischer Roman. In: Harald Fricke (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band II H–O. Berlin, New York: de Gruyter 2000.

Eggert, Hartmut: Studien zur Wirkungsgeschichte des deutschen historischen Romans 1850–1875. Frankfurt am Main: Klostermann 1971.

Feuchtwanger, Lion: Vom Sinn und Unsinn des historischen Romans. In: Lion Feuchtwanger: Centum Opuscula. Hrsg. v. Wolfgang Berndt. Rudolfstadt: Greifen 1956.

Forster, Brigitte: Absichtliche Unabsichtlichkeit. Motive, Quellen und Erzählarchitektur in Leo Perutz' *Turlupin*. In: Brigitte Forster und Hans-Harald Müller (Hg.): Leo Perutz. Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen, Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung. Wien: Sonderzahl 2002.

Friedrich, Hans-Edwin: Der historische Roman. Eine populäre Gattung. Frankfurt am Main: Lang 2013.

Gallmeister, Petra: Der Historische Roman. In: Otto Knörich (Hg.): Formen der Literatur in Einzeldarstellungen. Stuttgart: Kröner 1991.

Geppert, Hans Vilmar: Der andere historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung. Tübingen: Niemeyer 1976.

Hampl, Barbara R.: Geschichte und Phantastik im Werk von Leo Perutz. Unter spezieller Berücksichtigung von „Turlupin“, „Nachts unter der steinernen Brücke“ und „Der Marques de Bolibar“. Wien: 1995.

Hanimann, Willy: Studien zum historischen Roman (1939–1945). Bern: Peter Lang 1981.

Heyl, Bettina: Geschichtsdenken und literarische Moderne. Zum historischen Roman in der Zeit der Weimarer Republik. Tübingen: Niemeyer 1994.

Hillebrandt, Claudia: Das emotionale Wirkungspotenzial von Erzähltexten. Mit Fallstudien zu Kafka, Perutz und Werfel. Berlin: Akademie Verlag 2011.

Jeske, Wolfgang: Der Zeit- und Gesellschaftsroman. In: Otto Knörich (Hg.): Formen der Literatur in Einzeldarstellungen. Stuttgart: Kröner 1991.

Kebbel, Gerhard: Geschichtengeneratoren. Lektüren zur Poetik des historischen Romans. Tübingen: Niemeyer 1992.

Kindt, Tom: Turlupin oder: Und wo bleibt das Ethische, Herr Perutz?. In: Tom Kindt und Jan Christoph Meister (Hg.): Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung. Tübingen: Niemeyer 2007.

Kohpeiß, Ralph: Der historische Roman der Gegenwart in der Bundesrepublik Deutschland. Ästhetische Konzeption und Wirkungsintention. Stuttgart: M & P 1993.

Lauener, Peter: Die Krise des Helden. Die Ich-Störung im Erzählwerk von Leo Perutz. Frankfurt am Main: Peter Lang 2004.

Limlei, Michael: Geschichte als Ort der Bewährung. Menschenbild und Gesellschaftsverständnis in den deutschen historischen Romanen (1820–1890). Frankfurt: Lang 1988.

Lukacs, Georg: Der historische Roman. Berlin: Aufbau 1955.

Mandelartz, Michael: Zur Poetik des Spätwerks von Leo Perutz. In: Brigitte Forster und Hans-Harald Müller (Hg.): Leo Perutz. Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen, Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung. Wien: Sonderzahl 2002.

Mandelartz, Michael: Poetik und Historik. Christliche und jüdische Geschichtstheologie in den historischen Romanen von Leo Perutz. Tübingen: Niemeyer 1992.

Martinez, Matias und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck 2012.

Martinez, Matias: Proleptische Rätselromane. Erzählrahmen und Leserlenkung bei Leo Perutz. In: Brigitte Forster und Hans-Harald Müller (Hg.): Leo Perutz. Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen, Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung. Wien: Sonderzahl 2002.

Murayama, Masato: Leo Perutz. Die historischen Romane. Wien: Phil. Diss. 1979.

Müller, Hans-Harald: Das Echo des Lachens. In: Leo Perutz: Nachts unter der steinernen Brücke. München: DTV 2011.

Müller, Hans-Harald: Identitäts-Konstruktionen – Zur Architektur von Leo Perutz' Roman *Die dritte Kugel*. In: Tom Kindt und Jan Christoph Meister (Hg.): Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung. Tübingen: Niemeyer 2007.

Müller, Hans-Harald: „... ein verwehrter Traum aus ferner Kindheit...“. In: Leo Perutz: Turlupin. München: DTV 2006.

Müller, Hans-Harald: Leo Perutz. München: Beck 1992.

Müller, Harro: Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe. Historische Romane im 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Athenäum 1988.

Scheichl, Sigurd Paul: *Der Marques de Bolibar – Leo Perutz' Letzte Tage der Menschheit*. In: Brigitte Forster und Hans-Harald Müller (Hg.): Leo Perutz. Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen, Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung. Wien: Sonderzahl 2002.

Schernus, Wilhelm: *Der Marques de Bolibar* oder: Ein Spiel mit der Romanform. In: Tom Kindt und Jan Christoph Meister (Hg.): *Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung*. Tübingen: Niemeyer 2007.

Schiffels, Walter: *Geschichte(n) Erzählen. Über Geschichte, Funktionen und Formen historischen Erzählens*. Kronberg: Scriptor 1975.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Der Autor Leo Perutz im Kontext der Zwischenkriegszeit. In: Brigitte Forster und Hans-Harald Müller (Hg.): *Leo Perutz. Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung*. Wien: Sonderzahl 2002.

Siebauer, Ulrike: *Leo Perutz – „Ich kenne alles. Alles, nur nicht mich“*. Eine Biographie. Gerlingen: Bleicher 2000.

Sottong, Hermann J.: *Transformation und Reaktion. Historisches Erzählen von der Goethezeit zum Realismus*. München: Fink 1992.

Spörl, Uwe: *Basislexikon Literaturwissenschaft*. Paderborn: Schöningh 2006.

Westenfelder, Frank: *Genese, Problematik und Wirkung nationalsozialistischer Literatur am Beispiel des historischen Romans zwischen 1890 und 1945*. Frankfurt am Main: Lang 1989.

White, Hayden: *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des Historischen Diskurses*. Stuttgart: Klett-Cotta 1986.

Wolff, Erwin: Sir Walter Scott und Dr. Dryasdust. Zum Problem der Entstehung des historischen Romans im 19. Jh. In: Wolfgang Iser und Fritz Schalk (Hg.): *Dargestellte Geschichte in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1970.

Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich intensiv mit den historischen Romanen von Leo Perutz. Am Beginn erfolgen notwendige theoretische Ausführungen zur Gattung und der Geschichte des Geschichtsroman. Die sechs Geschichtsromane werden einer ausführlichen Analyse unterzogen. Ausgehend von der These, dass die historischen Romane von Leo Perutz anders seien, unterzieht die vorliegende Arbeit seine Geschichtsromane einer gründlichen Analyse. Dabei wird auf den unterschiedlichsten Ebenen untersucht, welche werkübergreifenden Gemeinsamkeiten die Texte aufweisen, um daraus ein typisches Schema für den historischen Roman von Leo Perutz ableiten zu können und davon weitergehend dann zu untersuchen, inwieweit sich die Werke von den klassischen Genrevertretern und Modellen des 19. Jahrhunderts, aber auch von denen der Zeitgenossen von Perutz, unterscheiden und wo es eventuell Gemeinsamkeiten gibt.

Die Arbeit hat gezeigt, dass die einzelnen historischen Romane von Leo Perutz große Entsprechungen aufweisen und nach ähnlichen Mustern funktionieren. In sämtlichen Texten lassen sich gewisse Leitmotive feststellen, die den Verlauf der Handlung und das Schicksal der Figuren bestimmen. Die Motive tragen stark zu der großen Ambiguität der Romane bei und verwirren den/die LeserIn häufig, was sehr untypisch für historische Romane ist, die normalerweise linear und objektiv erzählt sind und sich nicht durch Mehrdeutigkeit auszeichnen. Perutz zeigt stets Individuen, die von großen Identitätsproblemen geplagt sind und gespaltene Persönlichkeiten an den Tag legen. Durch seine subjektive Erzählweise, die sich ebenfalls sehr stark von den klassischen Genrevertretern abgrenzt und typisch für die Moderne um 1900 ist, wird es für den Rezipienten noch mehrdeutiger und schwieriger zu erkennen, was in den Texten wirklich real ist und was nicht. Letztendlich verstärkt auch die Struktur seiner Romane, die mit ihren teilweise kompliziert verschachtelten Rahmentechiken wiederum sehr untypisch für das Genre ist, die Ambiguität seiner Texte. Das „Andere“ in den Romanen von Perutz ist eindeutig seine große Opposition zum Realismus, die sich bei ihm sowohl in Motivwahl und Struktur als auch in Erzählweise und Figurenzeichnung zeigt. Auch sein Umgang und sein Verständnis von Geschichte und wie sie funktioniert unterscheidet ihn von den konventionellen Vertretern des 19. Jahrhunderts.

Dennoch weisen die historischen Romane von Leo Perutz auch Gemeinsamkeiten mit den klassischen Vertretern des Genres auf. Daher können die historischen Romane von Leo Perutz

am besten als Geschichtsromane der literarischen Moderne bezeichnet werden. Insgesamt lässt sich nichtsdestotrotz sagen, dass, aufgrund der unkonventionellen Motive und der komplizierte Struktur, die historischen Romane von Leo Perutz einzigartig in der Geschichte der Gattung sind.

Curriculum Vitae

Zuname: Bachmayer

Vorname: Rene

Geburtsdatum: 12.08.1988

Staatsangehörigkeit: Österreich

Schulbildung: 1995–1999 Volksschule Königstetten

1999–2003 Hauptschule St. Andrä-Wördern

2003–2008 Handelsakademie Tulln

2008 Reifeprüfung mit gutem Erfolg

Hochschulbildung: seit dem WS 2009/10 Lehramtstudium Deutsch und Geschichte an der Universität Wien