

Aneta Jachimowicz

Zwischen Fiktion und Historiographie : historisches Erzählen und die Krise der Identität in Leo Perutz (nicht)historischem Roman "Turlupin"

Acta Neophilologica 15/2, 115-128

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Aneta Jachimowicz

Katedra Germanistyki

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

ZWISCHEN FIKTION UND HISTORIOGRAPHIE.
HISTORISCHES ERZÄHLEN UND DIE KRISE
DER IDENTITÄT IN LEO PERUTZ'
(NICHT)HISTORISCHEM ROMAN *TURLUPIN*

Key words: Leo Perutz, historical novel, historiography, Austrian literature in the interwar period between 1918 and 1939

Dass die historischen Romane Leo Perutz', eines 1882 in Prag geborenen und seit 1899 in Wien und später im palästinensischen Exil lebenden Autors, an sich keine historischen Romane sind, ist eine Feststellung, die bereits Gemeingut der Forschung ist. Während in einem „traditionellen“ Geschichtsroman die Fiktion den historiographischen Erkenntnissen und Ansprüchen untergeordnet wird, und sein Anliegen ist, die „Vergangenheit glaubhaft“ darzustellen,¹ zielt Perutz im Unterschied zu den Autoren der historischen Romane des 19. Jahrhunderts und den populär gewordenen Geschichtsromanen der überwältigenden Zahl seiner Zeitgenossen² nicht auf die Authentizität an sich, sondern auf die Darstellbarkeit von Authentizität. Den Eindruck des Faktischen stellt er durch meisterhaft verwobene Fiktion, Angabe von angeblich historischen Quellen und Dokumenten, Schauplätzen und Protagonisten her. Der existenzialistisch gesinnte Perutz zeigte durch diesen meisterhaften Kunstgriff, dass die Geschichte ein „anomisches Geschehen“³

¹ Vgl. R. Majut, *Der deutsche Roman von Biedermeier bis zur Gegenwart*, in: *Deutsche Philologie im Aufriss*, Hrsg. W. Stammler, Bd. 2, Berlin 1960.

² Bekannt ist Döblins berühmte These, dass der historische Roman im Kampf der beiden Tendenzen stehe: „Märchengelbilde mit einem Maximum an Verarbeitung und Minimum an Material und – Romanengelbilde mit einem Maximum an Material und einem Minimum an Verarbeitung“ (A. Döblin, *Aufsätze zur Literatur*, Freiburg im Brsg. 1963, S. 176). Döblins historischer Roman *Wallenstein*, in dem diese These ihre Anwendung gefunden hat, bricht mit den sog. historischen Professorenromanen des 19. Jahrhunderts und tendiert zu der Darstellbarkeit der Authentizität.

³ H.-H. Müller, *Leo Perutz*, München 1992, S. 108.

ist. Gleichzeitig schaltete er sich in die Diskussion um die Narrativität und Fiktionalität der Geschichte ein und drückte seinen Geschichtsskeptizismus aus, der beeinflusst von der Geschichtsphilosophie Nietzsches, nach der Jahrhundertwende an Kraft gewonnen hat.⁴ Wenn ich also im Rahmen meines Beitrages zu zeigen versuchen würde, dass Perutz in seinen Romanen die Grenze zwischen Historiographie und literarischer Fiktion absichtlich unkenntlich macht, würde ich über den bereits etablierten Forschungsstand nicht hinausgehen. Um aber diese Bestandaufnahme weiter zu denken und sie im Kontext der Krise der Identität, die den zweiten Teil meiner Arbeit ausmacht, darstellen zu können, ist es nötig, Perutz' „Geschichtsphilosophie“ und ihre Funktionalisierung wieder zu thematisieren.

Turlupin aus dem Jahre 1925 – der dritte historische Roman von Perutz – erscheint mir am besten geeignet, um die Komplexität der Identitätskrise in aller ihrer Breite zu zeigen.

Der große Erfolg von Perutz bei den Zeitgenossen, die sein literarisches Schaffen meistens der Unterhaltungsliteratur zugeordnet haben,⁵ verzögerte die angemessene wissenschaftliche Rezeption und veranlasste die Germanistik in der ersten Forschungs-Phase, Perutz' Werk als Trivialliteratur abzutun.⁶ Nicht zuletzt dank der Arbeiten Hans-Harald Müllers ist in den letzten zwanzig Jahren das Interesse an Perutz rasant gestiegen; die Forschung lieferte inzwischen eine beachtenswerte Zahl der Einzeluntersuchungen.⁷ Die Germanistik von Heute bringt in wissenschaftlicher Form das zum Ausdruck, was Carl von Ossietzky in den zwanziger Jahren gegen verbreitete Meinung seiner Zeitgenossen vorausahnte. Im *Tagebuch* unter der Rubrik „Dichter die nicht genügend gewürdigt werden“, notierte er nach Erscheinen des *Turlupins* über Leo Perutz Folgendes:

Er ist ein Dichter mit der Fähigkeit, ungewöhnlich fesselnde Romane zu schreiben. Ich betone: ein Dichter. [...] Der Deutsche erwartet von vornherein nicht von seinen Autoren, dass sie Dichter sein und zugleich unterhaltsam schreiben können. Der typi-

⁴ Ibidem, S. 104.

⁵ Sogar im Handbuch der deutschen Literaturgeschichte von 2002 erscheint Perutz im Kapitel über die unterhaltende Prosa der Weimarer Republik zugeordnet, wobei betont werden muss, dass die Autoren die Schwierigkeit mit der literarischen Einordnung der Perutzschen Romane hervorheben und diese für nicht unbedingt entsprechend halten. Vgl. I. Leiß, H. Stadler, *Deutsche Literaturgeschichte*, Bd. 9: *Weimarer Republik 1918–1933*, München 2003, S. 269.

⁶ Vgl. M. Mandelartz, *Poetik und Historik. Christliche und jüdische Geschichtstheologie in den historischen Romanen von Leo Perutz*, Tübingen 1992, S. 2.

⁷ Nur in den letzten zehn Jahren erschienen zwei Biographien von Perutz (u.a. H.-H. Müller, *Leo Perutz. Biographie*, Wien 2007); untersucht wurde der phantastische Aspekt der Romane (u.a. V.J. Carbonell, *Leo Perutz. Ein Autor deutschsprachiger phantastischer Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, München 1986, oder: R. Lüth, *Drommetenrot und Azurblau. Studien zur Affinität von Erzähltechnik und Phantastik in Romanen von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia*, Meitingen 1988), der historische Aspekt (K. Becker, *Mit antikem Material moderne Häuser bauen. Zur narrativen Konzeption von Leo Perutz' historischem Roman „Nachts unter der steinernen Brücke“*, Bielefeld 2007), die Erzählstrategien von Perutz (u.a. M. Fleckinger, *Der unzuverlässiger Erzähler bei Leo Perutz: Eine Strukturanalyse unzuverlässigen Erzählens*, Saarbrücken 2009) und die Identitätsstörungen im Werk von Perutz (P. Lauener, *Die Krise des Helden: Die Ich-Störungen im Erzählwerk von Leo Perutz*, Frankfurt a. Main 2004).

sche deutsche Roman ist entweder der 800seitige Entwicklungsroman mit seiner episch verkleideten Lyrik oder der die Handlung bagatellisierende psychologische Roman. [...] Wenn ein Romancier von so viel gestaltender Phantasie und kultivierter Stilkunst Engländer wäre und seine Bücher bei Tauchnitz herauskämen, in Hunderttausenden von Exemplaren wären sie über den ganzen Erdball verbreitet.⁸

Das Unterhaltende in Perutz Romanen ist nicht zu verkennen, doch hinter diesen ungemein spannenden Erzählungen, die mit auffallender „Ökonomie des Ausdrucks“ gepaart sind,⁹ verbergen sich Erzählwelten mit besonderem Stellenwert, die das Denksystem der Autoren dieser Zeit bestimmten. Dies betrifft auch das Geschichtsdenken von Perutz, dem er vor allem in seinen Geschichtsromanen den Ausdruck gegeben hat. Bereits Müller hat auf die Modernität dieser historischen Romane hingewiesen. „Vertraut man den deutschen Literaturgeschichten, so setzt die Geschichte des modernen historischen Romans zwar erst mit Alfred Döblins *Wallenstein* (1918) ein – doch schon der 1915 erschienene Roman *Die dritte Kugel* bricht mit der Gattung des gelehrten historischen Romans des 19. Jahrhunderts.“¹⁰ Perutz zeigt in seinen Geschichtsromanen, dass die Geschichte ein Konstrukt ist, und dass nicht nur die fabulierte Geschichtsschreibung, sondern auch die von der akademischen Historiographie betriebene Wissenschaft den Sinnstiftungsprozessen und poetologischen Kategorien unterliegt, was viel später Hayden White zum zentralen Gedanken seines Buches *Metahistory* (1973) gemacht hat.

In Perutz' Romanen erscheint die Geschichte als eine Folge der privat motivierten Begebenheiten, wodurch die Geschichte als ‚einverleibt‘ fungiert. Die Objektivität der geschichtlichen Ereignisse, die den teleologischen Geschichtsvorstellungen in der Nachfolge Hegels eigen waren, wird dementsprechend in Frage gestellt. Der Ursprung der in den Romanen dargestellten historischen Geschehnisse, die von Perutz entweder fiktional kreiert, oder den Geschichtsbüchern entnommen sind, ist privat motiviert und historisch sehr zweifelhaft. Der Ausgangspunkt löst eine Kette folgerichtiger Ereignisse aus, die sich in der Wissenschaft als historisches Faktum etabliert haben. Die Erzähler in Perutz' Geschichtsromanen bestehen auf der Faktizität der historischen Vorlagen, aus denen sie schöpfen, wodurch ein Eindruck der Wissenschaftlichkeit entstehen soll. Die Texte (Manuskripte, auf die sich die Erzähler berufen) sind aber nichts als Fiktionen, die entweder zu einem historischen Ereignis führen, oder das zu belegen versuchen, was nicht stattgefunden haben konnte. Dieser Weg, den der Leser durch die Fiktion zur Wissenschaft und von der Wissenschaft zur Fiktion durchmacht, hat zum Ziel 1) den Fortschrittsglauben und den Anspruch der Geschichte auf einen Sinn sowie 2) die Objektivität der historischen Fakten als fragwürdig und revisionsbedürftig zu präsentieren. Da Perutz' Geschichtsromane sich ihre Autonomie als literarische

⁸ Leo Perutz 1882–1957. Eine Ausstellung der Deutschen Bibliothek, hrsg. von K.-D. Lehmann, Frankfurt a. Main – Wien – Darmstadt 1989, S. 162.

⁹ So Alfred Polger in seiner lobenden Rezension des Romans *Turlupins* in *Die Weltbühne* vom 2.10.1924, abgedruckt in: *Leo Perutz 1882–1957*, S. 161–162.

¹⁰ H.-H. Müller, *Leo Perutz*, S. 103, 127.

Kunstwerke bewahren und nicht zu einer wissenschaftstreuen Verlebendigung des Historischen instrumentalisieren lassen, können sie mitsamt ihren großen Beispielen wie Döblins *Wallenstein* und Heinrich Manns *Henri Quatre* der Tradition des ‚anderen‘ historischen Romans (Hans Vilmar Geppert) zugeordnet werden.¹¹

Darüber hinaus stehen die Geschichtsromane von Perutz im kritischen Dialog mit den in den zwanziger und dreißiger Jahren dominierenden völkischen historischen Romanen der Zeit (Strobl, Jelusich, Hohlbaum), die mit ihrem Pathos des Heldentums eine Präfiguration der nationalsozialistischen deutschen Gegenwart darstellten.¹² Die Protagonisten von Perutz sind weder Helden noch Erlöserfiguren. Sie leiden unter Identitätsstörungen und können sehr oft den Level der von Georg Lukács postulierten „mittleren Helden“¹³ nicht erreichen. Perutz „bürstet damit die Geschichte gegen den Strich“¹⁴ und zeigt die (nicht)historischen Ereignisse entweder mit den Augen der Besiegten (*Der Marquez de Bolibar*) oder – wie in *Turlupin* – aus der Perspektive eines Narren.

Im *Turlupin* spielt Perutz mit der Wirklichkeit und dieses Spiel dient dazu, historische Vorgänge als im Grunde unerklärbar und das Grund-Folge-Schema irreführend und falsch zu zeigen. Der Erzähler des Romans setzt sich zum Ziel, eines von den „größten Rätseln der Menschheitsentwicklung“¹⁵ zu lösen, das darin besteht, dass die Französische Revolution erst im Jahre 1789 ausgebrochen ist, obwohl Frankreich schon im Jahre 1642 zur großen Revolution reif gewesen sei. Aufgrund mannigfaltiger Quellen, die, obwohl unedierte, des Rätsels Lösung jedoch überzeugend machen sollen, erklärt der Erzähler, dass die Revolution erst Ende des 18. Jahrhunderts stattgefunden habe, weil der Barbiergeselle Tancrede Turlupin am St. Martins-Tag 1642 den Vicomte von Saint-Cheron tötete. Damit verhindert die Titelfigur einen insgeheim von Richelieu unterstützten Aufstand des Volkes gegen den Adel, dessen Anführer – Saint-Cheron – einem Missverständnis zum Opfer fällt, das – einer längeren Erklärung bedürftig – im Folgenden

¹¹ H.V. Geppert, *Der „andere“ historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung*, Tübingen 1976. Hans-Harald Müller spricht in Bezug auf Perutz' Geschichtsromane von „alternativen“ historischen Romanen. Vgl. H.-H. Müller, *Identitäts-Konstruktionen. Zur Architektur von Leo Perutz' Roman „Die dritte Kugel“*. In: T. Kindt, J.Ch. Meister, *Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung. Mit einem Erstabdruck der Novelle „Von den traurigen Abenteuern des Herrn Guidotto“*, Tübingen 2007, S. 11.

¹² Vgl. W. Schmidt-Dengler, *Der Autor Leo Perutz im Kontext der Zwischenkriegszeit*. In: *Leo Perutz. Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen. Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung*, Hrsg. B. Forster, H.H. Müller, Wien 2002, S. 18.

¹³ Vgl. G. Lukács, *Werke*, Bd. 6: *Probleme des Realismus III: Der historische Roman*, Darmstadt 1965, S. 41. Bettina Hey'1 zeigt, dass die historischen Romane des 20. Jahrhunderts sich vom narrativen Strukturprinzip des „mittleren Helden“ absichtlich verabschieden oder diesen Typ ironisch darstellen. Dieses Verfahren sollte es verdeutlichen, dass sowohl die Individualität von Personen und von historischen Epochen als auch die Stellung des Einzelnen in der Geschichte wesentlich problematischer erscheinen, als Lukács es darstellte. B. Hey'1, *Geschichtsdenken und literarische Moderne. Zum historischen Roman in der Zeit der Weimarer Republik*, Tübingen 1994, S. 254.

¹⁴ W. Benjamin, *Geschichtsphilosophische Thesen*, in: idem, *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze. Mit einem Nachwort versehen von Herbert Marcuse*, Frankfurt a. Main 1965, S. 83.

¹⁵ L. Perutz, *Turlupin*, Wien 1995, S. 14.

dargelegt wird: Turlupin täuscht sich in dem Glauben, adeliger Abstammung zu sein. Als Findelkind von einem Korbflechter erzogen, bekommt der Namenlose den Namen seines Pflegevaters. Turlupins Spekulationen über die eigene Identität führen ihn zu der falschen Annahme, für etwas Besonderes bestimmt zu sein: „Gott selbst ist es, der mich gerufen hat“¹⁶ – eine Überzeugung, die sich nach dem Tod seines Pflegevaters bei einem Hausbrand, den der elfjährige Turlupin überlebt hatte, verstärkte. Nur mit Hilfe eines Barbiers und seiner Frau gelingt es Turlupin, einen Beruf zu erlernen und nicht als ein Waisenkind in der Menge der an Bettlern reichen Stadt unterzugehen.

So viel zu seiner Vorgeschichte. Der eigentliche Bericht des Erzählers umfasst die Tage vom 8. bis zum 11. November 1642, die letzten Tage von Turlupis Leben. Das Auslöseereignis dieser dreier Tage ist eine Totenmesse in der Trinitarierkirche – derselben Kirche, an deren Treppe Turlupin als Findelkind entdeckt wurde – eine Tatsache, die für seinen Identitätsverdegang nicht ohne Belang ist. Turlupin glaubt an der Totenmesse eines Bettlers teilzunehmen, dem er, kurz bevor der Bettler vom Pferd eines Adligen tödlich verunglückt wurde, seine Spende verweigert hatte. Turlupin hasst Bettler, denn sie sind für ihn „Spione Gottes, Angeber, elende Verräter“. Sie heben die Gaben ein „wie einen Tribut. Und wenn einer vorüberging, ohne ihrer zu achten – sogleich verwünschten sie ihn, und ihre Worte stiegen empor und gelangten an Gottes Ohr“.¹⁷ Um der Rache Gottes zu entgehen und weniger, um seinen Fehler wieder gut zu machen, nimmt der stark abergläubische Turlupin an der Beerdigungsfeier teil, die in Wirklichkeit nicht dem Bettler, sondern dem verstorbenen Herzog von Lavan – und in den Vorstellungen des Helden, die während der Messe wach werden, seinem leiblichen Vater – gewidmet war. Hier spaltet sich zum ersten Mal Turlupins Ich-Wahrnehmung, denn er glaubt in diesem Moment, von seiner leiblichen Mutter, der Herzogin von Lavan, erkannt zu werden. Die Witwe scheint ihn anzustarren und bedeutungsvolle Zeichen zu geben. Erst gegen Ende des Romans wird der Leser darüber aufgeklärt, dass die Herzogin blind war und Turlupin nicht gesehen haben konnte – ein Wissen, das dem auf seiner Herkunft unbeirrt bestehenden Helden vorenthalten bleibt. Auch das weitere Schicksal Turlupins ist eine Folge von Missdeutungen: Als er aus dem Schloss seiner Mutter, der er sich nähern wollte, vertrieben wird, interpretiert er dies als ihren Wunsch, dass er unentdeckt bleiben soll. Um seine Identität als Sohn des Herzogs zu verbergen und sich doch Eingang in das Schloss zu verschaffen, nimmt er die Identität eines von den Rebellen ermordeten Edelmannes an. Dank dieser Verkleidung tritt er unter den Adligen im Schloss auf, die beratschlagen, wie sich der französische Adel gegen einen von Richelieu geplanten Volksaufstand zur Wehr setzen kann und wo es zu der für die Revolution und die Titelfigur entscheidenden Auseinandersetzung kommt. Kurz bevor Turlupins Mystifikation aufgedeckt wird, bricht Saint-Cheron mit seinen Kräften ein, um

¹⁶ Ibidem, S. 70.

¹⁷ Ibidem, S. 21.

die Revolte durchzuführen. Da Turlupin den Anführer der Aufständischen noch als Kunde seines Barbier-Ladens unter dem Namen Monsieur Gaspard kennt und fürchtet, als Turlupin entlarvt zu werden, tötet er ihn und setzt damit der noch nicht begonnenen Revolution ein Ende.

Die beiden standen einander gegenüber, Aug' in Aug', und erkannten einander. Und dennoch erkannten sie einander nicht. Der Vicomte von Saint-Cheron sah den Perückenmacher Turlupin, der ihm alle Wochen den Bart geschoren hatte, und ahnte nicht, dass es der Schwertadel Frankreichs war, der vor ihm stand, der aus tausend Wunden blutende, von Richelieu zu Tode getroffenen Adel Frankreichs, der zu seinem letzten fruchtbaren Streich gegen die neue Zeit ausholte. Und Turlupin – er sah den Gehilfen eines Tuchhändlers aus der Apostelgasse, Monsieur Gaspard, der mit höflichem Gruß alle Wochen in der Barbierstube der Witwe Sabot erschien war und wusste nicht, dass mit dem Mann, der er jetzt sein Dolchmesser in die Brust stieß, die Revolution zu Boden sank, um sich nach hundertfünfzig Jahren wieder zu erheben.¹⁸

Im Gefecht findet Turlupin selbst seinen Tod. Der Erzähler schließt lakonisch diese Handlung: „Mit dem Tode des Vicomte von Saint-Cheron war der Aufruhr zu Ende, ehe er noch begonnen hatte“.¹⁹

Die „Bartholomäusnacht des französischen Adels“²⁰ scheidet also an einer Folge von Zufällen, Missverständnissen und Missdeutungen. Fundamental hier ist nicht die Frage, ob die Geschichte wahr ist, sondern warum es eigentlich nicht so hätte gewesen sein können. Die Objektivität der Geschichte ist mehr als fraglich, das Pathos der Heldentaten wird nivelliert und ein historisches Faktum als ein Konstrukt von irrtümlichen Geschehnissen gezeigt. Nicht die großen Individuen wie Richelieu hier, Cäsar (Jelusich) oder Bismarck (Strobl) machen die Geschichte, sondern die Narren.

Aber es ergibt sich noch eine andere Lesemöglichkeit der Turlupin-Handlung – eine teleologische. Sie wird im Roman vom Erzähler selbst hervorgehoben: „Das Schicksal ging seine eigenen Wege. [...] Um die Pläne des Titanen Richelieu zu durchkreuzen, bediente sich das Schicksal eines Narren namens Turlupin“.²¹ Wie der Erzähler eindrucksvoll veranschaulicht, verhindert ein vom Schicksal wie an der Leine geführter Narr den Ausbruch der Revolte, wodurch die bisherigen sozialen Verhältnisse noch eineinhalb Jahrhunderte in Europa bestanden haben. Das größtenwahnsinnige Gefühl und die irrationale und verzerrte Weltsicht des Helden, vom Gott „zu großen Dingen ausersehen“²² zu sein, erscheint berechtigt, auch wenn sich diese Tat in folge zahlreicher Zufälle nicht in die Geschichtsbücher eingeschrieben hat. Wie kann denn eine Revolution, die nie stattgefunden hat und die von einem Adligen unbekanntem Namens im Keim erstickt wurde, noch bevor sie ausgebrochen war, für Historiographie relevant sein? Was es nicht gab, aber

¹⁸ Ibidem, S. 174–175.

¹⁹ Ibidem, S. 175.

²⁰ Ibidem, S. 11.

²¹ Ibidem, S. 17.

²² Ibidem, S. 20.

hätte sein können, bleibt letztendlich im Bereich der Spekulationen. Turlupins „Erwähltsein“ bestätigt sich insofern, als er unter dem Einfluss seines gestörten Identitätswahrnehmung die Geschichte, wenn auch unbewusst und unabsichtlich, umlenkt; es ist aber widerlegt, wenn man den religiösen oder schicksalhaften Aspekt ausschließt. Der Erzähler neigt aber zu der ersten Deutung, wenn er das Schicksal als das alles lenkende Element beansprucht. Auch abschließend wird das Leben Turlupins auf den teleologischen, auch wenn blasphemischen, Punkt gebracht. Dieser Schlusssatz wird einem Gewürzkrämer, der von Turlupins Bedeutung für die Aufstandserstickung nichts ahnen konnte, in den Mund gelegt: „Vielleicht hat Gott nach Art der großen Herren sich einen guten Tag aus einem einfältigen Menschen gemacht“.²³ Ein Schicksalslenker ist der gewaltmächtige Gott, Turlupin – worauf schon die Etymologie seines Namens verweist²⁴ – seine Marionette, das Leben ein Spaß Gottes und die Geschichte eine Turlupinade. Ob dieser Zusammenfall zwischen dem Einzelschicksal und der Weltgeschichte eine Regel ist, bleibt die Frage der Überzeugung. Perutz stimmt auf jeden Fall mit dem Erzähler nicht überein, wovon der Modus der Ironie zeugt.

Die Geschichte in ihrer Doppeldeutigkeit als Erzählung und Historie löst sich in der Deutungsvielfalt auf. Einmal ist sie auf Gottes Plan, ein andersmal auf das Schicksal oder gar auf den Zufall zurückzuführen. Die Deutungen sind so mannigfaltig und gleichzeitig so widersprüchlich wie die Identitäten Turlupins selbst und – wie die Forschung bereits gezeigt hat – des Erzählers, der sich einerseits als ein Chronist, andererseits als Geschichtenerfinder präsentiert.²⁵ Der Erzähler geht ähnlich wie Turlupin vor, der durch seine imaginierten Identitäten gleichzeitig Geschehnisse kreiert. Im Vorwort, in welchem der Erzähler die Aufgabe eines Historikers für sich beansprucht, um die Authentizität seiner fragwürdigen These zu belegen, scheitert er letztendlich als Geschichtsschreiber und übernimmt die Rolle des Geschichtserfinders.²⁶ Um die Ereignisse historisch zu rekonstruieren, sind die Quellen des Erzählers nicht wissenschaftlich genug. Sein Quellenmaterial sind private Briefe, Straßenlieder der Komödiantengruppen und Gerichtsprotokolle. Als ob der Narrator selbst vom historischen Wert seiner Dokumente nicht

²³ Ibidem, S. 180.

²⁴ Der Name Turlupin bedeutete im französischen Theater des 17. Jahrhundert die Komödienfigur des Possenreißers, eines Narren, vgl. H.-H. Müller, *Leo Perutz*, S. 107. Mehr zu dem Namen Turlupin siehe: B. Forster, *Absichtliche Unabsichtlichkeit. Motive, Quellen und Erzählarchitekturen in Leo Perutz' „Turlupin“*, in: *Leo Perutz. Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen. Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung*, Hrsg. B. Forster, H.-H. Müller, Wien 2002, S. 160–189.

²⁵ Vgl. T. Kindt, „Turlupin“ oder: *Und wo bleibt das Ethische, Herr Perutz?*, in: *Leo Perutz' Romane*, Hrsg. T. Kindt, J.Ch. Meister, S. 69–79. Die Identitätsproblematik in den Romanen von Perutz wurde bereits von der Forschung ans Licht gebracht. Vgl. H.-H. Müller, *Leo Perutz*, S. 112–125.

²⁶ Vgl. H.-H. Müller, *Nachwort*, in: *Leo Perutz: Turlupin*, hrsg. H.-H. Müller, Wien 1995, S. 191–207, 193. Brigitte Forster zeigt in ihrem Aufsatz, dass viele der vom Erzähler angegebenen Quellen auf authentische historische Geschehnisse zurückzuführen sind und dass Perutz seine Fiktionen aufgrund gründlicher historischer Recherchen aufgebaut hat. Gezeigt wird, dass dort, wo von dem Leser Fiktion oder Zufälligkeit erwartet ist, eine Absichtlichkeit des Autors gemeint war. Vgl. B. Forster, *Absichtliche Unabsichtlichkeit*, S. 172–179.

überzeugt, oder für die Rolle des Chronisten letztendlich desinteressiert wäre, spricht er von jenem Schicksal, das sich Turlupins bediente, um den Lauf der Geschichte zu ändern.

Der Bericht über den Narren in der Hauptgeschichte vermittelt dem Erzähler ein Gefühl der Macht.²⁷ Wie Turlupin stiftet er sich neue Identitäten – hier die Identität eines auktorialen Erzählers, der aus der olympischen Position über die Gedanken der historischen Figuren reflektieren will. Denn woher der historisch gesehen absurde Gedanke, dass Richelieu in seinen letzten Lebenstagen den Franzosen eine Republik schenken wollte? Dies erschließt der Erzähler aus – wie er selbst gesteht – „dunklen Andeutungen des Unsagbaren“,²⁸ das auf den dem Richelieu nahe stehenden Männern lebenslang gelastet haben sollte; oder aus einer Eintragung in Richelieus privater Bibel: „Ich sehe keinen anderen Weg als diesen. Mag Glück oder Unheil daraus entstehen, ich will an beidem meinen Anteil haben“.²⁹ Aus dieser vagen Andeutung wird eine bahnbrechende These konstruiert. Und woher sollte der Erzähler wissen, was sich Denis Diderot gedacht hätte, wenn er die Kulisse jenes Tages gekannt hätte. Wie seine unveröffentlichten (!) Memoiren angeben, wünschte der berühmte Aufklärer einen neuen St.-Martins-Tag herbei, um die Welt zu verändern:

Wenn Diderot geahnt hätte, welches furchtbare Geheimnis hinter der Wendung vom St.-Martins-Tag verborgen lag, hätte er, der von einer unblutigen Neuordnung der Dinge, von einer Revolution der Geister träumte, diese Worte sicherlich nicht niedergeschrieben.³⁰

Auch der Erzähler scheint unter dem Größenwahn zu leiden. Der Gegenangriff auf die Erzählhaltung des Chronisten ist Perutz' Ironie, mit der er allen teleologischen Konzepten von Historie widerspricht.³¹ Der Zufall steuert die Weltgeschichte und nicht Gottes oder Schicksals Zeigefinger.

Mit seiner ingeniosen Erfindung eines in sich gespaltenen Erzählers belässt der Autor des *Turlupin* beide in ihrem ironisch relativierten Recht. Durch die Entlarvung des Geschichtsschreibers verdeutlicht er, dass er von der schicksalhaften ‚Logik‘ der Geschichte nichts, von der Logik des Geschichtenerfinders fast alles hält. Nur ‚fast‘ alles, denn ohne die wie immer brüchige Konstruktion des Historikers hätte der Geschichtenerfin-

²⁷ Hinsichtlich seiner Struktur nennt Matías Martínez Turlupin einen „proleptische Rätselroman“, denn in seinem Vorwort wird ein erklärungsbedürftiges Sachverhalt präsentiert, der in der als Prolepse gedachten Hauptgeschichte aufgeklärt wird. Vgl. M. Martínez, *Proleptische Rätselromane. Erzählrahmen und Leserlenkung bei Leo Perutz*, in: *Leo Perutz*, Hrsg. B. Forster, H.-H. Müller, S. 107–129.

²⁸ L. Perutz, *Turlupin*, S. 12.

²⁹ *Ibidem*, S. 13.

³⁰ *Ibidem*, S. 11.

³¹ Bettina Heyl ist der Meinung, dass die Ironie eine Reaktion auf allgemeine Unsicherheit und Haltlosigkeit (z.B. historischen Erkennens und Handelns) ist, die im Roman thematisiert wird. Die Ironie installiere somit einen rationalen Ort jenseits der allgemeinen Unsicherheit, ohne diese zu leugnen. Vgl. B. Heyl, *Geschichtsdenken und literarische Moderne*, S. 269.

der kein ‚historisches‘ Terrain, er wäre ein Dichter, der nach selbsterfundenen Regeln mit sich selber spielt.³²

Wie Tom Kindt überzeugend gezeigt hat, geht es im Fall Turlupins und des Erzählers um eine bestimmte Form der Reaktion auf die Unzufriedenheit mit der eigenen Rolle und um die Flucht in die Phantasien des „Erwähltheins“.³³ Damit setzt sich Perutz 1) mit der Krise des Ichs, die für viele Autoren der Prager und Wiener Moderne kennzeichnend war, auseinander, und 2) nutzt in der Auseinandersetzung mit diesem Thema die Strategien und Techniken ‚erzählerischer Unzuverlässigkeit‘³⁴ – das Identitätsproblem wird auch auf die Erzählebene übertragen. Das Problem des Ichs artikuliert sich bei Perutz am ausdrücklichsten als „Problem der Selbstannahme“. Damit sind seine Romane nicht nur ein bloßes Spiel mit der Historiographie und gängigen Geschichtsauffassungen, sondern vielmehr ein im Gewand eines Geschichtsromans verkappter Ausdruck einer mit dem Konzept der ‚Person‘ verbundenen Krisenerfahrung, die Michael Titzmann für die Literatur um 1900 als schlechthin charakteristisch betrachtet.³⁵ Titzmann zufolge geht die Person nie im Ich bzw. Subjekt auf, sondern ist immer ein unbewusstes und daher ungreifbares Mehr-als-Ich. Das Subjekt werde in der Literatur dieser Periode als eine Menge von ihm inhärenten Möglichkeiten gedacht, die zum jeweiligen Zeitpunkt nur partiell realisiert seien. Diese spezifische Kategorisierung des Konzepts der ‚Person‘, die sich von ‚Person‘-Auffassungen der Goethezeit oder des Realismus entscheidend unterscheidet, zeigt er an drei literarischen Beispielen (Musil, Beer-Hofmann und Schnitzler). Eine der Hauptthesen Titzmanns besagt, dass ‚Person‘ in der Literatur der Frühen Moderne nie ein definitiv erreichter Zustand sei, nie ein statisches System, sondern immer ein unabschließbarer Wandel, ein prozessuales System: „‚Person‘ ist nie eine irgendwann erreichte Sicherheit, sondern ein immer erneut infragegestelltes, ein Risiko“.³⁶

Die Turlupin-Figur ist wie nach dieser Konzeption entworfen. Sein bewusstes Ich ist eine instabile geistige Formation, die durch von unten und außen wirkende dynamisch-strömende Kräfte bestimmt und ständig gefährdet ist. Der ihm eigene Aberglaube verursacht, dass er ein fruchtbarer Boden für jegliche Phantasien und Überzeugungen ist. Er glaubt, dass sein Schicksal nicht in seiner Hand allein liegt. „Es gab gute und böse Mächte, darum war es notwendig, sich des Beistandes Gottes zu versichern. Um Gott für sich zu gewinnen, hielt Tancrede Turlupin die

³² H.-H. Müller, *Nachwort*, S. 207.

³³ T. Kindt, „Turlupin“ oder: *Und wo bleibt das Ethische, Herr Perutz?*, S. 77. Der Erzähler versteht sich sogar als „Kenner des Schicksals“.

³⁴ Vgl. auch H.-H. Müller, *Literarische Phantastik oder Interpretationsprobleme? Zur Erzählkonzeption von Leo Perutz – dargestellt an der Novelle „Nur ein Druck auf den Knopf“*, in: *Grenzüberschreitungen um 1900. Österreichische Literatur im Übergang*, Hrsg. Th. Eicher, Oberhausen 2001, S. 177–191.

³⁵ M. Titzmann, *Das Konzept der ‚Person‘ und ihrer ‚Identität‘ in der deutschen Literatur um 1900*, in: *Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektconstitution in der Vor- und Frühmoderne*, Hrsg. M. Pfister, Passau 1989, S. 36–52.

³⁶ M. Titzmann, *Das Konzept der ‚Person‘ und ihrer ‚Identität‘*, S. 48.

Fasten und alle anderen Gebote der Kirche ein [...]“.³⁷ Da er alle Ereignisse als „ein Befehl des Himmels“³⁸ uminterpretiert, sieht er keine Möglichkeit, dem Schicksal zu entfliehen. Er hat keine Einsicht daran, dass es nur seine Projektionen sind und er lediglich eigenen Wunschvorstellungen folgt. Dies wird vom Erzähler anschaulich gemacht, wenn Turlupin zum ersten Mal vor dem herzoglichen Haus, das er nie gesehen haben konnte, steht und plötzlich seine Kindheitserinnerungen wach werden:

Er grüßte das steinerne Wappen über dem Tor, er wusste, dass er es nicht zum ersten Mal sah. Und je länger er stand, desto deutlicher wurde es ihm, dass er das Bild des Hauses niemals vergessen, dass er es durch all die Jahre, schattenhaft und dunkel, in seiner Erinnerung bewahrt hatte. Und ein verwehter Traum aus ferner Kindheit flog sekundenhaft an ihm vorbei: Er saß an der Seite eines ernst und stolz blickenden Mannes, der sein Vater war, in einer mit rotem Sammet ausgeschlagenen Kutsche, und sie fuhr über den winterlich verschneiten Platz zur Messe.³⁹

Ein aufmerksamer Leser weiß, was Turlupin offensichtlich nicht wahrzunehmen vermag, dass er hier nicht seine eigenen Erinnerungen vergegenwärtigt, sondern die Worte eines alten, einen Tag zuvor getroffenen Mannes in seine Phantasien projiziert.⁴⁰ Turlupins ‚Person‘ unterliegt einem „unabschließbaren Wandel“ (Titzmann), der von Missverständnissen, Tagesresten und chialistischem Denken der Figur vorangetrieben wird. Die Phantasien verursachen bei Turlupin verschiedene Sinnesstörungen, so dass er glaubt, die Schritte eines – das ahnt nur der Leser – imaginierten Verfolgers zu hören⁴¹ oder die flehenden Augen der Mutter zu sehen, die ihn darum bittet, dem Schicksal nicht zu entfliehen, das ihm „von der Stunde seiner Geburt an für ihn bestimmt“⁴² war. Die Erinnerung an die Totenmesse und die Feierlichkeit jener Stunde lassen Turlupin sich in seinen Visionen als den erstgeborenen Sohn des Herzogs sehen und erst eine vertraute Stimme aus der Barbierstube verwandelt „d[en] erstgeborene[n] Sohn des Herzogs von Lavan in einen Perückenmacher Turlupin, der eilig und voll Eifer zu seinen Schwermessern, Salbentiegeln und Kräuselhölzern“⁴³ läuft.

Martin Lindner spricht von einer dialektischen Denkstruktur, die charakteristisch für die sog. deutsche ‚Klassische Moderne‘ ist und für die er den Namen der Lebensideologie geprägt hat. Dieses lebensideologische Strukturmodell basiert auf einem Dreischritt, der vom Leben durch die Krise bis zur Wiedergeburt führt. Symptomatisch für die literarischen Figuren dieser Zeit ist nach Lindner das Erlebnis einer Krise, deren Bewältigung die Voraussetzung der Wiedergeburt ist.

³⁷ L. Perutz, *Turlupin*, S. 21.

³⁸ *Ibidem*, S. 27.

³⁹ *Ibidem*, S. 75.

⁴⁰ „Siebenundvierzig Jahre ist es her, dass mich mein Vater zum ersten Mal in die Sonntagspredigt nahm. Es war Schneewetter, und wir fuhren in einer Kutsche, die mit rotem Sammet ausgeschlagen war. Es ist mir, als wäre es gestern gewesen“ (*ibidem*, S. 41).

⁴¹ Vgl. *ibidem*, S. 46.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*, S. 49.

Sie „umfasst die Erfahrung des emphatischen Todes, die mystische Erfahrung der Einheit mit dem überindividuellen Leben und schließlich als Konsequenz die bewusste Verarbeitung dieser Erfahrungen in einem Akt der Selbsterkenntnis“.⁴⁴ Was Lindner für die Protagonisten dieser Zeit als konstitutiv sieht, gilt zum großen Teil auch für Turlupin:

In tiefes Sinnen verloren, ging Turlupin durch die engen und gewundenen Gassen [...]. Er ging mit gesenktem Kopf, und seine Schulter streifte den Mörtel von den Häusern. Er erkannte die Menschen nicht, die ihm entgegenkamen, er merkte nicht, dass der Regen ihm den Rock durchnässte. Er sah nichts, er achtete auf nichts. In seinem Innern war Orgelgebraus und feierliches Tedeum.⁴⁵

Nicht ohne Bedeutung ist hier die feierliche Hymne der katholischen Kirche, in der auch der Lebensweg Christi von der Geburt durch den Tod bis zu seiner Auferstehung (Wiedergeburt) in der Gesangsform dargestellt wird. Die Orgelmusik steigert die emphatische Erfahrung, in der der Titelheld von seiner Turlupin-Identität geschieden wird, bis er sich auf mystische Weise als Sohn des Herzogs im Leichenzug erkennt. Die Resurrektion Turlupins in neuer Identität wird auch hier vollzogen.

Es war ihm, als trügen vier Edelleute auf ihren Schultern den Sarg des Herzogs von Lavan schwankenden Schrittes vor ihm her. Vier Pagen, in Schwarz und Violett gekleidet, gingen ihnen zur Seite. Und er selbst schritt im Leichenzuge an jener Stelle, die sein Rang ihm zuwies, hinter dem Panier und der Standarte des Hauses La Tremouille, Trauer im Herzen, doch erhobenen Hauptes, der Erbe des Namens, und rings um ihn her stieg brausend das „*In resurrectionis gloria*“ zum Himmel empor.

Erkenntlich für Turlupin und seinen Erzähler ist ein unbehinderter Drang zum Größenwahn. Das Gefühl des Erwähltseins und der Mission bestimmt die beiden Charaktere. Nun mag die Frage nach der Funktion dieser Bewandnis sein. Turlupin ist ohne Zweifel eine Karikatur der in dieser Zeit zahlreich entstehenden zahlreichen völkisch-nationalen historischen Romane, in denen die Großen der Geschichte wie Hannibal, Caesar oder Bismarck als Beispiel für die Zukunft dargestellt werden und die einen sicheren Boden für das Kommen eines Fürsten vorbereiten sollten. Mirko Jelusich hatte für seine Romanfiguren entsprechende Vorbilder – für die *Cäsar-Biographie* (1929) den italienischen Diktator Mussolini und für *Cromwell* (1933) Adolf Hitler.⁴⁶ Während aber in diesen historischen Romanen das größtenwahnsinnige Denken und Fühlen der großen Herrscher mit Pathos und vollem Ernst wiedergegeben wird, konstruiert Perutz seine Figur mit einem Augenzwinkern und parodiert nicht nur die megalomanen und fanatischen

⁴⁴ M. Lindner, *Leben in der Krise. Zeitromane der neuen Sachlichkeit und die intellektuelle Mentalität der klassischen Moderne. Mit einer exemplarischen Analyse des Romanwerks von Arnold Bronnen, Ernst Glaeser, Ernst von Salomon und Ernst Erich Noth*, Stuttgart 1994, S. 31.

⁴⁵ L. Perutz, *Turlupin*, S. 45.

⁴⁶ Vgl. W. Schmidt-Dengler, *Bedürfnis nach Geschichte*, in: idem, *Ohne Nostalgie. Zur österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit*, Wien – Köln – Weimar 2002, S. 95.

Ambitionen der Machtmenschen, die – auf ihrem Auserwähltseins bestehend – im Namen des Fortschritts eine neue ‚Ordnung‘ einführt, sondern vielmehr den monumentalen Sprachduktus jener Erzähler, die eine heroische Führerpersönlichkeit kreierte. Die nationalsozialistische Rhetorik, in der sich auch die größtenwahnstimmige Apotheose des Ich spiegelt, ist in der Rede des Imperators in *Caesar* von Jelusich erkennbar:

Ich bin der Herr der Welt! Ich! Ich! Wenn es mir beliebt, halte ich den Erdball und hebe ihn zu den Sternen empor. Wenn es mir beliebt, lasse ich ihn aus meiner Hand fallen, unbesorgt darum, ob es zerschellt oder nicht! Das hat mich allein zu kümmern und niemanden sonst! Denn von heute an gibt es nur noch einen Willen: Caesars Willen!⁴⁷

In Perutz' *Turlupin* erklingen nicht zuletzt auch die Stimmen der Vordenker der Frühen Moderne – Ernst Machs und Fritz Mauthners. Wie bei Mach sind Turlupins Erfahrungen die Sinneswahrnehmungen und die Sachverhalte werden nur als subjektive, vereinzelte Sinnesempfindungen wahrgenommen. „Nicht das Ich ist das Primäre, sondern die Elemente (Empfindungen)“.⁴⁸ Nur die Empfindungen bilden das Ich und die Aussagen des Ichs. Feststellungen über Wahrgenommenes besitzen keine Verallgemeinerungsfähigkeit. Dass dies auf Turlupins Welt- und Ich-Vorstellung übertragbar ist, wurde bereits gezeigt. Auch Mauthners skeptizistische These, dass es nicht möglich sei, „den Begriffsinhalt der Worte auf die Dauer festzuhalten“, wodurch die Welterkenntnis durch Sprache unmöglich sei,⁴⁹ findet in *Turlupin* seine Anwendung. Die Figuren reden ständig an einander vorbei und ihre Kommunikationsabsichten schlagen fehl. Dieses chronische Missverstehen, das im Roman nicht nur dem Protagonisten vorbehalten bleibt, ist auf die These Mauthners zurückzuführen, dass eine bruchlose Verständigung zwischen zwei Menschen unmöglich sei, da es nur Individualsprachen gebe, die Missverständnisse produzieren.⁵⁰ Perutz thematisiert also in seinem von den Zeitgenossen zu Unrecht als Unterhaltungsliteratur abgestempelten Roman die mehrfache Krisen-Erfahrung, die für die Frühe Moderne kennzeichnend ist: Ich-Krise, Erkenntniskrise und Sprachkrise.⁵¹ Der Totalitätsanspruch wird von Perutz in allen Bereichen verworfen – mitsamt dem linearen endgeschichtlichen Modell der Geschichte. Auch sie gerät in eine Identifikationskrise, indem sie sich in der Deutungsvielfalt auflöst. Während aber die Geschichte als Erzählung „planmäßig konstruierte Plausibilitätsdefizite“ aufweist⁵², weist die Geschichte als Historie nur „Plausibilitätsdefizite“ auf.

⁴⁷ M. Jelusich, *Caesar*, in: idem, *Hannibal. Caesar*, Wien 1973, S. 451–452.

⁴⁸ E. Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Darmstadt 1991, S. 19.

⁴⁹ F. Mauthner, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, Bd. 1: *Zur Sprache und zur Psychologie*, Leipzig 1923, S. 97.

⁵⁰ *Ibidem*, S. 192.

⁵¹ I. Leiß, H. Stadler, *Deutsche Literaturgeschichte*, S. 31.

⁵² H.-H. Müller, *Literarische Phantastik oder Interpretationsprobleme?*, S. 189.

Bibliographie

- Becker, K. (2007). *Mit antikem Material moderne Häuser bauen. Zur narrativen Konzeption von Leo Perutz' historischem Roman „Nachts unter der steinernen Brücke“*. Bielefeld.
- Benjamin, W. (1965). *Geschichtsphilosophische Thesen*. In: W. Benjamin. *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze. Mit einem Nachwort versehen von Herbert Marcuse*. Frankfurt a. Main.
- Carbonell, J.V. (1986). *Leo Perutz. Ein Autor deutschsprachiger phantastischer Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. München.
- Döblin, A. (1963). *Aufsätze zur Literatur*. Freiburg im Brsg.
- Fleckinger, M. (2009). *Der unzuverlässiger Erzähler bei Leo Perutz: Eine Strukturanalyse unzuverlässigen Erzählens*. Saarbrücken.
- Forster, B. (2002). *Absichtliche Unabsichtlichkeit. Motive, Quellen und Erzählarchitekturen in Leo Perutz' „Turlupin“*. In: B. Forster, H.-H. Müller (Hrsg.). *Leo Perutz. Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen. Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung*. Wien, S. 160–189.
- Forster, B., Müller, H.-H. (Hrsg.) (2002). *Leo Perutz. Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen. Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung*. Wien.
- Geppert, H.V. (1976). *Der „andere“ historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung*. Tübingen.
- Heyl, B. (1994). *Geschichtsdenken und literarische Moderne. Zum historischen Roman in der Zeit der Weimarer Republik*. Tübingen.
- Jelusich, M. (1973). *Caesar*. In: M. Jelusich. *Hannibal. Caesar*. Wien.
- Kindt, T. (2007). „Turlupin“ oder: *Und wo bleibt das Ethische, Herr Perutz?* In: T. Kindt, J.Ch. Meister (Hrsg.). *Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung. Mit einem Erstabdruck der Novelle „Von den traurigen Abenteuern des Herrn Guidotto“*. Tübingen, S. 69–79.
- Kindt, T., Meister, J.Ch. (2007). *Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung. Mit einem Erstabdruck der Novelle „Von den traurigen Abenteuern des Herrn Guidotto“*. Tübingen.
- Lauener, P. (2004). *Die Krise des Helden: Die Ich-Störungen im Erzählwerk von Leo Perutz*. Frankfurt a. Main.
- Lehmann, K.-D. (Hrsg.) (1989). *Leo Perutz 1882–1957. Eine Ausstellung der Deutschen Bibliothek*. Frankfurt a. Main – Wien – Darmstadt.
- Leiß, I., Stadler, H. (2003). *Deutsche Literaturgeschichte*. Bd. 9: *Weimarer Republik 1918–1933*. München.
- Lindner, M. (1994). *Leben in der Krise. Zeitromane der neuen Sachlichkeit und die intellektuelle Mentalität der klassischen Moderne. Mit einer exemplarischen Analyse des Romanwerks von Arnold Bronnen, Ernst Glaeser, Ernst von Salomon und Ernst Erich Noth*. Stuttgart.
- Lukács, G. (1965). *Werke*. Bd. 6: *Probleme des Realismus III: Der historische Roman*. Darmstadt.
- Lüth, R. (1988). *Drommetenrot und Azurblau. Studien zur Affinität von Erzähltechnik und Phantastik in Romanen von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia*. Meitingen.
- Mach, E. (1991). *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. Darmstadt.
- Majut, R. (1960). *Der deutsche Roman von Biedermeier bis zur Gegenwart*. In: W. Stammler (Hrsg.). *Deutsche Philologie im Aufriss*. Bd. 2. Berlin.

- Mandelartz, M. (1992). *Poetik und Historik. Christliche und jüdische Geschichtstheologie in den historischen Romanen von Leo Perutz*. Tübingen.
- Martínez, M. (2002). *Proleptische Rätselromane. Erzählrahmen und Leserlenkung bei Leo Perutz*. In: B. Forster, H.-H. Müller (Hrsg.). *Leo Perutz. Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen. Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung*. Wien, S. 107–129.
- Mauthner, F. (1923). *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. Bd. 1: *Zur Sprache und zur Psychologie*. Leipzig.
- Müller, H.-H. (1992). *Leo Perutz*. München.
- Müller, H.-H. (2001). *Literarische Phantastik oder Interpretationsprobleme? Zur Erzählkonzeption von Leo Perutz – dargestellt an der Novelle „Nur ein Druck auf den Knopf“*. In: Th. Eicher (Hrsg.). *Grenzüberschreitungen um 1900. Österreichische Literatur im Übergang*. Oberhausen, S. 177–191.
- Müller, H.-H. (2007). *Identitäts-Konstruktionen. Zur Architektur von Leo Perutz' Roman „Die dritte Kugel“*. In: T. Kindt, J.Ch. Meister. *Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung. Mit einem Erstabdruck der Novelle „Von den traurigen Abenteuern des Herrn Guidotto“*. Tübingen, S. 11–21.
- Müller, H.-H. (2007). *Leo Perutz. Biographie*. Wien.
- Perutz, L. (1995). *Turlupin*. Wien.
- Schmidt-Dengler, W. (2002). *Bedürfnis nach Geschichte*. In: W. Schmidt-Dengler. *Ohne Nostalgie. Zur österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit*. Wien – Köln – Weimar, S. 92–110.
- Schmidt-Dengler, W. (2002). *Der Autor Leo Perutz im Kontext der Zwischenkriegszeit*. In: B. Forster, H.-H. Müller (Hrsg.). *Leo Perutz. Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen. Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung*. Wien, S. 9–22.
- Titzmann, M. (1989). *Das Konzept der ‚Person‘ und ihrer ‚Identität‘ in der deutschen Literatur um 1900*. In: M. Pfister (Hrsg.). *Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne*. Passau, S. 36–52.

Summary

Between Fiction and Historiography. Historical Writing and the Crisis of Identity in Leo Perutz' (Non)Historical Novel *Turlupin*

After World War I the historical novel experienced a big boom in Austria. Especially the völkisch-national authors elaborated a lot of history books in which the deeds of the Heroes of world history were portrayed. The intention of those novels was to nourish the base for the arrival of a Führer. In his historical novel *Turlupin*, Leo Perutz drafted a counter-model to the pathetic topos of those books. On the level of the plot and the narration techniques, in this seemingly conventional historical novel *Turlupin*, Perutz discussed the crisis of identity and by doing this he engaged in the manifold discourses of his time.